



Universidad del
Rosario

**LA FOTOGRAFÍA Y SUS POSIBLES USOS
EN CLAVE DE CONSTRUCCIÓN DE PAZ Y
MEMORIA: UN ANÁLISIS DE “EL TESTIGO”
DE JESÚS ABAD COLORADO.**

Photography and Its Possible Uses for Peacebuilding and Memory: An Analysis of “El Testigo” by Jesús Abad Colorado.

Autor

Esteban Duque Restrepo

Dirección

Esteban Rozo Pabón

**Trabajo presentado para optar por el título de
Magíster en Conflicto, Memoria y Paz.**

Maestría Conflicto, Memoria y Paz

Escuela de Ciencias Humanas

Universidad del Rosario

Bogotá-Colombia

2025

Declaración de originalidad

Declaro que el presente trabajo de grado ha sido elaborado por mí basado en un artículo presentado por mi persona durante los años 2020 y 2021 en el marco del “*IV Seminario Internacional de Desarrollo y Territorio*” y del “*VI Congreso Nacional de Ciencia Política*” titulado “Retratando la memoria: un esfuerzo por acuñar el concepto de fotoperiodismo del posconflicto desde el trabajo el testigo de Jesús Abad Colorado”.

En consecuencia, doy fe de que el presente trabajo es de mi autoría, y que el mismo es: original, sin copia y/o utilización de ideas, formulaciones, citas integrales y/o ilustraciones de cualquier obra, artículo, memoria o documento.

Declaro que la información usada de otros autores y/o fuentes fue utilizada declarando su origen de forma explícita y clara según las normas de citación y uso de la información solicitadas para la presentación de este trabajo. Doy fe de que esta práctica se hizo de manera correcta, tanto en el cuerpo, anexos u otras partes del presente escrito.

En concordancia, se firma en la ciudad de **Bogotá D.C/Colombia** a los **06** días del mes de **febrero** de 2023.

Firma



Esteban Duque Restrepo

CC 1094949463 de Armenia

“Lo importante es ver lo que es invisible para los demás”

Robert Frank

Resumen

La relación entre la memoria y la fotografía ha estado estrechamente relacionada con la imagen del reportero de guerra, cuyas fotografías han alimentado los cientos de memoriales y museos pensados para recordar los episodios más traumáticos y ruines de la historia. Si bien esa relación es cercana, parece que el papel de la paz -y su construcción- se encuentra destinado a estar en un segundo plano.

No obstante, y muy a pesar de esa limitada exploración de la “paz” como objeto fotográfico, lo cierto es que el escenario de pos-acuerdo en Colombia abrió diversas posibilidades para que proyectos fotográficos exploraran nuevos lenguajes visuales, capaces de aportar a la construcción de paz y la memoria desde sus vivencias y experiencias particulares. Esos lenguajes pueden ser tan variados como diversos. Pasando desde las exploraciones de fotógrafos ya consolidados como Jesús Abad Colorado con su exposición “El Testigo”, hasta los proyectos más recientes que algunos firmantes de paz y personas del común han construido desde la fotografía.

Así, el presente trabajo pretende explorar esos usos y lenguajes que la fotografía ha ido construyendo, especialmente tomando como punto de partida la galería “El Testigo” del fotógrafo colombiano Jesús Abad Colorado. Para responder a una pregunta fundamental: ¿Qué usos se pueden identificar en el trabajo de Jesús Abad Colorado y su exposición “El Testigo” en clave de construcción de paz y memoria? Una pregunta que, aunque pueda parecer simple, obliga a transitar por las discusiones filosóficas sobre la fotografía como artefacto de la memoria y contrastarlas con las reflexiones y usos particulares identificables en el trabajo “El Testigo”.

Abstract

The relationship between memory and photography has appeared to be closely related to the image of the war reporter, whose images have fed the hundreds of memorials and museums intended to remember the most traumatic and heinous episodes of history. Although that relationship is close, it seems that the role of peace—and its construction—is destined to be in the background.

However, despite this limited exploration of "peace" as a photographic object, the post-agreement scenario in Colombia opened various possibilities for photographic projects to explore new visual languages capable of contributing to peacebuilding and memory from their experiences and life stories. These languages can be as varied as they are diverse. They range from the explorations of established photographers like Jesús Abad Colorado with his exhibition "El Testigo," to the more recent projects that some peace signatories and ordinary people have built around photography.

Thus, this work aims to explore those uses and languages that photography has been constructing, especially taking as a starting point the gallery "El Testigo" by Colombian photographer Jesús Abad Colorado. To answer a fundamental question: What has been the role of Jesús Abad Colorado's photography and his work "El Testigo" in peacebuilding and memory recovery? A question that, although it may seem simple, forces us to traverse the philosophical discussions about photography as a memory artifact and contrast them with the reflections and uses identifiable in the work "El Testigo".

CONTENIDO

Introducción.....	1
Justificación:.....	3
Capítulo I: Fotografía, memoria y construcción de paz.	8
Sobre la fotografía: La perspectiva de la fotografía y su reproductibilidad técnica.	10
Sobre la fotografía: el acto fotográfico.	15
Sobre la fotografía: las imágenes.	19
La relación con la verdad: un campo de disputa en la fotografía y la memoria.	23
Usos de la memoria:.....	31
Construcción de paz:.....	39
Capitulo II: Jesús Abad Colorado y “El testigo” como punto de referencia.....	47
El foto periodismo de guerra:.....	52
Fotografía de paz ejemplar:.....	63
Fotografía de paz ejemplar y Fotoperiodismo en el trabajo de Jesús Abad Colorado:	72
Los roles de la fotografía:	78
Conclusiones: Los usos en claves de paz y memoria	81
Referencias bibliográficas	87

Introducción.

La fotografía y la guerra han parecido sostener una estrecha relación a lo largo de la historia. Desde las imágenes de las guerras mundiales, hasta las del conflicto armado en Colombia, las fotografías que han resultado de estos hechos históricos han logrado ocupar portadas de diarios, memoriales y documentales en los que lo visual es una forma de narrar lo indescriptible.

A quienes han arriesgado sus vidas con cámara en mano se le ha dispuesto de variadas categorías. Tal vez la más extendida es la de “corresponsal de guerra”. En diversas obras literarias como, por ejemplo, la aclamada “Por quién doblan las Campanas” de Ernest Hemingway (1940), se ha descrito a los corresponsales de guerra como almas intrépidas y aventureras que disparan sus cámaras en los campos de batalla del mundo para traernos las imágenes más desgarradoras.

Ahora bien, cuando esos campos de batalla transitan hacia escenarios de posconflicto, las imágenes de esos corresponsales adquieren un valor diferente. Pasan a convertirse en artefactos de la memoria. Así pues, el uso social de la imagen -como lo denominaría Walter Benjamin (Benjamin, 1989)- transita desde un uso periodístico hacia uno de memoria, denuncia y enunciación.

En Colombia, uno de los ejemplos de trabajo periodístico en donde se puede rastrear ese tránsito hacia un artefacto de memoria se puede encontrar en la galería del fotógrafo antioqueño Jesús Abad Colorado, más especialmente en su exposición “El Testigo”. Sus fotografías pasaron de ocupar portadas para ilustrar las noticias sobre tomas guerrilleras o masacres, a convertirse en una visita obligada de todo aquel que desee comprender los impactos de la guerra en Colombia.

Antes de continuar debe aclararse que, aunque el trabajo de Abad Colorado realizaba memoria desde su naturaleza periodística, su carácter de artefacto de memoria -es decir, objetos o elementos que facilitan la recordación- se hace explícito cuando, posterior a la firma del acuerdo de paz, dichas imágenes adquieren la narrativa de “El Testigo” y se abre una galería con su respectivo ejercicio de curaduría.

La razón por la que resulta interesante el ejercicio de Jesús Abad Colorado se debe a que la exposición de “El Testigo” hace uso de un lenguaje fotográfico que propone sinergias entre diversos recursos estéticos, una narrativa dirigida a un mensaje puntual, y un contexto histórico particular posterior a un acuerdo de paz.

Como expresión de estos “usos diferenciales” se podría plantear que, aunque una imagen sea la misma, el contexto, la narrativa, los subtextos y sus interpretaciones pueden hacer variar su

utilización. No es lo mismo si una imagen se utiliza para hablar de una noticia con el titular “nueva toma guerrillera”, a si esta misma imagen tiene al lado un texto que habla de cómo su protagonista en medio de la guerra podría estar preocupada por no dejar a su gallina en la casa que deben abandonar.

Este trabajo no es el primero en plantear un análisis sobre el cambio de uso entre el trabajo periodístico de Jesús Abad Colorado y su exposición “El Testigo”. Sonia Vargas Martínez, en su artículo Venga y Mire (2020), hablaba de la exposición “El Testigo” como un montaje discursivo. Según esta autora, El Testigo se configura como un montaje discursivo en el que la figura del Fotoperiodista intervenía posicionándose como el testigo mayor de la barbarie.

Es justamente la distinción entre estos montajes discursivos que pueden variar alrededor de una sola imagen lo que es abordado en este trabajo como “usos diferenciales”. El montaje discursivo que rodea una imagen en un contexto de prensa es diferente al montaje discursivo que lo rodea en el contexto de una exposición como “El Testigo”.

En consecuencia, se puede determinar que esta idea del “uso social” resulta de un cúmulo de factores estéticos, contextuales, narrativos, artísticos, sociales y hasta políticos. Una imagen puede ser utilizada con distintos fines dependiendo de dónde, cómo y para qué se quiera utilizar. Ese uso social es, por ende, consecuencia de las interacciones entre los objetivos de los autores y los espectadores de las imágenes.

En “El Testigo”, es posible ver estos usos con motivo de las varias salas que la galería tiene. Si bien hay imágenes que cuentan de forma predominante con características estéticas como el blanco y negro, las sombras y los contrastes altos, cada sala usa el recurso estético como un medio por el cual potenciar el mensaje central de la exposición. Aquí, el recurso estético pretende generar una emocionalidad particular. Es tan así que, cuando en las últimas salas de la exposición los mensajes apuntan a una emocionalidad más esperanzadora y resiliente, se rompe el molde estético previo y se empieza a dar cabida a otros recursos como el color y la calidez para resaltar dicha emocionalidad más “esperanzadora”.

Este interés evocado por la exposición de Jesús Abad Colorado llevó a proponer un análisis comparativo entre la exposición de “El Testigo” y el trabajo de Abad en el marco de su trabajo para medios de comunicación. Y si bien la finalidad de este trabajo es concluir con la identificación de los usos particulares de la imagen en el contexto de “El Testigo”, el mismo no se centra solo en la galería per se, pues, como se ha venido mencionando, esta galería está conformada mayoritariamente por fotografías resultado del trabajo de años de Abad Colorado.

Esto obliga a que esta monografía ahonde en la identificación de las características del trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado, tanto en su faceta como fotoperiodista como en su faceta de “El Testigo”. En ambos contextos, si bien sus imágenes pueden ser las mismas, sus usos varían, siendo afectado su uso por su labor periodística, los dispositivos discursivos y curatoriales, particularmente en clave de construcción de paz y memoria.

Estas características identificadas en el trabajo fotográfico de Abad Colorado fueron puestas en diálogo con algunas categorías, como por ejemplo, la propuesta por Frank Möller de “fotografía de paz”(Möller, 2018). Finalmente, se buscó responder a la pregunta sobre si el testigo invita a pensarse en una categoría aún más amplia a la de “fotografía de paz”.

Ese análisis permitió definir puntos de partida en los cuales se identificó que, según el uso e intención de las imágenes fotográficas, podrían existir lenguajes de la fotografía donde las imágenes con símbolos y estética para resaltar la violencia podrían dar cabida a imágenes que retraten y consoliden símbolos de la paz. Incluso, las imágenes podrían tener un uso completamente diferente al "uso original" como consecuencia de los procesos de curaduría y la narrativa construida.

Uno de esos puntos de partida implica preguntar por el aporte del trabajo de Jesús Abad Colorado a la construcción de memoria y paz. Sobre dicha pregunta se ha construido el presente trabajo. Este análisis busca indagar sobre el aporte de su trabajo desde varias perspectivas. Una primera perspectiva está centrada en su aporte directo a la memoria colectiva sobre el conflicto en Colombia. Sobre el cómo narrar y retratar el conflicto. Una segunda perspectiva es desde el diálogo con las reflexiones sobre paz, memoria, y fotografía. Finalmente, indagar sobre los usos que el trabajo de Jesús Abad Colorado ha tenido en clave de paz y memoria.

Abordar estas perspectivas de análisis obliga a examinar la relación entre conceptos como la verdad, la fotografía, la memoria y la paz. Para lograr esta finalidad, estos conceptos dialogan entre sí, desde las reflexiones hechas sobre la fotografía de autores como Walter Benjamin, Didi-Huberman y Susan Sontag, hasta pasar por los aportes sobre la memoria y verdad de Paul Ricoeur, Amos Funkestein y Tzvetan Todorov. Siendo así, este trabajo busca responder a la siguiente pregunta: ¿Qué uso ha ocupado la fotografía de Jesús Abad Colorado en los esfuerzos de construcción de paz y recuperación de la memoria desde su galería “El Testigo”?

Justificación:

Durante los años posteriores a la firma del Acuerdo, las artes se convirtieron en un medio para recordar lo vivido durante más de cinco décadas. En consecuencia, se generaron discusiones del orden nacional sobre cómo recordar lo vivido y cómo convertir un símbolo de guerra -las armas-

en uno de paz -desde el arte-. Consecuentemente, de estas preocupaciones emergieron galerías como la ya mencionada “El Testigo”, pero también piezas y lugares como “Fragmentos” de Doris Salcedo o la famosa Paloma de la paz de Fernando Botero.

Estas expresiones artísticas no emergieron sin polémica y críticas, tanto de sectores artísticos como de diversas organizaciones sociales. Gran parte de estas críticas se centraron en que: si bien durante años las organizaciones de víctimas y las comunidades golpeadas por la violencia hicieron uso del arte como forma de manifestación y resistencia, resultaba injusto que muchas de estas expresiones solo alcanzaran difusión, reconocimiento e interés colectivo cuando un reputado artista ponía su rostro, instalaciones o nombre en esas expresiones.

Lo anterior se agudiza cuando esos reclamos son acompañados por señalamientos por parte de algunos sectores sobre el hecho de que en ocasiones son los artistas quienes terminan llevándose el crédito, no las comunidades que habían venido expresándose y resistiendo desde el arte. Vale aclarar que, si bien no todos los colectivos o comunidades hacen su arte con fines de circulación, siempre quedan los cuestionamientos sobre si esta apropiación de esas expresiones artísticas no les arrebatara su carácter reparador, político y social.

Es como consecuencia de esos cuestionamientos que resulta pertinente realizar reflexiones alrededor de las distintas formas de usar el lenguaje artístico en clave de memoria y construcción de paz fuera de las dinámicas del consumo. Allí cabe preguntarse algunas cosas como: ¿Qué es lo que verdaderamente le da valor a las expresiones artísticas que se hacen para ser artefactos de memoria? ¿Su valor estético? ¿Su mensaje? ¿Su uso social?

Si se ahonda en la idea del artefacto de la memoria, estas preguntas adquieren aún más relevancia. Aquí un artículo titulado “*La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes*”, escrito por Jorge Mendoza García en el 2014, recorre y da indicios de aquello que se entiende como un artefacto.

En primer lugar Mendoza hace una derivación etimológica del concepto artefacto indicando que este alude a “arte”, lo cual significa que se refiere a algo hecho por el ser humano que, para fines de la memoria colectiva, permite a una persona recordar un suceso (Mendoza, 2014). Esta noción de posibilitador de recuerdos es profundizada por este autor trayendo a su discusión los aportes de Vygotsky (1930), Jean Baudrillard (1968), y Georg Simmel (1957).

Allí indica que un artefacto es un sistema que media entre el ser humano y su contexto, posibilitando el recuerdo. Adicionalmente, menciona que las personas se encuentran ligadas a esos objetos, pues existe un vínculo con estos, razón por la cual, entre más alejado sienta un colectivo o

una persona dicho objeto, menos carácter de artefacto tendrá este para ellos (Mendoza, 2014). Tomando en consideración los aportes de Mendoza, la discusión sobre el valor de una obra de arte, en relación con la cercanía que sientan sus espectadores y protagonistas con la misma, guarda una estrecha relación con el uso que se le puede dar a una fotografía. La posibilidad de usar una imagen como artefacto de memoria pasa por la relación que esta guarde con la persona o colectivo que la observe, divulgue o produzca.

Otra idea por profundizar es la del uso social. En 1936 Walter Benjamin indicaba que, con la tecnificación de la fotografía y la posibilidad de reproducir la obra de arte, la función del arte se transformó, teniendo que buscar el arte una fundamentación práctica diferente. Esa fundamentación del arte ya no estaba en la búsqueda de la belleza por medio de una experiencia ritual, si no en la política-uso social- (Benjamin, 1989, pp.26-27).

Benjamin propone esta idea al señalar que el avance tecnológico facilitó la obtención de imágenes realistas y fieles a la realidad, asunto que hasta ese entonces era considerado como un estándar de belleza estética para las manifestaciones artísticas. Al ver la posibilidad de conseguir la perfección en una imagen con el pulsar de un botón, las imágenes perdieron valor desde el punto de vista de quienes encontraban valiosa una imagen hecha por un pintor por ser extremadamente fiel a la realidad.

Si bien el disfrute de una imagen por su parecido a la realidad se puede denominar un uso social de la imagen, cuando Benjamin propone su idea de uso social, ve en la imagen una utilidad de carácter político. Una utilidad destinada al cuestionamiento de las estructuras existentes y a la transformación de la realidad. Un caso concreto que puede evidenciar la idea del valor no dependiente de “la belleza”, está, por ejemplo, en las imágenes del holocausto tomadas por prisioneros de campos de exterminio. Estas imágenes, tomadas a escondidas y recogidas por Didi-Huberman (2004) en su trabajo “*imágenes pese a todo*”, son archivos que, aunque borrosos y poco nítidos, encuentran su valor en el hecho de que son evidencias de una realidad que se trató de borrar a toda costa.

Este trabajo apuesta por poner en el centro de la discusión ese “uso social” mencionado por Benjamin, entendiendo que es allí donde se encuentra el verdadero potencial y valor del arte. Esta intención, vale aclarar, no se desentiende del hecho de que las dinámicas de consumo y circulación son, incluso, expresiones mismas de ese uso social. Como ejemplo del consumo y su relación con la idea de uso social, se pueden citar las mismas imágenes de los campos de concentración. Estas imágenes, dado su uso como artefacto de memoria, se han convertido en parte de museos y memoriales a los que asisten miles de persona al año, incluso como parte de su recorrido turístico.

Este trabajo pretende invitar a la reflexión sobre la fotografía con la meta de ampliar su potencial como artefacto de memoria. Esta tesis entiende que es fundamental que en un escenario donde la fotografía está al alcance de más personas – gracias a la masificación de las redes sociales –, esta pueda ser analizada para ser utilizada de manera libre, distanciándose de las reglas y cánones estéticos que limitan la validez solo a las ideas de composición, encuadre, enfoque, manejo de color, y luz.

Los escenarios de construcción de paces, junto a la masificación tecnológica de la fotografía, ha generado una explosión de esfuerzos en donde la fotografía se usa como lenguaje social, comunitario y político. Por ejemplo, mi interés por la fotografía surgió como consecuencia de ese contexto tecnológico y social, pues gracias a poder acceder a una cámara y a ser partícipe de varios espacios de construcción de paz pude consolidar un estilo y narrativa particular.

No solo me volví fotógrafo por la posibilidad de retratar la construcción de paz, gracias, en parte, a ser testigo de los esperanzadores y convulsos momentos resultantes de la firma del acuerdo de paz con las FARC-EP, sino también porque mediante la imagen pude encontrar un lenguaje desde el que he podido hablar y con el cual he podido revisar mi propia vida. Es decir, de primera mano conozco el potencial de la fotografía desde un uso social y personal.

Perspectiva metodológica y consideraciones previas:

Lo descrito en los apartados anteriores da luces sobre las tensiones que se abordarán a lo largo de esta tesis y de por qué explorarlas resulta fundamental en clave de la construcción de memoria y paz. Así pues, previo a iniciar el abordaje de los capítulos de este escrito, resulta fundamental situar las metas que se buscan alcanzar en esta investigación.

Esta tesis se ha planteado caracterizar el uso que se le ha dado al trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado en su exposición “El Testigo”.

Lograr esto implica pasar por metas específicas, las cuales para este caso son:

- 1) Analizar los conceptos de fotografía, memoria y paz, así como la relación existente entre estos conceptos.
- 2) Enunciar los conceptos identificables en la fotografía como artefacto de la memoria en el trabajo de Jesús Abad Colorado.
- 3) Identificar los roles asignados a la fotografía como artefacto de la memoria en el trabajo de Jesús Abad Colorado.

Con el fin de alcanzar estas metas, este trabajo estará sustentado sobre las bases de una investigación de carácter cualitativo, teniendo como perspectiva metodológica la hermenéutica. Este enfoque metodológico se encuentra en concordancia con el instrumento de investigación utilizado para este trabajo, el cual ha sido la revisión documental de material fotográfico y escrito.

La hermenéutica se centra en los fundamentos filosóficos de Hans Georg Gadamer y Martin Heidegger, teniendo por elemento central la interpretación como un diálogo entre el investigador y el texto. Allí las experiencias propias del investigador juegan un rol fundamental, pues su propia experiencia es la que entra en diálogo con sus fuentes.

Este diálogo entre el investigador y el texto queda enunciada bajo una noción de “La distancia en el tiempo”. Según Ignacio Rojas, esta distancia se refiere a: “*Colocarse frente a un texto que se ha de comprender implica una confrontación entre el intérprete y el autor. Esta confrontación se da justamente porque se enfrentan dos tiempos: el presente, el del intérprete, y el del autor.*” (Rojas, 2011, p.181). Esta perspectiva metodológica resulta apropiada, especialmente, por el carácter que la experiencia y conocimiento del investigador tiene en la revisión de lenguajes tan sujetos a la interpretación como la fotografía. Allí se hace necesaria esa idea de buscar la síntesis por medio del diálogo de la tesis y la antesis.

Para esta perspectiva metodológica la fotografía, pero también los textos escritos, operan como símbolos que, según las reflexiones recogidas por Rojas de autores como Freud y Cassirer, obligan a “*emplear la hermenéutica, para desentrañar el sentido de las expresiones.*” (Rojas, 2011, p.182).

Rojas, citando la obra de Vicente Lozano Diaz “*Hermenéutica y Fenomenología*” menciona elementos claves de esta perspectiva metodológica. En primer lugar, el cómo el investigador no está limitado exclusivamente a conocer empíricamente al acercarse a determinadas experiencias, dado que este se está ocupando de algo que lo afecta y que está intentando comprender (Lozano Diaz, 2006) En segundo lugar, la forma en la el investigador se vincula desde toda su experiencia del mundo para buscar comprender eso que está frente a él (Lozano Diaz, 2006).

La hermenéutica presenta así un marco metodológico en el que los documentos, archivos y textos, recuperados por medio del instrumento de recolección documental, pueden ponerse en diálogo no solo entre sí, sino con la experiencia propia. Esta experiencia particular ayudará a analizar y comprender aquella información que se presente para el desarrollo de este trabajo.

Capítulo I: Fotografía, memoria y construcción de paz.

Se ha mencionado a lo largo de este texto que, para caracterizar los roles otorgados a la fotografía identificables en el trabajo de Jesús Abad Colorado, se hace necesario poner en diálogo al trabajo de este autor con los conceptos propuestos desde la filosofía y la academia. El objetivo de este capítulo es proporcionar un estado del arte que establezca las bases para el diálogo entre diversos conceptos y el estudio de caso de la exposición "El Testigo". De esta manera, será posible analizar cómo estos conceptos interactúan en la práctica, además de permitir que las experiencias y casos complementen las conclusiones planteadas por distintos autores.

En consecuencia, cabe mencionar que, para encontrar una relación entre la fotografía, la memoria y la construcción de paz se debe, inicialmente, pensar en aquellas características y propiedades que distinguen a cada concepto. Sin embargo, y adelantándome a conclusiones venideras, estos tres conceptos no solo tienen particularidades que los distinguen, sino que, adicionalmente, cuentan con elementos que generan puntos de convergencia entre los tres.

Gracias a los trabajos que preceden al presente, se ha identificado que la tarea de encontrar convergencias se hace más ágil y fluida si este estado del arte se realiza respondiendo a una lógica cuyo orden vaya exponiendo esas convergencias de manera orgánica. Es decir, se hace más ligera la tarea de establecer vínculos entre los conceptos de fotografía, memoria y paz si se inicia caracterizando aquel concepto que parece hacer de bisagra. El concepto que cumple esta finalidad es el concepto de fotografía.

La razón por la que este concepto cumple esa función de bisagra es justificable desde la naturaleza material de la fotografía que permite que los seres humanos conserven sus recuerdos y generen símbolos colectivos (Ramírez y Arreola, 2023). Esta naturaleza, puede facilitar que la fotografía en sí adquiriera esa característica de artefacto de memoria; esto si se tiene en cuenta que la fotografía es un artefacto posibilitador de recuerdos. Ahora bien, en tanto artefacto de memoria, su producción material, su conservación y su utilización puede darse en escenarios de construcción de paz. Adicionalmente, la carga simbólica e identitaria de las imágenes pueden generar ejemplos que transformen las condiciones de violencia actuales. Este es un análisis al que se volverá más adelante.

En consecuencia, la fotografía como concepto puede ser abordada desde la idea del acto fotográfico (Dubois, 2015) y desde la fotografía en su naturaleza material y de archivo (Didi-

Huberman,2004). Por medio de esa forma de abordaje, es factible encontrar puntos de convergencia con algunos debates sobre la memoria y la construcción de paz que serán abordados más adelante.

La naturaleza material de la fotografía facilita su uso como artefacto de memoria. Por su parte, el acto fotográfico favorece conservar los recuerdos de manera consciente y puede darse en escenarios de construcción de paz que apunten a la tarea de recordar y generar símbolos. Las razones expuestas sostienen la elección del concepto de fotografía como concepto bisagra en el marco de este trabajo.

Ahora bien, desde el surgimiento de la fotografía, el acto fotográfico y las imágenes resultantes de éste han estado sujetas a múltiples interpretaciones y análisis. Desde disertaciones filosóficas y artísticas, hasta consideraciones económicas y sociales. Estos debates han traído consigo diversas conclusiones sobre la fotografía.

Para el arte del siglo XIX la irrupción de la imagen fotográfica significó una amenaza para sus instituciones. Para los medios de comunicación la fotografía significó un paso enorme en la carrera por complementar su narrativa. Para la ciencia fue sinónimo de un salto tecnológico sin precedentes y con gran potencial para la investigación.

La fotografía se ha presentado como un instrumento que cuenta con la capacidad de capturar aquello que los individuos encuentran representativo. Es por tal motivo que la fotografía ha adoptado una función de capturar instantes, dando la posibilidad a los individuos de recurrir a las imágenes para conservar recuerdos en el imaginario colectivo (Ramírez y Arreola, 2023). Si se adopta esta postura sobre la fotografía explicada por Ramírez y Arreola, la relación entre la fotografía y la memoria parece más que clara. A pesar de esto, cuando se habla de memoria para referirse a la recordación de sucesos de violación masiva de derechos humanos, su capacidad de capturar imágenes y archivarlas se queda corta. Allí aparece la necesidad de otorgarle un uso y una narrativa particular a la fotografía.

Ramírez y Arreola proponen una conclusión que permite dejar aún más claridad sobre la estrecha relación entre la fotografía y la memoria. Ambas autoras afirman que

“la memoria tiene un soporte vivo (seres humanos) y un soporte material. Debido a la naturaleza efímera del primero es que surge el segundo. Es en estas manifestaciones tangibles en las que se inserta la fotografía, pues forma parte de las evidencias visuales que a su vez ayudan a reconstruir el pasado” (2023, p.10).

El mejor ejemplo de esta naturaleza efímera es el ya citado Didi-Huberman con su concepto de *“imágenes pese a todo”*. En su trabajo este autor muestra cómo las imágenes logran conservar

los recuerdos, aún en escenarios donde la vida se hace extremadamente efímera por el control excesivo de un régimen autoritario. En uno de los apartados de su obra este autor cita “¿Arrebatarle una imagen al infierno? Ello parecía doblemente imposible” (Didi-Huberman, 2004,p.25). Ese “arrebatarle una imagen al infierno” es la manera de Didi-Huberman de describir esa posibilidad de hacer tangible lo efímero.

Sobre la fotografía: La perspectiva de la fotografía y su reproductibilidad técnica.

La aparición de la fotografía en el ya lejano siglo XIX suscitó toda una revolución en el movimiento artístico. En ese entonces, el arte estaba caracterizado, entre otras cosas, por una búsqueda de la perfección estética y lo bello. Hasta ese entonces, los movimientos artísticos evolucionaban conforme más se creía que el arte se acercaba a una noción de perfección basada en retratar lo más cerca posible la realidad. Para los artistas, la constante búsqueda de lo perfecto y lo bello solo era posible gracias a las sinergias producidas entre la sensibilidad y la destreza del artista.

Esa noción convirtió al arte, especialmente al pictórico, en toda una institución inamovible. Un canon con reglas rígidas e inamovibles, que establecía desde allí unos máximos exponentes y producía una experiencia solo al alcance de las élites y los “bendecidos” por la providencia divina. En consecuencia, se consideraba artista a aquel capaz de retratar la realidad, haciendo que su arte fuese algo muy cercano al mundo de las ideas propuesto por Platón. Todo esto hasta la irrupción de la fotografía.

Esta realidad sobre el arte del siglo XIX, y del por qué la fotografía fue tan conflictiva posteriormente, se puede encontrar en la siguiente cita traída por Walter Benjamin, la cual da cuenta de las opiniones que se emitían sobre la fotografía en medios de comunicación especializados de la época:

“Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos.”
Der Leipziger Stadtanzeiger (Como se citó en Benjamin, 1989)

Dado que el arte había promovido la conclusión de que lo perfecto era aquello capaz de fijar una reproducción de lo real -tanto así que resultó en un movimiento artístico denominado realismo-, la irrupción de la fotografía, al ser ésta una forma de producir imágenes que calcaban

palmo a palmo la realidad, puso en jaque al movimiento artístico. Les dio a entender que lo “bello” y “perfecto” ahora podía lograrse gracias a la intermediación de una máquina.

La ruptura que implicó la fotografía para el arte es retratada por Walter Benjamin en la siguiente cita extraída de su ensayo ‘Pequeña Historia sobre la fotografía’: “*En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores.*” (Benjamin, 1989, p.70). Así pues, la irrupción de la fotografía significó que la sociedad del siglo XIX, cuyo fetiche en el arte era lograr el máximo realismo, viera enormes posibilidades con la fotografía.

Con el pasar de los años, las cámaras oscuras fueron dando paso a las cámaras fotográficas que, a su vez, se fueron haciendo más portátiles y accesibles. Incluso, la misma evolución técnica fue dejando a un lado al técnico que manipulaba las cámaras oscuras al hacer del proceso de captura uno mucho más sencillo. El “fotógrafo” pasó de ser una especie de alquimista que lograba imágenes por medio de un ritual, a ser parte de la cotidianidad de las ciudades. La evolución técnica y la industrialización trajeron consigo el hecho de que cualquiera pudiera tomar una imagen de nitidez y realismo excepcional sin mucha formación técnica.

Debe mencionarse que previo al surgimiento de la “industria fotográfica”, la naturaleza casi mística de las daguerrotipias¹ generaba que en estas imágenes aún existiera un “algo artístico” a los ojos de la sociedad del siglo XIX. En cada relación entre el espectador y la imagen fotográfica era posible encontrar aún un “aura” -ya se explicará este concepto-. Para ver y tomar esas imágenes existía una especie de ritual en el que se disponía de todo un escenario, con un performance único e irrepetible para cada fotografía. En pocas palabras, se hacía un ejercicio similar al que hacía un pintor o un escultor con sus modelos.

Cabe destacar que, a pesar de estos primeros años, el hecho de que el técnico desplazara al artista había significado que la forma de consumir el arte no fuese la misma. El ir a un museo ya no estaba reservado para las élites. Las pinturas ya no asombraban por su realismo, pues verlas ya no generaban una experiencia divina. En pocas palabras, la interacción arte-público iba perdiendo su naturaleza ritual y se iba democratizando.

Esto se profundizó cuando, como resultado de la revolución industrial, la fotografía comenzó a responder a las dinámicas de producción. Cada vez había más cámaras que con un solo disparo tomaban imágenes de las que se podían reproducir miles de copias, incluyendo fotos de las

¹ Nombre con el que se conocía a las imágenes precursoras de la fotografía moderna.

mismas pinturas expuestas en los museos. A esto Walter Benjamin lo denominó “la reproductibilidad técnica del arte”.

Para Benjamin, la posibilidad de adueñarse de una imagen y copiarla cuantas veces se quisiera terminaría por triturar el aura. El aura era esa experiencia de distancia que existía entre el espectador y el arte cuando no se lograba entender y repetir plenamente esa experiencia de ver una pieza de arte. El aura era descrita como “*una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar.*”(Benjamin, 1989, p.75). Dicho, en otros términos, era esa experiencia por la cual una imagen tenía el poder de evocar.

Esa aura se destruiría debido a que lo irreplicable se podía copiar, reproducir y vender cuantas veces se quisiera. La reproductibilidad técnica le daba al espectador la posibilidad de adueñarse de la imagen y revisitarla cuantas veces quisiera. La cámara fotográfica se esgrimiría como un aparato que permitía a su usuario “*adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia.*” (Benjamin, 1989, p.75)

Esto lo destacaba Walter Benjamin en los incipientes años 30’s, muy previo a la progresiva masificación de las cámaras compactas -aún de fotografía análoga-, y muchísimo antes de la digitalización de la fotografía que ha permitido tener en los bolsillos cámaras con capacidades sorprendentes y con la capacidad de difundir de inmediato las imágenes en redes sociales.

Se podría intuir que, en la actualidad, la posibilidad de adueñarse de la imagen es algo mucho más cotidiano. Ir a un museo, un concierto, o un performance es encontrarse con la ya familiar imagen de cientos de celulares tomando fotos y videos para subirlos a redes sociales. Es decir, lo irreplicable de la experiencia se ha ido diluyendo aún más conforme la fotografía ha reflejado las dinámicas mismas del consumo rápido e inmediato de los actuales días.

En consecuencia, las tempranas reflexiones de Benjamin sobre las formas de producción y la fotografía resultan hoy en día más pertinentes. Sin embargo, no solo fue su llamado de atención sobre “el aura” lo que propulsó a este autor a proponer la idea de encontrar el valor del arte (y de la fotografía) en su uso social.

Benjamin también alertó sobre los peligros y consecuencias que los discursos sobre lo estético tuvieron en un contexto caracterizado por el auge de los movimientos fascistas. El autor llama la atención sobre las formas en las que el Fascismo vio en los discursos sobre lo estético una forma de legitimar su movimiento y sus políticas de control social, eugenésico y racial. Políticas enfocadas en la búsqueda de lo ario y perfecto.

Es entonces cuando el autor destaca que el arte había constituido un discurso que resultó siendo funcional a los fines y propósitos del fascismo. En consecuencia, el arte sirvió para resaltar una noción de perfección, convirtiéndose así en un vehículo propagandístico enfocado a la difusión de los principios e ideales fascistas.

Tales señalamientos de Benjamin pueden facilitar el análisis y comprensión de las razones detrás del uso de artes como el cine, la pintura y la fotografía en la arquitectura de la maquinaria propagandística del nazismo; especialmente en esa construcción grandilocuente de la narrativa Nacional Socialista. También ayudarían a comprender la razón por la cual se apelaba por expresiones artísticas que resaltarán una noción de raza y territorio perfecto, expresiones y simbolismo referentes a una grandeza imperial y a una apuesta visual basada en la exageración.

Ante tal peligro, Benjamin sentenció que: [para responder] *“al esteticismo de la política que ha promulgado el fascismo, el comunismo deberá responderle con la politización del arte”* (Benjamin, 1989, p.57). Esa “politización” del arte atribuida por Benjamin al comunismo es lo que se puede comprender como el uso social.

Es necesario aclarar que tal politización se la atribuye el autor al comunismo como resultado del contexto en el que Benjamin escribió su obra, pues su obra se desarrolló en el contexto de la Europa que vivía en pleno el auge de los movimientos fascistas, pero también de la consolidación de la Unión Soviética y de los movimientos filosóficos derivados del marxismo.

En consecuencia, si bien “la politización” del arte propuesta en ese momento por Benjamin respondía a una respuesta antifascista, su propuesta, en la actualidad, puede ser extendida a la politización del arte como forma de denuncia, enunciación y exigencia de justicia. Es decir, la politización hoy en día no es exclusiva de los movimientos comunistas. Básicamente, hoy se puede hablar de una politización del arte en los mismos términos atribuido a las memorias que surgen como resistencia frente a hechos de violencia.

Es ante este contexto que se propone hallar el valor del arte en su uso social y político pues, según Benjamin, además de que el aura se ha visto afectada por el surgimiento de formas técnicas de reproducir el arte (la fotografía), los discursos sobre lo que es -o no- estético pueden ser trasladados a políticas y discursos de odio que promuevan la desaparición de aquello que no responda a esos cánones.

Es decir, puede ser utilizado el discurso de lo “perfecto” o lo “normal” desde (o con) el arte para sustentar políticas que justifiquen las violaciones masivas de derechos humanos. Vale mencionar que esto sigue siendo bastante vigente, pues al revisar caricaturas, películas, fotografías,

chistes o canciones elaboradas en contextos de violencia, se lograría llegar a identificar cómo han sido utilizados para generar una idea de un “ellos” en contextos de violencia. Incluso, en cómo el arte se convierte en un símbolo para generar dichas divisiones.

Volviendo a lo referente a la “reproductibilidad técnica del arte”, debe mencionarse que el arte también ha sabido incorporar y evolucionar junto con esas “revoluciones técnicas” en sus movimientos. Si bien en el siglo XIX y XX la fotografía (y posteriormente el cine) generaron resistencia entre quienes hacían arte en sus formas “clásicas”, lo cierto es que hoy en día nociones como el “séptimo arte” dan cuenta de que lo técnico ha encontrado cabida en la ecuación de lo artístico. Hoy nadie cuestionaría lo artístico de una película de un reconocido director. Por el contrario, hablarían de todos los elementos que confluyen en una película, lo fotográfico, lo literario y lo musical por poner ejemplos.

Adicionalmente, ciertos movimientos artísticos han sabido incorporar la propuesta de la politización de la que habla Benjamin. Hay expresiones artísticas con una clara intencionalidad de denuncia y en donde lo estético es incluso material de disputa. Ana María Pérez Rubio (2013), citando a Jacques Rancière (2010), introduce algunos conceptos que pueden profundizar en este debate.

Desde la perspectiva de Rancière, la distinción entre lo que es arte, y que no, depende de los regímenes de identificación que puedan prevalecer durante determinados momentos históricos. Según este autor, actualmente existe un régimen estético caracterizado por *“un ámbito de indiscernibilidad, que no permite distinguir entre los hechos y las ficciones. En él, la separación se desdibuja y tanto el sujeto anónimo como cualquier objeto pueden ostentar belleza”* (Pérez, 2013, p.194)

La autora remata indicando que en este régimen *“el arte se configura como una forma de vida autónoma y proceso de autorrealización que se vincula con sus posibilidades de compromiso político”* (Pérez, 2013, pp.194-195). Finalmente, Pérez finaliza afirmando que para Rancière lo estético es común en las artes y en la política, siendo allí donde se determinan los cambios en la representación (Pérez, 2013).

Esta autora también expone algunas ideas sobre el cómo el arte, en tanto proceso y actividad, puede constituir esfuerzos capaces de restaurar el tejido social. Según Pérez, las manifestaciones artísticas son políticas en tanto confrontan a la misma realidad sensible (Pérez, 2013).

Pérez a su vez trae a su artículo las ideas de Reinaldo José Laddaga (2006). Parafraseando a este autor, Pérez indica que las prácticas artísticas capaces de subvertir la división propuesta por la realidad tangible son el resultado de nuevos modos de producción inmaterial y comunicativa producidas en diferentes planos, incluyendo el político (Pérez, 2013)

Por esta razón, se puede entender el motivo por el cual los lenguajes artísticos se han extendido como artefactos de memoria. Pues al igual que el arte, la memoria desde una perspectiva ejemplarizante otorga un uso social a los recuerdos. Puede cuestionar el orden, los regímenes de representación, y aportar a la reconstrucción del tejido social.

Así como el uso social obliga a salir de las ideas de “el arte por el arte”, las nociones de carácter ejemplar sobre la memoria obligan a ir más allá de la idea de “el recuerdo por el recuerdo”. También se puede decir que, en términos de Rancière, la memoria se puede constituir como una forma de vida autónoma vinculada a posibilidades de compromiso político.

Volviendo a Benjamin, este autor en su texto hace una distinción más que pertinente para este trabajo: *el arte como fotografía y la fotografía como arte*. Cuando se refiere a la “fotografía como arte” se refiere a la dimensión estética de la imagen, es decir, a esas nociones técnicas, de composición e iluminación que hacen de una fotografía bella y digna de ser admirada. Cuando se habla de “*el arte como fotografía*” hace referencia a la dimensión de un uso de la imagen o de la representación que propicien una mirada de los hechos sociales. Acá lo estético pasa a un segundo plano y la imagen cobra relevancia en cuanto pueda focalizar, narrar, denunciar o enunciar un punto de vista, una perspectiva política (Benjamin, 1989).

Sobre la fotografía: el acto fotográfico.

El apartado anterior retomaba algunos de los debates dados como resultado del surgimiento de la fotografía y su capacidad de reproducir técnicamente las imágenes. Esta reproductibilidad técnica de la imagen hizo cuestionar las nociones preestablecidas sobre el valor del arte desde la posibilidad de un artista y su obra de acercarse a la realidad.

Así, la búsqueda por una noción de valor que trascendiera lo meramente estético, motivó a indagar en la relación del arte con sus usos sociales y políticos, escudriñando sobre el impacto del arte en la construcción de tejido social, la representatividad y el compromiso político. Estas perspectivas abogan por entender el arte desde una dimensión de análisis que favorezca el estudio de su interacción con los contextos sociales y políticos.

Este apartado, ahora, se centrará en la fotografía como acto. Dos autores son inevitables al hablar de la fotografía desde la idea de acto fotográfico. Roland Barthes (1990) y Vilém Flusser

(1990). El primer autor en su obra la “*cámara lúcida*” indaga por esa relación entre aquel que es fotografiado y la cámara. Para este autor, una fotografía puede ser sujeta a tres acciones: Hacer, experimentar y mirar.

Estas tres acciones son efectuadas por un operador, o fotógrafo, un espectador, que son aquellos que compulsan las imágenes, y el espectro, que es aquel objeto fotografiado que a su vez es el blanco y referente de la imagen (Barthes, 1990). La elección de la palabra espectro (*spectrum*) no resulta gratuita, pues el autor menciona que toda fotografía tiene la posibilidad del “*retorno de lo muerto*”. Es decir, el retorno del pasado en un mundo en movimiento (Barthes, 1990).

El fotógrafo para Flusser, por su lado, está en un acto de caza de todas las regiones del espacio-tiempo. Una región espacial puede traducirse en la cercanía o lejanía desde la que el objeto quiere ser cazado. Por otra parte, la región temporal puede significar el instante propio a capturar (Flusser, 1990). Respecto a quien ve la fotografía, Barthes al profundizar sobre el espectador introduce otro concepto fundamental: “*studium*”. Al introducir este concepto, Barthes no ignora la forma en la que el espectador se relaciona con la fotografía mediado por el deseo e interés, los cuales pueden ser influenciados por el contexto y la cultura.

Acá es factible retomar la idea de la vinculación afectiva u emocional abordada al introducir el concepto de artefacto. En ese orden de ideas, esa vinculación afectiva con el objeto u fotógrafo puede afectar la posibilidad del espectador a disfrutar e interesarse en una imagen. En sentirla como algo cercano capaz de representar (y representarlo).

Por parte del *spectrum*, u objeto fotografiado, el autor lo define como aquel que es fotografiado y que adquiere una naturaleza que no encaja en sujeto u objeto. Según Barthes, aquel que es fotografiado es un sujeto que siente su devenir hacia un objeto, convirtiéndose en un espectro (Barthes, 1990).

Ese devenir del sujeto ocurre en el instante mismo en el que está frente a la cámara y se hace consciente de ser observado. Pues el sujeto, al sentirse observado, se construye en el acto de ser fotografiado. Fabrica por un instante una pose, un cuerpo. Se transforma por adelantado en una imagen (Barthes, 1990).

Esta perspectiva del acto fotográfico resulta problemática en casos como el estudiado por Didi-Huberman. Allí el objeto fotografiado nunca tuvo la oportunidad de escoger si convertirse en espectro desde la constitución de un acto fotográfico. Didi-Huberman utiliza la idea de “arrebatarle una imagen” al infierno, justamente refiriéndose al férreo control del nazismo al interior de los

campos de exterminio. Un escenario en el que el acto fotográfico y la relación entre operador y espectro podría resultar impensable.

Un ejemplo de esto puede ser el de las personas retratadas en la fotografía #1. Estas personas cumplen con esa definición de espectro en tanto que el espectador “trae de la muerte” a aquel pasado al observar la foto. No obstante, su transición de sujeto a objeto no se dio desde un acto consciente por fabricar un instante.

Es así como resulta necesario aclarar que la participación del objeto fotografiado en la fabricación de esos instantes va a depender, en gran medida, de la forma en la que el operador juegue con esa relación entre el espacio-tiempo. Esta aclaración no resulta antagónica al pensamiento de Barthes y Flusser, especialmente retomando la metáfora del “cazador” y el cómo se aborda el rol de la cámara desde su naturaleza de aparato.

Una primera forma de resolver esta problemática frente a la conciencia del espectro a la hora de generar imágenes puede darse desde la idea de la imagen técnica mencionada por Flusser. Es a la imagen técnica a la que se le atribuye esa naturaleza de ritual mágico eternamente repetido, pues son las imágenes técnicas aquellas nacidas para ser reproducidas y en donde el objeto-sujeto si está consciente de la necesidad de fabricar la imagen.

Esta imagen técnica contrasta, entonces, con la noción de Didi-Huberman de imágenes pese a todo, pues las “imágenes pese a todo” son aquellas que surgen en escenarios no cotidianos y extraordinarios. Escenarios en donde la imagen no pretende ser generada con la intencionalidad de reproducirse y repetirse de manera constante, sino con el objetivo de conservar el momento histórico retratado.

Una segunda forma pasa por centrar el debate en la idea de la cámara en sí. Flusser menciona que las imágenes técnicas se producen mediante aparatos (Flusser, 1990). Si bien esta noción no es falsa, lo cierto es que todas las imágenes fotográficas, sean estas técnicas o no, se reproducen por medio de un aparato. Flusser menciona que la palabra aparato se deriva de un verbo que significa preparar, mencionando que, en tanto preparación, la cámara sería un aparato que espera pacientemente (Flusser, 1990).

De nuevo, los ejemplos de Didi-Huberman son muestra de que, si bien la cámara está ahí, esta acecha al objeto sin necesidad de una excesiva preparación. La sorpresa derivada de la cacería del objeto se da, en tanto existió la posibilidad de arrebatarse una imagen al infierno, no en tanto a la captura de un momento para ser reproducido y consumido.

Fotografía # 1:

Fuente: Anónimo (1944).²

Otra forma de abordar este debate sobre un acto fotográfico preparado y consciente, y otro que parece más fortuito e incidental, puede darse desde la perspectiva de Susan Sontag y lo que esta autora denomina la actitud estética e instrumental de la fotografía (Sontag, 1973). Según Sontag, una se caracteriza por una actitud en la que no hay nada que no debería ser registrado, y otra, por una actitud en la que se piensa que no hay nada que no debería ser visto (Sontag, 1973).

Para la actitud estética hay belleza e interés si se mira desde un ojo perspicaz. Es decir, esa actitud de cacería descrita por Barthes. La actitud instrumental, por su parte, trata todo como un objeto de uso presente y futuro. Desde esa propuesta de Sontag se puede entender que el acto fotográfico, si bien se puede encontrar mediado por fotógrafo, objeto y espectador -tal y como lo indica Barthes-, es la actitud durante el acto fotográfico lo que puede determinar la forma desde las cuales se generen y usen las imágenes

² Incineración de cuerpos gaseado en fosas al aire libre. Tomada de: Didi-Huberman, G. (2004). Imagen-archivo o Imagen-apariencia. Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto (p.31). Barcelona. España: Paidós.

Sobre la fotografía: las imágenes.

Las perspectivas de Sontag, especialmente desde la perspectiva de la actitud fotográfica (actitud estética e instrumental) invitan a ampliar la idea de que el uso social y lo estético son conceptos irreconciliables que compiten por definir el valor de las imágenes. El valor de las imágenes, en realidad, varía dependiendo de la actitud con la que se haya adoptado la fotografía.

Desde la perspectiva de la autora, un punto de partida a definir es aquel en donde se entienda que no toda fotografía está destinada a tener un uso social como el que define Benjamin, o que, por el contrario, no toda fotografía está destinada a ser admirada por su belleza.

Lo anterior no quiere decir que las fotografías no puedan mutar y transformar su uso durante el transcurrir del tiempo. Esta posibilidad de nuevos usos Sontag lo deja claro en la siguiente cita:

“La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo” (1973, p.244).

Esta cita permite entender que las imágenes pueden tener diferentes usos durante la historia, usos que no se encuentran condicionados a otorgarle un valor desde su belleza y/o utilidad. El trabajo de Jesús Abad Colorado es incluso muestra de esto. Fotografías que tenían un uso inicial centrado en el periodismo, pueden ser reutilizadas con un uso de construcción de memoria y paz.

Un ejemplo por citar sobre el cómo en el trabajo de Jesús Abad Colorado se puede observar esa variación de uso de las imágenes, puede ser visto en algunas de las imágenes que, por ejemplo, tomó Abad Colorado como reportero de El Colombiano. Como reportero de este diario Abad Colorado tuvo que cubrir la denominada Masacre de Machuca (Antioquia) perpetrada por el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1998.

La imagen # 2 hace parte de su galería de “El Testigo”. En el contexto de esta galería, los mensajes que rodean esta imagen, incluyendo los nombres de las mismas salas, ahondan el suceso desde una perspectiva de respeto, pero también centrado en el impacto de la violencia en los individuos y el cómo estos deben anteponerse a la violencia y seguir su camino. No por nada, una de las salas de la galería “Y aún así me levantaré” hace alusión a esta capacidad de las comunidades a afrontar la violencia

Fotografía # 2:

Fuente: (Colorado, 1998)

Sin embargo, si se observa una imagen del mismo Abad Colorado, esta vez en el contexto de una entrada de El Colombiano, el solo texto que acompaña la imagen tomada sobre el mismo suceso da un uso diferente a la imagen. La [imagen # 3](#) se encuentra en una nota del 2016 titulada “Hace 18 años llovió fuego en Machuca” (El Colombiano, 2016).

Fotografía # 3:

Fuente: (Colorado, 1998)

No es gratuito, de hecho, que la misma imagen de El Colombiano venga acompañada con el texto resaltando el número de heridos, ni mucho menos el uso del color. En una entrada de la BBC data del año 2016, citaban a Abad Colorado refiriéndose al uso del blanco y negro. Este decía que "Creo que es más respetuoso. *“El color agrade en situaciones de violencia. El blanco y negro le da más carácter de documento, de duelo”* (BBC, 2016).

Estas dos imágenes son un ejemplo de esto que la cita de Sontag trae. La realidad de la masacre retratada por Jesús Abad Colorado es reciclada, traída y abordada de manera diferencial dependiendo el contexto, uso y discurso. Es por eso por lo que una misma realidad retratada es abordada de manera diferente por un diario y una galería, muy a pesar de que la realidad retratada sea la misma.

Retornando el punto de las actitudes fotográficas. Resulta necesario señalar que, para una fotografía desde una actitud estética, el valor de la imagen está en su interés y belleza. Incluso ahí existe un uso social: el disfrute y la posesión de algo que consideramos bello. Desde la actitud instrumental, en donde todo debe ser registrado, el valor se puede encontrar en la posibilidad de registrar el pasado para estudiarlo en el futuro. Ahí la idea de valor si puede darse desde un uso social pensado en clave de transformación política.

Ahora bien, aunque Sontag menciona que *“las imágenes fotográficas son indicios del transcurso de una biografía o una historia”* (Sontag, 1973, p.233), esta característica de las imágenes no es exclusiva a las imágenes producidas desde alguna de las “actitudes” descritas por Sontag. Así pues, estos indicios de una biografía e historia, que generan recuerdos, pueden darse incluso desde aquellas imágenes que no necesariamente cuentan con una belleza particular.

La actitud instrumental favorece más la posibilidad de un uso de la imagen como artefacto de memoria, y aunque se puede hacer memoria desde las imágenes bellas, al generarse imágenes desde una idea de que todo debe ser registrado, la actitud instrumental favorece que los recuerdos se puedan organizar, clasificar, narrar y describir. Es decir, una instrumentalización donde prima el mensaje sobre lo estético.

Un ejemplo de esas fotografías cuyo mensaje no se pierde por lo estético se encuentra en el texto de *“imágenes pese a todo”*. La imagen # 4 es un ejemplo de eso. Una imagen que, desde una noción estética, puede ser descartable, incluso desagradable, pero que al ser un registro de un suceso tan difícil de retratar adquiere un valor inconmensurable al lograr denunciar y comprobar las atrocidades cometidas al interior de los campos de exterminio de la Alemania Nazi. El valor de esta imagen está en su capacidad testimonial.

El apelativo: “pese a todo” usado por Didi-Huberman es dado por el hecho de que estas imágenes eran *“arrebatadas, a costa de riesgos inauditos, a una realidad que ciertamente no tenían tiempo de explorar... pero de las que consiguieron, en algunos minutos, captar algunos aspectos de forma incompleta, fugitiva.”* (Didi-Huberman, 2004, p.91).

Básicamente, ese ‘pese a todo’, no solo hace referencia al carácter “no estético” de la imagen, alude también al riesgo implícito de tomar esa foto, pues para el fotógrafo esto hubiese podido significar su final al romper las reglas de ese lugar. El arrebatarse la imagen al infierno, como ya se mencionó.

Fotografía # 4:



Fuente: Anónimo (1944).³

Trayendo esto a la realidad que compete a esta tesis, la reflexión sobre ese “pese a todo” provoca reflexiones interesantes. En primer lugar, la importancia de recordar que muchas de las imágenes de Jesús Abad Colorado se hicieron pese a la constricción y amenazas de los grupos armados. En segundo lugar, que lo estético no debe ser lo determinante a la hora de determinar si una imagen tiene cabida como archivo de memoria.

Resulta necesario en este punto aclarar, que lo estético en la fotografía no solo juega un papel enfocado a agradar al espectador. Lo estético permite ordenar los elementos de una imagen con el fin de que esta pueda narrar una situación de manera más fácil. Sin embargo, lo estético no es lo único que puede jugar ese papel narrativo. Los marcos de referencia y los contextos que rodean a las imágenes pueden suplir ese papel, y hasta complementarlo. Esos marcos de referencia pueden incluso construirse o hacerse explícitos en el marco de la instrumentalización de las imágenes.

³ Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz. Tomada de: Didi-Huberman, G. (2004). Imagen-archivo o Imagen-apariencia. Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto (p.176). Barcelona. España: Paidós.

Adicionalmente, sobre la fotografía siempre ha habido debates sobre si las imágenes son pruebas inequívocas de un hecho. Este último factor, adicional al de la imposibilidad de siempre contar con imágenes “ordenadas estéticamente”, genera una necesidad de acompañar las imágenes con algunos referentes que ayuden a narrar una historia. En el caso del “El Testigo” esos referentes son los contextos históricos y geográficos de los momentos y lugares de las fotos. Para el caso de una fotografía como artefacto de memoria, en los términos propuestos por esta tesis, los dispositivos que ayudan a narrar a pesar de los criterios estéticos pueden encontrarse en las narrativas de los retratados y quienes retratan. Básicamente, quienes toman las imágenes son las fuentes primarias de esas referencias.

Las comunidades y las personas retratadas dotan de sentido y contexto a las imágenes, aun cuando éstas sean momentos fugaces captados en contextos adversos o con dificultades técnicas y estéticas que no permitan su valoración visual. Cabe destacar, igualmente, que el rodear las imágenes de referentes se ayuda a combatir ciertos abusos de la memoria (abordados más adelante) a los que pueden verse sometidas las imágenes. Entre esos abusos pueden encontrarse esos esfuerzos que apuntan a negar o revisar lo sucedido -negacionismo y/o revisionismo-.

La relación con la verdad: un campo de disputa en la fotografía y la memoria.

En la cotidianidad parece imposible no relacionar a una fotografía con una prueba irrefutable de que algo -o alguien- estuvo en un lugar y en un tiempo particular. Y aunque parece que la masificación de herramientas de edición, o la más reciente irrupción de la inteligencia artificial podrían dar argumentos sólidos para cuestionar aún más esa relación compleja entre la verdad y la fotografía, lo cierto es que este es un debate de larga data.

Sería correcto afirmar, entonces, que la verdad en la fotografía es un asunto relativo. La verdad en la imagen va a depender de su contexto, uso y presentación. Se puede poner esto de manera explícita, afirmando que una imagen no tiene la misma relación con la verdad cuando una foto es expuesta en el marco de un juicio por homicidio que, por ejemplo, en contextos en donde se usa la fotografía con un carácter más ilustrativo. Este uso de la fotografía dota a la imagen de una relación particular con la verdad en donde los contextos, explicaciones y usos juegan un rol fundamental.

Gracias a estos debates que se han suscitado frente a la verdad, desde la filosofía y otras ciencias se ha buscado indagar sobre esa relación entre la imagen fotográfica y la realidad. Entre los múltiples debates que han surgido, existen dos posturas “antagonistas” que resumen las

aproximaciones más recurrentes. Una primera postura que defiende la idea de que la fotografía es un espejo de la realidad, y una segunda que propone que la fotografía es una huella de la realidad.

Respecto a la primera postura, debe mencionarse que esta es una idea en la que se aboga por considerar a la imagen fotográfica como un retrato inequívoco de la verdad. Un reflejo preciso de aquello que está frente al lente. Esta perspectiva es ampliamente debatida desde la filosofía, especialmente por parte de algunos de los autores ya citados.

Flusser, por ejemplo, indica que la imagen es un medio que tiene por fin mediar entre el ser humano y su entorno. Las imágenes desde la perspectiva de este autor ilustran y hace concebible lo que los textos narran (Flusser, 1990). Una cita de Flusser que refleja su idea sobre las imágenes, define que

“las imágenes son superficies con significativas. En la mayoría de los casos, estas significan algo exterior, y tienen la finalidad de hacer que ese algo se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano” (Flusser, 1990,p.11)

Si se retoma la idea de “regiones del espacio-tiempo” previamente descrita, se podría comprender la razón por la cual conceptos como el encuadre, la composición y el enfoque podrían entrar en conflicto con la idea de pensar la fotografía como un espejo de la realidad. Estas técnicas son, justamente, formas de posarse en una determinada región del espacio y el tiempo. Más cerca, más lejos, más rápido, más despacio.

En la fotografía, tanto el aparato (la cámara) como el usuario (el fotógrafo) tiene soluciones técnicas para mostrar en la foto justo aquello que se quiere mostrar. Es decir, el fotógrafo puede decidir desde tomar una amplia *foto panorámica*, hasta tomar un *primerísimo primer plano* que ignore cualquier otro detalle. Acá ya se pone de manifiesto el hecho de que la fotografía tomada solo constituye un pedazo de la realidad.

Esta idea del espejo se enfrenta con la idea de las regiones del espacio-tiempo, en tanto que un espejo refleja todo aquello que está en frente sin realizar algún tipo de selección o modificación de los objetos que componen la escena o el paisaje, cosa que si se hace durante el acto fotográfico como ya se mencionó.

Es posible plantear que existen espejos que desde su forma están hechos para ver objetos de manera más cercana y detallada, ignorando aquellos objetos más alejados. Si bien esto es cierto, sigue sin existir ese factor clave que existe en la fotografía: la *composición* de la imagen. Es decir, al mencionar que la fotografía sería un espejo de la realidad, se le otorga a la imagen un carácter

mimético de la realidad misma que ignora el rol del fotógrafo y operador en la composición de la imagen.

Así pues, la segunda postura parece proponer una aproximación en donde no se niega que la fotografía retrata de alguna manera la realidad, pero en donde reconoce que factores como el rol del fotógrafo, los contextos y las soluciones técnicas juegan un rol fundamental en el resultado final de la imagen. Esta segunda postura apunta a señalar que la fotografía es, en realidad, una representación de la realidad, más no la realidad en sí. En pocas palabras, la imagen fotográfica es sólo una parte de la realidad.

Esta segunda postura es más cercana a los postulados de los autores ya mencionados. Por ejemplo, Sontag menciona que “*lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes*” (Sontag, 1973, p.231). Imágenes que como ya ha sido descrito, son textos sujetos a la interpretación de quien las lee, y que su lectura está condicionada a la posibilidad de tener referentes y/o lazos que vinculen al espectador a la imagen.

Esta idea de la fotografía como una huella de la realidad, abre una posibilidad para entender a la fotografía como un ejercicio cuya relación con la verdad se encuentra atada a un contexto y a las interacciones surgidas antes, durante y después del *acto fotográfico*. Es decir, no sólo el contexto en el que la imagen es tomada, sino que, de una u otra manera, el contexto y la situación en el que la imagen es observada.

Durante un juicio, una imagen puede ser expuesta por un jurista como una prueba que determine la inocencia o culpabilidad de un sospechoso. En esos casos, se puede usar una imagen para afirmar que, a determinada hora, en determinado lugar y en tal fecha el sospechoso estaba (o no) en el lugar del crimen. Aquí el jurista tiene la escena del crimen, los testimonios, y la ubicación de la cámara como un contexto para armar su alegato y usar esa imagen como prueba fehaciente.

En otro contexto, como puede ser el de una exposición de arte, la imagen adquiere un valor diferente. Al estar en el entorno de una galería sobre una temática o sobre un artista particular, ahí no sólo importa usar esa imagen para decir “esta persona estuvo en este momento y lugar”, sino que se pretende usar la imagen para admirar una técnica o un trabajo particular. Ese contexto pone al espectador en una relación diferente con la imagen frente a la que tendría en un juicio.

Dubois denominó a esta perspectiva de la imagen fotográfica como “Teoría del index”. Esta es una perspectiva desde la que se entiende a la fotografía como un “instante de verdad” (Dubois, 2015). Según este autor, entender a la fotografía en el orden del index se refiere a entender la foto como una representación que está determinada por su referente (Dubois, 2015). Por referente se

puede entender a todo aquello que contextualiza y sitúa a la imagen en un momento, lugar, contexto o situación particular.

Esta perspectiva, según el autor, difiere de las teorías que ven a la fotografía como espejo de la realidad, en tanto que no se puede entender a la foto sin entender lo que la rodea. Esto es lo que denomina según el autor define a la fotografía como una huella de la verdad – o index-. Cabe mencionar que el autor explica que esta noción de index parte de la suma de las ideas que ven a la foto como *ícono* y de aquellas que la ven como *símbolo* (Dubois, 2015).

Cuando el autor se refiere a la foto como “ícono”, se refiere a la imagen como representación por semejanza. Es decir, que la imagen representa a la realidad al capturar algo que se asemeja a la realidad. Esa semejanza se puede encontrar al rastrear parecidos entre los sujetos, objetos y tiempos que se observan en la imagen. Pongamos el siguiente ejemplo:

Una foto podría representar a una familia en la Plaza de Bolívar de Bogotá. La gente sabría que esa foto es en la Plaza de Bolívar al encontrar semejanzas entre los objetos de la imagen y aquellos que se pueden encontrar en dicha plaza; como la estatua de Bolívar, el Capitolio, la Catedral Primada. Pero ¿qué pasaría si alguien afirmara que ese fondo fue hecho con una croma (pantalla verde)? Es ahí donde la necesidad de la naturaleza simbólica entra en acción.

La foto como símbolo, según Dubois, ve a la imagen como representación por convención general. Es decir, por acuerdo generalizado. En el ejemplo anterior, esa convención general se traduciría en un acuerdo mayoritario por parte de aquellos que han visto la foto sobre que ese fondo es efectivamente la Plaza de Bolívar y que no se trata de ningún otro lugar o de un truco de edición.

Así pues, si esta imagen de la familia en la Plaza de Bolívar quisiera evitar malas interpretaciones, sería importante situarla y darle un referente. Por ejemplo, en el marco de una cena familiar el referente sería el miembro que tomó esa foto narrando que lo hizo en una visita que hicieron a Bogotá hace dos años. Así, quienes vieran la foto reconocerían los elementos que se les asemejan a la plaza (ícono) y estarían de acuerdo en que, efectivamente, esa foto fue tomada allí (símbolo).

La noción de la fotografía como huella de la realidad se ve reforzada por la misma Susan Sontag. Su libro, “*Sobre la fotografía*”, inicia desde un dialogo entre sus reflexiones sobre la fotografía y el mito de la caverna de Platón. Esta autora defiende la idea de que la imagen no puede reflejar la realidad, sino que, por el contrario, una imagen está mediada por diferentes aspectos.

Esta cita permite ilustrar esto: “*aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia*” (Sontag, 1973,

pp.19-20). Sontag también trae otras citas que mencionan cómo las fotografías manosean la escala del mundo retocando y manipulando aquello impreso en la imagen. El título del capítulo de la obra de Sontag “*La caverna de Platón*”, ya muestra lo que para esta autora es la relación con la verdad desde la fotografía. Una relación compleja en donde, aunque los observadores piensen que están viendo la verdad, estos en realidad están viendo indicios de esta. Mientras los espectadores sean incapaces de acceder a la realidad en sí, estos discutirán sobre la verdad de una imagen impulsados por sus propias formas de ver, entender y sentir las imágenes.

En este punto es importante traer la idea del *studium* propuesta por Barthes. Studium para este autor es esa interpretación cultural, lingüística y política que se le da a una fotografía. En ese orden de ideas, el *studium* construiría una representación de lo que se entendería por cierto en una imagen. Esta representación estaría condicionada por quienes controlen las instituciones encargadas de influir la cultura, la lingüística y la política.

No obstante, Barthes no ignora el efecto personal que puede tener una imagen. A esto lo denomina *punctum*. Este concepto engloba la idea de aquellas reacciones profundas y personales que se generan al ver una imagen. Los conceptos de *studium* y *punctum* invitan a reflexionar sobre la forma en cómo lo que se asume por verdad en una imagen puede variar, así como estar influenciado por las estructuras que determinen e impacten en los marcos culturales, lingüísticos y políticos. La posibilidad de que existan influencias y, por ende, disputas sobre el sentido de la verdad.

Sin embargo, dándole un espacio al campo de *punctum*, las reacciones más profundas y personales pueden discrepar de los regímenes que controlen e influyan el campo de la interpretación influenciada por el *studium*. Allí, entonces, existen posibilidades de disputar los sentidos de verdad. Si se centrará el debate en el campo del “*studium*”, se podría determinar que son instituciones como las escuelas, los medios y las entidades políticas quienes más poder tienen de influenciar esos sentidos. La verdad, entonces, abordada desde un enfoque social, viene influenciada por la cultura. Esto lo afirma Leopoldo Medina en un artículo del 2012.

Medina, citando a Cohen (2009), habla de la importancia de construir un significado de verdad. Este autor destaca la importancia de los procesos humanos, sociales, políticos y culturales para avanzar hacia una noción de verdad. Para este autor, nadie es repositario de la verdad, y en los contextos sociales, donde los múltiples sentidos de verdad entran en conflictos, diálogos y disputas (Medina, 2012).

Esta idea de “la verdad como un campo de disputa” pone un asterisco sobre lo que se asocia como verdad en las imágenes. Este asterisco es un constante recordatorio para reflexionar sobre aquello que ya se ha asignado como verdadero en una imagen, pues invita a preguntar si lo que se considera como cierto es el resultado de la imposición de una noción de verdad, o a la victoria de una determinada noción de verdad en esa disputa por definir lo que es cierto (o no).

Es acá donde el concepto de verdad resulta interesante, pues se podría adoptar una postura en la que se entienda que la intención de la fotografía no es reflejar una verdad, o seguir una corriente según la cual la verdad es inherente a la fotografía y por ende la imagen siempre representará fielmente la realidad. Este trabajo, se inclina más por una interpretación de la fotografía cuya relación con la verdad esté influenciada por las ideas de la imagen como una huella de la realidad. Es decir, esa idea en donde lo que se atribuye como verdad en una imagen dependa de sus usos e interpretaciones. Una perspectiva que reconozca en el uso de la imagen la capacidad de influenciar la forma en la que el espectador observe las fotografías y pueda determinar si la imagen fotográfica busca construir un determinado sentido de verdad.

Ahora bien, dándole paso a los debates sobre la memoria y la verdad, debe mencionarse algunos elementos que permitan trazar una distinción clara entre la fotografía como artefacto de la memoria y la fotografía como archivo histórico. Si bien pueden parecer dos usos similares, pues en ambos la imagen juega un rol fundamental en la recordación de hechos históricos, los métodos de conservación, recolección y difusión entre ambos puede variar enormemente.

En este punto es necesario recordar algunas de las distinciones que se plantean entre la memoria y la historia. En la primera, el centro se encuentra en el relato de los involucrados. En la segunda, el centro se encuentra en el rigor científico. En ese orden de ideas, debe mencionarse que, en un contexto de un uso historicista de la imagen, sería entendible que la rigurosidad científica de la historia haga que el acto fotográfico siga un determinado método de recolección, análisis y presentación de datos. En ese sentido, acá se entendería que la fotografía pueda ser usada como una herramienta que revista de validez científica, y, por ende, que tenga por meta estar lo más cerca posible a una verdad comprobable.

No obstante, en el contexto de la memoria, ésta tiene una relación con la realidad en la que la verdad puede ser un campo en disputa. La memoria, aunque puede llegar a hacer uso de los métodos científicos de la historia, está atada a quién recuerda. La memoria es la verdad del que recuerda y narra. En ese sentido, en una fotografía de carácter memorial la postura que ve a la fotografía como una huella de la realidad podría acoplarse perfectamente.

Ahora bien, ¿por qué se afirma que en la memoria la verdad es un campo en disputa? Para responder a esta pregunta primero debe diferenciarse claramente a la memoria de la historia. Para tal fin se tomará como base las propuestas hechas por Paul Ricoeur en su texto del año 2000: *“La memoria, la historia, el olvido”*.

En este ensayo, Ricoeur llega a unas conclusiones interesantes en las que proporciona elementos claves para diferenciar a la historia de la memoria. Tal vez uno de los elementos más importantes radica en la necesidad de la historia en hacer que los resultados de sus pesquisas sean fiables mediante procesos que buscan “compensar” la no existencia del reconocimiento del hecho histórico (Ricoeur, 2004). Este reconocimiento del hecho histórico Ricoeur si se lo atribuye a la memoria, pues dicho reconocimiento se da en tanto que la memoria surge de quienes vivieron el hecho.

Acá es necesario ampliar dos elementos respecto a la tesis de Ricoeur. En primer lugar, la idea del reconocimiento entendido como la vivencia en sí de quienes recuerdan. Sus relatos, narrativas y recuerdos son resultados de la vivencia propia que los individuos y las sociedades tienen sobre un hecho histórico. Es decir, es reconocer la ocurrencia del hecho por haberlo vivido y recordado. A esto no logra llegar la historia, razón por la cual sus métodos buscan generar la mayor fiabilidad posible.

En la memoria, sea individual o colectiva, el interés no es la fiabilidad o la verdad del relato. En la memoria, el interés puede variar dependiendo de su uso, pero está sobre todo en buscar el reconocimiento de que determinado hecho ocurrió y que a su paso dejó afectados, vencedores y consecuencias. Por su parte, la historia busca reunir, analizar, cuestionar, estudiar y difundir los relatos con el fin de generar un ejercicio fiable y certero.

Esto genera una relación que puede ser complementaria o antagonista entre la verdad y la memoria, pues según el autor, si bien la memoria tiene la ventaja del reconocimiento y la vivencia, la historia tiene en su poder la posibilidad de ampliar relatos, cuestionar, explicar, comprender y generar equivalencias entre las reivindicaciones que puedan surgir desde los recuerdos. (Ricoeur, 2004) En ese orden de ideas, la historia puede revalidar algunos recuerdos e invalidar otros.

Para un historiador, aquello que determinaría si su trabajo revalida o invalida algunos recuerdos puede verse determinado por la calidad de las pruebas que sean obtenidas y las formas en las que estas sean validadas. No obstante, esto dejaría de lado algunos elementos como la imposibilidad de tener pruebas de todo aquello que se vive, e incluso, del poder político, social y económico de aquellos que recuerdan.

Es acá donde parece acertada la idea de Ricoeur en donde la memoria tiene un lugar primordial en el trabajo historiográfico, pues desde ahí se puede abogar el hecho de que, aunque la historia contenga sus métodos para hacer su relato más fiable, esa fiabilidad depende de quién es capaz de decir qué fue verdad y qué no. Acá cobran sentido frases como “la historia la escriben los vencedores” pues, aunque no lo quiera, el historiador puede verse condicionado en su análisis por su propio contexto.

En ese orden de ideas, cuando se habla que la verdad en la memoria es un campo en disputa, a lo que se está refiriendo es al cómo las múltiples memorias individuales, e incluso colectivas, entran en interacción las unas con las otras para construir una memoria más amplia. Esto se puede ver especialmente cuando después de los conflictos se empiezan a realizar esfuerzos para construir asuntos como las “verdades históricas” o una “memoria histórica”.

A este factor aún no se le ha agregado el elemento del olvido. Es decir, cuando los relatos y las narrativas se pierden. Si bien la historia, así como los ejercicios de memoria histórica, han logrado combatir el olvido por medio de la conservación y la archivística, la verdad en la memoria también resulta verse afectada ante la imposibilidad de recordar cada detalle de lo vivido; ya sea porque quien lo vivió ya no está o por asuntos relacionados con la amnesia.

Este debate sobre la imposibilidad de recordar completamente y, por ende, de acceder a una verdad histórica absoluta es abordada en el libro editado en 1992 por Saul Friedlander titulado “*Probando los límites de la representación: nazismo y la solución final*”, especialmente en el capítulo escrito por Amos Funkenstein. Este autor desde el principio presenta afirmaciones que son de utilidad para este trabajo, tal vez la primera de esta es que “*no existe historia sin memoria histórica*”(Funkestein, 1992).

Es decir, y muy de la mano de la propuesta de Ricoeur, los conceptos de historia y memoria no se pueden entender desde una relación simbiótica. Esto lo sustenta el autor desde el rol que le da a las narrativas, mencionando que las narrativas son de por sí históricas, es decir, estas dan cuenta de la ocurrencia de un pasado.

Ahora bien, al introducir el concepto de contra historia, Funkenstein (1992) se refiere justamente a esa historia que puede surgir de aquellas narrativas ignoradas por la “historia oficial”. Ergo, una historia que le da un lugar a las narrativas sobre un pasado que desde la historia pudieron ser consideradas como no fiables, débiles o poco creíbles. Si bien el autor hace un recuento sobre lo que a lo largo de la historia se entendía por el contrario de la historia, cuando llega a la postura

marxista de la contra historia es cuando aparecen aquellos elementos que ponen nuevamente la discusión sobre la verdad como campo en disputa.

Según el autor, en el marxismo la contra historia es la revisión de los sucesos históricos desde el punto de vista de los oprimidos, entendiendo que la historia y sus métodos pueden estar en poder de los opresores (Funkenstein, 1992). Este planteamiento permite entender que las narrativas de los oprimidos pueden verse visibilizadas por medios que estén a su alcance y que disputen el concepto de verdad que las élites o el Estado han constituido.

Adicionalmente, la revisión de la historia permite darle prelación a los recuerdos, narrativas, iniciativas y perspectivas de aquellos que han sido oprimidos sin la afanosa necesidad de usar los métodos científicos de la historia. Es decir, la contra historia puede estar compuesta de memorias con un uso particular: el de revisar la historia y debatir aquello que se toma por verdad.

Usos de la memoria:

Para responder a la pregunta sobre la relación entre los recuerdos y la construcción de paz, debe tenerse por máxima el hecho de que los recuerdos no son inertes, pues la memoria, sus heridas, discursos y dolores pueden tener diversas manifestaciones, tratamientos, expresiones, tiempos y usos. Es decir, tal y como menciona Ricoeur, la memoria puede ser ejercida.

En ese orden de ideas, los recuerdos no están simplemente ocupando espacio en los rincones más distantes de las mentes de los individuos, o, para el caso de lo social, en los archivos y anaqueles colectivos y/o nacionales. Los recuerdos están constantemente apareciendo, desapareciendo, haciéndose presentes o estando ausentes.

Existe un constante movimiento entre la rememoración y el olvido. Esto hace que la preocupación sobre qué hacer con los recuerdos sea tan válida, pues el pasado y sus marcas impactan en el presente y el futuro individual, social y colectivo. La pregunta es ¿cómo organizar, narrar, conservar y olvidar los recuerdos?

Esta pregunta parte de una premisa fundamental: hay que distinguir entre el ejercicio de recuperar el pasado y el ejercicio de ejercer la memoria. Si bien estos dos elementos hacen parte de un todo llamado “hacer memoria”, no siempre tienen una relación causal. Dicho de otra forma, se puede recuperar el pasado sin pensar necesariamente en un uso de los recuerdos o, por el contrario, se puede incitar, motivar, financiar y movilizarse para recuperar el pasado movido por un uso o por una manera de ejercer los recuerdos.

Todorov llamaba la atención sobre la necesidad de reconocer que tanto la recuperación del pasado como su uso tienen cada uno sus propios criterios, características y paradojas (Todorov, 2000). Entre la recuperación y el uso existen factores de carácter político, metodológico e identitario o étnico a considerar. Ya se abordará esta cuestión más adelante.

En consecuencia, la memoria puede tener un uso ético adecuado y correcto basado en nociones de justicia, reparación o sanación, o puede tener un uso abusivo movido por la venganza, la glorificación y la imposibilidad de perdonar. Como se verá más adelante, la diferencia entre un uso ético y un abuso tiene mucho que ver con el relacionamiento propio entre los elementos intrínsecos a la memoria: el recuerdo y el olvido.

Para comprender a qué se refiere el uso de la memoria, la lectura propuesta por Paul Ricoeur resulta relevante. Su análisis escudriña entre los vínculos existentes entre la memoria natural -estudiada por el psicoanálisis- y la memoria colectiva. Para este autor, la similitud entre estos tipos de memorias es posible, si se pone en consideración el hecho de que la memoria colectiva es memoria ejercida que impacta las relaciones sociales y políticas de las comunidades.

Si bien Ricoeur habla de “abusos de la memoria”, este autor propone una aproximación basada en tres niveles de análisis. Según él, para evitar un uso indiscriminado del concepto de “abuso” y lograr así una lectura desde diversas perspectivas (Ricoeur, 2004). Esto se traduce en que, desde una lectura basada en los pretextos de Ricoeur, al hablar de “abusos de la memoria” se puede estar dejando por fuera diferentes matices y consideraciones sobre diversas formas “abusivas” de ejercer la memoria.

El primero de estos niveles de análisis propone una lectura desde un análisis patológico. Este nivel de análisis tiene sus raíces en las propuestas del psicoanálisis de Sigmund Freud. Allí, Ricoeur introduce la idea de una memoria enferma y herida que, para el caso de una sociedad, puede haberse generado en el contexto de un suceso traumático. En esta lectura aparecen conceptos claves como *la melancolía, el duelo y la rememoración*. Para el autor, esta memoria herida permanece así, en tanto siempre se estará enfrentando a la pérdida desde una imposibilidad de interiorizar dicha pérdida (Ricoeur, 2004).

El autor remata mencionando que los otros niveles de análisis: el práctico y el ético-político, se aprovechan de esta imposibilidad patológica de interiorizar la pérdida: pues ambos abusos de la memoria aparecen como “desviaciones perversas” del trabajo en el que el duelo se une a la rememoración (Ricoeur, 2004). Es decir, ambos usos de la memoria aparecen como una

desviación en los procesos de afrontamiento del duelo y rememoración, desviación en tanto no logra el cometido de interiorizar y superar las heridas.

La primera de estas desviaciones es la que compone el segundo nivel de análisis: el nivel práctico. Este nivel se refiere a la memoria manipulada, es decir, a un uso de los recuerdos en donde éstos se acomodan de manera estratégica. En este nivel de análisis surgen conceptos interesantes de cara a este trabajo, tal y como son: poder, interpretación, concierto para el olvido y el recuerdo.

Otro elemento interesante al que se hace referencia en este nivel de análisis tiene que ver con lo relacionado a la identidad. Ricoeur menciona que la instrumentalización de los recuerdos puede generar un punto de encuentro en donde los recuerdos generan criterios de identidad colectiva, social y/o nacional. Esta manipulación de la memoria genera discursos de identidad e ideología dispuestos a justificar los modos de pensar, sentir y actuar de una sociedad. Esto se puede ver reflejado en innumerables ejemplos como, por ejemplo, la forma en la que un recuerdo de “humillación” por la derrota en la Primera Guerra Mundial se esgrimió para generar una identidad nacional en la Alemania Nazi o, más recientemente, la forma en la que el recuerdo de la Shoah (o el Holocausto) se ha constituido como un factor identitario para el sionismo en Israel.

Esta identidad se construye y logra su cometido por medio de una selección particular y meticulosa sobre aquello que se debe recordar y olvidar. Al realizar dicha selección se debe, adicionalmente, generar intersecciones y relaciones entre esos recuerdos que se deciden conservar. Es importante aclarar que esta selección y relacionamiento no se realiza necesariamente utilizando “la verdad” como criterio.

Es pertinente profundizar sobre este último punto, pues en este la verdad como campo de disputa resurge, siendo este campo en disputa uno en el que se determina qué es verdad desde un ejercicio que le sea útil a la identidad y la ideología. Dicho de otra forma, en muchas ocasiones las “verdades históricas” construidas desde las identidades y las ideologías no corresponden, necesariamente, a una verdad desde un criterio de objetividad.

La manipulación de la memoria histórica, por lo tanto, no sólo se compone de la distorsión explícita de los recuerdos en aras de visibilizarlos y/o ocultarlos, sino también en la manipulación de los discursos, evidencias, y pruebas circundantes que revistan la memoria de un halo de “verdad histórica”.

Dado que la memoria se convierte en un criterio de identidad, no solo basta con generar una memoria particular. Resulta entonces necesario generar prácticas que impidan el surgimiento de otras maneras de recordar. Es decir, forzar a recordar lo que sea que se desea que sea recordado.

Dicho de otro modo, forzar el recuerdo constituye una opción a la hora de producir cohesión y generar unidad.

Esta tarea corresponde al tercer nivel de análisis propuesto por Ricoeur, el nivel ético-político. Según el autor, este nivel se refiere a la memoria obligada, la cual es una memoria usada como elemento de recordación obligatoria, la cual constituye un deber ser en el que el olvido de determinados recuerdos no es posible. Es el deber (religioso, patriótico, político) de recordar determinados hechos por el simple hecho de pertenecer a determinada colectividad.

A este tercer nivel se le puede añadir un elemento fundamental expuesto por Todorov, el riesgo de la memoria suprimida. Todorov, al inicio de su texto *“Los abusos de la memoria”* de 1996 menciona la forma en la que los regímenes totalitarios buscaron la supresión de la memoria desde el control absoluto de la información. Si bien este autor llama la atención sobre esa supresión de la memoria como factor explicativo para entender el motivo por el que la memoria se ha revestido de tanto prestigio (Todorov, 2000), lo cierto es que, desde la lectura de Ricoeur, esta supresión de la memoria puede comprenderse como una manifestación propia de la memoria obligada. Mejor dicho, el olvido y supresión de los recuerdos como una manifestación propia de un uso ético-político de la memoria.

Así pues, y una vez abordados los tres niveles de análisis propuestos por Paul Ricoeur, debe mencionarse que los abusos propuestos y analizados por el autor tienen algo en común. Estos usos de la memoria brillan por la falta de una lectura crítica y análisis de aquello que se recuerda y aquello que se olvida. Esta lectura crítica puede ser compleja cuando la memoria y su ejercicio son manifestaciones del poder, pues la selección de los recuerdos es realizada por aquellos que poseen los medios para recuperar y difundir el pasado.

La ausencia de una lectura crítica del pasado está en todos los momentos de relacionamiento con los recuerdos. Desde la selección de los recuerdos, sus usos, manifestaciones y oficios. En los tres abusos de la memoria el recuerdo está ahí sin una posibilidad de relacionarse de manera crítica con este. O sea, el recuerdo tiene un uso en donde el recuerdo está ahí y solo puede relacionarse con este de manera literal.

Ese uso literal, como lo cataloga Tzvetan Todorov (2000), da cabida a abusos de la memoria que pueden generar que esta última se convierta en justificante para repetir ciclos de violencia o esgrimir discursos revanchistas. Cuando la literalidad del recuerdo cierra las puertas a la posibilidad de acceder al recuerdo desde una lectura crítica, re interpretativa y analítica el recuerdo se sacraliza y fetichiza.

Tal y como lo menciona Amanda Oliveros (2004) en su artículo *Memoria, trauma y duelo en la era de la realidad transparente*, generar un fetiche con la memoria puede promover un uso en el que el recuerdo se convierte en un comodín de la victimología, entendiendo este último concepto como la imposibilidad a que el sujeto se asuma por fuera de su naturaleza de víctima.

La literalidad del recuerdo y el fetiche que se genera sobre el recuerdo produce la imposibilidad de sanar las heridas e interiorizar las pérdidas. En otras palabras, limita la posibilidad de olvidar. Esto queda reflejado en la siguiente cita de Todorov: “*Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolosos de su vida: también existe el derecho al olvido*” (Todorov, 2000, p.18)

Hasta este punto solo se ha indagado sobre usos abusivos o no apropiados de la memoria. A manera de resumen, estos abusos de la memoria son aquellos donde el recuerdo tiene manifestaciones patológicas-desde una postura psicoanalítica-, una naturaleza amañada y en donde existe una obligatoriedad sobre aquello que se olvida y recuerda. En el uso abusivo de la memoria, los recuerdos se asumen de manera literal y se constituye como un hecho sagrado que, de verse atacado o cuestionado, puede significar una ofensa a la identidad de quienes se ven cobijados bajo esa memoria.

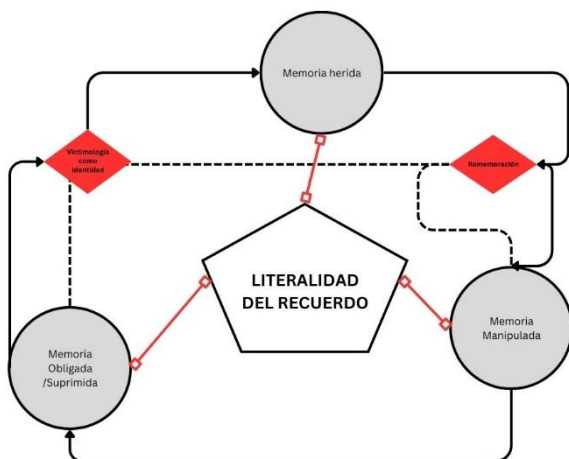
Esta lectura sobre qué constituye un abuso de la memoria resulta interesante, tanto así que varios de los trabajos que preceden a este han partido de las propuestas de Todorov (2000) y Ricoeur (2004). No obstante, después de algunas relecturas, así como de ir construyendo reflexiones propias, surgió la necesidad de profundizar sobre las posibles interacciones existentes entre esos tres niveles de análisis propuestos por Ricoeur.

En consecuencia, es posible entender al abuso de la memoria como un comportamiento cíclico del cual sólo es posible salir por medio de un análisis autorreflexivo y crítico sobre cómo y para qué se recuerda. Lo anterior resulta importante para este trabajo, pues las reflexiones y visiones críticas sobre la memoria hegemónica puede que determinen los usos a darle a la fotografía como artefacto de memoria.

Dejando esta consideración de lado, se puede entender al abuso de la memoria como el resultado de una interrelación cíclica entre las heridas de la memoria, la memoria manipulada resultante de una rememoración literal y la selección selectiva de recuerdos para justificar, buscar culpables y tratar de mitigar el impacto de las heridas. Este ciclo se encuentra bien atado en la literalidad del recuerdo, pues el recuerdo literal es un recuerdo herido, producto de la manipulación de la memoria, y generado a raíz de olvidos y recuerdos selectivos, según sea el caso.

La lectura cíclica propuesta en el gráfico # 1 sobre los abusos de la memoria permite entender lo difícil y complejo que es salir de las dinámicas en donde los recuerdos son usados de manera abusiva. Algunos de quienes han encontrado en la fotografía una forma de hacer memoria han considerado a las formas hegemónicas de memoria como formas abusivas que legitiman discursos de exclusión, violencia y discriminación.

GRÁFICO # 1: Ciclo de Abuso de la memoria.



Fuente: Elaboración propia.

Dejando de lado lo referente a los usos abusivos de la memoria, se debe traer a colación nuevamente a Todorov. Este autor, a diferencia de Ricoeur, propone distinguir los usos de la memoria desde el análisis de las formas de rememoración. En consecuencia, desde su lectura es posible definir que la memoria pueda tener un uso literal y uno ejemplar. El primero de estos usos ya se ha venido abordando, es un uso en donde se recuerda de manera literal, obsesiva y poco crítica; pero ¿a qué se refiere el uso ejemplar de la memoria?

Sin ir más lejos, el uso ejemplar debe ser analizado más allá de las formas de rememoración. Si solo se toma la forma de rememoración como criterio, la respuesta sobre qué es el uso ejemplar sería muy sencilla. Bastaría con decir que es un uso en el que, contrario al uso literal, el recuerdo se lee desde una perspectiva crítica y analítica con el fin de aprender del pasado.

No obstante, cuando se habla de aprender del pasado el abanico sobre qué se debe aprender puede ser muy amplio. Se puede aprender para mal, por ejemplo, aprender que determinado colectivo es malo y corrupto y que por eso se justifica la venganza.

Afortunadamente, el mismo Todorov plantea una forma para distinguir un uso, sobre un abuso de la memoria. Este autor propone que, para distinguirlo, se debe reflexionar sobre los resultados e impactos de aquellos actos que se efectúen con base en las lecciones del pasado (Todorov, 2000). Es decir, pensar cómo y a quién impactan aquellos actos que se realicen movidos y motivados por los propios recuerdos.

En consecuencia, el uso ejemplar o ético de la memoria utiliza el recuerdo para garantizar la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Estos cuatro elementos contemplan un uso apropiado de la memoria en sus niveles éticos, sociales, políticos y psicológicos. Es decir, el uso ejemplar de los recuerdos debe dar ejemplo para interiorizar las heridas, hacer duelo, olvidar, pero también para construir nuevas memorias colectivas, que garanticen la no repetición de los hechos traumáticos.

Este uso ejemplar guarda estrecha relación con la construcción de paz, pues la paz y su construcción tiene por objetivo varios de esos factores que se pueden lograr con una memoria ejemplar. No se puede hablar de una construcción de paz si no se habla de una memoria ejemplarizante, pues la transformación de estructuras violentas y desiguales pasa por una comprensión del pasado que responda a preguntas que ayuden a entender las causas y consecuencias de esos discursos y estructuras de violencia.

Hay una reflexión que surge previo a cerrar este apartado. ¿Cómo se verían transformados los niveles de análisis propuestos por Paul Ricoeur en un uso ejemplar de la memoria? Es decir, Paul Ricoeur propone una lectura patológica, práctica, y ético-política de los “abusos de la memoria” ¿Qué sucedería si estos mismos niveles se analizan a la luz de un uso adecuado y ejemplar de la memoria?

Para responder a esta pregunta, se ha propuesto el gráfico # 2, el cual evidencia las contrapartes de la memoria herida, manipulada y obligada de cara a la memoria ejemplar. La idea es evidenciar sus interacciones, así como trazar de manera gráfica una representación que permita distinguir aún más entre los usos y los abusos de la memoria.

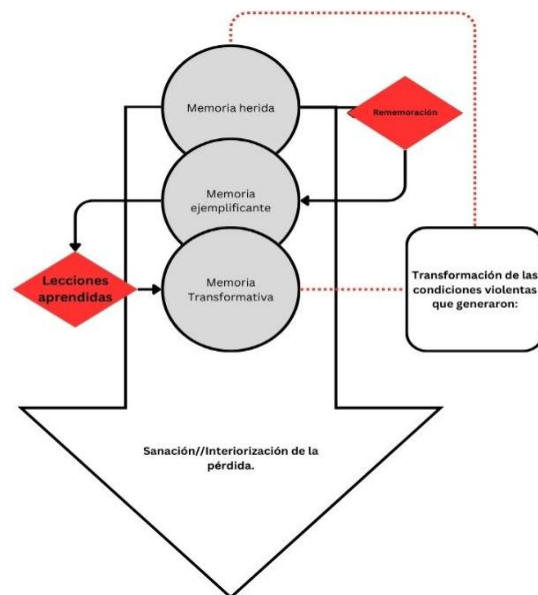
El gráfico # 2 se podría analizar partiendo de lo simple. Un uso adecuado de la memoria se distingue de un uso abusivo de la misma, en tanto que un uso adecuado no posee una naturaleza cíclica, pues el uso adecuado y/o ejemplar ve en el recuerdo la posibilidad de movilización para transformar aquellas condiciones que generaron esa herida en la memoria. Por su parte, el abuso de la memoria es cíclico, poco crítico y se alimenta y auto justifica constantemente desde la literalidad del recuerdo.

Por otra parte, el uso ejemplar y adecuado de la memoria nace también de una herida en la memoria, su variación respecto al abuso, tal y como lo propone Todorov, se da en la forma en la que se rememora. En ese orden de ideas, mientras en el abuso de la memoria la rememoración puede acomodar el relato a su antojo (memoria manipulada), en el uso adecuado la rememoración genera un recuerdo ejemplificante (memoria ejemplarizadora).

Así, la anterior propuesta comprende que en el uso adecuado de la memoria también existe un nivel patológico constituido por una memoria enferma, que va sanando en tanto que el uso práctico del recuerdo genera una memoria para el ejemplo y el uso ético-político una memoria para transformar (modificar unas condiciones preexistentes).

Esta manera de entender el uso de la memoria ejemplar permite establecer el puente, como ya se había mencionado, con los elementos de la construcción de paz. Si bien la construcción de paz y la memoria han parecido estar estrechamente relacionadas, entender a la memoria desde una noción de usos y abusos permite identificar que no cualquier uso del recuerdo es útil para construir paz.

GRÁFICO # 2: Memoria ejemplar y los tres niveles de análisis de Ricoeur



Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, resulta obvio que la memoria en los ejercicios de construcción de paz debe tener un carácter sanador y transformativo. Es decir, debe hacerse memoria en clave de darle un uso adecuado o ético a los recuerdos. Esta premisa resultará clave a la hora de llegar al capítulo final de este trabajo, pues allí se intentará retomar la noción de usos y ver si estos tienen puntos de encuentro con los usos dados por Jesús Abad Colorado en su exposición “El Testigo”.

Construcción de paz:

Iniciando esta tesis, se mencionó que la misma toma como punto de partida las reflexiones y conclusiones de un trabajo previo. Una de esas conclusiones entendía la paz y su construcción, en relación con la fotografía, desde una naturaleza doble. La paz fue entendida como un objeto fotográfico, pero a la vez, una realidad capaz de ser impactada desde los mismos relatos, discursos y símbolos construidos capturados en las imágenes.

La paz no es un estado al que se llega solo con el fin del conflicto, la paz se puede construir aun existiendo el conflicto como una forma de resistencia al mismo. Esto se puede constatar en el trabajo de Jesús Abad Colorado, pues su fotografía busca retratar el conflicto como ejercicio de memoria, pero también de retratar los ejercicios de comunidades enteras por resistir al conflicto mismo.

En ese orden de ideas, la construcción de paz, como objeto fotográfico, se refiere a esos sucesos de resistencia, memoria, resiliencia, reconciliación y paz que son retratados en las imágenes. Por otra parte, la construcción de paz como realidad impactada se refiere a como la realidad en la que conviven paz y violencia se ve afectada por los ejemplos que la fotografía como objeto de una memoria ejemplar puede dar.

Como se describió en el apartado relacionado a la memoria, el uso ético de la memoria se refiere al uso de los recuerdos para tomar ejemplo y transformar para no repetir los errores del pasado. Entre medio, también hay una reflexión sobre el impacto que tendrán las acciones hacia los demás.

En ese orden de ideas, y desde esta perspectiva, solo un uso ejemplar de la memoria puede ser la base, manifestación y resultado de los ejercicios de construcción de paz. Si bien es cierto, como se abordará más adelante, que la paz puede ser definida de variadas maneras, existe un consenso generalizado sobre la paz en donde sería impensable plantear que la misma está basada en la venganza y en el daño del otro. Por el contrario, las nociones más extendidas de paz apuntan a la transformación de condiciones estructurales o culturales.

Esta aseveración surge, al comprender que las fotografías y su capacidad de influenciar las realidades puede ayudar a perpetuar violencias, en vez de prevenirlas. Un ejemplo de esto puede ser la propaganda en la se construye un relato del otro como enemigo y en donde los espectadores, basados en lo visto por las imágenes, pueden impactar esa realidad violenta que la fotografía retrata.

Una vez hechas estas aclaraciones, la relación objeto-realidad impactada fue ilustrada en un trabajo previo del cual se toma el gráfico # 3. En este gráfico, básicamente, se trató de ilustrar una relación entre la memoria y la construcción de paz que tiene por característica ser un circuito en donde el mismo sujeto, escenario o paisaje fotografiado puede verse transformado e impactado por el espectador.

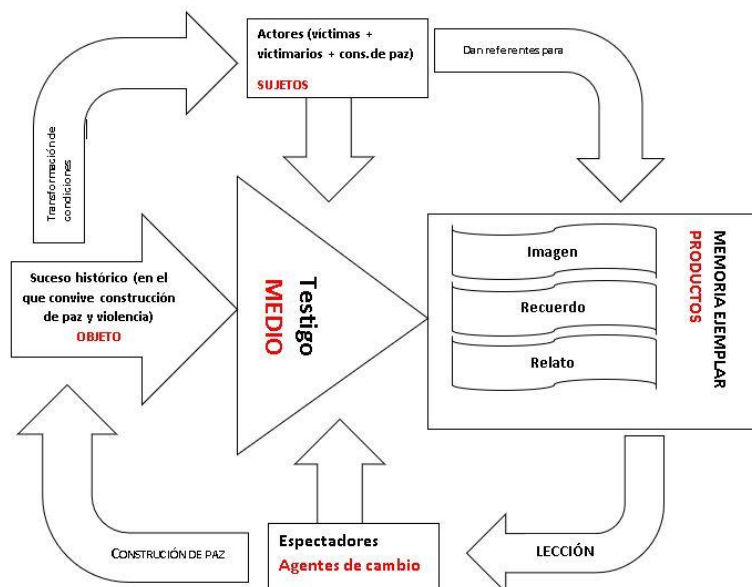
Esta realidad fotografiada es la representación en la que conviven tanto la construcción de paz como la violencia, realidad que es observada por el fotógrafo (en el gráfico puesto como “Testigo”), la cual produce un imagen que se convierte en un dispositivo o artefacto de memoria ejemplar. Este ejercicio de memoria ejemplar es visualizado por los espectadores que, al hacer parte de la realidad fotografiada, pueden transformar dicha realidad.

Un ejemplo de esta transformación puede derivar en escenarios de construcción de paz. Las imágenes pueden mover al espectador a tomar diferentes acciones para transformar las condiciones de violencia retratadas en las fotografías. Los espectadores pueden verse movidos a, por ejemplo, a no replicar las estructuras culturales de la violencia estructural. Otro escenario posible, es el de espectadores que repliquen esos ejercicios y usen las fotografías como lenguajes para conservar los recuerdos.

Ahora bien, este “circuito” se completa cuando las condiciones que se han transformado en esta realidad comienzan a impactar a los sujetos y actores principales. Estos actores principales, al ser los personajes en muchas de las imágenes del fotógrafo, van a empezar a ser retratados de maneras diferentes y, a su vez, estos dan referentes para permitir alimentar esa memoria ejemplar.

Esta propuesta gráfica de relación entre la construcción de paz, la fotografía y la memoria es una forma vincular los tres conceptos claves que se han venido abordando hasta ahora. Una relación que una vez se aborde el caso de estudio de este trabajo se hará más explícita.

GRÁFICO # 3: Relación entre construcción paz, memoria y fotografía



Tomado de: Duque, 2020

Fuente: Elaboración propia.

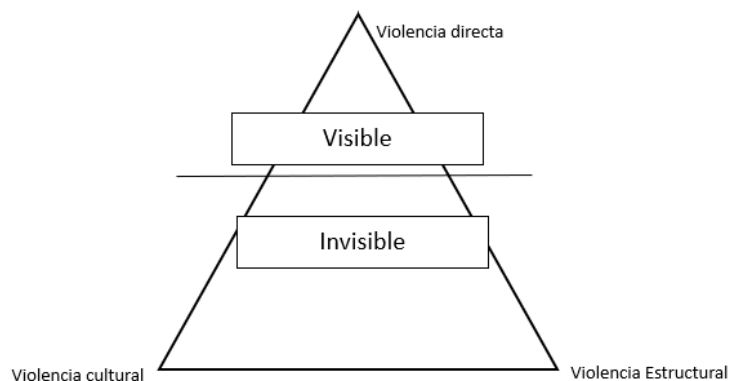
Este apartado inició abordando aspectos de la relación entre los tres conceptos clave de este trabajo que, previo a entender qué se entiende por construcción de paz, favoreciera comprender el lugar que la misma tiene respecto a los otros conceptos. Lo anterior, en clave de entender a la construcción de paz como el ejercicio de resistencia a la violencia y de transformación de las realidades en el que la memoria juega un rol fundamental.

Ahora bien, para hablar de construcción de paz se debe primero definir la paz. Johan Galtung (1996) en su texto *Peace by Peaceful Means* habla de algunos paradigmas básicos para definir la paz. Allí resaltan dos conceptos claves: la paz positiva y la paz negativa.

Antes de ahondar en estos, debe mencionarse que estos dos conceptos no surgen por sí mismos, pues deben su definición a la teoría misma de conflictos propuesta por Johan Galtung. Es decir, estas definiciones nacen de la teoría de los conflictos y no, como tal, de teorizaciones propias de la paz. Esto genera que las nociones de paz de esta teoría estén ligadas a definiciones de violencia.

Con esto claro, los conceptos de paz paradigmáticos de Galtung solo pueden ser entendidos si se entienden, previamente, los tipos de violencia y sus definiciones. Galtung habla de tres tipos de violencia: la directa, la estructural y la cultural (Galtung, 1996). Estos tres conceptos se relacionan entre sí y fueron representados por Galtung en el famoso triángulo de la violencia.

GRÁFICO # 4: Triángulo de la violencia.



Fuente: (Galtung, 1996)

Ahora bien, ¿qué significa cada concepto? Para el autor, la violencia directa es aquella violencia visible y que es evidente cuando se ejerce. La violencia cultural son aquellos pensamientos, discursos, estereotipos que generan los marcos que legitiman a la violencia en sí. Finalmente, la violencia estructural se refiere a las diferentes estructuras (sociales, políticas, económicas, raciales...) que generan relaciones de poder desiguales y desequilibradas (Galtung, 1996).

Sobre estas tres definiciones se construyen las teorías paradigmáticas de paz para este autor. La paz negativa se refiere a la eliminación y/o ausencia de la violencia directa, es decir, a todas las manifestaciones visibles de la violencia. Por su parte, la paz positiva se refiere a la consolidación de estructuras más justas y que permitan la satisfacción de las necesidades de las personas; esto es, la eliminación de las formas invisibles de violencia. (Galtung, 1996).

Si bien estas dos definiciones de paz pueden englobar mucho, lo cierto es que ata su existencia a una relación estrecha con la violencia. Es decir, deja cerrada la posibilidad de entender la paz por fuera de la violencia. Esto no es necesariamente malo, pues se puede entender que de alguna u otra manera los ejercicios de construcción de paz basados en una memoria ejemplar de los que se habló hace un par de párrafos, son ejercicios de construcción de paz positiva en tanto buscan transformar las realidades que poseen los tres tipos de violencia.

No obstante, así como en los procesos de memoria existen los contra relatos y la disputa por la verdad, en la paz, y su definición, puede existir lo mismo. Es decir, cada colectivo e individuo puede entender por paz algo que incluye elementos que no necesariamente encajan en la

definiciones paradigmáticas. Algunos pueden incluir conceptos de carácter espiritual, filosófico, político o cultural.

Es necesario abordar estas discusiones ahora, pues cuando se llegué al apartado de los usos de la fotografía en “El Testigo”, lo que se entiende por paz puede definir significativamente el uso de la fotografía como herramienta de memoria y construcción de paz. Un ejemplo de esas múltiples ideas de paz se puede identificar en el concepto de *paz liberal*, pues este concepto particular genera una comprensión de la construcción de paz que es adoptada especialmente en el marco de organizaciones internacionales como las Naciones Unidas. Esta es una definición que encaja a la naturaleza propia de estas instituciones.

La paz liberal tiene por base la institucionalidad y el reconocimiento del Estado como unidad clave para la existencia de la paz. En ese sentido, este concepto de la paz liberal pasa por tener por centro la promoción de la democracia, la construcción y consolidación de la institucionalidad estatal, el favorecimiento de políticas económicas liberales, la consolidación de la seguridad y la estabilidad (Zirion, 2017). En ese orden de ideas, este concepto de paz generaría que la construcción de paz partiera por justamente la construcción, promoción y consolidación de esos conceptos que definen a la paz liberal. De allí que las misiones de paz de las Naciones Unidas tengan su centro en promover la transición hacia un Estado democrático con instituciones sólidas.

El caso sería muy diferente si se abordaran otras nociones de paz. Valga por caso, una nota del periódico El Espectador, quienes en su espacio denominado Colombia+20, publicaron un análisis elaborado por Luisa Fernanda Uribe Larrota en el que se contrasta la paz liberal con un concepto emanado del capítulo étnico de la Comisión de la Verdad denominado Paz étnico-territorial.

La paz étnico-territorial es definida en este artículo como una paz basada en “*principios básicos de respeto por sus cosmovisiones, modos de vida y el reconocimiento de las condiciones de racismo estructural e institucional, la estigmatización y la injusticia social. Esta noción partía de los principios a la libre determinación; la autonomía; el gobierno propio; la participación y los derechos de las comunidades étnicas sobre sus tierras, territorios y recursos*” (Uribe, 2021)⁴.

Teniendo como base esta definición, se podría entender que para las comunidades étnicas de Colombia la construcción de paz podría distar de la idea de paz de las entidades estatales que construyen su agenda desde la noción liberal de paz. Para un pueblo étnico, sus ejercicios de

⁴ Cita sin página. Cita tomada de artículo periodístico.

construcción de paz pueden estar enfocados en desarrollar su cosmovisión y modos de vida. En transformar las condiciones de racismo estructural y la injusticia social.

Esta comparación entre dos conceptos de paz permite resaltar un elemento clave a la hora de entender la construcción de paz. La paz se puede construir de tan variadas maneras como definiciones de paz existan. En ese orden de ideas, la paz se puede construir tanto desde entidades supranacionales como las Naciones Unidas, hasta desde individualidades y colectividades como puede ser un grupo de personas en la vereda más recóndita de Colombia. En otras palabras, la construcción de paz es un proceso con diferentes escalas y múltiples actores.

Sin embargo, para definir la construcción de paz, se debe retomar la definición paradigmática de paz positiva y paz negativa. Si bien las definiciones de paz pueden ser tan variadas como se quiera, al final se entiende por paz elementos asociados a transformar violencias estructurales, culturales y directas. Para sostener esto, se puede retomar la comparación entre paz liberal y paz étnico-territorial. Si bien ambas contienen en su definición de paz elementos diferentes, ambas le apuntan desde su noción a cambiar estructuras, culturas, actitudes, ideologías y manifestaciones de violencia; lo que varía son los métodos, los niveles de incidencia y el enfoque político. Lo anterior queda condensado en el siguiente gráfico:

GRÁFICO # 5: Tipos de violencia, paz liberal y paz territorial

Tipo de violencia	Paz liberal	Paz étnico territorial
Estructural	Fortalecimiento de la Institucionalidad y democratización.	Libre determinación y erradicación de racismo institucional.
Cultural	Democratización.	Erradicación del racismo y derecho sobre el territorio.
Directa	Seguridad y estabilidad.	Libre determinación, derecho sobre el territorio.

Fuente: Elaboración propia.

En concordancia con esta comparación, se puede afirmar que, si bien la forma en la que se entiende y define la paz puede determinar las estrategias para su construcción; a la larga, cuando se construye paz, sin importar su definición, se apunta a realizar acciones que transformen las maneras particulares en las que se vive y siente la violencia desde un lugar del mundo particular.

Las nociones variadas de paz que puedan existir pueden ser entendidas como manifestaciones que se adaptan a los sentires, agendas y realidades de aquellos y aquellas que construyen esas definiciones. En consecuencia, con la afirmación previa, se puede soportar a la Escuela de Paz de Barcelona al definir la paz como:

“El conjunto de medidas, planteamientos y etapas necesarias encaminadas a transformar los conflictos violentos en relaciones más pacíficas y sostenibles. Consideramos, pues, que es el conjunto de acciones destinadas a favorecer una paz duradera, independientemente del momento en el que se aplican (si es antes, durante, o después de un conflicto armado)” (Escola de Cultura de Pau, 2019).⁵

Esta misma escuela, es su definición, refiere tres tipos de medidas de construcción de paz que, con base en lo que se ha definido, son medidas que pueden variar según esas particularidades en la definición de paz y de los actores involucrados. Las tres medidas corresponden a: *limitar el impacto de la violencia armada, construir una paz duradera, la transformación no violenta del conflicto.* (Escola de Cultura de Pau, 2019) Retomando, por ejemplo, la comparación entre la paz liberal y la paz étnico-territorial se puede comprender (desde las posturas críticas y no críticas que puedan existir sobre estos tipos de paz) que cada una de ellas tiene un énfasis y una forma diferencial de abordar cada uno de estos tres tipos de medidas. Esto se condensa en el siguiente gráfico:

GRÁFICO # 6: Medidas de construcción de paz y tipos de paz

Medida de construcción de paz	Paz liberal	Paz étnico territorial
Impacto de la violencia armada.	Ejemplo: Misiones de mantenimiento de la paz ONU.	Ejemplo: Zonas humanitarias o cabildos indígenas.
Construcción de una paz duradera.	Ejemplo: Misiones de verificación de la ONU, Construcción de instituciones.	Ejemplo: Recuperación de cosmovisión, reconciliación y sanación.

⁵ Cita sin páginas. Cita tomada de página web.

Transformación no violenta del conflicto.	Ejemplo: Fortalecimiento a la seguridad e instituciones de justicia.	Ejemplo: Fortalecimiento de sistemas de justicia propios.
---	--	---

Fuente: Elaboración propia.

Este subcapítulo debe cerrar retomando la relación entre paz, memoria y fotografía. En primer lugar, la construcción de paz y la memoria, según lo que se ha profundizado hasta ahora, puede tener manifestaciones variadas. Al abordar lo relacionado a la memoria, se expuso como cada colectivo e individuo puede construir relatos y contra relatos. En lo que respecta a la construcción de paz, se hizo notorio que pueden existir múltiples niveles de construcción de paz independientes a las agendas establecidas e instituciones.

Esta anotación de cara al uso de la fotografía resultará fundamental. Pues dependiendo de a quién y en dónde se pregunte, la fotografía puede tener un uso muy particular y concreto en la construcción de paz, pero también como artefacto de la memoria. Este no es un asunto menor, pues justamente la dificultad de darle un uso a la fotografía en términos de paz nace de la dificultad misma de definir la paz en sí. Esto ya lo mencionó Frank Möller (2018) en su texto *Peace Photography*:

“La fotografía de paz, quisiera sugerir, es derivada, ilustrativa y constitutiva de paz. Por derivada, quiero decir que mientras no definamos lo que entendemos por paz en un contexto determinado, será imposible o completamente arbitrario identificar “fotografías de paz”. Definiciones de paz así son la condición para la posibilidad de identificar una fotografía catalogada como una “fotografía de paz”. Pero la palabra clave aquí es definiciones, en plural, permitiendo la posibilidad de que existan diferentes enfoques de la paz, requiriendo y dando como resultado diferentes enfoques para la fotografía de paz”(2018, p.48).

En consecuencia, debe destacarse un asunto, no menor. En ejercicios fotográficos en clave de memoria, puede que la paz misma no sea representada como consecuencia de que, según las nociones de paz de aquellos que interactúan en el acto fotográfico, la paz aún no se haya conseguido en el espacio-tiempo capturado en las imágenes.

Capítulo II: Jesús Abad Colorado y “El testigo” como punto de referencia.

En el año 2019 Jesús Abad Colorado, reconocido fotógrafo colombiano nacido en 1967 en la ciudad de Medellín, junto a la curadora y educadora María Belén Sáez de Ibarra, y en asocio con diversas entidades como: la Universidad Nacional de Colombia y entidades de la Cooperación internacional, sacaron a el público la exposición fotográfica “El Testigo”.

La exposición, es además complementaba con un documental del mismo nombre lanzado en el 2018 y producido por Kate Horne y Guillermo Galdós. En este, se ahondaba en las razones que justificaban el porqué del nombre de “El Testigo”, pues en este documental se narra básicamente la forma en la que este fotógrafo tuvo que retratar y ver con sus propios ojos los estragos de la guerra, siendo sus imágenes las únicas sobrevivientes de esos sucesos que se perdieron entre las miles de historias dolorosas del país.

Según su página oficial, la exposición consiste en 4 salas, 700 fotografías, 4 libros, 1372 páginas y es visitada por más de 1.5 millones de personas al año. Acá es necesario hacer un paréntesis a retomar después. Es cierto que todo este trabajo gira alrededor de la fotografía, pero como ya se habló, al mencionar el concepto de “la fotografía como huella de la realidad”, en muchas ocasiones las imágenes necesitan estar atadas a referentes que las contextualicen y sitúen. En el caso de “El testigo”, este rol lo cumplen los libros, documentales y páginas que dotan de contexto a las imágenes.

Dejando de lado el pequeño paréntesis, la página oficial de la exposición menciona que las fotografías utilizadas fueron tomadas entre 1992 y el 2020. Estas 700 fotografías fueron organizadas en 4 salas nombradas de la siguiente manera:

1. *Tierra callada*
2. *No hay tinieblas que la luz no venza*
3. *Y aun así me levantaré*
4. *Pongo mis manos en las tuyas*

En este orden, las historias, y las imágenes puestas en cada sala, configuran una narrativa que dio lugar a un interés por el trabajo de este fotógrafo, siendo este interés un punto de partida para preguntar por las formas en las que la fotografía puede tener tan diversos usos para narrar esa relación entre conflicto, violencia, memoria y paz.

El punto de partida:

A lo largo de este trabajo han sido mencionados algunos aspectos relacionados con el origen e inspiración de esta tesis. En el año 2020 y 2021 participé en diversos seminarios y congresos con un trabajo titulado “*Retratando la memoria: Un esfuerzo por acuñar el concepto de fotoperiodismo del posconflicto desde el trabajo “el testigo” de Jesús Abad Colorado*”. Como su nombre lo insinúa, ese trabajo previo recorrió algunos de los debates ya presentados en el capítulo 1 de este escrito, aunque en ese entonces, se hizo con el fin de acuñar un concepto que enmarcara las diferencias que, desde mi perspectiva, se evidenciaban en el trabajo de “El Testigo”.

Tanto esta tesis como el artículo que la inspira, nacieron a partir de una visita a la exposición “El Testigo” de Jesús Abad Colorado. Una exposición que ganó bastante relevancia con motivo de los procesos de memoria que fueron surgiendo en el marco del debate público sobre la verdad, la memoria y la paz con motivo de la firma del acuerdo con las FARC-EP en el 2016.

Cuando visité la galería, no sólo llevaba ya algunos años reflexionando sobre la memoria y sus usos, sino que, también, llevaba al menos unos cuatro años explorando la fotografía como herramienta para retratar los ejercicios de construcción de paz. Durante esos años pude capturar imágenes de algunas de las marchas del 2016; fui testigo desde mi lente de los procesos de algunos grupos de mujeres que llevaban más de una década exigiendo justicia por sus hijos asesinados; y recorrí algunos territorios como voluntario realizando trabajos con grupos juveniles y retratando dichos procesos.

La fotografía se había vuelto un lenguaje narrativo muy poderoso para mí. Uno al que le daba un uso muy claro: el de retratar y difundir mi participación en diversos espacios de construcción de paz. Con el tiempo, la fotografía, para mí, ha tomado otros usos y rumbos. Pero, con el pasar de los años, se ha vuelto también un arte del que he podido descubrir más desde mi profesión como politólogo.

El trabajo de Jesús Abad Colorado lo había conocido algunos años atrás. Recordaba sus desgarradoras fotografías en recortes de periódicos familiares al visitar a mi familia en Medellín. Algunas de sus fotos retrataban periodos muy oscuros de la historia de la ciudad. Periodos que parte de mi familia había tenido que vivir, oír y escuchar en las lomas empinadas de Castilla.

Volví a reconectar con su trabajo en el año 2018 durante una visita a Medellín, pues en la Casa Museo de la Memoria existe una pequeña sala que recorre el trabajo fotográfico de varios fotógrafos los cuales, desde sus imágenes, habían dejado sendos recordatorios de las épocas más crueles y oscuras de Medellín y Antioquia. Estos acercamientos al trabajo de Jesús Abad Colorado

me habían permitido reconocer una característica en su trabajo que, para mí, era su sello de identidad: el uso del blanco y negro como recurso estético y narrativo.

Fotografía # 5:



Fuente: (Peláez, 2019)

Hasta antes de la primera visita que hice a la exposición de “El Testigo” no tenía presente alguna fotografía de Abad que usara el color y, si la recordaba, posiblemente habría sido una en un mar inmenso de imágenes. El blanco y negro reforzaba algunos imaginarios que se me venían a la mente al estar frente a frente con algunas de sus imágenes: tristeza, pasado, duelo y remembranza. Tal vez el blanco y negro fuese, para mí, un recurso muy asociado a emociones atadas al pasado y de carácter nostálgico.

No obstante, en el marco del trabajo de Abad Colorado era un recurso muy adecuado en un contexto en el que sus imágenes acompañaban las noticias de masacres, tomas guerrilleras, desplazamientos y asesinatos. De alguna manera, parecía que el fotógrafo quisiera recordar con sus imágenes que esas noticias, que eran tan cotidianas en los años 2000, podrían ser de todo menos cotidianas. Es el uso del recurso estético para evocar emociones y narrar más allá de lo que se dice entre líneas.

Es por ese contexto previo del trabajo de Jesús Abad Colorado que la irrupción del color en la exposición de “El Testigo” resultó un síntoma de un cambio en la forma de abordar la paz y la

violencia por Abad. Los colores vivos y cálidos suelen estar asociados a imágenes que buscan transmitir emociones de esperanza, calidez y esperanza.

Para entender qué significó la irrupción del color en el trabajo de Jesús Abad Colorado, este trabajo se ha preguntado ¿Qué uso ha ocupado la fotografía de Jesús Abad Colorado en los esfuerzos de construcción de paz y recuperación de la memoria desde su galería “El Testigo”?

El uso del color y el capturar imágenes del proceso posterior a la firma del acuerdo se dio como consecuencia de concebir un uso diferente para las imágenes en el que estas ya no se usarían en un contexto de narrar y reportar la guerra, sino en el de construir un relato de memoria, resistencia y paz. La exposición de “El Testigo”.

Este cambio de paradigma sobre el uso de la fotografía se ve reflejado, justamente, en una entrevista realizada a la curadora de la exposición. En ella, una periodista del diario El Espectador le pregunta cómo fue el proceso de curaduría de la exposición, ante lo que ésta, en una parte de su respuesta menciona:

“El propósito es que estas personas sean el centro y la ruta hacia el futuro, para avanzar hacia una paz grande, en la que el Estado debe asumir la responsabilidad de hacer las reformas indispensables y que cada uno de nosotros, sin tener que hacer acuerdos, posibilite el acceso a la tierra de las comunidades campesinas y pueda integrarlas a la economía. A eso nos conminan estos rostros que capturó Jesús Abad (Sáez & Colorado, 2022)⁶.

Esta cita resume de manera concisa cuál era el objetivo (uso social) de la exposición y las imágenes. Dado que, justamente, el uso estaba trazado hacia la reflexión sobre, palabras de Sáez, una “paz grande”. Siendo así, es entendible que, acertadamente, su última sala incluyera esas imágenes diferenciadoras que dieran cuenta de ese esfuerzo por construir dicha paz grande.

Incluso, en esta misma entrevista, esta vez Jesús Abad Colorado, le responde a la misma entrevistadora cuando esta le pregunta sobre el cómo se retratan esos esfuerzos de paz. A esta pregunta Jesús Abad Colorado Responde:

“...en el libro cuatro están las imágenes de varios procesos de paz, no solo el de las Farc. Hay una guerrillera que viene saliendo con un bebé en brazos, que de alguna forma representa lo que es un proceso de paz, es un bebé que nació en Colombia hace seis años y necesita acompañamiento, alimento, educación, abrigo y de gente que se enamore para

⁶ Numeración de página en cita no disponible. Cita tomada de artículo periodístico.

construir un país distinto, que necesita pensar en las siguientes generaciones, porque no podemos seguir heredando a nuestros hijos e hijas esos odios y esa sed de venganza que tienen muchas personas que no son precisamente las víctimas” (Sáez & Colorado, 2022).

La foto a la que se refiere Colorado es justamente la siguiente:

Fotografía # 6:



Fuente: (Colorado, 2016)

La entrevista y las mismas palabras de Colorado manifiestan una intencionalidad con estas fotos que retratan los esfuerzos de paz. Una intencionalidad que busca cambiar la narrativa con la que muchos colombianos crecieron. El Testigo desea cambiarla por un relato que no herede los errores del pasado. No es gratuito, entonces, que la fotografía a la que hace referencia Colorado en su entrevista tenga ese elemento diferenciador del color. Tal vez el mismo cambio del blanco y negro al color sea una metáfora visual y estética de ese cambio discursivo. Un cambio de retratar un país que se ha matado por venganzas y odios heredados y que ahora intenta construir un nuevo discurso alejado de esas herencias que tanto daño han hecho.

Estas reflexiones refuerzan la idea de que fue el uso y el fin con el que se pensó la exposición de “El Testigo” lo que determinó la apuesta estética y visual, especialmente, de esas salas enfocadas a resaltar ese mensaje de transición. Es probable que ese concepto de fotografía de paz ejemplar, que se explicará más adelante, haya sido solo una consecuencia del cambio de uso que Jesús Abad Colorado le dio a sus imágenes al pensarse, junto a María Belén Sáez, la exposición.

A partir de este punto, entonces, se abordará el trabajo de Abad Colorado desde dos nociones de fotografía y se indagará sobre sus características y usos. Se analizará entonces las fotos enmarcadas en la categoría de “foto reportaje o “foto periodismo de guerra” y, retomando las

conclusiones del trabajo previo, se analizarán las fotografías enmarcadas en el concepto de “fotografía de paz ejemplar”. En ambos conceptos se intentará dar a conocer una definición, sus características y qué usos les dan a las fotografías en cada una de estas categorías. Algunos de estos elementos han ido apareciendo en las palabras, entrevistas e imágenes que hasta acá se han abordado.

El foto periodismo de guerra:

No se puede hablar del concepto de fotoperiodismo sin responderse una pregunta que, aunque pueda parecer obvia, su respuesta arma el andamiaje para construir y entender el concepto de fotoperiodismo. La pregunta en cuestión es: ¿De qué se habla cuando se habla de periodismo? Una respuesta a la ligera podría ser que el periodismo es el acto de narrar los sucesos y acontecimientos de una sociedad de forma escrita, oral, visual, o todas las anteriores.

Esta ligera, pero frágil respuesta, deja por fuera elementos fundamentales que, a la hora de hablar de “fotoperiodismo”, ayudará a entender el porqué de las imágenes que se producen en los contextos de periodísticos. Esos elementos incluyen la narrativa, el medio, la formación de opinión pública y el poder.

Estos elementos ya han sido analizados bajo la lupa de la sociología, tal y como lo retrata Roberto Gelado-Marcos (2016) en su artículo titulado *Una revisión de los condicionantes de la profesión periodística desde la perspectiva sociológica de McNair. ¿Es viable un periodismo profesional de calidad?* Siendo, precisamente Brian McNair, uno de los referentes en la sociología del periodismo.

Gelado-Marcos parte de una preocupación sobre el ejercicio periodístico en el que deja entre ver los factores que pueden afectar al periodismo como ejercicio, abriendo un espectro amplio de análisis que ayuda a entender al periodismo más allá del simple hecho de narrar sucesos. Gelado-Marcos encuentra su preocupación en entender el cómo el ejercicio periodístico se ve afectado por “-la ética profesional y las rutinas prácticas, las presiones políticas, las presiones económicas, las presiones tecnológicas y las presiones ejercidas por actores sociales extra mediático” (Gelado-Marcos, 2016, p.260).

Desde esta perspectiva, el autor menciona distintos tipos de periodismo, centrándose inicialmente en uno denominado “periodismo profesional de calidad”. Para definirlo, y haciendo uso de una cita de Borrat, lo define como un periodismo que, a diferencia del periodismo de elites, se caracteriza por perseguir una “verdad funcional”(Gelado-Marcos, 2016). El autor, para definir este concepto de verdad funcional, y distinguirlo de la verdad absoluta, lo define como una verdad

que permite al público entender la realidad de manera más sencilla, siendo esta también una verdad que permite retroalimentación e interacción por parte del público (Gelado-Marcos, 2016).

Estos elementos permiten, teniendo presente que esta tesis no pretende ser un texto de teoría del periodismo, construir una definición de periodismo que genere un marco de referencia para, ahora sí, ahondar en el concepto de fotoperiodismo, no sin antes aclarar que, al ser el periodismo cualquier forma de comunicación textual, visual u oral, al definir al fotoperiodismo se estaría construyendo y complementando una definición misma de periodismo.

En ese sentido, el periodismo sería el ejercicio de recolectar, organizar, narrar y visibilizar la información referente a sucesos o hechos dignos de contar, esto en aras de dar a conocer al público en general dicho suceso de una manera fácil y entendible, permitiendo, a su vez, generar debate y discusión sobre dicho suceso para alimentar así la opinión pública.

Al ser un ejercicio estrechamente vinculado a afectar la esfera pública, la posibilidad de generar una verdad absoluta es imposible, pues la información puede recolectarse, ajustarse y visibilizarse dependiendo de presiones políticas, sociales, económicas, así como de la ética profesional de quien ejerce el trabajo periodístico.

Una vez resuelta la necesidad de sentar las bases sobre qué es el periodismo, debe mencionarse que, aunque el periodismo contempla formas visuales, textuales y orales de comunicación, estas formas fueron surgiendo conforme la innovación tecnológica así lo permitía. Esto lo narra de manera más precisa Felipe Pena de Oliveira (2009) en su texto *Teoría del periodismo*.

Allí recorre justamente las distintas etapas del periodismo, viendo cómo éste justamente fue evolucionando desde la invención de la imprenta hasta el surgimiento “*de la información electrónica e interactiva*” que generó una “*...amplia utilización de la tecnología, cambio de las funciones del periodista, mucha velocidad en la transmisión de la información...*” (Pena de Oliveira, 2009, p.35).

Si bien, hoy parece impensable desligar a la comunicación escrita de la comunicación visual, lo cierto es que esta simbiosis entre lo visual y lo escrito fue surgiendo como producto de esa evolución descrita por Pena de Oliveira. Y si se traslada ese escenario al campo de batalla, resulta evidente que, para comunicar la guerra, cada innovación ha podido demorar aún más en llegar. Principalmente por cuestiones logísticas, pero también éticas.

En algún punto de la historia, no solo la evolución técnica y logística permitió retratar la guerra, sino que, también, debió haberse cambiado el paradigma sobre la necesidad de saber, ver y

vivir lo que se vivía en los campos de batalla. Eso ha ido evolucionando al grado de poder ver bombardeos, combates y muertes en el preciso momento en el que estos suceden.

Al fotoperiodismo de guerra, tal y como se le conoce hoy en día, se le pone por punto de partida la Guerra Civil española. Esto lo hace saber Furio Colombo en su texto *Fotografía e información de guerra*:

“Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje en su doble propósito de documento de propaganda, todavía correspondía al dibujo” (Colombo, 2017, p.121).

De estas muy breves palabras de Colombo se pueden extraer elementos muy interesantes, que permiten una idea inicial de a qué se refiere el fotoperiodismo de guerra, que también favorecen entender por qué no cualquier fotografía y/o imagen de una guerra es fotoperiodismo.

En primer lugar, la imagen como símbolo e ícono. Colombo menciona que, si bien durante la primera guerra mundial ya había registros fotográficos que podían dar cuenta de los sucesos del campo de batalla, estos registros no tenían la intención de atrapar un momento considerado ejemplar para exaltarlo y cargarlo de signos.

Esta precisión que hace Colombo trae a colación cuando en el capítulo 1 de esta tesis se abordó la teoría del *index* y de cómo una imagen, más allá de ser un reflejo objetivo de la realidad sin posibilidad de cuestionamientos es, a grandes rasgos, la conjunción de un componente compuesto por íconos (semejanza con la realidad) y símbolos (convención general).

En este caso, “cargarlo de signos” se refiere a construir una narrativa que genere una convención general sobre esa fotografía. Si se retoma la definición sobre “verdad funcional”, esa convención general construida a partir de esos signos cargados puede ser los que construyan esa verdad funcional (o no) sobre una imagen. Eso dependerá, en gran medida, del texto que acompañe y se construya alrededor de la imagen.

El segundo elemento interesante mencionado por Colombo se puede definir como “el uso de las fotografía”. Desde la guerra civil española las imágenes empezaron a ser utilizadas para que se convirtieran en símbolos que reforzaran mensajes propagandísticos o documentales dirigidos a las masas. En ese sentido, acá el fotógrafo tiene un rol en el que, más allá de la belleza, el encuadre o la técnica, debe retratar “el horror, el dolor, el espanto y la muerte” (Colombo, 2017).

Este aspecto, a los ojos de las características atribuidas al periodismo, apunta, de igual forma, a la construcción de esa verdad funcional. No obstante, apunta a que esa verdad funcional genere un *feedback* o respuesta por parte del público al verse conmovido o tocado por los horrores de la guerra. No es capturar imágenes por capturarlas. Es capturar imágenes por y para la consolidación de una narrativa.

Finalmente, el tercer elemento que sale a relucir a la hora de entender al fotoperiodismo de guerra es: ¿a quién va dirigido? En este caso, las imágenes en la comunicación visual de la guerra van dirigidas a las masas, tanto aquellas en el campo de batalla como aquellas que están en sus casas lejos de los estruendos. Aquí es donde la relación entre las imágenes y la opinión pública surge, se trae a colación el aspecto de la opinión pública, pues las imágenes capturadas para estar en museos también van dirigidas a las masas. Sin embargo, cuando son fotos que apuntan a estar en la prensa y en los medios, su intencionalidad puede variar, pues pueden apuntar a generar impactos en la opinión pública, y, por ende, en temas como la simpatía, el apoyo a determinados discursos, o el respaldo a determinadas políticas.

Ahora bien, estas ideas por las que se ha ido pasando someramente sobre el periodismo y fotoperiodismo han dejado claro que, al menos una verdad en términos absolutos no es lo que busca ser comunicada por el periodista. Aquí es donde entran al debate aspectos como la ética periodística y el rol de la subjetividad. Las formas en las que la ética y subjetividad se presenta en el periodismo, cuyo texto es escrito y/o hablado, es muy diferente a la del periodismo en donde el texto asume forma de imagen. En un texto o una alocución las posibilidades de interpretación por parte del lector, radio escucha o televidente es más limitada respecto a la posible interpretación de una foto.

Es importante aclarar que no sólo se refiere a la forma en cómo se leen los textos e imágenes. Se refiere, principalmente, a la forma en cómo se producen dichos discursos, relatos o imágenes. El texto, la noticia radial o el telenoticiero presenta los hechos desde un ejercicio en el que el periodista recoge, contrasta, entrevista y presenta. Es decir, para prevenir que su subjetividad aparezca, el periodista recoge diversos relatos, y los presenta sin el afán de agregar o inventar detalles (ética).

Un fotoperiodista, para producir su imagen no debe pasar por ese ejercicio de “contrastar” con otros relatos su imagen. Claro, su rol como periodista va más allá de tomar fotos, debe hacer el correspondiente ejercicio de recolectar las historias, contrastar y narrar. Pero dicho ejercicio está destinado, no a construir y condicionar el acto fotográfico, sino a la construcción de las narraciones que facilitan los relatos y textos que generan los referentes que acompañan esas imágenes.

En ese orden de ideas, si se habla del acto fotográfico en sí, acá el fotoperiodista tiene una relación con la ética y la subjetividad diferente a la de un periodista tradicional. William Eugene Smith en su texto *Periodismo fotográfico* da un poco más de luces: “*El fotógrafo periodístico no puede tener otra cosa que un enfoque personal; y es imposible para él ser completamente objetivo. Honesto, sí. Objetivo, no*” (Smith, 2017, p.145) . Este mismo autor profundiza sobre esa idea de la subjetividad mencionando que:

“Hasta, e incluyendo, el instante de la exposición, el fotógrafo está trabajando de una manera indudablemente subjetiva. Por su selección del enfoque técnico (que es una herramienta de control emocional), por su selección del tema a ser contenido dentro de los confines del área de su negativo, y por su decisión del clima y del instante exacto de la exposición...” (Smith, 2017, p.145).

En un texto de una noticia, resulta común ver opiniones de expertos, fuentes consultadas, datos y otros detalles que tratan de generar una visión amplia sobre un suceso. En una fotografía, se está a merced de lo que se encuentra en la imagen. Adicionalmente, ese enfoque técnico y clima de la imagen tienen una finalidad clara. Desde el uso del blanco y negro hasta el plano seleccionado tienen cada uno una finalidad.

Es por eso por lo que el mismo Smith complementa su cita anterior mencionando que estos aspectos técnicos, climáticos y artísticos están “*...mezclando las variables de la interpretación en un todo emocional que será una base para la formación de opiniones por el público espectador*” (Smith, 2017, p.146). El fotoperiodista debe ser consciente de eso, y la labor ética y estética implica analizar aquello que se retrató midiendo su posible impacto a la hora de disparar, revelar o publicar.

En ese sentido, en el fotoperiodismo el rol del periodista es aún más sensible. Por un lado, por el poder de la imagen y la imposibilidad de un ejercicio plenamente objetivo. En la guerra, este rol se ve aún más acrecentado, pues el fotoperiodista debe acercarse a un suceso al que no cualquiera llega. Esto lo ilustra Colombo cuando habla que el fotoperiodista es un ser con dos naturalezas. Por otra parte, por la naturaleza de alguien que logra un extremado acercamiento al suceso fotográfico (la guerra), al punto que es capaz de mezclarse con este, incluso perdiendo al vida como si fuese un soldado. Por otro lado, su esfera privada, su esfera pública y su trabajo en sí (Colombo, 2017).

En esa primera naturaleza, la subjetividad está a flor de piel, siendo ésta la razón por la que muchos foto-reporteros terminan simpatizando con algunas causas o con las víctimas de las guerras mismas. el trabajo de Jesús Abad Colorado tiene un fuerte enfoque en las víctimas, siendo sus fotos

un ejemplo de cómo Abad se acerca al suceso y prepara en la imagen un clima emocional enfocado a la formación de opinión. La siguiente fotografía es un ejemplo de ese clima emocional:

Fotografía # 7:



Fuente:(Colorado, 2016)

En la fotografía # 7, todos los recursos utilizados por Abad están destinados a apelar a la subjetividad. A nivel técnico, el uso del blanco y negro genera en el espectador emociones de remembranza y recordación. La emoción retratada, y en quien está retratada, invita al espectador a empatizar con el dolor que se está reflejado. Esta es una imagen que apunta notablemente al *punctum*, a remover al espectador y generar una reacción profunda y personal.

Esa apelación al clima emocional también se puede dar desde el *studium*, es decir, apelando a la misma interpretación cultural que permita, a su vez, apelar a la emocionalidad e interpretación personal (Punctum).

La fotografía # 8 es otro ejemplo, una fotografía que apela a la cercanía con la fotografía desde un símbolo cultural establecido (la fe). En esta imagen resalta la estatua del divino niño, un símbolo que en Colombia se asocia la fuerte tradición católica del país, al punto que incluso hace parte de su identidad nacional. Esta imagen puede evocar en aquellos que se identifican con ese símbolo, una cercanía que permita ver al fotografiado como un colombiano y cristiano.

Fotografía # 8:

Fuente:(Colorado, 2016)

Pasando a la segunda naturaleza puede caber la del trabajo de periodista como tal: acá es donde el fotoperiodista construye y comunica sus imágenes desde lo que vivió, pero en donde también puede estar sometido a esas presiones externas que pueden generar que, lo que finalmente se comunica de manera escrita y que acompaña a sus imágenes, no haga justicia a aquello que se quería comunicar a la hora de presionar el obturador.

Acá debe retomarse un paréntesis hecho previamente, y es esa distinción entre el trabajo periodístico y los medios. El fotoperiodismo en el marco de los medios de comunicación tiene una finalidad, dar soporte visual a lo que de manera escrita u oral se está narrando. En ese sentido, aquello que se ve en los medios es tan solo una parte del ejercicio del fotoperiodismo.

Los fotoperiodistas son conscientes de que su trabajo puede no reflejar sus intenciones en el marco de los medios de comunicación. La galería “El Testigo” es un esfuerzo para usar las imágenes de Abad desde una concepción que no se encuentre condicionada a las estructuras, discursos y líneas definidas por los medios de comunicación.

En el artículo “Retratos de la Guerra” de Andrés Felipe Gordillo (2018), el autor, al establecer una comparación entre los postulados de Sontag y el trabajo de Abad Colorado puede dar luces sobre las razones que llevan a fotógrafos como Jesús Abad Colorado a realizar esfuerzos como el del “El Testigo”.

Desde lo propuesto por Gordillo, se identifica que “El Testigo” nace de una necesidad por entablar un vínculo más reflexivo con la imagen y sus contenidos. Señalando, principalmente, una necesidad por responder a los regímenes de representación social que interpelan la misma interpretación de la imagen. El Testigo es un esfuerzo por crear un discurso que apele a una interpretación más cercana a lo debería estar diciendo la imagen.

Retomando, esta doble naturaleza no es exclusiva del fotoperiodismo. El auge de plataformas independientes de periodistas que han abandonado los medios tradicionales es muestra de eso también. Solo que, en el caso del fotoperiodismo, esta posibilidad de estar lejos de los medios permite ver la cara más subjetiva del fotoperiodista. De aquel que se acerca tanto a la guerra como le es posible al punto de perder la vida por una imagen.

En ese sentido, dependiendo de cuál de las dos caras del fotoperiodismo se esté observando, asimismo variará su uso. En el fotoperiodismo de guerra con naturaleza más subjetiva, el fotógrafo captura las imágenes con el fin de mostrarle al público lo que se esconde detrás de la guerra. Allí entra, precisamente, la necesidad de comunicar el hecho dándole cabida a las emotividades. Es por eso por lo que el fotógrafo toma las imágenes con los recursos técnicos y estéticos que mejor le sirvan para narrar de la manera más adecuada para evocar los sentimientos y sensaciones que, desde su subjetividad, deben ser evocados.

Ahora bien, cuando entra en juego la segunda naturaleza, acá el uso de la imagen se transforma. Pasa a ser una imagen que, si bien puede seguir logrando su cometido de evocar emociones, adquiere también un uso como fuente de información y de carácter ilustrativo. Aquí la narración busca ser lo más precisa posible para plasmar el acontecimiento y construir esa verdad funcional.

Hay otros usos posibles para las imágenes surgidas en el fotoperiodismo, especialmente cuando el ejercicio fotográfico y periodístico está condicionado por esos factores económicos, políticos y sociales. Acá varios de los aspectos mencionados por los autores entran, pues el uso de la imagen pasa a ser uno más asociado al fotoperiodismo de imágenes con fines de propaganda para exaltar emocionalidades concretas y precisas.

Así pues, en contextos de guerra, este último uso puede ser uno que surja con mayor facilidad, pues al estar el fotorreportero tan inmerso en un conflicto, o incluso al simpatizar con alguna de las partes, puede darles a sus imágenes un uso también de carácter propagandístico. Eso podría ser parte de un periodismo al que un autor citado con anterioridad nombró como “periodismo de élites”.

El trabajo de Jesús Abad Colorado no ha escapado de esos posibles usos, aun cuando pueda que esa no sea la intención de Jesús Abad. Sus imágenes se han usado en el contexto de marchas o publicaciones de políticos para replicar y enaltecer su discurso. Esto es resultado de ese concepto del “reciclaje de las imágenes” enunciado por Sontag. La posibilidad de que una imagen pueda adquirir otro uso diferente al uso pensado por el autor.

Acá resulta importante mencionar algo, previo a pasar al otro concepto. Y es que, aunque parezca obvio, el fotoperiodismo de guerra ve a la guerra como hecho noticioso. Y es necesaria esta obvia aclaración dado que el siguiente concepto a explicar puede tener usos para las imágenes que parecen tener estrechas similitudes con los usos que se le da a la imagen en el fotoperiodismo en su naturaleza más subjetiva.

Y es que, por más subjetiva que sea la naturaleza del fotoperiodismo, esta no deja de ser una aproximación a la guerra desde una visión noticiosa; es decir, como algo que va a ser comunicado sin buscar construir un recuerdo o una lección (memoria). En el fotoperiodismo, la imagen busca narrar y contar un suceso de manera noticiosa. En la ‘fotografía de paz ejemplar’ se puede retratar la guerra con un uso aleccionador y documental.

Con esa claridad hecha, se debe mencionar que es gracias a la naturaleza subjetiva del fotoperiodismo, que para algunos foto reporteros fue posible hacer el tránsito hacia ejercicios de fotografía de paz ejemplar. Es posible que, las mismas imágenes tomadas en el marco de trabajos de reportería de guerra se conviertan en fotografía de paz ejemplar, gracias a darles un uso y aproximación diferente.

Por ejemplo, el grueso de las fotografías en “zonas rojas” de Colombia tomadas por Jesús Abad Colorado fueron tomadas en el marco de trabajos periodísticos. No obstante, cuando estas imágenes tomaron valor como archivos de memoria, y la subjetividad del fotógrafo priorizó el hecho retratado como un suceso aleccionador; ahí esas imágenes adquirieron otra naturaleza.

Esa transformación es posible también, cuando desde la captura misma de la imagen el fotógrafo usa el recurso técnico y estético para capturar el suceso, no con fines noticiosos, sino para capturar un suceso y evocar emociones capaces de generar lecciones. Es entendible si hasta este

punto resulta confuso. No obstante, y para cerrar este apartado, si existen algunos elementos que trazan una línea divisoria entre ambos tipos de fotografía. Esos elementos son la forma y lugar de difusión.

Si una imagen tiene por lugar de difusión un espacio destinado a la comunicación noticiosa, ya sea un medio de comunicación formal o un portal alternativo, está claro que se está frente a un ejercicio de fotoperiodismo. Si, por el contrario, el ejercicio fotográfico tiene un amplio espectro que va desde galerías, álbumes, museos o incluso colecciones personales, es posible estar ante otro tipo de ejercicio. En “El testigo”, las siguientes imágenes pueden dar ejemplo de la transición.

Fotografía # 9:



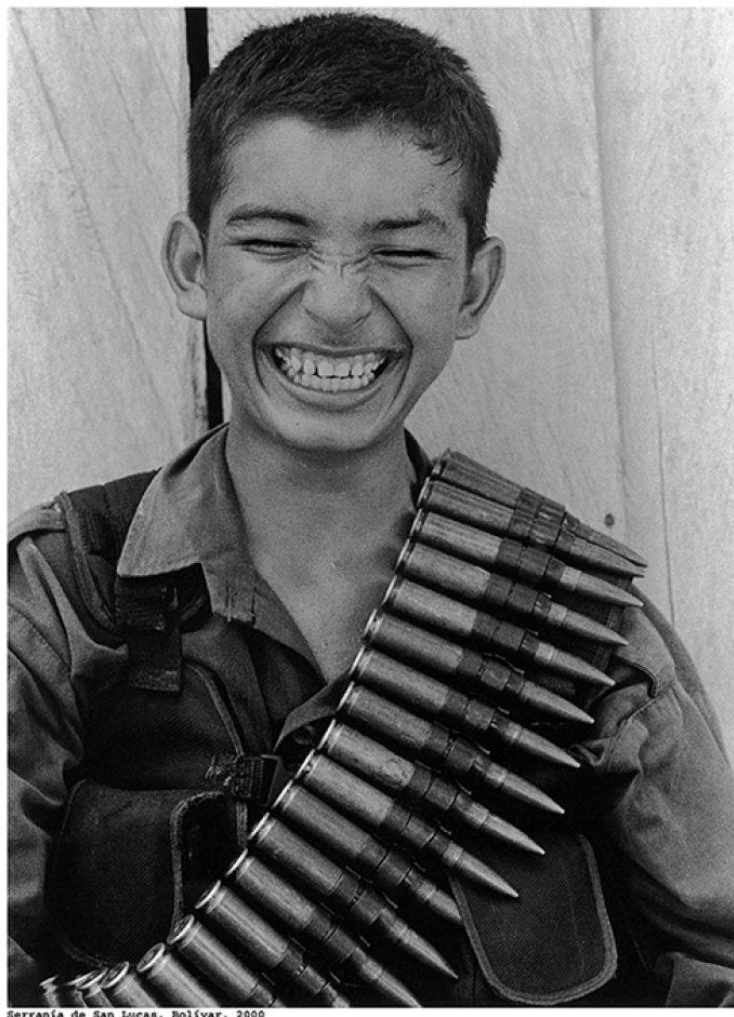
Fuente: (Abad Colorado, 1993)

En el trabajo de Jesús Abad Colorado, si bien la gran mayoría de sus fotografías previas al 2016 se usaron como archivo periodístico, su trabajo permite diferenciar las dos lógicas. La lógica de una fotografía contextualizada para el entorno periodístico, y otra que permite explorar un ámbito más personal y capaz de cuestionar también nociones culturales.

En la fotografía # 9, si bien la posibilidad de apelar a la emocionalidad está ahí con los protagonistas de la foto, la forma en la que se tomó la fotografía permite entender que se está narrando un atentado. Esta fotografía cumple su funcionalidad, narrar el hecho, narrar un atentado y comprender que como producto de este hubo fallecidos.

La fotografía # 10, aunque comparte temporalidad y recurso estético, es una imagen que resulta difícil de contextualizar en una nota de prensa en una temporalidad en el que el enemigo público era la insurgencia. Aun así, Abad tomó esta imagen, no con la intención de ilustrar una noticia, sino la de retratar las emociones que están aún presentes en la guerra, especialmente en sus protagonistas.

Fotografía # 10:



Serranía de San Lucas, Bolívar. 2000

Fuente: (Abad Colorado, 2000)

Imágenes como las de la fotografía anterior son escasas en las salas de la exposición enfocadas a narrar el conflicto, pero en las salas que buscan retratar la paz (*Y aun así me levantaré y Pongo mis manos en las tuyas*) suelen ser más comunes y recurrentes.

Fotografía de paz ejemplar:

El concepto de fotografía de paz ejemplar surgió a partir de la revisión del concepto de fotoperiodismo. Esa idea de “fotografía de paz ejemplar” da la posibilidad de entender a la fotografía como un concepto que no es estático, tal y como ha sido propuesto por los autores mencionados en el capítulo anterior.

Este concepto entiende el acto fotográfico como un ejercicio en el que no hay que tener una profesión determinada, e incluso, no existe la necesidad de ser fotógrafo para llegar a generar ejercicios de fotografía de paz ejemplar. Como en esta fotografía lo importante es el recuerdo y el mensaje aleccionador, sus imágenes pueden provenir desde un fotoperiodista hablando desde su subjetividad más cruda, hasta la de un mismo sobreviviente que ha encontrado en las imágenes su forma de transmitir un mensaje o construir un relato.

Otro aspecto para destacar es el hecho de que, como ya se fue introduciendo, para la fotografía de paz ejemplar, la guerra y la violencia no se ven como un suceso que debe ser retratado como hecho noticioso. Por el contrario, acá se puede retratar la guerra por el hecho de que se está siendo víctima directa o indirecta de ésta. Por el hecho de retratarla para denunciarla, cuestionarla y reflexionar sobre ella.

En el trabajo de Abad Colorado, las fotografías que pueden ser identificadas como fotografías de paz ejemplar son mucho más explícitas y notorias en las salas finales de la exposición. El mensaje ejemplarizante está grabado aún en el mismo nombre de las salas. Es una lección de resiliencia y un llamado a la movilización para transformar la realidad.

Antes de citar ejemplo, resulta necesario aclarar que el concepto de fotografía de paz ejemplar surgió del dialogo entre el concepto de *memoria ejemplar* abordado en el capítulo anterior, y la idea de *fotografía de paz*. Ese dialogo entre conceptos permitió encontrar similitudes entre ambos conceptos.

Las discusiones y reflexiones respecto a los tres conceptos del capítulo 1 tenían, en algunos puntos, zonas de encuentro desde las cuales se podrían entrelazar. Esas zonas de encuentro se podían evidenciar en temas como la relación que la fotografía y la memoria tienen con la verdad, o sobre cómo se ve representada la memoria y la paz en las imágenes.

Otros puntos de encuentro entre los conceptos de fotografía, paz y memoria se hallan en la finalidad que se les podía dar. Ya ni hablar de las ideas de usos y abusos de la cual ya se ha hablado largo y tendido durante estas páginas.

Respecto al fotoperiodismo, la fotografía de paz ejemplar no pretende construir una idea de verdad absoluta, ni mucho menos una verdad funcional como la del foto periodismo. Acá la verdad puede ser una idea disputada. Esta disputa por la verdad debe ser aquella que promueva la reflexión, los debates y las preguntas necesarias para convertir el recuerdo, el relato y la imagen en sí en un ejercicio aleccionador.

Otro punto se encuentra en el uso. El apelativo “ejemplar” de este concepto viene de la idea de Todorov de un uso ejemplar de la memoria. Esa memoria ve al recuerdo como un ente aleccionador y no como algo sagrado e intocable que abogó por recordar de manera selectiva. Mucho menos aboga por la hiper recordación o sacralización del recuerdo.

En ese sentido, acá la imagen no sólo debe retratar la violencia para reflexionar sobre ella y recordar que no se debe volver a ella, sino que también puede retratar los esfuerzos de paz que hayan surgido de las lecciones generadas por el recuerdo para capturar y retratar los usos correctos de los sucesos recordados.

Dicho de otra forma, lo ejemplar aleja a la fotografía de ese uso propagandístico que se le dio (o se le da) a la fotografía en contextos de periodismo que cede a intereses y presiones políticas, económicas o de otra naturaleza. Lo ejemplar no solo surge desde las conclusiones del pasado retratado en las imágenes, sino también en un continuum de imágenes sobre las acciones que esas lecciones han provocado en aras de construir la paz.

Las siguientes imágenes son muestras de estos puntos. Imágenes que muestran como las personas resistían en medio de la guerra, exigiendo la paz y ser respetados en entornos donde la violencia era el escenario común. La [fotografía # 11](#), por ejemplo, fue publicada por El Espectador (2015) como una imagen que definió la cumbre mundial de arte y cultura de paz del año 2015.

Este artículo de “El Espectador” pone esta imagen en el marco del desplazamiento provocado por la tragedia de Bojayá, un hecho grabado en la memoria colectiva como una tragedia (Barajas, 2015). Aún en un hecho recordado como uno de los sucesos más fatídicos en la historia reciente de Colombia, Abad logró retratar esos esfuerzos de paz constantes.

La [fotografía # 12](#), mucho más reciente, fue un esfuerzo de Abad Colorado por registrar la paz; esta entendida como el proceso de dejación de armas por parte de un grupo armado. Esta vez,

registrando la paz y los efectos generados por las mismas lecciones de un pasado que invitaban a encontrar una salida negociada al conflicto y deponer las armas.

“El Testigo” tiene salas en donde los rostros de la violencia pretenden generar reflexiones que dejen como lección el entender que esos escenarios no deben volver a pasar. Pero, a su vez, la misma galería tiene imágenes de los ejercicios de resistencia, manifestación o construcción de paz que se produjeron como rechazo a los hechos de violencia y en donde la lección podría ser una invitación a seguir esas formas y caminos de construcción de paz.

Fotografía # 11:



Fuente: (Abad Colorado, 2002)

Fotografía # 12:

Fuente: (Abad Colorado, 2016)

Y el punto final es sobre la paz. Respecto a la paz, la fotografía tiene una relación con esta en la que, no solo la puede alimentar desde el ejemplo, si no que la puede representar. No obstante, en la representatividad se encuentra una dificultad, y es algo sobre lo que Frank Möller en su texto *Peace Photography* reflexiona, pues poniendo como ejemplo las favelas de Brasil, mencionaba que en los espacios donde la paz y la guerra conviven, resultaba difícil encontrar una representación gráfica de la paz (Möller, 2018).

Esta dificultad sobre la representatividad nace de la dificultad en sí de definir lo que se entiende por paz y, por ende, de definir la fotografía de paz. Este autor señala lo difícil que es representar la paz cuando no es claro qué significa la paz o cuando existen diferentes conceptos de ella. Esto queda de manifiesto en la cita:

“La fotografía de paz, quisiera sugerir, es derivada, ilustrativa y constitutiva de paz. Por derivada, quiero decir que mientras no definamos lo que entendemos por paz en un contexto determinado, será imposible o completamente arbitrario identificar “fotografías de paz”. Definiciones de paz así son la condición para la posibilidad de identificar una fotografía catalogada como una “fotografía de paz”. Pero la palabra clave aquí es definiciones, en plural, permitiendo la posibilidad de que existan diferentes enfoques de la paz, requiriendo y dando como resultado diferentes enfoques para la fotografía de paz” (Möller, 2018,p.48).

La paz y sus reflexiones, justamente, invitan a recordar los debates sobre la verdad en este punto. Las múltiples definiciones sobre la paz generan la necesidad de establecer una relación con la verdad más amplia y en constante debate. Pues lo que para una persona es paz, puede que para otra no lo sea. En ese sentido, el entender la paz como una idea con múltiples representaciones, va a generar que la fotografía de paz ejemplar pueda tener como inspiración, fuente y mensaje un universo amplio de imágenes y usos.

En aras de facilitar la construcción de un concepto de fotografía de paz, Möller propone dos conceptos inspirados en las definiciones de paz de Galtung: fotografía de paz positiva y fotografía de paz negativa. Al estar inspiradas estas ideas en la propuesta de Galtung, se entiende a la fotografía de paz negativa como aquella cuyas imágenes buscan llamar la atención sobre la violencia directa, mientras que la fotografía de paz positiva pretende eliminar todas las formas de violencia (estructural, cultural y directa). En el testigo esta dos nociones de fotografía de paz también pueden ser rastreables:

Fotografía # 13:



Fuente: (Abad Colorado, 2000)

En la fotografía # 13, por ejemplo, más allá de la pancarta, no se evidencia nada que relacione a esta imagen con la guerra y la paz. No obstante, el subtexto y la idea que transmite la pancarta apunta e invita al espectador a entender que la guerra tiene efecto para todos. Esta reflexión, dependiendo de quien la lea, puede calar desde aquel que dispara, hasta aquel que desde las estructuras culturales promueve y facilita el discurso que sostiene la guerra misma. La fotografía # 13, entonces, puede ser entendida como un ejemplo de esa fotografía de paz positiva

Pero Abad también tiene ejemplos donde la violencia directa se hace más manifiesta y cruda, donde está retratada de manera explícita. La fotografía # 14, retrata a un niño interactuando con el cuerpo de quien podría ser su padre. Es una imagen que muestra las consecuencias del ejercicio de la violencia. De arrancar la existencia del otro. Es una foto que, trayendo de nuevo la idea del *punctum*, cala profundo en la esfera personal del espectador. Es un recordatorio frío de que aquellos que sufren la violencia pueden ser padres, hijos, madres o hermanas.

Fotografía # 14:



Fuente: (Abad Colorado, 1998)

Aunque ambas fotografías pueden tener fines aleccionadores y de carácter transformativo, su representatividad de la paz sigue estando muy atada a la violencia. Por ejemplo, una fotografía de paz negativa encontraría su representatividad de la paz en la ausencia del conflicto armado o de la

guerra. Por su parte, la fotografía de paz positiva encontraría la paz representada en la eliminación de la guerra, las desigualdades estructurales, o los discursos de exclusión.

Al estar estas nociones atadas a la ausencia de violencia para ser considerada como “fotografía de paz”, esta representatividad dejaría por fuera la paz también entendida como un proceso en construcción y en constante convivencia con la violencia. Es decir, aquellos procesos de paz, construcción de paz y resistencia que existen aún entre la violencia. Esta necesidad de no limitar la representatividad de la paz a la ausencia de violencia fue lo que generó la necesidad de ir más allá de un concepto que ya parece amplio como el de la fotografía de paz positiva propuesto por Möller.

Esto genera la necesidad de un concepto de fotografía de paz que permita, también, entender la paz desde los ejercicios de no-violencia, resistencia y memoria. Una fotografía en donde se uniera esa idea de la paz como ausencia de violencias, pero también como una continua construcción. Una idea de paz más holística que permitirá usos más variados.

Esto surgió justamente a partir de las reflexiones alrededor de la exposición “El Testigo”. Esas múltiples representaciones de la paz como un estado de ausencia de violencia, y como algo aún posible en escenarios de violencia. Así pues, la fotografía de paz ejemplar se puede entenderse como una subcategoría de la fotografía de paz positiva, aunque, esta entiende la necesidad de darle cabida a representaciones de paz aún más amplias e independientes a la existencia (o no) de algún tipo de violencia.

Esta idea permite afirmar que es posible hablar de fotografía de paz aún en escenarios de violencia, pues, muchas comunidades y personas que viven formas de violencia a diario pueden ser retratados en imágenes que sean productos de ejercicios de paz, resistencia y memoria desde los cuales pueden generar y producir sus mensajes.

El trabajo de Abad Colorado está lleno de este tipo de imágenes, especialmente posterior a la firma del acuerdo. La fotografía # 15, es un retrato de esos procesos de resistencia retratados por Abad Colorado, y aunque esta imagen es del 2016, en su trabajo previo, como ya se citó con la fotografía # 11, existen imágenes que capturan momentos de paz como resistencia en entornos de violencia.

El trabajo que sirvió como base para esta tesis, ya propuso una definición para el concepto de fotografía de paz ejemplar. Esta definición se encuentra en esta cita:

“La fotografía de paz ejemplar es una subcategoría de la “fotografía de paz positiva” cuya principal característica es la de encontrar en la imagen un uso doble: su uso como archivo

y su uso de exhibir la construcción paz. El uso como archivo usará la recordación para generar ejemplos que guíen los procesos de construcción de paz; para eso, las imágenes deberán representar esa paz presente aún en contextos de violencias constantes. El segundo uso buscará exhibir los procesos de construcción de paz con el fin de instar a los espectadores de estas imágenes a convertirse en generadores de cambio”(Duque, 2020, p.44).

Esa definición señala que la fotografía en sí constituye un repositorio y archivo de sucesos que ocurren que, para el caso de la paz, pueden ser los hechos de violencia y paz del pasado. Eso se evidencia justamente en esas fotos de archivo de Jesús Abad Colorado que, aunque la mayoría fueron retratadas en un contexto periodístico, al darles otro uso se convirtieron en un archivo capaz de dar lecciones.

No obstante, las manifestaciones de paz y los ejercicio de construcción de paz también pueden ser retratados, tal y como se evidencia en la fotografía # 15. Este tipo de fotografías, muy presentes en las salas finales de “El Testigo”, retratan con el fin de visibilizar una forma particular de representar la paz que puede ser seguida e imitada con el fin de continuar construyendo paz y transformar las condiciones de violencia.

En ese sentido, la definición del concepto de Fotografía de paz ejemplar no es dependiente al momento de captura. Es decir, no se hace fotografía de paz ejemplar solamente posterior a alcanzar un acuerdo de paz, o en una sociedad que cumpla con alguna de las definiciones de paz mencionadas en apartes anteriores.

Si bien durante esta monografía se ha recalcado que, para el caso de Jesús Abad Colorado, varias de las fotografías que pueden caber dentro de esta definición lo hacen gracias a un redefinición de su uso, esta definición también es usa para definir fotografías que fueron tomadas en contextos de transiciones o pos-acuerdo.

En el caso de Abad Colorado, gran parte de su trabajo tuvo que realizar dicha transición, pues la mayoría de su trabajo data de fechas previas a la firma del acuerdo de paz con las FARC-EP. Sin embargo, su trabajo realizado posteriormente, y situado en su mayoría en la sala “pongo mis manos en las tuyas” cae dentro de esta definición, aún sin necesidad de realizar una transición en su uso.

El concepto de fotografía de paz ejemplar es, principalmente, dependiente de la capacidad aleccionadora de la imagen, no de su temporalidad. Esa capacidad aleccionadora se logra haciendo que la imagen se enmarque en un montaje discursivo, como diría Sonia Vargas Martínez (2020), que

genere dichas reflexiones y lecciones. En el caso de Jesús Abad Colorado, algunas imágenes transaccionaron a dicho montaje discursivo, mientras que otras nacieron con la intención de hacer parte de ese montaje discursivo denominado “El Testigo”.

Es importante mencionar que, para lograr ese fin aleccionador, la fotografía de paz ejemplar va a usar diferentes recursos estéticos, además de que debe apoyarse justamente en la construcción de los referentes de esas imágenes para que el mensaje y uso aleccionador sea logrado. Si bien este concepto de fotografía se fue construyendo desde un ejercicio de análisis de “El Testigo”. Es importante mencionar que, al ser un concepto que depende de la idea de paz de cada sociedad, comunidad y persona, no necesariamente adoptará las mismas formas y características que adoptó en el trabajo de Abad Colorado.

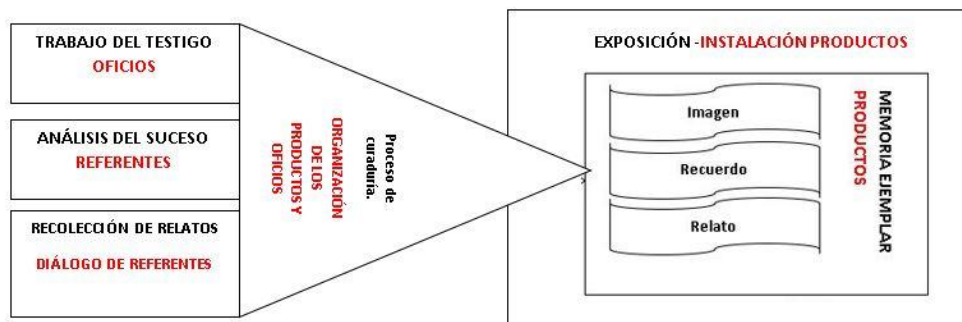
Fotografía # 15:



Fuente: (Abad Colorado, 2016)

En el caso de Jesús Abad Colorado, sus imágenes lograron dar el salto hacia la fotografía de paz ejemplar, gracias, en parte, a otorgarle un nuevo uso a sus imágenes en el contexto de “El Testigo”. En esta exposición, la imagen está atravesada por la interacción y la forma de organizar las imágenes en relación con sus referentes y análisis contextual. Esto se ilustra a continuación:

GRÁFICO # 7: Elementos de la fotografía de paz en el trabajo de Jesús Abad Colorado



Fuente: Elaboración propia.

En el gráfico se identifican a las imágenes como “oficios”, destacándose que, para generar el producto de memoria ejemplar (El artefacto de memoria), las imágenes debieron ponerse en diálogo con los relatos de los protagonistas y un análisis del suceso. Esto generó los referentes con los que la imagen conversaría y daría su mensaje. Estos tres elementos, al ser pasados por las manos de la curaduría, generaron la exposición, el cual es el dispositivo que permite que quienes van a ver la galería reciban el mensaje.




Fotografía de paz ejemplar y Fotoperiodismo en el trabajo de Jesús Abad Colorado:

Como se ha ido mencionando a lo largo de este capítulo, en el trabajo de Jesús Abad Colorado se pueden identificar fotografías que, desde sus características y usos, pueden haber realizado dicha transición desde el fotoperiodismo a la fotografía de paz ejemplar. Esto no quiere decir que todas las imágenes del trabajo de Abad Colorado hayan realizado o puedan realizar dicha transición.

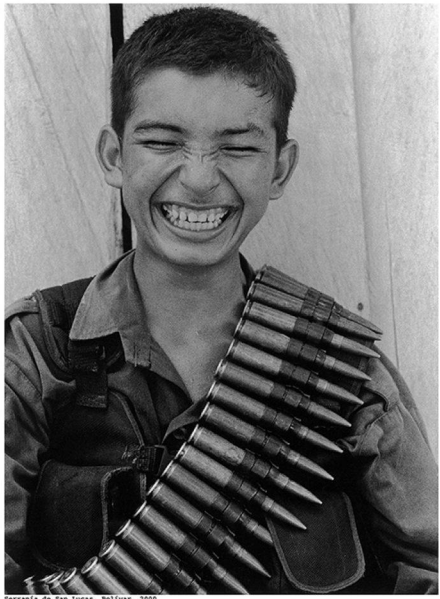

Si bien algunas fotografías transaccionaron desde el fotoperiodismo hacia la fotografía de paz ejemplar, otras, nacieron con esa intencionalidad de generar lecciones. Otro par no salieron de la categoría de fotoperiodismo. Incluso, y como lo confesó Abad Colorado en una entrevista con 070 en 2019, hay fotografías que nunca vieron la luz debido a su propia crudeza a la hora de retratar un suceso.



Este breve apartado buscará revisar algunas de las imágenes ya presentadas, así como de algunas adicionales que faciliten ejemplificar los dos conceptos presentados hasta este punto.

GRÁFICO # 8: Las imágenes analizadas desde los conceptos

Imagen	Categoría	Descripción
	Fotografía de paz ejemplar	Esta fotografía, aunque tomada en el contexto del cubrimiento de un hecho noticioso, al verse inmersa en el contexto de la galería de “El testigo”, adquiere un mensaje ya no centrado em el hecho en sí, si no emociones como la inocencia existente aún en un entorno violento.
	Fotografía de paz ejemplar	Esta es una imagen tomada en 2016 por Jesús Abad Colorado. Esta es una esas fotografías que no debieron hacer dicha transición, pues desde su concepción se pensó para que resaltara mensajes asociados a la belleza y paz de aquellos rincones alejados del país. La belleza que puede ser disfrutada cuando la guerra da paso a la paz ¿la lección? En gran medida depende de cada espectador, pero lo más seguro es que el autor busque resaltar la belleza y la importancia de permitir que todos esos territorios puedan disfrutar de la belleza de sus territorios.
	Ambas (Fotografía de paz ejemplar + fotoperiodismo)	Esta es una de esas imágenes tomadas en el contexto del cubrimiento de un hecho periodístico, y que desde los mismos elementos de su imagen (sujetos y suceso) hace difícil ver una lección sobre la paz allí. Esta imagen retrata un entierro masivo que da cuenta del impacto de la guerra. Esta es una de esas imágenes que para ser entendida como fotografía de paz ejemplar requiere tener una relación muy

		<p>explícita y clara con un referente que deje muy claro el régimen de representatividad que se quiere con esa imagen.</p>
 <p>A close-up photograph of a hand holding a vibrant blue butterfly. The hand is also holding a string of bullets, which are arranged in a way that they appear to be part of a necklace or a decorative element. The background is a soft, out-of-focus green.</p>	<p>Fotografía de paz ejemplar</p>	<p>Esta es una imagen que resulta imposible, gracias a su composición (plano cerrado) y a su naturaleza más artística, poner en la naturaleza de fotoperiodismo. Es una imagen que no permite identificar actores, lugares, contextos. Ahora bien, lo artístico y su composición no son elementos suficientes para encerrarlo automáticamente en la categoría de paz ejemplar. Esto sucede, gracias a la manera en la que se ha enfocado esta imagen para conducir su interpretación hacia la idea de esas imágenes solo posibles gracias a la dejación de las armas. A una interpretación que enfoque en el cómo la belleza representada en la mariposa se antepone a la crudeza de la guerra, representada en las municiones.</p>
 <p>A black and white photograph of a town that has been completely destroyed by war. The ruins of buildings and debris are visible. In the foreground, a banner is draped over the rubble, featuring a hand symbol and the text 'TERRITORIO DE PAZ'.</p>	<p>Fotografía de paz ejemplar</p>	<p>Esta es una imagen tomada en el contexto de esas imágenes de Abad Colorado que tuvieron que hacer la transición. No obstante, esta a pesar de ser tomada en la misma temporalidad, es una fotografía que representa la paz como ejercicio de resistencia en medio de la guerra. Es, justamente, una imagen cuya lección está ahí explícita: la necesidad de resistir y construir paz en medio de la guerra. Resistir a la violencia, no con más violencia, sino desde la movilización y la resistencia.</p> <p>Como se mencionaba con anterioridad, esta imagen es justamente uno de esos ejemplos que demuestran que la</p>

		<p>fotografía de paz ejemplar no depende de una temporalidad, sino de su finalidad en retratar la paz y generar las lecciones.</p>
	<p>Fotografía de paz ejemplar</p>	<p>Al igual que el ejemplo anterior, es una imagen de esas tomadas en la misma temporalidad, pero cuya concepción no buscaba narrar un suceso de manera periodística, sino apuntar a una lección sobre quiénes pelean la guerra y la cotidianidad de estos ¿La lección? Aprender que la guerra la pelean seres humanos, jóvenes y niños que sienten. Humanizar a quién pelea la guerra para entender la necesidad de detener la violencia.</p>
	<p>Fotoperiodismo</p>	<p>Es una fotografía con muchos elementos, mayoritariamente, enfocados a dejar clara la magnitud de una emboscada o un ataque. Esto no quiere decir que sea imposible aprender desde allí. El punto es que, aunque puede dejar cabida a la emocionalidad y la subjetividad, resulta un ejercicio muy complejo dada la composición de la imagen.</p> <p>No resulta imposible, pero requeriría hacer más protagonista a los sobrevivientes y sus emociones, o tener una relación muy explícita con una narrativa y/o referente que quite protagonismo a la escena del atentado para dar prioridad al impacto humano.</p>

	<p>Ambas (Fotografía de paz ejemplar + fotoperiodismo)</p>	<p>Esta imagen permite contrastar lo mencionado en el análisis de la fotografía anterior. Esta fotografía pudo haber sido tomada en el contexto también de un suceso trágico. Esta es una imagen que tiene un sujeto y una emocionalidad como clara protagonista. Esto facilita, efectivamente, darle cabida a la subjetividad, a emociones como la empatía y a una interpretación que no necesariamente se centre en el hecho, sino en el impacto y sus protagonistas.</p>
	<p>Fotografía de paz ejemplar</p>	<p>Esta imagen es descrita por Abad Colorado como una de sus fotos más icónicas. El menciona que la publicó mucho tiempo después de tomarla, y resalta el cómo tuvo que ayudar a Aniceto (el protagonista de la foto) a enterrar a su esposa.</p> <p>Esta imagen el no la tomó con la finalidad de narrar el hecho de cómo la guerrilla usó a la población civil como escudo, la tomó movido por la emocionalidad que se generó por ver a ese hombre llorando a su esposa y desde su involucramiento al ayudar a dicho hombre a enterrar a su ser amado.</p> <p>El la publicó para dar la lección del cómo la guerra impacta.</p>

A esta monografía le resultaría imposible analizar cada fotografía de la extensa carrera de Jesús Abad Colorado. Sin embargo, esta comparación entre algunas pocas imágenes de Jesús Abad Colorado permite identificar algunos puntos que son clave.

El primero de estos es que, gran parte de las fotografías de Abad Colorado pueden pertenecer a ambas categorías, algunas con la necesidad de hacer mucho más explícita su necesidad de influir en la interpretación del espectador. Las fotografías que buscan hacer énfasis en los protagonistas y sus emociones son las que más facilidad tienen de pasar del fotoperiodismo a la

fotografía de paz ejemplar. Por su parte, aquellas más centradas en el suceso, puede que requieran una relación más explícita con la narrativa e interpretación, en este caso, de sus protagonistas y/o del fotógrafo.

El segundo punto tiene que ver con el hecho de que existen imágenes que desde su concepción nacieron para ser fotografía de paz ejemplar, y que esto no sucedió exclusivamente después del 2016. Hay fotografías de Jesús Abad Colorado que, aunque tomadas en medio de la guerra y con su característico blanco y negro, retratan una forma de paz como resistencia en medio de la guerra. Ahí hay una lección.

Adicionalmente, varias de las fotos tomadas en medio de la guerra que nacieron como fotografías de paz ejemplar, son imágenes que transmiten de manera muy clara lo que Abad Colorado piensa. Por ejemplo, la foto del niño combatiente sonriendo transmite el mensaje sobre la humanidad. Otras, por el contrario, también son fotografías enfocadas a apelar a la emocionalidad del espectador de la misma manera en la que Abad Colorado fue apelado al obturar. A sentir la compasión por aquellos que sufren la violencia.

Posterior al 2016 las fotografías pueden haber nacido de manera más fácil como fotografías de paz ejemplar, especialmente por verse en un contexto en el que se hablaba y se construía paz en unos términos muy concretos. Es por eso por lo que ahí el color aparecía más, pues ya se hablaba de la paz en medio de un acuerdo, y no de la paz como resistencia a una violencia que aún estaba presente y en donde el recurso estético del blanco y negro seguía siendo necesario por la necesidad de retratar desde emocionalidades como el duelo.

En tercer, aquellas fotografías que solo cumplen con la definición de fotoperiodismo son aquellas imágenes que buscan centrarse más en el suceso que en sus protagonistas y sus emociones. Son aquellas fotos enfocadas a mostrar la destrucción en la infraestructura, la muerte (sin sus dolientes). En este tipo de imágenes la ética del fotógrafo entra aún más en juego. Jesús Abad Colorado confesó en una entrevista para 070 que tiene al menos tres rollos que nunca publicó. Al ser indagado sobre esto habla de imágenes con combatientes mutilados que describió como imposibles de publicar.

Si bien son imágenes que pueden retratar perfectamente la guerra desde una perspectiva meramente periodística, la subjetividad y ética del fotógrafo juegan un rol protagónico a la hora de publicarlas o no. Es por eso por lo que el trabajo de Abad Colorado no suele estar caracterizado por imágenes de una naturaleza tan gráfica de la violencia.

Las fotografías que Jesús Abad Colorado que caen exclusivamente en la categoría de fotoperiodismo, son aquellas que el mismo describe en esa entrevista del 2019, como imágenes que el decidió publicar para que la gente crea lo que está pasando. En ese sentido, son esas imágenes enfocadas a centrar la imagen en retratar la crudeza misma de la guerra. Son esas imágenes que buscan, como el mismo lo dice, poner el dedo en la llaga.

A manera de cierre, al analizar las imágenes de Abad Colorado de cara a los conceptos planteado surge un hecho que no debe ser ignorado. Sus imágenes pueden caer en una de las dos categorías, o en ambas, dependiendo de los siguientes puntos: 1- Su intencionalidad al tomar la foto: Es tomada para publicarse o para retratar. 2- La predominancia del sujeto versus el suceso: El centro es el hecho o sus protagonistas. 3- El uso que se le dio a la imagen: Fue publicada en un medio, en la exposición o liberada posteriormente. 4. Su régimen de representatividad ¿Qué quiere decir Abad con esa imagen particular?

Los roles de la fotografía:

Este trabajo se ha centrado en identificar los usos que el trabajo de Jesús Abad Colorado, especialmente en la galería de “El Testigo”, ha tenido en la construcción de paz y memoria. Este capítulo tiene por punto de partida el reconocimiento de que el trabajo de Jesús Abad Colorado se puede analizar desde dos conceptos de fotografía en donde los usos de las imágenes han variado. El siguiente apartado permitirá contrastar y comparar los usos que se le ha dado a las fotografías de Abad Colorado en clave de construcción de paz y de memoria.

Hasta este punto, este trabajo ha separado el trabajo de Jesús Abad Colorado en dos grandes categorías. El Fotoperiodismo y la fotografía de paz ejemplar. La galería “El Testigo” entra dentro de esta última categoría, aun cuando un amplio porcentaje de las imágenes que componen esta galería fueron concebidas en el marco de un trabajo periodístico.

Es importante recordar que desde los presupuestos de Sontag, los usos de las imágenes pueden variar a lo largo de la historia, dependiendo en gran medida de la utilización que se le dé. En “El Testigo” la misma imagen que acompañó una noticia en los 2000, tiene un utilización que la obligó a cambiar su uso social. A continuación, se hará la identificación de aquellos usos que se le ha dado a la fotografía de Jesús Abad Colorado.

Según las definiciones y los conceptos que sirvieron como lupa para analizar el trabajo de Abad Colorado, los usos posibles para sus imágenes fueron analizados respecto a cuatro criterios: 1) **Comunicativo:** Referente a los usos y finalidades que se le da a la imagen a la hora de transmitir un mensaje, 2) **Estético:** Referente a los usos de la imagen desde su mirada artística o componente estético, 3) **Sociopolítico:** Respecto al uso que se les da a las imágenes en la esfera pública o política. 4) **Archivístico:** respecto a los usos de las imágenes desde su naturaleza como archivo.

GRÁFICO # 9: Usos de las imágenes por categorías en el trabajo de Jesús Abad Colorado

Categoría	Comunicación	Estética	Social/Político	Archivo
Foto periodismo	<p>Ilustrativo: Acompañar las noticias escritas o televisadas para contextualizar el hecho noticioso y/o que estas no estén cargadas solo de texto.</p> <p>Corroborativo: Aunque similar al anterior, en este caso la imagen se usa con el fin de evidenciar que el suceso ocurrido sucedió.</p> <p>Descriptivo: De la mano del texto, lograr describir de mejor manera los lugares, actores, y otros aspectos relevantes del suceso noticioso.</p>	<p>Subjetivo: Permitir que la apuesta estética transmita la emoción y subjetividad del fotógrafo.</p> <p>Emotivo: Generar emociones respecto al hecho retratado, usando el recurso estético como herramienta para generar emociones en el espectador.</p> <p>Identitario: Usar el recurso estético y técnico como un sello de identidad del trabajo realizado por el fotógrafo (el blanco y negro).</p>	<p>Denuncia: Llamar la atención sobre los hechos de violencia y de violación de Derechos humanos.</p> <p>Visibilidad: Señalar, identificar y reconocer a los actores. A los perpetradores y las víctimas.</p> <p>Político: Generar presión sobre los responsables para que se tomen las acciones necesarias de prevención y o respuesta.</p> <p>Debate: Generar debates y alimentar la opinión pública respecto a la violencia y las responsabilidad de los actores involucrados.</p> <p>Jurídico: Servir como material probatorio en procesos judiciales.</p>	<p>Preservar: Conservación de las imágenes como un repositorio de los hechos más relevantes, en este caso, del conflicto en Colombia.</p> <p>Histórico: Similar al uso corroborativo, en este caso en vista al futuro. En otras palabras, el uso de las imágenes como evidencia de un hecho que sucedió en el pasado.</p> <p>Difusión: La imagen al ser capturada está destinada a ser difundida y compartida en los medios de comunicación.</p>
Fotografía de paz ejemplar	<p>Visibilidad: Busca ponerle rostro a quienes han sufrido la</p>	<p>Subjetivo: Permitir que la apuesta estética transmita la emoción y subjetividad del fotógrafo.</p>	<p>Recordar: No permitir que los hechos de violencia y/o</p>	<p>Preservar: Conservación de las imágenes como un repositorio de los hechos</p>

	<p>violencia y/o a quienes han resistido y construido paz.</p> <p>Descriptivo: De la mano del texto pretende describir los sucesos que deben ser recordados y de los que se debe aprender.</p> <p>Narrativo: Junto al texto, contar las historias que deben ser contadas, o que no pudieron ser contadas.</p>	<p>Emotivo: Generar emociones respecto al hecho retratado, usando el recurso estético como herramienta para generar emociones en el espectador.</p> <p>Explorativo: Usar lo estético como un campo por descubrir con nuevos recursos, técnicas y formas de exponer el trabajo (el color, la curaduría, el montaje de la exposición).</p> <p>Contemplativo: Ser visto desde su naturaleza artística y poder ser contemplado en espacios dedicados. Acá es relevante mencionar que entra en juego también asuntos como la curaduría que complementan dicha apuesta estética.</p>	<p>violación de derechos humanos sean olvidados.</p> <p>Visibilidad: Señalar, identificar y reconocer a los actores. A los perpetradores y las víctimas.</p> <p>Político: Generar presión sobre los responsables para que se haga justicia y se asuman responsabilidad.</p> <p>Aleccionador: Generar lecciones a futuro y ejemplos para prevenir que los sucesos retratados no se repitan.</p> <p>Debate: Facilitar y promover debates respecto a la violencia, la memoria, la paz y la reconciliación.</p>	<p>más relevantes, en este caso, del conflicto en Colombia. Acá se agrega que no solo se quiere conservar la memoria visual de la guerra, sino también de los ejercicio de construcción de paz, memoria y resistencia.</p> <p>Histórico: Servir como evidencia visual de los sucesos del pasado, no solo de la violencia, sino de los ejercicio de construcción de paz, memoria y resistencia.</p> <p>Exposición: La imagen se pretende usar en el marco de una exposición o galería, acompañada y complementada de una narrativa y apuesta estética particular.</p>
--	---	---	---	--

Fuente: Elaboración propia.

En el cuadro presentado, puede resultar evidente que hay algunos usos que se repiten entre ambos tipos de fotografía. En algunos casos, incluso, con variaciones minúsculas como que la fotografía de paz retrata también los ejercicios de paz y memoria, mientras que el fotoperiodismo encontraría su principal foco (aunque no exclusivo) en el reportaje de la violencia.

En este punto puede parecer que este análisis reduce el trabajo de Jesús Abad Colorado a dos categorías, y que por eso algunos de esos usos se repiten entre uno y otro tipo de fotografía. Algunos pueden llegar a pensar que esa diferenciación entre los dos conceptos es innecesaria, pues es el mismo fotógrafo y en su mayoría son las mismas fotos que se hicieron en el contexto de su trabajo como fotoreportero.

No obstante, y como ya se hizo conocer al hablar del concepto del fotoperiodismo, en el ejercicio del fotoperiodista entran a jugar elementos como la apuesta estética, la emocionalidad y la ética profesional. Estos elementos permiten a aquellos fotoperiodistas que pueden darle más cabida a su subjetividad, a explorar otros usos posibles a sus imágenes.

Jesús Abad Colorado es un ejemplo de esto, pues el hecho de que haya realizado su trabajo como foto periodista le dio la facilidad para transitar hacia otro tipo de fotografía donde sus imágenes pudieran tener otros usos, o transformar mínimamente usos que él ya les había dado a sus imágenes. En categorías como la de “comunicación” se pueden ver diferentes usos porque se comunica de manera distinta un suceso en el contexto de un hecho noticioso, que en el contexto de un ejercicio de memoria. Pero, por ejemplo, en categorías como la estética o archivística, los usos pueden ser los mismos, aunque con ligeras variaciones. Esto puede explicarse por el hecho de que, efectivamente, gran parte de las fotografías son las mismas entre el trabajo como fotoperiodista y el trabajo de “El Testigo”. Por esta razón, algunos de los usos de las imágenes pueden ser el mismo entre un concepto y otro.

Conclusiones: Los usos en claves de paz y memoria

Hasta este punto se ha analizado la trayectoria fotográfica de Jesús Abad Colorado teniendo como marco de referencia dos categorías de fotografía bajo las cuales se puede enmarcar su trabajo. El Testigo, como exposición, entra en la categoría de Paz Ejemplar, como se ha concluido en el capítulo anterior. Desde ese punto de partida, se identificó algunos usos que se pueden rastrear desde esa categoría al trabajo de Abad Colorado.

Ahora bien, para responder a la pregunta de esta tesis queda entonces desglosar los usos identificables en “El Testigo” en dos claves: construcción de paz y construcción de memoria. Respecto a la construcción de paz, es posible identificar lo siguiente:

GRÁFICO # 10: Usos de las imágenes en términos de construcción de paz

Comunicación	Estética	Social/Político	Archivo
<p>Visibilidad: Visibilizar las violencias y visibilizar los procesos de resistencia aún en entornos de violencia</p> <p>Descriptivo: De la mano del texto pretende describir los sucesos que deben ser recordados y de los que se debe aprender.</p>	<p>Subjetivo: Permitir que la apuesta estética transmita la emoción y subjetividad del fotógrafo.</p> <p>Emotivo: Retratar y evocar la emotividad con el fin de movilizar al espectador.</p> <p>Explorativo: Permitir explorar diferentes apuestas</p>	<p>Visibilidad: Señalar, identificar y reconocer a los actores. A los perpetradores y las víctimas.</p> <p>Debate: Facilitar y promover debates respecto a la violencia, la memoria, la paz y la reconciliación.</p> <p>Político: Generar presión sobre los responsables para</p>	<p>Preservar: La imagen como medio de capturar y retratar la paz como objeto fotográfico.</p> <p>Histórico: Servir como evidencia visual de los procesos de paz y los procesos de resistencia surgidos en medio de la violencia.</p>

<p>Orientar: Ilustrar sobre el cómo usar la fotografía como herramienta de construcción de paz.</p>	<p>estéticas que permitan retratar y narrar la paz.</p> <p>Experiencial: La experiencia inmersiva de la galería como apuesta estética para facilitar la transmisión del mensaje.</p>	<p>que se haga justicia y se asuman responsabilidad.</p> <p>Convocar: El testigo buscó convocar a la sociedad para aprender sobre el conflicto y la paz desde la fotografía.</p>	
--	---	---	--

Fuente: Elaboración propia

Estos usos atribuibles a la fotografía de paz ejemplar pueden mantenerse igual o variar ligeramente al ponerlos en escenarios de construcción de paz. Esa variación sucede con la intención de transformar las condiciones de violencia desde una noción de paz positiva, pero, también, de retratar otras formas posibles de paz. “El Testigo” en clave de construcción de paz, por ejemplo, ha favorecido señalar los efectos directos de la violencia, pero también convertir la paz en un objeto fotográfico influenciado.

En clave de construcción de paz, Abad Colorado en su rol de fotógrafo le ha dado un uso a su trabajo desde una tarea en la que él expone esa violencia de la que él fue testigo y que no todos vivieron. Él la describe para generar una enseñanza particular. A su vez, se permite poner su subjetividad en cada imagen, poniendo en cada foto su propia noción de paz.

Pero el contexto y el espectador, partes importantes del acto fotográfico, también han usado estas imágenes en clave de construcción de paz. Han visitado la galería con el fin de aprender sobre el conflicto y reflexionar sobre el mismo. Han puesto estas imágenes en manifestaciones o espacios de participación social y política. De igual manera, para quienes han sido más cercanos a la fotografía, ha generado lecciones sobre la forma de retratar la paz y la violencia. Ha inspirado así a otros fotógrafos a retratar su propia noción de paz.

GRÁFICO # 11: Usos de las imágenes en términos de construcción de memoria.

Comunicación	Estética	Social/Político	Archivo
<p>Visibilidad: visibilizar el pasado y sus protagonistas, sucesos.</p> <p>Descriptivo: De la mano del texto pretende describir</p>	<p>Subjetivo: Permitir que la apuesta estética transmita la emoción y subjetividad del fotógrafo.</p>	<p>Recordar: No permitir que los hechos de violencia y/o violación de derechos humanos sean olvidados.</p>	<p>Preservar: Conservación de las imágenes como un repositorio de los hechos más relevantes, en este caso, del conflicto en Colombia. Aquí se agrega</p>

<p>los sucesos que deben ser recordados y de los que se debe aprender.</p> <p><u>Narrativo:</u> Junto al texto, contar las historias que deben ser contadas, o que no pudieron ser contadas.</p>	<p><u>Emotivo:</u> Retratar y evocar la emotividad desde el recuerdo.</p> <p><u>Explorativo:</u> Explorar la fotografía como lenguaje y como artefacto de memoria.</p> <p><u>Experiencial:</u> La experiencia inmersiva de la galería como apuesta estética para facilitar la evocación de los recuerdos.</p>	<p><u>Visibilidad:</u> Señalar, identificar y reconocer a los actores. A los perpetradores y las víctimas.</p> <p><u>Político:</u> Generar presión sobre los responsables para que se haga justicia y se asuman responsabilidad.</p> <p><u>Aleccionador:</u> Generar lecciones a futuro y ejemplos para prevenir que los sucesos retratados no se repitan.</p> <p><u>Debate:</u> Facilitar y promover debates respecto a la violencia, la memoria, la paz y la reconciliación.</p> <p><u>Convocar:</u> El testigo buscó convocar a la sociedad para aprender sobre el conflicto y la paz desde la fotografía.</p>	<p>que no solo se quiere conservar la memoria visual de la guerra, sino también de los ejercicio de construcción de paz, memoria y resistencia.</p> <p><u>Histórico:</u> Servir como evidencia visual de los sucesos del pasado, no solo de la violencia, sino de los ejercicio de construcción de paz, memoria y resistencia.</p> <p><u>Exposición:</u> La imagen se pretende usar en el marco de una exposición o galería, acompañada y complementada de una narrativa y apuesta estética particular.</p>
---	--	--	---

Fuente: Elaboración propia

La mayoría de los usos rastreables a el “Testigo” se encuentran en el campo de la memoria, muchos de esos sin variación alguna respecto a lo que se señaló en el [gráfico # 8](#). El Testigo en sí es un artefacto de la memoria, por eso se encuentra en este campo la mayoría de sus usos.

Los artefactos de memoria no son solo sus imágenes por separados, es el conjunto total de la galería de “El Testigo”. Es la suma de los oficios, los referentes y el diálogo entre estos. Sus lecciones aportan a la construcción de paz, razón por la cual tiene usos desde allí, pero la forma en la que la exposición se pensó construye un repositorio de la memoria colectiva de Colombia. Esa es su finalidad principal.

El Testigo trae el pasado para que cada visita sea una posibilidad de revivirlo. Revivirlo para entenderlo y actuar desde ahí. Es la memoria colectiva construida y evocada por El Testigo la que influencia y retrata a la paz y su construcción. En este punto resulta pertinente mencionar que existe un uso del trabajo de Jesús Abad Colorado, en general, que se escapa a las dos categorías de

fotografía. Las imágenes de Abad Colorado se han usado para enseñar a otros a cómo construir memoria desde la fotografía. “El Testigo” ha sido un ejemplo sobre el cómo usar las imágenes, galerías y exposiciones en clave de construcción de paz.

Su trabajo ha trazado una ruta sobre cómo retratar la violencia y paz, a qué recursos estéticos y técnicos recurrir para simbolizar cada uno, cómo construir referentes y hacerlos dialogar con las imágenes. Este uso ha hecho que este fotógrafo, especialmente después del 2016, haya conferido charlas, talleres, conversatorios y entrevistas donde el diálogo gira alrededor de la fotografía, pero en clave de memoria y paz.

Abad no pretende con sus imágenes debatir sobre la verdad en la memoria colectiva. Ese uso no se le puede atribuir a sus imágenes. Sus imágenes pretenden ser usadas como una prueba de que él estuvo ahí y que puede dar fe de que ese soldado, esa niña, ese guerrillero y ese padre existieron en ese momento particular.

Su galería pretende generar el entorno bajo el cual se da la relación entre operador, espectador y espectro (*spectrum*). Pretende ser el medio bajo el cual el espectador pueda interactuar con sus imágenes. No obstante, su galería está pensada de tal manera que, justamente ese entorno, deja de manifiesto que es un espacio de memoria y que el uso de sus imágenes está enmarcado en los usos identificables arriba.

Si sus imágenes salieran de la galería, y, por ende, se alejarán de los referentes y entornos que rodean a esa imagen en la Exposición de “El Testigo”, el uso de esta imagen podría variar. Ahí su imagen podría reciclarse y adquirir un uso determinado por quien tenga esa fotografía en particular. El contexto de “El Testigo” da el marco para entender el uso particular de las imágenes en clave de memoria y paz.

No quiere decir que no se puedan encontrar usos en términos de paz y memoria para las imágenes de Jesús Abad por fuera del entorno de “El Testigo”. Claro que es posible. No por estar fuera de la galería pierden su naturaleza como archivo de memoria. Lo que aquí se afirma, es que es la exposición de “El Testigo” la que permitió que las imágenes migraran hacia una fotografía de paz ejemplar. Es desde esa tipología de fotografía de paz ejemplar desde donde las imágenes de Jesús Abad Colorado adquieren esos usos particulares identificados en este trabajo.

Cuando se abordaba la idea, por ejemplo, de fotografía de paz positiva y negativa, ya se evidenciaba que las imágenes de Abad Colorado encajaban en esas definiciones. No obstante, cuando estas imágenes se exponen en la galería, haciendo parte de una sala con una decoración,

mensaje y ambientación particular, estas imágenes ahora adquieren características que la enmarcan en un concepto más amplio.

Es por eso, también, que este trabajo hace la distinción entre dos categorías de fotografías diferentes para el trabajo de Abad Colorado. Pues muy a pesar de que sean las mismas imágenes, los referentes de los que se rodean en el contexto periodístico y en “El Testigo” son diferentes, generando que una misma imagen pueda entrar en una u otra tipología de fotografía dependiendo de qué referentes la rodeen. Un hecho noticioso o el relato de Jesús Abad Colorado narrando lo que quiso transmitir con determinada imagen.

Este trabajo habló de los lenguajes fotográficos, y no de la fotografía en sí, justamente porque la noción del lenguaje fotográfico engloba la idea desde la noción de la fotografía como un acto en términos de Barthes. El Testigo en su conjunción de imágenes, espacios, textos, ambientaciones e interacción es un ejemplo de lenguaje fotográfico. El lenguaje fotográfico entiende a la fotografía como un todo, la imagen como un texto que debe ser analizado, pero cuya lectura se ve condicionada por el entorno y el espectador.

La galería de “El Testigo” ha creado un lenguaje que permitió darle un uso diferente a ciertas imágenes que en otros contextos ilustran el dolor de la guerra. Así como la niña de la *fotografía # 16* convirtió un agujero de bala en una mirilla para mirar inocentemente al fotógrafo, El Testigo convirtió imágenes de hechos atroces en un lenguajes del cuál aprender y construir paz.

Fotografía # 16:



Fuente: (Abad Colorado, 2016)

Referencias bibliográficas

- Abad Colorado, J. (2019, septiembre 11). «*Para ver la muerte, hay que ver el rostro de los vivos*», *Jesus Abad Colorado* [070]. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/para-ver-la-muerte-hay-que-ver-el-rostro-de-los-vivos>
- Barajas, C. (2015, marzo 23). *Una foto en medio de la guerra*. ELESPECTADOR.COM. <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/una-foto-en-medio-de-la-guerra-article-550950/>
- Barthes, R. (1900). *La cámara lúcida: Nota Sobre la fotografía* (1.^a ed.). Editorial Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Ininterrumpidos: Filosofía del arte y de la historia* (1.^a ed.). Taurus. https://proletarios.org/books/Benjamin-Discursos_interrumpidos_I.pdf
- Colmenares, A. M. (2012). Investigación-acción participativa: Una metodología integradora del conocimiento y la acción. *Voces y Silencios. Revista Latinoamericana de Educación*, 3(1), 102-115. <https://doi.org/10.18175/vys3.1.2012.07>
- Colombo, F. (2017). Fotografía e información de guerra. En A. Silva & G. Indij (Eds.), *Clic! Fotografía y Sociedad* (pp. 121-123). La marca editora.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (I). Editorial Paidós.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico*. La marca editora.
- Duque, E. (2020). *Retratando la memoria: Un esfuerzo por acuñar el concepto de “fotoperiodismo del posconflicto” desde el trabajo “El testigo” de Jesús Abad Colorado*.
- Escola de Cultura de Pau. (2019, enero 21). Construcción de paz. *Escola de Cultura de Pau*. <https://escolapau.uab.cat/construccion-de-paz/>
- Flusser, V. (1990). *Hacia Una filosofía de la fotografía*. Sigma.

- Funkestein, A. (1992). History, Counter history, and Narrative. En *Probing the Limits of Representation* (pp. 66-82). Harvard University Press.
- Galtung, J. (1996). *Peace by peaceful means: Peace and conflict, Development and civilization*. International Peace Research Institute Oslo.
- Gelado-Marcos, R. (2016). Una revisión de los condicionantes de la profesión periodística desde la perspectiva sociológica de McNair. ¿Es viable un periodismo profesional de calidad? *Revista mediterránea de Comunicación*, 7(2), 259-273.
<https://doi.org/10.14198/MEDCOM2016.7.2.16>
- Hace 18 años llovió fuego en Machuca. (2016, octubre 18). *El Colombiano*.
<https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/hace-18-anos-llovio-fuego-en-machuca-DJ5193511>
- Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia. (s. f.). *BBC News Mundo*. Recuperado 19 de julio de 2025, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>
- López, I., & Gómez, M. E. (2020). La educación para la paz desde las perspectivas holística y sistémica. *Revista de Cultura de Paz*, 4, 173-194.
- Martínez, J. M. (1947). Educación y pacifismo: La formación del hombre para la paz. *Revista española de pedagogía*, 5(18), 253-268.
- Medina, L. (2012). Sobre la aproximación a la verdad contemporánea. *Revisa reflexiones*, 91(2), 91-106.
- Möller, F. (2018). *Peace photography*. Palgrave Macmillan.
- Oliveros, A. (2004). Memoria, trauma y duelo en la era de la realidad transparente. *Desde el Jardín de Freud*, 4, 154-166.

- Ortiz Gordillo, A. F., y Leal Roncancio, G. G. (2019). Retratos de la guerra: glosas a propósito de Susan Sontag y el fotoperiodismo de Jesús Abad Colorado. *Campos en Ciencias Sociales*, 7(1), 195-225. DOI: <https://doi.org/10.15332/25006681.4690>
- Pena de Oliveira, F. (2009). *Teoría del Periodismo*. Alfaomega.
- Pérez, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y Sociedad*, 20, 192-210.
- Pemberthy, C. T. (2019, septiembre 10). *Reconocer la excelencia de capturar un momento*. El colombiano. <https://www.elcolombiano.com/cultura/reconocer-la-excelencia-de-capturar-un-momento-GC11576707>
- Rojas Crotte, I. R., (2011). Hermenéutica para las técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales: una propuesta. *Espacios Públicos*, 14(31), 176-189.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, El olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rueda, S. (2016). *Jesús Abad Colorad*. Artnexus. Recuperado 18 de abril de 2025, de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5fb6f33ec6a763059deba701/101/today-we-ve-got-some-tomorrow-we-don-t-know-jesus-abad-colorado>
- Sáez, M. B., & Colorado, J. A. (2022, octubre 16). *El Testigo: Las fotografías de Jesús Abad Colorado ahora en colección de libros* [El Espectador]. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/el-testigo-las-fotografias-de-jesus-abad-colorado-ahora-en-coleccion-de-libros/>
- Silva, A. (2012). *Álbum de Familia: La imagen de nosotros mismos*. Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Smith, W. E. (2017). Periodismo fotográfico. En A. Silva & G. Indij (Eds.), *Clic! Fotografía y Sociedad* (pp. 145-147). La marca editora.

- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la memoria*. Paidós.
- Uribe, L. F. (2021). ¿Paz liberal o paz étnico-territorial? *El Espectador*.
- Vargas Martínez, Sonia (2020). Venga y mire. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(9) pp 180-194. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.16237>
- Zirion, I. (2017). *Construcción de la paz posconflicto: Una introducción crítica a la “paz liberal”*. 50.
https://boletin.hegoa.ehu.eus/assets/templates/47/Bolet%c3%adn_n%c2%ba50.pdf?1498730387