

Una política de la imagen: fotografías realizadas durante el conflicto armado en Colombia*

A Policy of Image: Photographs Taken During the Armed Conflict in Colombia

Uma política da imagem: fotografias tiradas durante o conflito armado na Colômbia

Manuel Silva Rodríguez^a

Universidad del Valle, Colombia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9626-2010>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp43.pifr>

Recibido: 05 abril 2020

Aceptado: 07 marzo 2023

Publicado: 13 septiembre 2024

Resumen:

En el texto se considera el conflicto armado colombiano como un campo visual conformado por imágenes fotográficas. La noción de *campo* se asume en un doble sentido: como la práctica que da origen a las fotografías y como la delimitación de un espacio visible y de construcción de visibilidad. De este modo, se examina un archivo fotográfico configurado con material de tres fuentes: Google imágenes, reproducciones de la prensa de varios momentos de las décadas de 1950 a 1980 y material cedido por víctimas del conflicto armado y por el Centro Nacional de Memoria Histórica. La reflexión se orienta a pensar que la producción y la circulación social de fotografías durante el conflicto armado se puede ver como un *reparto de lo sensible*. Una partición en la cual una estética se traduce en una política de la imagen que ha determinado cuáles fotografías (y cuáles no) han merecido integrarse a un régimen visual hegemónico y cuáles productores de imágenes (y cuáles no) han formado parte de ese régimen.

Palabras clave: archivo, conflicto armado colombiano, estética y política, fotografía, fotoperiodismo, Google imágenes, régimen visual.

Abstract:

The text considers the Colombian armed conflict as a visual field made up of photographic images. The notion of “field” is assumed in a double sense: as the practice that gives rise to photographs and as the delimitation of a visible space and the construction of visibility. Therefore, we examine a photographic archive configured with material from three sources: Google images, reproductions of the press from various moments in the 1950s and 1980s, and material provided by victims of the armed conflict and by the Centro Nacional de Memoria Histórica. The reflection is oriented to think that the production and social circulation of photographs during the armed conflict can be seen as a “distribution of the sensible”. A partition in which an aesthetic is translated into an image policy that has determined which photographs (and which have not) deserved to be integrated into a hegemonic visual regime, and which image producers have been (and which have not been) part of that regime.

Keywords: Archive, Colombian Armed Conflict, Aesthetics and Politics, Photography, Photojournalism, Google Images, Visual Regime.

Resumo:

O texto considera o conflito armado colombiano como um campo visual composto de imagens fotográficas. A noção de *campo* é assumida em um duplo sentido: como a prática que dá origem às fotografias e como a delimitação de um espaço visível e a construção da visibilidade. No texto, um arquivo fotográfico é assim examinado, configurado com material de três fontes: Imagens do Google, reproduções da imprensa de vários momentos das décadas de 1950 a 1980 e material cedido por vítimas do conflito armado e pelo Centro Nacional de Memória Histórica. A reflexão é orientada no sentido de pensar que a produção e a circulação social de fotografias durante o conflito armado podem ser vistas como uma *partilha do sensível*. Uma partição na qual uma estética é traduzida em uma política da imagem que determinou quais fotografias (e quais não) mereceram integração em um regime visual hegemônico, e quais produtores de imagens (e quais não) fizeram parte desse regime.

Palavras-chave: arquivo, conflito armado colombiano, estética e política, fotografia, fotojornalismo, Google images, regime visual.

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: manuel.silva@correounivalle.edu.co

Introducción

Una parte importante de lo que hemos visto y recordamos como sociedad del conflicto armado vivido en Colombia se debe a la fotografía. Nuestra memoria colectiva es en buena medida una memoria visual. Antes de que la televisión se introdujera en el país, ya las fotografías de El Bogotazo habían instituido un imaginario, como se puede ver en el uso que, entre otros, un pintor como Alejandro Obregón hizo de las imágenes fotográficas para producir algunas pinturas sobre aquel acontecimiento.

Si bien las fotografías producidas por fotoperiodistas y publicadas por los medios impresos —y, más recientemente, digitales— han tenido, hasta hace relativamente poco tiempo, un predominio relativo en la esfera pública, en tiempos de conflicto otros agentes sociales también han producido otras imágenes. Esta faceta de la fotografía en cuanto práctica social ha sido puesta en evidencia, sobre todo, con las marchas, las organizaciones sociales y las iniciativas de memoria de víctimas del conflicto.

La fotografía de prensa ha sido un objeto de estudio privilegiado.¹ Sin embargo, la fotografía, como lo destacó en *Un arte medio* Pierre Bourdieu (2003), es una práctica social que no se restringe a un solo tipo de productores. Aunque podamos creer que las fotografías publicadas por los medios son las más visibles, ellas no constituyen la totalidad del campo visual que también es el conflicto armado. O, dicho de otra manera, las narrativas y las imágenes del conflicto armado no son solo las producidas por los medios y los profesionales de la fotografía.

Este texto se deriva de un proyecto en el que se intenta pensar fotografías hechas en tiempos de conflicto armado en dos direcciones: como productos culturales que conforman un campo visual y, al mismo tiempo, que se insertan en el espacio social como resultado de una práctica —la fotografía— regulada por distintas fuerzas. Esta postura guarda una relación estrecha con la manera en que Rancière (2011, 2014) concibe lo político en la estética, esto es, como una forma de *partición de lo sensible*, de *construcción de la visibilidad*. Esta perspectiva plantea, por lo tanto, interrogantes acerca del archivo, sobre el conflicto armado como un campo visual, sobre lo que se hace visible y lo que se oculta. Entre otras cosas, plantea preguntas como ¿qué han puesto a circular medios informativos en la esfera pública?, ¿qué han mirado y cómo lo han hecho distintos productores de imágenes fotográficas?

En consecuencia, este texto pone en relación fotografías producidas durante el conflicto armado en Colombia tomadas de tres fuentes: Google imágenes, periódicos y revistas y organizaciones de víctimas o material cedido por ellas. En el texto se asume la heterogeneidad y la diferencia de los materiales y de su procedencia no como déficit, sino como potencial para reconocer un campo visual y relacionar las partes que lo constituyen.

Resulta más convencional apartar las prácticas de producción de fotografías por su tipo o género (familiares, de documento, artísticas, periodísticas, publicitarias, etc.) y a partir de esta organización formar corpus específicos. Aquí, por el contrario, lo que se intenta es cruzar fronteras. Sobre las diferencias se postula un elemento común: las fotografías fueron hechas en tiempos de confrontación. ¿Qué podemos ver y pensar al poner unas al lado de otras fotografías realizadas por víctimas y por fotógrafos profesionales (que se ganan la vida dejando testimonio de la guerra)?

Enfoque teórico

Sobre la fotografía

El desarrollo del texto hace eco de una proposición del historiador de la fotografía John Tagg:

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal. (Tagg, 2005, p. 85)

Siguiendo la perspectiva de John Tagg, en este texto se toma toda la producción fotográfica analizada como parte de un campo. Este campo se asume en dos sentidos. El primero tiene una dimensión sociológica, esto es, como una práctica social. En términos sociales, la práctica fotográfica se hace institución. Cada fotografía particular se inscribe en formas de producción, modos de uso, espacios de circulación y conservación (Goyeneche, 2009). Se hace eco, entonces, de la manera como Pierre Bourdieu se aproximó a esta práctica:

Si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente “fotografiables”, de hecho, de la infinidad teórica de las fotografías técnicamente posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de objetos, géneros y composiciones. (2003, p. 43)

Y, con mayor precisión, se subraya el término *ethos*, al que más adelante Bourdieu incorporará su noción de *habitus*:

Por la mediación del *ethos* —interiorización de regularidades objetivas y comunes—, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo. (2003, p. 44)

En segundo lugar, la metáfora del *campo* se hace extensiva a la de *campo visual*, para denotar la construcción del espacio de lo visible:

La cultura visual se refiere, en fin, a la gestión de la *visualidad*, nombre por el que se puede entender a la visión precisamente en tanto que socializada, y de la *visibilidad*, que se refiere más bien al ámbito de lo “público” o de lo “común”. (Abril, 2013, p. 35)

En tanto sean consideradas en su amplitud, las fotografías constituyen un espectro y unas formas de visibilidad y de visualidad del conflicto. Con lo cual se implica que en su producción han efectuado operaciones de la mirada que incluyen/excluyen objetos o situaciones de la esfera de lo visible, al mismo tiempo que han contribuido a configurar una representación histórica del conflicto y, por extensión, sus memorias. Esta concepción del *campo* como *campo visual* no lleva más allá de la postura de Tagg, pues nos conduce a las fotografías.

Acotación sobre el conflicto armado

Es vasta la investigación y la producción bibliográfica sobre el conflicto armado, más aún en los últimos años con el proceso de negociación política adelantado entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC (2012-2016). La realidad histórica que se ha entendido como *conflicto armado* es compleja y extensa en el tiempo. Hay posturas que diferencian entre la violencia bipartidista comprendida entre la década de 1940 hasta el Frente Nacional y la confrontación posterior entre fuerzas insurgentes, estatales y paraestatales. Pero hay otras que sin desconocer diferencias también postulan relaciones (Rodríguez, 2010; Pécaut 2013, pp. 26-32). Una propuesta conceptual para dar cuenta de formas de violencia relacionadas, aunque diferenciadas en su periodización, es la de Palacios (2012), quien opta por hablar de *violencia pública*.

En este orden de ideas, en el proyecto del cual se deriva este texto el conflicto armado se entiende como una confrontación que a nivel interno ha involucrado fuerzas irregulares, fuerzas paraestatales y fuerzas estatales. Una confrontación producida en un contexto de desigualdades y exclusiones sociales y políticas, que además ha sido permeada por factores como la política internacional y el narcotráfico. Una confrontación, finalmente, cuya génesis guarda relación, sin que la explique en su totalidad, con los antecedentes de la llamada *violencia bipartidista* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, pp. 110-195).

Sobre el Archivo

En la archivística al término *archivo* se le suele atribuir tres sentidos: el conjunto de documentos y materiales conservados, la institución donde se ordenan y conservan los documentos y, en menor medida, el local o espacio físico —hoy con la variante virtual— donde están los documentos y opera la institución (Lodolini, 1993; Romero, 1997; Herrera, 2007). Para efectos de la investigación, se acogió una definición general del archivo como “el conjunto de los documentos ‘producidos por una persona física o jurídica, pública o privada’ en el curso de su propia actividad” (Lodolini, 1993, p. 76) y “el significado más propio y científicamente válido de ‘archivo’, es decir, el que lo identifica como un conjunto de material documental” (Lodolini, 1993, p. 67).

Ahora bien, más allá de una consideración general que permite dar el carácter de archivo a un conjunto de materiales vinculados a una procedencia social, en la metodología del proyecto se hace operativa otra manera de entender el archivo. Para decirlo con Renán Silva, quien a su vez sigue a Michel de Certeau, el archivo con el que se trabaja es un archivo elaborado por el investigador, es el “archivo de un problema”:

El movimiento de elaboración de los materiales, de transformación de los documentos en *otra cosa*, comienza desde el momento mismo en que se ingresa en un archivo para tratar de convertir un conjunto de documentos en el “archivo de un problema”, pues seleccionar unas fuentes es proceder a redistribuir un espacio. (Silva, 2007, p. 60)

Metodología

La construcción del archivo

El archivo del que me ocupé fue constituido en la primera fase de una investigación en la que hoy se avanza en segunda fase. Está integrado por fotografías descargadas de Google imágenes, reproducciones tomadas de varios periódicos y revistas colombianos y fotos cedidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y por una organización de víctimas del conflicto armado. La construcción del archivo, si bien siguió criterios específicos, fue intencional. En este sentido, como premisa metodológica se adoptó una orientación en el trabajo con imágenes, definida así por Didi-Huberman: “No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas —ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo—, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos”. (2013, p. 77).

Material de Google imágenes

La búsqueda y descarga de fotografías de Google se ejecutó entre mayo y septiembre de 2016 (fecha asociada a la firma del acuerdo de paz en Cartagena). Se hicieron algunas búsquedas complementarias en mayo de 2017. Esta labor se ejecutó en cinco ordenadores personales conectados a direcciones IP de la ciudad de Cali. Como criterios de búsqueda se utilizaron expresiones guardadas en la memoria de dos investigadores y que a su juicio sostienen relación con el conflicto. Estas expresiones fueron valoradas como *interfaces culturales*, en el sentido que Lev Manovich da a esta categoría:

A medida que la distribución de todas las formas culturales va pasando por el ordenador, vamos “entrando cada vez más en interfaz” con datos predominantemente culturales: textos, fotografías, películas, música y entornos virtuales. En resumen, ya no nos comunicamos con un ordenador, sino con la cultura codificada en forma digital. (2005, p. 120)

Estas interfaces culturales fueron clasificadas en dos tipos. En primer lugar, se buscaron palabras asociadas directamente al conflicto: 78 términos que van desde nombres propios de personas, lugares y eventos hasta nombres de armas y de prácticas de la guerra (Figura 1). En segundo lugar, se buscaron expresiones vinculadas

indirectamente: se tomaron 12 palabras cuyo origen y utilización, en principio, no suelen estar circunscritos al lenguaje de la guerra en Colombia (Figura 2).

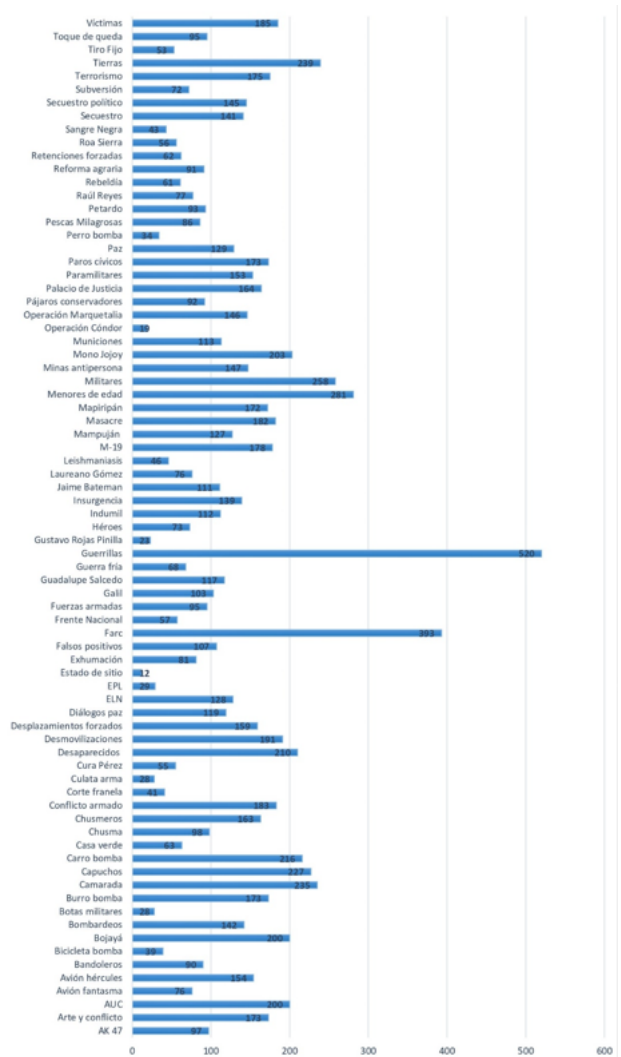


FIGURA 1A.

Expresiones que integraron el “dentro de campo” y número de fotos correspondientes

Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google.

Fuente: elaboración propia



FIGURA 1B.

Expresiones que integraron el “dentro de campo” y número de fotos correspondientes

Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google. Las fotografías se hallaron con la palabra *masacre*.

Fuente: “Fiscalía de Colombia pide investigar a Uribe por masacre paramilitar” (s. f.).



FIGURA 1C.

Expresiones que integraron el “dentro de campo” y número de fotos correspondientes

Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google. Las fotografías se hallaron con la palabra *masacre*.

Fuente: “Tras 14 años de la masacre, víctimas de Bojayá esperan la garantía de sus derechos y la protección de su territorio” (2016).



FIGURA 1D.

Expresiones que integraron el “dentro de campo” y número de fotos correspondientes

Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google. Las fotografías se halló con la expresión *pescas milagrosas*.

Fuente: “Condenan a 22 años de cárcel a alias ‘Romaña’, por terrorismo” (2011).

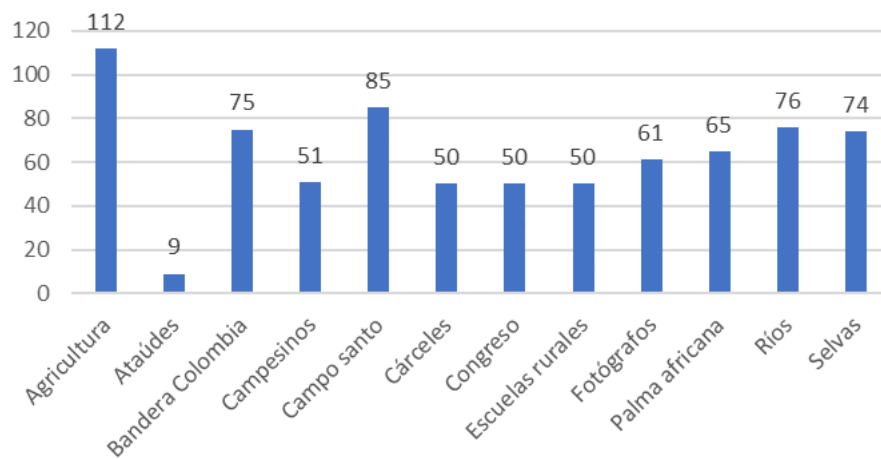


FIGURA 2A.
Descargas Google (fuera de campo). 758 fotografías
Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google.
Fuente: elaboración propia.



FIGURA 2B.
Expresiones que integraron el “fuera de campo” y número de fotos correspondientes
Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google. La fotografía se halló con la expresión *escuelas rurales*.
Fuente: “El plan que llevaría educación de calidad a la Colombia rural” (2016).



FIGURA 2C.

Expresiones que integraron el “fuera de campo” y número de fotos correspondientes

Nota: todas las imágenes fueron tomadas de Google. La fotografía se halló con la palabra *ríos*.

Fuente: “El 60 % de la minería en Colombia es ilegal y 80 ríos están contaminados con mercurio: U. Externado” (2016).

Esta estrategia de clasificación se concibió a partir de una diferenciación establecida en la imagen fotográfica: la distinción entre el dentro y el fuera de campo visual la trasladamos a lo que, a nuestro juicio, ha sido nombrado dentro y fuera de la guerra. Durante las búsquedas en Google se recurrió a filtros que seleccionaron imágenes de tamaño mediano, tipo fotografía. No se fijó un mínimo ni un máximo de fotografías porque, *a priori*, se pretendía reunir diversidad de material para el estudio. Se estableció como límite usar hasta cinco veces la opción “Mostrar más resultados”. En ningún caso se pretendió descargar todas las fotografías relacionadas con cada criterio de búsqueda, pero, teniendo en cuenta los filtros técnicos aplicados, en algunos casos las descargas fueron mayores, porque se desplegaba más material. En cifras generales, se descargaron y se vieron más de 10 000 fotografías.

Material reproducido de medios impresos

En la reproducción de las fotografías de la prensa (Figura 3) se siguió una cronología del conflicto armado en Colombia, en la cual se identifica una serie de acontecimientos que va desde comienzos de la década de 1950 a la de 1980. Como fecha de búsqueda no se utilizó solo la correspondiente a la de la ocurrencia de cada hecho identificado, sino que se hizo un rastreo durante las semanas previas y posteriores al evento, con el fin de indagar si sobre la situación había algún tipo de indicio informativo-visual o de posterior explicación. Entre los acontecimientos se tomaron algunos vinculados directamente con la violencia bipartidista (“la Violencia”), como antecedentes del conflicto armado: la dictadura de Rojas Pinilla (Figura 3), el Frente Nacional, la muerte de varios bandoleros. Posteriormente, en la cronología se identificaron otros sucesos, como la denuncia de las llamadas “Repúblicas independientes” por parte de Álvaro Gómez Hurtado; el bombardeo de Marquetalia (Figura 3); la aparición en escena de las guerrillas de las FARC, el ELN, el EPL, el M-19; la muerte de Camilo Torres; la Operación Anorí; la elección presidencial de Misael Pastrana Borrero; el robo de la espada de Bolívar por parte del M-19; el paro cívico nacional de 1977; el robo de armas del Cantón Norte y la posterior

represión por parte del Gobierno de Turbay Ayala; la toma de la embajada de República Dominicana; el proceso de paz del Gobierno de Belisario Betancur, y la toma del Palacio de Justicia.

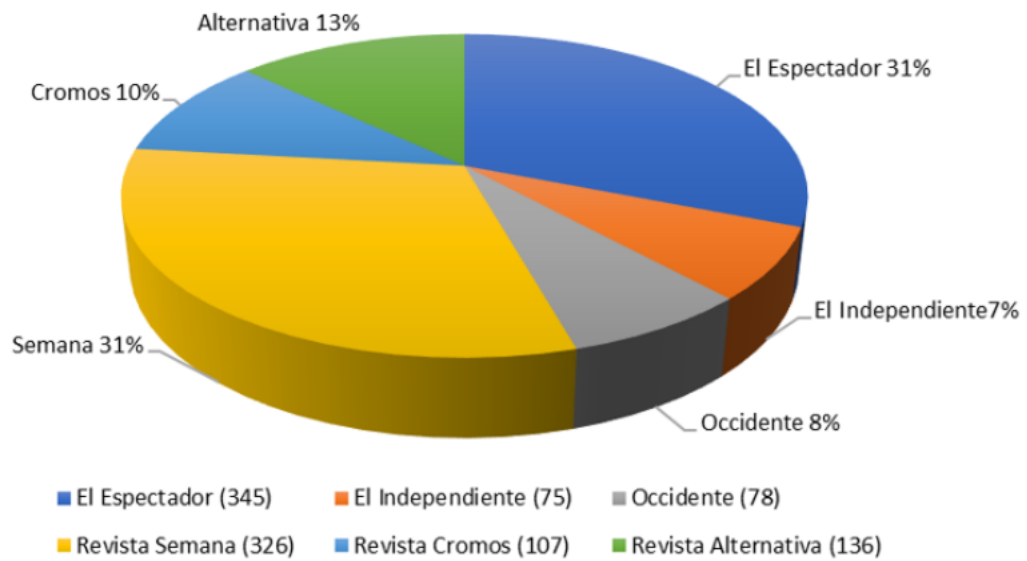


FIGURA 3A.
Número y distribución por medios de las fotografías reproducidas de medios impresos
Fuente: elaboración propia.

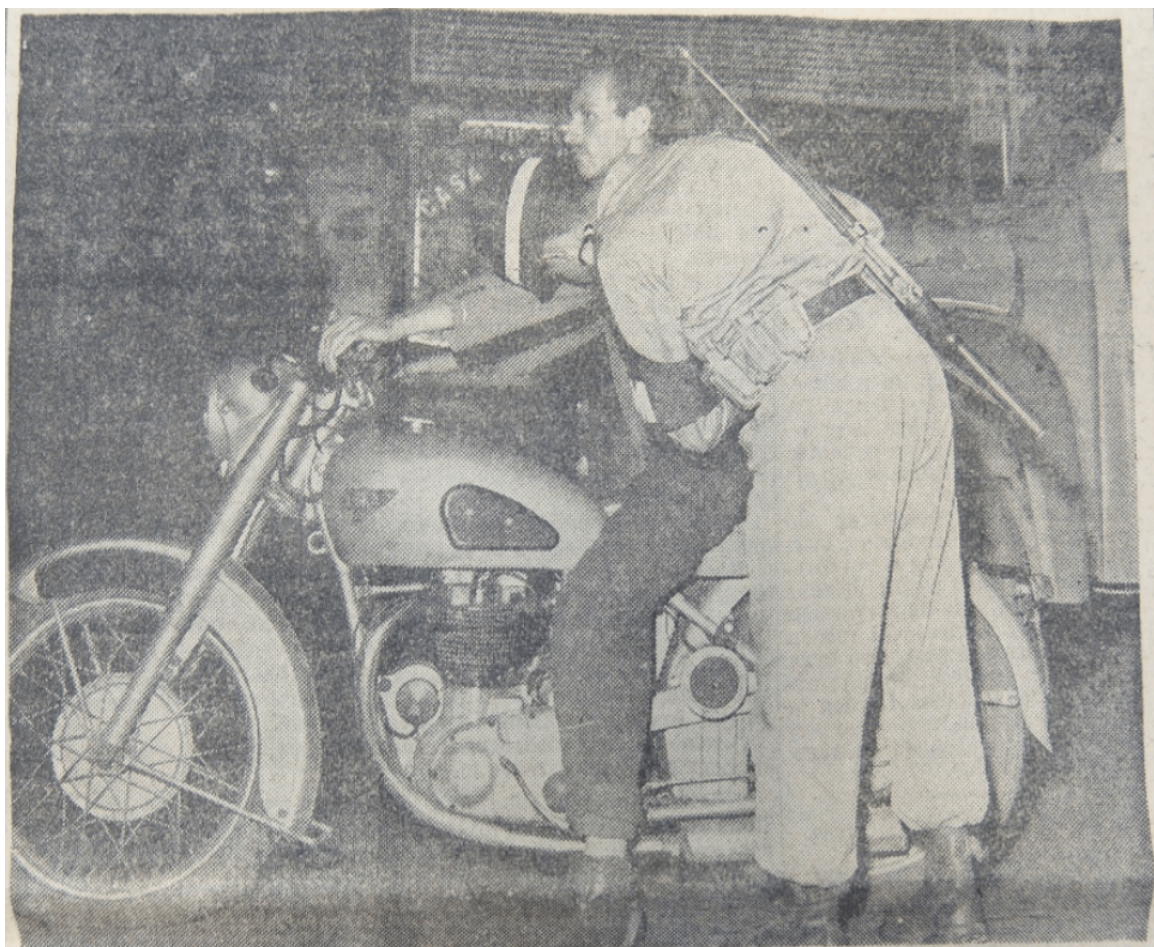


FIGURA 3B.

Número y distribución por medios de las fotografías reproducidas de medios impresos

Fuente: *El Independiente* (1958a).



FIGURA 3C.

Número y distribución por medios de las fotografías reproducidas de medios impresos

Fuente: *El Espectador* (1964a).

Por tratarse de un muestreo intencional, no se pretendía buscar en todos los medios los mismos acontecimientos. Sin embargo, se le dio prioridad a *El Espectador* por tratarse de un diario. De cada medio se tomaron reproducciones de fotografías de ediciones de los siguientes años:

- *El Independiente*: 1958.
- *El Espectador*: 1960, 1961, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978, 1979, 1980, 1985.
- *Occidente*: 1962, 1964.
- Revista *Semana*: 1953, 1957, 1958, 1959, 1960, 1985.
- Revista *Cromos*: 1953, 1957, 1958, 1964, 1967, 1979.
- Revista *Alternativa*: 1974, 1975, 1976, 1978, 1980.

Si bien durante la búsqueda se reprodujeron titulares, pies de foto y textos que envolvían las fotografías, en la construcción del archivo que se quiere ver como campo visual se optó, en un momento del trabajo, por despojar a las fotografías de palabras. Esta decisión se tomó atendiendo observaciones como las de Roland Barthes (1986) y Susan Sontag (2010) sobre la relación entre los pies de foto y las fotos. Sontag, en particular, señala que “todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie” (p. 19). Nuestra decisión fue abordar cada fotografía en su desnudez, sin el ropaje de las palabras. Una desnudez, sin embargo, que no es total: cada fotografía, como quedó dicho, está inserta en una forma de la institución fotográfica. Por eso, en otro momento fue necesario retornar a los titulares y a los pies de foto.

Material relacionado con víctimas

Las fotografías cedidas por el CNMH se ajustaron a dos condiciones básicas: que se tratara de material recogido por esa institución dentro de los procesos de documentación del conflicto armado, que su acceso fuera libre y que estuviera clasificado como material aportado por víctimas o agentes asociados a ellas. Por parte de los investigadores se excluyó acceder a material en el cual se registran cuerpos de personas asesinadas. El acervo fue copiado en septiembre de 2016 y lo constituyen fotografías de tres fondos documentales: José Rivera, Edelmira Pérez y Fabiola Lalinde. Los dos primeros recogen fotografías realizadas en la década de 1970, y documentan la organización, movilización y ejecución de actividades técnicas y de capacitación en el campo de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) en distintos departamentos del país, así como el otorgamiento por parte del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (Incora) de títulos de propiedad a campesinos. El Fondo José Rivera incluye algunas fotografías sobre una visita de delegados de la ANUC a Cuba y de un programa especial de refugiados políticos en Suecia. El Fondo Fabiola Lalinde recoge fotografías del proceso de búsqueda, exhumación y reconocimiento del cuerpo Fernando Lalinde, desaparecido en 1984 por el Ejército Nacional² (Figura 4).

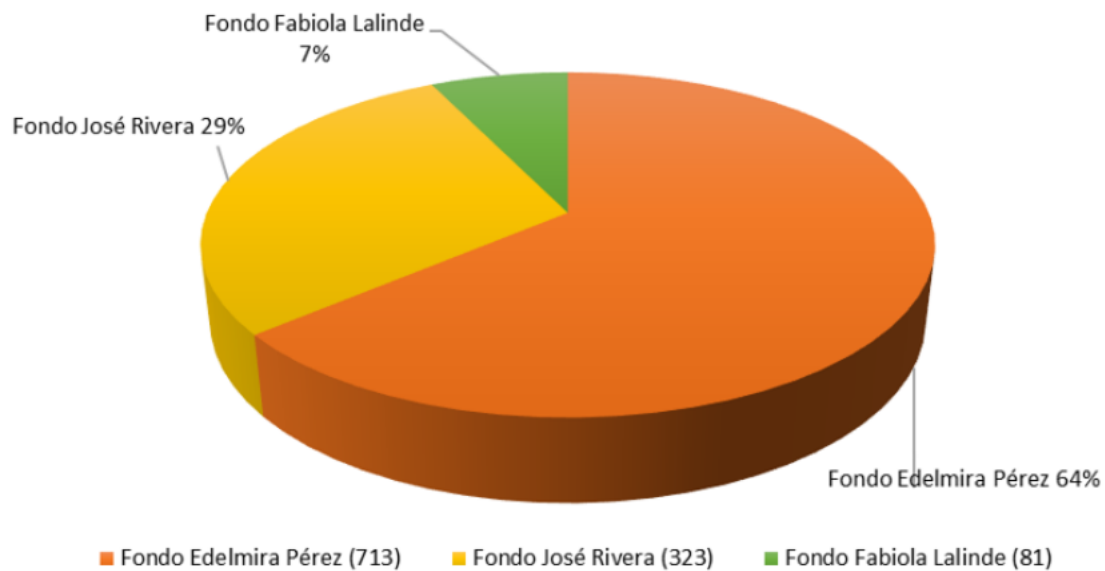


FIGURA 4A.

Distribución del material fotográfico obtenido en el Centro Nacional de Memoria Histórica

Fuente: elaboración propia.



FIGURA 4B.

Distribución del material fotográfico obtenido en el Centro Nacional de Memoria Histórica
Fuente: CNMH, Fondo Edelmira Pérez.



FIGURA 4C.

Distribución del material fotográfico obtenido en el Centro Nacional de Memoria Histórica

Fuente: CNMH, Fondo José Rivera.



FIGURA 4D.

Distribución del material fotográfico obtenido en el Centro Nacional de Memoria Histórica

Fuente: CNMH, Fondo Fabiola Lalinde.

Otra parte de las fotografías fueron cedidas por la Asociación de Víctimas del Municipio de Granada (Asovida) (Figura 5), de Antioquia. En esa localidad, ubicada en el oriente de ese departamento, se encuentra el Salón del Nunca Más, donde se conserva y se exhibe parte de la memoria visual construida por las víctimas de uno de los municipios más afectados por la guerra en nuestro país.³ El criterio de recolección del material fue acceder a fotografías que hubieran sido hechas por víctimas del conflicto. Durante una visita cumplida en octubre de 2016 se copiaron más de 190 fotografías realizadas en su mayoría por el señor Jaime Montoya, líder y gestor de memoria en el municipio, y se reprodujeron, de las expuestas en el Salón del Nunca Más, alrededor de veinte (Figura 5).

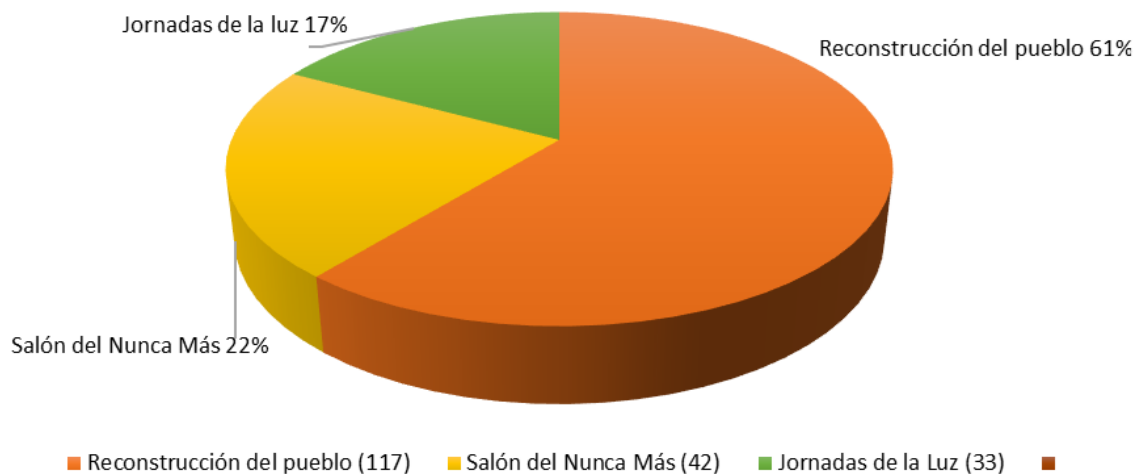


FIGURA 5A.

Distribución del material fotográfico obtenido en la Asociación de Víctimas de Granada, Antioquia

Fuente: elaboración propia.



FIGURA 5B.

Distribución del material fotográfico obtenido en la Asociación de Víctimas de Granada, Antioquia

Fuente: Asovida, Granada, Antioquia, fotografía tomada por Jaime Montoya.



FIGURA 5C.

Distribución del material fotográfico obtenido en la Asociación de Víctimas de Granada, Antioquia

Fuente: Asovida, Granada, Antioquia, fotografía tomada por Jaime Montoya.

Construcción de un campo visual

Del total de fotografías recogidas en las tres fuentes se realizó una selección mediante la aplicación de criterios cuantitativos y cualitativos. Incluirlos primeros incluyeron material de las tres fuentes en cada uno de los aspectos valorados. Para los segundos se siguió la propuesta metodológica de Erwin Panofsky (1980), conocida como *iconografía*. Tras la primera visualización de segmentos de material provenientes de cada fuente se definieron los siguientes criterios:

- Iconografía: sujetos, acciones, situaciones, espacios, cuerpos, objetos, rostros, instrumentos, símbolos, repeticiones.
- Estética/forma: géneros de representación fotográfica, técnica fotográfica, planos de detalle.

Aplicando estos criterios se seleccionaron 690 fotos. Sobre este material se realizó un proceso de descripción preiconográfica y posteriormente una codificación iconográfica. De Google se seleccionaron 380, de reproducciones de prensa 100, del Centro Nacional de Memoria Histórica 50 y de Asovida 40. La selección dio lugar a una caracterización de elementos comunes y diferentes reconocibles en las fotografías.

En el caso de las reproducciones de los medios impresos y del material cedido por organizaciones relacionadas con víctimas, los textos que acompañan a las imágenes —cuando fueron publicadas o en su catalogación— no se tuvieron en cuenta en el análisis iconográfico. Sin embargo, se valoraron en la relación palabra-fotografía para identificar las funciones de la imagen en contextos informativos (Catalá, 2008; Barthes, 1986; Freund, 1983) o para situarlas en el contexto del archivo del que proceden.

¿Qué se encuentra en el archivo?

Google imágenes

Por lo limitado del espacio no entraré en detalles sobre la manera como Google indexa las imágenes y las ofrece como resultados de búsqueda. Una presentación sumaria de lo encontrado nos lleva a una aproximación figurativa. No interesa en este punto identificar eventos o personajes históricos fotografiados. Esa no es una pregunta aquí, pues algunos fueron usados como criterio de búsqueda. Lo que interesa está más cerca del inventario, de reconocer qué guarda el depósito de imágenes. Se presenta, entonces, una caracterización de los elementos visuales de mayor presencia en el conjunto de fotografías:

- Animales como instrumentos de guerra, como mascotas de miembros de ejércitos, como provisiones, como compañía de campesinos.
- Armas siendo portadas, exhibidas nuevas para la comercialización o en lotes ante los medios de información.
- Bandera de Colombia en marchas y manifestaciones, escenarios, estandartes, insignias de ejércitos.
- Cadáveres.
- Campesinos en marchas y movilizaciones, labrando la tierra, avanzando por vías rurales.
- Ejércitos, en especial las Fuerzas Militares y las FARC. Por esta razón, es abundante el color verde oliva y los trajes camuflados.
- Exhibiciones de personas, armas, drogas, cadáveres.
- Indígenas en movilizaciones, actividades formativas, consejos.
- Menores de edad en diversidad de circunstancias: como miembros de ejércitos irregulares, en marchas y movilizaciones, cargando objetos en caravanas, en escuelas, jugando, en procesos de rehabilitación.
- Movilizaciones sociales.
- Mujeres miembros de ejércitos, en marchas y movilizaciones, ostentando armas, detenidas por fuerzas del Estado, llorando, maquillándose en campamentos selváticos.
- Ríos limpios y contaminados.
- Rostros de personas sufrientes, desaparecidas, encubiertos tras capuchas, en actos públicos o retratos de estudio.
- Ruinas y destrozos producidos por explosiones.
- Símbolos religiosos.
- Tecnología de guerra: armas, vehículos, municiones, equipos de comunicación, prótesis.

En el método de Panofsky, la descripción preiconográfica es un paso hacia el reconocimiento de la temática de la imagen, quizás el aspecto más evidente de una imagen figurativa. Esta iconografía nos permite reconocer, por lo tanto, un indicio de aquello que ha sido mirado de la guerra y que ha circulado en internet (Figuras 6-14).



FIGURA 6.

Fotografía de las AUC

Nota: imagen hallada con la expresión "AUC". Muestra de una iconografía del campo visual.

Fuente: "Las Auc, su rearme y relaciones" (2014).



FIGURA 7.

Guerrillas

Nota: imagen hallada con la palabra "guerrillas". Muestra de una iconografía del campo visual.

Fuente: Photoshelter (2016).



FIGURA 8.

Fuerzas Armadas

Nota: imagen hallada con la expresión "Fuerzas Armadas". Muestra de una iconografía del campo visual.
Fuente: "La clave son las Fuerzas Armadas" (2015).



FIGURA 9.

Desmovilización de paramilitares de las AUC

Nota: imagen hallada con la expresión "AUC". Muestra de una iconografía del campo visual.
Fuente: Sochor (2006).



FIGURA 10.

Soldados víctimas de minas antipersonales

Nota: imagen hallada con la expresión “minas antipersonales”. Muestra de una iconografía del campo visual.

Fuente: “Amputados contarán con prótesis biocompatibles” (2016).



FIGURA 11.

Víctimas por minas antipersona

Nota: imagen hallada con la expresión “minas antipersonales”. Muestra de una iconografía del campo visual.

Fuente: “En 2014 hubo en Colombia 104 víctimas por minas antipersona” (2014).



FIGURA 12.

Armas incautadas a las FARC

Nota: imagen hallada con la expresión "AK 47". Muestra de una retórica visual del campo.

Fuente: "Farc aumentó compra de armas durante actual proceso de paz" (2013).



FIGURA 13.

Municiones incautadas

Nota: imagen hallada con la expresión "Mono Jojoy". Muestra de una retórica visual del campo.

Fuente: *El Tiempo* (2016).



FIGURA 14.

Soldados de las Fuerzas Especiales

Nota: imagen hallada con la expresión “Mono Jojoy”. Muestra de una retórica visual del campo.

Fuente: “Santos suspende los bombardeos contra las FARC” (2015).

De manera más precisa, esta iconografía es un indicio de lo que fotográficamente y en una parte de la esfera pública ha sido la guerra en un momento específico, correspondiente al de la búsqueda en Google. Las figuras indican que esta versión visual de la guerra muestra situaciones y facetas predominantes, las cuales nos permiten deducir una narrativa: bandos enfrentados; dirigentes civiles y militares; civiles afectados; combatientes muertos; civiles desaparecidos, muertos, desplazados del campo; una bandera común, asociada a múltiples usos simbólicos y políticos; animales implicados en la guerra; lugares arrasados; cuerpos sangrantes, desmembrados, reconfigurados con prótesis; la vida en la selva redescubierta con una perspectiva exotista.

En un momento de su fenomenología de las fotografías de Auschwitz, Didi-Huberman nos recuerda que es necesario tener acceso al reverso de las imágenes (2004, p. 105). Y, aunque aquí no nos entendemos con fotografías como las que él analiza, sí es pertinente observar que lo más interesante de sus descripciones se encuentra en su faceta negativa: ¿qué es lo que se oculta mostrando?

Cuando damos clic sobre cada imagen podemos indagar en su conexión y su lugar de procedencia en la web. Descubrimos entonces que, en un porcentaje significativo, hay una concentración de los productores de las fotografías, de las instituciones que las ponen a circular socialmente y, en no pocos casos, de sus autores, de los fotógrafos que firman las imágenes. Este paso nos permite reconocer, siempre en términos relativos, quiénes son los principales productores del campo visual de la guerra que este segmento del archivo recoge. La mayor parte de las fotografías indexadas por Google proviene de dominios institucionales, sobre todo de medios de comunicación masivos, cuyas marcas son reconocidas en el ecosistema mediático del país (Figura 15). Luego, entre los medios también hay diferencias sustantivas. Encabezan la lista las ediciones digitales de los diarios *El Tiempo* y *El Espectador* y de la revista *Semana*. Estos son medios centralizados, con sede en la capital de país. Luego se encuentran periódicos regionales, como *El Universal*, *La Vanguardia*, *El Colombiano*, *El País* y *El Heraldo* (Figura 16).

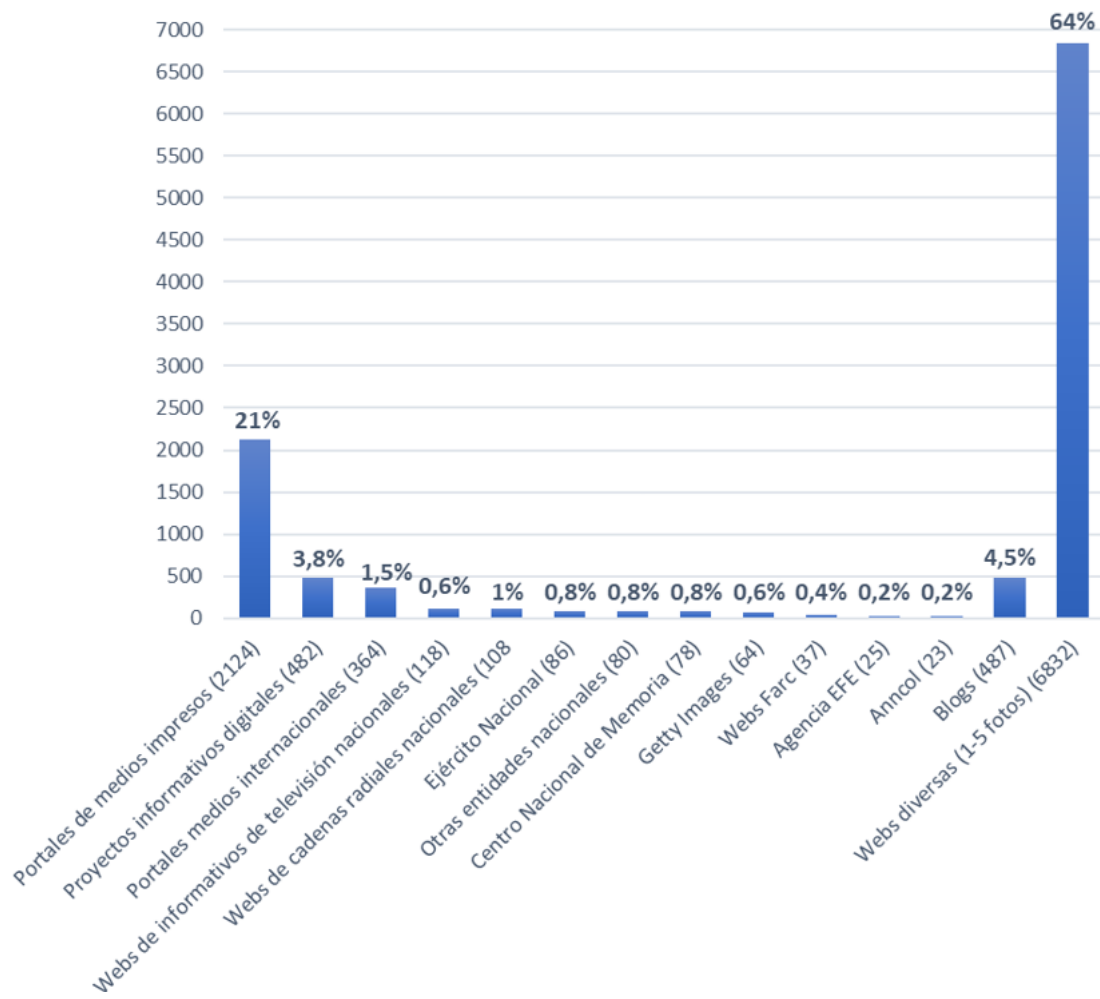


FIGURA 15.

Procedencia de las fotografías de Google imágenes. Números y distribución porcentual.

Fuente: elaboración propia.

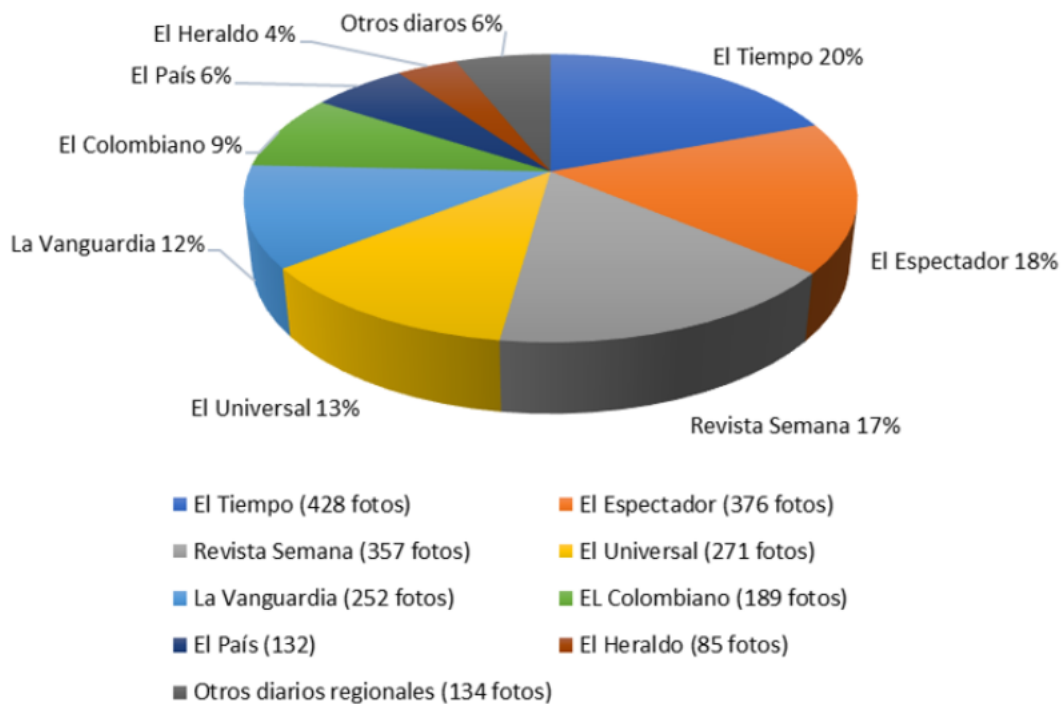


FIGURA 16.
 Reparto de los medios con más fotografías en Google imágenes
 Fuente: elaboración propia.

Es necesario introducir una precisión. ¿Por qué decir que hay una concentración o hablar de los principales productores de este campo visual si, según los datos recogidos, las fotografías corresponden en un 64 % a webs diversas y un 4,5 % a *blogs*? Es decir, la afirmación solo se respaldaría en poco más del 30 % de los casos. La respuesta tiene que ver con varios factores. En primer lugar, la frecuencia y la ubicación de las fotos en los resultados de las búsquedas. Las de los medios ocupan los primeros lugares de las pantallas. Por esa razón, en la metodología no se estableció un mínimo de descargas. Segundo, por un efecto de circularidad: muchas webs clasificadas como diversas son de medios y proyectos informativos regionales o locales que reproducen fotos de otros medios y agencias. Ese mismo fenómeno se reconoce en los *blogs*.

Fotografías reproducidas de la prensa

El campo visible conduce también aquí a una iconografía fuertemente convencionalizada:

- Armas: portadas o exhibidas en lotes ante las cámaras.
- Cuerpos: heridos y cadáveres.
- Fotógrafos y camarógrafos operando sus cámaras.
- Funerales.
- Grupos de hombres de civil armados, en zonas rurales o selváticas, detenidos y exhibidos ante fotógrafos.
- Helicópteros.
- Marchas, mítines.
- Menores de edad.
- Militares y policías en operativos militares en la ciudad y en espacios rurales.

- Mujeres en marchas y mítines, retenidas por fuerzas estatales, llorando, entregando declaraciones, encapuchadas.
- Rostros de individuos buscados, identificados como delincuentes, muertos; de militares, vivos o a quienes se recuerda muertos; de gobernantes y dirigentes en actos públicos, entregando declaraciones, posando para la foto.
- Ruinas y escombros: detalles del destrozo físico de lugares.
- Sacerdotes bendiciendo armas.
- Votaciones.

Esta aproximación revela lo que se ha hecho visible a través del fotoperiodismo y de unas narrativas del conflicto armado que son predominantes. La visibilidad pasa por la identificación y la reiteración de agentes, las circunstancias en las cuales son fotografiados, las situaciones que son objeto frecuente de las fotografías, cierto orden o gramática de las imágenes que conforman secuencias de sentido. Así es como podemos reconocer en el archivo que el conflicto ha sido fuertemente codificado visualmente, que se pueden reconocer “situaciones tipo” bajo las cuales muy diversos eventos y también tipos de imágenes que se repiten a lo largo del tiempo han sido encuadrados. Dentro de las situaciones y las “imágenes tipo” podemos reconocer auténticos clisés: el rostro del subversivo muerto (Figuras 17 y 18), la condecoración y la exaltación del militar (generalmente, tras operaciones militares), las calles recorridas por marchas, los dirigentes políticos y militares frente a micrófonos y cámaras, las armas incautadas, la tecnología de la guerra, la devastación material, mujeres llorando a sus muertos, entre otras. Ante este panorama, resulta pertinente interrogar —aunque aquí no adelante aún una respuesta— esa visibilidad qué ha mantenido invisible.



FIGURA 17.
Rostro de un subversivo muerto en el periódico *El Espectador*
Fuente: *El Espectador* (1964b).



FIGURA 18.
Rostro de un subversivo muerto en la revista *Alternativa*
Fuente. *Alternativa* (1980).

Cabría replicar que este planteamiento queda preso en una especie de tautología: al seguir en la búsqueda hemerográfica una cronología del conflicto, qué otras imágenes se podrían encontrar. La aparente tautología desvela realmente un horizonte de expectativas en el cual se formularía tal réplica. Ese horizonte descubre aquellas imágenes, o más propiamente tipologías de imágenes, que nuestra mirada ha incorporado y convertido en imaginario del conflicto. La búsqueda atendió una cronología dispersa y sin un condicionamiento iconográfico sobre las imágenes que deberían ser reproducidas, sin determinar *a priori* cuáles imágenes sí y cuáles no son propias del conflicto armado.

Es preciso advertir que la homogeneidad visual encuentra algunos puntos de desborde o ruptura cuando se aprecia el archivo en su amplitud. Estos excesos, realmente mínimos en la masa de fotografías, antes que desestabilizar el campo visual configurado por el conjunto entran a formar parte de él. En efecto, las imágenes que se pueden considerar una anomalía por no incurrir en la reiteración iconográfica instituyen en sí mismas la excepción retórica como categoría en el campo visual. Su retórica visual y su punto de vista son reconocibles: se dirigen hacia el detalle, a identificar sujetos o situaciones a través de sus objetos. Un ejemplo es “Sombreros de Benidorm” (Figura 19), una fotografía de Daniel Rodríguez publicada en *El Espectador* y que fue tomada en plena negociación del Frente Nacional, cuyo contenido muestra dos sombreros tipo borsalino, y cuyo pie de foto explica que pertenecen a Alberto Lleras y a Alfonso López.



FIGURA 19.
Sombreros de Benidorm

Fuente: Rodríguez (1958).

Las mayores variaciones en la visualidad que repiten los medios impresos se detectan en el universo de las revistas, aunque hay diferencias entre ellas. Las variaciones tienen que ver menos con su iconografía y más con su configuración retórica y su función gráfica en las páginas. En efecto, salvo excepciones, en los periódicos las fotografías cumplen una función ilustrativa, al punto que si se prescindiera de los titulares o los pies de fotos, muchas de ellas carecen de valor o fuerza en tanto imágenes. Las imágenes son datos visuales subordinados a los textos. En las fotografías de las revistas también se encuentra esta función de ilustración, pero a su lado se pueden reconocer otros valores. Entre ellos está el valor gráfico, como ocurre en *Semana* y especialmente en *Cromos* en las décadas de 1950 y 1960. También se pueden reconocer valores narrativos, ya que se encuentran ediciones en las cuales el diseño y la cantidad de fotografías construyen secuencias alrededor de hechos, lugares o personajes.

Un comentario aparte merece la revista *Alternativa*, que, consecuente con su línea editorial, publicó fotografías que sí introducen otra iconografía en el campo visual. A diferencia de los otros medios, en esta revista se pueden encontrar fotografías en las cuales aparecen militares realizando algún tipo de asedio o acoso a civiles y se incluyen algunas imágenes con un sentido metafórico, como cuando una mano puesta sobre

una boca refiere la censura contra la prensa en 1975. No obstante, a pesar de incorporar muestras de otra iconografía también es cierto que en *Alternativa* la palabra sigue siendo decisiva en el sentido de las fotografías.

Otro aspecto significativo es que se puede constatar cómo los fotógrafos y la fotografía como práctica social se hicieron relevantes en el contexto informativo, incluso a veces más que las mismas fotografías. Si desde temprano la noción del fotógrafo como autor no parece instituida, sí en cambio parece reconocerse desde finales de la década de 1950 una conciencia del trabajo de los fotógrafos en la prensa. Esto no significa que para la época se publicaran muchas fotografías, sino que en algunas publicaciones se subrayaba el esfuerzo que los fotógrafos hacían y el “riesgo” que en ocasiones corrían durante el desempeño de su oficio. Un caso emblemático se puede ver en una fotografía de *El Independiente* de 1958. A mitad de semana se publicó una foto de los líderes políticos del momento y el fin de semana se presentó la fotografía completa, sin edición (Figuras 20 y 21). En la segunda versión aparecen dos fotógrafos ubicados en lugares elevados y riesgosos para obtener el ángulo buscado (no sobra decir que el fotógrafo de la imagen sin editar estaba más atrás de sus colegas, con lo cual la foto es un comentario sobre su propio trabajo).



FIGURA 20.

Reproducción de *El Independiente*, foto publicada el 1 de abril de 1958

Fuente: *El Independiente* (1958b).



FIGURA 21.

Reproducción de *El Independiente*, foto publicada el 6 de abril de 1958

Fuente: *El Independiente* (1958c).

Se puede afirmar que la importancia de la foto en la prensa y de los fotógrafos fue cobrando relevancia con el tiempo. Quizás el hecho que destaca con mayor contundencia esta característica de las fotografías es lo que ocurrió en 1981 durante la toma de la Embajada de República Dominicana por parte de un comando del M-19. Durante ese evento la posibilidad de hacer fotografías y algunas fotografías fueron noticia. O sea, lo que importaba en algunos momentos no era el contenido de las fotos, sino la exclusividad de hacer y publicar algunas de ellas. Durante este hecho se registró una polémica y una denuncia mediática porque un fotógrafo oficial tuvo acceso exclusivo a las negociaciones y monopolizó la producción de imágenes de varios episodios. Asimismo, la revista *Cromos* se convirtió ella misma en noticia al publicar, en su portada y en páginas interiores, las primeras fotos del interior de la embajada, gracias al material que compró a un fotógrafo que se encontraba retenido.

Pero el protagonismo del fotógrafo de prensa no solo ha pasado por convertirse en una firma o por dar testimonio de los riesgos de su oficio. También ha pasado por su cercanía a las instituciones con algún tipo de poder. En el archivo se encuentran fotografías cuya posibilidad de realización parece explicarse solo porque el fotógrafo estuvo junto a las Fuerzas Militares y fue gracias a esta posición, a su ubicación, a los medios de transporte o los puntos de vista físicos que le resultó posible hacer las fotos. Un caso representativo de esta situación son las fotografías de Alfredo Pontón, de *El Espectador*, tomadas en el transcurso del bombardeo del ejército en 1964 al campamento de las autodefensas comandadas por Manuel Marulanda Vélez en Marquetalia.

Esta cercanía de un medio con el poder, que facilita la producción y la circulación de las imágenes, tiene otra faceta. Se trata de un caso en el que las fotografías publicadas no son obra de un fotógrafo acreditado por un medio, sino que provienen directamente de un organismo de seguridad del Estado. En este caso, el productor de la imagen, y tras él la intención y el uso social de la fotografía que le imprime su autor, ingresa agazapado al circuito promovido por el medio: a la vez que informa e ilustra los hechos, el medio sirve de

vehículo a la finalidad inscrita en la imagen por la institución que la produjo. Aparece aquí, entonces, una figura de la *utilización política de la imagen* que da cuenta de unas funciones asignadas a ella como dispositivo de control, de vigilancia y de propaganda que quedan simuladas en la publicación mediática.

Fotografías del CNMH y de víctimas

Las fotografías cedidas por el CNMH son fotos análogas digitalizadas, la mayoría en blanco y negro. En ellas se reconoce la siguiente iconografía:

- Animales
- Actividades domésticas y culturales
- Campesinos
- Faenas del campo
- Funcionarios estatales, en menor medida que campesinos
- Reuniones entre gente de la ciudad y personas del campo
- Marchas, movilizaciones, concentraciones
- Territorios
- Vida social

Las fotografías muestran principalmente a personas de zonas periféricas organizadas y en su vida cotidiana. Estas fotografías permiten reconocer varios rasgos. Por un lado, cuál ha sido del interés para la producción de la imagen, lo que finalmente compone un mirar desde adentro específico de este segmento del archivo. Dentro de las fotografías provenientes del CNMH se advierte un espíritu de observación, un carácter etnográfico en la mayoría de ellas. Este rasgo se explica, en parte, porque el Fondo Edelmira Pérez (Figura 22) documenta el acompañamiento de las actividades de los campesinos realizado, a lo largo de años, por Edelmira Pérez, investigadora social, y por un equipo de profesionales que estaban al frente de la cámara. Esto explica en parte porque el Fondo José Rivera (Figura 23) debe su nombre a un reconocido líder social y gestor de la memoria en la región de los Montes de María. José Rivera no es un agente externo.



FIGURA 22.
Fotografía tomada del Fondo José Rivera
Fuente: CNMH, Fondo José Rivera.



FIGURA 23.
Fotografía tomada del Fondo Edelmira Pérez
Fuente: CNMH, Fondo Edelmira Pérez.

Un caso aparte es el del Fondo Fabiola Lalinde, donde se conservan fotografías que fueron producidas durante el proceso de exhumación del cuerpo de Fernando Lalinde. En sí mismas, estas imágenes componen una secuencia y tienen, además, la particularidad de llevar el logo de la Fiscalía General de la Nación.

Los procesos referidos, aunque están limitados a unas esferas específicas de la vida social y pública, permiten identificar unos focos de atención y unas miradas. Miradas que, en el caso del Fondo Edelmira Pérez, atestiguan por parte de quienes vienen de afuera sobre aspectos y situaciones de la vida de los campesinos y sobre acontecimientos diferenciados de la cotidianidad. Es cierto que en este fondo la mirada no surge desde adentro y que algunos de los procesos, como el acompañamiento técnico o la entrega de títulos de propiedad, se desarrollaron con la intervención de agentes externos a los campesinos. Sin embargo, no se puede ignorar que estos procesos se articulan con las otras imágenes en las que vemos la organización y la movilización política campesina, con lo cual en su conjunto las fotografías configuran una secuencia en la que se pueden reconocer resistencias, luchas y conquistas.

En el caso del Fondo José Rivera, en cambio, la mirada parece provenir del interior del grupo social fotografiado. Sus fotografías tienen un mayor acento político en dos sentidos. Primero, porque registran un mayor número de actividades de movilización. Segundo, que es tal vez el elemento más valioso en términos sociales y simbólicos, por el hecho de haber previsto el valor documental y de memoria de las organizaciones campesinas. Esta mirada interior se puede reconocer en algunas situaciones particulares fotografiadas. En ellas no vemos eventos comunales o masivos, sino pequeños grupos de personas. Gracias a la catalogación del archivo, podemos saber que se trata de exiliados en Suecia, de líderes sociales que asisten a un evento en otro país o de un campesino que observa junto a otros las huellas de la tortura en su cuerpo.

Las fotografías de la Asociación de Víctimas de Granada tienen una iconografía propia:

- Obras de edificación
- Reuniones y encuentros de personas
- Rostros
- Ruinas y escombros
- Territorio
- Trabajo en el campo

En general, este segmento del archivo muestra procesos, tanto materiales como políticos y simbólicos: reconstrucción de espacios, adecuación y cultivo de tierras, congresos y movilizaciones políticas, reuniones sociales y actividades comunales. Es ostensible el interés que hay en registrar el proceso de reconstrucción física del pueblo y en disponer, en el Salón de la Memoria, un mosaico de rostros que identifican a las víctimas que todas las fuerzas enfrentadas dejaron en esa localidad (Figura 24). En estas fotografías se pueden reconocer varias pulsiones o motores de producción de la imagen, así como unas temporalidades y unas formas de la experiencia que devienen posteriores a la ocurrencia de los actos de guerra. En efecto, el alto volumen de fotografías sobre el proceso de reconstrucción (Figura 25) nos pone frente a una paradoja: la pérdida y la recuperación, un pasado y un futuro. Se podría pensar que las fotografías solo apuntan a un futuro, a lo nuevo que se levanta. Sin embargo, la suma de las imágenes y los planos ampliados son elocuentes al hacer figurar una cicatriz en el espacio, una floración que irrumpe y desconcierta por su inserción disonante en el contexto.



FIGURA 24.

Salón de la Memoria

Fuente: foto de Asovida, Granada-Antioquia, cortesía Jaime Montoya.



FIGURA 25.

Proceso de reconstrucción

Fuente: foto de Asovida, Granada-Antioquia, cortesía Jaime Montoya.

Por otra parte, las imágenes de la reconstrucción es necesario pensarlas en su relación dialéctica con las fotografías de los rostros de las víctimas. En esta relación el pasado y el futuro se anudan de manera conflictiva, esto es, los documentos de cultura que apreciamos también son documentos de barbarie. La temporalidad de las fotografías de los rostros desvela la identidad de aquellos para quienes el tiempo se detuvo, pero a la vez nos ponen frente a unas fotografías cuya función social actual desarraiga a la imagen de su tiempo original. Las fotografías corresponden al registro de momentos impensados como efigie de la violencia padecida, son fotos que, en lugar de atestiguar la alegría, la ocasión o el rito social, son transformadas en imágenes últimas, en representación de la ausencia definitiva.

Discusión

En este punto interesa volver sobre la producción de fotografías durante el conflicto armado como un campo visual fragmentado. Un campo en cuya fragmentación se ha puesto en juego la hegemonía de la representación de la guerra y la estabilización de una mirada que nos enseñe a verla. A este respecto, es oportuno regresar a la pista que traza Didi-Huberman cuando nos recuerda que “es necesario tener acceso al reverso de las imágenes”. Preguntarnos por este reverso debe conducirnos a conocer la estructura del archivo, de ese conjunto transitado aquí simultáneamente como campo de producción y como campo visual.

Tornemos a un segmento del archivo, el de las fotos descargadas de internet, para recordar que las imágenes en el entorno digital no se reducen a aquellas producidas con medios digitales. Este entorno también contiene imágenes análogas digitalizadas, que fueron producidas antes o durante la era digital. Más allá del detalle técnico sobre el cambio en el proceso de producción y el soporte material, este recurso afecta al archivo de varias maneras: aumenta su volumen de materiales y su extensión temporal, incluyendo imágenes que no tienen origen en la era digital; permite distinguir entre eventos del pasado digitalizados y eventos invisibilizados en el archivo digital; permite realizar un análisis más amplio en el tiempo de las formas de representación fotográfica, de sus temas, de su iconografía, de sus soluciones retóricas. Y permite apreciar

asimismo la presencia en el archivo de las instituciones periodísticas tradicionales que produjeron parte de sus imágenes antes de la era digital.

En el material descargado hallamos que las fotografías realizadas por una clase de productores de imágenes tiene un dominio casi total. Esto es, hay una práctica social de producción de fotografías que sin ser la única existente domina el espectro de lo visible en el buscador de internet más utilizado. Esa práctica es la del reportero gráfico o fotoperiodismo. Según Eduardo Serrano, durante el conflicto bélico entre Colombia y Perú sostenido en 1932 no hubo reporteros gráficos que se desplazaran a cubrirlo, “por lo cual se limitó la información visual a unas pocas imágenes captadas por uno u otro aficionado del entrenamiento de las tropas” (2010, p. 193). En cambio, en el Bogotazo sí hubo fotógrafos de oficio que se ocuparon de registrar ese acontecimiento. Según este autor, “otro hecho que colaboró notablemente en la consolidación de la reportería gráfica en Colombia fue la creación del Círculo de Reporteros Gráficos en 1950” (p. 193).

En aquel momento, a la par que se reconocía la profesionalización de su oficio, la práctica social de la fotografía experimentaba la separación de un tipo de oficiantes legitimados para producir imágenes de otros reconocidos acaso como aficionados o inexpertos. Se daba una separación tanto en la práctica de la producción de fotografías como en la de los tipos de imágenes autorizadas para ser expuestas públicamente en ámbitos institucionales. Esto se puede relacionar con el concepto de *reparto de lo sensible*, propuesto por Racière:

Llamo *reparto de lo sensible* a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. (2014, p. 19)

En la fotografía se estableció, por lo tanto, una forma de partición de lo sensible y se demarcaron los límites de un régimen de construcción de visibilidad. Así lo relata Serrano, cuando dice que “en 1958 se presentó una exposición de reportería gráfica organizada por el círculo en el Museo Nacional”, cuyo catálogo defendía el estatuto artístico de este tipo de imágenes, argumentando que la “fotografía, al igual que la pintura, se valoraba ante todo por el sentido estético y por la marca personal del fotógrafo, es decir, por su atractivo y su estilo” (2010, p. 193). En otras palabras, una estética dictaminaba unas normas. Una estética se traducía en una política de la imagen que determinaba cuáles fotografías (y cuáles no) merecían integrar ese régimen visual, cuáles productores de imágenes (y cuáles no) podían formar parte de ese régimen de la imagen.

Tenemos, entonces, que en gran medida esa estética-política de la imagen es la que determina la representación visual del conflicto armado que se encontró en Google imágenes: fotografías de fotógrafos y editores gráficos de prensa, las cuales cumplen con las convenciones que rigen la imagen periodística, y que se encuentran en el material descargado de internet. Ellas hacen parte de “una industria de producción de realidad” (Bonilla, 2019, p. 181) y están sujetas a reglas, entre otras, estéticas, como aquella disposición que Bourdieu llamó “interiorización de regularidades objetivas y comunes”. Esa misma estética-política, con algunas variaciones temáticas y de enfoques localizables en medios específicos, es la que se puede identificar en el grueso del material fotográfico reproducido de publicaciones impresas.

Ahora bien, una vez más es necesario reconocer tanto algunas constantes como algunas variaciones en el material. En primer lugar, es preciso anotar que la adscripción o el reconocimiento de nombres de fotógrafos relacionados exclusiva o principalmente con la producción de imágenes del conflicto armado en Colombia es relativamente reciente. Existen casos excepcionales, que corresponden a algunos de los llamados *pioneros* del oficio, que en la búsqueda de antecedentes del conflicto armado aparecen como los fotógrafos del Bogotazo. Pero, cabe recordar, el estallido del 8 de abril de 1948 fue un acontecimiento, y fotógrafos como Manuel H. Rodríguez y Sady González se destacaron en otro tipo de fotografías. Conscientes del anacronismo, desde la década de 1960 en adelante los fotógrafos no estaban destinados a cubrir situaciones que estuvieran asociadas a lo que desde el presente reconocemos como parte del conflicto armado. Y, más aún, gran parte de las fotografías eran publicadas sin más crédito que el nombre del medio. Con algunas excepciones, como en el caso de las fotografías publicadas por *El Espectador* con ocasión del bombardeo a Marquetalia, este rasgo

de la producción fotográfica se evidencia en las fotografías reproducidas de la prensa consultada. El mismo Eduardo Serrano (2010) advierte sobre este hecho.

Una hipótesis sobre la cual falta avanzar en la investigación induce a pensar que la profesión, o por lo menos el oficio de fotógrafo de guerra en nuestro país, es una forma de especialización reciente. Eduardo Serrano parece sugerir que esta especialización emerge en la década de 1990. Este autor destaca más de treinta nombres “entre la legión de fotógrafos de prensa que ilustraron durante la década el desarrollo del conflicto armado y los dramas resultantes, como el desplazamiento, y que lo hicieron de manera, por demás, aguda, informativa y conducente a reflexiones” (2010, p. 224). Según Serrano, “sus imágenes, la mayoría comedidas pero descriptivas, han dado forma y color en la mente de los colombianos a una guerra que, sin su aporte, parecería más ajena y lejana para el hombre urbano” (2010, p. 224).

Esas imágenes, pues, son políticas tanto de manera individual como en su conjunto, ya que deciden un campo de lo visible/invisible de la guerra. Y lo deciden a partir de una estética. Como dice Serrano, “la mayoría de los registros de los reporteros colombianos que se han aproximado al conflicto armado, comenzado por los de Abad Colorado, cuentan en su haber con una composición armónica, una nitidez admirable, imaginativos encuadres y sujetos instigadores” (2010, p. 224). Es en ese sentido en el que una estética también constituye una política de la imagen.

Lo visible deviene, más allá del contenido referencial de cada foto individual, en unas iconografías predominantes que atraviesan el tiempo y no pocos de nuestros imaginarios. Unas iconografías que se pueden leer como especies de *matrices visuales*, de *patrones de representación* (fotográfica e imaginaria). Lo visible en esta esfera es la huella del hecho violento, el cadáver, la expresión del dolor, la victoria militar, la tecnología de la guerra. Estas marcas vendrían a constituir, o a permitir su reconocimiento, un régimen visual de la guerra, o lo que Bonilla ha llamado como un “régimen de visibilidad de lo atroz” (2019, p. 17). Ahora bien, dentro de lo que se ha hecho visible también se aprecian algunas diferencias, como soluciones retóricas de los fotógrafos, miradas que remozan las iconografías, así como evidentes cambios históricos verificables en los objetos, los sujetos fotografiados y las tecnologías de la fotografía.

Sin embargo, pensar las fotografías es situarlas en aquello que Josep Catalá denomina como una *ecología de las imágenes*, que consiste en “rastrear los hilos que ligan la imagen con otras imágenes y con otros ámbitos” (2008, p. 46). Esto implica preguntarse por las conexiones entre las imágenes, por las matrices visuales que ellas instituyen y prolongan, por su ocupación hegemónica de las posibilidades del ver, por la gestión de la visualidad, según Gonzalo Abril (2013). Por eso, uno de los problemas que plantea la reiteración de situaciones, contenidos y recursos retóricos es que puede dar lugar a una percepción estática del conflicto. Es como si el pasado, diverso y disperso, visualmente fuera domesticado, unificado. A esta percepción habría que agregar una precisión hecha en otro lugar:

Las imágenes aquí abordadas no sintetizan la guerra en este país, sino los modos en que ciertos grupos sociales y algunos eventos de barbarie han sido vistos por la fotografía de prensa, lo cual significa aproximarse a la imagen no como un todo histórico, sino como un espacio de litigio. (Bonilla, 2019, p. 182)

Porque pensar el campo fotográfico como espacio de tensión es oponer al universo de la imagen profesional el universo de las fotografías provenientes del CNMH y de la Asociación de Víctimas de Granada. Si la profesionalización del fotoperiodismo también supuso, en términos de Rancière (2014), un reparto de lo sensible, a la estética-política de los productores de imágenes profesionales podemos enfrentar, en relación dialéctica, las fotografías producidas lejos de la estética sancionada por los medios, es decir, otra política de la estética. Con esto no pretendo afirmar que las fotografías de los productores de imágenes no profesionales son un mero complemento a las imágenes circuladas socialmente por los medios y por Google. Tampoco son, simplemente, lo no visible en aquellas. Evidentemente, tomadas en su conjunto, como un archivo sin problematizar, podemos proponer que un segmento de fotografías es para el otro su fuera de campo. En suma, nos presentarían un campo visual más amplio del conflicto. No obstante, encuentro más interesante

pensar las imágenes como un *ecosistema*, encarar su relación en términos de una especie de regulación y del enfrentamiento de regímenes de visualidad. Para decirlo con Susan Sontag, cuando ella se detiene en las fotografías hechas durante la guerra: “Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran” (2010, p. 42). ¿Las fotografías de guerra son hechas para ser miradas por cuáles ojos? ¿Para quiénes tornan real algo?

Conclusiones

Llegamos aquí a un punto que nos devuelve al inicio: he buscado acercarme a fotografías producidas durante la guerra. Con “durante” quiero poner el acento en el tiempo. La guerra en Colombia ha sido larga, el tiempo de la guerra se ha extendido. Por esa razón, las fotografías producidas durante la guerra no se limitan a aquellas hechas con ocasión de la ocurrencia de acontecimientos violentos. Las fotografías producidas durante la guerra también son aquellas hechas antes y después de tales hechos. La fotografía bélica no es la imagen exclusiva del conflicto, también es ese antes y ese después en el que se inscriben las fotografías provenientes del CNMH y de las víctimas de Granada. Por eso, son fotos que guardan otro tiempo, fotos que presentan procesos. Su inclusión en el archivo es una decisión de esa instancia reguladora que Derrida (1997, pp. 10-11) llama el *arconte*, el cual denota a aquellos que tienen el poder de decidir qué entra y qué no entra en el archivo. Es decir, para el caso, quienes pueden decidir si se amplía o se mantiene restringido el campo visual.

Aunque se encuentren coincidencias temáticas e iconográficas en las tres fuentes —como las fotos de los rostros de víctimas, marchas y algunos trabajadores del campo—, en todos los casos los orígenes de los materiales, su estética y su lugar en la esfera pública diferencian las imágenes. John Berger sostiene que “las fotografías testimonian una elección humana. Esta elección no se establece entre fotografiar *x* o fotografiar *y*, sino entre fotografiar en el momento *x* o en el momento *y*” (2015a, p. 35). Las fotografías proporcionadas por el CNMH, incluidas las del Fondo Fabiola Lalinde, y por Asovida fueron hechas antes de que llegaran los reporteros gráficos y después de que ellos se fueron. Ellas miran hacia otro lado, miran de otra manera.

En ellas importa poco la técnica, la calidad de la factura. El encuadre, la angulación, la retórica, el efecto, no son decisivos. Corresponden a otra estética, a una estética apartada de la que se acepta y se demanda en los medios, en los circuitos del arte. Están apartadas de la estética de las fotos informativas, estilizadas y sugerentes, de la estética que demanda fotos “bien hechas”, que nos ha enseñado a ver y a esperar lo que se debe ver.

En ese apartamiento estas fotos instauran otra política de la imagen y de la mirada, la cual reconfigura las fotografías y el campo visual. Según John Berger, “hemos de distinguir ahora entre dos usos muy diferentes de la fotografía. Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada y hay fotografías que son utilizadas públicamente” (2015b, p. 74). Cuando las víctimas, como en Granada o en las tantas marchas realizadas en el país, sacan de sus álbumes familiares las fotos de sus seres queridos asesinados o desaparecidos y llenan con ellas paredes y movilizaciones, remueven completamente esa partición. A propósito del valor documental y el valor expresivo de la fotografía, André Rouillé advierte sobre el declive del primero en las sociedades contemporáneas: “De ahí, también, que la pérdida de hegemonía de la ‘fotografía-documento’ abra el campo a otras prácticas hasta entonces marginadas o embrionarias” (2017, p. 28).

Considerar la fotografía en su dimensión social como práctica y sus productos diferenciados como resultado de una partición estético-política nos permite reconocer la amplitud del campo visual del conflicto armado, pero también su fragmentación y la necesidad de poner en relación sus fragmentos. A juzgar por lo examinado, la conformación del archivo en el que aparece el campo visual se nos presenta como una dualidad, aunque una de sus partes mantiene la hegemonía. Una forma de la práctica fotográfica, encarnada en una estética que transmuta en política, ha copado la mayor parte de la visibilidad, en tanto los medios impresos y luego internet supondrían que unas fotografías tengan una mayor circulación social, al menos en las capas urbanas de la población. Resuena de nuevo la pregunta formulada al tenor de Sontag: ¿para quién son hechas

las imágenes de la guerra? El régimen visual de la prensa no puede ser todo el sistema de representación del conflicto. A su estética-política podemos oponer lo que ella oculta: otras gramáticas de la imagen, otras formas de ver y de hacer visible.

Referencias

- Abril, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Plaza y Valdés.
- Amputados contarán con prótesis biocompatibles*. (2016). Periódico UNAL. <http://www.unperiodico.unal.edu.co/dpe/r/article/amputados-contaran-con-protesis-biocompatibles.html>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Berger, J. (2015a). Entender una fotografía. En *Para entender la fotografía* (pp. 31-36). Gustavo Gili.
- Berger, J. (2015b). Usos de la fotografía. En *Para entender la fotografía* (pp. 69-80). Gustavo Gili.
- Bonilla, J. I. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Editorial Eafit.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- Catalá, J. M. (2008). *Introducción a los estudios visuales*. UOC.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Autor. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>
- Condenan a 22 años de cárcel a alias "Romaña", por terrorismo*. (2011, julio 5). Colombia.com. <https://www.colombia.com/actualidad/politica/sdi/14248/condenan-a-22-anos-de-carcel-a-alias-romana-por-terrorismo>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Machado Libros.
- El 60 % de la minería en Colombia es ilegal y 80 ríos están contaminados con mercurio: U. Externado*. (2016, febrero 15). Consultores Ingenieros. <https://www.rcnradio.com/podcast/60-la-mineria-colombia-ilegal-80-rios-estan-contaminados-mercurio-u-externado>
- El Espectador*. (1964a, junio 15).
- El Espectador*. (1964b, marzo 18).
- El Independiente* (1958a, abril 1).
- El Independiente* (1958b, abril 6).
- El Independiente*. (1958c, abril 30).
- El plan que llevaría educación de calidad a la Colombia rural*. (2016, octubre 28). Otras Voces en Educación. <https://otrasvoceseneducacion.org/archivos/180585>
- El Tiempo*. (2016). http://www.eltiempo.com/Multimedia/galeria_fotos/colombia3/GALERIAFOTOS-WEB-PLANTILLA_GALERIA_FOTOS-11441441.html
- En 2014 hubo en Colombia 104 víctimas por minas antipersona*. (2014). Doral News Online. <http://doralnewsonline.com/web/ong-dice-que-en-2014-hubo-en-colombia-104-victimas-por-minas-antipersona/>
- Farc aumentó compra de armas durante actual proceso de paz*. (2013, enero 15). El Espectador. <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/farc-aumento-compra-de-armas-durante-actual-proceso-de-paz-articulo-396723/>
- Fiscalía de Colombia pide investigar a Uribe por masacre paramilitar*. (s. f.). Diario Las Américas. https://www.diariolasamericas.com/america-latina/fiscalia-colombia-pide-investigar-uribe-masacre-paramilitar-n3384280#google_vignette
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Goyeneche, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. La carreta editores.
- Herrera, A. (2007). *¿Qué es un archivo?* Trea.

- Las Auc, su rearme y relaciones.* (2014, octubre 31). Vanguardia. <https://www.vanguardia.com/colombia/2014/10/31/las-auc-su-rearme-y-relaciones/>
- La clave son las Fuerzas Armadas.* (2015, enero 18). Pares. Fundación Paz & Reconciliación. <https://www.pares.com.co/post/la-clave-son-las-fuerzas-armadas>
- Lodolini, E. (1993). *Archivística. Principios y problemas.* La Muralla.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós.
- Palacios, M. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010.* Fondo de Cultura Económica.
- Panofsky, E. (1980). *Estudios sobre iconología.* Alianza Editorial.
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria.* La Carreta.
- Photoshelter. (2016). http://cdn.c.photoshelter.com/img-get2/I0000RLK7G6to_xk/fit=1000x750/COL-MET-Farc-01.jpg
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética.* Clave intelectual.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Prometeo.
- Alternativa*, número 183. (1980).
- Rodríguez, D. (1958, abril 1). *Sombreros de Benidorm.* El Independiente.
- Rodríguez, M. (2010). Guerra incestuosa. Colombia y su “cola de cerdo”. En E. Prat, *Las raíces históricas de los conflictos armados* (pp. 121-139). Universitat de Valencia.
- Romero, M. (1997). *Archivística y archivos. Soportes, edificio y organización.* S & C.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo.* Herder.
- Rueda, S. (2007). La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones: una breve bibliografía. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (12), 151-167.
- Santos suspende los bombardeos contra las FARC.* (2015, julio 26). La República. <https://www.larepublica.ec/blog/2015/07/26/santos-suspende-bombardeos-contras-farc/>
- Serrano, E. (2010). Consolidación de la reportería gráfica. En *Historia de la Fotografía en Colombia* (pp. 188-233). Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Silva, R. (2007). La servidumbre de las fuentes. En *A la sombra de Clío* (pp. 43-74). La Carreta.
- Sochor, J. (2006, abril 27). *Paramilitares of AUC (demobilizations).* Jan Sochor Photography. <https://www.jansochor.com/photo-blog/paramilitary-forces-auc-colombia>
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás.* Punto de Lectura.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación.* Gustavo Gili.
- Tras 14 años de la masacre, víctimas de Bojayá esperan la garantía de sus derechos y la protección de su territorio.* (2016, mayo 2). Comisión Interétnica de la Verdad de la región Pacífico (CIVP). <https://verdadpacífico.org/tras-14-años-la-masacre-victimas-bojaya-esperan-la-garantia-derechos-la-proteccion-territorio/>
- Zapata, M. I. (2006). Las fotografías de prensa sobre el 9 de abril de 1948. Entre el recuerdo y el olvido. *Tabula Rasa*, (5), 167-191.

Origen de esta investigación

Artículo resultado de la investigación Fotografías y conflicto armado. Una exploración de un campo visual, realizada con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle.

Notas

- * Artículo de investigación.
- 1 Algunos ejemplos que merecen ser destacados son los trabajos de Santiago Rueda (2007), de María Isabel Zapata (2006) y la obra más reciente y amplia de Jorge Iván Bonilla (2019).
- 2 Fabiola Lalinde es la madre de Fernando Lalinde, desaparecido por el Ejército Nacional en 1984. Él es una de las primeras víctimas de desaparición forzada reconocidas por el Estado.

3 Véase el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Silva Rodríguez, M. (2024). Una política de la imagen: fotografías realizadas durante el conflicto armado en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 43. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp43.pifr>