

Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico¹

Augusto Solórzano Ariza

Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Magíster en Estética y especialista en Estética y Semiótica de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, pregrado en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Bogotá y en Docencia en Diseño de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesor asistente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Medellín – Colombia.
portalsolorzano@gmail.com
orcid.org/0000-0001-8350-7680

Luis Carlos Toro Tamayo

Doctor en Langues et Littératures Romanes y doctor en Estudios Latinoamericanos de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense y la Universidad de Chile, magíster en Lingüística e historiador de la Universidad de Antioquia. Profesor Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia UdeA, Calle 70 N.º 52 - 21, Medellín – Colombia.
lcarlos.toro@udea.edu.co
orcid.org/0000-0003-1793-8751

Juan Camilo Vallejo Echavarría

Magíster en Gestión de la Información y el Conocimiento, Université Paul Valéry Montpellier III. Bibliotecólogo, Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia. Profesor-investigador, Escuela Interamericana de Bibliotecología – EIB. UdeA, Calle 70 N.º 52-21, Medellín – Colombia
juan.vallejo@udea.edu.co
orcid.org/0000-0002-9159-8292

Resumen

El análisis de un acervo fotográfico particular, conformado por imágenes no reclamadas, tomadas en diferentes regiones de la geografía colombiana y recolectadas por una artista plástica durante más de veinte años, es el punto de partida de este artículo que busca crear una reflexión sobre el estatuto de la imagen y su importancia como documento histórico. Desde una metodología de cuño cualitativa y de naturaleza interpretativa se analiza cómo estos textos visuales adquieren un sentido social del que se infiere la construcción de la *Memoria Colectiva* y el *Recuerdo* como categorías de análisis. Los resultados dejan entrever la importancia que la recuperación de un legado cultural tiene para la archivística a la hora de construir a través de imágenes la exégesis del país.

Palabras clave: memoria colectiva, archivos fotográficos, fotografía y memoria, recuerdo.

Cómo citar este artículo: Solórzano-Ariza, A., Toro-Tamayo, L. C., & Vallejo-Echavarría, J. C. (2017). Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40(1), 73-84. doi: 10.17533/udea.rib.v40n1a07

Recibido: 2016-06-15 / **Aceptado:** 2016-07-20

1. El presente artículo (reflexión colaborativa entre investigadores de la UNAL – Sede Medellín y la UdeA) es un avance de los proyectos “Poéticas de lo artificial”, inscrito en el Sistema de Información para la Investigación Hermes, “Atlas Visual de la Memoria (primera fase)” y “Repositorio Digital Fotográfico para la Memoria y los Derechos Humanos”, de la línea Memoria y Sociedad del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad, que cuenta con la colaboración del Museo Casa de la Memoria y con aportes del Comité para el Desarrollo de la Investigación – CODI, de la Universidad de Antioquia. Este último proyecto obtuvo beca del Ministerio de Cultura, Convocatoria de Estímulos 2016, Beca de Investigación los Archivos y los Derechos Humanos. Del proyecto hacen parte los co-investigadores Juan Camilo Vallejo Echavarría y Dario Alexander Betancur Marín, profesores de la Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia UdeA, Calle 70 N.º 52 - 21, Medellín – Colombia.

Photographic Memory: Image as Remembrance and Historical Document

Abstract

The analysis of a particular photographic collection, made up of images unclaimed, taken in different regions of the Colombian geography and collected by an artist for more than twenty years, is the starting point of this article that seeks to create a reflection on the status image and its importance as a historical document. From a qualitative methodology and interpretive nature stamp discusses how these visual texts acquire a social sense of the construction of collective memory and recall as inferred categories of analysis. The results hint at the importance of the recovery of cultural heritage has for archival when building through images exegesis of the country.

Keywords: Collective Memory, photoarchives, photography and memory, Remember.

1. Introducción

El acervo documental de Elena Vargas Tisnes, profesora y artista de la Universidad Nacional de Colombia, se estructura a partir de cientos de fotografías no reclamadas por sus dueños, recuperadas de anaqueles locales, y que, posteriormente, son organizadas en un completo Corpus visual en el que cada imagen se articula, relaciona y acopla dentro de una configuración predeterminada: la de capturar la memoria del país consignada en fotografías tomadas en lugares marginales de la geografía nacional. Su valor documental reivindica la fascinación por salvar del olvido imágenes que desnudan la memoria de los acontecimientos, historias que evidencian la posibilidad de una lectura inagotable de un país fracturado cultural, social y políticamente.

De igual manera, se consolida como una forma de resistencia contra la amnesia particular y colectiva que, reunida en álbumes, interroga la naturaleza de los recuerdos y posibilita el reconocimiento de acontecimientos singulares. Así, el conjunto de imágenes cuidadosamente reunido, seleccionado y categorizado bajo el principio de agrupamiento,

termina por convertirse en un dispositivo de interpretación que define y da forma al pasado, al tiempo que revela la diversidad cultural, étnica e ideológica del país.

La búsqueda constante por los valores simbólicos de la cultura popular, los imaginarios colectivos y los lugares de memoria son los ejes estructurales que apuntalan sus investigaciones en las que está presente el nuevo paradigma arte-archivo regido por dos principios rectores básicos: *la mneme* o *anamesis*, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y *la hypomnema* (la acción de recordar) (Guach, 2005, p. 158).

El trabajo documental reunido en esta colección, es la unión de fragmentos de imágenes que ofrecen información visual de una realidad que no puede ser dicha de un modo diferente al que comunican las fotografías; es decir, como testigos veraces e irrefutables de la vida rural y semirural de los colombianos. Y es que, en efecto, las imágenes seleccionadas son evidencias de un pasado cargado de matices y de ideas semánticamente complejas que constituyen el soporte de un legado histórico, social y cultural incalculable al abarcar realidades en las que prima la alteridad, así como distintas lógicas de representación del otro y de lo otro.

En tanto la fotografía adquiere el valor de documento en la medida en que le permite al investigador comprender algo, puede decirse que lo que hace la artista al buscar las imágenes en cada pueblo es poner en juego la construcción de un modelo en el que la fotografía trasciende la circunstancia particular en ella registrada para convertirse en la exégesis de un país que precisa ser descrito, analizado y conocido en su complejidad contextual. Así pues, fragmentar y ordenar cíclicamente la realidad, es el punto de partida de nuevas significaciones que no pueden apartarse de contradicciones, inconsistencias y banalidades. Según Collier (1995), lo que aquí estaría en juego es esa capacidad para medir, contar y comparar que se identifica como la base para organizar y procesar modelos a partir de los cuales es posible llevar a cabo una investigación que se abre al diálogo en múltiples planos y contextos.

De este modo, ese “instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida que se puede leer una duración que se extiende más allá de sí mismo” (Berger & Mohr, 1998, p. 89), permitiendo así revelar referentes ignorados o crear otros nuevos. Puede decirse además que cada imagen del acervo corrobora ser ese indicio de realidad que identifica a la fotografía, huella dejada por la desaparición de todo el resto que piensa Baudrillard (2000), esa seudopresencia y signo de ausencia concebida por Sontang (2006), o si se quiere, ese fundamento de realidad expuesto por Vásquez (2007) que libera al otro del principio de identidad y lo arroja a la extrañeza.

Ahora bien, podría pensarse inicialmente que el mostrar la realidad a través del ojo fotográfico del otro, tan solo es una forma de perpetuar el pasado, una búsqueda del efecto de realidad o una conquista icónica de las apariencias. De esta manera, el principio básico del archivo entraría en concordancia con la noción clásica de la fotografía como ilusión realista y reproducción mimética que comparten Barthes (2012),

Sontang (2006) y Dubois (1986), entre otros. Conviene observar sin embargo las distintas aristas que de allí se desprenden. En primer lugar, porque lo que aquí se relievra es un desdoblamiento de la mirada, una conciencia de ver y del ser visto dentro de un mismo marco de realidad que ofrece un país saturado por el exceso iconográfico que, una vez asumido como texto, posibilita la comprensión de los modos en que se encuentra la existencia en cada ocasión.

De esta forma, la fotografía rescatada del olvido aparece como espectro de alteridad que fascina a la mirada al estar en un punto intermedio entre familiaridad y extrañeza. Así, el sujeto fotografiado, el fotógrafo, el artista que redescubre la imagen y el observador del acervo documental se convierten en heterónimo que integra a su mundo codeterminado la historia de los imaginarios personales y colectivos. Lo anterior constituye un paso adelante de la fotografía como mero discurso de la realidad para convertirse en hallazgo expresivo que favorece la comprensión de esa ocasionalidad que identifica la vida cotidiana compartida.

En segundo lugar, el hecho de que el archivo esté configurado a partir de retratos conduce a pensar en que cualquiera de ellos pone de relieve el compromiso y riesgo de “mirar en otra mirada” que en otras palabras significa abrir la puerta a una pregunta por el valor ético- social y psicológico-existencial de la fotografía. Esto quiere decir que el retrato se convierte en espejo de las experiencias que se desarrollan en los diferentes entornos familiares, sociales y culturales. Al tiempo permite construir una imagen de las distintas personalidades y de la forma en que los individuos edifican valores positivos o negativos de sí mismos y de la comunidad en la que están inmersos. Lo mismo puede decirse respecto a la manera en que la imagen fotográfica consignada en estos archivos refleja el Ethos de un país pluriétnico y pluricultural como Colombia.

Bien se comprende que

sacarse una foto sugiere que el modelo también saca una imagen de sí mismo para ofrecerla a la mirada del otro. Pero la gramática deja en el tintero un último ítem no menos importante: quien mira la fotografía expuesta saca del retrato una tercera imagen. (Schnaith, 2014, p. 148)

Se trata de una mirada reflexiva que desoculta algo que estaba escondido, apertura a lo visible, sentido apofántico que se manifiesta cuando la fotografía es interpretada dentro de la sincronía que ofrecen las imágenes seleccionadas y agrupadas en un archivo. De acuerdo con esto, la estructura conceptual de la colección puede entenderse como la historia misma del mirar y del dejarse mirar, lo cual se traduce en la historia del recuerdo que releva en imágenes ese Ethos del hombre semirural y sus ricas formas de existencia. No es exagerado suponer que en su dimensión práctica está el asunto de la memoria particular y colectiva que es puesta bajo el dilema de la realidad fotográfica de lo habitual, esa misma realidad sobre la que pocas personas se detienen e intentan comprender de manera reflexiva.

A este distanciamiento de la fotografía como simple espejo de la realidad se suma el hecho de que se trate de fotografías extraviadas de su destino y receptor inicial. Este tercer aspecto, obliga a pensar en el carácter poco habitual que aparece a la hora de tomarse un retrato,

carácter que por demás es el detonante para interpelar la realidad. Es aquí cuando la “condición de archivo” (Guach, 2011, p. 27) que permite reorganizar lo real, abre la puerta a una posibilidad reflexiva para abordar la cotidianidad. Ello acontece cuando el preguntar adquiere una relevancia en una situación determinada de nuestra vida junto a los otros y a las cosas.

(...) El desconcierto que esto conlleva, aparece cuando se hace evidente el hábito cotidiano, cuando irrumpe lo extraño y lo desconocido, cuando aparece la divergencia de opiniones -lo posible, los juicios valorativos, mi punto de vista como obstáculo, la necesidad de articular claramente otro punto de vista al mío y que orienta hacia la búsqueda de un sentido que, en principio, no estaría en condiciones de comprender. (García, 2012, p. 37)

A la luz de estas palabras, queda claro que la búsqueda sigilosa de fotos olvidadas, se traduzca en un sondeo por lo inhabitual de la fotografía, por todo aquello que irrumpe como extraño aún cuanto esté entretejido por el lenguaje cotidiano, los hábitos y las costumbres compartidas. En todo esto la distancia histórica juega un papel trascendental, pues, a fin de cuentas, el verdadero significado y alcance de un archivo sale a flote en tiempos futuros una vez estos son los encargados de modelar el pasado. Descubrir cómo el tiempo transforma la arquitectura del archivo y saca a flote nuevos significados históricos, estéticos y antropológicos sobre lo oculto y lo marginal, es posible gracias al arte de la memoria, “una actitud vital humana que define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que recordamos nos define en el presente” (Guach, 2005, p. 158).

Pero superar la literalidad visual y encontrar nuevas narrativas de la memoria hace volver la mirada al cuestionamiento ético esbozado someramente en líneas anteriores: “convertir la imagen del otro en hecho singular sin relacionarlo con nada distinto de lo que él mismo demuestra” (Quintana, 2008, p. 268). En esto se entrecruzan la actitud natural de la fotografía, la actitud estética condicionada por el interés comprensivo de las complejidades culturales, étnicas, psicológicas, ideológicas y personales y la opción que ofrece el archivo de seleccionar y combinar imágenes que narran diferentes realidades y estructuran un

nuevo *Corpus* de significados, y por lo tanto nuevas interpretaciones de la realidad.

Estas consideraciones que amplían esa visión del poder referencial de la fotografía dan lugar a pensar en el problema de la imagen fotográfica a partir de la mirada del espectador que configura el archivo siguiendo un horizonte de comprensión y no desde el marco delimitado por las intenciones del fotógrafo o del teórico. En esta situación, pueden darse cita el valor documental de la fotografía y su relación con una forma de la memoria para la que la imagen fotográfica es un inventario de lo mortal capaz de atrapar la realidad y mostrarla tal como es. Justamente este será el tema del apartado dos. Aquí, coincidiendo con Marrou (1968) en que no resulta fácil determinar dónde empieza o acaba el documento en tanto su noción se va ampliando hasta abarcar textos de toda clase, se rescata el carácter vivo de este acervo fotográfico cuyas imágenes revelan de manera directa la forma en que la sociedad produce su realidad y registra su contingencia.

La centralidad que adquieren los ejemplos gráficos constituye un intento por evidenciar un extenso conjunto retórico de verdades y mentiras que hombres y mujeres pretenden contar de sí mismos. De hecho, su carácter fragmentario espectra la intención suprema de la fotografía de poner de manifiesto el paso decapitado del tiempo. En el apartado tres, el objetivo está focalizado a exaltar el valor discursivo de la imagen. Aquí se parte de la premisa de que la fotografía es más una interpretación de la realidad que un registro especular y que, por lo tanto, los criterios de verdad documental tienen que ver con la exégesis misma de la fotografía y no tanto con la concordancia entre imagen y discurso. El eco de esta idea está respaldado en Derrida cuando afirma que

(...) la cuestión del archivo no es una cuestión del pasado, de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, solo lo conoceremos en tiempo futuro. Quizás. (Derrida, 1997, p. 36)

Por último, en lo que respecta apartado cuatro, el interés se orienta hacia el recuerdo en la imagen, tema capital que lleva a preguntarse por la forma en que el tiempo permea la comprensión del ser.

2. Fotografía y Memoria: convergencias naturales

Partiendo de la base de que autores como Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Raymond Williams, Susan Sontag, Elizabeth Jelin, Andreas Huyssen y Didi-Huberman, entre otros, han trabajado temas como la fotografía y la memoria (Cogollo-Ospina & Toro-Tamayo, 2016), en las convergencias de estos dos objetos de análisis puede advertirse una serie de relaciones afortunadas que permiten entender el papel de la imagen en la actualidad y su incidencia en los procesos de construcción de una memoria social. Es así como surge una línea de interpretación y comprensión de la realidad que pone en el epicentro de la discusión el tema de los asuntos prácticos que promueve la imagen fotográfica, su relación con los procesos colectivos y la significación común que le permite a un determinado grupo de individuos actualizar el pasado teniendo presente que ese pasado no es el mismo ni podrá serlo.

Según Halbwachs (2004), los marcos colectivos de la memoria son la suma y posterior combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad. Y esto es lo que el archivo en conjunto deja en evidencia. Aquí los marcos temporales tales como festividades, aniversarios, conmemoraciones etc., hacen las veces de hitos que anclan los recuerdos. De ahí que las fotografías de primeras comuniones, matrimonios, defunciones o fiestas de pueblo se conviertan en puntos biográficos significativos alrededor de los cuales se teje el recuerdo, y aunque en apariencia estos fragmentos personales solo pertenezcan a nosotros, es posible encontrarlos en ambientes sociales definidos.

Por otro lado, están los marcos espaciales que determinan lugares u objetos emblemáticos en torno a los cuales se evoca el recuerdo de una vida social compartida. Se comprende así que estos marcos ayudan, en el mejor de los casos, a clasificar, a ordenar

los recuerdos de los unos en relación con los otros. En otras palabras, permiten reconstruir el pasado vivido y experimentado y develan experiencias verídicas que posibilitan la reconstrucción permanente de recuerdos conforme lo demuestran las fotografías del archivo.

Para el tema de la memoria colectiva es claro que la reconstrucción permanente de recuerdos solo es posible a través de la conservación de imágenes, contactos, efemérides, usos y costumbres, y en general, de todo aquello que garantice, a través de la transmisión, que un grupo conserve su identidad en el tiempo. Importante es mencionar que estos marcos son portadores de una representación general de la sociedad cuyas instituciones familiares, religiosas y sociales les dan sentido a las rememoraciones individuales justamente porque los individuos están ubicados en contextos grupales donde se reconstruyen y se validan unos recuerdos que definen el tipo de discurso con el que este grupo quiere ser recordado. Bajo esta lógica, es posible hablar de memoria selectiva que en perspectiva hegemónica puede haber sido manipulada y anclada en el recuerdo a partir de la insistencia o la borradura de otras versiones del pasado. Según Didi-Huberman (2012):

(...) esto no significa desde luego que baste con recorrer un álbum de fotografías “de época” para comprender la historia que estas eventualmente documentan. Las nociones de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho, no están ni siquiera “en el presente”, como se piensa por lo general de manera espontánea. Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén “en el presente” lo que las hace capaces de volver visibles las más confiadas relaciones de tiempo que inscriben a la memoria en la historia. (p. 22)

Comprender que hay un tiempo pasado por recordar, un espacio físico que tal vez ya no exista, una situación narrada o interpretada según el punto de vista del observador, un montaje y un discurso dominante que impera sobre los demás discursos, permite hablar de cómo las imágenes que sobreviven en el archivo dejan ver algo que permanece cristalizado y que se presenta como una reaparición fantasmal que es percibida de manera diferente. Según Diéguez (2014): “Desde su

memoria (*Mnemosyne*), las imágenes dan cuenta de cuanto las atraviesa y las determina” (p 207).

Ahora bien, según la hipótesis que nos presenta Williams (2000) en su estructura de sentir, debe tenerse en cuenta las tensiones que se presentan entre las relaciones hegemónicas de la cultura, las representaciones sociales y culturales, y las prácticas que persisten del pasado y las que se originan en el presente. A través de dichas tensiones se busca comprender la experiencia social o material en un periodo específico de la historia a partir de los elementos dominantes, residuales y emergentes que existen en la sociedad. De ahí que la experiencia pueda ser entendida como: “una experiencia social en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables” (Williams, 2000, pp. 154-156).

En esto se infiere el poder que la imagen fotográfica tiene a la hora de reflejar ese mundo compartido, esa cultura del sentimiento, esos prototipos que, a nivel del vestuario, los gestos, el setting aportan las nuevas generaciones, así como los avances tecnológicos que se dan en torno a la producción de la fotografía y que enriquecen la interpretación de la realidad cotidiana.

¿Cómo atender a este asunto en un mundo ahogado por los iconos y por los valores informativos de la imagen? Para Sontag (2010/2013):

En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. (p. 26)

Esta salvedad abre la posibilidad de hablar de memoria y de archivo, como la contingencia de almacenar un recuerdo que en su perpetuidad podría ser conocido por otros en el futuro. “Una reacción social al temor a la destrucción de huellas se manifiesta en la urgencia de la conservación, de la acumulación en archivos históricos, personales y públicos” (Jelin, 2001, p. 12).

Conforme lo concibe Huyssen en *En busca del tiempo futuro* (2002), se trata de una memoria cultural y política que le ha permitido a la sociedad occidental comenzar a girar hacia el pasado tras asumir la memoria como forma de discurso. Dicho cambio, advierte el autor, es también un cambio de paradigma en el que los abusos y la globalización de la memoria presentan por un lado el fracaso de la civilización occidental para reflexionar sobre su incapacidad de vivir en paz y, por el otro, evidencian el trauma como acontecimiento particular que ligado al tropos universal del Holocausto, sirve como metáfora para comprender historias traumáticas particulares y su incidencia social.

3. Del registro al discurso: la fotografía como documento

Lo expuesto anteriormente permite asegurar que el poder de las imágenes no sólo reside en su expresión, sino en el contenido discursivo que trae consigo. No obstante, el contenido de las imágenes es susceptible de sufrir alteraciones, en parte porque las fotografías portan un discurso adjunto que cuando se separa de la imagen la desprovee de todo contexto de producción. De ahí que autores como Schnaith aseguren que “todos sabemos que la fotografía miente y que por lo tanto es hora de reabrir el interrogante sobre su posible veracidad” (Schnaith, 2014, p. 69).

Para Sontag (2010/2013) por ejemplo, las imágenes de guerra son dispositivos que usados ideológicamente podrían alterar su mensaje dependiendo del bando que las utilice. Mientras que para López (2005) reclama que el protagonismo de las fotografías como registro, prueba y artefacto de memoria sea contextualizado al punto de poder identificar los motivos, los agentes y las circunstancias de su producción. Estas tres perspectivas plantean una distinción sustancial entre el registro y el discurso fotográfico que pone en juego la comprensión del rasgo ontológico de la fotografía como documento y como dispositivo de la memoria.

Para los casos en los que la fotografía sirve como documento para la denuncia de graves violaciones a los derechos humanos, su contexto de producción se vuelve indispensable para identificar los personajes, los lugares y los móviles del hecho retratado.

Esto claramente constituye una evidencia de las circunstancias que están siendo denunciadas y constituye parte de la cadena de documentos que permitan el esclarecimiento de la verdad.

En otras circunstancias, cuando las imágenes no están inscritas en un escenario político, y cuando el contexto de producción sólo arroja datos como el lugar y la fecha de recuperación, las imágenes pueden pasar a formar parte de un discurso mediado por la psicología de un espectador que le otorga atributos especiales que pasa por las emociones, los valores estéticos presentes y el conocimiento de mundo que posee por el hecho retratado. En tal caso se habla de interpretación, pero no de una interpretación apresurada, sino de aquella que se hace con el juicio de quién está enterado del contexto en el que están inscritas las imágenes.

En este sentido, las fotografías que nos presenta Elena Vargas Tisnes traen consigo la huella de quien se compromete con la interpretación de imágenes que otros desechan y, a partir de ella, hace una representación de país que hace visible el trance implícito de las relaciones humanas. De cara hay en esto un valor metafísico que asume:

que hay entes o cosas que son, de tal manera que se trata no de disponer de ellas o dominarlas, sino de un co-estar con ellas y por consiguiente de existir como algo de lo cual nos percatamos y compartimos con los otros. (García, 2012, p. 22)

El valor de estas piezas gráficas que registran la ocasionalidad, la historia cotidiana, las prácticas, los rituales comunes y todos los marcos de pensamiento generalizados de la vida semirural es lo que cautiva a esta espectadora. Abriendo el planeamiento hacia una dimensión cultural, puede decirse que el ojo de la artista sale en busca de todos esos fragmentos personales que, aunque en apariencia parecen corresponder a personas en específico, son en realidad recuerdos comunes que agrupan un complejo entramado de pensamientos y experiencias colectivas.

Esto hace evidente que cada una de las piezas del archivo compromete la imagen con su propia problemática temática, con su contexto socio cultural, o lo que es igual, con su perspectiva ético-

social. Así, el sujeto y el objeto de la fotografía conforman una estructura unitaria filtrada por la realidad. En su rol de investigadora, Elena Vargas sabe que el comprender es la forma más originaria y genuina del conocimiento que revela aspectos inusitados de nuestra temporalidad en tanto remite a la “posibilidad actuante del trato familiar con las cosas y con los otros en nuestra existencia compartida” (García, 2012, p. 26).

Justamente gracias a esa inclinación hermenéutica por el comprender es que las fotografías pasan a ocupar otro lugar en el repertorio de representaciones del país y se convierten en documentos rescatados de la desaparición, toda vez que su selección y combinación abierta y reposicionable crean una narración no lineal que intenta vencer el olvido, al tiempo que interroga la naturaleza de los recuerdos. Así, como prueba irrefutable de la existencia de quienes aparecen en ellas, estos documentos retienen el pasado de todo aquello que refleja una conciencia de grupo del país.

Por eso, cada gesto, decorado o pose es el espejo de la manera en que asimilamos modelos culturales, construimos lógicas de representación y creamos discursos de filiación o rechazo a las identidades. Acontece además que la información contextual registrada por la artista a manera de datos (lugar de recolección de la foto, nombre del local fotográfico, fecha etc.) juega un papel esencial para la archivística, pues es gracias a estos descriptores que los repositorios fotográficos pueden recuperar las imágenes, restaurarlas en caso de deterioro y conservarlas para que otros investigadores o personas interesadas puedan a futuro acceder a ellas con facilidad.

Mención especial tiene el hecho que algunos archivos fotográficos no posean un orden lógico, porque en su devenir como documento la imagen proviene de un conjunto de fondos documentales diferentes que han pasado de un dueño a otro, llegando en ocasiones a ser sólo copias de un original del cual se desconoce su paradero (De las Heras Herrero, 2011). Para el caso del archivo analizado, aparece un aspecto poco habitual y es el hecho de fotos que son rescatadas del olvido intencional o no de sus dueños que, en ocasiones, no logran obtener el dinero suficiente para comprarla y por consiguiente pasan a ser parte de las miles de

imágenes que conserva el fotógrafo como evidencia de su oficio.

4. El recuerdo en la imagen

Un objeto fotografiado no es más que la huella dejada por la desaparición de todo el resto. Desde lo alto de ese objeto excepcionalmente ausente del resto del mundo, se tiene una vista inexpugnable; la ausencia del mundo presente en cada detalle, reforzada por cada elemento presente en la imagen. También puede obtenerse esta iluminación del detalle mediante una gimnasia mental, o una sutileza de los sentidos. De ahí que se afirme que la mirada fotográfica “inmersa en las cosas y en los otros, debe aprender a distinguirse de lo que mira para señalarse a sí misma como un acto diferente” (Schnaith, 2011, p. 31).

Pero en tal caso la técnica opera sin esfuerzo alguno. Tal vez sea una trampa. La foto no es una imagen en tiempo real. Conserva el momento del negativo, ese ligero desfase que permite que la imagen exista antes de que el mundo o el objeto desaparezcan. La foto preserva el momento de la desaparición, y por tanto el encanto de lo real como de una vida anterior; el silencio de la foto, una de sus cualidades más preciosas, a diferencia del cine, de la televisión, de la publicidad, a las que siempre hay que imponer silencio, sin conseguirlo jamás.

Silencio de la imagen que prescinde de todo comentario. Pero silencio también del objeto, arrancado del contexto atronador del mundo real. Sean cuales sean la violencia, la velocidad y el ruido que lo rodean, la foto devuelve el objeto a la inmovilidad y al silencio. “El Click de la cámara corona una experiencia y desencadena otra: la de la contemplación de esa imagen fija que ahora habla por sí misma tanto a su autor y a su actor como a todos sus potenciales espectadores” (Schnaith, 2011, p. 161). En plena turbulencia recrea el equivalente del desierto, de la inmovilidad fenoménica. Es la única manera de cruzar las ciudades en silencio, de cruzar el mundo en silencio. La foto tiene un carácter obsesivo, narcisista, extático. Es una actividad solitaria.

La imagen fotográfica es irreparable, tan irreparable como el estado de las cosas en un momento determinado. Todo retoque, todo arrepentimiento, así como toda puesta en escena, tiene un carácter abominablemente estético. La soledad del sujeto fotográfico en el espacio y el tiempo es correlativo a la soledad del objeto y a su silencio. Lo que se fotografía bien es lo que ha encontrado su identidad de carácter, es decir, que ya no necesita del deseo del otro. El único deseo profundo no es el deseo de lo que me falta, ni siquiera el de aquel a quien yo falto (lo cual ya es más sutil), sino el de aquel a quien no falto, el de lo que es perfectamente capaz de existir sin mí. Alguien a quien no falto es la alteridad radical.

El deseo siempre es el deseo de esa perfección ajena y, al mismo tiempo de romperla quizá, de deshacerla; En ese sentido, sólo nos excitamos por aquello cuya perfección e impunidad queremos tanto compartir como romper. De ahí viene la magia objetiva de la foto: en ella el objeto realiza todo el trabajo. Los fotógrafos no lo aceptarán jamás, y defenderán que toda la originalidad reside en su visión del mundo. Por ese motivo hacen fotos demasiado buenas, confundiendo su visión subjetiva con el milagro reflejo del acto fotográfico. Éste no tiene nada que ver con la escritura, cuya fuerza de seducción es muy superior; en cambio, la fuerza de estupefacción de la foto es muy superior a la de la escritura.

Es raro que un texto pueda ofrecerse con la misma instantaneidad, la misma evidencia que una sombra, una luz, una materia, un detalle fotográfico. A veces en Gombrowicz, o en Nabokov, cuando su escritura recupera la huella del desorden original, la vehemencia material, objetual, de las cosas sin atributos, el poder erótico de un mundo nulo. De ahí la dificultad de fotografiar a los individuos y las caras. El enfoque fotográfico es imposible sobre alguien cuyo enfoque psicológico deja que desear. El sujeto, contrariamente al objeto, nunca es cómplice; hace temblar el objetivo. Cualquier ser humano es el espacio de una puesta en escena tal, el espacio de una (de)construcción tan compleja, que el objetivo, tentado a pesar suyo por el parecido, lo despoja de su carácter.

El problema no se plantea con los objetos que, al no haber pasado por el estadio del espejo, escapan

a cualquier parecido. Se dice que siempre hay un instante fotográfico que captar en el que el ser más banal entrega su identidad secreta. Pero lo interesante es su alteridad secreta, y, más que buscar la identidad detrás de las apariencias, hay que buscar la máscara detrás de la identidad, la figura que nos obsesiona y nos desvía de nuestra identidad, la divinidad enmascarada que en efecto nos obsesiona a todos nosotros durante un instante un día u otro.

5. Conclusiones

Destacamos que, en este tipo de procesos, la gestión de información juega un papel fundamental para el buen desarrollo y control de los contenidos. Esta nos permite llevar un ciclo completo que compone, en primer lugar, la búsqueda de información en unas fuentes específicas ya predeterminadas, en segundo lugar, la diseminación de información que no es más que la selección de acuerdo a unos criterios preestablecidos que nos permite tener unos juicios más particulares y concretos, y en tercer lugar, la recopilación, la buena estructuración y organización de acuerdo a los formatos y al contenido del archivo que nos permite recuperar la información y tener una mejor visión en el contexto general.

Entalsentido,elconjunto deinterpretacionesque pueden derivarse de este archivo gráfico ofrece una oportunidad para expandir los horizontes interdisciplinarios del campo de la archivística al posibilitar que la fotografía se situé en un lugar privilegiado entre el medio técnico, el documento histórico y el objeto artístico. Su riqueza a nivel histórico, estético, sociológico y antropológico posibilita el apuntalamiento de estructuras contingentes a los que la disciplina archivística debe empezar a atender en tanto son portadoras de rasgos particulares de la existencia y de la éxegesis del país fijada en un tiempo y un espacio específico.

La conformación empírica de este archivo es un vivo ejemplo de una práctica documental basada en un ejercicio deductivo que, desde la imagen, deja entrever aspectos inusitados de una realidad circundante. Prácticas archivísticas como estas son una ventana al pasado que se abren una vez son guiadas por la brújula orientadora que les da sentido. Es de esta forma que la fotografía adquiere la validez documental que tienen otras fuentes. El valor atemporal que se evidencia en

las fotos sedimenta una memoria colectiva que está agrupada a partir de memorias particulares.

Este mosaico gráfico permite ver la realidad tal como fue, y en esa mirada, se activa el siguiente orden de preguntas: ¿cuáles son las series de fechas y acontecimientos de los que se vale el país para fijar sus recuerdos?, ¿qué imágenes presentes en la sociedad son producidas y reproducidas conscientemente para testimoniar la memoria colectiva?, ¿cómo encuentra correspondencia la perspectiva particular del recuerdo con la perspectiva común a la hora de configurar la conciencia histórica de grupo?

Cabe mencionar que la praxis archivística llevada a cabo por la artista da lugar a un mural de semejanzas que la fotografía saca a flote gracias a su poder de detener, fijar, inmovilizar, fraccionar y captar el tiempo. El hecho de que la mayoría de fotos sean retratos permite ratificar la metáfora de la cámara como licencia que permite prestarle atención a la gente, pues a fin de cuentas:

todos necesitan parecer de una manera, pero terminan mostrándose de otra, y esto es lo que la gente observa.... En general, nuestro aspecto consiste en dar un signo al mundo para que piensen de cierto modo sobre nosotros. Pero hay un grado entre lo que quieres que la gente sepa de ti y lo que no puedes impedir que la gente sepa de ti. (Arbus, 1972, pp. 1-2)

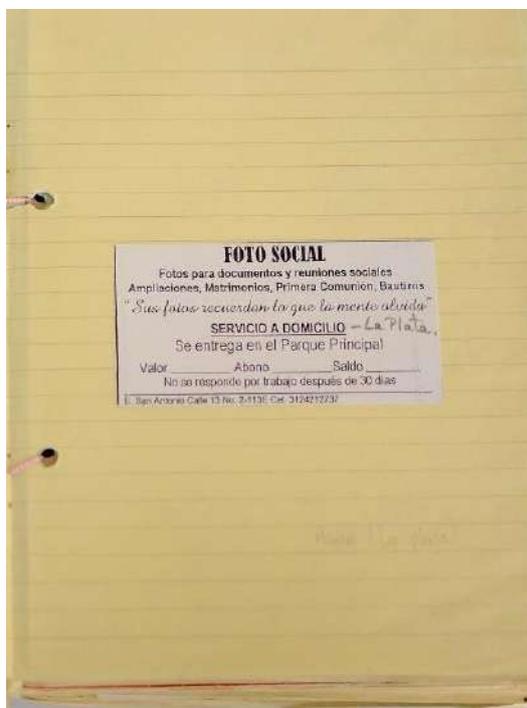
Queda en firme también la posibilidad de hacer historia a través de fuentes gráficas, recrear el pasado, ahondar en las formas narrativas particulares y subjetivas. Para esto es indispensable tener en cuenta el contexto de producción como fuente estructural del sentido que supere la subjetividad. Para el caso, la importancia del contexto que la artista ha dedicado en forma de datos y cartografías de sentido que ella hace y que son tema de otro escrito, constituye una estructura administrativa del propio archivo que permite resaltar las características documentales y las particularidades organizativas que develan característica de actuación del colectivo. Ese entrecruzamiento del factor social con la archivística constituye un valor agregado para explicar la realidad, pero también para dar cuenta de una conciencia hermenéutica clara que apuestan por valorar el horizonte de la tradición.



Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



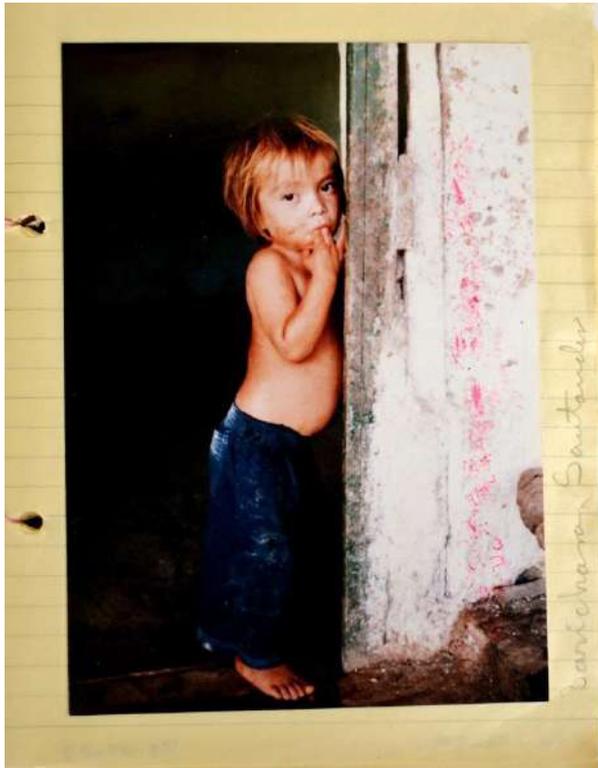
Separador (Huila). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Estudio Foto Social (Valle del Cauca). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Retrato mujer (Santander – Socorro). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Niño (Barichara – Santander). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Matrimonio 2005 (Silvia – Cauca). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Niña y racimo de plátano (Sin lugar y fecha). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



Soldado (1 de junio de 1993). Archivo Elena Vargas Tisnes, mayo de 2016. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

5. Referencias

1. Arbus, D. (1972). *An Aperture Monograph*. New York: Millerton.
2. Barthes, R. (2012). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
3. Baudrillard, J. (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
4. Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México: Itaca.
5. Berger, J., & Mohr, J. (1997). *Otra Manera de contar*. Murcia: Mestizo.
6. Bordieu, P. (comp. 1989). *La fotografía: un arte intermedio*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
7. Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
8. Cogollo-Ospina, S. N., & Toro-Tamayo, L. C. (2016). Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 39(1), 71-83. doi: 10.17533/udea.rib.v39n1a09
9. Collier Jr, J. (1995). Photography and visual anthropology. In P. Hockins, (Ed.). *Principles of visual anthropology* (pp. 235-254). Berlín: Mouton de Gruyter.
10. De las Heras Herrero, B. (2011). Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del fondo fotográfico de la guerra civil española de la biblioteca nacional. *Discursos fotográficos*, 7(10), 147-172. doi: 10.5433/1984-7939.2011v7n10p147
11. Derrida, J. (1997). *Mal de archivo una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
12. Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A. de C.V.
13. Diéguez, I. (2014). *La memoria adviene en las imágenes*. Medellín: Sílabas Editores.
14. Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós.
15. Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.
16. García, L. (2012). *Pensar lo cotidiano. Ensayos hermenéuticos de la sociedad y la cultura*. Medellín: U.P.B.
17. Guach, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, (5), 157-183. doi: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
18. Guach, A. (2011). *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
19. Halbwachs, M (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropolos Editorial.
20. Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
21. Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
22. Marrou, H.-I. (1968). *El conocimiento histórico*. Barcelona: Editorial Labor.
23. López, A. (2005). La Clasificación archivística como una actividad previa para la descripción de documentos imagéticos. En F. Aguayo, & L. Rocca (Orgs.). *Imágenes e Investigación Social* (pp. 243-270). Ciudad de México: Instituto Mora/Conacyt. Recuperado de <http://gpaif.info/GPAF/ImgInvSoc.pdf>
24. Quintana, L. (2008). *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
25. Schnaith, N. (2014). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina Ediciones.
26. Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.
27. Sontag, S. (2010/2013). *Ante el dolor de los demás*. 2.ª ed. Barcelona: Debolsillo.
28. Vásquez, A. (2007). La Fotografía y las formas del olvido; del furor de la imagen al frenesí de lo real. *Almiar. Margen cero (Revista cultural de lectura rápida)*. doi: http://www.margencero.com/articulos/articulos2/foto_olvido.htm
29. Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.