

# Fotografiar manifestaciones:

## el uso social de las imágenes en Colombia<sup>1</sup>

### Photograph rallies: the social use of images in Colombia

Artículo evaluado por el Comité Editorial

#### Laura Isabel Ramírez Rivillas

Doctoranda en Ciencias Sociales y Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Comunicadora Social - Periodista de la Universidad de Antioquia. Integrante del Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política (FoCo) del Instituto de Investigación Gino Germani de la UBA, y del Círculo de Estudios sobre la Colombia Contemporánea de la Universidad Nacional de San Martín.  
lauraisabel6@gmail.com

#### Palabras clave

Fotografías • manifestaciones • estallido social • Colombia • violencia política

#### Keywords

Photographs • rallies • social outbreak • Colombia • political violence

#### Resumen

Este artículo analiza tres fotografías tomadas en el marco de las manifestaciones sociales presentadas en Colombia durante el 2021, con el fin de aportar a la reflexión sobre la construcción visual del descontento social en un país atravesado por la violencia. La autora emprende un recorrido desde el campo académico de la fotografía y las ciencias sociales para preguntarse por los recursos visuales y las condiciones de producción de estas fotografías que tienen en común protagonistas que refirieron algún lugar de vulnerabilidad. Finalmente, la investigación indaga por las miradas que estas imágenes ofrecen sobre las protestas en el país, y de qué manera proponen otras formas de enunciación y visibilización de la crisis social colombiana, así como permiten evocaciones de humanización y empatía.

#### Abstract

This article analyzes three photographs taken within the framework of the social rallies presented in Colombia during 2021, in order to contribute to the reflection on the visual construction of social discontent in a country traversed by violence. The research undertakes a journey from the academic field of photography and the social sciences to wonder about the visual resources and the production conditions of these photographs that have in common protagonists who reported some place of vulnerability. The author investigates the views that these images offer on the protests, and how they propose other forms of enunciation and visibility of the Colombian social crisis, and allow evocations of humanization and empathy.

**1** Este artículo se inscribe en el marco de la tesis "Fotografiar a las víctimas: el caso colombiano a partir de las obras de Jesús Abad Colorado y Álvaro Cardona (1990-2015)", investigación realizada y defendida para optar al título de Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires.

## Las imágenes de la violencia política

**E**l conflicto armado colombiano está atravesado por la atenuación que provoca la constante visibilidad del terror. Según Daniel Pécaut (1997), la ineficiencia de la justicia, el desdibujamiento del terror en el conflicto amigo/enemigo, el descuido de dimensiones socioeconómicas y la predominancia de los relatos individuales sobre los colectivos en la memoria, produjeron la banalización de la violencia en el país. El autor señala que si bien los asesinatos de líderes políticos y algunas masacres particularmente sangrientas tuvieron resonancias fugaces en la opinión pública colombiana, nunca llegó a darse “una indignación comparable a la que suscitaron las atrocidades cometidas en Argentina, en Guatemala o en El Salvador” (1997, p. 10). La banalización de la violencia de la que habla Pécaut no está entonces limitada a la atenuación de la visibilidad del terror, sino también al exceso de imágenes de los crímenes.

En el contexto colombiano la naturalización de la violencia –la exposición continua de sus dinámicas– ha hecho que las imágenes no conmuevan, no generen empatía, y esto desemboca en la imposibilidad de un relato colectivo de denuncia o de construcción de memoria. Mientras en Colombia ha operado la proliferación de imágenes de asesinatos y masacres, parte de la estrategia de los opresores de las dictaduras del cono sur consistió en la invisibilización y censura de fotografías. Durante la dictadura argentina, por ejemplo, el gobierno militar prohibió la circulación de imágenes que evidenciaran la captura, las formas de represión y tortura. En Colombia, por



En el contexto colombiano la naturalización de la violencia –la exposición continua de sus dinámicas– ha hecho que las imágenes no conmuevan, no generen empatía, y esto desemboca en la imposibilidad de un relato colectivo de denuncia o de construcción de memoria (Imagen: toma del Palacio de Justicia. Fuente: vanguardia.com)

el contrario, abundaban imágenes sobre el conflicto armado interno que circulaban en los medios de comunicación sin mayor profundidad, análisis o cuestionamiento de los acontecimientos que las causaban (Pécaut, 2001)<sup>2</sup>. Esas imágenes, apenas habladas y exhibidas por el periodismo, se convirtieron en parte de un conteo estadístico que día a día sumaba muertos de distintos bandos y de la sociedad civil.

El problema, conviene aclarar desde ya, no es la ausencia o abundancia de fotografías del conflicto armado, sino más bien la manera de prestarles atención. Pécaut entiende la banalización de la violencia como la sobreabundancia de imágenes no cuestionadas y el efecto de adormecimiento en algunos sectores de la sociedad civil frente a las consecuencias, que se expresa finalmente “en la falta de capacidad para ejercer acciones políticas colectivas frente a tales hechos o incluso, ser indiferentes ante los mismos” (Martínez-Quintero, 2020, p. 47). Las víctimas civiles en Colombia han sido representadas como estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen (Bonilla Vélez, 2019, p. 191). Pécaut, también citado por Bonilla Vélez y Martínez Quintero, plantea que la rutinización de las acciones de crueldad en el país produjeron una pérdida paulatina de la atención en el conflicto armado y el embotamiento progresivo de la sensibilidad de la ciudadanía, y esto se transformó en una incapacidad de reaccionar ante las violencias (2019, p. 326). A la pregunta entonces de la academia y de algunas instituciones de por qué los y las colombianas no vieron la barbarie del conflicto interno, Bonilla Vélez responde que ese cuestionamiento lleva implícita la demanda de la *imagen total*. A las imágenes no se le puede pedir la totalidad de la verdad, sino que tienen que ser leídas como apartados de esos acontecimientos que, a pesar de circular ampliamente por los medios de comunicación, no fueron siempre mirados con detenimiento.

En este orden de ideas, entendiendo las fotografías como fragmentos de verdad y comprendiendo la imposibilidad de pedirle a las imágenes la totalidad (Didi-Huberman, 2004), este texto elige un grupo de fotografías para preguntarse por el contexto que las comprende a partir de un análisis crítico del campo académico de la fotografía y las ciencias sociales. Para dar pie a esta reflexión, se asume conceptualmente la imagen como el ojo de la historia por su vocación de hacer visible, pero a la vez de estar inmerso en

<sup>2</sup> Por ejemplo, ¿qué imágenes recordamos de la toma y retoma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985? • ella, en un momento de suspense visual (Didi-Huberman, 2004, p. 67). Es decir, que el doble régimen del funcionamiento de la imagen se refiere a lo visi-

ble y a lo visual, al detalle y a la panorámica, a la venustidad y a la atrocidad, lo que hace *velo* y lo que hace *jirón*.

De hecho, Didi-Huberman (2008) especifica que el arte contemporáneo, con su potencia de devenir documento, no solo contempla el acontecimiento, sino que lo interviene, pues cada elección en una imagen repercute en su relación con el acontecimiento y la historia. La doble poética de las imágenes es el lugar donde se convierten simultáneamente, o por separadas, en testimonios legibles y bloques puros de visibilidad impermeable a todo pasaje del sentido (Rancière, 2013, p. 32). En ese doble régimen para Rancière la imagen es precisamente lo contrario al doble de una cosa y a la imagen como una operación de un arte, porque es la indeterminación, entre lo activo y lo pasivo, entre lo pensado y lo no-pensado, lo visible y lo no visible, entre el arte y el no-arte. Estos recursos visuales y artísticos nos sugieren formas de ofrecer una mirada que evite la banalización y la naturalización de la violencia, permiten evocaciones de memoria, buscan activar la empatía entre el/la espectadora y el/la protagonista de la imagen, poniendo en tensión a la “víctima identificable” y la “víctima estadística”, en búsqueda de la humanización y la dignificación de la vida retratada.

[...] Dejar de asumir a las víctimas como símbolos degradados de objetivación, para reconocerlas como figuras civiles que generan identificación, empatía y emoción (Alexander, 2016). Lo que, por supuesto, invita a reparar que el reconocimiento y la identificación de las víctimas importa porque, como hemos visto, en la decisión de otorgar un nombre, un relato, una imagen y una historia no solo hay una exigencia moral con los que sufren, sino también una respuesta ética frente a su sufrimiento (Mélích, 2010); y porque, además, esto puede movilizar una condición del pensamiento y la acción que las víctimas numéricas no provocan (Bonilla-Vélez, 2019, p. 229).

Si asumimos entonces que el ecosistema de fotografías de la violencia en Colombia busca aportar a la construcción de memorias que recuerden y construyan un relato, y que, además, solidifiquen un camino de dignificación a las víctimas, es importante analizar las imágenes a partir de su valor de indicialidad para recalibrar las miradas sobre la violencia vivida. De ese ecosistema también hacen parte las manifestaciones sociales que se presentaron en el país durante el 2021, que acarreaban antecedentes similares desde el 2019 y que fueron documentadas con fotografías. Entendemos, entonces, que estas manifestaciones se dan por una historia de violencias, vulneraciones, y reclamos de la sociedad civil no escuchados, que desataron la crisis social y un descontento masivo.

## Fotografías de las protestas en Colombia: visibilidad y empatía

El 28 de abril del 2021, después del anuncio de una nueva reforma tributaria que afectaba sobre todo a las clases media y baja en plena pandemia, empezaron las protestas en Colombia. Estas manifestaciones eran la continuidad del paro nacional iniciado en noviembre del 2019 y que se vio interrumpido en marzo de 2020 por la llegada del covid-19. Como afirmó Nelly Richard a propósito del estallido social de Chile, “la pandemia nos arrebató el tiempo *excepcional* de la revuelta social (lo excepcional como fuera-de-serie) para condenarnos al tiempo *ordinario* de la cuarentena y su monótona repetición de lo mismo” (2020, p. 424).

Más allá del rechazo a la reforma tributaria, el paro exponía la crisis económica, política y de violencia de un país en el que el índice de pobreza alcanzaba en ese entonces el 42.5% (DANE, 2020). El inconformismo se agudizó con el pasar de los días de las protestas debido a las represiones y opresiones que se dieron en medio de las manifestaciones. Entre el 28 de abril y el 31 de mayo organizaciones como Temblores ONG, Indepaz y Pais reportaron 3789 casos de violencia judicial, 1248 víctimas de violencia física por parte de la policía, 45 víctimas verificadas de violencia homicida presuntamente por parte de la policía, otros 29 casos en proceso de verificación, 1649 detenciones arbitrarias en contra de los y las manifestantes, 705 intervenciones violentas por parte de la fuerza pública, 65 víctimas de agresiones en los ojos y 25 víctimas de violencia sexual por parte de la fuerza pública.

El contexto de las manifestaciones en Colombia, como ya se dijo, estuvo precedido por las protestas regionales. Durante septiembre y octubre del 2019, en Chile los y las estudiantes reclamaron en contra de los aumentos del pasaje del metro con evasiones masivas que consistían en levantar los torniquetes e ingresar al transporte público sin pagar. A estas protestas que se extendieron por todo el país, el gobierno de Sebastián Piñera respondió ordenando el desplie-

**3** Los acuerdos de paz fueron un proceso de negociación entre el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (Farc-EP). Estos acuerdos fueron firmados en el 2016 e incluyeron puntos que abordaron el desarrollo agrario, la participación política, el narcotráfico, entre otros.

gue de las fuerzas militares, y la represión en las calles causó, al menos, la muerte de 18 personas. Aunque las protestas en Colombia usaron muchas de las estrategias chilenas, tanto los plantones artísticos como el uso de rayos láser para evitar el abuso de las tanquetas militares, el número de muertes y desapariciones fue mayor.

La violencia hacia la sociedad civil colombiana ha sido una constante en medio del largo conflicto armado que se ha sostenido en el país. Recientemente, producto del incumplimiento de los acuerdos de paz<sup>3</sup> firmados

con la ex guerrilla de las Farc en 2016, se perpetraron miles de asesinatos a líderes y lideresas sociales y de excombatientes. Se trata, pues, de un conflicto con fenómenos heterogéneos en cada una de sus etapas, aunque con una sensación de continuidad en cuanto a sus atrocidades.

Las protestas continuaron en medio de la represión, y convocaron todo tipo de movilizaciones artísticas, vigiliyas y concentraciones. Se registraron intervenciones a murales en diferentes ciudades y municipios, movimientos contra-monumentos, se generaron piezas musicales y audiovisuales, conciertos en la vía pública, entre otras manifestaciones y prácticas artísticas usadas como estrategia para visibilizar el inconformismo de la ciudadanía con la situación del país. En ese ambiente fue importante la circulación de fotografías no solo de los acontecimientos del paro o los rostros de los y las manifestantes y de las víctimas asesinadas o desaparecidas, sino de las expresiones artísticas en la calle, las diversidades étnicas que confluyeron en el paro, las construcciones y evocaciones de duelo y de memoria colectiva.

La iconografía de los rostros de las víctimas asesinadas o desaparecidas en medio de manifestaciones no es un fenómeno nuevo en Colombia, sino más bien un asunto que se inscribe en el mismo marco de las fotografías de desaparecidos y asesinados en medio del conflicto armado, una continuación de la violencia política del país. Esas fotografías son cada vez más miradas y recolectadas por artistas<sup>4</sup> que proponen espacios de reflexión y de resignificaciones de sentidos para singularizar las vidas, construir memoria colectiva y reclamar la no repetición de los hechos. Las palabras de Pécaut en el 2001 y 2007 siguen estando vigentes hoy, y así lo ratifica Bonilla Vélez en su libro del 2019:

El problema no ha sido la ausencia de su representación, pues información e imágenes ha habido y bastante, como tampoco el exceso de esta, sino la manera misma de prestar atención, esto es, el modo en que las fotografías y los textos han presentado a las víctimas civiles como representaciones estadísticas, cuerpos anónimos y sujetos escasamente nombrados con voz, palabra e imagen” (Bonilla-Vélez, 2019, p. 191).

Proponemos para este artículo investigativo analizar un grupo de fotografías tomadas en el marco de las protestas de 2021: en la primera imagen, Sebastián Correa captura a una madre y a su hijo discapacitado, Julián, el primer día de las manifestaciones en Manizales, y las otras

- **4** Por ejemplo, la artista Doris Salcedo inauguró a principios del 2021 la obra *Vidas Robadas* en el espacio Fragmentos en Bogotá, construida con ayuda del medio de comunicación independiente Cuestión Pública, y con la también curadora, María Belén Sáez. La obra fue una propuesta de acción de memoria por las personas asesinadas durante las protestas civiles presentadas en el país entre el 2019 y el 2021.

dos son de María José Calderón a un niño en las manifestaciones en San Agustín, Huila, el 5 de mayo de 2021. Correa es fotógrafo y productor audiovisual, estudiante de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, y Calderón es Comunicadora Visual de la Universidad Minuto de Dios. Ambos participaron del paro nacional, y sus fotografías fueron compartidas en redes sociales, ilustradas y publicadas en portales de periodismo y opinión. La elección para este artículo se presenta acotada entendiendo la potencia y complejidad de las tres imágenes, y dejando abierta la puerta para una reflexión más amplia alrededor de otras fotografías que proponen formas de mirar y contar sabiendo el valor de duplicidad de la fotografía como índice y metáfora. Estas tres fotografías no son ajenas a los dos planos de negación y sobreabundancia de imágenes del país, pero se inscriben en un contexto que permite su circulación en medios alternativos y redes sociales, posibilitando variedad de miradas y de narraciones con ellas. Estas astillas de los acontecimientos proponen una lectura que humanice y entienda que más allá de la estadística existen historias particulares de individuos y familias,

formas de irrupción en los modos de circulación mediática de las imágenes y los discursos oficiales sobre la violencia política, a través de expresiones cargadas de reflexividad, no como un modo de estetizar el horror, sino como una forma de traerlo de nuevo ante los ojos de la sociedad sin recurrir a los extremos del amarillismo (Martínez-Quintero, 2020, p. 16).

Las imágenes aquí abordadas no son una síntesis ni una representación de las manifestaciones civiles en el país, y menos de sus causales históricas, sino maneras en que cierta parte de la sociedad y ciertos acontecimientos han sido vistos por la fotografía. Sebastián Correa, productor audiovisual y fotógrafo, sacó una fotografía [Imagen 1] en la que Teresa Montero carga en un brazo a su hijo discapacitado, Julián, y con la otra mano ondea la bandera de Colombia el primer día de manifestaciones en Manizales. Correa publicó la imagen en sus redes sociales con un pie de foto: “Aquel pueblo sin piernas pero que camina, ese es Colombia. La esencia de la fotografía son las sensaciones que logra transmitir. Una fotografía que definitivamente marca mi vida”. Este pie de foto señala tres cosas específicas: la música como manifestación artística que acompaña en las calles las protestas sociales; la duplicidad de la fotografía como huella y metáfora; y, finalmente, la posición política del fotógrafo queda expuesta como el motivo de la captura de esa escena. Esta imagen comenzó a circular en las redes sociales y en los medios de comunicación, y se convirtió en un símbo-



Imagen 1: Teresa Montero y su hijo Julián Andrés  
Fuente: Sebastián Correa



Imagen 2: Teresa y Julián  
Fuente: Sebastián Correa

lo de la vulnerabilidad de una madre que sale a las calles a reclamar pese a y por la discapacidad de su hijo. Una madre que no se conforma sino que lucha.

En el marco que contiene esta fotografía aparecen más personas participando de las manifestaciones con tapabocas, banderas de alguna militancia, bicicletas, grafitis y

mochilas. Existen otras fotografías [Imagen 2] que captaron desde otras perspectivas la misma escena, y en las que se muestra, por ejemplo, la silla de ruedas de Julián. Teresa posó para el fotógrafo y se convirtió en uno de los rostros que sobresalió en las protestas en las calles de Manizales. Asimismo, quienes miraron la fotografía e hicieron uso de ella para difundir las manifestaciones,

empatizaron con la vulnerabilidad física, económica y social de su situación y la de su hijo. La individualidad de lo que pide y cuenta, es decir su vida, resaltó en el marco de un reclamo colectivo y nacional, que devino de lo particular a lo colectivo.

El dispositivo fotográfico sirvió de puente estético-político y permitió que más miradas se detuvieran en el rostro de Teresa y en la discapacidad de su hijo. Su historia particular sirvió, entre otras cosas, para combatir la negación y el ocultamiento de la violencia y la pobreza colombiana por parte del Estado y de algunos sectores de la sociedad, a partir de herramientas del arte como la exposición, la circulación, la crítica y la representación. Esta imagen consiguió hacer de una causa individual una colectividad en lo público y reclamar por las necesidades de varios sectores de la población de ser vistos, escuchados y atendidos, a la vez que transitó como fragmento de verdad sobre la crisis económica y social del país, y como legitimación de los reclamos de la ciudadanía.

Por otro lado, están las dos fotografías de María José Calderón [Imágenes 3 y 4] tomadas en las manifestaciones en Huila el 5 de mayo de 2021. El protagonista de

ambas fotografías es un niño al que la fotógrafa llama "Mi amigo Kevin". En una de las fotografías Kevin está mirando a cámara, dándole la espalda a la manifes-



Imagen 3 (arriba): Kevin detrás de las manifestaciones

Imagen 4 (abajo): Kevin al frente de las manifestaciones  
Fuente: María José Calderón

tación, con la bandera de Colombia en la mano derecha y la mano izquierda levantada. En la segunda fotografía ondea la bandera sobre su pequeña bicicleta delante de la manifestación, es el centro de atención. Kevin está vestido con camisa azul y jean, y lleva el tapabocas en el cuello. Los pies de foto de Calderón dicen: “Por ellos y para ellos. San Agustín Huila. Mi gran amigo Kevin”; “Porque creemos en la siguiente generación de agustinenses”.

Kevin (re)presenta en esta fotografía el futuro del país, un niño que está aprendiendo de la lucha social, que confía y participa de las protestas. Sin embargo, en la circulación de la imagen, también puede ser visto como un niño vulnerable, que está en medio de las manifestaciones por ser parte de la población golpeada por los altos índices de pobreza. No lo dice Calderón en su pie de foto, pero de eso tratan muchos de los comentarios que la publicación recibió en su Instagram. Kevin, a pesar de que su nombre lo singulariza, es un niño colombiano que evoca a otros niños y niñas en condiciones vulnerables.

En las fotografías Kevin aparece rodeando la manifestación, detrás y delante de ella, usando su bicicleta para movilizarse rápidamente entre la aglomeración de personas. Aunque Kevin es el centro de atención, atrás y adelante, siempre está al margen de la manifestación, nunca en medio de ella; Kevin aparece entonces como cómplice de la fotógrafa. Lo demás son interpretaciones, comentarios acerca de la imagen que constituyen su radiación fuera de cuadro, donde incluso surge la pregunta de si Kevin necesita ayuda. Así, la fotografía queda atravesada por un contexto nacional que la excede de múltiples maneras.

En palabras de Bonilla Vélez (2019) la “verdad” que estas imágenes proponen “es una verdad otra”, que obliga a pensar y mirar fuera del marco propio de la foto para luego regresar a ella. El cuestionamiento por lo verdadero en estas fotografías proviene de lo que ellas muestran y también de lo que ocultan: la infancia, el rol de la niñez en nuestra sociedad. Estas dos fotografías no cambiaron la cotidianidad de Kevin ni de otros niños y niñas, pero sí permitieron que su figura no quedara relegada a una historia particular e individual desconocida, y que hoy podamos prestarle una atención diferente, cuestionar la problemática del estallido social y reflexionar sobre su vida.

### **La evocación de la vulnerabilidad**

Las fotografías de Correa y Calderón provocaron una mirada diferente a la de otras imágenes de las protestas. Empatizaron con el público porque sus protagonistas refirieron algún lugar de vulnerabilidad e inocencia, y a partir

de ahí se inscribió en las y los espectadores la necesidad de darles valor a esas otras vidas, asumiendo que en la cotidianidad son vidas marginales. De hecho, las reacciones y los comentarios sobre las fotografías en medios de comunicación y redes comenzaron a tejer discursos de ayuda y protección.

Si hacemos un balance de las fotografías que aún resuenan del paro podemos decir que, por un lado, están las imágenes que mostraron historias particulares y consiguieron empatizar con la sociedad en general, y, por otro lado, los rostros de los y las manifestantes en las calles, de los y las asesinadas y desaparecidas en medio de las protestas. Regularmente, las fotografías de este segundo grupo remiten a momentos previos a la muerte o desaparición de las víctimas, en medio de las manifestaciones, o a momentos que sus familiares atesoraron y quisieron compartir en lo público para narrar la historia en un conjunto de microrrelatos de otras víctimas. Estas fotografías, que circularon con nombre y con fecha del acto perpetrado, buscaron, además de singularizar cada una de las vidas, conmover a quienes estaban de espectadores. Estas imágenes, al igual que las que analiza este artículo, son fragmentos del acontecimiento, pero al mismo tiempo hacen parte del acontecimiento, porque circularon más allá de las redes sociales y los medios de comunicación, y se trasladaron a las calles, y porque acompañaron las consignas de las manifestaciones. Así se sumaron a los reclamos iniciales –la reforma tributaria, el conflicto armado, la pobreza– las exigencias por una vida digna, por la construcción de memorias y justicia.

En la historia de Colombia este tipo de testimonios fotográficos, junto a los verbales, se enfrentan cotidianamente a la complejidad de sectores de la sociedad en los que prevalecen el acallamiento, la invisibilización y lo inno-

**5** Lo que pasaba con las fotografías en Colombia en los años 80 era lo contrario a lo que pasaba con ellas en las dictaduras argentina y chilena. En las dictaduras primaba la censura y el acallamiento de las imágenes como estrategia para esconder la represión, las torturas y desapariciones, mientras en Colombia las imágenes de la violencia estaban circulando abierta y masivamente por los medios de comunicación; pero esta circulación se daba sin mayor análisis o reflexión sobre las causas o consecuencias (Martínez-Quintero, 2020, p. 47).

- zación de las muertes, la negación del conflicto, el juzgamiento de las muertes y la discontinua construcción
- de una verdad en medio de la vigencia del conflicto.
- Como Pécaut señaló antes uno de los factores que
- explica el silencio en Colombia es, precisamente, la banalización<sup>5</sup> de la violencia. De acuerdo con el autor, la primera vez que ocurrió una masacre causó sorpresa, pero una vez se multiplicaron se convirtieron en hechos aislados. ¿Pasará lo mismo con las fotografías que circularon de las manifestaciones del 2021 y que generaron tantos comentarios en redes sociales? Al respecto, retomamos la afirmación de Bonilla Vélez

acerca de que la problemática no es la escasez de imágenes ni la saturación de las mismas, sino la forma en que les prestamos o no les prestamos atención. Justamente las prácticas artísticas, en este caso la fotografía, proponen otras aproximaciones al conflicto, a través de un lenguaje metafórico y reflexivo, menos directo, que intenta evitar el amarillismo y que a la vez permite la emergencia de lo invisible (Martínez-Quintero, 2020, pp. 15-16).

A las tres fotografías analizadas aquí se les prestó una atención diferente, se les extrajo de la abundancia de imágenes del día a día de las manifestaciones y se les dieron diferentes usos. Fueron presentadas como fragmentos de verdad de manifestaciones pacíficas a las que podían acudir niños, y mostraron y acompañaron los discursos de otros sectores y sus peticiones durante el paro nacional. Estas fotografías, que singularizan la vida de Kevin, Teresa y Julián, que retratan las particularidades de sus entornos, se inscriben en lo colectivo como unas historias que se reproducen en un país que ha estado envuelto por décadas en una violencia política, sometido bien sea de forma directa o bien a partir de las crisis sociales, económicas y políticas; son finalmente vidas construidas en medio de ese contexto adverso, aunque ampliamente nombrado y rápidamente banalizado por otro sector de la sociedad.

Aunque estas imágenes no pueden sostener las banderas del paro nacional ni cambiar los hechos de represión que se presentaron en las manifestaciones, sí lograron que los y las espectadoras prestaran una atención diferente a la problemática social y sus consecuencias. Las fotografías analizadas exponen rostros y fragmentos de acontecimientos que buscaban el reconocimiento de las luchas de la población colombiana más vulnerable, para que a través de la mirada se desvaneciera la sospecha. Las imágenes, con sus adentros y afueras, cuentan historias individuales, familiares y sociales como testimonio y aporte a la memoria de lo que fueron las manifestaciones en Colombia desde noviembre de 2019, y se inscriben en una seriedad de más fotografías producidas en diferentes lugares del país a raíz del descontento social. Las mismas han sido utilizadas por instituciones en búsqueda de su versión de verdad para conseguir recordar los acontecimientos, las razones por las que las personas salieron a reclamar y la imposibilidad de desmentir los sucesos de la calle. Con las imágenes ocurre como con las palabras, ambas se encuentran en una relación fragmentaria e incompleta con la verdad de la que son o dan testimonio (Bonilla-Vélez, 2019, p. 409). Por eso Rancièrè (2013) plantea que ambas, palabra e imagen, son un equivalente, no son el doble de la realidad sino más bien un conjunto de relaciones de lo indeterminado, lo visible y lo invisible, lo dicho y

lo no dicho. Estas prácticas resignifican o asignan un sentido diferente a la realidad; como lo explica Martínez Quintero al citar a Armando Silva (2020, p. 23), son una apertura de sentido en vez de una explicación reducida de la realidad; es decir, son perspectivas reflexivas, lecturas críticas sobre los acontecimientos y contextos. Precisamente que sean una lectura crítica de un fragmento de “verdad”, las constituye en un aporte significativo contra de la naturalización y banalización de la violencia, donde se testimonia la vulnerabilidad, la tortura, la muerte, el desplazamiento o la desaparición.

Estas fotografías son una evocación de la carencia en Colombia. Las historias de Kevin, Teresa y Julián sobresalen en el ecosistema de fotografías producidas durante las manifestaciones porque se convirtieron en un fragmento que argumenta algunas de las consignas de las protestas, entre ellas, la necesidad de un Estado protector ante la pobreza y la vulnerabilidad, el descontento generalizado de una población que sale a las calles a pesar de todo, incluso, de las dificultades de movilidad.

Si bien desde hace años se habla de un adormecimiento de la sociedad frente a los acontecimientos de la violencia política, estas fotos irrumpen e instauran un nuevo estado en el que la población colombiana protesta y rechaza las decisiones políticas. Empero, estas imágenes son solo un fragmento, que cobra sentido al leerse en serie, que cuenta una parte del acontecimiento, por eso no se pretende en esta reflexión presentarlas como el argumento del paro nacional, sino como parte de esas expresiones artísticas que se construyeron para reasignar sentidos a la realidad en medio del estallido social. En palabras de Diéguez (2013) se trata de operaciones de evocación, que son producidas por prácticas artísticas que no buscan ser representaciones ni sustituciones.

Estas fotografías se consolidan como un puente que visibiliza los reclamos para trascender de las historias individuales y la memoria íntima y familiar, hacia memorias colectivas, en una sociedad que carece de tiempo para tramitar lo ominoso. La artista colombiana Doris Salcedo escribió durante esos días de protestas que

lo que nos falta en Colombia es que nos duela más. No hay terapia. El dolor duele todos los días en todo momento; hay días en que uno no puede más con su alma. Pero lo que me pasa como individuo es insignificante en comparación con lo que están viviendo las madres [...] de cualquiera de estos muchachos. Tenemos que darles el espacio a ellos, ver lo que están viviendo: el valor de sus vidas (El Tiempo, 2021).

En este orden de ideas, estas fotografías se inscriben en la construcción latente de una memoria en un presente complejo, pero que permite la reasignación de sentido a la realidad y propone otras miradas sobre la crisis

social e individualiza las vidas para darles valor, en términos de Butler (2010) para ser lloradas, a la vez que se sitúan en una escena que le apuesta a lo público, donde testimoniar la muerte o la vulnerabilidad de un ser querido le da un valor no solo coyuntural sino también histórico (Martínez-Quintero, 2020, p. 121).

La reflexión de Didi-Huberman en el prólogo de *Desconfiar de las imágenes* (2015) nos lleva a preguntarnos cómo las fotografías miran (a los y las espectadoras) y cómo piensan, todo a la vez, y en un segundo sentido en cómo nos tocan. Para Butler (2010) la huella visual no es lo mismo que la plena restitución de la humanidad a la víctima, en tanto la autora le da lugar también a quien es visto. Siguiendo las pistas de estos autores, es importante entender en esta reflexión que las imágenes pueden decir que hay una realidad obvia que el/la espectadora no quiere ver, y esa realidad negada es responsabilidad de quien las mira, a pesar de que mirarlas no implique necesariamente el actuar. La circulación pública de esas huellas visuales produce sentimientos de indignación y puede llevar, a veces, a la construcción de visiones políticas. La pregunta sigue siendo: ¿nos hemos indignado en Colombia con las atrocidades y vulnerabilidades mostradas en las imágenes del conflicto como lo hicieron la Argentina, Guatemala o El Salvador?

En el contexto colombiano la vulnerabilidad es más un acto de exclusión que de *exposición*. Para Butler, la conexión entre los humanos no se da por la racionalidad sino porque estamos expuestos unos a otros, “cada uno de nosotros está constituido políticamente, en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como un sitio de deseo y vulnerabilidad física, como sitio de una publicidad a la vez asertiva y expuesta–” (2003, p. 82). En síntesis, la autora plantea que tanto la pérdida como la vulnerabilidad parecen ser el producto de los cuerpos socialmente constituidos, vinculados a otros, es decir, expuestos a otros, donde corren riesgo por el solo hecho de esa exposición.

En este sentido, la vida propia siempre está en manos de otro, porque vivimos socialmente, y esa aprehensión de la vida permite evidenciar su precariedad a la vez que le da la capacidad de ser llorada. Cuando se hace referencia a poblaciones vulnerables Butler habla de precariedad, una condición



En el contexto colombiano la vulnerabilidad es más un acto de exclusión que de exposición (Imagen: murales en la UdeA, tomada de Hacemos memoria).

en la que ciertas comunidades adolecen de redes de apoyo tanto sociales como económicas y están diferencialmente más expuestas a la violencia, los daños y la muerte (2010, p. 46). Esta condición de precariedad en una escala compartida les da un estatuto a estas poblaciones de desposeídas, y “cuando tales vidas se pierden no son objeto de duelo, pues en la retorcida lógica que racionaliza su muerte la pérdida de tales poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de “los vivos”” (2010, p. 54).

En esa misma línea, en la que la fotografía se constituye como prueba de existencia de un acontecimiento, el vínculo entre la imagen y la memoria está enlazado, según Didi-Huberman, a su capacidad técnica de seguirse reproduciendo, de poseer una “eminente fuerza epidémica” (2004, p. 44). Lo que hacen entonces estas fotografías arrebatadas a las manifestaciones es refutar a través del hecho y de la memoria para volver imaginable y producir la existencia del acontecimiento, una prueba que ataja de esa manera los deseos violentos de ocultamiento y negación (Didi-Huberman, 2004, p. 43).

Consideramos que estas imágenes se presentan como resistencia. Rancière piensa y plantea desde la actuación y rol del espectador, que conocer una imagen no implica un deseo de cambiar, es decir, conocer una imagen de la guerra no está hilado a una actuación simultánea de resistencia contra esa guerra, y en ese contexto la imagen estaría diciendo otra cosa, estaría hablando de una realidad que no se quiere ver porque acarrea responsabilidad. Se trata de un/a espectador/a a quien se le muestra lo que no sabe ver con el objetivo de avergonzarle por eso que no quiere ver, poniendo en riesgo el propio dispositivo, porque en última instancia es “una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia” (Rancière, 2013, p. 34). En esto coincide la postura de Didi-Huberman (2004), quien plantea la necesidad de tener en cuenta los recuerdos a la hora de hacer una lectura de las fotografías, así como de los conocimientos topográficos y los testimonios contemporáneos o retrospectivos del acontecimiento. Este entrecruce de elementos es el camino para armar un montaje interpretativo, que por más ajustado que sea siempre es frágil (2004, p. 137).

De no establecerse la relación entre lo que se ve en la imagen y lo que se sabe externamente de ella, esa imagen de archivo no es más que un objeto indescifrable e insignificante (Didi-Huberman, 2014); sin embargo, la existencia de las imágenes tampoco significa que todo el suceso, todo lo que se encuentra en el orden de lo “real”, esté contenido en ellas, es decir, que sea soluble en lo visible. En síntesis, para Didi-Huberman podemos

pasar por algunas imágenes para enfocar con un poco más de precisión lo que fue una realidad, pero no podemos separar la imagen de la imaginación: “Negarse a acordarles nuestra imaginación histórica equivale a arrojarlas a la zona insignificante de las imagerías de las “cosas menores”” (2004, p. 170). Finalmente, concebimos que la legibilidad e interpretación de las fotografías acá miradas no pueden construirse si no están en analogía, en un plano de multiplicidad, en relación a otras imágenes, testimonios y fuentes (Didi-Huberman, 2004, p. 179). Entendemos que una serie de imágenes es más fiable que una imagen individual, y esto aplica tanto si se trata de registrar todas las imágenes reservadas en un solo lugar como si el objetivo es observar los cambios a largo plazo (Burke, 2001, p. 176).

Es necesario mirar las imágenes de Teresa, Julián y Kevin en el marco de un ecosistema mayor de fotografías arrebatadas a las manifestaciones, tanto de Colombia como de la región. Esta reflexión nos lleva a pensar parcialmente que estas fotografías brindan valor a las vidas desde lo individual y aportan a la construcción de memorias sociales a partir de la documentación fotográfica, al mismo tiempo que nos plantea un horizonte de continuidad donde se abre la posibilidad de preguntas y problemas sobre la representación del estallido social en un ecosistema mayor de prácticas documentales fotográficas.

### Consideraciones finales

Las fotografías de Teresa, Julián y Kevin se presentaron en una deriva de lo individual a lo colectivo, donde sus historias particulares evocaron otras historias en una realidad social más amplia que se ha visto atravesada por el conflicto armado y que ha derivado en distintas crisis sociales, económicas y políticas. Además, visibilizan el regreso a las calles de la población civil después de los meses más restrictivos de la pandemia covid-19, cuando únicamente las fuerzas militares podían recorrer las calles del país. Esas mismas fuerzas militares, la Policía, el Ejército Nacional y el Esmad, hicieron uso de su poder en armas para dispersar a quienes, junto a Teresa, Julián, Kevin y las/ los fotógrafos, reclamaban en las calles.

La diferencia de las fotografías de las manifestaciones del 2021 con otras imágenes del conflicto armado interno en Colombia fue la interacción de los y las espectadoras con ellas. No se presentaron espectadores pasivos, sino al contrario espectadores/emisores que reprodujeron las imágenes (Rancière, 2013) para dejar en evidencia las estrategias de represión por parte de la policía y los antimotines: daños oculares, gases lacrimógenos en zonas residenciales, disparos a centímetros de los y las manifestantes, uso de las tanquetas

como cuerpos que empujan, uso de armas de fuego, alianzas con grupos civiles armados, entre otros. Re-ocupar el espacio de las calles, tras el vaciamiento por el estado de emergencia, resignificó y revalidó los motivos del paro nacional convocado desde 2019 por diferentes sectores sociales; y la presencia de niños y personas con discapacidades generó la empatía de espectadoras y espectadores que reprodujeron sus figuras y sus historias; la fotografía, en este caso, operó como prueba de la crisis social vivida.

Los usos sociales de estas fotografías no fueron un privilegio de algunos pocos sino de muchos. Las imágenes analizadas no fueron solo fragmentos de los acontecimientos que narraron periodistas, sino que se pusieron al servicio de las miradas (en plural) y, así, generaron también acontecimientos. De hecho, la fotografía en lo público se presta a usos arbitrarios, a múltiples miradas e interpretaciones, porque el “objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes” (Berger, 1998, p 81). Porque ese contexto sitúa a las fotografías en el tiempo narrado que a la vez se hace histórico cuando se asume por la memoria y por las acciones sociales. En este sentido, puede pensarse en lo que Nelly Richard llama *interferencia de la memoria*. Movimientos y colectivos sociales, fotografías y manifestaciones artísticas rememoran y desempolvan otros movimientos similares en los que la definición de memoria queda más que expuesta como

## Referencias bibliográficas

- Berger, John. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L.
- Bonilla Vélez, Jorge Iván. (2018). Imágenes que vienen del pasado. Las fotografías de los llamados *campos de concentración* de la guerra en Colombia. *Revista Comunicación y Sociedad*, (31), 95-121.
- Bonilla Vélez, Jorge Iván. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Medellín: Editorial EAFIT.
- Burke, Peter. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Butler, Judith. (2003). Violencia, luto y política. *Revista de Ciencias Sociales*, (17), 82-99.
- Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). El archivo arde (Ennis, J. Trad.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: UNLP. Disponible en: <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diéguez-Caballero, Ileana. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/ Escénica Ediciones.
- Farocki, Harun. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

fragmentaria, como algo que va y viene, punzante e incompleta, que activa miradas en el pasado a la vez que también ese pasado proyecta luces en zonas oscuras del presente. Cuando miramos estas fotografías pensamos en las protestas chilenas, pero además recordamos otras salidas a las calles de la sociedad colombiana: la demanda de una nueva Constituyente a finales de los años ochenta, la primera manifestación por los acuerdos de paz con las Farc, las cotidianas rondas de madres en Medellín y Bogotá por sus hijos asesinados y desaparecidos, los desplazamientos masivos causados por los actores armados con los niños y las niñas fotografiadas en condiciones de vulnerabilidad. Las fotografías de Correa y Calderón nos evocan otras imágenes en las que la vulnerabilidad y la inocencia han permitido que las miradas se detengan, donde el estado de vulneración funciona para que la sociedad no retire la mirada de los acontecimientos.

Son fotografías que proponen una transformación de las formas de enunciación y visibilización de la crisis social colombiana. Estas imágenes son indicios, testimonios y microhistorias de un ecosistema mayor de fotografías que circularon de las manifestaciones y como manifestaciones, que se ocuparon también de la enunciación y visibilización de las demandas de los sectores más vulnerables del país. Estas tres fotografías son solo la base de un análisis mayor que recopile otras construcciones visuales que continúen indagando la relación con el pasado (y presente) del país. 🍷

Gómez-Echeverri, Fernando. (2021, 2 de junio). Entrevista con Doris Salcedo: Réquiem por las vidas perdidas [en línea]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/entrevista-con-doris-salcedo-requiem-por-las-vidas-perdidas-592186>

Martínez Quintero, Felipe. (2020). Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia (Trabajo de tesis para obtener el Doctorado en Estudios Sociales, Universidad Externado de Colombia, Bogotá).

Pécaut, Daniel. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia. *Revista Análisis Político*, (30), 1-43.

Pécaut, Daniel. (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano. *Controversia*, (171), 8-31.

Pécaut, Daniel. (2001). La tragedia colombiana: guerra, violencia, tráfico de droga. *Revista Sociedad y Economía*, (1), 133-148.

Pécaut, Daniel. (2013). *La experiencia de la violencia. Los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores. Rancière, Jacques. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques; Didi-Huberman, Georges; Pollock, Griselda; Schweizer, Nicole y Valdés, Adriana. (2008). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Richard, Nelly. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Richard, Nelly. (2020). "¡Chile despertó!": las complejidades de un devenir interrumpido por la pandemia [en línea]. Seminario online, Museo Reina Sofía. Disponible en: <https://vimeo.com/536299282>

Richard, Nelly. (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Buenos Aires: Clacso.