

El migrante, el turista y el desplazado

De *tour* por el Encuentro de Fotografía

Medellín 2008

Gabriel Mario Vélez



Durante el mes de agosto se llevó a cabo un evento fotográfico en la ciudad que reunió a más de una treintena de exposiciones, conferencias, talleres, etc. La iniciativa partió de un grupo pequeño de personas que invitaron a una buena parte de las instituciones culturales para que juntaran esfuerzos y configuraran un evento de ciudad. Este texto pretende ofrecer un panorama general de lo ocurrido, no es una guía, sino un recorrido de quien es parte interesada y por lo tanto se encuentra consciente de su parcialidad.

“Errare humanum est...” declara Francesco Carieri en su libro *El andar como práctica estética*. Se trata de un sutil juego de palabras con el que el autor diagnostica la errancia, no como un acto fallido, errado, sino como una acción dubitativa, de prueba y tanteo. Y en efecto lo es.

El andar se encuentra asociado al descubrimiento, pero también a la incertidumbre. No hay posibilidad de predecir los resultados, de otro modo no tendría sentido la exploración sino por el vislumbre de la novedad. Si se quisiera establecer un fin para la errancia, este tendría que ser el descubrimiento. Un fin en varios sentidos. Fin porque ese es su propósito, y fin porque en el momento que se produce el descubrimiento la búsqueda pierde su impulso.

La teleología es un concepto que permite hacer un ejercicio de reflexión propicio para dar inicio a este discurso, ya que hace referencia a los propósitos o fines últimos. De este modo se puede decir que el caminar es un medio con el cual el hombre pone en práctica su naturaleza teleológica.

Y el término —teleológico— se encuentra asociado a otro mucho más usado, que si se lo hubiese citado unas cuantas décadas atrás, habría

parecido extraño y oscuro: se trata de *televisión*. Ambos tienen un origen que puede ser vinculado: tele, en un ejercicio rápido de interpretación significa *lejos*, es decir y haciendo uso de una etimología simplificada, se puede traducir *televisión* como visión alejada o, mejor aún, visión a lo lejos. Aunque hay que decir también que la imagen más directa que nos evoca el término de televisión se vincula a ese aparato que nos seduce y nos ancla frente a una pantalla como espectadores viciosos. Pero eso precisamente resulta significativo, porque en efecto se trata de un dispositivo tecnológico, altamente sofisticado, con el que los *tele-videntes* confiesan la necesidad, esencial, de ver lo que está más allá, a lo lejos, que si no fuera por la aplicación tecnológica, sería simplemente invisible. Y la fotografía participa de este desarrollo como el primer dispositivo tecnológico que, asociado a la óptica, permitió la televisión y sobre todo permitió contar con una imagen que daba cuenta de los descubrimientos a través de un registro *indicial*, es decir, que señala, que indica —en esa dirección—, que sirve de prueba del hecho ocurrido.

José Alejandro Restrepo describe esta pulsión *teleo-visiva* con un término que se apropia: teofanía. La búsqueda de la Verónica, la *Vera-Nica*, es decir, la imagen verdadera, la imagen última, la que nos ofrece la promesa de una revelación y una transfiguración. Y tal vez es una ilusión, pero nos conforta pensar que si algo es visible, es alcanzable, es un fin aprehensible.

Es así como bajo la presión del descubrimiento y a pesar de la incomodidad de la incertidumbre, el hombre ha emprendido las más increíbles diásporas. El bienestar que supone la promesa de un mejor horizonte, es la excusa que el viajero asume para arriesgarse a traspasar

las fronteras del territorio conocido. Aunque también, y en muchos casos, es la supervivencia el impulso definitivo.

Lo anterior, puede constatarse a través de una cifra que resulta inquietante y de una actualidad inocultable: se dice que en este preciso momento más de un millón de personas procedentes del África subsahariana se encuentran en movilización rumbo a Europa. Una peregrinación cuya brújula apunta al norte, pero no siguiendo el polo magnético, sino tras el incierto bienestar que supone la colonización del primer mundo. Consuelo Bautista, la fotógrafa nacida en Colombia y marcada con la etiqueta de migrante, ha sido testigo de este drama. Su ventaja es que ahora, utilizando como herramienta la licencia de un visado europeo, tiene la posibilidad de cruzar las fronteras que para los africanos están prohibidas. De esta manera, ella fotografió a estos *otros* a uno y otro lado del estrecho. Y también lo hizo antes y después de la aventura del abandono de sus arraigos. Luego se dio a la tarea de localizar los rastros de quienes se habían convertido en irregulares tan pronto pisaron las costas españolas.

Pero, a pesar de la belleza de las imágenes, el logro más conseguido de Bautista no ha sido el de la producción de los registros fotográficos según las normas de una estética convencional. Muchos han sido los reporteros y documentalistas que se han enfrentado al fenómeno consiguiendo imágenes verdaderamente remarquables. La estrategia de Bautista para mostrar los resultados es lo más interesante: ella imprimió las imágenes en papel periódico y luego, presentadas como noticia, hizo que las repartieran de manera gratuita en las estaciones del metro de Barcelona. Los repartidores eran precisamente esos otros que habían logrado so-

brevivir al paso del estrecho y ahora vivían la ilegalidad en Europa.

Aquí en Medellín tuvimos ocasión de ver los periódicos, las imágenes impresas y la manera como fueron exhibidas en un tipo de exposición bastante frágil. Porque las imágenes instaladas en el museo se imprimieron en papel periódico (de un rollo conseguido en la rotativa de *El Colombiano*) y se colgaron a la manera de un conjunto de pruebas. Pero dicha fragilidad es, en efecto, un gesto de coherencia. Algo que se debe resaltar en un modelo de representación que sistemáticamente ha utilizado el drama y el dolor como elemento decorativo y de promoción.

Ana María Mejía, que a diferencia de Bautista se mueve en un circuito más próximo al arte que a la reportería, exhibe de manera directa a los pobres, a los durmientes de la calle. Los trata como iconos que manipula en un ejercicio compositivo. De esta manera, el contenido se convierte en artificio, haciendo tan evidente la estrategia —o mejor, la acción de mostrar—, que incluso resulta cómico el modo como se desarrolla la *performancia*, porque cuando la cámara encuadra e ilumina la situación, los pobres dramatizan la pobreza para hacerse merecedores a la recompensa.

Se trata de una discusión polémica, básicamente relacionada con los problemas de la visibilidad: de lo que se puede, se debe o es imposible mostrar; y de un modo más profundo, de lo que es invisible a pesar de que se muestre haciendo uso de los más contundentes formatos pornográficos.

Vale la pena hacer la comparación con una situación que se produjo hace algunos años, cuando de manera inédita se hicieron públicas cuatro fotografías realizadas en el interior del campo de concentra-

ción de Auschwitz. Que se conozca son las únicas imágenes realizadas durante la guerra producidas por los mismos protagonistas de las dramáticas historias.

Estas imágenes despertaron los más contradictorios sentimientos. Por un lado, se denunciaba un suceso histórico que al ser mostrado convocaba a la reflexión y en ese sentido se alababa el poder de la imagen para sensibilizar. Pero, en el otro bando, se apostaron los mismos que habían sido victimizados y habían sobrevivido; alegaban que no había manera de mostrar tanto dolor y tanto sufrimiento. Que no había manera de erguir una cámara ante *el dolor de los demás*.

Jesús Abad Colorado, a través de sus fotografías y en un discurso cuyo entusiasmo está dirigido a contagiar a la audiencia, declara con énfasis que su papel es el de un testigo comprometido. Evidentemente desde su práctica y su discurso apuesta por el mostrar, por el visibilizar. Pero también afirma haber renunciado a los medios para evitar la presión de la industria informativa. Ahora ha cambiado de escenario, buscando entre las tribunas del arte que sus palabras y sus imágenes causen el impacto de una transformación en las conciencias de quienes lo oigan y lo vean.

Steve Gagan también convoca el poder de la imagen para cambiar el mundo, pero dice estar consciente del peligro de los proyectos mesiánicos. Su trabajo, actuando desde la metodología concebida como *observación participativa*, cumple el papel de un medio que permite el acompañamiento a los procesos de empoderamiento de las comunidades en condiciones de vulnerabilidad y, en tal sentido, sus fotografías tienen el aspecto de un álbum familiar, resultando menos dramáticas y

espectaculares, y adquiriendo una función casi pedagógica.

George Rivera utilizó otro recurso, también usado en las metodologías propias de la antropología: le entregó la cámara a la comunidad y esperó los resultados. En la selección del colectivo estaba planteada la clave para hacer meritorio el proyecto.

La mirada que quedó registrada en las fotografías es la de un grupo de niños en medio del conflicto palestino-israelí. Tal vez por eso hay mucho de una cotidianidad construida en un entorno con marcas de una violencia que se insinúa, pero que, bajo las coordenadas del *momento decisivo*, no se exhibe.

En el proyecto de Rivera se pone en evidencia un episodio recurrente en la dramaturgia de la historia humana: que son los adversarios de turno, los que también, siguiendo su norte y haciendo uso de la fuerza y la violencia, obligan a moverse a los que ya se habían afincado en el territorio. Un propósito para el que se suele aplicar el precepto de la *tabula rasa*. Lo hacen con el ánimo de renovación que promete la colonización de nuevas promesas. Tal como se demuestra en el recorrido que nos propone la reportería gráfica de los últimos años en Colombia desde la perspectiva de fotógrafos como Jaime Pérez, Henry Agudelo o Donald Zuluaga, casi nunca el residente se acuerda de que él mismo fue un migrante en otro momento y, a pesar de su esencial impulso teleológico, el nuevo horizonte le llega como una maldición.

John Mario Ortiz también nos ilustra esta confrontación, pero lo hace a través de una estrategia que nos dificulta la identificación emocional con el victimizado en este drama. Su ojo se eleva en vuelo para fotografiar las huellas en el paisaje que dejan los desplazados en los suburbios de las grandes ciudades

del tercer mundo. Se trata de una percepción que permite establecer las referencias geográficas y determinar la ubicación, es totalizadora. Pero, también, es una mirada televisiva, dada para las evaluaciones distantes, de algún modo impersonales, inhumanas debido a una resolución que no permite el detalle. El hombre, desde esta perspectiva, se convierte en una más de las fuerzas de la naturaleza.

Marta Isabel Arroyave, en cambio, hace un *zoom* a la referencia más directa a una geografía emocional. Su proyecto versa sobre lo privado, lo íntimo, sobre la casa. Un espacio que el desplazado debe echarse al hombro para tratar de reconstruirlo en cada oportunidad con los materiales disponibles. Un tránsito de emplazamientos temporales, donde la añoranza por lo perdido y los sucesivos intentos de retorno, trazan el tortuoso mapa de una deriva con muy pocas referencias y prácticamente ninguna garantía. La vieja confrontación de la supervivencia biológica se actualiza con la total crudeza de sus métodos.

Pero incluso en este escenario, aparentemente ajeno a cualquier contenido simbólico, el humano se hace presente, no sólo con sus huellas, sino con sus rastros. El ojo encuadrado de la cámara hace el oficio de fijar en imagen lo que de otro modo se diluiría sin dejar memoria: los tableros escritos con frases reveladoras, la corteza de un árbol convertida en diana, un zapato roto asomado en la arena... Gestos a veces ocultos en la distante belleza del paisaje, o detrás de la aparente cotidianidad de la vida gris de sujetos anónimos.

Camilo Restrepo registra las huellas de uno de estos personajes, capturando con la cámara un cierto *cadáver exquisito* elaborado con la

desatención de quien avanza en pos de la desaparición. Restrepo tiene que hacerlo con velocidad, porque el espacio que había servido de habitación durante toda una vida, inmediatamente sería refaccionado y habilitado para un nuevo residente. La pintura hace las veces de un poderoso catalizador para la desmemoria.

Son muchos los ríos que corren y que debemos pasar, afirma Surrendra Lawoti. Ríos que limpian incluso las huellas más profundas. Patricia Bravo así nos lo hace saber, mostrándonos que la emoción es la única posibilidad de resistencia ante la inminente desaparición; eso, a pesar de la precariedad de los arraigos de una humanidad que transita prácticamente los mismos caminos y repite las historias con papel de calco.

Pero no siempre la búsqueda del más allá se convierte en un comando tan definitivo. A veces el tránsito a otros territorios y la movilización a lo desconocido se hace por el placer de una colonización reversible, protegida con la garantía de los seguros de viaje y el pasaje de retorno.

Mucho se ha dicho que la mirada del turista es superficial. Pero, ¿cuánto diéramos por tomar prestado los ojos de un turista embelesado, cuando se enfrenta a una realidad que para el residente ya ha perdido toda sorpresa y emoción? Esa mirada de primera vez, maravillada, que, en condiciones probablemente particulares, tiene el efecto de un golpe traumático.

Eso fue precisamente lo que le pasó a Stendhal cuando recorría los publicitados tesoros de arte italiano. Sin más, súbitamente, su ritmo cardíaco se disparó, sufrió de vértigo y probablemente alucinó, hasta el punto de necesitar atención médica para reponerse del colapso que le causó tanta belleza atestiguada. A partir de

entonces este episodio le dio nombre a una anomalía médica inexplicable y recurrente: el *Síndrome de Stendhal*, cuando la belleza alcanza el límite de lo soportable y el espíritu disponible sucumbe dramáticamente.

Ferrante Ferranti probablemente no sufrió el ataque de la belleza al punto de necesitar ayuda médica, pero su recorrido por los caminos de la América Latina se desarrolló en una *heurística* capaz de contagiar al espectador con la mística de una exploración barroca. Porque, a pesar de la especificidad temática, no se percibe método ni propósito más allá del ojo maravillado del espectador de primera vez. Probablemente, igual que el turista en busca de una revelación, Ferranti hizo los descubrimientos en su casa, sentado frente a la pantalla de plasma de su computador, cuando el viaje era un recuerdo que debía ser re-construido, re-creado, re-inventado.

Y Ferranti es barroco no sólo por la búsqueda de los vestigios históricos, sino por el uso de las materias primas de la fotografía, es decir, el dramatismo en la aplicación de la técnica y el tratamiento de la luz acentuando la teatralidad: es un turista, pero uno muy sofisticado.

Otro es el caso del cubano Félix Antequera. Deambula por la muy fotografiada ciudad de La Habana como un residente que procura tomar la distancia de un observador ajeno para recuperar la novedad. En su caso, también se sirve de un artificio teatral y escenifica *mini-performances* en lugares y situaciones escogidas para la ocasión. De esta manera las alteraciones que el llamado *período especial* produjo en la vida cotidiana de los cubanos, queda representado en varios niveles, enfatizando que en dicho episodio histórico se disolvió la frontera entre lo privado y lo público, entre lo cotidiano y lo

extraordinario. Resulta igualmente significativo el ingrediente técnico, porque en la muestra se hacen visibles varios tratamientos en el grano, en los revelados, en el contraste, incluso con claras deficiencias en unos y otros. El fotógrafo lo sabe y lo asume. Explica que en aquella época, debido al bloqueo comercial, en La Habana los materiales fotográficos escasearon a tal punto que se usaba la película que apareciera, del iso que fuera, de la marca que fuera, aunque llevara años vencida. De esta manera la técnica deja de ser un inventario de regulaciones preestablecidas y se convierte en un elemento que también contextualiza, que también comunica.

Si comparamos las imágenes de Antequera con las realizadas en la misma ciudad por uno de los fotógrafos emblemáticos de la revolución, Ernesto Fernández, se hace evidente el contraste. Es otro el tiempo, pero, sobre todo, es otra la promesa que se anunciaba como desafío en las imágenes y que luego se realizó, es decir, se convirtió en una realidad con todas las fallas, las imposibilidades, las roturas y también los logros. Tal como ya se dijo, cuando un fin se alcanza pierde su impulso movilizador. Para que un propósito conserve su energía cinética, necesariamente debe mantenerse en el horizonte, conservar la lejanía por cerca que pueda estar y, en última instancia, alimentarse con el aura de una utopía, y la revolución cubana fue tal vez uno de los proyectos mesiánicos que más espíritus sedujo en tiempos recientes.

Guardadas las proporciones, el archivo de la Biblioteca Pública Piloto exhibió un conjunto de imágenes directamente relacionadas con un fenómeno local que permite la analogía, la llamada colonización antioqueña. Se trata de una migración

que, como nos advirtiera Roberto Luis Jaramillo, se ha rodeado del halo mítico de una cierta revolución, convirtiéndose en un muy enarbolado rasgo de la identidad paisa. Las fotografías construidas y mostradas reciben el tratamiento de un anuncio publicitario. Son los trofeos de un progreso alcanzado y que a la vez interactúa con las formas más rígidas de una cultura fuertemente protectora de una tradición normativa.

Otros *Viajeros*, con un empeño menos elevado, encarnaron y exhibieron explícitamente su rol de turistas. Su presencia en el evento se convino por medio de una invitación en razón de su condición de artistas en medios diversos, pero que utilizan además la fotografía como una herramienta de registro. Los conminaron a mostrar sus visitas de recorridos a lugares exóticos y ellos así lo hicieron, escogiendo los entornos más diversos. La tarea propuesta era compleja. Debían exponer sus fotos turísticas, pero en el contexto especializado de un museo de arte y en el marco de un evento fotográfico. La mayoría, según confesaron, se remitieron al sofisticado álbum de las fotos inclasificables. Las que no habían sido concebidas como obra —de arte—, pero tampoco servían para incorporarlas a la colección del álbum familiar. Es la mirada de un *voyeur* formado en los artificios de la percepción y en los diversos lenguajes de la comunicación.

En otra forma de turismo, mi propuesta “Visado de Artista” invita a un paseo por la invisibilidad, porque en la exposición no había imágenes, una flagrante contravención a la expectativa elemental de una muestra fotográfica. Para llevar a cabo la idea invité a una treintena de artistas en lugares del mundo tan disímiles como Corea, Holanda o Sibundoy y les pedí que se apertrecharan de una

cámara desechable para fotografiar lo que quisieran, siempre y cuando intentaran responder a un conjunto de preguntas (qué se ve, qué se puede ver, qué se quiere ver, qué es imposible ver, qué es invisible). Los fotógrafos enviaron sus cámaras usadas y éstas se exhibieron en la sala, acompañadas de la descripción escrita de lo que habían fotografiado. Alexander Apóstol, uno de los artistas que aceptó la invitación a participar en el proyecto, lo describió con el calificativo de morbosos y, en efecto, en la galería, en frente de las cámaras, la lectura de las intenciones del fotógrafo se convertía en una provocación latente.

Para cerrar este recorrido por el “Encuentro de Fotografía Medellín 2008” resulta claro que en el escenario de una ciudad tan limitada en recursos destinados a la cultura, este tipo de eventos permiten vislumbrar las potencialidades de la concertación, de la conjunción de voluntades alrededor de un propósito común. El interés enunciado en la suma de los conceptos de migración, turismo y desplazamiento se convierte en una apuesta por llevar a un nivel de mayor reflexión el formato tradicional de un encuentro de fotógrafos. Y hay que decir que la propuesta se cumple de muchas maneras, a pesar de las carencias, en particular en algunos de los montajes, y de claras inconsistencias en los canales de comunicación. Sabemos que el Encuentro ya existía, pero en su versión del 2008 alcanzó la madurez suficiente para convertirse en un evento de ciudad. Por eso hay que esperar que el año entrante nos podamos encontrar en la misma cita y alrededor de un tema que desde ya nos inquieta. ■

Gabriel Mario Vélez (Colombia)

Jefe del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia