

**Fotografía y memoria: Análisis de las narrativas artísticas
inmersas en *Silencios* de Juan Manuel Echavarría (2010-2017)**



Laura Vanesa Giraldo Macea
Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Bogotá, D.C, 2023

**Fotografía y memoria: Análisis de las narrativas artísticas inmersas en *Silencios* de
Juan Manuel Echavarría (2010-2017)**

Laura Vanesa Giraldo Macea

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Bogotá, D.C, 2023

Fotografía y memoria: Análisis de las narrativas artísticas inmersas en *Silencios* de Juan Manuel Echavarría (2010-2017)

Laura Vanesa Giraldo Macea

2021289013

Tesis de optar por el título de Magister en Estudios Sociales

Director: Pablo Nieto

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencias Sociales

Bogotá, D.C, 2023

Tabla de contenido

Introducción.....	9
Andamiaje metodológico y construcción de la investigación	18
Enfoque metodológico	18
Marco teórico	21
Capítulo 1. Fotografía como catalizador del recuerdo: relación fotografía, política y memoria.....	24
1.1. ¿Desde dónde entender la fotografía?.....	29
1.2. Fotografía y política. – “En política lo decisivo es el arte de pensar en las cabezas de los demás” Hiller.....	35
1.3. Memoria. Benjamin y Sontag. La importancia de la fotografía en la construcción de memoria.....	41
Capítulo. 2. Silencios: Una herida de luz prologada en el espectador. Una mirada desde Juan Manuel Echavarría	47
2.1. Construcción del artista ¿Cómo llegar a la fotografía como agente de cambio?.....	56
2.2. Silencio del tablero. La creación de Silencios.	62
2.3. Relación fotografía, guerra, pedagogía.....	68
Capítulo. 3. Guerra y pedagogía. Análisis del público expectante de Silencios.	78
3.1. Juan	83
3.2. Julio.....	90
3.3 Edier.....	99
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	111
Anexos.....	116
Transcripción entrevista Juan Manuel Echavarría.....	116

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Mapa Sucre y Bolivar, Colombia	12
Ilustración 2 Eddi Adams, 1968	28
Ilustración 3 Mural de propaganda política en Pionyang representando a Kim Il-sung - Extraído de: Roman Harak - https://www.flickr.com/photos/roman-harak/5015259183	31
Ilustración 4 Captura tomada de hotel en Corea del Norte únicamente para turistas. Donde tienen prohibido el acceso a determinados pisos, en este caso, el quinto. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=Sw6Q2F-Tuiw&ab_channel=AlexTienda Min 15:22	31
Ilustración 5 - Exposición temporal: «Silencios» - Extraído de: http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/2022/08/12/exposicion-temporal-silencios/ ...	47
Ilustración 6 Silencio Naranja 2011 - Chinulto, Sucre, Colombia	49
Ilustración 7 Silencio con grieta 2011 - Las Palmas, Bolívar, Colombia.....	50
Ilustración 8 Silencio Caña Fría, 2016 - Palo Alto, Colombia	51
Ilustración 9 Silencio muerto, 2011 - Munguía, Bolívar, Colombia	52
Ilustración 10 Silencio armado, 2011 - Bajo Grande, Bolivar, Colombia.....	53
Ilustración 11 Silencio sacro, 2011 - La Estrella, Bolívar, Colombia	54
Ilustración 12 - Libro de visitas # 1 - septiembre 15 2022 - Museo UPN.....	70
Ilustración 13 Libro de visitas # 2 - septiembre 15 2022 - Museo UPN	72
Ilustración 14 Libro de visitas # 3 - septiembre 15 2022 - Museo UPN	74
Ilustración 15 Libro de visitas # 4 - septiembre 15 2022 - Museo UPN	76
Ilustración 16 Silencio tripartito - UPN.....	77
Ilustración 17 - Silencio Naranja y Silencio con grieta	83
Ilustración 18 Libro de visitas # 5 - septiembre 15 2022 - Museo UPN	84
Ilustración 19 - Silencio Caña Fría y Silencio Muerto	90
Ilustración 20 Libro de visitas # 6 - septiembre 15 2022 - Museo UPN	95
Ilustración 21 - JME Instalación.....	97
Ilustración 22 - Silencio armado y Silencio Sacro	99
Ilustración 23 Bajo Grande, Bolivar.....	101
Ilustración 24 Escalera.....	134
Ilustración 25 Entrada.....	135

Ilustración 26 Maniqués	136
Ilustración 27 Aula	137
Ilustración 28 Steps	138
Ilustración 29 La gran catarata	139

Agradecimientos

A la Universidad Pedagógica Nacional le agradezco por permitirme aprender y re-aprender. Por abrirme un espectro completamente diferente y lograr en mi un cambio estructural. A mis profesoras y profesores, que marcaron un antes y un después en mi forma de comprender la realidad. A mis compañeros, que en su mayoría me enseñaron mucho más allá de lo académico, sin quererlo, consiguieron sembrar en mi desde el amor la constante lucha personal, grupal, colectiva y académica, con la que hoy me encuentro identificada. Les agradezco por presentarme un mundo mucho más grande, humanista y lleno de posibilidades. Particularmente a Wilson Riaño, Jeimy Baraceta, Natalia Barrero, Sandra Alvarez, David Caro, Julián Robayo, Hitzamo Beltran, Nicolas Parra, Alexander Tellez, Jenny Parra y Andrés Martin por haber hecho de este escalón, toda una experiencia maravillosa.

Concretamente quisiera agradecerle a Pablo Nieto, mi tutor. No me cabe duda de que en la asignación de tutores no pudo haber mejor coincidencia. Por su tranquilidad, amor y apoyo. Por las diferencias que encontramos entre la filosofía y la antropología, pero las múltiples afinidades en el mundo de las ciencias sociales.

Especialmente quisiera agradecer a Juan Manuel Echavarría por su acompañamiento en esta investigación, por su disposición, charlas, conversaciones y correos que cruzamos en la construcción de esta tesis. Eternamente estaré agradecida.

Finalmente, a mis papás, que estuvieron allí siempre. A Lucia Oyaga y Silvana Vergara, por apoyarme en este proyecto de vida. A Sebastián con quien me quejé, celebré y acompañé este proceso con mucho cariño. A mis amigos, Tomás, José, Juan y Bryan, por todas las mañanas, tardes y noches, por siempre impulsarme a cumplir mis sueños, por sus debates, sus chistes, su contra postura, siempre.

Dedicatoria

*A todas las mujeres que han configurado y marcado mi vida.
En estos últimos dos años, ese grupo se amplió. Esto es para ustedes.*

Introducción

Esta investigación surge de un cuestionamiento personal. Mi objetivo fue analizar las opiniones del artista Juan Manuel Echavarría y de una muestra de la población (el público) en relación con seis fotografías de su instalación titulada "Silencios". Mi intención fue comprender, o al menos intentarlo, la interpretación tanto del creador como de los espectadores frente a estas imágenes.

El proceso de elaboración de este texto no fue sencillo. Tuve la fortuna de tener acceso a la instalación en el Museo de la Universidad Pedagógica Nacional entre agosto y septiembre de 2022, lo que facilitó mi acercamiento al público y al propio artista. La mayor parte de mi trabajo de campo se realizó durante este periodo.

Antes de adentrarme en la distribución del texto y dar una breve explicación de lo que encontrará en las siguientes páginas, quiero mencionar que esta es mi primera investigación. Soy consciente de que puede contener errores, pero fue un proyecto realizado con mucho amor y una especie de catarsis personal, aunque limitada por cuestiones de tiempo debido a mis responsabilidades laborales y académicas.

Conocí en mi pregrado en filosofía a las madres de los falsos positivos de Soacha en un conversatorio sobre el Proceso de Paz en la Universidad Libre hace tal vez 5 años. Escucharlas me quebró; cambió mi forma de ver la vida y de pensar a Colombia. Dentro de mis limitaciones, en mi cabeza ha revoloteado una duda constante, ¿Por qué me afecta una guerra que a mí no me tocó? ¿Por qué, aunque no fui víctima directa del conflicto armado en Colombia, me sentí tan mal escuchando a estas mujeres?

En esta construcción de una postura crítica frente a la realidad colombiana, de la que muchos no tenemos mayor conocimiento, empecé a empapararme del tema sobre la violencia y el conflicto en los últimos 50 años. En esta revisión que he hecho desde aquel encuentro con

las madres de los falsos positivos (MAFAPO¹), encontré un archivo y registros de todas las formas posibles en que se mostró el caso de las Madres de los Falsos Positivos.

Es importante resaltar que mi interés no yace en el morbo y el amarillismo, sin embargo, encontré en muchas imágenes y videos mensajes muy contundentes, que le llegan a los colombianos de una forma más rápida, inmediata y una reacción distinta a la que puede tener un documento o un relato extenso. Así, la fotografía, lo visual generó en mi un gusto, una atracción y siento que puede ser un campo interesante para evaluar y revisar. Con este descubrimiento y entendiendo que mi fin no es promover el morbo dentro de una sociedad llena de este tipo de conductas, encontré artistas como Beatriz Gonzáles², Oscar Muñoz³, Doris Salcedo⁴ y Juan Manuel Echavarría.

Estos artistas, por medio de distintas manifestaciones artísticas logran transmitir un mensaje desde el conflicto armado en Colombia y sus obras, que van desde instalaciones, creaciones masivas, performance y fotografías, han logrado mostrar en Colombia y por fuera del país una parte de lo que hemos vivido en el marco del horror de la guerra.

Entendiendo esto, mi interés por lo artístico nace desde que es justamente este tipo de manifestación la que me permite leer, entender varias relaciones, comprender y asimilar la historia del conflicto armado en Colombia, desde otra mirada. Las manifestaciones artísticas enriquecen el alma, aunque sean sobre algo terrible. Brindan la opción de expresar y sentir, tanto para el artista, como para el partícipe de la obra o sobre quien se está haciendo la obra y, por último, pero por mi parte muy importante, el espectador. El tercero.

¹ En 2008, unas decenas de jóvenes desaparecieron de Soacha, municipio aledaño a Bogotá. Todos ellos compartían algunas señales: eran de escasos recursos, desempleados o con trabajos inestables, y habían recibido llamadas, unos días antes de su desaparición, con la promesa de un trabajo. Algunos meses después se descubrió que estos hombres, que eran nuestros hijos, hermanos, esposos, fueron llevados al departamento de Norte de Santander, a muchos kilómetros de nuestros hogares, donde fueron asesinados sistemáticamente y presentados por la Brigada XV del Ejército Nacional de Colombia como miembros de grupos armados dados de baja en combate. Se trataba de las ejecuciones extrajudiciales, más conocidas como ‘falsos positivos’, y comprometieron la vida de jóvenes de todo el país, incluso muchos de quienes aún no sabemos nada. A cambio, los militares protagonistas de estos hechos recibieron beneficios, permisos, ascensos y aumentos salariales según los resultados presentados. Extraído de: <https://mafapo.org/nuestra-historia/>

²(1932 - actualidad) Artista y pintora, ha logrado extrapolar en sus pinturas la historia y memoria en Colombia. <https://tienda.artedos.com/collections/artista-beatriz-gonzalez>

³ (1951 – actualidad) Artista visual colombiano.

⁴ (1958 – actualidad) Escultora, artista plástica colombiana. Su trabajo está relacionado con la situación política del país. Su obra ha sido exhibida en varios museos y claustros de universidades en el mundo.

En consideración con lo anterior, quisiera explicar un poco como surge esta investigación: busco comprender el papel de las narrativas artísticas como forma explicativa del conflicto armado en Colombia. Esto es, sin haber sido directamente afectada por el conflicto, la elaboración de obras de arte creadas por víctimas, sobrevivientes, allegados y terceros de estas logran tocarme profundamente. Hay sin duda, un sentido de pertenencia, de empatía, pero que no lograba comprender completamente.

Así, en el marco del conflicto armado en Colombia, muchas víctimas y no víctimas que han encontrado en el arte un escape y una forma de soltar, de hacer su duelo y perdonar a sus victimarios. Mi objetivo en la presente investigación no se centra en la víctima justamente por eso, quiero preguntarme ¿qué ocurre con ese otro – que no es ajeno – que está inmerso en este contexto y en este discurso?, ¿qué evocan estas manifestaciones?, ¿qué generan en el otro?

De alguna u otra forma, he encontrado en la fotografía y en varias instalaciones del artista Juan Manuel Echavarría⁵, una mirada como la de Perseo frente a Medusa⁶, tal vez no directa, pero me ha permitido comprender los horrores de la guerra desde el lente de una cámara. Su trabajo, fue inspiración para mi tesis de pregrado de la mano de Hegel, que tuvo por objeto *Bocas de ceniza*⁷, video que busca mostrar los efectos en las víctimas y sobrevivientes de la explosión denominada *La masacre de Bojayá* el 2 de mayo del 2020; y ahora, quisiera

⁵ Juan Manuel Echavarría: nació en Medellín en 1947. Es escritor y fotógrafo. En 1995 ingresa al mundo de la fotografía y a partir de Retratos, su primera serie, empezó a investigar la violencia en Colombia a través del arte. <https://jmechavarría.com/en/about/>

⁶ **Mito griego Perseo y Medusa.** Perseo era un semidios, hijo de Zeus y de una mortal llamada Dánae. Su madre se enamoró de Polidectes y este se sintió terriblemente amenazado por Perseo, así que le amenazó con cortar la cabeza de su madre si no le traía el mismo la cabeza de Medusa (monstruo que convertía en piedra a cualquiera que osara mirarle). Al ser semidios, recibió apoyo y ayuda por parte de Hades, quien le brindó un casco que lo haría invisible; Atenea quien le dio un escudo que era hecho con espejos; Hefesto, una espada indestructible y Hermes, unos zapatos que lo harían volar.

Así, Perseo uso el escudo de espejo para no mirar a la Medusa directamente y pudo quitarle la cabeza. Perseo conservó la cabeza y convirtió en piedra a Polidectes.

⁷ El video *Bocas de Ceniza*, empieza con el primer plano de la cara de Rafael Moreno, quien le canta a Álvaro Uribe Vélez: «Oiga señor presidente, cómo es que va a gobernar, porque así los campesinos, ‘ombe, con ellos van a acabar». El hombre le reclama al expresidente por el desplazamiento, por los enfrentamientos, el dolor y la muerte de los que fue testigo en el bajo Atrato, Chocó. Después continúan las composiciones y las miradas fijas al espectador de seis colombianos más: Luzmila Palacio, una mujer desplazada de Juradó, Domingo Mena, Vicente Mosquera y Noel Gutiérrez, tres testigos de la masacre de Bojayá. Por último, los hermanos Dorismel y Nacer Hernández le cantan y le agradecen a Dios por sobrevivir a la masacre de Trojas de Aracataca en el Magdalena, después de ser acusados de ser guerrilleros. Extraído de: <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/bocas-de-ceniza/>

centrarme en *Silencios*⁸, como compilación de más de 160 fotografías de tableros en escuelas ubicadas en múltiples lugares de acceso remoto en Colombia, que han sido fuertemente afectadas por el conflicto armado. Aunque no pueda analizarlas todas, me he propuesto enfocarme en seis fotografías. Sin embargo, la revisión general será un buen inicio para ver como la educación ha sido golpeada fuertemente por la guerra, cosa que no ha sido pensada desde la mirada pedagógica.

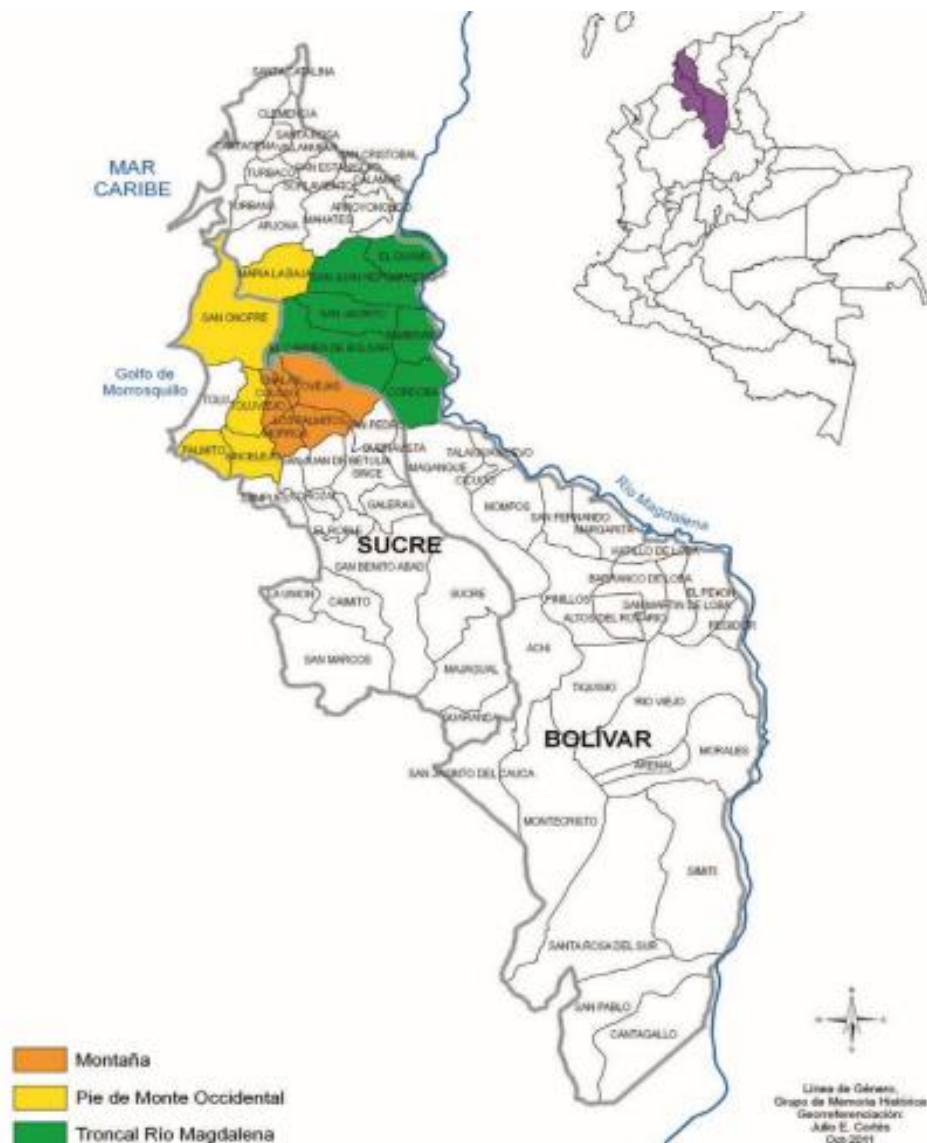


Ilustración 1 Mapa Sucre y Bolívar, Colombia

Fuente: Mujeres y Guerra: Víctimas y resistentes en el Caribe Colombiano (2011)

⁸ <https://jmechavarria.com/en/work/silencios/>

La finalidad del mapa, extraído de un informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, es explicar porque las fotos que elegí de la instalación se ubican en este territorio. Mampuján, por colocar un ejemplo, es un corregimiento del municipio de María la Baja, en Bolívar. Hace parte de esta zona llamada, *Montes de María*. Esta zona, lamentablemente, ha sido muy golpeada para diversos actores del conflicto armado, con distintas finalidades como, el tráfico de personas, drogas, armamento y demás, todo por el golfo de Morrosquillo. Para el año 2000 hubo múltiples enfrentamientos en la zona y los paramilitares masacraron la comunidad, asesinaron y desplazaron a todos los sobrevivientes, dejando a Mampuján abandonado por casi 10 años.

Mampuján, fue tomado primero por diversas guerrillas, con el fin de usar esta ruta para fines ilícitos, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria y el ELN. En la década de 1990, aparecieron otros actores como las Autodefensas Campesinas de Urabá y Cordoba, fundando un par de años después a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Este enfrentamiento entre Paramilitares y ELN, cobro entre 1997 y 2001 más de 15 masacres en todo Montes de María.

Fragmento del tapiz “Día de Llanto” realizado por las Tejedoras de Mampuján⁹

En la tarde del 10 de marzo del 2000, un grupo de 60 paramilitares del Bloque Montes de María, comandado por “Cadena”, llegó a Mampuján anunciando que iban a matar a toda la población como había pasado en El Salado un mes atrás, en donde fueron asesinadas 60 personas. Ordenaron a todo el pueblo a ubicarse en la plaza central, sacaron una lista con nombres de supuestos colaboradores de la guerrilla y los llamaron.

⁹ Las Tejedoras de Mampuján son un grupo de mujeres sobrevivientes a masacres y desplazamientos forzados ocurridos en Montes de María, quienes han ayudado a la comunidad a superar algunos de los traumas de la violencia por medio del arte. Sus tapices cuentan con diversos cortes y costuras de tela sobre tela, que en principio buscaban contar lo vivido (el horror de la guerra), con los años han logrado convertirlo en herramientas para el manejo del duelo, la integración de la comunidad e incluso han funcionado como un “trabajo” en tanto que posibilitado una estabilidad económica.

Extraído de: <http://rutasdelconflicto.com/pueblos-olvido/node/41#:~:text=Mampuj%C3%A1n%20es%20un%20corregimiento%20del,por%20el%20Golfo%20de%20Morrosquillo>.

Extraído de:

[https://human.libretexts.org/Courses/Saint_Mary's_College_\(Notre_Dame_IN\)/Aprende_Espanol_con_Libretexts_\(Learn_Spanish_with_Libretexts\)/Conversacion_mujeres/5._Tejedoras_Mampujan/7_Tejedoras_Todo#:~:text=Las%20Tejedoras%20de%20Mampuj%C3%A1n%20son,violencia%20por%20medio%20del%20arte](https://human.libretexts.org/Courses/Saint_Mary's_College_(Notre_Dame_IN)/Aprende_Espanol_con_Libretexts_(Learn_Spanish_with_Libretexts)/Conversacion_mujeres/5._Tejedoras_Mampujan/7_Tejedoras_Todo#:~:text=Las%20Tejedoras%20de%20Mampuj%C3%A1n%20son,violencia%20por%20medio%20del%20arte).

De pronto, uno de los jefes paramilitares recibió una llamada y la orden cambió. Ya no iban a matar a nadie, pero todo el mundo tenía que irse de allá. En la madrugada del 11 de marzo, cerca de 300 familias salieron desplazadas de Mampuján y dejaron su pueblo y sus casas vacías.

Con la cita anterior busco que el lector comprenda lo que ha ocurrido en este territorio en los últimos 50 años y como Mampuján ha sido golpeada por los conflictos y enfrentamientos, que en gran medida esto es porque para los paramilitares esta zona es un corredor interesante que conecta el norte del país con varios puertos, esta facilidad de rutas para grupos lícitos e ilícitos, ha cobrado la vida y tranquilidad de miles de colombianos, que han vivido el conflicto de primera mano. La elección de las fotografías en esta zona en específico busca mostrar con otros ojos este punto geográfico que ha sido impactado por décadas por el conflicto armado en Colombia. Las zonas olvidadas en Colombia muchas veces han sido las más golpeadas... Y sin duda, vale la pena hacer el análisis de la situación desde otras manifestaciones artísticas, este caso particular desde la fotografía.

Sin más preámbulos, planteo una investigación dividida en tres capítulos, a su vez subdivididos en tres partes cada uno. En el primer capítulo, titulado *"Fotografía como catalizador del recuerdo: relación entre fotografía, política y memoria"*, busco establecer los fundamentos teóricos y criterios sobre los que baso mi investigación, apoyándome principalmente en las ideas de Walter Benjamin y Susan Sontag. En este capítulo, intento responder a tres preguntas: ¿Cómo comprendo yo la fotografía?, ¿Cuál es la relación que identifico entre fotografía y política?, y finalmente, ¿Qué importancia tiene la fotografía en la construcción de la memoria? En esta sección, el trabajo de Susan Sontag me permite ejemplificar la importancia de la fotografía en la era de la comunicación de masas, relacionándolo con los planteamientos teóricos de Le Goff, Buck-Morss y Benjamin.

En el segundo capítulo, titulado *"Silencios: Una herida de luz que perdura en el espectador. Una mirada desde Juan Manuel Echavarría"*, presento las seis fotografías seleccionadas y explico los comentarios que el artista hace sobre cada una de ellas. Aquí debo hacer una aclaración: la instalación cuenta con más de 150 fotos y, considerando el tiempo de elaboración de esta investigación, resulta imposible realizar un análisis exhaustivo de todas

ellas, especialmente porque muchas de ellas aún no han sido vistas por el público. Por lo tanto, me limito a elegir solo seis. ¿Por qué solo seis? Durante la presentación de la instalación en el Museo de la Universidad Pedagógica Nacional, Juan Manuel Echavarría se tomó el tiempo de presentar y contextualizar cada una de estas imágenes, lo cual generó una fuerte impresión en mí y me llevó a tomar la decisión de seleccionar esas seis fotografías.

En esta sección, también busco responder a tres preguntas: ¿Cómo se desarrolló la carrera artística de Juan Manuel Echavarría?, ¿Cómo surgió la creación de "Silencios" y qué impacto ha tenido en la vida del fotógrafo?, y, por último, ¿Cuál es la relación entre fotografía, guerra y pedagogía desde la perspectiva del artista, incluyendo las opiniones expresadas en el libro de visitas de la exposición? En este capítulo, mi intención es indagar si el público percibe lo mismo que el artista intenta transmitir, o si existen lecturas completamente diferentes. Esta pregunta ha sido motivo de reflexión durante años.

Propongo un tercer capítulo titulado "*Guerra y pedagogía: análisis de las respuestas del público ante 'Silencio'*". En esta sección, analizo las respuestas de seis personas entrevistadas durante la presentación de la instalación en el Museo de la Universidad Pedagógica Nacional, utilizando una matriz de análisis que incluye siete preguntas específicas, como "¿Qué te evoca esta fotografía?" o "Una vez que has escuchado lo que el autor dijo sobre la fotografía, ¿cómo percibes la imagen?" Comparo estas respuestas con las declaraciones encontradas en el libro de visitas, que fue fotografiado dos días antes del cierre de la exposición. Basándome en las seis entrevistas realizadas, creo tres personajes ficticios y divido este capítulo en tres subcapítulos. En cada uno de ellos, se analizan dos fotografías de la siguiente manera:

Juan: "Silencio Naranja" (Chinulto, Sucre, Colombia, 2011) y "Silencio con Grieta" (Las Palmas, Bolívar, Colombia, 2011).

Julio: "Silencio Caña Fría" (Palo Alto, Colombia, 2016) y "Silencio Muerto" (Mungia, Bolívar, 2011).

Edier: "Silencio Armado" (Bajo Grande, Bolívar, 2011) y "Silencio Sacro" (La estrella, Bolívar, 2011).

Los nombres de estos personajes ficticios se toman del relato del diario de viaje de Juan Manuel Echavarría, específicamente de la entrada que describe el último silencio del proyecto, en la cual menciona que estas personas fueron desaparecidas y, cito, "no encontraron ni los huesos".

Este último capítulo es muy revelador, ya que establece una relación entre el conflicto armado y la pedagogía. La instalación "Silencios" se centra en fotografiar los pizarrones de las aulas de escuelas afectadas por el conflicto armado en zonas como Montes de María, que han sufrido los estragos de la guerra durante décadas. El hecho de que esta instalación se presente en la Universidad Pedagógica Nacional, una institución educativa para formar a futuros educadores no solo habla de la pertinencia del contexto, sino también de las relaciones entre los futuros docentes y la experiencia de la guerra en el aula.

Después de desarrollar estos capítulos, intento establecer conclusiones basadas en la idea de que la fotografía es política, y también exploro los hallazgos obtenidos en la investigación. Estos hallazgos se pueden resumir en tres puntos principales: en primer lugar, la fotografía como experiencia política y cómo la importancia del arte está parcialmente determinada por la expresión individual y colectiva que crea una comunidad; en segundo lugar, cómo la experiencia del fotógrafo ante el horror no necesariamente está vinculada a experiencias personales traumáticas, sino que se pueden establecer canales de empatía que van más allá de la investigación; y por último, cómo el fotógrafo también es un tercero, contradiciendo la idea errónea de que solo el público ocupa esa posición.

Finalmente, cierro el texto con un anexo que consiste en la transcripción de mi última entrevista con Juan Manuel Echavarría. Esta conversación, incluye algunas fotografías de su casa-museo y de la experiencia que viví durante el proceso de investigación. Estas imágenes pretenden mostrar, a través de la fotografía, la importancia que este proceso tuvo en mi crecimiento personal, más allá de su relevancia académica.

Sin más preámbulos, me dispongo a distribuir el texto y proporcionar una breve explicación de lo que el lector encontrará en las siguientes páginas.

Andamiaje metodológico y construcción de la investigación

Enfoque metodológico





Esta investigación la desarrollo desde el enfoque cualitativo y desde una línea filosófica, de la mano a Walter Benjamin. De manera más concreta las perspectivas desde las cuales se construye esta investigación están sustentadas en la teoría estética de Benjamin, puntualmente sobre como el lenguaje del arte ha perdido su condición fundante y nominativa para adquirir una función meramente instrumental, recorriendo su andamiaje conceptual sobre las nociones de obra de arte y fotografía, pensando en traer estos postulados a la actualidad y evitar caer en anacronismos.



En cuanto a la metodología, se aplicó la etnografía, con el fin de hacer la recolección de datos comprendiendo la postura del artista y observadores. En el caso concreto del fotógrafo, causalmente presento parte de la instalación *Silencios* en el Museo Pedagógico Nacional. En este ejercicio pude participar de la charla inaugural y conocer al autor de la exposición en persona. Respecto a los observadores, aproveché este mismo espacio y realicé varias entrevistas intentando comprender: ¿qué ve el tercero?

Teniendo en cuenta lo anterior, como técnicas metodológicas se emplearon entrevistas e historias de vida, sobre estas últimas es fundamental aclarar que en el caso de los del artista le encuentro sentido a pensar en cómo su recorrido de vida lo llevo a este punto, el propósito era indagar sobre las razones que llevaron al fotógrafo a este punto, inmersas en el marco de la exposición de *Silencios*. Busqué articular los procesos de comprensión de la forma en que cada uno de los actores (Artista, y observador - tercero) en este escenario de narrativas artísticas en medio del conflicto armado construyeron.

En el caso de las entrevistas, tuve varias conversaciones con Juan Manuel Echavarría, con el fin de conocer la postura del artista frente a su obra y el impacto de ésta con el conflicto armado. En el caso de los observadores, hice seis entrevistas a espectadores de la instalación

Silencios en el Museo de la UPN. Con respecto a las historias de vida o biografías, ahondé mucho en la vida del artista puesto considero esta información relevante para comprender la relación entre lo privado y lo público que vive uno de los actores de esta investigación. En el caso de los entrevistados, únicamente hice preguntas básicas para entender un poco por qué estaban allí.

Registro	Fotografía	Nombre	Fecha	Lugar	Anotaciones del artista	Especificaciones técnicas
JM001		Silencio Naranja	2011	Chinulto, Sucre, Colombia	Escuela agropecuaria abandonada en el 2001. Pueblo muy prospero antes de la llegada de los Paramilitares en el 2001. “El tiempo lo ha ido cambiando de color”	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print
JM002		Silencio con grieta	2011	Las Palmas, Bolívar, Colombia	Eran un total de 7 aulas, 2 nunca se estrenaron. La masacre lo impidió. Una placa conmemorativa llama la atención. El tablero con la grieta de luz: escenario donde mataron a 4 personas del pueblo.	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print
JM003		Silencio Caña Fría	2016	Palo Alto, Colombia	Llegar aquí, 9 horas de viaje. Caminos de herradura. Territorio muy apartado. Los cambios del espacio, como la guerra han permeado el aula de otro contexto total.	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print
JM004		Silencio Muerto	2011	Munguía, Bolívar, Colombia	Aguas de Heráclito. Choque cultural con el desplazamiento forzado de los Paramilitares en el 2001, conmemorando los 10 años en el 2011 de la fuerza ejercida por los Paramilitares en los pobladores de esta zona. Este tablero ya había perdido su color verde, se había caído... La escuela se ha convertido en un cadáver que ya no existe: Se cayó.	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print

JM005		Silencio armado	2011	Bajo Grande, Bolívar, Colombia.	Escenario sin música, sin luz. Vereda Huérfana y violentada. La escuela es toda una experiencia inolvidable. Hay presencia de grafitis militares, tendidos de guerra y armas. La guerra inserta en el aula, con una inscripción en el tablero “Velazco, aliste el kit”	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print
JM006		Silencio sacro	2011	La Estrella, Bolívar, Colombia	Silencio con heno. Un aula de las más conmovedoras. Un silencio único, dorado y sacro. Los pobladores le cuentan que a las 3:00 pm era el toque de queda, que nadie se movía, que nada se movía.	101x152 cm / 40x60 in - Digital c-print

De acuerdo con Pujadas (2002) el método biográfico debe concebirse como nuclear dentro de las aproximaciones cualitativas en las ciencias sociales, pues sitúa al investigador en un punto entre el testimonio subjetivo de una persona, es decir, sus experiencias y visión particular; y la plasmación de una vida que es reflejo de una época, unos valores, unas creencias y unas normas sociales compartidas por una comunidad. A raíz de esto, vemos la importancia y pertinencia de esta herramienta para la presente investigación, pues se trata de enunciar las experiencias particulares del artista, Juan Manuel Echavarría y la del observador, de ese tercero permeado por este contexto, pero todo en el marco del conflicto y la guerra en Colombia, es decir, en el marco de unas violencias estructurales que permiten o generan otras violencias.

Ahora bien, con respecto a las historias de vida o biografías, las dividí en tres grandes momentos, únicamente con el fin de darle un orden y establecer un hilo conductor en la conversación. El primer momento fue introductorio, solicitando la información básica de cada participante, como su edad, lugar de nacimiento, y nombre con el cual quieren ser mencionados en la investigación; un segundo momento en el que contaban un poco más de su vida, iniciando con su infancia y/o adolescencia, donde vivía, con quién, a qué se dedicaba;

el tercer momento, tuvo que ver con su relación con el conflicto armado (en caso de que la tenga).

En el caso del artista, qué lo llevó a plasmar en fotografía el conflicto y los horrores de la guerra; en el caso del tercero, de ese observador indirecto inmerso en el conflicto fue ¿qué evoca, qué siente cuando ve estas fotografías?

Marco teórico

Una vez dicho lo anterior, podemos ahondar en las preguntas que nos competen, ¿qué es obra de arte? ¿qué entenderé por fotografía y cuál es su relación con la política? Siguiendo a Benjamin en *Sobre la fotografía, Autor como reproductor y La obra de arte en su época de la reproductibilidad de la técnica*, la obra de arte es reproducible, por ello hablamos de la reproducción de la técnica. En el rastreo histórico que hace Benjamin de la obra de arte moderna, partimos de las primeras técnicas, la fundición y la acuñación, que tenía fines económicos. Siglos después, la aparición de nuevas técnicas como la litografía, le permitió al dibujo, por ejemplo, seguir al ritmo de la vida cotidiana. Tiempo después aparece la fotografía, desestimando la mano (dibujo) y dándole confianza al ojo. La reproducción de imágenes que alcanza la fotografía permite la cadencia de las palabras. La fotografía llegó anunciando el cine hablado.

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. En este sentido, nada resulta más revelador que la manera en que esas dos nuevas manifestaciones —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— inciden sobre las formas artísticas tradicionales. (Benjamin, 2018, pág. 13)

Ahora, ¿la fotografía es auténtica? Benjamin (2018, pág. 15) nos indica que “La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico.” Desde el lugar del fotógrafo

podríamos decir que sí, pero ¿qué ve el otro?, ¿qué ve el espectador? Aún no tengo respuesta para esta pregunta, pero espero tenerla.

La fotografía como obra de arte, desde la postura de Benjamin, parten de una tradición muy apegada al culto, este modo originario se ha ido desdibujando, sin embargo, es de suma importancia que esta asociación entre aura y función ritual, no se deshaga. Por aura entendemos aquello que hace única la obra de arte, su aquí y ahora, diríamos que es aquello que contiene su esencia, y por función ritual, habla de la integración de la obra de arte en una tradición, en un contexto, en un aquí y ahora que puede permanecer en el tiempo. ¿Qué es tradición aquí? Una realidad viva que está cambiando constantemente.

Sin embargo, el nuevo problema que afronta la obra de arte es el desprendimiento a su fundamentación ritual, esta emancipación es lograda por la reproducción mecánica, esto es, la obra de arte reproducida se convierte en una reproducción de una obra de arte concebida para ser producida (Benjamin, 2018, pág. 22) ¿Cuál es entonces ahora su nuevo fundamento? La política.

El papel de la fotografía en política cada vez es más sutil y moderna. Ha logrado unos alcances revolucionarios que llaman mucho la atención, puesto logra trasfigurar lo que captura. No solo consigue superar el límite entre la escritura y la imagen, sino que ahora al fotógrafo se le debe exigir su capacidad de dar a sus imágenes un contenido literario que las sustraiga del consumo de la moda y les confiera un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que los escritores, han de plantear con todo rigor cuando nos pongamos a hacer fotografías. (Benjamin, 2016, pág. 24) Ahora bien, la fotografía por su velocidad logra captar el instante, contar una historia y ha logrado ocupar un rol bastante importante en política, permeando no solo a la obra de arte como tal, en este caso fotografía, sino también al artista (fotógrafo) y al público, al observador.

Lo anterior nos lleva a preguntarnos ¿Cuál es el papel del artista (fotógrafo)? Siguiendo a Bertolt Brecht¹⁰ y sus postulaciones sobre el teatro épico, el artista debe tener una conciencia de la situación, no puede ser ajeno al contexto en el que se encuentra, a su situación y la del

¹⁰ Este escritor alemán, dramaturgo y poeta, fue el creador de una de las propuestas más renovadoras del género teatral en el siglo XX. Su aportación dramática se conoce entre los estudiosos de la literatura con el nombre de teatro épico

otro en términos sociales, económicos, políticos, culturales... Ahora, esto no significa que el artista pretenda lograr un cambio radical en todos estos aspectos, pero si busca proponer una pequeña transformación.

En la fotografía, el valor expositivo empieza a desplazar en toda regla el valor cultural. Alusión bastante interesante al retrato, que podría funcionar en mi investigación. El retrato le hace culto a los seres queridos. Adquieren un tinte político: Las fotografías, por ejemplo, de Atget¹¹, invitan a una determinada mirada, que ya no es la mirada despreocupada de la contemplación; inquietan al observador (tercero), que intuye que debe dar con una mirada distinta para comprender la imagen. (Benjamin, 2016, pág. 27)

Teniendo en cuenta lo anterior, centrándonos en la fotografía, me quedan varias preguntas abiertas: ¿Transformó la naturaleza del arte? Parece que para Benjamin sí, pero ¿Cuál es entonces la naturaleza del arte? ¿El ritual? ¿o realmente es ahora la política? ¿Qué transformación puede lograr la fotografía en política, si este es el caso? (creo que esta es una pregunta más acertada a lo que quiero hacer con mi proyecto).

Hasta aquí diremos que la fotografía, como obra de arte, logra cumplir su papel de documento y contribuye a la configuración de memoria histórica. Un punto clave para que esto ocurriera se da en el siglo XX con la aparición de los pies de foto, que son breves sentencias que se encargan de ubicar espacio temporal y contextualmente la fotografía. La fotografía, gracias a la reproducción de la técnica alcanzo un lugar importante que muto posteriormente en el arte cinematográfico. La fotografía con su trabajo de retratar y mostrar cumple con un rol político: el testimonio (no se si parcial). La fotografía de la guerra, por ejemplo, nos muestra una realidad que no conocíamos (hablo de aquellos que conocemos la guerra como terceros, como espectadores), un horror, una tragedia, lo inimaginado.

¹¹ Eugène Atget es uno de los fotógrafos más influyentes de todos los tiempos, aunque sin pretenderlo y sin saberlo. Su obra, principalmente topográfica y documental, giró en torno al 'viejo París' de finales del siglo XIX y principios del XX, registrando todos los lugares que estaban a punto de desaparecer por la remodelación urbanística de los barrios más antiguos. u forma de registrar las calles, la arquitectura y los escaparates, su composición y la sensación de lugar de sus fotografías fueron la mayor de las influencias de otros genios de la fotografía que vendrían después, como Walker Evans o Berenice Abbott. Extraído de: <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/eugene-atget-vida-obra-biografia/>

Capítulo 1. Fotografía como catalizador del recuerdo: relación fotografía, política y memoria.

El concepto de fotografía es una categoría que ha marcado esta investigación desde su inicio. Para ello, me planteé las preguntas ¿qué es una fotografía?, ¿qué entenderé por fotografía y cuál es su relación con la política? Y finalmente ¿qué tienen que ver fotografía y política con memoria? Estas serán las incógnitas con las que intentaré hilar y aclarar mis preceptos teóricos, con el fin de darle un sentido al texto, y que para el lector le encuentre sentido.

Quise centrarme en Walter Benjamin, con quien hago todo un tránsito por su andamiaje conceptual apoyada en otros autores. Antes de adentrarnos en la fotografía, debemos comprender un recorrido histórico – conceptual que nos ayude a clarificar esta categoría.

Para iniciar quisiera hacerlo con la memoria colectiva, puesto desde la mirada de Le Goff son dos los materiales que la configuran: los documentos (elección del historiador) y los monumentos (herederos del pasado) (1991, págs. 227-228). En la segunda parte del capítulo llamado Documento/Monumento, explica cómo en el siglo XX hubo un triunfo del documento sobre la revolución industrial, lo que nos lleva a pensar y afirmar que no historia sin documentos. “El documento triunfa con la escuela positivista. Tal triunfo lo ha hecho bien Fustel de Coulanges. De ahora en adelante cualquier historiador que trate de historiografía o de la profesión del historiador recordará que es indispensable recurrir al documento” (Le Goff, Jacques, 1991, pág. 230)

Pero ¿Qué es entonces un documento? Un documento es un registro que puede ser escrito, ilustrado, transmitido mediante el sonido, la imagen o cualquier otro modo. Ahora bien, es de suma importancia comprender que este significado de documento inicia en 1960, con una revolución de carácter cuantitativa y cualitativa. No se debe dejar de lado que la memoria colectiva vista desde el registro: nacimiento, matrimonio, defunción, se considera la masa, y esta figura la trabajaremos más adelante con Benjamin.

Sin duda alguna el nacimiento de la historia cuantitativa se pone en discusión la noción de documento y el modo de uso. Así, la construcción de la memoria colectiva está dada desde

1960 por los documentos y los monumentos, para los fines de mi investigación, abordaré únicamente los documentos, que son registros escritos, ilustrados, sonoros o de cualquier otro modo, que van desde el registro de información hasta la configuración de la memoria histórica.

Después de la segunda mitad del siglo pasado llega la revolución documental,

Tiende también a promover una nueva unidad de información: en el lugar del hecho que conduce al acontecimiento y a una historia lineal, a una historia progresiva, privilegia el dato, que lleva a la serie y a una historia discontinua [...] La memoria colectiva se valoriza, se organiza en patrimonio cultural. El nuevo documento es almacenado y manejado en los bancos de datos. Se presenta una nueva ciencia que está todavía en sus primeros balbuceos y que debe responder contemporáneamente a las exigencias de la calculadora y a la crítica de su siempre creciente influencia sobre la memoria colectiva. (Le Goff, Jacques, 1991, pág. 233)

Con lo anterior, no busco más que explicar que después de este movimiento, hay cambios novedosos en el cómo se entiende el documento, todo de la mano con la llegada de la cinta magnética. Aquí entran el cine y la fotografía, particularmente a ser vistos como nuevas formas de almacenamiento, de expresión de documentación.

En el caso del cine, Benjamin, ilustra como este tiene la capacidad de hacer conocer las necesidades que rigen la existencia, lo que abre un campo de acción inmenso e insospechado puesto la naturaleza que le habla al lente de la cámara, a la cámara misma, no es la misma que percibimos mediante nuestros ojos, y aquí encontramos una afinidad con la fotografía, al menos en un primer momento de documentación. Pero ¿Por qué son distintas? Por qué el espacio que el hombre dominaba con su consciencia es sustituido por otro en el que impera la inconciencia. (Benjamin, 2018, pág. 48) Si bien esta reflexión le compete al campo psicoanalítico, no se debe dejar pasar por alto. La aparición de la cámara permite evidenciar en su resultado final, bien sea fotografía o cinta cinematográfica, una realidad ajena o no conocida de algo que es distante, y en caso de ser algo cercano o de lo que se tiene idea, esta foto o cinta, permite ver algo que los ojos no, y en algunos otros muchos casos, recordarlo.

Si bien es cierto que la cámara cambia la percepción, esto es novedoso, pues son herramientas que relativamente tienen poco tiempo en nuestra era, sin embargo, de la mano de Benjamin procuraré hacer un pequeño rastreo histórico hasta llegar al lente, pues justamente su resultado final es el objeto de estudio en esta investigación.

El autor parte de las primeras técnicas, la fundición y la acuñación, que tenían fines económicos. Siglos después, la aparición de nuevas técnicas como la litografía, le permitió al dibujo, por ejemplo, seguir al ritmo de la vida cotidiana. Tiempo después aparece la fotografía, desestimando la mano (dibujo) y dándole confianza al ojo. La reproducción de imágenes que alcanza la fotografía permite la cadencia de las palabras. La fotografía llegó anunciando el cine hablado. (Benjamin, 2018) nos dice,

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. En este sentido, nada resulta más revelador que la manera en que esas dos nuevas manifestaciones —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— inciden sobre las formas artísticas tradicionales (pág. 13)

Esta cita nos ayuda a comprender lo que menciono antes. Con la reproducción técnica, las obras que habían sido creadas antes del siglo pasado, se quedaron cortas y se fue generando la necesidad de nuevas formas de creación de obras de arte, así surgen la fotografía y el cine, con un espíritu completamente innovador y con una capacidad de reproducción casi envidiable (al menos en términos capitalistas, para las demás manifestaciones artísticas dejadas un poco atrás por la capacidad de reproducción técnica del momento de Benjamin, que hoy vemos cada vez más común).

Desde esta nueva perspectiva, que abre el espectro a estas nuevas figuras como lo son la fotografía y el cine, que son manifestaciones desde la imagen pensaría se debe iniciar desde la pregunta ¿Qué será la imagen? ¿qué será entendido como obra de arte? Desde la lectura de *Dialéctica de la mirada* de Susan Buck-Morss, entiendo que la imagen, es esa representación visual de algo, que no está dotada de sentido per se, el sentido de esta imagen

esta dado por la unión entre esta, el viaje que tuvo desde el pasado al presente, y la mirada, la lectura que se le da hoy a esa imagen. Desde la comprensión de Benjamin, aquí hay una lucha y conversación con el tiempo y con aquellos que se dedican a la historia. La imagen tiene la capacidad de traer(nos) al presente un pasado leído y actualizado, que aún no sabemos si comprendido, pero si nos plantea un pasado actualizado, este pasado cargado de fuerza significativa y sentido.

Dejando abierta la pregunta ¿qué es una imagen dialéctica? En esta acertada lectura de Buck-Morss, la imagen dialéctica es aquella que aparece cuando el tiempo se detiene, esa imagen que aparece en el momento adecuado es muy probable que en otro momento no se hubiese dado la situación de apreciación. (Imagen como mónada). En este proyecto, Buck-Morss, busca analizar el *Proyecto de los Paisajes* que Benjamin no alcanzó a terminar, y su propuesta parece ser reconstruir la comprensión que tenemos de mundo, indicando el nacimiento de los espacios y las razones de estos.

Con el fin de unir estas percepciones de Buck-Morss y Benjamin, podemos determinar sin duda que la imagen, y las representaciones artísticas que tienen por resultado imágenes, como lo son la fotografía y el cine, están permeadas por contextos. Me refiero a que una fotografía puede decir poco o mucho, dependiendo de quien la vea y el contexto de este sujeto. Por ejemplo, en *Ante el dolor de los demás* se plantea este ejemplo,

Captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas. No cabe duda alguna sobre la autenticidad de lo mostrado en la foto que en febrero de 1968 Eddie Adams hizo del jefe de la policía nacional de Vietnam del Sur, general brigadier Nguyen Ngoc Loan, que dispara a un sospechoso del Vietcong en una calle de Saigón. Sin embargo, fue montada por el general Loan, el cual había conducido al prisionero, con las manos atadas a la espalda, afuera, a la calle, donde estaban reunidos los periodistas; el general no habría llevado a cabo la sumaria ejecución allí si no hubiesen estado a su disposición para atestiguarla. (Sontag, 2004, pág. 28)



Ilustración 2 Eddi Adams, 1968

Una fotografía puede ser honesta para el espectador o no, dependiendo de lo que se esté mostrando en la foto, pero ¿me está diciendo lo auténtico, lo verdadero? (Benjamin, 2018) nos indica que “La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico.” (pág. 15) Desde el lugar del fotógrafo podríamos decir que sí, en un primer momento y con todas las aristas que está afirmación pueda tener, pero en este punto me gusta preguntarme más ¿qué ve el otro?, ¿qué ve el espectador? ¿qué ve el público?

Tanto como en Sontag como en Benjamin, la autenticidad de la fotografía está completamente permeado por la construcción social e histórica del sujeto espectador. En el caso del ejemplo de Sontag, el “no cabe duda de la autenticidad de lo mostrado en la foto de Eddi Adams...” es porque el contexto es la guerra de Vietnam, con un jefe de policía reconocido y famoso del momento, apuntando con un arma a un hombre que sería ejecutado. Incluso, celebrando la ejecución gracias a la materialización del suceso por medio de la fotografía que se enseña en el ejemplo.

Ahora, desde esta lectura, es importante señalar, que con el fin que mi investigación no caiga en anacronismos, el momento de reflexión de las fotografías elegidas de la instalación

Silencios de Juan Manuel Echavarría, van a estar marcadas por un periodo espacio temporal específico, haciendo que tengan mucho sentido tanto para el fotógrafo, los observadores o público y para el lector.

Sin más, procuraré en las siguientes líneas explicar ¿qué se entenderá por fotografía?, ¿Cuál es la relación que logro establecer entre fotografía y política? Y finalmente, ¿Cuál es esa conexión entre los postulados tomados de fotografía y política con la memoria? Y su relevancia en el análisis que haré en los próximos capítulos sobre la mirada del fotógrafo, Juan Manuel Echavarría y las seis entrevistas que planteo sobre las fotos de esta instalación.

1.1. ¿Desde dónde entender la fotografía?

La fotografía por su velocidad logra captar el instante, contar una historia, que puede modificar preceptos previos en caso de tener una idea o noción del objeto fotografiado, o crear una nueva en caso de que este objeto sea nuevo para el espectador y ha logrado ocupar un rol bastante importante en política, partiendo de los planteamientos de Benjamin y Sontag, permeando no solo a la obra de arte como tal, en esta oportunidad y por la línea en la que planteo la tesis, la fotografía, sino también al artista (fotógrafo) y al público, al observador. De este planteamiento surge mi investigación.

Para Benjamin, la fotografía es un método de reproducción completamente nuevo, y no acepta que esta sea comparada con métodos previos artísticos, lo que lo lleva a cuestionarse sobre el impacto de la fotografía sobre el arte en sí mismo. En principio la fotografía es un objeto de corte filosófico, y trae consigo la capacidad de modificar la experiencia del observador en el mundo, todo esto mediado por la percepción.

La fotografía es mecánica y logra mostrar, después de un procedimiento de constante reproducción una imagen o imágenes, puede lograr alterar nuestra noción o previo saber sobre lo fotografiado, o traer a nuestra realidad nuevos conceptos o ideas sobre algo hasta ese momento, desconocido. Esta técnica tiene la fuerza de mostrar aquello que no nos

muestra el ojo, nos apunta nuevos mundos, y en esa apertura está dotando al arte con cierta fuerza política.

Esta fuerza política, señala Sontag, se da por la capacidad polifacética de la cámara, “por una parte, las cámaras arman la visión para ponerla al servicio del poder: el Estado, la industria, la ciencia. Por la otra, las cámaras vuelven expresiva la visión en ese espacio mítico conocido como vida privada” (2006, pág. 247) Con ello nos dice, no solo que la fotografía tiene la capacidad de operar con el fin de que el Estado muestre imágenes que le sean importantes al momento de mover las masas, sino también esto opera en el campo económico y científico.

Para ejemplificar esto, podríamos hablar de Corea del Norte, que es sin duda una incógnita para el resto del mundo. En el caso de las fotografías internas, diremos que son usadas con el fin de mostrar la excelencia del régimen militar y de su líder, quienes serían Kim Il. Sung, presidente eterno de la República Popular Democrática de Corea, y su secretario general o actual presidente eterno, Kim Jong-Un. Sus imágenes tienen todas las características de régimen y el pueblo debe vanagloriarse de su líder, rindiéndole culto mediante un altar en cada una de las casas dentro del territorio. No obstante, cuando se trata de las imágenes de Corea para el resto del mundo, tenemos evidencia por parte de turistas, que no son muchos, que van acompañados de guías permanentemente, donde se les indica donde pueden hospedarse, a que zonas pueden acceder y a cuáles no, por ello, las fotografías que toman son determinadas por la dictadura, aunque crean que no es así. Al punto que no pueden salir del hotel asignado, sino están en compañía de alguno de los guías asignados.



Ilustración 3 Mural de propaganda política en Pionyang representando a Kim Il-sung - Extraído de: Roman Harak - <https://www.flickr.com/photos/roman-harak/5015259183>



Ilustración 4 Captura tomada de hotel en Corea del Norte únicamente para turistas. Donde tienen prohibido el acceso a determinados pisos, en este caso, el quinto. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=Sw6Q2F-Tuiw&ab_channel=AlexTienda Min 15:22

Respecto a la fotografía de la esfera privada del individuo, es algo que se ha ido cultivando en últimas décadas, donde estas pueden ir desde un bello recuerdo familiar hasta algo bastante narcisista como lo es la vigilancia. Sin embargo, esta apertura de la fotografía nos lleva a

pensar lo necesaria que es en una cultura capitalista, donde por su rapidez, es mucho más sencillo reducir todo a imágenes.

Sontag nos lo explica así,

Las capacidades duales de la cámara, para subjetivizar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes) (2006, pág. 249)

La pertinencia de esta comprensión es fundamental a la hora de hablar de fotografía, puesto que tiene connotaciones personales, sociales, económicas y de control. Con lo que es evidente la importancia de la fotografía en el campo político, pero abordaremos esto un poco mejor más adelante, por ahora solo buscamos establecer una conexión. Sin duda, la fotografía representa una novedad en la historia de los medios de producción porque implica una ruptura contundente con el sentido del tacto, ahora el ojo se convierte en protagonista. Desde el momento en que el fotógrafo confía su visión a la cámara, la imagen del mundo que devuelve se convierte paradójicamente en una mirada extraña, una mirada que nos mira perfectamente sintetizada por Benjamin en un término simbólico: "El Inconsciente Óptico"¹². Lo que constituye así el carácter irreductible de la fotografía, y que distingue a esta técnica de cualquier procedimiento reproductivo anterior, es su capacidad de presentar nuevas realidades, de señalar lo verdaderamente cosificado en la mirada.

De esta manera, hay una responsabilidad del fotógrafo, que no puede dejarse llevar por su creatividad, puesto que excluiría cualquier experiencia científica, política o de consumo (en términos económicos) inmersa en la foto, puesto que la cámara debe leerse como un instrumento de investigación y análisis y en este punto de extrema creatividad, se puede reducir la imagen

¹² No es más que las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la representación.

expuesta en la fotografía como un simple elemento de características estéticas que embellece o muestra lo feo de la realidad, hablando desde lo netamente estético.

La fotografía de alguna forma está obligada a responder a una realidad, y esta suerte de fidelidad es la que evita que pierda su carácter histórico, que se someta a un envejecimiento o se invalide con el paso del tiempo. La fotografía no es una mera muestra de la naturaleza, va más allá de la comprensión del estado natural de las cosas. Está nos permite ver la realidad o una realidad que se nos quiere mostrar, desde múltiples miradas, espacios, tradiciones, tiempos distintos, y esto gracias a su relación entre percepción y aura, que explicaré un poco más adelante.

Ahora bien, desde Sontag podríamos acuñar que “una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura) es una interpretación de lo real, también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (2006, pág. 215) Muy de la mano con Benjamin, Sontag nos propone establecer la definición de fotografía como una manifestación de lo real que nos permite ver el mundo más allá de la naturaleza, nos muestra ciertas luces sobre cómo entender y analizar la imagen, planteando una diferencia muy interesante entre la pintura y la fotografía,

Lo que define la originalidad de la fotografía es que, justo cuando en la larga historia cada vez más secular de la pintura el secularismo triunfa por completo, resucita -de un modo absolutamente secular- algo como la primitiva categoría de las imágenes. Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial al tema; sólo representa o refiere. Pero una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio. (Sontag, 2006, págs. 216-217)

En nuestro previo recorrido con Benjamin, decíamos que la obra de arte tuvo un tránsito y hubo una ruptura con la aparición de nuevas técnicas de reproducción, aquí aparecen la fotografía y el cine. Antes de éstas, la pintura era una de las más altas manifestaciones artísticas, y de alguna forma establecía un orden de clases entre quienes podían acceder a

ellas y quienes no. Quienes eran los sujetos en las pinturas y quienes no, en el caso de los retratos. Pero el problema que podemos establecer aquí con la pintura es que es el pintor quien plasma su comprensión de aquello que está pintando, esto es, la pintura como resultado final es una representación de la noción que tiene el pintor del objeto allí plasmado, y sin duda, esta sesgado. Un ejemplo de esto, podría ser el Retrato de Enrique VIII hecho por Hans Holbein, que es uno de los retratos más famosos entre los monarcas británicos, sin embargo, al ser terminado el mural asignado al pintor y artista, debido a la honestidad de la obra fue quemado en 1698. La destrucción se debía a que el monarca no encontraba parecido entre él y la pintura y lo que ella debía significar para sus súbditos, autoridad y poder absoluto. Mientras que el pintor, procuraba ser lo más honesto con su trabajo.

Caso contrario ocurre con la fotografía, ya que no solamente permite capturar en un primer momento la realidad del objeto fotografiado, sino que también me permite adueñarme de él, como conocimiento adquirido, cuestionarme e incluso, abrir la posibilidad de pensarlo en otros escenarios.

Hasta aquí diremos que la fotografía para Benjamin fue novedosa, y de alguna forma hoy aún lo es, porque sigue reconstruyéndose. Tiene una técnica que da la posibilidad de abrir un espectro investigativo, que le da paso a una suerte de nuevo lenguaje, el de la imagen. La fotografía tiene la capacidad de acercarnos a una realidad, pero también puede alejarnos. Logra mostrar acontecimientos, eventos, sucesos de cualquier índole, sin importar la distancia a la que se encuentren. También logra alterar de alguna manera la noción espacio temporal del espectador, y puede también transmitir honestamente lo que busca mostrar, como también, según el medio de propagación de la imagen, puede perder completamente su sentido original.

Así, la fotografía es una imagen dialéctica, cargada de sentido, estableciendo una relación entre el fotógrafo, la cámara, la imagen y el espectador, y en caso de que el espectador no tenga las condiciones contextuales para comprender la fotografía, esta puede perder todo su valor. La fotografía nos da la posibilidad de abrirle un campo en nuestra comprensión de realidad a lo inimaginado, a lo incomprendido, sin importar su fecha o lugar, siempre está reconfigurándose, y siempre dará espacio a una nueva interpretación.

1.2. Fotografía y política. – “En política lo decisivo es el arte de pensar en las cabezas de los demás” Hiller¹³.

Walter Benjamin en *El autor como productor* y en *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, establece un vínculo entre fotografía y política que analizaremos en este apartado, el que esboqué un poco en la sección anterior. En el primer libro hace un análisis desde la obra de arte y el teatro épico, apoyándose en Bertolt Brecht, explicando la importancia del arte en el campo político y los alcances que este puede tener. En el segundo, nos muestra una teoría del arte, con miras a posturas revolucionarias, que llevan a repercusiones políticas, específicamente en el cine y en la fotografía. Me concentraré en este último.

Sobre el primer libro, podríamos decir que hay un acercamiento a la intención de la fotografía desde el teatro épico, pues en este planteamiento – en medio de una revolución burguesa – es fundamental que el artista tenga conciencia de la situación y, si extrapolamos esa idea a hoy, podríamos asegurar que en gran medida se conserva esa premisa, aunque no estemos viviendo una revolución burguesa. También propone una transformación de la clase trabajadora, de la mano de un teatro militante en el que el proletariado logre identificarse con su realidad, lo anterior jugando un poco con las herramientas que el teatro les brinda a los artistas: silencios, música, pausas, puesta en escena...

Así diremos que, en *El autor como reproductor*, instituye una relación entre la tendencia y la calidad de la creación literaria, proponiendo la pregunta ¿Cuál es la posición de la obra dentro de las relaciones de producción de su época? Esta cuestión apunta a la técnica literaria en la obra, aquí encontramos un vínculo con la propuesta de Le Goff sobre el documento. Desde Serguei Tetriakov¹⁴, en su obra *Arte en la revolución y revolución en el arte (Consumo*

¹³ Kurt Hiller (Berlín, 1885 - Hamburgo, 1972), fue un escritor, editor y pacifista alemán de familia judía. Empleó los seudónimos Keith Llurr y Klirr (Thule). Con un estilo inconfundible, insobornable, con fuerza filosófica y literaria, luchó toda su vida por el socialismo (basado en Schopenhauer y Hegel) por la paz y por las minorías sexuales, lo que le granjeó muchos y poderosos enemigos. Extraído de: <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/686064>

¹⁴ Sergei Mikhailovich Tretiakov 1892 - 1937) fue un autor, dramaturgo, y poeta constructivista y futurista ruso. Fundador y director de las revistas constructivistas ЛЕФ (LEF - Frente de Izquierda en las Artes) and Новый

y *producción estética*), afirma que hay dos tipos de escritores, el que opera y el que informa; en el caso del primero hay una intención de lucha y sobre el segundo nos dirá que es un agente o actor comprometido en compartir información.

Ahora bien, en lo que respecta la fotografía como documento, y nos guiaremos en la primera mirada de Tetriakov, sobre el agente operante, estableceremos un vínculo entre la fotografía y la política. El papel de la fotografía en política cada vez es más sutil y moderno, y esto se encuentra en constante actualización. Empieza a tener bastantes alcances revolucionarios. Esto es porque, la fotografía trasfigura lo que captura. Intenta, y parece lograrlo, superar el límite entre la escritura y la imagen. Al fotógrafo se le debe exigir su capacidad de dar a sus imágenes un contenido literario que las sustraiga del consumo de la moda y les confiera un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que nosotros, los escritores, podemos plantear con todo rigor cuando nos pongamos a hacer fotografías. (Benjamin, 2015, pág. 24)

Podemos ahora ahondar un poco en *La obra de arte en la reproductibilidad de la técnica*, para Benjamin es fundamental aclarar que el rol del arte en política propone una transformación o al menos sentar un precedente, desde el campo fotográfico no solo se deja ver una determinada conciencia por parte del autor, sino una correlación entre el público observador y el contexto en el que se está desarrollando esta fotografía. Ahora, pensando en la importancia que tiene la relación fotografía y teatro, en ambos textos, podría concretarse que desde Bertolt Brecht hay una propuesta por la transformación del teatro épico, viendo este escenario como un espacio de concientización de la clase obrera. A un teatro complaciente contraponen un teatro militante en el que el proletariado se sienta identificado, procurando que alcance la plena comprensión de su problemática. Su teatro épico y sus técnicas pueden considerarse el medio del que se valió para alcanzar ese fin. (Benjamin, 2015, págs. 30-32) En esta propuesta, hay una clara intención de transversalidad, donde el teatro se convierte en un agente transformador y de cambio, que permite proponer, establecer nuevas rutas y caminos de comprensión y análisis de la realidad, lo mismo sucede con la fotografía desde otro ángulo.

ЛЕФ (Novy Lef - Nueva LEF). Tetriakov fue autor de numerosas obras teatrales y traductor de autores tales como Bertolt Brecht. Extraído de: <https://www.marxists.org/espanol/tetriakov/index.htm>

La fotografía tiene la particularidad de ser inmediata, de lograr establecer un vínculo entre quien la ve y lo que está evidenciando o dejando ver. Con la aparición de la fotografía, se desestima la mano y se le da la confianza al ojo, lo que lleva a establecer una relación entre los sentidos y el contexto general en el que se está viviendo o evidenciando la fotografía. La reproducción de imágenes que alcanza la fotografía permite la cadencia de las palabras.

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. En este sentido, nada resulta más revelador que la manera en que esas dos nuevas manifestaciones —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— inciden sobre las formas artísticas tradicionales. (Benjamin, 2018, págs. 13-14)

Primeramente, debemos comprender que, en *La obra de arte en la reproducción de la técnica*, Benjamin nos abre un espectro muy interesante sobre la comprensión de la obra de arte, que en este caso nos centraremos en la fotografía, el cual nos lleva a establecer una relación entre lo auténtico de la fotografía y el observador. ¿Qué media esta relación?

Pues bien, señala Benjamin que en esa época de reproducción de la técnica hay una reproducción mecánica y una técnica, en el caso de la primera, es más autónoma que la original y la segunda, es capaz de hacer copias, múltiples copias, pero que nunca llegarían a ser la original. En el caso de la fotografía, para los fines de este trabajo, hablaré de la reproducción mecánica. Y en este punto me pregunto ¿Qué determina la autenticidad de esta obra original? Benjamin señala, La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta su testimonio histórico. (2018, pág. 15)

Esta autenticidad está mediada por dos conceptos, percepción y aura. Lamentablemente en esta época de la reproductibilidad mecánica se ha desdibujado el aura de la obra de arte, que estaba muy vinculada al mito y a los rituales, en principio de carácter mágico y luego, de tinte religioso. Esta decadencia del aura está anclada a las condiciones sociales. La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de enorme alcance, que afecta tanto al pensamiento como a la percepción. (Benjamin, 2018, págs. 19-

20) Lo que respecta a la percepción, depende completamente de la unión entre la naturaleza humana (sentidos) y condicionantes históricos (contexto).

Sin duda, hablar de obra de arte, es hablar de algo creado, anclado a una tradición, que no es más que una realidad viva en constante cambio. Es fundamental no perder de vista que en la existencia de la obra de arte no se puede quebrar la asociación entre su aura y su función ritual, hoy completamente cambiada, puesto se ha desligado bastante a este carácter religioso.

Así, para Benjamin, el primer modo de reproducción verdaderamente original es la fotografía (nacimiento que coincide con el del socialismo) puesto pareciese que el arte se adelantó a una crisis (política y económica) y respondió con la fotografía, reaccionando con una doctrina de arte por arte, esto es, una teología del arte. Gracias a la reproducción mecánica, por primera vez en la historia, la obra de arte se emancipa de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se convierte en una reproducción de una obra de arte concebida para ser producida. (Benjamin, 2015, págs. 22-23) ¿Cuál es entonces el nuevo fundamento de la obra de arte? La política.

Benjamin intentó así establecer una suerte de estética materialista, después de hacer un análisis de la relación entre superestructura y estructura propia del marxismo. Entendiendo el aura estética como ilusión de carácter objetivo, lo que lo llevo a concluir las modificaciones que la técnica y sus constantes avances lograron en el arte. Planteando una nueva posibilidad de comprensión y estudio del arte, puesto no es algo ajeno a la vida, sino, que, por el contrario, es algo que está estrechamente vinculado y hace parte de esta. Pensando así, que, el arte es clave en la transformación de la vida misma.

Este nuevo esbozo de arte tiene mucha fuerza política puesto logra deshacer la alienación y establecer nuevas rutas mediadas por nuestra percepción. Esto es, el arte ya no está atado a un mero campo estético como experiencia netamente sensorial, sino que lleva a cuestionamientos de carácter general, por ejemplo, la vida en el día a día, la comprensión histórica de múltiples sucesos, las posibilidades en las acciones que tomo o tomaré. El arte atraviesa así nuestra esfera privada, y ahora, hace parte de todos los espacios en los que está presente la percepción, y tiene la capacidad de ponerlos en tela de juicio y generar todo un análisis posterior.

así, dice que el problema de la fotografía con esta conexión a la política es que la primera gira en torno a su significado, a su capacidad de transformación dentro de una comunidad, y esto puede ser beneficioso o muy peligroso, en el caso del primero podría ejemplificarse con la propaganda de grupos como Fundación Ideas para la Paz en Colombia, que es centro de pensamiento y acción independiente creado en 1999 por empresarios colombianos. Hoy es el principal centro de estudios del país en los campos de paz y seguridad. Genera conocimiento y desarrolla iniciativas innovadoras que buscan incidir y aportar al debate y las políticas públicas, así como fortalecer capacidades institucionales y ciudadanas¹⁵. Quienes buscan mediante la evidencia fotográfica el apoyo financiero para sus investigaciones sobre conflicto armado, paz y seguridad en Colombia. En el caso del segundo, no hay mejor ejemplo que la propaganda del nazismo y el fascismo el siglo pasado.

Si bien, desde Benjamin decimos que el nuevo fundamento de la fotografía es la política, no podemos dejar de lado los problemas que esto puede traer consigo, ni dejarnos de preguntar sobre el origen de las imágenes que se han de ver en el día a día, hasta las que se han de analizar en proyectos o investigaciones.

Para esta investigación elegí seis fotografías tomadas por Juan Manuel Echavarría de la mano de Fernando Grisales, quienes no solo buscan contar una historia, sino que han contado con la oportunidad de acercarse a estos territorios y contar las historias de cada una de las escuelas de la forma más honesta, sin dejar de lado (en la medida de lo posible) a la mayoría de los actores, protagonistas y antagonistas de estos hechos.

Estas fotografías, como dice Benjamin y Sontag, están permeadas de todo un contexto político, social, económico y cultural, que solo habrá de tener sentido para quienes conocen o tienen idea del conflicto armado que vive el país, al menos en un primer momento. Pero su trabajo, permite hacer un análisis de múltiples masacres, conflictos y guerras en zonas apartadas de Sucre, Chocó, Bolívar, Montería, Caquetá y otros lugares golpeados por los grupos armados inmersos en el territorio nacional.

¹⁵ Extraído de: <https://ideaspaz.org/quienes-somos>

La carga política de estas imágenes es muy fuerte, supone una desatención y prácticamente abandono por parte del Estado¹⁶, una lucha por el territorio óptimo para “las rutas del narcotráfico” y cualquier tipo de actividad ilícita, entre diversos actores, un miedo permanente entre los ciudadanos habitantes de estos lugares y sin duda alguna, deja ver como las escuelas son uno de los lugares más afectados por la guerra.

Desde la corriente de pensamiento de Benjamin y varios predecesores como Rancière, se habla de una *estetización de la política*, con el fin de conectar política y estética con otros procesos inmersos en la construcción social del siglo XX. Surge esta expresión después de hacer todo un recorrido histórico sobre las múltiples definiciones dentro del campo estético en su actualidad y previas a él, y entendió este ejercicio como un posible análisis de la experiencia en el marco de lo cultural. Para ello, hace un recorrido por la literatura romántica, el marxismo y la enajenación, las fuerzas de producción que cada vez agarraban más fuerza en el capitalismo, la cultura y la política de la mano con la revolución, o una posible teoría de revolución. Después de todo este recorrido propone la *estetización de la política*, donde brinda las herramientas para hacer un análisis desde la estética y sus diversas manifestaciones, como lo sería la fotografía de la mano de la política, con el fin de dejar ver las ramificaciones en las configuraciones de las sensibilidades de los sujetos, tanto de forma individual como en sociedad.

Desde esta lectura, es sencillo afirmar que los métodos de reproducción de la técnica previos a la segunda mitad del siglo pasado, para Benjamin, eran bastante útiles para los fines del nazismo y del fascismo, y en general para cualquier dictadura, puesto se apegaban completamente a una tradición con pocas posibilidades de cambio. De allí la importancia de pensar y postular nuevos conceptos que den otra mirada y abran el espectro.

De este modo, es sencillo pensar en que las imágenes fotográficas tienen un doble filo en el campo político, y que, aunque hay nuevas luchas por derrotar ese fin dictatorial, es muy difícil conseguirlo por completo, aunque la verdadera lucha está en pensar en cómo estas nuevas manifestaciones artísticas: cine y fotografía, tienen la capacidad de generar un cambio parcial – ojalá total – en las relaciones de poder y producción en las sociedades. Digo doble

¹⁶ Con el fin de problematizar esta afirmación, sugiero al lector revisar El mito de la ausencia del Estado: La incorporación económica de las “zonas de frontera” en Colombia, de Margaritea Serje.

filo, puesto por un lado está la fotografía controlada por el poder político y los medios de comunicación que llegan a una mayoría interesante, pero también pueden ser una herramienta de crecimiento, de construcción, análisis e investigación que nos permite acceder a eso inimaginado que mencionaba antes.

No queda duda que en la época de la reproducción del arte de forma masiva es inevitable una politización del arte, y hablando de fotografías, éstas son copiadas millones de veces sin tener sentido alguno. Sin embargo, la propuesta está en pensar esta estetización de la política, que no es más que la conservación de nociones contextuales (culturales, sociales, políticas, económicas, espaciales) teniendo todas las herramientas a la mano para modificarlas y hacer perder su sentido, que es justamente lo que hacían los nazis.

Así, la relación entre política y arte está marcada por esta propuesta de Benjamin, que quisiera conservar y es pensar la estetización de la política, como una posibilidad de análisis, conservando un criterio, convicción, saberes previos y una cierta empatía, pero sin cerrar el espectro de la crítica y la reconfiguración de nuevas nociones dentro de la misma.

1.3. Memoria. Benjamin y Sontag. La importancia de la fotografía en la construcción de memoria.

Hasta aquí diré que la fotografía, como obra de arte, logra cumplir su papel de documento y con la relación que establece con la política, nos da unas luces sobre su relación con la memoria en la configuración social de las comunidades. Un punto clave para que esto ocurriera se da en el siglo XX con la aparición del pie de foto (Sontag, 2004, pág. 22), que son breves sentencias que se encargan de ubicar espacio temporal y contextualmente la fotografía.

La fotografía, gracias a la reproducción de la técnica alcanzó un lugar importante que muto inmediatamente después al arte cinematográfico. La fotografía con su trabajo de retratar y mostrar cumple con un rol político: el testimonio, que se podría pensar de entrada como una figura parcializada, dependiendo de quien este propagando el relato. La fotografía de la

guerra, por ejemplo, nos muestra una realidad que no conocíamos (hablo de aquellos que conocemos la guerra como terceros, como espectadores), un horror, una tragedia, lo inimaginado.

Sobre la relación fotografía – política, debemos traer a (Sontag, 2004), quien señala que “las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (2004, pág. 14), en este libro la autora nos muestra como desde la fotografía hay un proceso de subjetivación y de alteridad a partir de la mirada del dolor ajeno, y desde esta nueva perspectiva nos invita a una reflexión en torno a los conceptos del poder (política), el dolor (guerra) y el miedo (política y guerra), donde la unión de estos con la evidencia fotográfica tienen un impacto y pueden mover a los medios de comunicación y a la opinión pública: las masas.

Desde esta mirada, podríamos decir que la fotografía logra brindarles una mayor legitimidad a los medios de comunicación, por su inmediatez y en el caso específico de horrores, por su crudeza, una sensibilización, en donde hay dos opciones: llenarnos de miedo (instrumentalizado políticamente por el terror) o aceptar una postura sensible y empática en donde reconozco la vulnerabilidad del otro. En el caso de este trabajo, busco sin duda identificarme con la segunda.

Ahora, lo que aquí interesa es la relación entre la fotografía y la memoria colectiva, desde Sontag, vemos una exaltación de la fotografía: El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. 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 (Sontag, 2004, págs. 14-15)

Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. (Sontag, 2004, pág. 38)

En esta línea, podemos plantear que la fotografía es un medio que permite enriquecer y nutrir nuestra experiencia, tiene la capacidad como agente externo, de brindarnos múltiples conocimientos experienciales que pueden ser ajenos a nuestra experiencia misma. De alguna u otra forma, se convierte en fuente y sistema de información, donde, no se quedan en el mostrar personas, objetos, paisajes o meras cosas, sino que nos permite redefinir y replantear la realidad en sí misma. Se abre el espectro y ahora la fotografía se convierte en “artículo de exposición, dato para el estudio, objeto de vigilancia” (Sontag, 2006, págs. 248-249)

Bajo su capacidad de fragmentación, reproducción e inmediatez, la fotografía alcanza posibilidades de control que eran imposibles para la escritura, y con esto, adopta nuevas capacidades, al convertirse en herramienta política. Ya que lo fotografiado, es decir, el objeto en la foto es de alguna manera controlado por la fotografía misma, y este control lo tiene no solo el fotógrafo, si no los medios de difusión o quien se adueñe de la fotografía. ¿Cuál es el medio para que el público acceda a las fotografías?

Continuando con la idea, en esta investigación nos estamos centrando en la instalación *Silencios* de Juan Manuel Echavarría, compendio de más de 150 fotos de tableros pertenecientes a escuelas en zonas de difícil acceso en Colombia que vivieron los horrores de la guerra desde múltiples grupos armados, este compendio sería para Susan Sontag una *colección* “Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen” (2006, pág. 227), en este caso más que un consuelo, podría hablarse de una intención de construir una memoria, de no dejar atrás la guerra que nos permea, y el consuelo haría parte de este ejercicio de construcción histórica.

“Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota” (Sontag, 2006, pág. 229) En el caso de esta investigación, busco entender la fotografía como esa herramienta que permite capturar una realidad, que no se invalida con el tiempo sino que por el contrario permanece y configura una memoria para el espectador, y que de alguna u otra forma nos permite ver el horror de la guerra desde una mirada crítica pero muy empática, donde comprendo que la realidad se deje de ver como remota (en cuanto al lugar donde esto ocurrió), y pase a ser la realidad que me

permea y configura como agente crítico y analítico de los problemas propios de mi territorio y todo lo que ello significa.

No con ello quiero decir que la fotografía es un mero instrumento de memoria, aunque puede serlo, pero también es la posibilidad de leer y entender otras realidades, otras historias, otros lugares de enunciación, y particularmente en este caso, entender que en Montes de María no es solo una zona roja¹⁷, sino también conocer su historia, su gente, todo lo que tienen para contarnos a quienes no vivimos lo que ellos tuvieron que vivir de parte de las FARC-EP, ELN, Ejército Nacional de Colombia, Fuerzas Militares y muchos otros grupos insurgentes armados ilegales.

Siguiendo el planteamiento de Sontag y en parte de Benjamin, las fotografías son tomadas en un espacio y tiempo específico, pero no con ello se han de deslegitimar con el tiempo. Para Sontag, las fotografías del pasado muestran y complementan la imagen que tengo de ese momento, mientras que las fotografías que se toman en el presente no solo transforman nuestro hoy, sino también de alguna forma el pasado. (Sontag, 2006, pág. 233) La fotografía no es dictatorial, es una fuente de información que puede llevar al cuestionamiento y análisis de lo fotografiado, pero pueden llegar nuevas fotografías que modifiquen, nutran o alteren esas preguntas o lecturas iniciales. ¿Por qué ocurre esto? La cámara logra volver cercano lo exótico, lo pequeño, lo lejano. Incluso, puede llegar a alejar.

En esta lectura, ya dije que hay una relación entre fotografía y política y esto nos lleva a hablar de memoria. En el caso de esta investigación, la guerra es un protagonista.

La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables, y los desastres de aviación y otros accidentes aterradores siempre atraen a gente con cámaras. Una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula

¹⁷ La Unidad de Investigación y Acusación establece 12 zonas en el país que sobrepasan los estándares internacionales de medición de conflicto armado interno. La primera zona en mención es Montes de María. Extraído de: <https://www.jep.gov.co/Paginas/En-2021-el-conflicto-armado-se-reactiv%C3%B3-en-12-zonas-del-pa%C3%ADs,-dio-a-conocer-la-UIA-de-la-JEP.aspx>

el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo está sucediendo y nadie sabe qué va a suceder. En el mundo de la imagen, ha sucedido, y siempre seguirá sucediendo así (Sontag, 2006, págs. 234-235)

Con esta cita busco clarificar que la intención de la fotografía es dejar una huella, que como ya mencione se puede modificar con la aparición de nuevas fotografías de ese objeto o suceso, sin embargo, esta huella que deja tiene una característica y es que permanece en el tiempo, y estas fotografías sobre la guerra, que aunque Sontag habla de fotografías explícitas, y en mi caso la investigación es sobre fotografías después de los múltiples conflictos internos que hubo en estas escuelas, si nos llevan a responder con ciertos sentimientos que posiblemente no son los que se presentan día a día en nuestra cotidianidad.

Sin dejar de lado que hoy conocemos cualquier tipo de catástrofe, suceso negativo o positivo, por medio de la inmediatez de la imagen, y esa inmediatez evoca sentimientos, una respuesta por parte del observador y esta respuesta está completamente determinada por las condiciones sociales de ese público. La conexión de la que nos habla Benjamin con la fotografía permeada de la percepción y el aura, la podemos ver aquí un poco, puesto esa respuesta si está condicionada por el contexto y la relación que se tiene con el suceso o evento que se está fotografiando y viendo por el público.

De esta manera diré que la memoria almacena nuestra identidad, cultura, condiciones sociales que orbitan en los campos público y privado, pero esta memoria es construida y mediada por la realidad, sin embargo, esa memoria está atada a unos factores externos (emociones, sujetos participantes, agentes distractores, eventos del pasado...) que plantean un escenario donde lo que se recuerda no necesariamente es como ocurrió. Por ello la importancia de hablar de fotografía, pues está acompañada al ser humano desde hace un poco más de dos siglos, en la construcción de una(s) memoria(s). Mediante la fotografía se tiene la posibilidad de acceder y conocer a el pasado, comprender todo lo que ocurrió antes para que hoy estemos aquí, o comprender todo lo que ocurrió antes en otros lugares que seguramente no está relacionado con mi realidad hoy, pero si con otros eventos significativos. “Recordar es, cada

vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (Sontag, 2004, pág. 39)

Este uso de la fotografía va mucho más allá de la evidencia, en la época de la inmediatez, al menos en esta oportunidad. La fotografía entendida en esta investigación como posibilidad de ser un catalizador del recuerdo, deja un poco de lado el uso de la fotografía hoy: imágenes efervescentes y virtuales, seguramente cargadas de mucho o poco sentido, dependiendo de quien es el espectador. Con la instalación *Silencios*, quisiera mostrar que las historias quedan atadas a la memoria por medio de la imagen que muestra la fotografía, que ha logrado la característica de icónica y no prevalece en el tiempo, puesto han logrado sintetizar toda una carga simbólica, configurada por los múltiples actores involucrados en las fotografías.

Este trabajo que hace Juan Manuel Echavarría involucra guías, personas del territorio que acompañan sus visitas, un equipo de trabajo, amigos e historias de vida de todos aquellos que estuvieron en los lugares donde ocurrieron los eventos propios de la guerra. Las fotografías que nos da *Silencios* son todo un recorrido personal, social e incluso político, donde la imagen nos evoca un recuerdo y detrás de este, una historia que construye nuestra memoria.

Capítulo. 2. Silencios: Una herida de luz prologada en el espectador. Una mirada desde Juan Manuel Echavarría

En este capítulo quisiera centrarme en la mirada del artista. Afortunadamente conté con la suerte de tener la instalación *Silencios* en el Museo de la UPN en el segundo semestre del 2022, lo que sin duda me permitió acercarme mucho más a las fotografías y al artista. Conocí a Juan Manuel en el primer conversatorio, intercambiamos correos y allí inicia nuestro acercamiento. En esta sesión inaugural habló un poco sobre su equipo, sobre el inicio de *Silencios* y lo importante que ha sido para el todo el recorrido, cada visita a campo, todo.

La presentación de la instalación duro un mes entre agosto y septiembre del 2022, aquí tuvieron lugar cuatro sesiones donde hubo conversatorios con Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisalez, Camila Charry y Yolanda Sierra León.

PROGRAMACIÓN ACADÉMICA

Conversaciones sobre SILENCIOS
Una exposición de **JUAN MANUEL ECHAVARRÍA**
Con la colaboración de Fernando Grisalez

Sesión 1
24 DE AGOSTO
Hora: 4:00 a 5:00 p.m.
Aprender con los pies
Diálogo con Juan Manuel Echavarría
Autor de la obra

Sesión 2
31 DE AGOSTO
Hora: 4:00 a 5:00 p.m.
Etnografía fotográfica en Montes de María
Diálogo con Fernando Grisalez
Coautor de la obra *Silencios*

Sesión 3
7 DE SEPTIEMBRE
Hora: 4:00 a 5:00 p.m.
La poesía como potencia en la obra *Silencios*
Diálogo con Camila Charry
Poeta y editora

Sesión 4
14 DE SEPTIEMBRE
Hora: 4:00 a 5:00 p.m.
Educación: En un silencio mustio
Diálogo con Yolanda Sierra León
Profesora investigadora y coordinadora del grupo
Derecho, Arte y Cultura
Universidad Externado de Colombia

MUSEO PEDAGÓGICO
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
CRA 13 NO. 72-20

Apertura al Público
17 de agosto a 16 de septiembre
Lunes a viernes
9:00 a.m. a 5:00 p.m.

PARA AGENDAR MEDIACIÓN EN SALA ☎ 302 2482501 / 320 4520795

Fundación Puntos de Encuentro

Logos de la Universidad Pedagógica Nacional, el Museo Pedagógico, y el Centro de Estudios e Investigaciones Pedagógicas (CEIP).

Ilustración 5 - Exposición temporal: «Silencios» - Extraído de:
<http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/2022/08/12/exposicion-temporal-silencios/>

Esta exposición que reúne vestigios del conflicto armado en Colombia, mezclado con la importancia de la educación y las escuelas en las zonas apartadas dentro de nuestro país, logró llamar la atención del estudiantado, profesores y personas que conforman la comunidad de la Universidad Pedagógica Nacional. Lo decía el mismo Juan Manuel en la sesión inaugural “No hay lugar más pertinente para presentar esta instalación que la Universidad Pedagógica Nacional, educadora de educadores”.

Así, dividí este capítulo en tres partes, buscando responder a unas preguntas puntuales. En la primera parte, propongo responder ¿Cómo se construyó [usted] como artista?, ¿qué relación tiene esto con su vida privada?; la segunda parte responderá a la pregunta sobre la creación de *Silencios* ¿Por qué *Silencios* y todo lo que esto implica? Y finalmente quisiera presentar una relación entre fotografía, guerra y pedagogía, dejando tal vez un apartado abierto para próximas investigaciones, pero procurando establecer una relación entre el sentir de esta instalación y la pedagogía en el marco del conflicto armado en Colombia.

Antes de iniciar con el análisis, considero fundamental que usted como lector conozca las fotografías sobre las que quise hacer el análisis.



Ilustración 6 Silencio Naranja 2011 - Chinulto, Sucre, Colombia



Ilustración 7 Silencio con grieta 2011 - Las Palmas, Bolívar, Colombia



Ilustración 8 Silencio Caña Fría, 2016 - Palo Alto, Colombia



Ilustración 9 Silencio muerto, 2011 - Munguía, Bolívar, Colombia



Ilustración 10 Silencio armado, 2011 - Bajo Grande, Bolívar, Colombia.



Ilustración 11 Silencio sacro, 2011 - La Estrella, Bolívar, Colombia

Sobre cada *Silencio* mencionado, el fotógrafo tiene algo para decirnos. Estas afirmaciones las tomo de la charla inaugural de la presentación de la instalación en el Museo de la UPN el 24 de agosto del 2022. Sobre *Silencio naranja* menciona “Escuela agropecuaria abandonada en el 2001. Pueblo muy prospero antes de la llegada de los Paramilitares en el 2001. “El tiempo lo ha ido cambiando de color””. Sobre *Silencio con grieta* afirma “Eran un total de 7 aulas, 2 nunca se estrenaron. La masacre lo impidió. Una placa conmemorativa llama la atención. El tablero con la grieta de luz: escenario donde mataron a 4 personas del pueblo”. Continúa con *Silencio Caña Fría* y con mucho sentir y tomando una pausa dice “Llegar aquí, 9 horas de viaje. Caminos de herradura. Territorio muy apartado. Los cambios del espacio, como la guerra han permeado el aula de otro contexto total”.

La sesión se detiene, sin embargo, nos habla [al auditorio] de tres silencios más, *Silencio Muerto* afirmando “Aguas de Heráclito. Choque cultural con el desplazamiento forzado de los Paramilitares en el 2001, conmemorando los 10 años en el 2011 de la fuerza ejercida por los Paramilitares en los pobladores de esta zona. Este tablero ya había perdido su color verde, se había caído... La escuela se ha convertido en un cadáver que ya no existe: Se cayó”. Sigue con *Silencio armado* a mi entender uno de los más llamativos por lo que supone la fotografía como campamento de guerra, donde sostiene “Escenario sin música, sin luz. Vereda Huérfana y violentada. La escuela es toda una experiencia inolvidable. Hay presencia de grafitis militares, tendidos de guerra y armas. La guerra inserta en el aula, con una inscripción en el tablero “Velazco, aliste el kit””. Finalmente cierra con *Silencio Sacro*, opinando “Silencio con heno. Un aula de las más conmovedoras. Un silencio único, dorado y sacro. Los pobladores le cuentan que a las 3:00 pm era el toque de queda, que nadie se movía, que nada se movía”.

Después de esta presentación elegí justamente estas seis fotografías, las que llamaron mi atención y de las que tenía una pequeña historia detrás contada por el mismo fotógrafo, donde pude comprender un poco la historia de cada una de las tragedias que ocultan estos tableros.

2.1. Construcción del artista ¿Cómo llegar a la fotografía como agente de cambio?

Sin duda, el trabajo de Juan Manuel Echavarría no solo ha logrado capturar mi atención por su propuesta y justamente en *Silencios* el artista ha manifestado que su mirada es una mirada como la de Perseo frente a Medusa, tal vez no directa, pero me ha permitido comprender los horrores de la guerra desde el lente de una cámara.

En esta sección quisiera centrarme en conocer lo que llevó a Juan Manuel a convertirse fotógrafo y artista con ganas de mostrar el horror que vivimos en Colombia. En una de las entrevistas que tuvimos me comentó un poco sobre su educación superior, su relación con su familia, con su intento fallido de ser escritor y sobre su inicio en el mundo de la fotografía por un regalo de dos grandes amigas. Quisiera compartir este fragmento con ustedes¹⁸.

“LVG: [...] ¿Qué te llevó a utilizar la fotografía como instrumento para contar historias? ¿Qué relación puedes ver entre la fotografía y la memoria en esta instalación? Bueno, en la sesión inaugural mencionaste un poco en la Universidad Pedagógica sobre la fotografía en una edad madura que llegó a tu vida después de haber querido ser escritor, y quisiera saber un poco más sobre eso.

JME: ¿Sobre el escritor? ¿Sobre el naufragio mío como escritor?

LVG: Si, claro

JME: Pues que te digo... Te voy a contar algo, Laura. A mí me llevaron mis papás a estudiar a Estados Unidos a los 11 años y duré allí en Estados Unidos y en Europa unos 12, 13 años... Regresé como a los 23 años, después de graduarme de la universidad y [silencio] yo sentí que mi idioma, mi lengua madre, se me había roto, por tantos años afuera, estudiando en inglés... Entonces, afortunadamente tuve unos

¹⁸ Para propósitos del trabajo JME será Juan Manuel Echavarría, LVG, seré yo.

papas muy especiales eh... y un día al almuerzo le dije a mis papás que yo lo que quería era escribir ...

[pausa donde me llevan una jarra y un pocillo, muy bellos, por cierto, con té de coca]

JME: y... mi papá me miró y me dijo ¿en qué idioma va a escribir? Y yo le dije que, en español, se quedó callao y me dijo nosotros los apoyamos en lo que usted quiera, me dijo mi papá... y ... yo empecé a escribir [pausa corta] y ahora, te estoy hablando de hace muchos años, yo tendría 23 o 24 años, o sea hace unos 50 años y ahora en el espejo retrovisor, me doy cuenta de que quise escribir para recuperar mi lengua. Entonces usé muchos diccionarios etimológicos, porque me gustaba escribir y buscar el origen de las palabras y ahí aprendí yo a investigar...

LVG: ¡Claro!

JME: Si, entonces mi primer libro La gran catarata eh... es un libro que lo escribí con la ayuda de diccionarios etimológicos, y poco a poco fui recuperando mi lengua, era como volver a recuperar mi identidad ¿sabes? ¡como colombiano!

LVG ¡Claro! ¡Qué interesante eso!

JME: Ehh, y empecé a leer en español. También otra forma de recuperar el idioma, buscando en diccionarios la palabra que no entendía. Entonces poco a poco fui reconstruyendo mi idioma, mi lengua y escribí dos libros y se publicaron, pero fueron un naufragio, porque nadie se interesó en leerlos y cuando ya estaba escribiendo mi tercer libro, yo entendí algo muy fascinante... estaba en el umbral de mis cincuenta años, Laura y encontré que en ese momento ya uno tiene menos tiempo... Y que para yo escribir un párrafo podría demorarme un mes buscando la palabra exacta... Porque siempre he buscado la palabra exacta. Entonces yo dije no puedo seguir en esto ¡No hay tiempo! ¡Esto es absurdo! Entonces fue cuando un par de amigas, yo creo que lo dije en la charla...

LVG: Sí, sí, sí.

JME: Un par de amigas, dos artistas que me conocen muy bien... Ellas me dijeron “Cámara de fotografías” y yo no sé qué paso, Laura, con esa cámara de fotografías,

pero yo si se ya, hoy en día ya sé, pero me vine pa' Bogotá con mi primera cámara. Yo no era fotógrafo ni me interesaba...

LVG: ¿Nunca?

JME: La fotografía nunca en museos. En museos siempre me interesaba la pintura, más que todo. [pausa] y vine aquí y yendo hacia el 20 de Julio, ¿tú sabes esa historia o no?

LVG: Noo, no. No la conozco.

JME: Yendo hacia el 20 de Julio vi unos maniqués que estaban vendiendo ropa en la acera de la calle, en un barrio popular. Y ahora te muestro las fotos. Y eran todos maniqués rotos, vendiendo la ropa... Y la gente se acercaba, tocaba la ropa, veía la ropa, veía el precio de la ropa... Y nadie miraba esos rostros, violentados. Y yo dije, pero, así como estos caminantes, así he sido y nadie miraba los rostros, así como esos caminantes yo nunca he querido enfrentarme y ver y pensar sobre la violencia que ha vivido el país. Desde que nací en 1947. Entonces tomé esas fotos, fue ahí cuando yo dije de ahora en adelante voy a investigar la violencia de mi país a través de la fotografía y del arte. [pausa] Cuando uno sobrevive un naufragio [pausa prolongada], como lo fue mi escritura, uno trae algo de ese naufragio.

LVG: ¡Claro!

JME: Laura, a mí me interesaba era la metáfora y lo simbólico. Porque en la fotografía usted tiene otro camino que es muy interesante, muy válido, pero es el que yo no escogí, que es la reportería grafica.

LVG: Lo explicito

JME: Si, y lo que..., sí. Lo directo. La mirada directa ¿no? [pausa] Entonces, opte por ese otro camino que es la mirada indirecta, y es allí donde la metáfora y lo simbólico juegan un papel relevante, ¿sí? Y a contar historias, pues es que eso me viene de mi fotografía también, ehh de mi literatura, de mi escritura, uno escribe contando historias, o yo escribía intentando contar historias.

LVG: Eso justamente te quería preguntar, Sobre La gran catarata ¿De qué eran estos libros? ¿Qué contaban estos libros?

JME: Figúrate que yo me gradué de la universidad en Estados Unidos y tenía dos últimos semestres, uno en Florencia, Italia y otro en Grecia, y yo escogí irme pa' Europa y en Grecia yo descubrí la mitología griega, cuando yo descubro esto a mí se me abre una ventana gigante, enorme. Porque yo no conocía la mitología griega... y me pareció que eso es un tejido extraordinario donde hay belleza, envidia, amor, transformación, la metamorfosis de los dioses, de los héroes... Y a mi todo eso me enloqueció y en mi último semestre, y en ese último semestre cuando ya me gradué de la universidad y yo leí en la Pedagógica sobre Monte Athos, ¿sí? Que era está montaña sagrada donde vivían los ascetas. En esa época yo quería ser un asceta, irme a una cueva y, y soñar en una cueva y no se... Como que soñaba, ¿tú has leído a Hermann Hesse?

LVG: Si, si señor.

JME: Siddhartha... Yo venía de Siddhartha

LVG: Si... que maravilla

JME: Si... de la época hippie en Estados Unidos, de los años 60. Haga el amor y no haga la guerra, era ese dicho de los años 60. Y ... y yo estuve allá 4 o 5 días, y... y dije cuando yo volví, yo dije La gran catarata va a ser sobre mitología y sobre un asceta que vive en una cueva. Entonces, es eso, un asceta que vive en una cueva y de pronto empuja la piedra que cubría su cueva y se va a andar por el Mediterráneo, por el mundo mediterráneo a descubrir la mitología, ¿sí? Muy onírico, todo muy onírico. Un tejido de sueños.

LVG: Claro, muy interesante. Lo tendré que leer alguna vez, si es posible, me gustaría mucho.

JME: Te doy el libro, por favor

LVG: Me encantar

[...]

No cabe duda de que el inicio del artista es distinto en cada uno de los casos, y fue justamente la fotografía aquello que, sin quererlo, le permitió evidenciar el paso del tiempo sin olvidar lo ocurrido. Pero iré paso a paso, intentando analizar lo aquí dicho. En principio está Juan Manuel, quien es extremadamente amable, con quien me sentí en confianza de desarrollar estas charlas, que fueron conversaciones, no entrevistas.

Juan Manuel Echavarría vivió más de diez años entre su infancia, adolescencia e inicios de adultez en Estados Unidos, lo que marcó un hito en su vida y fue el sentimiento de pérdida del lenguaje y tierra madre, podría pensar, que este primer intento y acercamiento a la lengua tiene sin duda alguna la intención de recuperar lo perdido, en principio fue el idioma, pero con el paso del tiempo hubo otros acercamientos que lograron ese acercamiento a su Colombia querida. También logra llamarme la atención el apoyo de su familia, de sus papás en todo momento, sin importar las decisiones que el tomara sobre su vida profesional.

Así surge *La gran catarata*, su primer libro sobre el que Juan Manuel Echavarría hace muchos chistes por su fracaso. Yo no me atrevería a llamarlo fracaso, pues este fue el inicio para pasar de las letras a la imagen, y allí encuentra su interés en la cámara. En ese momento, de la mano de dos grandes amigas llega su primer cámara fotográfica e inicia el trabajo de este gran artista.

El cuestionamiento por el lugar de la fotografía no tarda en aparecer, la fotografía como figura de museo es algo relativamente nuevo, bien nos señala Sontag “Y desde los años veinte los profesionales ambiciosos, de esos cuya obra se conserva en los museos, se han apartado sin cesar de los temas líricos para explorar para explorar concienzudamente un material insulso” (2006, pág. 48) Ahora, antes para Juan Manuel Echavarría no se lograba pensar que el lugar de las fotos fuese un museo, sin embargo, esta figura ha ido cambiando un poco, esto de la mano con las historias que llevan detrás,

“Los moralistas amantes de la fotografía siempre tienen esperanzas de que las palabras salven la imagen. (La actitud opuesta a la del comisario de un museo que, para transformar en arte el trabajo de un fotoperiodista, exhibe las fotografías sin los pies de foto originales.) Así, Benjamin pensaba que un subtítulo correcto bajo una imagen podría «rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario». Incitaba a los escritores a que comenzaran a hacer fotografías, a mostrar el camino”. (Sontag, 2006, pág. 155)

Es clave comprender lo que nos invitan a pensar Sontag y Benjamin. La fotografía logra ocupar un lugar en el museo de la mano con ese pie de foto, con esas historias que logran ubicarnos espacial, temporal, cultural y socialmente en el contexto de la imagen, esto no solo tiene un carácter político, sino logra manifestar un cierto sentido revolucionario, acompañado de la importancia de la historia que se nos está allí contando.

No obstante, la importancia del artista y su creación solo logra configurar una parte de este diálogo entre el arte y la comunidad, bien nos lo dice Juan Manuel Echavarría, “Eres tú [el público] quien completa la obra, no soy yo, yo la propongo, ahí está. Pero tu o el espectador la completa, sin duda” ¿Cuál es el sentido de la fotografía si nadie la ve? ¿Cuál es el sentido de la fotografía si quien la ve no comprende lo que se está diciendo allí? ¿Cuál es la articulación que se debe dar para que logre tener sentido y significar algo en el otro?

Pues bien, debe haber una relación entre la imagen, lo que dice, el espectador y el contexto en el que se está viendo, de lo contrario no transmitiría ningún mensaje, incluso si pensamos esta relación como manifestación y comprensión de lenguaje. El artista también es un punto clave, pues es su intención y su creación la que busca decirnos algo.

El camino de Juan Manuel Echavarría estuvo lleno de cambios, opciones, y sin duda me aclara que el origen de un artista es tan variado y distinto como la existencia de artistas. Su interés en las humanidades y en su país [origen], logró cambiar su proyecto de vida inclinándose en la escritura en principio y después de descubrir muy a su pesar que no era uno de sus fuertes, paso a la fotografía y sin quererlo lo convirtió en su proyecto de vida, de la mano de su equipo. Considero esto muy importante, el artista en esta oportunidad no es alguien solo, es alguien acompañado, es alguien que tiene todo un equipo a su lado que lo acompaña desde las inmersiones en territorio hasta el desarrollo final de la fotografía y está comprensión del arte en común-unidad, me ha parecido aún más bella.

2.2. Silencio del tablero. La creación de Silencios.

En la construcción de esta investigación, uno de mis mayores intereses era comprender el ¿Por qué de *Silencios*? Como lo he dicho ha sido una obra que me ha atravesado y ha causado en mí un interés particular. En una de las charlas con Juan Manuel, logró explicarme un poco sobre el porqué de la instalación y bastante información sobre su construcción.

Silencios es una instalación que nace sobre el 2010 en Montes de María de la mano con Fernando Grisalez. El interés surge de la observación de un aula de clase completamente abandonada donde el tablero tenía una inscripción “Lo bonito es estar vivo”. Para Juan Manuel Echavarría esto debía ser contado, así escribe en su diario de campo de esta visita “Veinte años este Silencio sin escuchar la voz humana”. Así inicia un recorrido por múltiples zonas alejadas en departamentos afectados por el conflicto armado¹⁹ fotografiando tableros.

Para Juan Manuel Echavarría la intención no es la fotografía de la escuela, del aula... Lo importante aquí es la fotografía del tablero, ese elemento que nos dice todo o nada, con el que todos hemos estado vinculados en algún momento de nuestra vida. Señala además que esas escuelas sin tablero son mudas y no permiten tejer esa historia que podríamos sacar de allí.

Uno de los fragmentos de la conversación que tuve con Juan Manuel Echavarría ahonda un poco más en esta construcción de la instalación.

LVG: Quisiera saber justamente porque la obra Silencios, ¿Por qué ese nombre? ¿Por qué Silencios? Es claro la intención metafórica y simbólica. Hoy para mí puede ser clara, o bueno, algo clara, porque he venido investigando sobre el tema y conocido el trabajo. Pero ¿Qué los llevo... porque igual está muy de la mano el trabajo con Fernando Grisales? ¿Qué los llevo o que te llevo a colocar ese título?

JME: Laura [pausa] uno entraba a esas escuelas abandonadas por la guerra, a esas aulas donde había tablero y yo lo que sentía era el silencio del aula, el silencio del tablero [pausa] Recuerdo que una vez fuimos a una escuela que llevaba como veinte años abandonada, a un aula y vimos que había algunas frases escritas en la pared, algunas muy lindas, y no me acuerdo cual era... Era un poema o algo escrito en la pared... Y Emmanuel, otro de los

¹⁹ Son más de cien Silencios en Montes de María, abordando otros departamentos del país como Chocó, Caquetá y Cauca.

colaboradores lo leyó en voz alta, y yo en un diario de viaje escribí “Veinte años este Silencio sin escuchar la voz humana” ¿Sí? [pausa] y ha habido algunas escuelas, Laura, donde nos han llevado los guías, definitivos en este trabajo, de colaboración, porque es un trabajo en equipo, y han sido unas escuelas sin tablero, y estas escuelas donde no hay tablero, son totalmente mudas, es el tablero el que habla en su Silencio, para decir aquí se estudiaba, aquí había algún tipo de tejido social, aquí había niños, niñas, un docente, una profesora, un profesor. Es el tablero el que habla en su silencio, las otras son totalmente mudas.

LVG: De ahí la importancia de los tableros. Lo dicen todo, sin decir nada. Es algo que me llamaba mucho la atención, justamente porque dicen tanto o a todos nos logra decir algo distinto cada fotografía, pero hay un silencio y pensaba eso, que el título se debía o se debió pensar por la experiencia, justamente lo que vivieron, lo que viven constantemente...

JME: Lo que se sintió. Lo que se sintió. Ósea es casi un nombre que brota de los sentidos, podría decir... Si...

LVG: Y bueno, yo quisiera saber un poco también ¿Cuál ha sido el trabajo, la importancia del trabajo, los aportes que ha tenido en esta instalación de Fernando Grisales?

JME: Fernando lleva como 20 añ.., 16 años ya, trabajando conmigo. Él se graduó, él hizo una maestría en Arte, en Artes Visuales en la Universidad Nacional, ¿no? Yo me gradué de humanidades, y Fernando es una persona que es muy hábil con sus manos, yo soy muy torpe con las manos, ósea, para yo, ehh... Para yo entender una cámara, yo soy malísimo, incluso después de 20 años, soy malísimo. Fernando es un experto en estos temas, en el tema de tecnología, en el tema de no se... Pero ninguna de esas imágenes, y esto que este muy claro, sería posible sin Fernando, no existirían sin Fernando. Es lo que se llama en ingles un teamwork o un trabajo en colaboración, en equipo

LVG: Se complementan

JME: Totalmente, totalmente. Emm, es una persona muy pausada, mi personalidad es más volcánica, ahí también nos complementamos [risas] En fin, entendemos que ese camino para llegar a ese Silencio nos llena de experiencia ¿no? Lo que he dicho en aprender con los pies, porque Laura [pausa] en el 2003 esto es definitivo, cuando yo hice Bocas de ceniza, en esa época Fernando no había entrado al equipo a trabajar conmigo. Cuando yo hice Bocas de Ceniza y tuve que ir a Quibdó y al Choco, yo volví, vi la obra y me di cuenta de que ya no podía seguir trabajando en mi estudio en Bogotá, dentro de la burbuja y tenía que romper las cuatro paredes y salir al territorio para aprender de la guerra, para escuchar historias de las

personas que la han vivido en carne propia. Ahí fue una metamorfosis una transformación en mi forma de trabajar. Gracias a Bocas de ceniza en el 2003.

[...]

La lectura de la instalación desde su autor no deja de ser fascinante. Permite descubrir como la fotografía en nuestra sociedad capitalista tiene dos vías, la de subjetivizar y la de objetivizar la realidad. Así lo señala Sontag:

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas. Las capacidades duales de la cámara, para subjetivizar y objetivizar la realidad, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras defienden la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes) (2006, pág. 249)

Con la cita anterior quisiera ilustrar el alcance de las fotografías en nuestra sociedad actual, de corte absolutamente capitalista y segregado por las fuerzas políticas que permanecen y empeoran la vida de las masas. Las imágenes permiten establecer vínculos entre quienes se sienten identificados bajo lo mismo y romper o quebrar relaciones al generar desdén o distancia frente a lo evidenciado en la fotografía, hoy dependiendo de la postura de cada uno una imagen puede ser considerada fascista y a su autor de esa misma corte, sin entrar a entender realmente que quiere decir, por colocar un ejemplo sencillo.

Desde la fotografía se pueden comprender cantidades abismales de información debido a su inmediatez y a la sensación que logra generar en el espectador. La fotografía les habla a los individuos y los conecta – o aleja – de un sentir común. Y esa es justamente la intención de Juan Manuel Echavarría. En este caso Sontag habla de *librar la guerra* y esto lo podríamos entender desde varios escenarios, pero leerlo desde esta instalación nos hace pensar que es una forma visual de comprender la guerra y brindarnos la opción de indagar sobre lo ocurrido

en esos territorios, de conocer sus historias, de conocer la guerra desde nombres propios y de abrazar la terrible realidad de otro igual a mí.

La subjetivación de la realidad es una mirada que generalmente es manipulada por una clase gobernante para que la masa opere de la forma que ellos desean, o al menos, así lo comprendo desde Sontag. Frente a su intención de objetivarla, hablamos de la comprensión real – o intento de real – sobre lo ocurrido, y aquí entran otros actores que tejen toda una historia y nos permiten acceder a una verdad. Ahora, no se puede dejar de lado que el análisis lo hago sobre la instalación, pero no puedo dejar de lado la figura de la cámara como agente de espectáculo (redes sociales, televisión, internet) y de control (cámaras de seguridad, información biométrica, análisis de datos desde ciertos rasgos).

En la última charla con Juan Manuel Echavarría me comentó que este año se terminó el proyecto sobre el que trabajaron trece años, me cuenta que, aunque aún no tiene nombre, ya tienen la fotografía e involucra a las FARC, el Ejército Nacional de Colombia y a los paramilitares. Quisiera compartir con ustedes este fragmento,

JME: [pausa prolongada] Jum... Te leo el último viaje a Montes de María

LVG: Si, por favor.

JME: La experiencia del viaje. Acabamos de estar en Montes de María

LVG: ¿Estuvieron hace poco?

JME: Si, estuvimos hace poco... Laura muchas gracias por todo tu interés

[Estamos en una mesa circular, sentados uno al lado del otro, se levanta y va a su escritorio, a tan solo un par de pasos por su diario de viaje. Una agenda azul, no tiene rayas, el papel es completamente liso, se deja llevar por sus experiencias, tiene varios dibujos sobre lo que ven en campo, se sienta y toma sus lentes y empieza a leer...]

JME: Bogota, La Candelaria. Marzo 7 2023

Viaje reciente a las entrañas de los Montes de María. A las 6 de la mañana llegamos al pueblo de Chalán²⁰, en Sucre para salir media hora después en un tractor a la escuela del Limón. Es verano, los calores son intensos. Le debíamos ganar al sol de los Montes de María. Éramos Mari, mi amiga francesa, Fernando, Emanuel, Jonny B, Xiomara, José de Chalán, Valencia, Guido, Freddy, Mini Cookie y José, perdón y José de don Gabriel. Todos en la jaula de madera, que jalaba el tractor que conducía Marcel, un joven de la zona, concentrado y diestro. A sus 10 años había aprendido a manejar estas máquinas. Agarrados a unos lazos brincábamos para arriba y para abajo. Otras veces sacudidos de lado a lado como unos racimos de plátano en esa trocha de tierra, huecos y piedras.

Al inicio cruzamos por arroyos frescos, con árboles inmensos como el caracolí. Árbol que me asombra con sus raíces gruesas, retorcidas y protuberantes. Sus troncos añosos y sus brazos que se pierden con sus ojos verdes en el azul del cielo. Luego, se desnudó el camino y el sol apareció con sus primeros rayos. Sería una hora más tarde cuando el tractor se detuvo, nos bajamos y continuamos a pie por un camino de mulas, empedrado, uno detrás del otro, hasta llegar. Y después de desayunar unas latas de atún a una casa campesina con su piso de tierra y su techo de palma, donde Alberto de 65 años, nos dio la bienvenida, José de Chalán hacía un par de días le había anunciado nuestra visita y era Alberto quien nos llevaría hasta la escuela del Limón a contarnos lo que allí había sucedido.

La escuela sin techo, de una sola aula, llena de arbustos y plantas. Entramos Fernando y yo en silencio con el trípode y la cámara, con cuidado apartábamos los chamizos, nos agachábamos en la maraña sin romperla. Paso a paso entre la hojarasca para llegar al fondo del aula y encontrarnos de frente con su tablero, carcomido por el sol y las noches, las tempestades y el olvido. Veinte años en silencio en su abandono. La guerrilla aquí mató al profesor, se llamaba Algene Barreto, él había gestionado la escuela con el alcalde de Chalán. Nosotros siempre lo respaldábamos, nos cuenta Alberto. Buscaba lo mejor para los pelados, buscaba el bono escolar, donde daban

²⁰ Chalán es un municipio colombiano del departamento de Sucre, ubicado en la subregión de Montes de María, al norte del país. Se sitúa a 54 km de Sincelejo, la capital departamental. Anteriormente, hizo parte del Municipio de Colosó, bajo el nombre de Ricaurte.

arroz, azúcar, avena. Cuando traían los munos con bultos de comida, el ejército nos los quitaba “me mocho los huevos si está comida no es para la guerrilla”, decían. Eran las 10 de la mañana cuando lo sacaron de clase y lo mataron. Le dieron unos tiros por detrás, nos tocó levantarlo, lo llevamos en hamaca hasta Chalán, sus familiares lo enterraron, aquí era mi casa, al lado de su casa, al lado de la escuela.

¿A cuánto queda a pie el pueblo de Chalán? Le pregunté. De aquí son 3 horas de camino, me respondió. ¿Y cuándo abandonan ustedes la vereda? Salimos el 13 de septiembre del 2000, cuando los paramilitares hicieron la masacre del Parejo²¹. Con mis 12 hijos nos tuvimos que ir a vivir al pueblo, nos fuimos como a las 5 de la tarde pa’ Chalán, llegamos pelados, a meterse donde uno pudiera o le dieran el alojo. 12 hijos, pensé, ¿Cómo pudieron sobrevivir su desplazamiento? Uno está vivo porque sobre supo vivir la vida, nos dice Alberto, y luego me lleva con Emanuel y Valencia a ver unos huecos más allá de la escuela.

En el 2002 la guerrilla mino la escuela, sabían que el ejército iba y venía y que dormían allí dentro, enterraron minas a todo su alrededor y en el corredor de la escuela, que no explotaron y por eso no quedo destruida, pero estos huecos son de las minas que si reventaron. La explosión de oyó en Chalán, eran como las dos de la mañana. Cuando vinimos los goleros se comían los pedazos de cuerpos, se veían pedazos de cabeza por todos lados, a uno se le despelucaba el pellejo desde el talón pa arriba.

Un helicóptero del ejército vino a llevarse los restos, cuenta Alberto. Murieron más de veinte soldados. Valencia, excombatiente de la infantería en los Montes de María, escucho en silencio y luego nos dijo, allá en la infantería de marina en Cartagena hay

²¹ El 13 de septiembre de 2000 un grupo de 70 paramilitares del Bloque Montes de María de las AUC llegó al corregimiento de Chinulito, ubicado en el municipio de Colosó, en Sucre y asesinaron a 11 personas que vivían en el caserío conocido como El Parejo. Los ‘paras’ amarraron a las víctimas y las trasladaron hasta el arroyo El Bobo donde las mataron con morteros y garrotes. No usaron armas de fuego para no alertar a los grupos guerrilleros que delinquían en la zona.

El crimen que más estremeció a los pobladores fue el de una mujer en estado de embarazo, a quien asesinaron porque la señalaron de ser la compañera sentimental de un guerrillero. Según testigos, el grupo armado iba acompañado por unos desertores de la guerrilla que se habían entregado a la Brigada de la Infantería de Marina. Estos hombres señalaban a los supuestos colaboradores de las FARC y el ELN. Extraído de: <https://rutasdelconflicto.com/masacres/el-parejo>

un cuadro de honor con las fotografías de 9 soldados, de los que no encontraron ni un solo hueso, desaparecieron por completo.

Nombres de los infantes de marina desaparecidos:

1. Gonzales, Manuel
2. Anaya Vargas, Luis
3. Caballero Florez, Argües
4. Ortega Erazo, Julio
5. Novoa Arroyo, Merley
6. Mendoza de la Rosa, Juan
7. Caro, Freddy
8. Hernandez Amaya, Eudember
9. Lopez Francisco, Edier

[Acaba la lectura del diario de viaje]

Esa es la explosión del silencio. Esta escuela es la explosión del silencio y con esta escuela cerramos los silencios. Con esta imagen.

Aquí finaliza *Silencios*, sin embargo, es inevitable no sentirme tocada por la historia que hay detrás, por la familia que sobrevivió y fue desplazada, por las víctimas del conflicto y sus familias, por los victimarios que no sabemos si hoy siguen con vida. La evolución del artista y su configuración no está en la normalización de estas historias de horror mostradas a través de la cámara, por el contrario, está en que sin importar el transcurrir del tiempo, la cantidad de tragedias y visitas a territorio, no se pierde la empatía, no se pierde ese reconocimiento del otro como igual, y más importante, no se deja de llorar a nuestros muertos.

2.3. Relación fotografía, guerra, pedagogía

En este apartado quisiera centrarme y darle pie al siguiente capítulo y responder desde la mirada que hemos venido analizando de Juan Manuel Echavarría y desde los visitantes al Museo de la Universidad Pedagógica Nacional entre agosto y septiembre del 2022, ¿Cuál es

esa relación que se puede trazar entre fotografía, guerra y pedagogía? Para ello quisiera tomar algunos fragmentos de las entrevistas que tuve con Juan Manuel y algunas fotografías del libro de visitas que me permitan rastrear o al menos dar nociones sobre esta relación que busco hilar.

He visto en Juan Manuel Echavarría un interés genuino por mostrar la afectación que hay en la pedagogía como resultado de los conflictos bélicos internos en nuestro territorio nacional y para poder hacerlo se ha apoyado en la fotografía. Esta intencionalidad no es vana, ni vacía, pues justamente es su forma de mostrar que la fotografía puede ser una experiencia política que no hace parte solamente de la esfera privada, sino que por el contrario configura toda una colectividad.

Así, quisiera mostrar algunas de las coincidencias y diferencias en la experiencia política en virtud de la forma de recepción de las imágenes por parte del público quienes plasmaron sus ideas en el libro de visitas, que, aunque es por sí solo todo un objeto de estudio aquí solo quisiera detenerme en algunos apartados. Sobre el artista, coincido con Benjamin, quien indica que este debe ser capaz de realizar una transformación funcional, la cual -citando el concepto de Brecht- no debe alimentar el aparato de producción sin, al mismo tiempo transformarlo, guiándolo hacia una determinación productiva que incite a otros consumidores a convertirse en productores, es decir, en colaboradores (Benjamin, 2015)

De la misma manera, Rancière, citado por Capasso (2018) manifiesta que la política cobra sentido siempre y cuando conduzca a la emancipación, la cual se entiende como la emergencia de lo heterogéneo en el espacio homogéneo del consenso policial (Capasso, 2018). Así pues, la política emancipatoria procura manifestarse por medio de la estética de la política, ya que opta suministrar un nuevo orden de lo sensible. Y justamente es ese trastocar de lo sensible, esa ruptura con las instituciones lo que quisiera evidenciar en estas consignas, a partir del hilar estos elementos: fotografía, guerra y política.

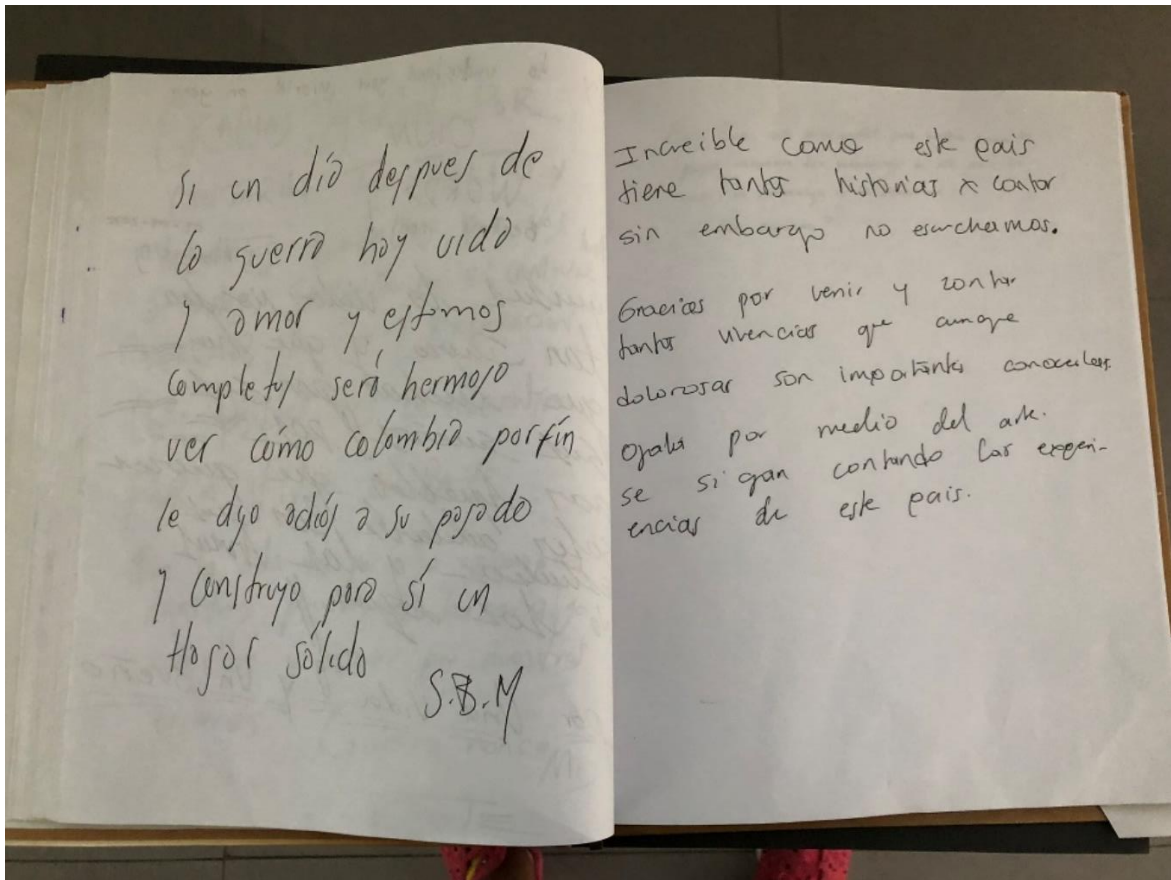


Ilustración 12 - Libro de visitas # 1 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

Antes de iniciar el análisis del libro de visitas es fundamental comprender que el público en su mayoría fueron estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, profesores, amigos de la UPN y trabajadores de la misma universidad. En este orden de ideas hay una mayoría familiarizada con la vida académica, con la figura de conflicto armado en Colombia y tuvo el interés de asistir al museo a ver estas fotografías, incluso algunos asistieron a alguna de las cuatro charlas que se hicieron a lo largo de la exposición.

En la primera página aparece esta insignia “Si un día después de la guerra hay vida y amor y estamos completos, será hermoso ver como Colombia por fin le dijo adiós a su pasado y construyo para si un hogar sólido. S.B.M” La figura de posconflicto está presente en esta persona y su mensaje es esperanzador en el sentido de que se puede pensar en un mañana sin conflicto y ese mañana puede ser el inicio de una vida mejor, está idea también está en JME pues la importancia de evidenciar estas fotografías no solo permite conocer la historia detrás,

sino el pensar en que no ocurra en un futuro donde la idea de guerra como la conocemos hoy no exista, o al menos merme.

En la página de la derecha se lee “Increíble como este país tiene tantas historias por contar, sin embargo, no escuchamos. Gracias por venir y contar tantas vivencias que, aunque dolorosas son importantes conocerlas. Ojalá por medio del arte se sigan contando las experiencias de este país”. Esta sentencia no solo es política sino muy sentida por parte del autor, me deja ver como desde estas fotografías se genera un sentir que logra evocar un interés por parte del espectador, así, el arte juega un papel fundamental en la transformación social, siempre y cuando sea un arte político, el cual genere incomodidad y ruido a las clases dominantes y, permita generar nuevos espacios y tiempos de emancipación para las clases dominadas. Por ello, el arte no puede reducirse a sólo un objeto de distracción y diversión, tal como lo hace el arte burgués; debe ser un objeto activo que, invite a las masas a convertirse en productores comprometidos con la renovación y transformación de las dinámicas sociales y políticas de la época. Así mismo, debe ser capaz de ofrecer nuevas formas de poder decir y hacer en medio del mundo común y, para poder lograrlo, debe ser en sí mismo violento y radical (Capasso, 2018).

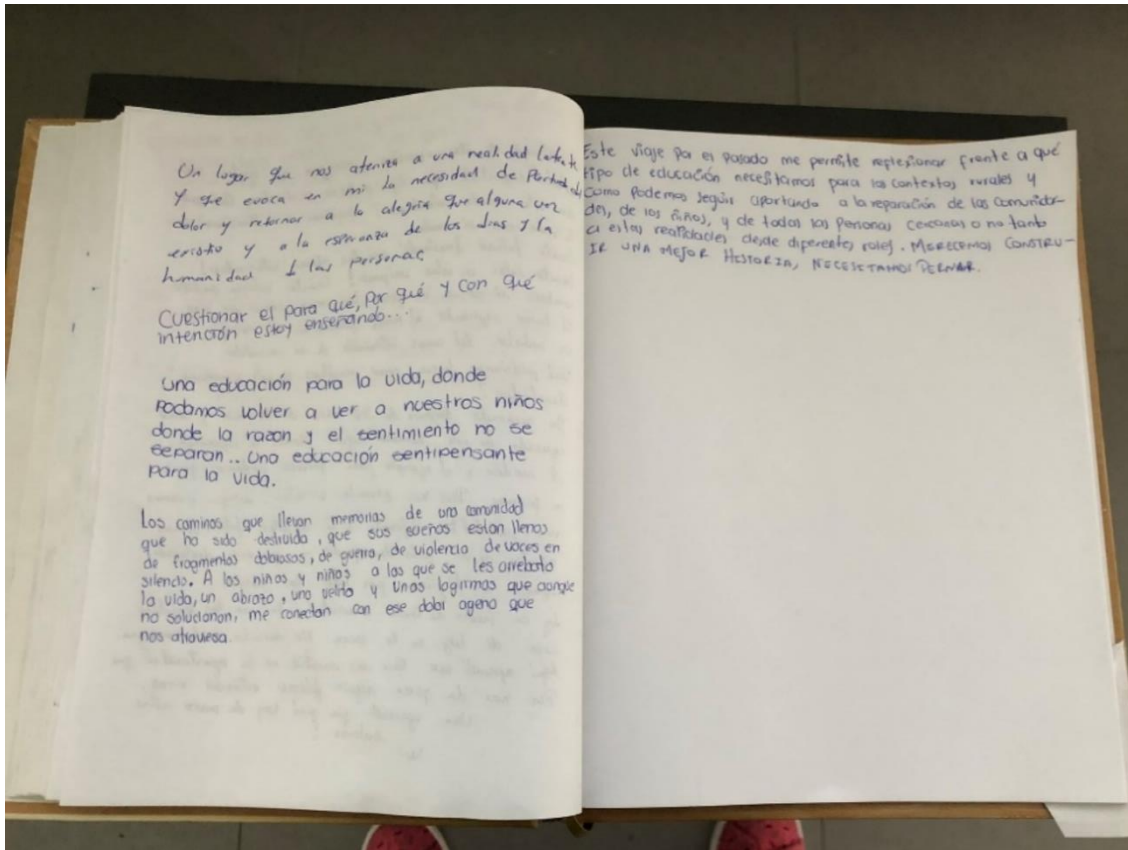


Ilustración 13 Libro de visitas # 2 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

Quisiera centrarme en la siguiente sentencia “una educación para la vida, donde podamos volver a ver a nuestros niños, donde la razón y el sentimiento no se separan... una educación sentipensante para la vida” Inicia aquí el rastreo relación política, fotografía, pedagogía. Efectivamente no había lugar más pertinente para exponer *Silencios* que la UPN, educadora de educadores. Esto se logra evidenciar a lo largo del libro de visitas, donde hay una preocupación clara por el futuro de las infancias que son educadas no solo en zonas alejadas de las capitales, sino también en las grandes urbes y esta preocupación me llama la atención.

Nos dice Juan Manuel Echavarría: “[...] Porque también hay que tener una disposición, pero abierta a todo el mundo y a todas las culturas y a todos los países, y... y yo creo que no hay guerra en el mundo donde la educación no sea víctima de esa guerra... Si usted va a Ucrania, pues la educación está rota por completo, claro que está es una guerra total, ¿no? [...] Pero en esas guerras en África, en esas guerras en Siria, en estos países, por todos lados... porque estamos llenos de guerra, de guerras, ¿no? La educación es víctima... Entonces yo creo que

es una obra muy universal, muy universal. Yo creo que de todas mis obras es la más universal. Lo he pensado, lo he venido pensando y es una obra que yo adoro”.

Aquí podría poner un ejemplo con Rancière que plantea una estética de la política²², que altera el reparto de lo sensible que existe con la policía, oponiendo otro orden a la sensibilidad, haciendo emerger lo heterogéneo. Finalmente, indica que la policía asume la característica del consenso, lo cual es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. La política invita al cuestionamiento constante (Capasso, 2018).

Ahora bien, la relación con la política está inmersa en los ciudadanos, en el público espectador que realmente se toma el tiempo de apreciar cada fotografía e incluso algunos el trabajo de investigar la historia que viene detrás.

En el caso de *Silencios*, nos cuenta Juan Manuel Echavarría que se exhibió en el Congreso, sin embargo, esto es lo que dijo al respecto “Incluso los Silencios se mostraron en el Congreso. Se mostraron, Juanita Goebertus²³, cuando era representante a la Cámara nos invitó a presentarnos y ahí estuvieron un tiempo. No sé si los políticos sienten la herida de luz, pero no importa, bienvenidos a ver la obra... Si la quieren ver, si tienen la disposición para verla, ¿no?”

La relación política – fotografía si bien tiene unos preceptos comunes está completamente dividida dependiendo de las experiencias individuales de cada sujeto que observe la obra. El contraste de los múltiples públicos también es de gran interés para el artista.

LVG: ¿Cuál es el público al que ustedes apuntan?

²² Aclarando que la política no es el ejercicio ni la toma del poder. La ubica en un espacio y tiempo predeterminado. Busca romper la naturalidad de la dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la “lógica de la institución”. La política es la parte de todos, incluso de aquellos que no tienen parte. Lo político es entonces el *tratamiento de un daño* a partir de operaciones disensuales a través de un sujeto político, que irrumpe en la distribución policial de lo sensible en provecho de la igualdad. La política busca hacer visible lo invisible, busca oponerse al discurso policial. (Capasso, 2018)

²³ En su trayectoria como funcionaria pública y académica, Juanita fue Coordinadora de Justicia Transicional de la Oficina del Alto Comisionado para la Paz de Colombia durante 4 años y miembro de la delegación del Gobierno en la Mesa de Conversaciones en Cuba. Ha sido directora Adjunta del Instituto para las transiciones integrales, asesora del Alto Asesor de Seguridad Nacional de Colombia, investigadora del Centro Hauser de la Escuela Kennedy de la Universidad de Harvard, asesora del viceministro de Defensa y asistente de investigación en la Fundación Ideas para la Paz. Además, fue profesora en la Universidad de los Andes, EAFIT y la Universidad de la Sabana.

JME: Uyyy yo quisiera sobretodo la juventud. La juventud. O sea, el público universitario. Para mi mostrar en las universidades es el lugar, que te digo, donde se hace discusiones, se habla, ¿cierto? Si la obra despierta la palabra, la palabra, para pensar, para sentir ¿sí? El dialogo, las reflexiones, las emociones... Para mí es el público universitario el más importante, sin excluir a nadie, por supuesto. Pero es en la juventud donde yo veo que puede venir el cambio en Colombia. [...]

Así, el sentir sobre la relación política, fotografía y guerra, no solo está presente en el artista, también logré evidenciarlo en el público universitario, fundamentalmente los estudiantes de licenciaturas, lo podemos ver aquí,

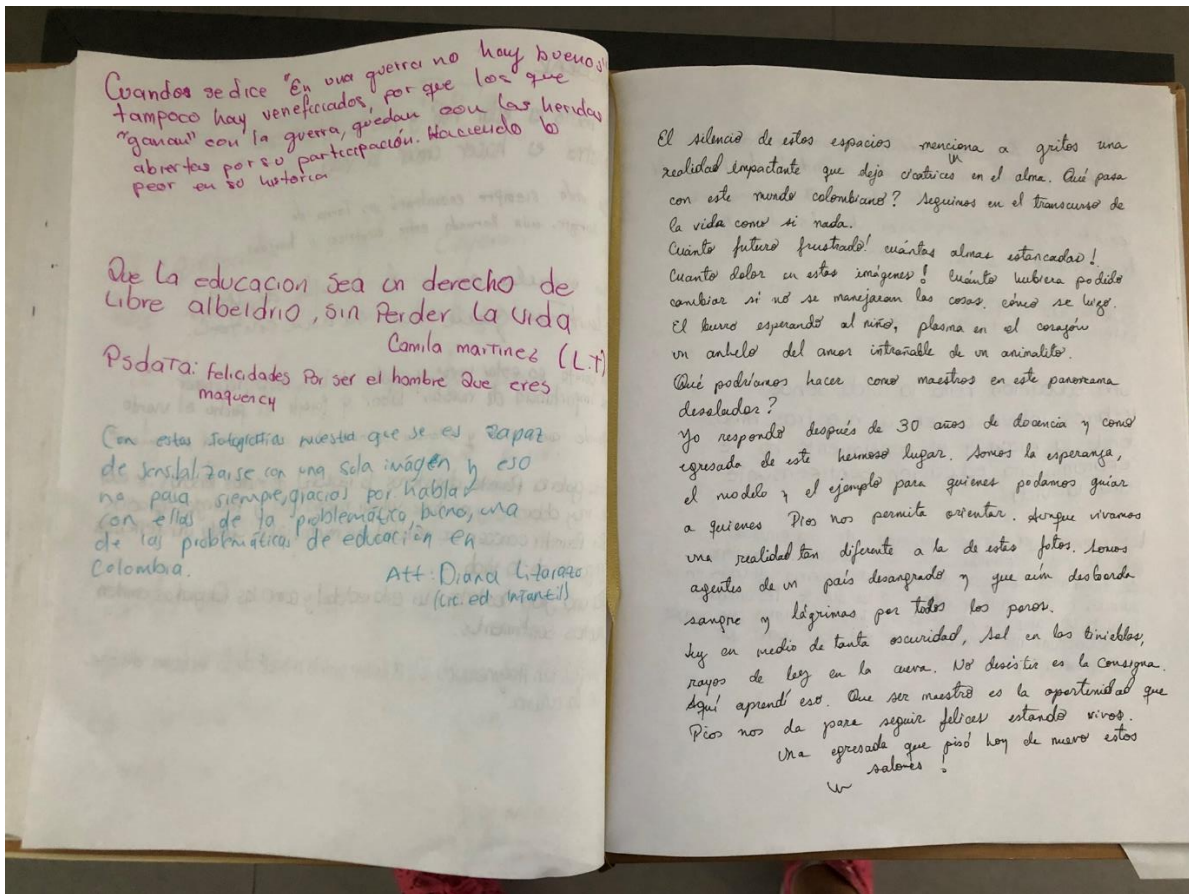


Ilustración 14 Libro de visitas # 3 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

Encuentro aquí varias sentencias por parte de las asistentes, evidencio que son pocos los que se atreven a firmar con su nombre y profesión, es algo muy propio del estudiantado más no de los ya profesionales o docentes e incluso de otros personajes inmersos en el libro. Inicio

con Diana Lizarazo “Con estas fotografías muestra que es capaz de sensibilizarse con una sola imagen y eso no pasa siempre, gracias por hablar con ellas de la problemática, bueno, una de las problemáticas de la educación en Colombia” Licenciada en Educación Infantil.

El reconocimiento de las falencias en el sistema educativo en Colombia no solo lo evidencian los profesionales en educación, también los estudiantes de colegios y universidades públicas, desde las carencias materiales – hablando de ciudades principales – hasta las dificultades de acceso a la escuela en territorios alejados, donde las distancias y medios de transporte son reducidos e incluso, inexistentes... por colocar algún ejemplo.

La educación ha sido golpeada por la guerra en nuestro territorio y la evidencia está justamente en estas fotografías – o al menos así lo veo yo – por ejemplo, la fotografía *Silencio con grieta*, que fue tomada en el 2011 evidencia un aula, un tablero que hoy ya no existe, pero nos permite acceder a la historia que hubo detrás.

JME: [...]Ahora, ese Silencio con grieta, ese tablero ya no existe. La última vez que fuimos, eso es en Las Palmas²⁴, Bolívar, el pueblo, ya se había caído la pared... Entonces la fotografía es... es extraordinario como guarda la memoria, ¡como guarda la memoria! Sin esa fotografía, no existiría ese tablero y esa historia detrás de ese tablero.

Otra persona escribe “Cuando se dice – En una guerra no hay buenos – tampoco hay beneficiados, porque los que “ganan” con la guerra quedan con las heridas abiertas por su participación. Haciendo lo peor con su historia” que va muy de la mano con lo que afirma la

²⁴ El 27 de septiembre de 1999 paramilitares del Bloque Montes de María de la AUC llegaron hasta el corregimiento de Las Palmas, ubicado en el municipio de San Jacinto, Bolívar. En la plaza central reunieron a la población, incluidos niños, y asesinaron a cuatro campesinos reconocidos por toda la comunidad. Los ‘paras’ retuvieron a los niños de la escuela para convocar a los pobladores y, en modo de “celebración”, chocaron dos jeeps que los palmeros usaban para comercializar sus productos. Antes de salir, amenazaron con perpetrar una masacre en diciembre de ese año, por lo que cerca de 500 familias se desplazaron principalmente hacia San Jacinto, las ciudades de la Costa y la localidad de Suba en Bogotá. El desplazamiento fue masivo y convirtió a Las Palmas en un pueblo fantasma. Para ese entonces, este era un caserío de 400 casas que vivía del cultivo de tabaco, maíz, yuca y ñame. Desde los años noventa, el Frente 37 de las Farc asesinó a algunos campesinos, pero el terror se esparció después de la llegada del Bloque Montes de María, los paramilitares de los hermanos Castaño, conocidos por la comunidad como ‘Los Mochacabezas’. Estos hechos han sido reconocidos por el exparamilitar Sergio Manuel Ávila Córdoba, alias ‘Caracortada’, quien se encuentra postulado a la Ley de Justicia y Paz. ‘Cadena’, alias de Rodrigo Mercado Pelufo, exjefe del grupo paramilitar, fue asesinado en 2005.

compañera Camila Martínez “Que la educación sea un derecho de libre albedrío, sin perder la vida” (L.T).

Pude notar que, en muchas firmas en el libro de visitas, muchos asistentes a la presentación de la instalación no habían pensado en la relación guerra pedagogía (incluyéndome), lo que lleva a plantear ese escenario donde se debe reestructurar la educación pues está siempre será afectada por los conflictos entre los distintos grupos bélicos que ocupan el territorio nacional.

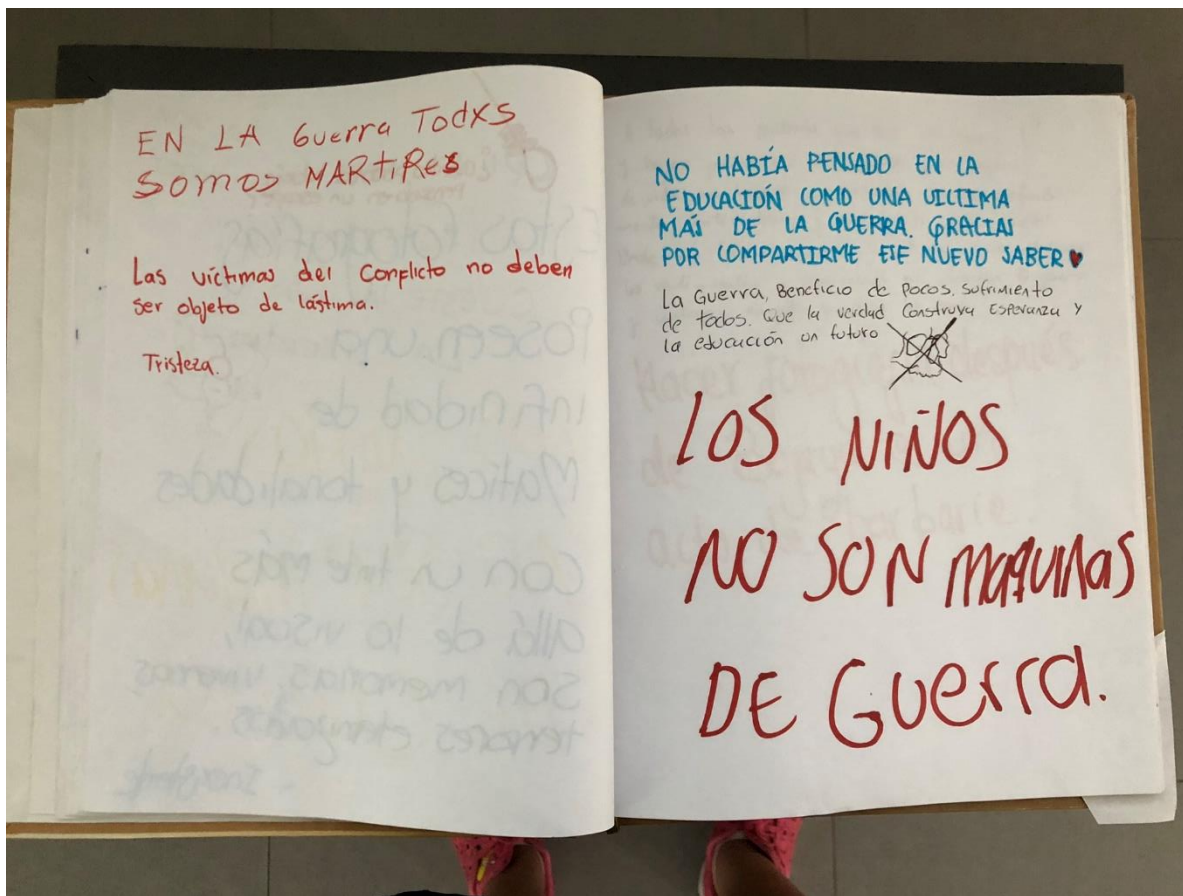


Ilustración 15 Libro de visitas # 4 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

“En la guerra todos somos mártires”, “Las víctimas del conflicto no deben ser objeto de lastima, tristeza”, “No había pensado en la educación como una última más de la guerra. Gracias por compartirme ese nuevo saber”, “La guerra beneficio de pocos, sufrimiento de todos. Que la verdad construya esperanza y la educación un futuro” y “Los niños no son máquinas de guerra” son varias de las frases que los asistentes quisieron compartir con los lectores del libro de visitas.

De esta forma cerraría señalando como las escuelas rurales de Montes de María – como muchas en lo largo y ancho del territorio – han sido golpeadas por los distintos victimarios que se han apoderado de estas zonas con fines ilícitos. Las memorias que se pueden recuperar e incluso construir desde únicamente ver las fotografías no solo es bello, sino que me permite conocer mi país, las historias que hay detrás y entender lo grande y toda la sangre que hay, hubo y seguramente habrá en la construcción de nuestro país.

Cierro con esta imagen que tomé de la presentación en el Museo de la UPN con tres silencios que no fueron escogidos para el análisis, pero que llamaron completamente mi atención.

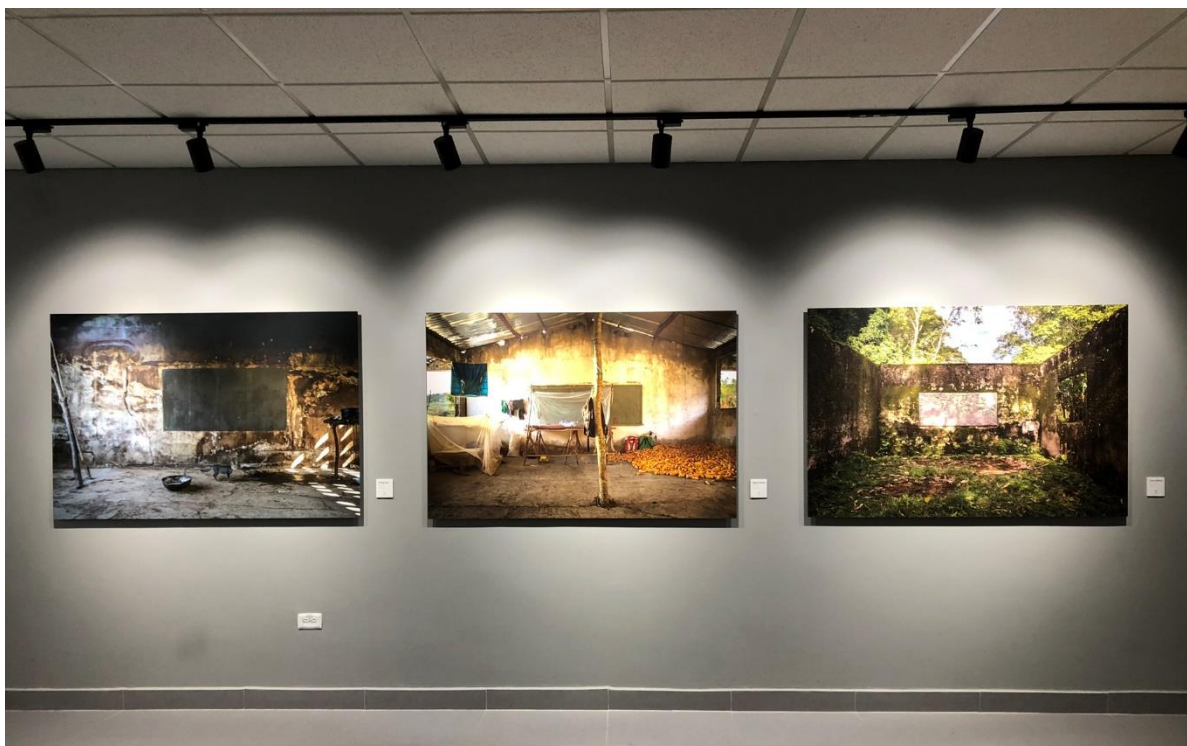


Ilustración 16 Silencio tripartito - UPN

Capítulo. 3. Guerra y pedagogía. Análisis del público expectante de Silencios.

En este capítulo busco anclar las nociones teóricas previamente explicadas sobre la figura de fotografía en el marco del conflicto armado en Colombia, procurando establecer una relación entre guerra y pedagogía, para esto me apoyo en el público que acudió a la presentación de la instalación *Silencios* en el Museo de la Universidad Pedagógica Nacional entre agosto y septiembre del 2022.

En este trasegar, escogí hacer seis entrevistas apoyándome de una matriz donde hice seis preguntas a cada uno de los entrevistados sobre cada una de las fotografías que elegí. Para el análisis de esta información me apoyé de unas matrices en Excel y de unas tablas dinámicas para hacer comparaciones entre las respuestas que me dieron las personas que fueron seleccionadas.

La elección de estas personas se hizo a lazar, sin embargo, todos los entrevistados hacen parte del cuerpo estudiantil de la Universidad Pedagógica, que, sin quererlo, es justamente el público que más le interesa a Juan Manuel Echavarría, sin dejar de lado a ningún interesado en sus obras, pero si he notado en la construcción de esta investigación que es una parte bastante importante cuando se trata de crear conciencia y pensar en los problemas que nos atraviesan transversalmente como sociedad. Así, se establecen unas categorías que están a lo largo de las respuestas de la mayoría de los entrevistados, como una preocupación genuina por el futuro del docente en estas zonas de conflicto armado, aunque también en la ciudad, que sin duda se está viendo golpeada por estas prácticas violentas.

En esta matriz, hacía unas preguntas a cada uno de los entrevistados sobre las fotografías que hacían parte de la presentación de la instalación, quisiera que usted como lector viera un poco la dinámica de trabajo.

En la siguiente tabla, lo que busco con cada uno de los entrevistados, es hacer preguntas puntuales pero abiertas con las que tengan la opción de dar un poco más que su opinión, construyendo una especie de hilo relacional entre las categorías que me interesan, y que me permitieron de alguna u otra forma establecer esa relación entre guerra y pedagogía, pues no


fue algo que planee con la presentación de la investigación, sino, que se fue construyendo a medida que iba haciendo estas entrevistas. Nadie mejor que los profesores para hacer ese análisis entre la situación real del conflicto armado en Colombia y las escuelas, que es propiamente su lugar de enunciación.

Las primeras cuatro preguntas: ¿En qué contexto ve usted esta fotografía? ¿Qué ve usted en esta fotografía?, ¿Cómo ve usted la imagen en el marco de la representación de conflicto? Y ¿Qué le evoca a usted esta fotografía? Son para que el entrevistado, partiendo de su experiencia individual, social, académica... pueda dar una respuesta personal, de carácter muy personal. Sobre las siguientes tres preguntas, ya hay una relación con lo vivido dentro de la instalación, los entrevistados asistieron al menos a una de las charlas que tuvo el evento y pudieron escuchar algunas anotaciones del artista sobre las fotografías elegidas, incluso si no las escucharon, presenté en la matriz unas breves anotaciones que hizo Juan Manuel Echavarría sobre cada fotografía.

De esta manera la quinta pregunta, Una vez visto lo que dijo el autor sobre la fotografía, ¿cuál es su percepción de la foto? Tiene como base unos postulados que menciona Juan Manuel Echavarría, y continuo con dos preguntas ¿Alguna idea de futuro siguiendo estas fotografías? Y un comodín, que fue contestado por todos los encuestados, ¿Es posible pensar el duelo o el perdón aquí – Colombia? La respuesta de esta última pregunta tanto en el caso de Juan Manuel Echavarría, como en la totalidad de los entrevistados tuvo una coincidencia y es que esta figura del perdón en medio de un marco de horror, es completamente personal y no sé hasta qué punto se puede hacer un análisis etnográfico de este tema, aunque fue una de mis primeras intenciones al momento de proponer esta investigación, sin embargo, los intentos fueron fallidos pues cada escenario es completamente diferente, los sentires discrepan entre ellos, y la objetividad en el perdón es prácticamente nula.

Los intereses individuales marcan este significativo y no me permiten hacer un análisis, sin embargo, es un campo que dejo abierto, que me cuestiona bastante y no lo quiero dejar de lado, posiblemente para futuras investigaciones. Por ahora, solo diré que el perdón como objeto de análisis a partir de unas narrativas artísticas inmersas en el conflicto armado en Colombia, no solo es terriblemente complejo, sino que sus variables merecen un estudio

bastante detallado y complejo, no obstante, no deja de ser necesario e interesante pensar en este problema investigativo.

Reg.	Fotografía	Nombre	1. ¿En qué contexto ve usted está fotografía?	2. ¿Qué ve usted en está fotografía?	3. ¿Como ve usted la imagen en el marco de la representación de conflicto?	4. ¿Qué le evoca a usted está fotografía?	5. Una vez visto lo que dijo el autor sobre la fotografía, ¿cuál es su percepción de la foto?	6. ¿Alguna idea de futuro siguiendo estás fotografías?	7. Si quieres, ¿Es posible pensar el duelo o el perdón aqui? / Comodín
JM001		Silencio Naranja	<p>Si uno piensa que las fotografías nos hablan del pasado; de los últimos segundos, minutos, horas y años. Informan y contienen recuerdos. Influyen en nuestra identidad y nuestra relación con los demás. Sirven para compartir ideas, conceptos y creencias, ¿qué te muestran esas fotos en el contexto que te permite ver la foto?</p>	<p>Usando sus capacidades sensoriales, sin mucho análisis previo ¿Qué ve usted en la fotografía?</p>	<p>Uniendo el análisis sensorial con el contexto en el que está inmerso la fotografía, ¿Cómo ve usted la imagen/foto?</p>	<p>Cuando usted ve la fotografía ¿Qué siente? / ¿qué le evoca?</p>	<p>Contraste comparativo / Lo que usted vio estaba cerca, distante, completamente alejado de lo que quería manifestar el artista.</p>	<p>Entendiendo el conflicto armado en Colombia y el trabajo de esta instalación mostrando los resultados escabrosos de la guerra, ¿Usted podría decir que el pasado es realmente pasado? ¿Realmente estás prácticas ya no van a seguir ocurriendo? ¿Podemos pensar en un futuro sin guerra ni conflicto?</p>	<p>Está pregunta la hago como posibilidad, es decir, si el encuestado decide no responderla no hay problema. Mi intención es evidenciar de alguna u otra forma, la posibilidad de pensar el perdón y el duelo desde las manifestaciones artísticas como en este caso la fotografía</p>

De esta forma, me propuse crear entre estas seis entrevistas, tres personajes Juan, Julio y Edier, que van a hablar a nombre propio de los resultados y hallazgos que encontré en esas entrevistas, de la mano con su historia de vida y el poder comprender un poco el lugar desde donde nos hablan, esto de la mano con los preceptos teóricos que nos han acompañado hasta aquí en esta investigación.

En este ejercicio Juan será el sujeto que nos evocará la unión de sentires de los entrevistados frente a las fotografías *Silencio Naranja* y *Silencio con Grieta*. En el caso de Julio, serán *Silencio Caña Fría* y *Silencio Muerto* y finalmente, lo que respecta a Edier, sobre las reflexiones en *Silencio Sacro* y *Silencio Armado*.

La pregunta sobre la elección de los nombres de estos personajes configurados a partir de las respuestas de las entrevistas realizadas seguramente no faltara. Estos nombres fueron tomados de la lista de los nueve Infantes de Marina desaparecidos completamente en Montes de María, específicamente en Chalán en el 2002, donde fue tomada la fotografía del Silencio de cierre, donde termina el proyecto.

Con la elección de los nombres busco mentar que en esta guerra donde cada uno de los actores ha sufrido, no me lleva a pensar que hay un bando bueno o muchos malos o al contrario, esto va mucho más allá de cualquier categoría moral, sino que cada una de las víctimas es un sentir y pensar que son muchas las víctimas que dejaron una vida, sueños, una familia, algunos amigos... Así, quisiera rendir un homenaje a aquellos caídos a manos de los subversivos, que no son aquellos identificados en un grupo armado en particular, sino aquel que opta y elige con acabar con la vida y los sueños de otra persona.

3.1. Juan

Bogotá, septiembre 2022. Museo Universidad Pedagógica Nacional. Juan.



Ilustración 17 - Silencio Naranja y Silencio con grieta

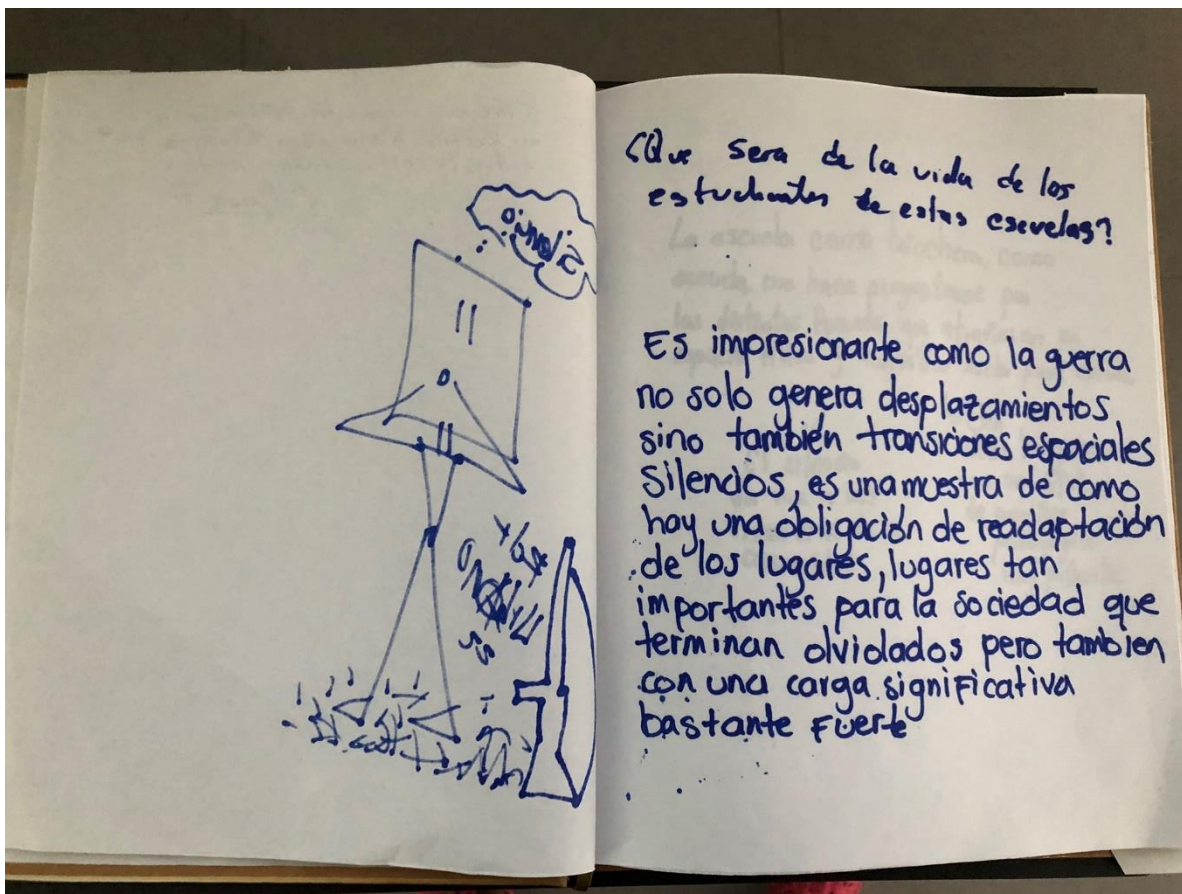


Ilustración 18 Libro de visitas # 5 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

Antes de iniciar este apartado, quisiera colocar esta imagen del Libro de visitas de la instalación, que inicia con la pregunta ¿Qué será de la vida de los estudiantes de estas escuelas? Que mejor pregunta para iniciar este apartado correspondiente al público – terceros de *Silencios*. Estudiantes que migraron de forma violenta de sus regiones hace más de 10 años, ¿aún seguirán con vida? ¿Qué habrá sido de ellos? Al momento que usted lector piense en las seis fotografías sobre las que hablaremos en los siguientes apartados, piense en estas preguntas, para las que no le tengo una respuesta.

*

Sobre las tres o cuatro de la tarde me propongo buscar respuestas sobre los sentires de los asistentes a la instalación *Silencios* de Juan Manuel Echavarría. Lllaman mi atención Silencio Naranja y Silencio con Grieta, las primeras dos fotografías que conocí de esta obra.

Llega Juan, inicio a preguntarle sobre éstas dos fotografías, iniciaré con Silencio Naranja. Para Juan la fotografía si está contextualizada y señala *“Dentro del contexto de la guerra Juan Manuel Echavarría ha desarrollado un salir de la burbuja que existe en gran medida en Bogotá. Nos lleva a la remembranza de esos lugares olvidados por todos. La foto me deja ver el cambio de relación con las personas, con la gente, con el territorio”* pero también habla del alejamiento, del descuido, de cómo la fotografía nos permite ver las consecuencias del conflicto en Colombia. Y justamente está foto le enseña o le evoca una alusión a la escritura metafórica que, sin saberlo, va de la mano con el primer amor de Juan Manuel Echavarría: la escritura. En esta línea metafórica coinciden las expresiones de abandono, de presencia suprema de la naturaleza por abandono del humano – que precisamente fue a la fuerza –. Aquí inician algunas preguntas por parte de Juan ¿Por qué naranja? ¿Qué paso con el resto del salón? ¿De la escuela?... Sin saber que responderle a Juan, continua con su bello relato.

Continuo con las preguntas, ¿Como ves *Silencio Naranja* en el marco de la representación de conflicto? Bueno – dice Juan – es una clara imagen de otros factores no sustanciales que atraviesan la guerra y el conflicto.

Juan me cuenta de su trasegar pedagógico y de cómo se ha configurado como docente dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, su sentir es una suerte de unión entre la pedagogía y la guerra, donde manifiesta también *“Las escuelas, tocadas por la guerra, abandonadas, sin un solo niño, sin vida, como lo que produce el conflicto armado, muerte, muerte de mentes no solo de cuerpos... todo, todo esto lo siento desde la foto”*.

Juan, ¿Qué te evoca esta fotografía? – le pregunto. Contesta sin chistar, sustrato y empatía. *La posibilidad de pensar en que la guerra termine, pero no sea olvidada, donde cada una de estas fotos, aunque estos lugares ya no existan no nos dejen dejar atrás lo que allí ocurrió. La fotografía es una posibilidad, la posibilidad del testimonio del sufrimiento de los otros.*

En este momento es inevitable no pensar en el alcance de las fotografías, así lo enuncian Juan Pablo Aranguren y Laura Gallo,

Gran parte de la fotografía del daño se ocupa no solo de los estragos inmediatos de la guerra y sus vivencias, sino también de sus secuelas, así como de otras formas de violencia y vulnerabilidad. El acceso a los equipos de fotografía es prácticamente universal en la actualidad, de suerte que cualquier persona con una cámara, puede, en un momento dado, registrar un acontecimiento de violencia o sufrimiento; no obstante, en la medida en que nuestro interés es estudiar el posicionamiento [...] político de quien asume un compromiso con la documentación del horror, nuestra definición de fotógrafo se refiere aquí a una identidad ocupacional, a quienes toman la decisión personal y reiterada de hacer esta labor parte de la vida cotidiana. Este ejercicio representacional puede darse desde [...] la fotografía documental y desde el arte. (2021, pág. 98)

Esta cita nos explica el juego de la fotografía en la guerra, como está puede ser fotoperiodismo con el fin de comunicar lo ocurrido, pero también puede ir más allá – desde el arte – mostrando las consecuencias de las violencias en los territorios y dejando un testimonio de y para las víctimas. Muy de la mano con lo que nos ha contado Juan, pensar en *Silencio Naranja* no solo es comprender el lugar donde se toma la foto, sino también afrontar que “la representación fotográfica revela, a lo mejor, fragmentos, estallidos de significado que aluden a la experiencia traumática, pero no alcanzan a abarcarla completamente” (2021, pág. 101)

Juan comparte la idea que es imposible conocer la historia de Chinulito, Sucre antes del 2011, pero afirma que mediante la experiencia vivencial que tuvo con la fotografía ha podido establecer una suerte de empatía y la fotografía lo ha llevado a investigar, a comprender, a pensar las atrocidades que los paramilitares llevaron ahí a cabo, como La masacre del Parejo.

Establecimos una conversación entre lo que opinaba Juan, con lo que comentó Juan Manuel Echevarría sobre la foto “*Escuela agropecuaria abandonada en el 2001. Pueblo muy prospero antes de la llegada de los Paramilitares en el 2001. El tiempo lo ha ido cambiando de color*” a lo que Juan responde, después de un silencio prolongado “*Ahora lo único que puedo pensar es en cuántos niños no volvieron a tocar una escuela*”

Al pensar en esta relación entre el trabajo del fotógrafo y la recepción por parte del público se abre la pregunta ¿es acaso pensable dar cuenta de una experiencia de dolor a través de una fotografía? Si seguimos la línea de investigación de autoras como Sontag (2004) y Didi-Huberman, podría atreverme a decir que sí, pero depende de todo un contexto relacional. En principio por que lo vivido por las víctimas no es lo que vivió el fotógrafo, también porque estos límites del horror trascienden el lenguaje y convierten estos eventos en lo *indecible*, por ello el lenguaje muta y la representación de lo sucedido se presenta con las fotografías y por último, porque como bien lo he dicho a lo largo del texto el sentido de la fotografía no depende únicamente del fotógrafo, ni del público receptor, sino de toda una serie de factores externos como el contexto social, político, económico, circunstancial y de acceso de información, por mencionar solo algunos.

Lo que me evoca a la siguiente pregunta Juan, ¿Tienes alguna idea de futuro siguiendo esta fotografía? Si – responde de forma seca – “Más que futuro, pienso en la unión. En la unión de un país por tantas distancias: físicas, ideológicas, pedagógicas, epistémicas...” Si bien esta fotografía no retrata personas, si procura “rendir testimonio sobre el sufrimiento” (Wills Obregón, 2021, pág. 120) y esta posibilidad testimonial se acerca a esta idea de ruptura de relaciones verticales y distantes de las que nos habla Juan.

Continua nuestra conversación, pasamos a *Silencio con Grieta*²⁵, Juan está más que dispuesto y continua alegremente con la charla. La contextualización que brinda en este caso Juan es muy similar a la que dio en *Silencio Naranja*, pero la frase que más marco esta entrevista fue “*Veo... el desplazamiento, sin duda, el desplazamiento*” pensar el quiebre del salón de clases

²⁵ El 27 de septiembre de 1999 paramilitares del Bloque Montes de María de la AUC llegaron hasta el corregimiento de Las Palmas, ubicado en el municipio de San Jacinto, Bolívar. En la plaza central reunieron a la población, incluidos niños, y asesinaron a cuatro campesinos reconocidos por toda la comunidad. Los ‘paras’ retuvieron a los niños de la escuela para convocar a los pobladores y, en modo de “celebración”, chocaron dos jeeps que los palmeros usaban para comercializar sus productos. Antes de salir, amenazaron con perpetrar una masacre en diciembre de ese año, por lo que cerca de 500 familias se desplazaron principalmente hacia San Jacinto, las ciudades de la Costa y la localidad de Suba en Bogotá. El desplazamiento fue masivo y convirtió a Las Palmas en un pueblo fantasma. Para ese entonces, este era un caserío de 400 casas que vivía del cultivo de tabaco, maíz, yuca y ñame. Desde los años noventa, el Frente 37 de las Farc asesinó a algunos campesinos, pero el terror se esparció después de la llegada del Bloque Montes de María, los paramilitares de los hermanos Castaño, conocidos por la comunidad como ‘Los ochacabezas’.

Estos hechos han sido reconocidos por el exparamilitar Sergio Manuel Ávila Córdoba, alias ‘Caracortada’, quien se encuentra postulado a la Ley de Justicia y Paz. ‘Cadena’, alias de Rodrigo Mercado Pelufo, jefe del grupo paramilitar, fue asesinado en 2005. Extraído de: <https://rutasdelconflicto.com/masacres/las-palmas-bolivar>

para alguien que no ha vivido el conflicto, es un poco difícil, pero la representación de la imagen es clara, se quiebra el salón a la mitad. “Todo esto es culpa – seguro – de los paramilitares, sin embargo, tendré que leer más” afirma.

La imagen le evoca abandono, tristeza, pero también hace un análisis corto sobre el estado del aula en ese momento “¿Por qué el piso es de tierra? ¿Por qué el techo es de esa forma? ¿No les daría calor a esos niños antes?, pensaría cualquiera que son preguntas sin relevancia, pero por el contrario son bastante importantes. Pensar en las condiciones de posibilidad de acceso a la educación en un escenario no bélico, es igualmente triste. Darse cuenta de las pocas oportunidades que hay para que niños y niñas accedan a educación de calidad con un mínimo de condiciones óptimas, parece que no se cumple en Colombia. El hilo entre guerra y pedagogía lo he podido establecer, pero también me ha llevado a otras preguntas sobre los estándares de educación en zonas rojas a lo largo del territorio nacional.

Continuamos, Juan ¿Cómo ves la imagen en el marco de la representación del conflicto? *Mmmmmm – Silencio prolongado... Es triste ver que aun cuando la escuela estaba operando, su infraestructura no es la mejor. Las condiciones para los docentes y los estudiantes, es precaria... Con o sin guerra.* También señala que la fotografía muestra “Las escuelas, tocadas por la guerra, abandonadas, sin un solo niño, sin vida, como lo que produce el conflicto armado, muerte, muerte de mentes no solo de cuerpos”. Continúa un poco hablando sobre lo triste que es pensar que un aula de clases sea un escenario de muerte de una comunidad, justamente eso es lo que le evoca la fotografía: el horror.

Ahora bien, si sobre Juan Manuel Echavarría afirmamos que “su labor suele acompañarse de una convicción social y política profunda que hace de un sujeto comprometido con denunciar el horror y visibilizar el suceso” (2021, pág. 108) siguiendo la línea de Juan, podríamos pensar que la labor del espectador es acompañar con esa convicción social y política el sentir de las víctimas a través del lente del fotógrafo, sin dejar de lado que en ese escenario, tanto el fotógrafo como el público, somos terceros.

Le pregunto ¿Alguna idea de futuro siguiendo estás fotografías? *“¡Claro! – hace una pausa – El futuro está en los niños, en las escuelas, en que termine el conflicto en Colombia. El*

futuro realmente está en el perdón de esos niños. Ahora, también en la posibilidad de pensar en la transversalidad como un benefactor de la común – unidad”

En este caso – le digo si quiere responder una pregunta que es un comodín y que no respondió sobre *Silencio Naranja* – en esta oportunidad decide responderla. ¿Es posible pensar en el duelo o el perdón aquí? *El pensar en que "aquí hubo una escuela", cuando se extraña, cuando la nostalgia te atraviesa, hay duelo.* Sin embargo, la coincidencia en las respuestas es absoluta. Desde Juan Manuel Echavarría, los entrevistados e incluso las consignas en el libro de visitas evocan una idea casi que al unísono “El perdón es completamente personal”.

De esta forma, no solo concluyó hasta aquí que la fotografía va más allá de la reproducción técnica, siguiendo a Benjamin, sino que está cargada de un sentir político que le da carácter existencial, le brinda un significado que se adopta en la comunidad. También como la fotografía y como con este análisis no busco mostrar una interpretación de la imagen como resultado final, por el contrario, es una experiencia que arroja múltiples líneas y caminos de investigación. La fotografía es el punto de partida, que tiene un pasado compuesto y un futuro incierto.

3.2. Julio

Bogotá, septiembre 2022. Museo Universidad Pedagógica Nacional. Julio.



Ilustración 19 - Silencio Caña Fría y Silencio Muerto

Antes de iniciar este apartado, quisiera citar al profesor Elkin Rubiano Pinilla,

Hay una práctica recurrente en la obra de Echavarría: la exploración visual que realiza sobre los materiales, sobre las huellas grabadas en la materia. La transformación material que allí se evidencia está marcada por el contexto de la violencia, de modo que las cosas que las imágenes reportan, su materialidad, dan testimonio del conflicto armado en Colombia. Las huellas grabadas en la materia son, propiamente, vestigios de la violencia. Detengámonos, en primer lugar, en las fotografías de la serie “Silencios” (2010 al 2023) [...] Las fotografías, impresas en gran formato (101 x 152 cm), dejaban ver muy bien cada detalle. La naturaleza actuando con la materia: la vegetación subiendo por las paredes, desplegándose por el suelo, cubriendo lo que hace poco eran escuelas habitadas por niños y niñas. Es difícil no dejarse cautivar por la explosión exuberante de sus colores y formas. La lenta potencia vegetal es bella y la narración de Echavarría – pues coincidí con la visita guiada por el artista – daba cuenta de eso. Sin embargo, ese relato era inseparable de la historia de destierro y la masacre. [...] Sin embargo, las ruinas de “Silencios” no son ruinas de un tiempo lejano, no pertenecen a un *mundo viejo*; son ruinas frescas, demasiado cercanas en el tiempo: Son ruinas que no debieron serlo. (2021, pág. 32)

Coincidentalmente el sentir de Rubiano está presente en la entrevista a Julio. Pues no solo llamo su atención las fotografías en gran formato, afirmando que “parecen cuadros” sino los vínculos con la guerra y la violencia, atestiguando también lo cerca – en términos temporales – que estuvimos a estas masacres en territorios no muy distantes a nuestra realidad hoy.

*

Era jueves, caía la tarde e inicio con mi sesión de entrevistas en el Museo de la Universidad. Me acerco a un par de personas, no encuentro una respuesta positiva por parte de unos 3 o 4 sujetos allí. Fue un día difícil. Sin embargo, cuando ya casi me daba por vencida, se da la entrevista. En esta oportunidad las preguntas serán sobre *Silencio Caña Fría* y *Silencio Muerto*.

Iniciaremos con *Silencio Caña Fría*²⁶. Julio, ¿Sobre la contextualización de la imagen que podrías decirme? Me dice Julio “*El abandono estatal [silencio prolongado] Como los gobiernos y el estado han olvidado estos territorios. Y sus gentes...*” hace una pausa mirando la foto un poco larga y continua “*No puedo no pensar que alguien a pesar del daño allí lo modifico y lo convirtió en su hogar, es muy triste*” continuó preguntándole ¿Qué ves en la fotografía? Sin chistar me responde “*Una habitación con lo "necesario"*. Es una imagen de lo que tiene el sobreviviente... pero más que eso veo una luz, una pequeña luz que narra el vacío que hay en grandes partes del territorio”

En estas entrevistas fue inevitable no sentir nostalgia y tristeza, entre la unión de las fotografías, con los relatos de los artistas, con las opiniones y todo lo que tienen para decir los asistentes, las consignas en el libro de visitas, la suma de todo esto me quebró. Señala así Rubiano

“Esas fotografías quiebran, necesariamente, la visualización distanciada y romántica de la ruina; lo nostálgico se trasmuta, más bien, en un escenario siniestro. Es lo familiar que se torna extraño: la escuela, la infancia, las rondas, el alfabeto, el tablero... ahora convertidos en otra cosa, en una cosa extraña, en algo parecido al fin del mundo de las imágenes postapocalípticas del espectáculo audiovisual. Pero las de Echavarría no son imágenes ficticias, parece que el fin del mundo fuera aquí y ahora. (2021, pág. 34)

Muy de la mano con la lectura que nos da Julio hasta ahora, las fotografías de Echavarría no solo quiebran, sino que dan la impresión de un juego entre lo bello de la obra de arte y lo

²⁶ El 30 de abril del 2000 Rodrigo Mercado Pelufo alias ‘Cadena’, exjefe paramilitar del Bloque Montes de María, ordenó a sus hombres instalar un retén en la vía que del corregimiento de Palo Alto conduce a la vereda Buenos Aires, en el municipio de San Onofre, Sucre. Un desertor de la guerrilla era el encargado de seleccionar “a quienes tenían cara de guerrillero”, según las palabras de los desmovilizados.

De los automóviles retenidos, los ‘paras’ sacaron a cuatro hombres y los degollaron en la carretera, las víctimas eran campesinos que tenían que pasar por allí para vender sus productos. Durante los hechos, los delincuentes escribieron grafitis amenazantes en las paredes. Por estos hechos salieron desplazadas más de 30 familias del corregimiento. Según los desmovilizados, ‘Cadena’ instaló el retén porque por allí pasaban los víveres con los que se proveía el grupo guerrillero que delinquía en la zona. Esta masacre fue una más de las decenas perpetradas por el Bloque Montes de María en su lucha por el control de la zona y sus rutas del narcotráfico. Alias ‘Cadena’ desapareció en 2005, pero el paramilitar Uber Banquez Martínez, alias ‘Juancho Dique’, aceptó su responsabilidad por los hechos en el proceso de Justicia y Paz. Extraído de: <https://rutasdelconflicto.com/masacres/palo-alto>

siniestro de la guerra y el conflicto armado. Ciertamente aquello que era lo *normal* día a día se convirtió en la casa de alguien, en el lugar abandonado de una comunidad o en este caso, pareciese que en el hogar de algunas personas que no tenían a donde más ir.

Continuando con la entrevista, Julio ¿Como ve usted la imagen en el marco de la representación de conflicto? [se ríe de forma muy nerviosa] *Veo como el silencio es transformador, como la educación es trasgredida por el conflicto... Veo y siento como no hay interés por parte del Estado en aquellos estilos de vida que no son concéntricos... Veo abandono completo y lo peor es que el abandono es perpetrado por quienes deberían estar para proteger... es inaceptable, es triste.*

Ahora bien, Una vez visto lo que dijo el autor sobre la fotografía, ¿cuál es su percepción de la foto? – a lo que Julio me responde rápidamente – *Sin duda, territorios abandonados, olvidados ¿A quién le importa? ¿A quién le duele? ¿Quién extraña sus muertos? ¿Hasta qué punto la foto de la escuela debería parecerme una casa? Porque fue una escuela, sabemos bien que ya no lo es. ¿Es un lugar donde aún se resguardan? Tengo muchas preguntas...*

Sobre las anotaciones del artista también le pregunto, Juan Manuel Echavarría señala “*Llegar aquí, 9 horas de viaje. Caminos de herradura. Territorio muy apartado. Los cambios del espacio, como la guerra han permeado el aula de otro contexto total*”. Julio dice, “*siento esa empatía un poco que siente el fotógrafo... porque uno ve eso y piensa inmediatamente territorios abandonados, olvidados ¿A quién le importa? ¿A quién le duele? ¿Quién extraña sus muertos?... parece que nadie... parece que nadie*”

Las entrevistas sin duda me dejan con más preguntas que son respuestas que tan ingenuamente esperaba encontrar en esta investigación, pero me dan luces sobre la experiencia del otro, particularmente son casos similares, pero no iguales, justo pienso esto antes de hacer las dos últimas preguntas, pero las hago y Julio las responde, como si ya las conociera, afirma sobre la noción de futuro de acuerdo a las fotografías que “*La visibilidad del mundo escolar y de guerra: entender que somos todos personas, que están tan alejadas de sí mismas, de su comprensión de humano. Hay un futuro, si se da la reconciliación*”.

La visibilidad entre la relación pedagogía - guerra, es contundente. La comprensión de como a todos nos afecta el conflicto es clara. Pero que ocurre con aquellos quienes son afectados

de forma tan directa. El abandono estatal en lugares que no son ciudades principales, la falta de garantías... Nos permite ver el desplazamiento forzado como una realidad que afecta mucho más que la migración a otras ciudades, y en esa línea veo las respuestas de Julio, en una verdadera preocupación por las relaciones políticas inexistentes donde en un escenario de dolor, es como si no pasara nada debido justamente a ese olvido.

Seguidamente inicio con la entrevista sobre *Silencio Muerto*²⁷, la contextualización de esta fotografía tiene un tinte un poco diferente a comparación de la respuesta anterior. Julio señala que *“La relación que tenemos con la gente es cercana, pero solo cuando estamos en Bogotá. Dejamos de lado la complejidad de las relaciones en los otros territorios. Una escuela sin rastro... Parece que no hay nadie [silencio] creo que no hay nadie hace mucho”* En este momento encontramos un agente diferencial en lo que respecta al territorio, pues el encontrarse en Bogotá si configura una amplia diferencia frente a quienes vivieron estas atrocidades en territorio y nos permite acercarnos a la historia que hay allí detrás. Bien señala Rubiano:

“En la fotografía se captura aquello que da testimonio de las consecuencias del conflicto armado: la destrucción, el abandono, la fractura de una comunidad. Ahora bien, el carácter testimonial de estas fotografías no es documental sino artístico, y su poética, lo siniestro” (2021, págs. 34-35)

Efectivamente no se trata de fotoperiodismo, la intención es escrudiñar con respeto y empatía en las historias que configuran nuestra común-unidad, que permean nuestra vida a diario, sin dejarlas en el pasado, pues debemos reconocer estas guerras internas... el rechazo no se debe

²⁷ El Cerro Mungia era el cuartel principal de los paramilitares en La Bonga. La Bonga es una vereda de Palenque que se encuentra a unos 12, 16 kilómetros de Palenque. Esta población se desplazó completamente en el año 2001 y se dividió territorialmente, se dividieron en: los Bongueros que viven en Palenque, los Bongueros que viven en la Pista, y los Bongueros que se vinieron para Cartagena y se fueron para Barranquilla. Entonces ahí ya empezamos a tener una fractura común, que no solamente vivió (la victimización) un solo integrante, una sola familia de la Bonga, sino que vivió toda la comunidad, es decir, fue toda la comunidad la que se desplazó, fue toda la comunidad la que dejó los cultivos, fue toda la comunidad la que dejó la escuela y es toda la comunidad la que empieza a fracturarse comunitariamente. Extraído de: https://www.academia.edu/33060845/Bonga_El_caso_de_la_activaci%C3%B3n_patrimonial_de_San_Basilio_de_Palenque_y_el_desplazamiento_forzado_de_sus_campesinos_a_causa_del_terror_en_Montes_de_Mar%C3%ADa

quedar en el imaginario de la inexistencia del suceso, al contrario, se debe recordar bajo la máxima de NO repetición.

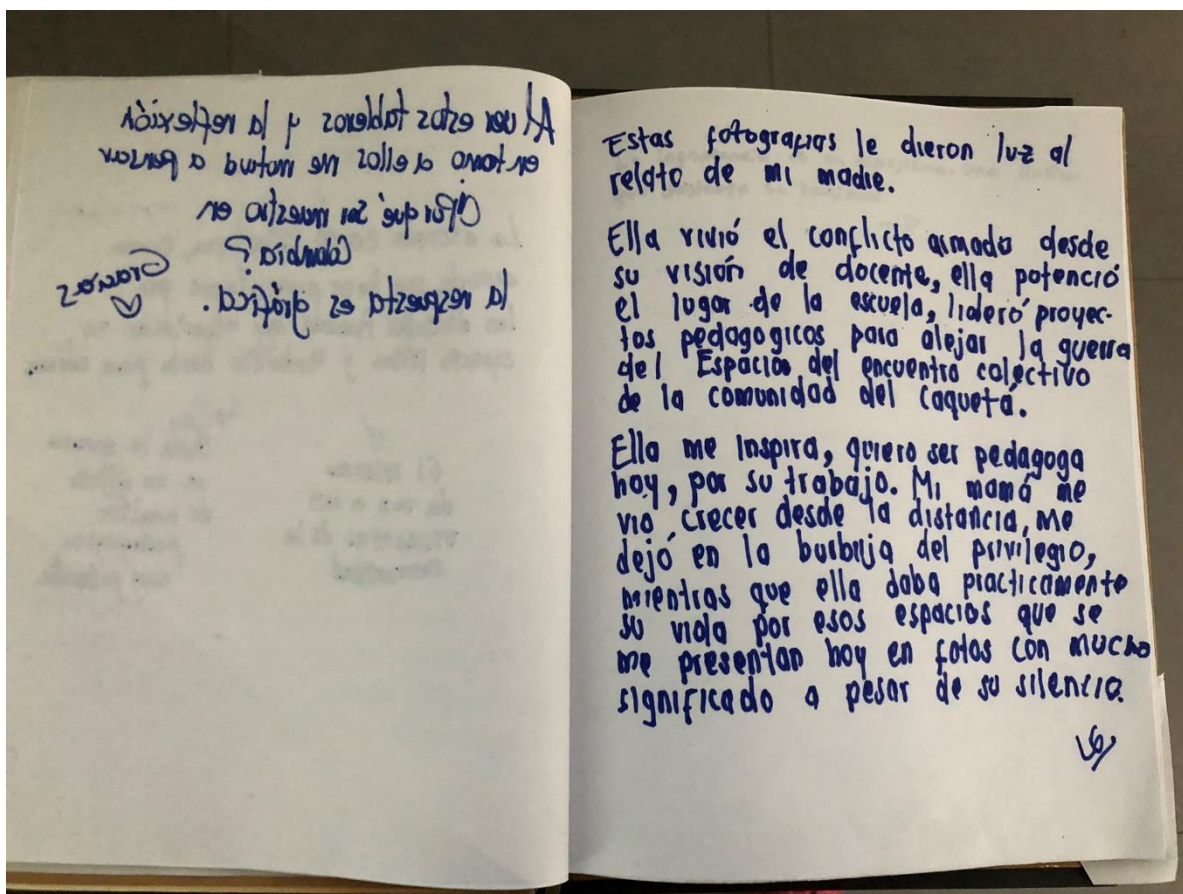


Ilustración 20 Libro de visitas # 6 - septiembre 15 2022 - Museo UPN

Al escuchar estas respuestas de Julio, me fue inevitable no pensar en esta firma del libro de visitas que consigna “Estas fotografías le dieron luz al retrato de mi madre. Ella vivió el conflicto armado desde su visión de docente, ella potenció el lugar de la escuela, lideró proyectos pedagógicos para alejar la guerra de espacios del encuentro colectivo de la comunidad del Caquetá. Ella me inspira, quiero ser pedagoga hoy, por su trabajo. Mi mamá me vio crecer desde la distancia. Me dejó en la burbuja del privilegio, mientras que ella daba prácticamente su vida por esos espacios que se me presentan hoy en fotos con mucho significado a pesar de su silencio” Firma LG

El *silencio* del tablero grita, decía Juan Manuel Echavarría. Le grita al artista, le grita al público, pero ¿qué le dice a quienes vivieron la guerra por medio de su familia? Es bastante

interesante pensar en el territorio y el espacio como facultad de análisis. Este abandono y fractura de la comunidad de la que nos habla Rubiano, sobre la que se para Julio, la teje desde el aula el docente y si no puede por la guerra, ¿qué ocurre con esas comunidades?

Un poco después continuamos con las últimas preguntas, ¿Qué le evoca a usted esta imagen? – Le dije a Julio. Respondió *“Tristeza al pensar en que nunca pudo ser un espacio para el conocimiento y crecimiento de niños, donde nunca un niño pudo emanar amor por el otro, sin dejar de lado la necesidad de que el centro llegue a otras latitudes... ¿Dónde estudian los niños de estas veredas, de estos lugares si la guerra acabó con las escuelas?”* La preocupación del espacio, del territorio está a lo largo de toda la entrevista. De allí la pertinencia de agregar esta fotografía del libro de visitas.

Seguido, le muestro – demás que había escuchado la charla inaugural de Juan Manuel Echavarría, pero me dice que no recuerda bien – las anotaciones del artista sobre *Silencio con grieta*, a lo que responde *“Esta foto me impacta mucho. Es verdaderamente la forma del olvido. La luz atravesando el olvido, la destrucción y la guerra... también un poco de tristeza al pensar en que nunca pudo ser un espacio para el conocimiento y crecimiento de niños, donde nunca un niño pudo emanar amor por el otro... [silencio prologando] La crudeza de la muerte... la tristeza en el corazón de las personas que eran de allá”*.

Finalmente le pregunto sobre la idea de futuro, ¿acaso existe alguna? Rápidamente afirma con la cabeza... me atrevo a decir que hay algo de ilusión en sus ojos. *“Pensar en el futuro, sí. Con el cambio de mentalidad y el cambio se da de forma individual... pero se debe trabajar, y se debe trabajar mucho. De alguna u otra forma uno piensa que el futuro es incierto, pero siempre habrá algo nuevo por lo que luchar... La transformación social, acompañada de las leyes y proyectos de ley que buscan acabar con estas atrocidades”*. Finalmente le agradezco a Julio por su participación.

Si me detengo a analizar un poco lo que ve Julio en las fotografías, no solo permite ver una estructura inmersa en unas ruinas, que son justamente los tableros los que nos dicen todo en medio de prácticamente nada, pero que, sin la contextualización, sin ese “pie de foto” que es el lugar de enunciación de la fotografía y la historia que hay allí detrás, podría decirnos

mucho menos, aunque de igual forma gritaría. Así, este *Silencio muerto*, como todos los otros Silencios son una analogía para lo otro que se quebró: la comunidad.

¿Por qué es importante la relación fotógrafo – público? Si bien el fotógrafo presenta un interés primero en el objeto o la experiencia fotografiada, toda la recepción la tiene el público, pero para que esté tenga sentido ese público debe estar cargado de unos saberes y sentires bastante contextuales que dotan de significado a la fotografía. Es imposible – y un poco nefasto – pensar que alguna imagen de las que están en este trabajo de investigación es neutral. Absolutamente todas están dotadas de un sentido histórico, político, económico, territorial, cultural y contextual, y ese sentido es ese “pie de foto” esa historia que hay detrás, esa masacre sobre los 2000 a manos de los paramilitares, que es una pequeña historia en el entramado histórico de nuestro territorio.

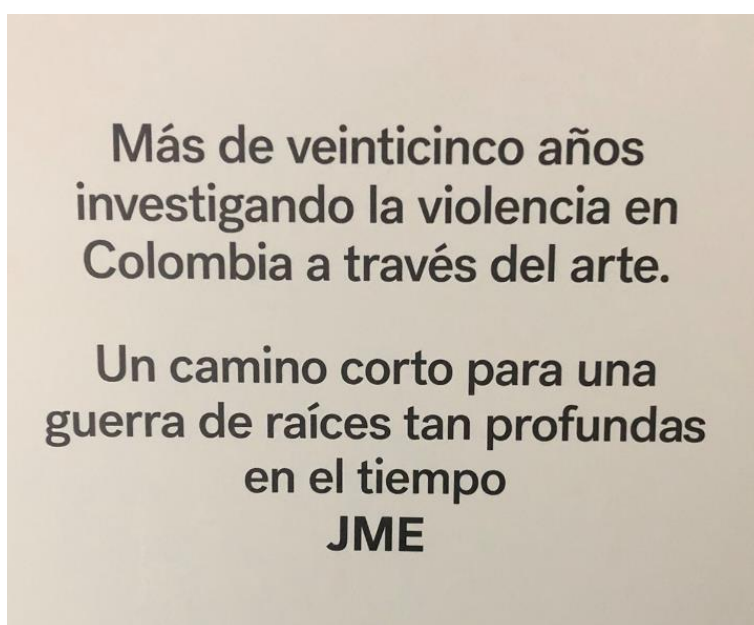


Ilustración 21 - JME Instalación

3.3 Edier

Bogotá, septiembre 2022. Museo Universidad Pedagógica Nacional. Edier.



Ilustración 22 - Silencio armado y Silencio Sacro

Para este último apartado escogí *Silencio armado* y *Silencio Sacro*. Antes de iniciar con el trabajo de la entrevista, quisiera detenerme por un momento y pensar en *Silencio Sacro*, esta foto se tomó en el 2011 y este tablero hacía parte de la vereda de Bajo Grande, Bolívar²⁸. Esta zona hace parte de la lista de corregimientos de Montes de María, y uno de los principales motivos del desplazamiento de esta zona fue La Masacre del Salado, así quisiera presentar brevemente lo que ocurrió allí y analizar desde ese lugar la fotografía de la mano con la entrevista.

La masacre de El Salado fue planeada en la finca El Avión, jurisdicción del municipio de Sabanas de San Ángel en el departamento de Magdalena, por los jefes paramilitares del Bloque Norte Salvatore Mancuso y Rodrigo Tovar Pupo, alias «Jorge 40», así como por John Henao, alias «H2», delegado de Carlos Castaño, quienes también la coordinaron. El hecho fue perpetrado por 450 paramilitares, divididos en tres grupos, [...] se puede afirmar que la masacre de El Salado ocurrió entre el 16 y el 21 de febrero de 2000 en los municipios de El Carmen de Bolívar, corregimiento El Salado, sitio Loma de las Vacas, y vereda El Balguero; Ovejas, corregimientos de Canutal y Canutalito, y veredas Pativaca, El Cielito y Bajo Grande; y Córdoba, vereda La Sierra.

La investigación que adelantó el Centro Nacional de Memoria Histórica identificó un total de 59 víctimas fatales, 52 hombres y 8 mujeres, entre los cuales había tres menores de 18 años, 12 jóvenes entre los 18 y los 25 años, 10 adultos jóvenes entre 26 y 35 años, 23 adultos de 36 a 55 años y 10 adultos mayores. No se pudo recuperar información sobre la edad de dos de ellas. También se registraron dos víctimas sobrevivientes de episodios de violencia sexual en el corregimiento El Salado, y una de daño en bien ajeno en la vereda Bajo Grande en el municipio de Ovejas. Aún es necesario esclarecer la cantidad de mujeres que fueron obligadas a cocinar; de hombres y mujeres víctimas de tortura que fueron

²⁸ Bajo Grande está ubicado en la alta montaña del Carmen de Bolívar. Su arquitectura data de los años 50. Las casas construidas a lo largo y ancho de este rudimentario corregimiento fueron elaboradas con técnicas criollas, a punta de machete artesanal, mediante el uso de diferentes especies de caña y madera muy duras, tierra, mierda de vaca y clavos. A primera vista, parecen ser simples casas de bahareque. No obstante, en su interior se esconden los sueños de cientos de familias que huyeron por la violencia, y las esperanzas de las que volvieron para reconstruir, en medio de la desidia, un nuevo capítulo en la historia de sus vidas. Extraído de: <https://cuatropalabras.org/memorias/bajo-grande-una-historia-de-casas-y-resistencia>

concentrados en el parque principal de El Salado y obligados a presenciar las atrocidades allí perpetradas por los paramilitares; de familias que fueron víctimas de daño en bien ajeno y hurto; de mujeres y niños que fueron encerrados en la casa de la señora Margoth Fernández Ochoa, y la totalidad de los habitantes del corregimiento El Salado en El Carmen de Bolívar, la vereda La Sierra en Córdoba y las veredas Bajo Grande, El Cielito y Pativaca en Ovejas víctimas de desplazamiento forzado. (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2009, págs. 40-42)



Ilustración 23 Bajo Grande, Bolívar.

Extraído de: <https://cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/semana/DNGC6OYVRRRAV5JEY4GRUXJJ4VE.jpg>

En este escenario aparece *Silencio armado*, una fotografía de un tablero que a diferencia de los demás, muestra como el aula se ha transformado en una suerte de campamento militar acondicionado con lo que se pensaría es un campamento de esta índole. Presenta hamacas tono verde militar, armas al fondo en la parte izquierda y algo escrito en el tablero que nos señala un “explosivos” por allí, la tiza es tan tenue que no logró identificarlo bien.

Silencio armado es justamente el Silencio por el que inicio la entrevista con Eider. La dinámica se mantiene, busco en la tarde en el Museo alguien que este dispuesto a ser grabado

por un rato y pueda responder mis preguntas desde lo que yo leía como un interés honesto, no quería que este espacio se diera para hablar de otras luchas – sin restar absolutamente ni un poco de importancia a las demás luchas de los compañeros – pero buscaba un lugar de concentración que me permitiera ver por medio del otro, aquello que yo no vi y no logro ver.

Inicio por la pregunta sobre la contextualización de la fotografía, a lo que Eider responde *“Una escuela con hamacas de hombres de guerra... ¿Por qué hay hamacas ahí?”* Es inevitable que esta fotografía no logre llamar la atención por su contexto completamente militar – desconociendo abiertamente sobre qué clase de grupo militar estaba allí, ni cuánto tiempo, ni sus razones”. Eider se queda mirando la fotografía y cierra con la afirmación *“Mmm bueno, Conflicto armado inmerso en las aulas de clase”*. Efectivamente es la materialización de la guerra en el aula, no solamente durante el conflicto, sino que establece un después de esto, donde lleva al público a suponer que esa zona fue tomada por militares y particularmente esa escuela, no volverá a ser escuela.

Ahora, continuo con mis preguntas ¿Qué ve usted en esta fotografía?, titubeando y mirando la fotografía me responde *“Que el espacio donde compartían los maestros y los alumnos, fueron transformados por estas nuevas prácticas y dinámicas de guerra. El aula pasa a ser una trinchera... la guerra está permeando completamente la educación ¿qué va a pasar con nosotros los maestros? ¿Quién nos enseña a prepararnos para esto?”* La preocupación es genuina, el rol del docente en estos territorios es disímil al que se trabaja en las zonas céntricas del país. El profesor de estas zonas *debe* estar preparado para el conflicto, para morir en el ejercicio de su vocación, por la falta de garantías estatales para cumplir con su trabajo.

En esta misma línea esta Eider, pues al preguntarle por la fotografía en el marco de la representación del conflicto, en donde él me dice *“La guerra, guerrillas y paramilitares han acabado con los espacios más puros y honestos. Han nublado el desarrollo de los infantes, han acabado con ese desarrollo, ¿qué clase de esperanza se puede tener como profesor? Lo más puro, lo más noble es la niñez y ha sido atravesada, golpeada y acabada por la guerra de tantas formas...”* Esencialmente esa fotografía representa un símbolo, que no es más que “aquello en lo que se reconoce algo. Y al, reconocerse, se conforma una unidad de sentido. Esta conformación se da mediante el encuentro entre el espectador y la obra de arte,

entendiendo al espectador como un co-creador que construye activamente sentido” (Wills Obregón, 2021, pág. 61)

El reconocimiento del conflicto y su relación con la pedagogía en el espectador es claro, al igual que para el fotógrafo, puede que la relación que establezcan no sea la misma, pero en principio si hay una relación y logran hilarla, allí ya hay una unidad de sentido. Ese sentido es dado por esos terceros: Fotógrafo/Artista y público expectante.

Sobre aquello que le lograba evocar la fotografía, fue breve *“Vacío de comunidad. Lo único que se encuentra acá es al victimario. La toma militar por parte del enemigo, dejando de lado a los otros miembros de la comunidad. Dolor al imaginar donde están los niños, ¿dónde están los estudiantes dueños de estos espacios?”* La ruptura de la comunidad, como la de las grietas está a lo largo de toda la obra y fue un punto de encuentro entre los partícipes de la investigación. Eider asume que la toma militar es por parte del enemigo, este juego moral de hay un bando bueno y hay otro malo, pero en este contexto donde ni el Estado ha logrado encargarse de los cuidados de las comunidades, ¿Quiénes son acaso esos *buenos* y esos *malos*? Finalmente acude a la pregunta que más ha atravesado la instalación ¿qué ocurre con esos niños?

Finalmente, sobre las apreciaciones del artista es muy puntual. Juan Manuel Echavarría señala *“Escenario sin música, sin luz. Vereda Huérfana y violentada. La escuela es toda una experiencia inolvidable. Hay presencia de grafitis militares, tendidos de guerra y armas. La guerra inserta en el aula, con una inscripción en el tablero Velazco, aliste el kit”*. Eider comenta *“La manifestación de la capacidad de destrucción del hombre. Las formas de violencia no son solamente matando al otro, el desplazamiento forzado del territorio únicamente por estar en ese territorio [...] bueno, es bastante hostil y complejo, ¿no?, ahora, ¿Dónde se reúne la comunidad? ¿Quedó comunidad?”*

El cierre de la entrevista se fijó en la empatía, en la posibilidad de pensar un mañana ligado a las figuras de reparación y no repetición, fundamentalmente a la no repetición y para ello es fundamental el trabajo de recuperación histórica de lo vivido en esas zonas alejadas de los centros, para generar conciencia en todos y todas de los malestares internos, y los horrores

que han tenido que vivir nuestros pares. Cierra Edier con esta frase “*El único futuro es el perdón y la no repetición [menciona la importancia de la JEP, sonriendo]*”

Así, comprendo la fotografía como un testimonio de sufrimiento, siguiendo las líneas de Aranguren y Gallo Tapias,

Nutriéndose de disciplinas tan variadas como el psicoanálisis, la teoría literaria, la antropología, los estudios visuales y culturales, la filosofía, la crítica fotográfica se ha ocupado de reflexionar sobre la fotografía como medio para registrar, representar e interpretar la realidad. [...] La relación entre fotografía y trauma ha sido pensada sobre todo en términos de representatividad / irrepresentabilidad y de la ética de la representación del sufrimiento. [...] Entendiendo que la fotografía no atestigua sobre una realidad de una manera indexada – no con correspondencias directas – quizás se pueda entender como una evocación de una situación particular subjetiva. (2021, págs. 98-100)

En este andamiaje argumentativo he encontrado a la fotografía como una herramienta capaz de llevar(nos) a la transformación de los contenidos históricos y a la transformación de la comunidad desde un sentir individual, por supuesto, con todos los problemas que esto supone, como la ejecución moral de la que hablaba hace un rato en medio de la entrevista con Eider o de la transversalidad ética que esto podría llegar a tener. Sin duda, el alcance de estas fotografías van más allá de una mera representación de violencia política, sino que logran sembrar en el tercero un interés de comprensión y análisis, que siento logra ser novedoso.

Para terminar, *Silencio Sacro*. La dinámica de conversación se mantiene muy similar. Sobre el lugar de enunciación del tablero me dice “Un establo, heno con presencia del olvido... [Se pregunta, ¿quién llevo heno allí?] Aunque... El recuerdo, justo eso veo, recuerdo... El que como colombianos no podemos olvidar lo que han vivido los ciudadanos en estos territorios olvidados”. Por su respuesta le indico que me cuente, que es aquello que ve en la fotografía y como ve eso allí representado en el marco del conflicto, me responde en dos partes, primero señala que “Veo un lugar de almacenamiento. La resignificación de estos espacios que

deberían fomentar el aprendizaje, pero ahora son lugares de olvido por la guerra” y por otro lado dice “mmm, ¿en el conflicto? Deslumbra lo que no se ve. La escuela acabada.

Conociendo la dinámica de la participación me comenta sobre lo que siente que le evoca la fotografía *“Solo nostalgia. La desolación y el olvido permanente es impresionante. El olvido hace parte completamente de la vida de estas personas... pensar en tal vez un futuro, si y lo dije antes, pero el cambio parte de la individualidad y muta a la colectividad, sin un interés legítimo y honesto, no creo que sea posible”*

Precisamente Juan Manuel Echavarría coincide en esta mirada de cambio desde la individualidad, como paso primero, y sostiene,

Me di cuenta de que yo tampoco había querido mirar la violencia de mi país [...] y tomé la decisión de que mi fotografía iba a investigar la violencia de mi país a través del arte [...] Esa herramienta me ha llevado a investigar la violencia de mi país, pero no desde un estudio, sino saliendo a caminar, yendo a los lugares donde la gente ha vivido en carne propia la violencia, que es lo que a mí me interesa. (2021, pág. 116)

Si bien el interés de Juan Manuel Echavarría está vinculado directamente a la investigación, no hay porque no pensar que este mismo puede ser el acercamiento – en principio – de los ciudadanos, que hacemos parte del territorio, y así sea por medio de sus obras comprender la historia que hay allí detrás de cada aula, de cada tablero, de cada una de las víctimas de estos escenarios de conflicto en Colombia.

Sin duda, la conexión entre el interés del fotógrafo, al que puedo catalogar como un tercero, debido a su posición de agente investigador completamente ajeno a la realidad que vivieron las víctimas, el público y la historia por contar a las demás personas, está atravesada por un interés genuino de configurar una historia que llamé a esos otros, que demuestre que la violencia en Colombia fue, es y será (lamentablemente) una realidad que no podemos desconocer. Ese interés genuino lo tenemos esos terceros, ese fotógrafo que dedica su vida a retratar los estragos del conflicto armado en Colombia; ese público dispuesto a participar de estas manifestaciones artísticas seguidas de una narrativa que surge desde la necesidad de

comprender que me dice esa foto, porque desconozco su contenido espacial, temporal y vivencial.

Conclusiones

Debo admitir que la construcción de esta investigación no fue sencilla, que tomó mucho tiempo y dedicación. Sin duda, arrojó unos resultados que no pensé encontrar una vez delimité el tema. En principio la construcción teórica la quería hacer desde Hegel y filósofos alemanes que hablan de la relación entre el espíritu y el arte, sin embargo, desde Benjamin encontré, tal vez, mejores respuestas al planteamiento sobre la relación fotografía, guerra y memoria, y desde allí pude “traducir” de forma más clara las seis fotografías elegidas de Juan Manuel Echavarría.

Por supuesto, esta aventura investigativa dejó muchas preguntas abiertas sobre el contenido de la misma instalación y sobre las respuestas que tendrían muchos otros interesados en estos temas frente a las mismas incógnitas, y sin duda alguna, sería un campo que me gustaría continuar explorando más adelante, ojalá desde herramientas un poco más vinculadas a la filosofía, puesto ya tengo una leve mirada desde los estudios sociales y eventualmente, porque no, podría hacer un comparativo entre ambos campos de investigación.

Sin más, subrayo tres hallazgos fundamentales que logré identificar y de alguna forma construir en esta tesis, quizá no sean tan reveladores para usted, pero sin duda, lo fueron para mí. Encontré parcialmente respuestas a preguntas que ni siquiera me había hecho.

La fotografía es una experiencia política y el arte tiene sentido en cuanto este cargado con estas manifestaciones e intereses individuales que configuran todo un colectivo.

La afirmación de que la fotografía es una experiencia política implica que las imágenes capturadas y compartidas tienen el potencial de transmitir mensajes políticos y generar reflexiones sobre cuestiones sociales, culturales y humanas. La fotografía puede funcionar como un medio de expresión y denuncia, permitiendo que los fotógrafos y los sujetos fotografiados compartan sus puntos de vista y experiencias con el mundo.

Cuando se menciona que el arte tiene sentido en la medida en que está cargado con manifestaciones e intereses individuales que conforman un colectivo, se hace referencia a que el valor y significado del arte radican en su capacidad de transmitir experiencias personales y colectivas, generando una conexión y un sentido de comunidad entre el artista y el público.

La fotografía como posibilidad de traducir la intención política del momento

En el contexto de la investigación, se exploran las fotografías de la instalación "Silencios" de Juan Manuel Echavarría y se analiza cómo estas imágenes, cargadas de contenido político, permiten al artista y al público compartir experiencias y perspectivas sobre la guerra, la memoria y la pedagogía. La obra fotográfica se convierte en una plataforma para reflexionar sobre temas sociales y políticos, y para generar una comunidad de pensamiento y acción en torno a estas problemáticas.

En resumen, la fotografía se entiende como una experiencia política porque tiene el poder de transmitir mensajes y reflexiones sobre temas sociales, y el arte adquiere sentido en la medida en que conecta a las personas a través de experiencias individuales y colectivas compartidas.

El papel del artista en la reconstrucción del escenario social

La experiencia del fotógrafo del horror no necesariamente está vinculada a estragos personales. El interés surge de la empatía “entendida no únicamente como la capacidad cognitiva de percibir y entender la experiencia del otro, sino como una intencionalidad dirigida a establecer un vínculo de escucha e interacción con su subjetividad” (2021, pág. 120), en el caso de Juan Manuel Echavarría, pensando constantemente en las relaciones horizontales que tengo con los otros, y como sus sentires dentro de un contexto completamente bélico le dan la posibilidad de pensar y crear arte a partir de estos horrores.

Cuando menciono que la experiencia del fotógrafo del horror no necesariamente está vinculada a estragos personales, me refiero a que el interés y la motivación del fotógrafo para documentar y abordar temáticas relacionadas con el horror y el sufrimiento no siempre

proviene de experiencias traumáticas personales. En el caso de Juan Manuel Echavarría, planteo que su interés surge de la empatía.

La empatía se entiende no solo como la capacidad cognitiva de comprender y entender la experiencia del otro, sino también como una intencionalidad dirigida a establecer un vínculo de escucha e interacción con la subjetividad del otro. En este sentido, Echavarría muestra un compromiso con la comprensión y la representación de las experiencias de aquellos que han vivido situaciones de guerra y violencia.

El fotógrafo, a través de su empatía y su intencionalidad de establecer una conexión con los demás, encuentra la posibilidad de pensar y crear arte a partir de los horrores que observa. En lugar de ser un observador distante, Echavarría se involucra emocionalmente y busca comprender las realidades de aquellos que han sido afectados por el conflicto armado.

Es importante destacar que esta perspectiva resalta la importancia de la empatía como motor creativo y como medio para generar un entendimiento más profundo de las experiencias ajenas. Al enfocarse en las relaciones horizontales con los demás, el fotógrafo busca romper barreras y generar una representación más auténtica y significativa de las realidades que retrata.

En síntesis, la idea planteada es que la experiencia del fotógrafo del horror no depende necesariamente de experiencias personales traumáticas, sino que surge de la empatía y del deseo de establecer un vínculo genuino con las subjetividades de aquellos que han vivido situaciones difíciles. La empatía se convierte en un motor creativo que impulsa al fotógrafo a representar de manera auténtica y significativa las realidades que documenta.

En un principio, al iniciar la investigación, mi intención era analizar la mirada del fotógrafo y de las víctimas, como los dos únicos actores principales en la relación político-estética que se establece a través de las fotografías. El público se consideraba como el tercer elemento en esta dinámica, siendo el receptor de las imágenes y generando su propia interpretación de estas.

Sin embargo, a medida que avanza la investigación, llegó a la conclusión de que el fotógrafo también es un tercero en esta relación. Aunque el fotógrafo puede ser distante a la experiencia directa del horror que retrata en sus imágenes, no es ajeno al sentir y al impacto emocional de dichas vivencias. El fotógrafo se convierte en un testigo visual y simbólico de los sucesos traumáticos y participa de manera activa en la construcción de una memoria histórica a través de su trabajo.

Aunque el fotógrafo no ha vivido personalmente las situaciones de guerra y violencia, su mirada y su elección de qué capturar y cómo representarlo son determinantes para la construcción de un relato visual sobre esos acontecimientos. El fotógrafo selecciona y comparte las imágenes que considera más relevantes o impactantes, utilizando su perspectiva y su sensibilidad artística para transmitir emociones, generar reflexiones y capturar la atención del público.

En este sentido, el fotógrafo desempeña un papel fundamental como intermediario entre las realidades vividas por las personas afectadas por el horror y el público que consume su obra. A través de su visión y su compromiso artístico, el fotógrafo contribuye a dar voz a aquellos que han sufrido y a mantener viva la memoria de los acontecimientos.

En resumen, la idea planteada es que el fotógrafo, aunque distante de la experiencia directa del horror, no es ajeno al impacto emocional de dichas vivencias y participa de forma simbólica en la construcción de una memoria histórica. El fotógrafo se convierte en un tercero en la relación político-estética, desempeñando un papel activo en la selección, representación y difusión de las imágenes que capturan la atención del público y generan reflexiones sobre las realidades retratadas.

Bibliografía

- Alvarez, L. J. (2015). La memoria absoluta y el desarrollo de una historia para el futuro : Un estudio crítico de la memoria, historia y perdón. *Academia.edu*. Obtenido de https://www.academia.edu/11894154/La_memoria
- Arendt, H. (1981). *Orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza .
- Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción* . Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2001). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la Banalidad del Mal*. (C. Ribalta, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Arfuch, L. (s.f.). *Academia.edu*. Obtenido de Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada: https://www.academia.edu/984003/Las_subjetividades_en_la_era_de_la_imagen_de_la_responsabilidad_de_la_mirada
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert, Trad.) México D.F: Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. (J. M. Millanes, Trad.) Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echevarría, Ed., & B. Echevarría, Trad.) México, D.F: Itaca.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor* . Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. (J. I. Fanez, Ed., & J. A. Blatt, Trad.) Taurus.
- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (W. Erger, Trad.) Madrid: Casimiro libros.
- Blanco, M. (mayo - agosto de 2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.

- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mitrada: Walter Benjamin y el proyecto de los Paisajes*. (N. Rabotnikof, Trad.) Madrid: La balsa de la medusa.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Capasso, V. C. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*(58), 215-238.
- Chacartegui, A. Z. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G.Didi-Huberman*. Obtenido de <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66056>
- Cipagauta, H. C. (2014). Transcurrir de un proceso reflexivo: el saber que transforma. *Nómadas*(40), 48-67. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105131005004>
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte desde una perspectiva posmoderna*. (C. Reynoso, Trad.) Barcelona: Gedisa Editorial.
- Duplat, L. L. (2020). *El ojo de la época: el género en las imágenes de guerra y paz transmitidas durante la firma del Acuerdo entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Estripeaut-Bourjac, M. (2017). Los silencios de Juan Manuel Echavarría, una simbólica de la ausencia. *Trayectorias Humanas Transcoloniales: Conflictos y procesos de paz: el caso de Colombia*, 62-73. Obtenido de <https://www.unilim.fr/trahs/>
- Freud, S. (1992). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras Completas, Tomo XVIII* (J. Etcheverry, Trad., págs. 63-127). Argentina: Amarrortu.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. (J. L. Aristu, Trad.) Barcelona: Ediciones Península.
- Gilles Deleuze y Felix Guattari. (1988). Introducción : rizoma” y “Micropolítica y segmentaridad. En *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. (págs. 9-32, 213-238). Valencia: Pre-Textos.

Gobierno Nacional Colombiano. (24 de noviembre de 2016). *ACUERDO FINAL PARA LA TERMINACIÓN DEL CONFLICTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PAZ.*

Obtenido de Jurisdicción Especial para la Paz:

https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/Texto-Nuevo-Acuerdo-Final.pdf?csf=1&e=0fpYAO

Gómez, C. T., Vélez, J. I., & López, A. C. (2017). *Tecnologías de la visibilidad: reconfiguraciones contemporáneas de la comunicación y la política en el siglo XXI.* (C. C. Cano, Ed.) Medellín: Universidad EAFIT.

Hadot, P. (2009). *La filosofía como forma de vida: Conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson.* Madrid: ALPHA DECAY.

Haraway, D. J. (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. En D. J. Haraway, *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial* (págs. 313-346). Valencia: Ediciones Cátedra.

Haro, V. d. (2006). Paul Ricoeur: Caminos del reconocimiento: tres ensayos, traducción de Agustín Neira, Madrid: Trotta 2005, 276 pp. *Tópicos*(31), 167-173. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323028507008>

Historica, C. d. (2011). *Mujeres y Guerra: Víctimas y resistentes en el Caribe Colombiano.* Bogotá: Taurus - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Memoria Historica.

Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica - Libro Segundo: Investigaciones.* México: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (2011). *La idea de la fenomenología.* (J. Escudero, Trad.) Madrid: Herder.

Husserl, E. (2013). *Ideas Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica - Libro Primero.* México: Fondo de Cultura Económica.

- Jean Laplanche, J.-B. P. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
Obtenido de <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>
- Karam, T. (2005). Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso.
Global Media Journal México, 2(3).
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- López, M. D. (enero - junio de 2011). Tragedia y perdón en la Fenomenología del Espíritu: hacia una relectura del pensamiento hegeliano sobre la comunidad. *REVISTA PLÉYADE*, IV(1), 105-128.
- Muñoz, J. J. (2022). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales (Serie de cuadernos metodológicos 5)*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Obtenido de <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/MetodoBiografico.pdf>
- Piskorski, J. M. (2011). Del culto a los héroes a la veneración de las víctimas. Los cambios en la cultura de la memoria. *Revista Ayer*. Obtenido de https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/82-10-ayer82_SocialismoEstadoCulturaPolitica_Faraldo.pdf
- Poe, E. A. (2013). *La verdad sobre el caso del Señor Valdemar*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1163.pdf>: Biblioteca Universal. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1163.pdf>
- Prades, J. M. (2016). La sociedad de masas en el pensamiento de Hannah Arendt. *AGORA - Papeles de Filosofía*, 1-28.
- Quintero, F. M. (2020). Mediaciones de la memoria: el arte frente a la violencia política en Colombia. *Revista Eleuthera*, 22(1), 106-123.
- Roche, F. L. (2015). El gobierno de Juan Manuel Santos 2010-2015: Cambios en el régimen comunicativo, protesta social y proceso de Paz con las FARC. *Democracia*,

28(25), 3-37. Obtenido de

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/56244>

- Rolnik Suely. (2019). En *Diez sugerencias para una incesante descolonización del inconsciente. En Esferas de la Insurrección, Apuntes para descolonizar el inconsciente.*
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Revista Karpa, 8.*
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás.* (A. Major, Trad.) Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía.* (C. Gardini, Trad.) México, D.F.
- Tretiakov, S. (s.f.). *Arte en la revolución y revolución en el arte (Consumo y producción estética).* Recuperado el 01 de 04 de 2023, de Marxists Internet Archive, 2020.: <https://www.marxists.org/espanol/tretiakov/1923/00001.htm>
- Unidad para las Víctimas. (11 de mayo de 2020). *Unidad para las víctimas.* Obtenido de ¿Qué es la reparación a las víctimas?: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/reparacion/que-es-la-reparacion-las-victimas/56877>
- Vélez, J. I. (2002). *Visibilidad mediática y gestión comunicativa de la guerra y la paz en Colombia.* Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Vélez, J. I. (2014). *Imágenes perturbadoras: fotografía y conflicto armado en Colombia.* Universidad Nacional de Colombia.
- Wills Obregón, M. E. (2021). *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano.* Bogotá: Universidad de los Andes.
- Woolf, V. (1999). *Tres Guineas.* (A. Bosc0068, Trad.) Madrid: Femenino Lumen.

Anexos

Transcripción entrevista Juan Manuel Echavarría.

La Candelaria, Bogotá. Marzo 24 2023

Juan Manuel me recibe en su estudio a las 4:00 pm del viernes, Bogotá bastante lluviosa, sin embargo, se había detenido la lluvia parcialmente. Subo por unas escaleras en forma de caracol, sencillamente preciosas, a “La pajarera” espacio de la planta superior, donde tienen un par de oficinas, un jardín vertical y una terraza, su estudio, compuesto de dos pisos es bastante amplio. Está sería la tercera vez que lo visitaba. La primera con Juan Manuel presente. En “La pajarera” me pregunta si quiero algo de tomar, me ofrece té de coca, lo pide por un walkie-talkie... Inicio contándole sobre mi proyecto y las ideas que tengo para trabajar ahora y más adelante. A lo largo de la entrevista prima la tranquilidad, el interés y una energía que nos conectó a ambos y pudimos hablar más de una hora sobre este proyecto y otros. Me conto infidencias del proyecto y me reveló el cierre de la instalación sobre la que hoy estoy investigando.

Al finalizar la conversación, porque no me atrevo a llamarla entrevista, compartimos risas, fotografías e incluso conocí a sus tres perros... Príncipe se robó mi corazón. Me llevo a su casa (espacio anexo a la casa-museo), me regalo *La gran catarata* y la autografió. La disposición de Juan Manuel, desde que le comenté de mi proyecto, ha sido maravillosa. Hemos compartido múltiples conversaciones y espacios de dialogo, pero este sin duda fue el más significativo para mí. Logró conmoverme y hacerme ver desde un nuevo espacio, que la violencia y la guerra, deben ser analizados y pensados desde estos espacios donde no se está acostumbrado a ser pensados. Las imágenes de forma tácita pueden mover y hacer sentir algo al espectador.

Para propósitos del trabajo JME será Juan Manuel Echavarría, LVG, seré yo.

[inicia la grabación]

LVG: Yo para poder utilizar esta grabación necesito pedir tu autorización para que pueda usar tu nombre y testimonio en mi investigación.

JME: ¡Total! Bienvenida Laura. Luz verde para lo que necesites.

LVG: bueno, muchísimas gracias. Entonces, yo quisiera iniciar con la pregunta ¿Qué te llevo utilizar la fotografía como instrumento para contar historias? ¿Qué relación puedes ver entre la fotografía y la memoria en esta instalación?

[silencio]

LVG: Bueno, en la sesión inaugural mencionaste un poco en la Universidad Pedagógica sobre la fotografía en una edad madura que llegó a tu vida después de haber querido ser escritor, y quisiera saber un poco más sobre eso.

JME: ¿Sobre el escritor? ¿Sobre el naufragio mío como escritor?

LVG: Si, claro

JME: Pues que te digo... Te voy a contar algo, Laura. A mí me llevaron mis papás a estudiar a Estados Unidos a los 11 años y duré allí en Estados Unidos y en Europa unos 12, 13 años... Regresé como a los 23 años, después de graduarme de la universidad y [silencio] yo sentí que mi idioma, mi lengua madre, se me había roto, por tantos años afuera, estudiando en ingles... Entonces, afortunadamente tuve unos papas muy especiales eh... y un día al almuerzo le dije a mis papás que yo lo que quería era escribir ...

[pausa donde me llevan una jarra y un pocillo, muy bellos, por cierto, con té de coca]

JME: y... mi papá me miró y me dijo ¿en qué idioma va a escribir? Y yo le dije que, en español, se quedó callao y me dijo nosotros los apoyamos en lo que usted quiera, me dijo mi papá... y ... yo empecé a escribir [pausa corta] y ahora, te estoy hablando de hace muchos años, yo tendría 23 o 24 años, o sea hace unos 50 años y ahora en el espejo retrovisor, me doy cuenta de que quise escribir para recuperar mi lengua. Entonces usé muchos diccionarios etimológicos, porque me gustaba escribir y buscar el origen de las palabras y ahí aprendí yo a investigar...

LVG: ¡Claro!

JME: Si, entonces mi primer libro *La gran catarata* eh... es un libro que lo escribí con la ayuda de diccionarios etimológicos, y poco a poco fui recuperando mi lengua, era como volver a recuperar mi identidad ¿sabes? ¡como colombiano!

LVG ¡Claro! ¡Qué interesante eso!

JME: Ehh, y empecé a leer en español. También otra forma de recuperar el idioma, buscando en diccionarios la palabra que no entendía. Entonces poco a poco fui reconstruyendo mi idioma, mi lengua y escribí dos libros y se publicaron, pero fueron un naufragio, porque nadie se interesó en leerlos y cuando ya estaba escribiendo mi tercer libro, yo entendí algo muy fascinante... estaba en el umbral de mis cincuenta años, Laura y encontré que en ese momento ya uno tiene menos tiempo... Y que para yo escribir un párrafo podría demorarme un mes buscando la palabra exacta... Porque siempre he buscado la palabra exacta. Entonces yo dije no puedo seguir en esto ¡No hay tiempo! ¡Esto es absurdo! Entonces fue cuando un par de amigas, yo creo que lo dije en la charla...

LVG: Sí, sí, sí.

JME: Un par de amigas, dos artistas que me conocen muy bien... Ellas me dijeron “Cámara de fotografías” y yo no sé qué paso, Laura, con esa cámara de fotografías, pero yo si se ya, hoy en día ya sé, pero me vine pa’ Bogotá con mi primera cámara. Yo no era fotógrafo ni me interesaba...

LVG: ¿Nunca?

JME: La fotografía nunca en museos. En museos siempre me interesaba la pintura, más que todo. [pausa] y vine aquí y yendo hacia el 20 de Julio, ¿tú sabes esa historia o no?

LVG: Noo, no. No la conozco.

JME: Yendo hacia el 20 de Julio vi unos maniqués que estaban vendiendo ropa en la acera de la calle, en un barrio popular. Y ahora te muestro las fotos. Y eran todos maniqués rotos, vendiendo la ropa... Y la gente se acercaba, tocaba la ropa, veía la ropa, veía el precio de la ropa... Y nadie miraba esos rostros, violentados. Y yo dije, pero, así como estos caminantes, así he sido y nadie miraba los rostros, así como esos caminantes yo nunca he querido enfrentarme y ver y pensar sobre la violencia que ha vivido el país. Desde que nací en 1947.

Entonces tomé esas fotos, fue ahí cuando yo dije de ahora en adelante voy a investigar la violencia de mi país a través de la fotografía y del arte. [pausa] Cuando uno sobrevive un naufragio [pausa prolongada], como lo fue mi escritura, uno trae algo de ese naufragio.

LVG: ¡Claro!

JME: Laura, a mí me interesaba era la metáfora y lo simbólico. Porque en la fotografía usted tiene otro camino que es muy interesante, muy válido, pero es el que yo no escogí, que es la reportería gráfica.

LVG: Lo explícito

JME: Sí, y lo que..., sí. Lo directo. La mirada directa ¿no? [pausa] Entonces, opte por ese otro camino que es la mirada indirecta, y es allí donde la metáfora y lo simbólico juegan un papel relevante, ¿sí? Y a contar historias, pues es que eso me viene de mi fotografía también, ehh de mi literatura, de mi escritura, uno escribe contando historias, o yo escribía intentando contar historias.

LVG: Eso justamente te quería preguntar, Sobre *La gran catarata* ¿De qué eran estos libros? ¿Qué contaban estos libros?

JME: Figúrate que yo me gradué de la universidad en Estados Unidos y tenía dos últimos semestres, uno en Florencia, Italia y otro en Grecia, y yo escogí irme pa Europa y en Grecia yo descubrí la mitología griega, cuando yo descubro esto a mí se me abre una ventana gigante, enorme. Porque yo no conocía la mitología griega... y me pareció que eso es un tejido extraordinario donde hay belleza, envidia, amor, transformación, la metamorfosis de los dioses, de los héroes... Y a mi todo eso me enloqueció y en mi último semestre, y en ese último semestre cuando ya me gradué de la universidad y yo leí en la Pedagógica sobre Monte Athos, ¿sí? Que era está montaña sagrada donde vivían los ascetas. En esa época yo quería ser un asceta, irme a una cueva y, y soñar en una cueva y no se... Como que soñaba, ¿tú has leído a Hermann Hesse?

LVG: Si, si señor.

JME: Siddhartha... Yo venía de Siddhartha

LVG: Si... que maravilla

JME: Si... de la época hippie en Estados Unidos, de los años 60. Haga el amor y no haga la guerra, era ese dicho de los años 60. Y ... y yo estuve allá 4 o 5 días, y... y dije cuando yo volví, yo dije *La gran catarata* va a ser sobre mitología y sobre un asceta que vive en una cueva. Entonces, es eso, un asceta que vive en una cueva y de pronto empuja la piedra que cubría su cueva y se va a andar por el Mediterráneo, por el mundo mediterráneo a descubrir la mitología, ¿sí? Muy onírico, todo muy onírico. Un tejido de sueños.

LVG: Claro, muy interesante. Lo tendré que leer alguna vez, si es posible, me gustaría mucho.

JME: Te doy el libro, por favor

LVG: Me encantaría

JME: Claro que sí, Laura, imagínate. ¿Estás bien, quieres agua?

LVG: No, así estoy perfecta [continúo tomándome el mejor té de coca que me he tomado en la vida]

LVG: bueno, yo quisiera saber justamente porque la obra *Silencios*, ¿Por qué ese nombre? ¿Por qué Silencios? Es claro la intención metafórica y simbólica. Hoy para mi puede ser clara, o bueno, algo clara, porque he venido investigando sobre el tema y conocido el trabajo. Pero ¿Qué los llevo... porque igual está muy de la mano el trabajo con Fernando Grisales? ¿Qué los llevo o que te llevo a colocar ese título?

[pausa]

JME: Laura [pausa] uno entraba a esas escuelas abandonadas por la guerra, a esas aulas donde había tablero y yo lo que sentía era el silencio del aula, el silencio del tablero [pausa] Recuerdo que una vez fuimos a una escuela que llevaba como veinte años abandonada, a un aula y vimos que había algunas frases escritas en la pared, algunas muy lindas, y no me acuerdo cual era... Era un poema o algo escrito en la pared... Y Emmanuel, otro de los colaboradores...

LVG: Si, si lo conocí.

JME: ...lo leyó en voz alta, y yo en un diario de viaje escribí “Veinte años este Silencio sin escuchar la voz humana” ¿Sí? [pausa] y ha habido algunas escuelas, Laura, donde nos han llevado los guías, definitivos en este trabajo, de colaboración, porque es un trabajo en equipo, y han sido unas escuelas sin tablero, y estas escuelas donde no hay tablero, son totalmente mudas, es el tablero el que habla en su Silencio, para decir aquí se estudiaba, aquí había algún tipo de tejido social, aquí había niños, niñas, un docente, una profesora, un profesor. Es el tablero el que habla en su silencio, las otras son totalmente mudas.

LVG: De ahí la importancia de los tableros. Lo dicen todo, sin decir nada. Es algo que me llamaba mucho la atención, justamente porque dicen tanto o a todos nos logra decir algo distinto cada fotografía, pero hay un silencio y pensaba eso, que el título se debía o se debió pensar por la experiencia, justamente lo que vivieron, lo que viven constantemente...

JME: Lo que se sintió. Lo que se sintió. Osea es casi un nombre que brota de los sentidos, podría decir... Sí...

LVG: Y bueno, yo quisiera saber un poco también ¿Cuál ha sido el trabajo, la importancia del trabajo, los aportes que ha tenido en esta instalación de Fernando Grisales?

JME: Fernando lleva como 20 añ., 16 años ya, trabajando conmigo. Él se graduó, él hizo una maestría en Arte, en Artes Visuales en la Universidad Nacional, ¿no? Yo me gradué de humanidades, y Fernando es una persona que es muy hábil con sus manos, yo soy muy torpe con las manos, osea, para yo, ehh... Para yo entender una cámara, yo soy malísimo, incluso después de 20 años, soy malísimo. Fernando es un experto en estos temas, en el tema de tecnología, en el tema de no se... Pero ninguna de esas imágenes, y esto que este muy claro, sería posible sin Fernando, no existirían sin Fernando. Es lo que se llama en inglés un teamwork o un trabajo en colaboración, en equipo

LVG: Se complementan

JME: Totalmente, totalmente. Emm, es una persona muy pausada, mi personalidad es más volcánica, ahí también nos complementamos [risas] En fin, entendemos que ese camino para llegar a ese Silencio nos llena de experiencia ¿no? Lo que he dicho en *aprender con los pies*, porque Laura [pausa] en el 2003 esto es definitivo, cuando yo hice *Bocas de ceniza*, en esa

época Fernando no había entrado al equipo a trabajar conmigo. Cuando yo hice *Bocas de Ceniza* y tuve que ir a Quibdó y al Choco, yo volví, vi la obra y me di cuenta de que ya no podía seguir trabajando en mi estudio en Bogotá, dentro de la burbuja y tenía que romper las cuatro paredes y salir al territorio para aprender de la guerra, para escuchar historias de las personas que la han vivido en carne propia. Ahí fue una metamorfosis una transformación en mi forma de trabajar. Gracias a Bocas de ceniza en el 2003.

LVG: Esa es una inst... bueno, son unos videos muy dicientes... y entristecen bastante. Ver como lo toman las víctimas del conflicto, lo hace a uno pensar bastante y ¡Claro! Es que en ese trabajo lo estudié en la monografía de mi pregrado. Porque me pasa lo mismo yo estudié humanidades, filosofía, soy terriblemente torpe con todo lo tecnológico

JME: ¡no puede ser!

LVG: Creo que es algo de las humanidades...

JME: JAJAJA

LVG: y ver ese tránsito, que es justamente lo que nos pasa a muchos ahora que queremos investigar o la gente que viene ya investigando del conflicto y es esto, para poder conocerlo, debo ir, debo estar físicamente ahí, concentrado en lo que vivo, experimento, siento, lo que me dice la gente, las calles. A veces las cosas si hablan, los maniqués, por ejemplo, y estas son cosas que no vivimos en un espacio cerrado como nuestro lugar de trabajo o estudio. Comparto mucho esa idea y que chévere que Fernando sea ese punto de inflexión y esa ayuda en el territorio también.

Bueno, yo quisiera saber si de pronto nos pueda contar una historia significativa en campo de esta investigación, no me queda duda que todas fueron significativas, pero de pronto alguna que nos quisiera contar... o algunas.

JME: [pausa prolongada] Jum... Te leo el último viaje a Montes de María

LVG: Si, por favor.

JME: La experiencia del viaje. Acabamos de estar en Montes de María

LVG: ¿Estuvieron hace poco?

JME: Si, estuvimos hace poco... Laura muchas gracias por todo tu interés

LVG: Nooo, ni más faltaba. Es un trabajo que me ha gustado mucho y también me ha hecho re-pensar muchas cosas sobre la vida que tenemos aquí en la ciudad y que desconocemos de afuera.

JME: Claro, Claro.

[Estamos en una mesa circular, sentados uno al lado del otro, se levanta y va a su escritorio, a tan solo un par de pasos por su diario de viaje. Una agenda azul, no tiene rayas, el papel es completamente liso, se deja llevar por sus experiencias, tiene varios dibujos sobre lo que ven en campo, se sienta y toma sus lentes y empieza a leer...]

JME: Bogota, La Candelaria. Marzo 7 2023

Viaje reciente a las entrañas de los Montes de María. A las 6 de la mañana llegamos al pueblo de Chalán²⁹, en Sucre para salir media hora después en un tractor a la escuela del Limón. Es verano, los calores son intensos. Le debíamos ganar al sol de los Montes de María. Éramos Mari, mi amiga francesa, Fernando, Emanuel, Jhonny B, Xiomara, José de Chalán, Valencia, Guido, Freddy, Mini Cookie y José, perdón y José de don Gabriel. Todos en la jaula de madera, que jalaba el tractor que conducía Marcel, un joven de la zona, concentrado y diestro. A sus 10 años había aprendido a manejar estas máquinas. Agarrados a unos lazos brincábamos para arriba y para abajo. Otras veces sacudidos de lado a lado como unos racimos de plátano en esa trocha de tierra, huecos y piedras.

Al inicio cruzamos por arroyos frescos, con árboles inmensos como el caracolí. Árbol que me asombra con sus raíces gruesas, retorcidas y protuberantes. Sus troncos añosos y sus brazos que se pierden con sus ojos verdes en el azul del cielo. Luego, se desnudó el camino y el sol apareció con sus primeros rayos. Sería una hora más tarde cuando el tractor se detuvo, nos bajamos y continuamos a pie por un camino de mulas, empedrado, uno detrás del otro, hasta llegar. Y después de desayunar unas latas de atún a una casa campesina con su piso de tierra y su techo de palma, donde Alberto de 65 años, nos dio la bienvenida, José de Chalán

²⁹ Chalán es un municipio colombiano del departamento de Sucre, ubicado en la subregión de Montes de María, al norte del país. Se sitúa a 54 km de Sincelejo, la capital departamental. Anteriormente, hizo parte del Municipio de Colosó, bajo el nombre de Ricaurte.

hacía un par de días le había anunciado nuestra visita y era Alberto quien nos llevaría hasta la escuela del Limón a contarnos lo que allí había sucedido.

La escuela sin techo, de una sola aula, llena de arbustos y plantas. Entramos Fernando y yo en silencio con el trípode y la cámara, con cuidado apartábamos los chamizos, nos agachábamos en la maraña sin romperla. Paso a paso entre la hojarasca para llegar al fondo del aula y encontrarnos de frente con su tablero, carcomido por el sol y las noches, las tempestades y el olvido. Veinte años en silencio en su abandono. La guerrilla aquí mató al profesor, se llamaba Algene Barreto, él había gestionado la escuela con el alcalde de Chalán. Nosotros siempre lo respaldábamos, nos cuenta Alberto. Buscaba lo mejor para los pelados, buscaba el bono escolar, donde daban arroz, azúcar, avena. Cuando traían los munos con bultos de comida, el ejercito nos los quitaba “me mocho los huevos si está comida no es para la guerrilla”, decían. Eran las 10 de la mañana cuando lo sacaron de clase y lo mataron. Le dieron unos tiros por detrás, nos tocó levantarlo, lo llevamos en hamaca hasta Chalán, sus familiares lo enterraron, aquí era mi casa, al lado de su casa, al lado de la escuela.

¿A cuánto queda a pie el pueblo de Chalán? Le pregunté. De aquí son 3 horas de camino, me respondió. ¿Y cuándo abandonan ustedes la vereda? Salimos el 13 de septiembre del 2000, cuando los paramilitares hicieron la masacre del Parejo. Con mis 12 hijos nos tuvimos que ir a vivir al pueblo, nos fuimos como a las 5 de la tarde pa’ Chalán, llegamos pelados, a meterse donde uno pudiera o le dieran el alojamiento. 12 hijos, pensé, ¿Cómo pudieron sobrevivir su desplazamiento? Uno está vivo porque sobre supo vivir la vida, nos dice Alberto, y luego me lleva con Emanuel y Valencia a ver unos huecos más allá de la escuela.

En el 2002 la guerrilla mino la escuela, sabían que el ejército iba y venía y que dormían allí dentro, enterraron minas a todo su alrededor y en el corredor de la escuela, que no explotaron y por eso no quedó destruida, pero estos huecos son de las minas que sí reventaron. La explosión se oyó en Chalán, eran como las dos de la mañana. Cuando vinimos los goleros se comían los pedazos de cuerpos, se veían pedazos de cabeza por todos lados, a uno se le despelucaba el pellejo desde el talón pa arriba.

Un helicóptero del ejército vino a llevarse los restos, cuenta Alberto. Murieron más de veinte soldados. Valencia, excombatiente de la infantería en los Montes de María, escucho en

silencio y luego nos dijo, allá en la infantería de marina en Cartagena hay un cuadro de honor con las fotografías de 9 soldados, de los que no encontraron ni un solo hueso, desaparecieron por completo.

Nombres de los infantes de marina desaparecidos:

Gonzales, Manuel

Anaya Vargas, Luis

Caballero Florez, Argües

Ortega Erazo, Julio

Novoa Arroyo, Merley

Mendoza de la Rosa, Juan

Caro, Freddy

Hernandez Amaya, Eudember

Lopez Francisco, Edier

[Acaba la lectura del diario de viaje]

Esa es la explosión del silencio. Esta escuela es la explosión del silencio y con esta escuela cerramos los silencios. Con esta imagen.

LVG: Es fuerte el relato. Pero considero es un bello cierre, dentro del horror que significa.

JME: Dentro del horror, sí. Yo creo que, dentro de ese silencio, en esa escuela [pausa] es como una síntesis de la guerra. El campesino atravesado por la guerra, las FARC que les matan su profesor, que velaba por sus hijos, por los niños de la comunidad, el ejercito que les quita la comida a esos niños, pensando que es para la guerrilla y los paramilitares que hacen esa masacre, en un sitio que se llama los Parejos. Y ellos abandonan la vereda. Entonces están todas estas tres fuerzas

LVG: Atacando.

JME: Atacando, y allí se concentra, se cristaliza está historia. Creo que allí es el momento ya de decir, cerramos 13 años después los caminos de la guerra y los Silencios.

LVG: ¡Qué bello! ¡Qué bello eso! Son trece años, y creo son más de 200 Silencios

JME: Yo creo que son unos 160, algo así. Son más de 150.

LVG: Son muchísimos y muchos todavía no los conocemos. Pero este es una historia conmovedora, es ver que no hay bando bueno ni malo.

JME: Todos destruyeron al campesino, o destruyeron o también sobrevivieron, como Alberto y sus 12 hijos. Que pudieron sobrevivir, y eso es extraordinario ¿no? Y que puede contar la historia y que nos llevó allí a contar la historia. Y la importancia de los guías que primero van al lugar para contarles quienes somos nosotros, que buscamos... Entonces no caemos como marcianos en paracaídas, ni con cámaras de fotografías, sino que ya es una visita anunciada, ¿no? ¿sí? Es muy importante eso.

LVG: ¿La forma en la que llegan?

JME: Exactamente. Exactamente. A escuchar y aprender ¿no? Y yo creo que la persona cuando hay un interés genuino de escuchar [pausa] La persona que habla al entender ese interés genuino, conversa mejor, como tú y yo lo estamos haciendo.

LVG: ¡Así es! ¡completamente de acuerdo! ¿Y este silencio como se llamará?

JME: Aún no le tengo el nombre.

LVG: ¿Aún no?

JME: Aún no... Pero es el silencio que explota, el silencio que revienta, silencio reventado ... No sé, estoy en ese proceso... Porque esos nombres se demoran... No todos salen ¡PUM!, hay unos que ¡TAAAN! Pero otros se demoran.

LVG: Cada fotografía tiene un nombre muy diciente que puede darle a uno luces al momento de apreciar la fotografía, es muy bello eso.

JME: ¡Gracias! ¡Gracias! Y mañana te hago llegar la foto de ese silencio, para que tú la veas.

LVG: Claro que sí.

JME: Eso sí, de todas formas, mañana te llega, lo tiene Fernando... Voy a ver cómo te lo hago llegar o si no el lunes. ¿Oíste?

LVG: ¡Si! ¡Muchas gracias! Yo quisiera saber también, desde toda esta experiencia, eh, porque bueno Silencios particularmente tiene 13 años ya, pero hay unos trabajos anteriores y venideros y quisiera saber si es pensable, de pronto, después de ver estos horrores que configuran cada obra de arte, ¿si podemos pensar en perdón? De las víctimas, de las no víctimas, incluso de los victimarios.

JME: Eso es tan personal

LVG: Si

JME: Es totalmente personal, entonces ahí no te puedo dar muchas luces ¿no? Esperemos que si pueda haber el perdón al escuchar las verdades. Que el victimario escuche las verdades, ¿no? Pero eso si es muy personal.

Algo que te... no tiene que ver con el perdón, te quería decir. La serie Silencios se inicia en marzo 11 del 2010 y se inicia con una imagen de un tablero que dice "Lo bonito es vivir" y se cierra con un tablero [pausa prolongada] donde la historia revienta el silencio ¿sí? Me parece eso muy ... muy impresionante

LVG: Muy bello también

JME: ¿Cierto?

LVG: Si, si

JME: Yo creo que uno tiene para hablar de la violencia, creo yo, yo, yo personalmente, creo que la poesía es una herramienta necesaria, pa' no petrificar, pa' no ser sensacionalista, ni amarillista, y yo creo que, en esta serie de silencios, y te lo pregunto ¿tú ves belleza en esas fotografías?

LVG: [pausa de pánico] ¿Belleza? Más que belleza yo veo algo bello... que es la unión entre la historia completamente desconocida para muchos, de la mano con un relato, que nos ubica, o bueno, esto lo digo como yo lo leo, que me ubica en un lugar que seguramente yo no conocía, porque son zonas de difícil acceso, alejadas, que no, que uno como ciudadano no tiene

acceso, porque no lo tiene, pero es algo bello, está entre la unión entre lo ocurrido sin la necesidad de llegar al sensacionalismo, de la fotografía de la masacre en sí misma, que no le encuentro mucho sentido... pero si la posibilidad de a través de esa foto contar un relato que me permite ubicarme en un lugar, un espacio y asumir una realidad que aunque yo no la estoy viviendo de forma directa, muchas personas si la están viviendo de forma directa, y eso me permite a mi generar un vínculo, un cierto reconocimiento por lo que soy, por mi historia, y por la vida que tengo en este lugar en donde me toco nacer y vivir. Entonces, para mi si es algo bello, belleza como tal no sé, porque hay un horror, una guerra, hay muerte de por medio.

JME: Está bonita esa diferenciación entre lo bello y la belleza, no lo había pensado... ¿tú ves poesía en esas imágenes?

LVG: Si, desde el titulo hasta la fotografía en sí misma. Por qué... el titulo... yo tenía mi idea de que era muy pensado, porque todos los títulos no son obvios, no son para nada obvios, pero si dicen la fotografía, por ejemplo, la fotografía de Silencio con grieta... El nombre de la fotografía...

JME: Voy a grabar, imagínate... no grabe y me interesa...

LVG: No, yo estoy grabando, yo te paso la grabación.

JME: ¿tú me pasas la grabación?

LVG: Claro que si

JME: Muchas gracias. Perdón la interrupción

LVG: Tranquilo... Por ejemplo, Silencio con grieta, efectivamente la fotografía es un tablero que está agrietado, pero Silencio con grieta me dice y me lleva a pensar que es la fotografía en una relación armoniosa entre título y fotografía, ósea, si hay un relato de por medio, algo de por medio. Y son unas fotografías, que a mi particularmente y por eso las investigo, me gustan mucho, porque a mí me han llevado a pensar, ¿Cuánto tiempo lleva ese tablero, esa pared ahí? ¿Qué paso ahí antes? Empieza a abrirme preguntas, empieza a cuestionarme cosas ¿Por qué ahí? ¿Qué paso en ese lugar? Entonces voy y reviso que fue lo que paso, una toma paramilitar... y... también...desde el titulo hasta la fotografía me da la posibilidad de entender alguna historia que yo no conocía del conflicto armado en Colombia. Porque si hay

unas que son muy famosas porque los mismos medios se han encargado de que así lo sean, pero es el 1% de las masacres que han ocurrido en el territorio. Entonces, yo siento que la poesía si está ahí. Y esa poesía está ligada a un cuestionamiento permanente y a una posibilidad de aprender y eso me parece fantástico.

JME: Me pregunto si esa poesía, entre otras el espectador – muchas gracias – porque eres tú la que completa la obra, no soy yo, yo la propongo, ahí está. Pero tu o el espectador la completa. Me pregunto si esa poesía es lo que permite que el espectador [pausa prolongada] pueda sentir un dolor, sin haberlo vivido. ¿Será?

LVG: Yo creo que sí. Y lo creo tanto que lo estoy investigando porque... yo nací en Bogotá, mi vida ha sido en ciudad totalmente, estudié en un buen colegio, estudié en una buena universidad, vacaciones Cartagena, fuera del país. Un contexto completamente ajeno. En el pregrado, aquí en la Universidad Libre, llevaron a una charla a las mamás de los falsos positivos de Soacha, yo sabía algo, no tenía ni idea realmente todo lo que había pasado y empiezan ellas a contar sus historias y me afectaron... y realmente sentí algo [pausa] terrible... y empiezo a investigar sobre el conflicto armado en Colombia. Pasa algo muy similar, viví mi vida en una burbuja y lo único que conocía de la guerra era por lo que... noticias, el periódico y nada más. Y empiezas a investigar y llegas al punto en el que si está este tipo de evidencia muy explicita, pero hay otras manifestaciones. Ahí encuentro yo la obra de varios artistas, de Doris Salcedo, por ejemplo, la tuya y otro señor... que no recuerdo su nombre, y empiezan a salir las instalaciones, empieza otro tipo de manifestación estilo espacio cerrado, posibilidad de verlas en una universidad, un colegio, un espacio público y son igual de... la fotografía logra quebrarme y logra hacer que yo, como persona que nunca viví la guerra, que nunca fui desplazada, que nunca mataron a nadie de mi núcleo familiar...

JME: Imagínate, que suerte.

LVG: Y logran afectarme de esa forma y me llevan a investigar sobre eso, a entender eso, y esa magnitud y ese sentir, lo dan las fotos.

JME: ¡Qué maravilla! Te rompieron tu burbuja...

LVG: Si

JME: Y las madres de Soacha te abrieron el agujero de esa burbuja...

LVG: Y cada vez se ha quebrado más y más

JME: Más y más, claro. Es muy fácil encapsularse en una zona de confort...

LVG: y es más sencillo hacerlo, también.

JME: Y es más sencillo hacerlo, correcto. Que increíble... Ahora, ese Silencio con grieta, ese tablero ya no existe. La última vez que fuimos, eso es en Las Palmas, Bolivar, el pueblo, ya se había caído la pared... Entonces la fotografía es... es extraordinario como guarda la memoria, ¡como guarda la memoria! Sin esa fotografía, no existiría ese tablero y esa historia detrás de ese tablero.

LVG: Es que eso... cada tablero dice una historia, y cada historia involucra a múltiples actores.

JME: Yo no sé dónde leí o donde sale esta frase mía... Yo ya me apropié de ella, pero [pausa] yo quisiera que mis fotografías de los Silencios sean una herida de luz [pausa prolongada] en el espectador... en la conciencia del espectador. Que la fotografía logré una herida de luz en la conciencia del espectador.

LVG: Y particularmente en mi caso lo ha logrado.

JME: ¡Uy que maravilla, Laura! ¡Qué maravilla! ¡Valió la pena todo el camino, entonces!

LVG: Si, si... y es un trabajo que, siento un poco que, este tipo de trabajo es novedoso porque son muy pocos los artistas que se han encargado de hablar, de contar, de tomarse el trabajo de meterse en el territorio, que no es fácil, que tiene múltiples detractores, pero nos llevan a nosotros los espectadores a la posibilidad de entender, de pensar si quiera, porque entender es otra cosa, de pensar ¿qué paso aquí? ¿Por qué vale la pena que 10 personas se tomen el tiempo de ir a Montes de María? De ir en burro o a pie, o bueno... ¿por qué? Y dice uno como espectador, si ellos se toman el trabajo es porque allí hay algo, y generan una intriga constante que lo llevan a uno a preguntarse todas estas cosas... Una pequeña herida que, que... que es latente en la obra abre múltiples caminos que te abren el espectro... O en mi caso, bueno, hablo particularmente de lo que he vivido estos años investigando sobre esta

obra. Que casualmente me toco la instalación en la universidad... ehmmm... y que me ha gustado mucho, y pues... Me estaba contando Mackenzie que se van a la Universidad de Antioquia un montón de tiempo a mostrar todo lo que tienen aquí.

JME: Sí, porque es un museo que ellos tienen grande y hay el espacio para mostrar muchas de las obras.

LVG: Y, por ejemplo, estas son obras de museo, o yo las veo así, pero también está la forma de acceder a ellas de forma digital, en la página ustedes tienen cargados bastantes... El pensar Silencios como una instalación y las otras que tienen aquí, que he visto, muy bellas... ¿Cuál es el público al que ustedes apuntan?

JME: Uyyy yo quisiera sobretodo la juventud. La juventud. O sea, el público universitario. Para mí mostrar en las universidades es el lugar, que te digo, donde se hacen discusiones, se habla, ¿cierto? Si la obra despierta la palabra, la palabra, para pensar, para sentir ¿sí? El diálogo, las reflexiones, las emociones... Para mí es el público universitario el más importante, sin excluir a nadie, por supuesto. Pero es en la juventud donde yo veo que puede venir el cambio en Colombia. ¿Tú crees que hay mucha conciencia en la gente joven, universitaria sobre el conflicto?

LVG: Claro.

JME: Hoy en día lo hay, ¿cierto?

LVG: Sí. Y es algo que va... Yo me gradué hace cuatro años de la universidad más o menos y cuando yo me gradué, ya venía este tema hablándose constantemente. Ahora, paso de la Libre a la Pedagógica y en las Universidades Públicas siento que hay mayor apropiación, mayor gestión al debate, pero es algo que está en discusión todos los días... Estoy completamente de acuerdo en que el pensar las fotografías... es una herida en la luz del espectador, pues esa herida no puede estar en un lugar más coherente que en las aulas universitarias... Incluso desde el colegio se podría pensar, esto es fundamental, pues es la época donde se debate, donde uno se está pensando TODO. Desde por uno, por los cercanos y el exterior, así que siento es fundamental ese espacio. Es clave. También quisiera saber, que es algo que no había considerado, pero ahora conversando sobre este diario de viaje muy

bello, quisiera saber si ¿ustedes han sufrido, en algún punto de esta investigación, persecución política por su trabajo?

JME: Jamás.

LVG: Nunca.

JME: ¡Jamás! Incluso los Silencios se mostraron en el Congreso. Se mostraron, Juanita Goebertus, cuando era representante a la Camara nos invitó a presentarnos y ahí estuvieron un tiempo. No sé si los políticos sienten la herida de luz, pero no importa, bienvenidos a ver la obra... Si la quieren ver, si tienen la disposición para verla, ¿no?

LVG: ¡Claro!

JME: Porque también hay que tener una disposición, pero abierta a todo el mundo y a todas las culturas y a todos los países, y... y yo creo que no hay guerra en el mundo donde la educación no sea víctima de esa guerra... SI usted va a Ucrania, pues la educación está rota por completo, claro que está es una guerra total, ¿no?

LVG: Si.

JME: Pero en esas guerras en África, en esas guerras en Siria, en estos países, por todos lados... porque estamos llenos de guerra, de guerras, ¿no? La educación es víctima... Entonces yo creo que es una obra muy universal, muy universal. Yo creo que de todas mis obras es la más universal. Lo he pensado, lo he venido pensando y es una obra que yo adoro.

LVG: ¡Yo también! [risas]

JME: [risas] muchas gracias...

LVG: [risas] yo concuerdo, y como lo mencionaba al inicio, está unión pedagogía – guerra, en una manifestación artística [pausa] no la conocía, creo que es la primera, al menos en lo que yo conozco.

JME: Si, si... No se te decir... Nadie inventa la pólvora [risas] me decía mi papá, y lo otro que me decía mi papá, que era muy importante... yo de muchacho “Juan Manuel meta las manos en el barro” y caminar es meter los pies, el cuerpo y el alma en el barro... Es todo.

Sabes que, en la casa mía, mi papá y sus hermanos... en mi casa yo oía mucho siempre hablar sobre educación, como se debía educar la gente... pues que la gente se tenía que educar, que había que ir al colegio. Siempre oía eso, y entonces eso también está detrás de esta obra, esa época... Si uno se pone a pensar, Laura, si tú te sientas a pensar un día en que oías cuando niña en tu casa, salen muchas cosas... Es reflexionar, ¿no? [silencio]

LVG: Bueno, ese era el par de preguntas que traía...

JME: ¡Eh, Ave María, ¡Laura! Muchas gracias, muchas gracias. Te quiero mostrar los maniqués, te quiero mostrar... ¡Muchas gracias! Por venir hasta aquí, aguaceros, granizadas, todo lo que quieras... Te agradezco tus preguntas, muy buenas. Que buen dialogo... Claro que hable yo, y hable hable hable...

LVG: ¡Noo! ¡Tranquilo! Antes muchas gracias por el espacio... El espacio muy bello que tienen.

JME: ¿Tan bello cierto? Mira esa neblina sobre los cerros, que belleza, ¿no? Aunque me gusta más cuando hay sol [risas] Me alegra más el alma

LVG: [risas]

JME: ¿Y tú llegaste en moto Laura?

LVG: No, no, en Transmilenio, era lo más rápido ahora por el tráfico...

[Corto la grabación]

En este momento termino mi té de coca, bajamos de “La Pajarera” al primer piso donde me muestra los retratos de los maniqués, conversamos un rato, nos tomamos un par de fotos juntos, que, por cierto, las tomo Raúl (muchas gracias, Raúl) ... Me invitó a compartir unos minutos en su casa, me regaló La gran catarata con una bella dedicatoria, me acompañó a la puerta mientras hablábamos de nuestros perros y lo importantes que son en nuestras vidas. Nos despedimos con un fuerte abrazo, esperando poder charlar pronto.



Ilustración 24 Escalera



Ilustración 25 Entrada



Ilustración 26 Maniqués



Ilustración 27 Aula



Ilustración 28 Steps

La Caedatani
MARZO 24 - 2013
Para Lucia,
Gracias por seguir
y pensar en mi
obra ... ya escribo
sobre los Sibacos!
un fuerte ABRAZO,
J.M.

Ilustración 29 La gran catarata



Ilustración 23 Sentir
