



Unidad 5

Humanidades y diálogos con la comunicación y la publicidad

Imagen y memoria: fotoperiodismo en el post conflicto¹

Diana Patricia Quinayá*

<https://orcid.org/0000-0003-0273-7033>

Cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tienen lugar la fotografía.

John Tagg. El peso de la representación.

El problema:

Como lo afirma John Tagg, discutiendo en torno a los planteamientos expuestos por Roland Barthes en su conocida obra *La cámara lúcida*, la interpretación de la imagen fotográfica es ante todo un acto de carácter problemático. Esto se hace manifiesto en la medida que comprendemos que la imagen fotográfica introduce en una sola representación tres procesos: El proceso técnico –ligado a la aparición, dominio e interiorización de la práctica–, el proceso cultural –ligado a la difusión de la práctica de la captura de imágenes, la estratificación, el retrato de lo público y lo privado, y la determinación de aquello que es factible de ser fotografiado– y finalmente el proceso histórico –ligado a la utilización de la técnica para fijar hechos/ acontecimientos y la aparición del valor documental del soporte–.

¹ Este texto, constituye un acercamiento inicial al desarrollo del proyecto de investigación titulado “Memoria e imagen: el periodismo gráfico como herramienta de construcción de la representación de la paz en procesos de post-conflicto” y pretende generar una reflexión entre tres conceptos que atraviesan disciplinarmente la historia, la imagen y el conflicto. Con esta reflexión se da inicio a un pretendido camino por recorrer a lo largo de la investigación anteriormente mencionada.

* Universidad Santiago de Cali
Cali, Colombia.

✉ diana.quinaya00@usc.edu.co

Cómo citar este capítulo

Quinayá, D. P. (2020). Imagen y memoria: fotoperiodismo en el post conflicto. En: González Osorio, M. F. (Ed. Científica). *Diálogo entre las humanidades*. (pp. 179-190). Cali, Colombia: Editorial Universidad Santiago de Cali.

Resumiendo, en términos de Tagg, estos tres procesos pueden entenderse como lo que él denomina –en diálogo con Barthes– la “máscara mortuoria” que no es otra cosa que la representación de lo que ha sido y ya no es, la sustitución mecánica del instante que hace presente lo retrospectivamente ausente.

Es en esta línea de análisis en donde podemos empezar a problematizar las bondades, los límites y problemáticas que generan las imágenes en los procesos de representación, lo cual nos lleva a plantearnos de manera inicial las siguientes preguntas: ¿Cómo interpretar aquello que pretende representar un momento, un personaje o un hecho histórico que puede a través de la imagen identificarse como presente al tiempo que constituye una representación temporal de lo ausente?, ¿cómo situarnos frente a una (re) producción visual que ha sido convertida en signo y símbolo, que ha sido dotada de significado a partir del consenso social al producirse (pasado) y al consumirse (presente)?



Figura 2

Violencia - Alejandro Obregón / 1962 / Óleo sobre tela. 155 X 187 cm / Colección Hernando Santos Castillo – Banco de la República (Bogotá)

Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=24>

Para acercarnos al tema del post-conflicto partiremos de una imagen, pictórica en este caso, que se ha convertido en referente no solamente del arte colombiano, sino del conflicto en nuestro país: *Violencia* de Alejandro Obregón, de 1962, se ha convertido en imagen simbólica no solo del periodo histórico que los académicos denominaron genéricamente como “la violencia”, sino en representación del conflicto mismo. La imagen de una mujer que indiscutiblemente ha perdido la vida, pero que a su vez la del hijo(a) que lleva en su abultado vientre, parece enunciarnos desde el claroscuro panorama la desesperanza, la ruptura de la vida presente – madre– y futura –hijo(a)--. Toda una composición llena de simbolismo que le permitió a esta obra de Obregón ser catalogada a la par del trabajo de Goya (*Los desastres de la guerra / Fusilamientos del tres de mayo*) o de Picasso (*Guernica*) en relación con la construcción de una imagen simbólica del conflicto. Sin embargo, la obra pictórica, como expresión subjetiva del artista, deja un campo amplio para la interpretación e intencionalidad de la imagen, un sustrato subjetivo que le ha llevado a adquirir más valor artístico que documental en donde prima la significación subjetiva.

La imagen técnica

Con la imagen fotográfica el uso y la interpretación de la imagen toma otras orientaciones; a partir de la utilización de la fotografía en las pretendidas explicaciones en los orígenes de las ciencias sociales, fue la disciplina antropológica la que adoptó mayormente la imagen técnica como herramienta que le permitiría fortalecer el análisis empírico de la sociedad. La imagen en la época de la reproductividad técnica, como afirmaría Walter Benjamín, y más exactamente la fotografía emerge en el marco del positivismo, y llega a las ciencias sociales y por supuesto a la comunicación, enmarcado en la idea de la objetividad de la representación; en este sentido, la fotografía como medio y el fotoperiodismo como práctica que busca reproducir un acontecimiento de forma literal, que se sustentó en una idea de objetividad basada en el acto de captura mecanizado y factible de reproductividad, pretende adquirir valor documental (prueba y verdad). Sin embargo, y siguiendo Flusser (2014), la imagen técnica no pretende modificar el mundo allá afuera sino nuestros conceptos en relación con el mundo, construyéndose de esta forma en un truco de abstracción.



Figura 3

The Tank Man - Jeff Widener / (Agencia AP) / 5 Junio 1989 /Fuente: Revista TIME – 100 Photos. The Most influential images of all time.

Disponible en: <http://100photos.time.com/photos/jeff-widener-tank-man>

Uno de los trabajos de fotoperiodismo más recordado en el siglo XX, es sin duda la imagen del hombre del tanque (*tank man*) de Jeff Widener, imagen que se convertiría en ícono de resistencia de la sociedad civil ante los escenarios de conflicto. Vale la pena resaltar que esta imagen logra gran despliegue mediático a nivel mundial y se convierte en la “imagen del día después” de la masacre de los estudiantes chinos en la plaza de Tiananmen en 1989.

Estaba a punto de sacar la foto desde el hotel, con los tanques por la calle, cuando vi al hombre poniéndose en medio. Estaba con un estudiante universitario que me ayudaba, Kirk Martsen, y le dije: ‘¡Ese tipo me va a arruinar la composición!’. Kirk comenzó a gritar que lo iban a matar y yo me limité a esperar. Pero no lo hicieron. Tomó tres fotos: Calculé mal la sensibilidad de la película y la velocidad de apertura era demasiado lenta, por lo que pensé que no saldría ninguna. Pero ocurrió un milagro y una de ellas era buena (El País, 2014, párr. 6).

Sin embargo, la idea de la imagen como “verdad revelada” queda en entredicho, si tomamos el contexto de captura expuesto anteriormente y la experiencia del fotoperiodista, valdría la pena preguntarse: ¿qué muestran y qué pretendían mostrar? En este sentido, comprendemos que la imagen

puede tener significado de muchas maneras posibles, pues tanto quien la produce como quien la observa se enfrenta “los procesos conscientes e inconscientes, culturales, psicológicos y preceptivos que constituyen nuestra experiencia del mundo y lo dotan de significado” (Tagg, 2005, p. 10); es decir, la imagen también puede entenderse como un elemento discursivo que si bien nace con un significado particular, momentáneo y presente, debe enfrentarse a los cambios discursivos que le aquejan con el paso del tiempo; ejemplo de ello es la transformación del *el hombre del tanque* de evidencia noticiosa (al momento de su producción) a símbolo de resistencia (posterior a su captura hasta el presente). En este sentido la interpretación de la imagen fotográfica se encuentra subordinada la construcción de la representación del sujeto (que la crea y de aquellos que consumen la imagen); de hecho, desde la antigüedad más remota la imagen se ha constituido en la herramienta para la representación real/simbólica del contexto social, constituyéndose en este sentido en herramienta que le ha permitido al cuerpo social encontrar una forma de ver y verse en un instante determinado. En concordancia con lo anterior, la imagen puede entenderse como herramienta de representación que llama al recuerdo, pero sobre todo a una representación que permite la reconstrucción del mismo. En este sentido la imagen se convierte en mediadora no solo entre lo presente y lo ausente, sino en la interpretación que damos de ese pasado ausente en el presente.

El gran alcance de la fotografía /imágenes técnicas, es entonces su capacidad para absorber la historia –por ser eternamente repetibles– y lograr su fijación en la memoria; el hombre del tanque de Tiananmen, es un reflejo de ello, su captura y reproducción por 29 años, es tal vez el único referente que algunos pueden tener sobre los procesos de levantamiento contra el Partido Comunista chino. A manera de símil otras imágenes periodísticas pueden ejercer la misma función: las cientos que evidencian la caída de las torres gemelas, por ejemplo, pueden constituirse en un referente más contemporáneo, que incluso marcará una nueva era histórico-política y con ello una nueva forma en que los espectadores construyeron su propia comprensión del mundo post-terrorismo.

El impacto de la reproductividad puede equipararse a la expresión multitudinaria de las masas, la imagen que acompaña a la sociedad moderna,

se convierte en producción simbólica, en un instrumento de dominación ¿acaso la imagen de las torres gemelas cayendo no es también aquella que evoca la idea de la guerra sobre el terrorismo / caída del capitalismo? En relación a esta producción simbólica y a su uso como instrumenta de dominación, Pierre Bourdieu afirma:

El poder simbólico como poder de construir lo dado por la enunciación, de transformar la visión del mundo y, por ello, la acción sobre el mundo, por lo tanto del mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (Bourdieu, 1999, p. 71).

Siguiendo la idea de Bourdieu sobre la producción simbólica como instrumento de dominación, en la era de los *mass media*, los contenidos producidos podrían entenderse como instrumentos de dominación que monopolizan la producción cultural y el orden social, por lo tanto dan significado y significan nuestro contexto; no debemos, por ejemplo, menospreciar la capacidad que la imagen posee en la actualidad para configurar, por ejemplo la opinión pública. En diálogo con el oficio del fotoperiodismo, podría afirmarse que son los medios aquellas instituciones que generan y regulan las condiciones para la producción de imágenes pues: “*los medios determinan en todo momento el tratamiento que se debe dar a la imagen, que en ocasiones puede estar dado por un criterio periodístico y, en otras por criterios comerciales*” (Bourdieu, 1999, p. 19).

Fotoperiodismo

Satisfacer las necesidades informativas del público al que se dirige, es la definición de la imagen foto-periodística que nos da Hugo Domenech Fabregat (2014); sin embargo con la emergencia de los nuevos formatos periodísticos, y la transformación en las prácticas de consumo de la información, para unos ha llevado a poner sobre la mesa la crisis de la practica foto-periodística, para otros su inminente transformación. La imagen ocupa hoy día un lugar privilegiado en los medios de comunicación, especialmente por el giro que estos han tomado hacia su presencia en medios digitales, del mismo modo que la práctica profesional de captura de imágenes se ha visto desplazada por la masificación de la producción fotográfica, como lo afirman Porciúncula y Varela (2016), “el fotógrafo

amateur se ha apropiado del lenguaje audiovisual: piensa en imágenes, lee imágenes, produce imágenes, se comunica con imágenes y sostiene sus relaciones con imágenes” (p. 19).

En la actualidad, los medios masivos combinan la fotografía periodística tradicional con la fotografía vernácula, la cual puede entenderse como aquellas imágenes que forman parte de la producción fotográfica general, que no pertenece a la fotografía periodística profesional, pero tampoco está destinada a permanecer en el recinto privado del álbum familiar (Porciúncula & Varela, 2016). Estas fotografías en la actualidad, ocupan un lugar dentro de aquellas imágenes que observamos en los medios de difusión noticiosa.



Figura 4

El álbum de las FARC / (Izq. – Der: Alfonso Cano, Raúl Reyes, (persona sin identificar), Jacobo Arenas y Timochenko) / Fuente: Revista Semana / 6 de julio 2012

Disponible en: <https://www.semana.com/on-line/galeria/el-album-farc/271969-3>

La imagen anterior, corresponde a lo que podríamos denominar los archivos fotográficos particulares; es una de una serie de quinientas fotografías encontradas en los computadores incautados al ex líder guerrillero Alfonso Cano, las cuales fueron utilizadas por la revista SEMANA para hacer parte de

un especial fotográfico denominado “el álbum de las FARC”, el cual recopila 34 fotografías, que sin ser creadas como documento periodístico, han sido convertidas por este medio en documento para el registro del conflicto; una serie de fotografías que nos muestra el *lado B* de la guerra, la vida cotidiana enmarcada en el conflicto, la humanización del enemigo de guerra y con ello la emergencia de un nuevo discurso para ser socialmente leído e interpretado.

También es importante, reconocer que en el mundo periodístico, lo discursivo de la imagen no puede reducirse a la fotografía en sí, pues esta tradicionalmente se acompaña del texto escrito, al cual de manera generalizada se afirma que se encuentra subordinada. Sin embargo Flusser (2014) afirma que si bien “los textos explican las imágenes para eliminarlas, las imágenes ilustran también los textos para hacerlos representables” (p. 16). El manejo de la técnica, así como de la institucionalización de la producción de imágenes permite que el ejercicio del fotoperiodismo posea la facultad de intervenir en la producción de significado, en este sentido: un instrumento de poder.

Entonces, ¿Podríamos hablar de la *noticiabilidad* de la imagen? Según Domenech Fabregat, el ejercicio del fotoperiodismo se encuentra directamente relacionado con los criterios dominantes de *noticiabilidad* periodística, construyendo de esta forma el valor informativo con las que las imágenes son dotadas, que deben reflejar de forma eficiente la verdad del acontecimiento noticiado (2014); es a esto lo que el autor llama *fotografía informativa plena*, en contraposición con la *fotografía informativa de tono débil* en la cual la imagen cumple funciones netamente ilustrativas, las cuales no pueden considerarse como documento testimonial.

Las imágenes del postconflicto

¿Podría haber sido fotografiado tal o cual hecho, del mismo modo que ha sido contado? Se pregunta Peter Burke en su texto *visto y no visto*, y nos pone en frente a otro de los problemas que rodean nuestro tema de debate: la interpretación subjetiva y la fotografía, y su pretendida objetividad, o invoca la fotografía a la ficción pictórica que determina de antemano la selección de una temática, unos protagonistas e incluso la actitud de éstos ante la cámara. Podríamos entender estas cualidades como aquellas que componen la llamada *fotografía instrumental*, la cual construye un espacio de poder; la

fotografía controla la representación, en este sentido, la imagen se convierte en evidencia del hecho y en el tiempo de la transformación de este. En este sentido la imagen fotográfica también adquiere características institucionales en tanto que se encuentra sometida al poder; en el caso puntual de los medios de comunicación impresos, por ejemplo, se expresa en la toma de decisión respecto a la imagen que debe o no ser publicada, así la pretendida veracidad y neutralidad de la imagen fotográfica queda totalmente desvirtuada.

Para los medios, la imagen por excelencia del Proceso de Paz en Colombia ha sido la firma del Acuerdo, en la cual la metafórica imagen de la toma de manos fue la seleccionada por los medios para diferentes portadas, primeras páginas o titulares. El elemento particular de ésta es la selectividad de la imagen: aquellas que utilizan el primer plano, dejando solamente la metáfora del “apretón de manos” lo que lleva a dejar en segundo plano los protagonistas (Imagen 4), o el plano más abierto que deja ver protagonistas pero que descontextualiza los otros actores (Imagen 5) – tal vez secundarios para la noticia– que se constituyen, como evidencia el hecho, en actores importantes de la consolidación de este acuerdo.



Figura 5

¿Dudas sobre el proceso de Paz? Expertos en Cartagena le responden. / Luis Acosta – AFP- / Fuente: Periódico El Universal - 9 de marzo de 2016.

Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/colombia/dudas-sobre-el-proceso-de-paz-expertos-en-cartagena-le-responden-221160>



Figura 6

La cuarta fue la vencida / Fuente: Revista Semana: 26 de septiembre de 2016 / Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/los-intentos-de-firmar-la-paz-con-las-farc/495400>

Contextualizando la metáfora de la toma de manos, Porciúncula y Varela (2016) argumentan que “gran parte del fotoperiodismo reproduce formulas, imágenes genéricas que conforman la jerga periodística: líder solemne, viuda afligida, niño desnutrido, son códigos visuales y composiciones que están incorporadas a nuestra cultura visual a través del arte y la cultura de masas” (p. 25); es por ello que no en vano el uso del simbolismo de la toma de manos fue una de las imágenes mayormente difundidas durante los tres escenarios de la firma de los acuerdos de paz (la Habana, Cartagena y Bogotá)

A manera de Conclusión: Cómo se construirá la memoria del postconflicto desde la labor del fotoperiodismo

El control de sobre la producción de imágenes pueden llegar a tener editores, directores y en general sobre toda la producción de fotografía del medio impreso.

Una imagen producida de acuerdo con determinadas normas formales y procedimientos técnicos de carácter institucionalizado que definen cuales son las manipulaciones legítimas y las distorsiones permisibles, de modo que, en ciertos contextos, unos intérpretes más o menos

hábiles y adecuadamente formados y autorizados pueden extraer conclusiones de ellas, sobre la base de convenciones históricamente establecidas (Tagg, 2005, p. 9).

Para finalizar, es importante reflexionar en torno a la siguiente afirmación del historiador y fotógrafo Boris Kossoy “Si el lector de la imagen no dispone de un profundo conocimiento del momento histórico registrado, no llegará nunca a comprender el sentido de la imagen y se quedará en la mera superficie” (Fabregat, 2014, p. 41).

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Brisset-Martin, D. E. (2002). *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.
- Fabregat, H. D. (2014). Tratamiento del fotoperiodismo en las historias de referencia de la fotografía. En: *Revista de comunicación*, (13): pp. 38-59.
- Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La marca Editora.
- Gombrich, E. (2004). *Los usos sociales de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H.; Torroella, R. S. y Setó, J. (1997). *Historia del arte*. New York, Estados Unidos: Phaidon.
- Ibáñez, I. G. V. (2014). *Las ruinas de la memoria: Ideas y conceptos para una (im) posible teoría del patrimonio cultural*. D. F., México: Siglo XXI editores, sa de cv en coedición con la Universidad de Sinaloa y el Colegio de Sinaloa.

- Martín-Barbero, J. (2000). El futuro que habita la memoria. En: G. Gómez Sánchez. y Wills Obregón, M. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia.
- Mor, J. S. (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Barcelona, España: Paidós.
- Porciúncula, P. y Varela, F. (2016). Estética de cercanía: un lazo entre el fotoperiodismo y la representación de la realidad. En: *Dixit*, 25(2): pp. 16-27.
- Roca, L. (2004). La imagen como fuente: una construcción de la investigación social. En: *Razón y palabra*, 37.
- Tagg, J. y Lera, A. F. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Fuentes periodísticas

- El País, 14 Nov 2014. El Hombre detrás de “el hombre del tanque” (entrevista) Por: Jaime rubio. disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2014/11/14/articulo/1415975146_000037.html
- La cuarta fue la vencida. Fuente: Revista Semana: 26 de Septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/los-intentos-de-firmar-la-paz-con-las-farc/495400>
- ¿Dudas sobre el proceso de Paz? Expertos en Cartagena le responden. Luis Acosta – AFP- Fuente: Periódico el Universal - 9 de Marzo de 2016. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/colombia/dudas-sobre-el-proceso-de-paz-expertos-en-cartagena-le-responden-221160>
- El álbum de las FARC. (Izq. – Der: Alonso Cano, Raúl Reyes, (persona sin identificar), Jacobo Arenas y Timochenko). Fuente: Revista Semana. 6 Julio 2012. Disponible en: <https://www.semana.com/online/galeria/el-album-farc/271969-3>
- The Tank Man - Jeff Widener . (Agencia AP). 5 Junio 1989. Fuente: Revista TIME – 100 Photos. The Most influential images of all time. Disponible en: <http://100photos.time.com/photos/jeff-widener-tank-man>