

# Mirada, economía moral y producción de lo sensible: un caso de musealización de la memoria del conflicto armado colombiano

Sonia Vargas Martínez<sup>1</sup>

## Resumen

Las prácticas de memorialización del conflicto armado en Colombia cada vez ocupan más espacios exhibitivos, ya sea en museos, salas de exposiciones, universidades y bibliotecas como estrategia de visibilización y recuperación de la memoria. En este escenario ¿qué se hace con el pasado recuperado cuando este es llevado a las salas expositivas? y como espectadores ¿Cómo nos relacionamos con las simbolizaciones del pasado?

En esta ponencia propongo una lectura crítica de las emociones, para ello examinaré cómo los actos del ver en memorializaciones generan empatía y conmiseración como proceso de subjetivación. Aquí, la mirada es mediada por una moral cristiana que actúa como técnica disciplinaria al organizar nuestro mundo y direccionar nuestra conducta. En medio de esta economía moral del sentir se producen subjetividades que son capaces de vivir con la barbarie y las injusticias propias del capitalismo contemporáneo. Así, la empatía como mediación fracasa y que la voluntad de superar el pasado se estanca.

Para este análisis retomo la exposición fotográfica *El testigo, memorias del conflicto armado en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado* en el Claustro de San Agustín y *Fragmentos de Doris Salcedo*, un espacio concebido como lugar de la memoria, ambos en Bogotá.

---

<sup>1</sup> Aspirante a Doctora en Estudios Artísticos por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente e investigadora de la Escuela de Estudios de Género, adscrita a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Exploro las prácticas artísticas en relación a procesos socioculturales desde las intersecciones de los estudios artísticos, de género, culturales y visuales. - [sopvargasma@unal.edu.co](mailto:sopvargasma@unal.edu.co)

## **Mirada, economía moral y producción de lo sensible: un caso de musealización de la memoria del conflicto armado colombiano**

Si le suena conocida la imagen de una niña mirando a través de un cristal roto, o un entierro de víctimas de un atentado de la guerrilla del ELN a un oleoducto, un cráter dejado por un bombardeo del ejército en la Operación Génesis en Riosucio, el Cristo mutilado en la iglesia de Bojayá tras el ataque de las FARC, es porque seguramente conoce éstas fotografías de Jesús Abad Colorado realizadas entre 1997 y 2002. Son impactantes, movilizan emociones y opiniones, afectan e inquietan la mirada y han llegado a convertirse en íconos de la guerra en Colombia. Pero no son las únicas que ha tomado, pues en sus 27 años de labor como fotoperiodista ha construido un archivo de esta violencia imparables en el país, del cual podemos ver por lo menos 500 fotografías en la muestra *El Testigo* que por estos días continúa en Bogotá.

Paradójicamente, éste no es un texto donde muestro éstas fotografías u otras del fotoperiodista. Casi no hay fotos. No exploro la fotografía en sí misma, no me detengo en un análisis de su iconicidad, ni hago un reconocimiento a su capacidad de ilustrar los horrores de la guerra. Aquí no exploro la fotografía de guerra pese a que ésta ha impuesto históricamente y a nivel global sistemas sexuales normativizados (Gutiérrez y Resende. 2018), multiculturalismo visual (Arfuch. 2008) y un modelo particular de rostricidad (Deleuze y Guatari. 1994) como forma legítima de producción de rostros -de las víctimas-. En cambio, en la primera parte del texto, me aventuro a explorar la construcción de Jesús Abad Colorado como figura pública y héroe cultural, protagonista de la construcción de la memoria visual del conflicto armado en Colombia. A su vez, en la segunda parte, examino cómo este posicionamiento, sumando a su larga trayectoria, autoriza su voz como *Testigo* para hablar del conflicto a través de sus fotografías. Su narración asegura su filiación con la imagen. Este ejercicio de narrar-contar su experiencia como complemento de las fotografías, hoy frecuente en distintos espacios, implica un cierto condicionamiento a la audiencia, una manera de ver imbricada con juicios morales, que en oportunidades pueden resultar limitantes.

Con su trabajo se ha puesto de relieve el lugar de la fotografía en su dimensión restauradora, testimonial, comunicacional. Mi apuesta no consiste en hacer un cuestionamiento a Jesús Abad ni es un intento por demeritar su importante trabajo, consiste en examinar los ejercicios de mirada que construimos alrededor suyo. Pongo de relieve los rasgos performáticos y performativos; su construcción como figura empática, heroica y su narración como *Testigo* que conducen la visualidad y la mirada, gestando la triada: imagen, imaginario y memoria.

A partir de estas exploraciones busco abrir otros caminos al abordaje del arte y memoria en el país, ampliando las perspectivas de análisis existentes hasta el momento centradas principalmente en temas como la resiliencia y capacidad sanadora del arte (Acosta, 2017) el apoyo psicosocial al dolor y el trauma colectivo (Martínez, 2013), la posibilidad del arte como forma de activar procesos con la gente (Rubiano, 2014; Gutiérrez, 2016). El cuestionamiento a las representaciones visuales de las víctimas en el arte, y los análisis críticos de los discursos (Bustos, 2019; Gamboa, 2017; Roque, 2018; Yepes, 2012).

Este examen crítico-sensible aportará al desmontaje de prácticas coloniales de saber-poder, ver-conocer, que siguen siendo invisibilizadas y reproducidas en el campo del arte colombiano.

## **1. La figura del fotoperiodista.**

“El fotógrafo de la vida” (El Espectador, 13 de agosto de 2013).

No cabe duda que Jesús Abad Colorado cuenta con un amplio y merecido reconocimiento nacional e internacional debido a su trabajo y trayectoria como fotoperiodista del conflicto interno colombiano. Más allá de cuestionar dicho reconocimiento, busco poner de relieve las maneras como en torno suyo se edifica la figura del fotoperiodista como héroe cultural. Para este fin acudiré, en primer lugar, a la prensa y su diversificada forma de nombrarlo; en segundo lugar, a la muestra antológica *El testigo: Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*, que recoge su trabajo fotográfico y su voz; y, en tercer lugar, a lo que el propio Jesús Abad dice de sí mismo. Estas formas de

nombrarlo y de nombrarse a sí mismo devienen como prácticas de visualidad que logran **hacen ver** al fotoperiodista como figura emblemática y como héroe cultural.

“El fotógrafo de la guerra” (El Tiempo, 5 de enero de 2003).

“El fotógrafo de la guerra que exhorta a la paz” (Las2orillas, 12 de octubre de 2017).

“Jesús Abad Colorado: desde el ángulo de la dignidad” (Bitácora Eafit, 22 de septiembre de 2017).

“Testigo mayor de la historia nacional de la barbarie” (Las2orillas, 25 de octubre de 2018).

“Jesús Abad Colorado, más que un fotógrafo, un compañero de las víctimas” (El Tiempo, 20 de abril de 2019).

“La obra histórica de Jesús Abad Colorado” (La Nueva Prensa, 21 de abril de 2019).

Estos encabezados brindan un panorama de las variadas formas de nombrar al fotoperiodista que sin duda se ha convertido en el más destacado del momento. Si miramos atentamente nos daremos cuenta que existe una cierta intencionalidad por nombrarle e interpelarle desde una ética y un compromiso que se lee allí entre líneas. Frases como “El compañero de las víctimas” o “desde el ángulo de la dignidad” parecen reafirmar un vínculo entre el fotógrafo y la población vulnerada. Hace referencia a su postura personal, el “ángulo” aparece como forma de mirar y el lugar moral desde el cual el fotógrafo decide capturar.

Es sabido que durante años Jesús Abad ha realizado una labor como activista y defensor de los Derechos Humanos al visibilizar a las personas vulneradas en el marco del conflicto armado. No obstante, los encabezados y sus contenidos más que atender al llamado de alerta y la denuncia que hace el fotoperiodista, se vuelcan en la construcción de la figura de un sujeto empático con las víctimas, con la gente “de a pie”, humanitario, ético, comprometido.

Otros encabezados como “El fotógrafo de la guerra que exhorta a la paz” o “El fotógrafo de la guerra”, a pesar de la mención a la guerra, paz y conflicto, no ponen en el centro del debate al conflicto armado en sí mismo, ni a las estructuras de poder sobre las que éste se sustenta. Por el contrario, “El fotógrafo de la guerra” naturaliza la relación entre guerra y fotografía.

Paradójicamente el hacer ver al fotoperiodista como figura parece opacar al conflicto armado, el cual queda como mero telón de fondo. Estos encabezados y muchos otros no nos dejan comprender ¿Por qué hay tantas víctimas qué retratar? ¿Quiénes hicieron de las personas víctimas? ¿Por qué existe aún la fotografía de guerra? Y ¿Para qué?

“La obra histórica de Jesús Abad Colorado” deja ver cómo con su actual posicionamiento se le ha endilgado la responsabilidad de la construcción –visual- de la Historia y la Verdad del conflicto. Una verdad fragmentada en tanto que la fotografía es siempre recorte, codificación de la realidad, fidedignidad y verosimilitud. Estas cualidades propias de la fotografía, no han sido impedimento para que sean vistas como “la verdad” no contada del país, el espejo oscuro del pasado, la huella de la historia silenciada, deviniendo así en documento oficial del conflicto nacional.

## **El testigo**

*El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado*, es el nombre de la muestra antológica producida por la Universidad Nacional de Colombia, localizada en el Claustro de San Agustín y curada por María Belén Sáez de Ibarra<sup>2</sup>, que abrió sus puertas el 20 de octubre de 2018 y su cierre se ha postergado en tres oportunidades en el presente año, dada su amplia acogida de visitantes nacionales e internacionales.

Más allá de una descripción formal o de una crítica curatorial, me interesa pensar a *El testigo* como un montaje discursivo que interviene en el posicionado de la figura del fotoperiodista como “Testigo mayor de la historia nacional de la barbarie”, el principal y más relevante testigo del conflicto del país. Su testimonio visual de más de 500 fotografías y su testimonio

---

<sup>2</sup> La curaduría propuso una organización las fotografías en cuatro salas que aluden a distintas dinámicas del conflicto armado. Primera, *Tierra callada*, desplazamiento. Segunda, *No hay tinieblas que la luz no venza*, desaparición forzada. La tercera, *Y aun así me levantaré*, violencia en las civiles. Cuarta, *Pongo mis manos en las tuyas*, manifestaciones por la paz, desmovilizaciones y los procesos de reconstrucción de las comunidades.

oral (traducido en palabra escrita en las paredes de la muestra) constituye una de las narrativas más importantes del país, que este proceso de musealización institucionaliza.

La muestra actualiza y construye un relato de nación asociado a la guerra en Colombia, al tiempo que instala un lenguaje particular a la memoria ligada a la fotografía. Su repertorio visual-oral deviene como memoria oficial y pasa de ser un ejercicio personal a ser memoria compartida y aceptada por la audiencia. De esta manera se hace ver a Jesús Abad como el constructor de la memoria visual del conflicto colombiano.

Sin embargo, el repertorio visual del conflicto y de la guerra en Colombia no solo es extenso, sino que está ligado a la historia misma de la fotografía en el país. No es casual que la primera fotografía impresa en Colombia, en tiempos del auge del daguerrotipo, fuese una fotografía de guerra realizada por el pintor y fotógrafo Luis García Hevia, quien registró en 1862, la llamada Batalla de San Agustín, llevada a cabo en Bogotá y que tuvo como epicentro el Templo de San Agustín, (hoy iglesia de San Agustín). Si es casual que sea el mismo lugar que acoge hoy a *El testigo*.

La fotografía muestra en un plano general la fachada de adobe del templo baleada, producto de la Batalla homónima adelantada por las tropas simpatizantes del entonces presidente de la república Mariano Ospina Rodríguez contra las tropas del general Tomás Cipriano de Mosquera, quien intentaba derrocarlo del poder. El ataque a la ciudad duró tres días y el templo fue expropiado por el gobierno colombiano y convertido en cuartel militar. Los



Agustinos volvieron al templo en el año de 1867 y conservaron el convento hasta 1938.



Luis García Hevia.

(izquierda) Iglesia y Convento de San Agustín. Bogotá.

(derecha) Costado sur del convento.

1862. Copias en Albúmina. Publicadas en *El Gráfico*, febrero 25 de 1911.

Estas fotografías que registraron la batalla opera hoy como prueba la real existencia de este hecho. ¿Traerlas a colación hoy acaso alerta sobre el continuum de guerras y el conflicto nacional o sobre el lugar de quienes hicieron su registro?

Estas fotografías permiten hoy imaginar pese a todo (tomando prestada la famosa expresión de Didi Huberman). También permiten establecer un ADN de la fotografía y el conflicto o la guerra en Colombia. ADN en tanto que la fotografía de guerra reproduce, transforma y actualiza los códigos y signos heredados. La mayor preocupación sigue siendo que la fotografía sustituya al acontecimiento hasta el punto de estructurar la memoria más eficazmente que la comprensión (Butler, 2009: 105), es decir que reaccionemos ante la fotografía y no ante el contexto. En cualquier caso, estas imágenes nos invitan a crear fugas diacrónicas que conectan historia, memoria, práctica fotográfica y presente.

### ***De la mirada sensible***

“Las fotografías son pulsaciones del alma” (Al Día, mayo 31 de 2019)

Jesús Abad se reconoce así mismo como un sujeto sensible, señala que posee una mirada femenina, que asocia a su lado sensible, y que le ha permitido construir formal y conceptualmente las fotografías que conocemos hoy (Colorado, 6 de junio de 2019). No obstante, el nombrar una mirada femenina o asociar feminidad a sensibilidad tiene complejas implicaciones que no podemos pasar por alto, como naturalizar la existencia de forma de mirar propia de las mujeres, como si se tratase de una cualidad biológica y no el resultado de una construcción cultural que históricamente ha regulado ciertos comportamientos a cada cuerpo.

No obstante, que este fotoperiodista reconozca lo femenino en sí podría llegar a ser un gesto provocador para un medio machista como lo es el fotoperiodismo en Colombia. Resultaría incluso interesante esta afirmación en tanto postura estratégica que contribuyera a la transformación de la práctica del fotoperiodismo, reconociendo que ha sido tradicionalmente masculina y masculinizada, a partir de la cual se han reforzado ideas e ideales sobre los hombres y el riesgo, el coraje, el valor, la temeridad o la exposición, que en resumidas cuentas refieren a la construcción glorificada y heroica del fotógrafo de guerra<sup>3</sup>.

Paradójicamente o no, el lugar de las mujeres que obturan la cámara es tan antiguo como la llegada de la fotografía al país. Basta con señalar que la primera fotografía realizada por una mujer -de la que se tenga registro- fue una fotografía de guerra realizada por Amalia Ramírez de Ordoñez, quien en 1900 registró la llamada *Loma de los muertos* u *Osario de Palonegro*, un monumento erigido en el cementerio de Bucaramanga, tras una de las más grandes batallas de la Guerra de los Mil Días, donde las confrontaciones entre conservadores y liberales dejaron como resultado 4.300 muertos y miles de heridos. Con los restos de las víctimas se

---

<sup>3</sup> Los más reconocidos fotógrafos del país han sido hombres, la mayoría de ellos oriundos de Antioquia, un departamento donde a inicios de siglo XX los procesos de industrialización y modernización dieron pie a los más destacados estudios fotográficos del país. Una larga lista de reconocidos fotógrafos como Demetrio Paredes, Fermín Isaza, Melintón Rodríguez, Benjamín de la Calle, entre otros, iniciaron un uso político de la fotografía, muchos de ellos abanderaban posturas radicalistas y liberales. Este escenario dio paso a la reportería gráfica, con personajes como Sadi González, Carlos Caicedo, Leo Matiz, Ignacio Gaitán y, por supuesto, el lugar de los medios impresos desde el Papel Periódico Ilustrado, El Gráfico, Cromos, entre otros. De ahí el potencial político y referencial que la imagen fotográfica guarda hasta nuestros días.

realizó en forma piramidal una escena dantesca en la que se dispusieron las calaveras y otros restos óseos, acompañadas con un letrero que decía: “Año de 1901, en recuerdo de...”



Amalia Ramírez de Ordoñez.

*Loma de los muertos. Palonegro.*

1900. Copia en Albúmina.

Propiedad de Rita de Agudelo

Esta es la fotografía de la ruina humana, de la historia de la guerra o la guerra histórica, es la fotografía convertida en dato. Pese a la carencia de una “sensibilidad femenina” la figura de la fotógrafa, ni heroína ni emblemática, continúa hoy en anonimato<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Hace falta resaltar el lugar de las mujeres fotoperiodistas en Colombia, los nombres de Patricia Rincón, Natalia Botero, Eliana Aponte, Lucy Castro resaltan entre muchas otras que han resquebrajado el mandato que dicta que las mujeres en Colombia son educadas para ser vistas.

## ***El fotoperiodista como héroe cultural***

Históricamente el héroe ha sido un arquetipo cultural dotado de sentido simbólico como son: la unión de comunidades, modos de vida, formas de obrar. En él se sintetizan cualidades como la valentía, temeridad y la asechanza de la muerte y valores morales judeocristianos como el dolor, el sacrificio y el sufrimiento. Es un ser que transita entre la humanidad y la deidad al portar características que lo acercan a lo humano, al tiempo que logra trascenderlo (Cardona, 2006).

En el actual contexto colombiano construimos héroes para dotar de sentido nuestro enrarecido mundo enmarcado en coyunturas políticas y sociales. La figura heroica del fotoperiodista sirve para crear lazos y consensos, para generar empatía y sentido de solidaridad, para encarnar los ideales y valores percibidos como perdidos. Es un referente cultural en medio de la crisis de polarización y división política-ideológica que encierra el país.

La historiadora colombiana Patricia Cardona Zuluaga, describe una tipología del héroe universalizado en la que propone desde el héroe mítico (quien funda la ley, la construye para dar orden), el héroe trágico (que la defiende y padece), el héroe novelesco (como El Quijote de Cervantes o el Ulises de James Joyce, personaje solitario que lucha contra sus propios demonios), el superhéroe de los cómics y el cine de Hollywood, entre otros (Cardona, 2006). El fotoperiodista como figura heroica no necesariamente encarna a cabalidad alguno de los héroes descritos por la autora, pero sí porta matices de uno y otro; seguramente es con el héroe trágico donde encuentra mayor filiación. Comparte características descritas por la historiadora como recorrer el mundo y explorarlo, no ser estático y dejar que sea el movimiento el que le da sentido de devenir, también comparte el ser vulnerable, sufrir el trauma social, ser épico y político, en él se encarnan los ideales morales, es reconocido por las colectividades a quienes recuerda y alerta sobre la oscuridad y el peligro, establece relaciones con el pasado caótico.

Resaltan sus hazañas para realizar los cubrimientos de hechos, el recorrer los más complicados trayectos del país por vía aérea, fluvial o caminando para llegar a los rincones más apartados, en medio de tensiones y ataques entre el ejército nacional y los grupos insurgentes. Su figura heroica le ha permitido ganar el respaldo de organizaciones y figuras

de autoridad en zonas de alta tensión, que ponen a su disposición los medios necesarios (contactos, helicópteros, lanchas, entre otros) para realizar el cubrimiento personal de los hechos en momentos y lugares impensables para muchos.

Este fotoperiodista se consolida como figura heroica a partir de las situaciones de riesgo que ha vivido ejerciendo su profesión, así como al instaurar un ordenamiento de lo visual en fotografía para enseñarnos lo que no hemos visto (un relato del pasado del conflicto) y, por último, al proyectarse como modelo ético y crítico que denuncia y testimonia nuestra realidad. Así, esta figura heroica busca suplir de manera simbólica las carencias y necesidades del contexto nacional como la invisibilización y el olvido por parte del Estado de las comunidades y poblaciones en el marco del conflicto.

## **2. La voz que deviene imagen.**

“Yo soy de los que dice que una imagen no vale más que mil palabras. Soy de los que dice que esas imágenes necesitan de muchas palabras. Es un ejercicio ético y estético y un compromiso con la verdad.

Jesús Abad Colorado”. (Enero 30 de 2019)<sup>5</sup>.

La voz de Jesús Abad se hace escuchar para completar lo que se nos escapa de la imagen. A veces para complementarla y situarla, otras veces para señalar que la realidad del conflicto es más compleja, de zonas grises. Ha sido frecuente escuchar su voz en la radio y la televisión, así como en distintas universidades del país donde hace charlas, talleres y conversatorios<sup>6</sup>. La intención aquí es poner de relieve los actos del habla de este fotoperiodista, examinar la

---

<sup>5</sup> Todos los extractos aquí citados fueron tomados de la entrevista realizada por Santiago A. de Narváez el 30 de enero de 2019, en la página de *Pacifista*: <https://pacifista.tv/notas/jesus-abad-colorado-testigo-fotografia-periodismo-entrevista/>

<sup>6</sup> Las más recientes son: *Una Mirada a la vida profunda*, charla realizada en la Universidad Central en febrero de 2019, y *Política visual de la Memoria*, taller realizado en la Universidad Nacional de Colombia en junio de 2019.

manera cómo opera la iconicidad performativa de la palabra y señalar los efectos en la audiencia. Al tiempo, la fotografía refuerza la “verdad”, constata el hecho y lo hace creíble.

Legitimada como figura pública por la prensa, la voz del fotoperiodista se considera autorizada para hablar del conflicto en el país. Cada vez que tiene oportunidad el fotoperiodista narra y testimonia sus fotografías; brinda información de las y los protagonistas, sus nombres, edades, fechas y horas de los hechos, recrea anécdotas y experiencias, nos cuenta el durante y después de la imagen. También reclama dignificación y respeto para las víctimas, cuestiona el papel de la clase dirigente, de la clase política, de la iglesia, de la educación.

Estos ejercicios de contar/narrar las imágenes han sido recurrentes en su trayectoria profesional y evidencian la relación dialéctica entre *hablar de las fotografías y que las fotografías hablen*.

Palabra e imagen se articulan en el ejercicio de un contar/mostrar simultáneo. La carga icónica de la palabra y la carga narrativa de las imágenes interconectan para la construcción de la memoria. Al respecto la crítica cultural Leonor Arfuch señala que “estos dos órdenes (verbal y visual) activan, crean la memoria, su potencialidad de iluminar zonas dormidas, agazapadas, negadas, reprimidas” (Arfuch, 2006).

De esta manera, fotógrafo, fotografía, experiencia y narración se disponen en un ejercicio performativo y performático, donde el narrador/relator no solo recrea en palabras una historia que ya está construida en imagen, sino que condiciona para la audiencia una forma de ver-leer las imágenes, es decir, anticipa y determina la manera cómo vemos lo que vemos. En pocas palabras: construye el ver.

Para desarrollar esta proposición, resulta oportuno traer a colación la filosofía del lenguaje, particularmente el planteamiento de John Austin sobre los actos del habla, según el cual los enunciados lingüísticos no afirman o nombran algo, sino que éstos realizan acciones. La falacia descriptiva, nombrada por este autor, es pensar que la palabra describe el mundo, por el contrario, con el lenguaje se construyen ciertas acciones. La unidad básica de la comunicación no son entonces las palabras o las frases sino los actos del habla. De esta manera los enunciados devienen performativos, en tanto su capacidad de realización de la

acción. Con su clásico ejemplo del bautizo y la boda, Austin señala el poder performativo de los enunciados, en este caso el cura como figura de autoridad, al pronunciar el nombre y apellido (acto del habla) del niño/niña o declarar marido y mujer, en el caso de la boda, realiza las acciones que tendrán implicaciones en la vida material y simbólica de los sujetos.

Los actos del habla devienen formulaciones, pero lo que hace que sean performativos, y no solo lingüísticos, son el carácter institucional y social. Así, es el acto social, la escenografía de lo social (la iglesia en este caso), la comunidad, la persona que la representa como figura de autoridad y el contexto son determinantes de la acción y son constitutivos de la realidad. Para el autor, lo interesante es el valor de verdad que adquieren las emisiones lingüísticas.

Posteriormente Austin desarrollaría una división constituida por tres tipos de actos de habla: Locutivo, ilocutivo y perlocutivo, con la intención de demostrar que hablar es siempre actuar. Los actos locutorios, corresponden con lo que decimos, los ilocutivo se refieren a la intención de lo que decimos, el objetivo o propósito del hablante y los perlocutivo son los efectos que produce lo que decimos a la audiencia, lo que el ilocutivo produce<sup>7</sup>.

A este respecto, cuando el fotoperiodista dice: “mis fotografías son lo que apenas yo he visto”, “son un ejercicio ético y estético y un compromiso con la verdad”, cuyo propósito es “crean un testimonio contra el olvido”, no solo está describiendo o afirmando cómo es su trabajo, con este acto ilocutivo está modificando la situación al legitimarla. En esos actos del habla pone de manifiesto las maneras como sus fotografías, independientemente del motivo, pasan de ser codificaciones de una realidad, artefactos bidimensionales, a ser acción en el presente. Al enunciar que sus fotografías “son un ejercicio ético... y crean testimonio...” propone que sus fotografías ahora *acción* ética, construyen verdad y testimonio en un

---

<sup>7</sup> El filósofo John Searle, dará continuidad al estudio del lenguaje desarrollando nuevas aportaciones para señalar que el uso de pronombres personales, frases nominales y nombres propios, así como predicados usados por el emisor, no pueden entenderse en su mero contenido semántico sino en su relación con el acto ilocutivo. Por su parte Austin, más que detectar si los actos del habla son falsos o verdaderos, buscará examinar si los actos son conseguidos o fallidos. Así, para que un acto ilocutivo sea conseguido, se requieren algunas condiciones como, por ejemplo; que la persona que ejecuta el acto cuente con autoridad para realizarlo, que quien efectúa el acto debe creer en lo que dice y está comprometido con ciertas intenciones. El efecto perlocutivo es su acción sobre las creencias, actitudes y conductas sobre la audiencia. Con éste se puede convencer, inspirar, persuadir al dar consejos, asustar, solicitar o pedir que hagan algo.

presente. Cada vez que veamos sus fotografías pensaremos en su cualidad de acción ética, que construye permanentemente la verdad, de ahí su dimensión performativa<sup>8</sup>.

Para constatar si estos actos del habla son o no fallidos, basta con ver el reconocimiento positivo de la audiencia, el cual posibilita este éxito. De alguna manera para los medios y para la audiencia se ha instaurado una opinión compartida sobre la verdad y la ética de sus fotografías.

## **Escenificación y performance**

Estos actos del habla se efectúan en la televisión y la radio, pero sin duda donde logra tener más potencia es principalmente en las universidades donde hace charla, talleres y conversatorios. Las locaciones suelen ser más bien austeras, al tratarse de auditorios y salas para eventos. La escenificación se construye al organizar hacia el centro de la mirada al fotoperiodista-narrador y a su alrededor la audiencia. De esta manera se posibilita al hablante interiorizar lo que dice mientras muestra sus fotografías proyectadas en video beam, al tiempo que permite a la audiencia disponerse en el ejercicio de ver-escuchar.

La escenificación permite la activación del dispositivo: palabra-oído-mirada y con él, el despliegue performático del fotoperiodista. La potencia de esta performance consiste en el poder de su voz para narrar las imágenes con una diversidad de emociones y estados anímicos (desde tranquilidad, calma, nostalgia, dolor, impotencia o rabia) y con un tono que varía según estos estados; usualmente inicia con su historia de vida, su familia afectada por la violencia, su trayectoria en el medio, nos cuenta de las personas fotografiadas que conoce, que visita con frecuencia, y que ha perdido de vista, las cronologías, las fechas, las situaciones y las hazañas, información para la construcción oral y visual de la memoria colectiva<sup>9</sup>. Al

---

<sup>8</sup> No podemos ignorar la agencia de la fotografía, por sí misma construye realidad del mundo, participa en la construcción visual de las víctimas y de los victimarios, de la guerra y el horror en general, con su ejercicio de exposición, intertextualidad permanente y reiteración de códigos, la fotografía es también performativa.

<sup>9</sup> Maurice Halbwachs, pionero en el tema, señala que la memoria puede ser asumida como parte de esta construcción de comunidad; tiene un papel cohesivo. Así, la memoria individual deja de ser potestad del individuo (lo que es capaz de recordar) y pasa a ser una parte de la memoria del grupo.

tiempo, la audiencia concede importancia y admiración al fotógrafo que da un rostro, un nombre, una historia a las víctimas. Sus miradas y escucha atenta hacen posible la acción performática.

La escenificación posibilita el despliegue performático del fotoperiodista como héroe, ya que toda heroización pasa por el ejercicio de la palabra y de la escucha. El carácter ritualístico de repetir una y otra vez en el tiempo la narrativa, tiene como finalidad que ésta perdure en la memoria colectiva.

La función de éste fotoperiodista como héroe cultural en el contexto actual colombiano es la de participar de la construcción de la memoria nacional, en medio de la urgencia que trae consigo la crisis de la paz. La repetición de su acción (charla/conversatorio/taller) cumple el objetivo de volver a poner en escena un repertorio de significados socialmente compartidos y establecidos de antemano: el dolor, la indignación y la conmiseración.

## **De la mirada moral**

Las narraciones no solo mantienen vivas en el tiempo las fotografías, también movilizan y producen efectos en la audiencia. Como señalé anteriormente, estos efectos de los actos del habla son denominados por Austin como actos perlocutivos, cuyo efecto es su acción sobre las creencias, conductas o actitudes de la audiencia, se encargan de influir sobre sus sentimientos, persuadir para que hagan algo, hacer que se crea en algo, se puede convencer, aconsejar, asustar, pedir, entre otros.

Más que autoritarios o arbitrarios los actos del habla del fotoperiodista potencialmente *hacen ver* y *hacen actuar* a la audiencia. Logra intervenir en sus opiniones mediante el establecimiento de vínculos morales, mediados también por la fotografía. De esta manera, el dispositivo palabra-oído-mirada participa en procesos de subjetivación de la audiencia, construyendo una forma de ver particular, como veremos a continuación.

Al respecto de *El testigo*, Jesús Abad dice:

“Le estoy haciendo un llamado a este país y a esos analistas que saben ver la guerra desde una cabina de radio. A esos analistas que la ven desde un aula universitaria: por favor, vengan, caminen con calma”.

“[...] háganlo en silencio, como lo están haciendo miles de personas que cuando entran a estas salas, lo hacen con respeto. Y ese respeto se expresa no solamente con el silencio sino con la calma y la lentitud, como asistiendo –no quiero utilizar la palabra funeral, no la quiero utilizar- pero con la actitud de mirar nuestro propio rostro”.

Con estas frases logra persuadirnos, independientemente de si somos analistas o académicos, la frase toca a todo sujeto que ve la guerra desde un afuera. Con esa invitación consigue que pensemos en nuestra responsabilidad ética con el país y con el pasado. La frase también supone que ir a la muestra es una forma o vía de “estar” o “saber” de la realidad de la guerra, así se establece una relación entre ver como equivalente del conocer. En este sentido, ir a la exposición garantizaría conocer la guerra al tiempo que nuestro compromiso ético se realizaría en verla.

En las charlas, conversatorios y talleres casi siempre las personas terminan por felicitar y agradecer a Jesús Abad por mostrarles la verdad, manifiestan que mediante la observación de las fotografías lograron ver-conocer una realidad del país, que de otra forma no conocerían. Esta relación ver-conocer implica un ejercicio de visualidad que conduce a una *forma de ver* particular, pero ante todo a una ética de la mirada. Al tiempo el narrador construye lo que vemos con su palabra, es decir, su narración participa en la construcción de la mirada de la audiencia, antecediendo así lo que vemos y el cómo vemos lo que vemos.

Continuando con la frase arriba expuesta, nos percatamos que nos indica cómo debemos realizar el recorrido: “calma” y “silencio” las cuales equipara a respeto. Como audiencia corporalizamos este comportamiento en espacios exhibitivos como los museos, al tratarse de un código cultural impuesto que dispone el cuerpo quieto a favor de la expansión de los sentidos, principalmente el de la vista para dar paso a la contemplación y la admiración del objeto expuesto. Esta forma de corporalizar el estar-mirar es propio de las iglesias católicas.

En *El testigo* esta situación acontece como *habitus* y por solicitud del fotoperiodista. Sin embargo, no podemos negar que a diferencia de cualquier muestra en ésta se presenta una cierta solemnidad litúrgica propia de la iglesia católica en tanto forma de conmemoración. Ahí, no muy distinto al relato cristiano, se conmemora el dolor y el sufrimiento, el sacrificio, la vida y la muerte, que transforma a la audiencia en actores morales. El cambio de audiencia en actor moral está marcado por la conmoción y la conmiseración, en este caso despertados por las imágenes del conflicto, pero también por sentir empatía con las víctimas, ira por los perpetradores de los hechos violentos, entre otros. De esta manera se despierta en la audiencia una carga afectiva y un impacto corporal, una mirada moral dada la reiteración (verbal-visual) del trauma social.

Los actos del ver-escuchar de la audiencia y su conmiseración devienen como procesos de subjetivación. Esta mirada particular, mediada por una moral cristiana, actúa como técnica disciplinaria que organiza nuestro mundo y direcciona nuestra conducta. En medio de esta economía moral se producen subjetividades que son capaces de vivir con la barbarie y las injusticias propias del capitalismo contemporáneo. Así, la empatía como mediación fracasa y la voluntad de superar el pasado se estanca. Esta carga colonial de la mirada es perpetuada en el presente.

Frases como: “Si no han ido nunca a ponerse en los zapatos y la piel de las personas afectadas por la violencia, pasen por este espacio” “¿Dónde estábamos cuando pasó todo esto?”, “Cuanta falta nos hace llorar a nuestros muertos” o “Sería cínico si uno saliera de esta exposición y no se afectara”, develan el compromiso moral que necesitamos adquirir. De esta manera, *El testigo* se convierte en la posibilidad de ponernos en el lugar del otro, específicamente de su sufrimiento. “Si no ha ido nunca” resuena como una invitación y a la vez un reclamo a la audiencia citadina y alejada del núcleo de la guerra, así, nuestra posibilidad como ciudadanos ciudadanos sería la responsabilidad moral del ver-oír las fotografías de la guerra. Esta respuesta se ve reflejada en la asistencia a la muestra, que en

menos de seis meses superó el record de 450.000 visitas<sup>10</sup>. No solo influye sobre nuestros pensamientos, también despierta un sentimiento de auto culpabilidad por desconocer el conflicto o un compromiso moral de acercarnos a las víctimas y su realidad codificada en imagen como garantía. Las fotografías median entre el pasado del conflicto (no resuelto) y el presente, entre la distancia espacial, temporal y geográfica, entre las víctimas y nosotros, a fin de cuentas, la distancia entre realidades distanciadas y distantes.

Las fotografías exponen un claro repertorio cristiano. Series como *Mata que Dios perdona*, ganadora del Premio Nacional de Fotografía 2018 otorgado por el Ministerio de Cultura, muestran a uniformados combatientes en relación o portando en su indumentaria, objetos e imágenes religiosas que operan como *punctum bartheano*. Esta serie fue expuesta bajo el mismo nombre en el Centro Cultural Quinta Teresa de Cúcuta en 2019. Las referencias iconográficas también están presentes en su más reciente documental: *El testigo: Caín y Abel* de 2007 realizado por Kate Horne, disponible en la plataforma de Netflix, donde alude a la idea bíblica del hombre que mata a su propio hermano.

En todos estos casos existe una referencia a la imaginería católica, la cual es dada en la representación de códigos y signos conocidos, imágenes mentales archivadas que aporta a la construcción de un manierismo estético-bélico-cristiano. Este repertorio visual recrea actualiza y amplifica el dolor propio de la tradición mártir cristiana a una versión contextualizada en las fotografías al mostrar lo bueno y lo malo, reforzando imaginarios y valores cristianos. De su parte, la mirada moral de la audiencia, que deviene como efecto de un proceso de subjetivación arriba expuesto, determina su éxito. Ésta, la mirada, aporta a la aceptación de la fotografía de guerra como verdad al tiempo que reafirma dichos valores, en una suerte de continuidad de dicha tradición colonial.

---

<sup>10</sup> Han asistido víctimas del conflicto armado, algunas de ellas fueron retratadas en las fotografías expuestas, el expresidente Juan Manuel Santos, el actual presidente Iván Duque, así como figuras militares y el mismo ex líder guerrillero de las FARC, Rodrigo Londoño, alias Timochenko.

## **El derecho de mirar (a modo de cierre)**

La interrelación de la conmisericordia de la mirada y la colonialidad del sentir, median la experiencia de la audiencia, presuponiendo un repertorio de respuestas “normales” y, en consecuencia, propiciando determinadas formas de subjetivación. Esta situación no es un efecto exclusivo de la obra de Jesús Abad Colorado, por el contrario, resuena como eco de muchas propuestas artísticas y culturales que en el marco del posacuerdo construyen y conducen más visualidades empáticas y compasivas. Ante esta proliferación de lo mismo, urgen otras formas de abordar el quehacer artístico actual, tan interesado en el conflicto armado, que se arriesguen a descentrar el objeto artístico y el signo y se aventuren a explorar los efectos que produce.

Esta es una invitación a reflexionar sobre los ejercicios de poder que implican los actos del habla y los actos del ver como formas programadas y performadas. Una incitación a pensar ¿De qué manera esta forma hegemónica del ver ayuda a la superación del pasado del conflicto?, ¿Qué tanto la afectación de la audiencia aporta a la transformación de la cultura? ¿Existe acaso una efectividad y una potencia en esa forma de “comprensión” de la realidad? ¿Qué implicaciones deja a nuestra subjetividad ser actores morales?

Necesitamos que la mirada sea una práctica de resistencia y una posibilidad política de existencia. Apelar al *derecho de mirar*, en términos de Nicolás Mirzoeff, es construir actos del ver desobedientes, capaces de dislocar e instar desacuerdos con lo establecido, desidentificaciones con los modelos impuestos, con el poder y la dominación, para otras formaciones posibles de sujetos (Mirzoeff, 2011). El *derecho de mirar* no es una responsabilidad exclusiva de los artistas, sino una posibilidad para la audiencia de articulación a la práctica crítica de descolonización de la mirada. Es por esto que necesitamos visualidades disímiles comprometidas con la producción de memorias incluyente, que aporten a la construcción de mundos más justos (Walsh, 2002).

Las políticas de visión, abrirán paso a la desnaturalización de las estructuras que determinan el campo visual, de paso nos ayudarán a complejizar las formas del ver, tan a menudo domesticadas

## **Bibliografía**

Acosta, Paola (2017) “Acerca de los procesos de reparación en obras performativas”. En: Pensamiento, Palabra y Obra, Número17.

Arfuch, Leonor (2006) “Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada”. En: Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (Comp.), Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen. (Buenos Aires: Editorial Manantial).

\_\_\_\_\_. (2008) “Presencias en imágenes (de guerra)” e “Imaginar pese a todo”. En: Crítica cultural, entre política y poética. (Argentina: Fondo de cultura económica).

Austin, John (1982) Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones. (Argentina: Paidós).

Cardona Zuluaga, Patricia (2006) “Del héroe mítico al héroe mediático. Las categorías heroicas: Héroe, tiempo y acción”. En: Revista Universidad Eafit, (Medellín. octubre-diciembre, año-vol 42, número 144).

Butler, Judith (2009) “Capítulo 2. La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag”. En: Marcos de guerra, las vidas lloradas, (Barcelona: Paidós).

Bustos, Marta (2019) “Reflexiones sobre el monumento como componente de la reparación integral y territorio de la memoria. El caso colombiano”. Texto inédito.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1994) Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. (Valencia: Pretextos).

Fischer-Lichte, Erika (2011) Estética de lo performativo, (Madrid: Abada).

Gamboa, Alejandro (2017) “Víctimas del arte”. En: Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. Premio Nacional de Crítica, Número 12. (Bogotá: Ministerio de Cultura).

Gómez, Pedro Pablo (ed.) (2018). Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial. (Bogotá: Facultad de Artes – ASAB).

Gutiérrez, Cristina y Resende, Beatriz (2008) “La violencia del ojo: cuerpo, fotografía y literatura”.

Gutiérrez, David (2016) Ejercicios del cuidado, a propósito de La Piel de la Memoria. Tesis para optar el título de Doctor en Historia del Arte. (México: Universidad Nacional Autónoma de México).

Huberman, Didi (2004) Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto. (Argentina: Paidós).

Mirzoeff, Nicholas (2011) “The Right to Look”. En *Critical Inquiry*, Vol. 37, N° 3. (Chicago Press).

Roque, Adriana (2018) “Arte público y políticas culturales en el postconflicto: potencias, retos y límites”. En: *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* Vol 13, N 24 (Bogotá: Facultad de Artes – ASAB).

Rubiano, Elkin (2014) “Arte, Memoria y Participación ¿Dónde están los desaparecidos?”. En: *Hallazgos*. Universidad Santo Tomás. Año 12, N.º 23.

Walsh, Catherine; Schiwy, Freya y Castro-Gómez, Santiago (2002) *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar).

## **En internet**

<https://www.las2orillas.co/jesus-abad-colorado-fotografo-de-la-guerra-que-exhorta-la-paz/>

<https://bitacora.eafit.edu.co/jesus-abad-colorado-desde-el-angulo-de-la-dignidad/>

<https://www.las2orillas.co/jesus-abad-colorado-testigo-mayor-de-la-historia-nacional-de-la-barbarie/>

<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/jesus-abad-colorado-el-fotografo-de-las-victimas-en-colombia-317176>

<https://lanuevaprensa.com.co/component/k2/la-obra-historica-de-jesus-abad-colorado>

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-988875>

<https://pacifista.tv/notas/jesus-abad-colorado-testigo-fotografia-periodismo-entrevista/>