

La fotografía como historia sedimentada

Photography as Layered History

A fotografia como história sedimentada

Óscar Pedraza

King's College, University of London, Londres, Reino Unido

oscarpedra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2810-0332>

La fotografía es un proceso técnico determinado por la luz. La máquina registra figuras definidas por la relación que se establece entre la luz y los objetos. Dependiendo de la configuración técnica, una cámara permite que la luz ingrese por un tiempo determinado y entre en contacto con la película o el sensor, lo que crea la fotografía. Las fotografías juegan con esas condiciones técnicas para generar la sensación de movimiento o captar el cosmos, por poner dos ejemplos. Sin embargo, en principio, una cámara registra el mundo de acuerdo con el tiempo en que la luz forma la figura que se vuelve fotografía.

Hay condiciones en las que la fotografía está definida por el instante que registra. Es decir, por esa centésima de segundo en la que se captura un movimiento. La foto de la chilena de Peter Crouch, jugador del Liverpool, en el partido contra el Galatasaray en 2006; la imagen inmediatamente anterior a la ejecución del militante del Vietcong; las múltiples fotos de los alrededores del Palacio de Justicia en 1985; la imagen del paramilitar encapuchado que guía a las fuerzas del Estado en la Operación Orión, de 2002, en Medellín: cada una de ellas registra un instante; una fracción de segundo en la cámara permite que entre la luz y se forme una figura.

Me gusta la manera en que Ariella Azoulay (2008) nos invita a relacionarnos con la fotografía. Para ella, una imagen no es una relación unidireccional (el fotógrafo que impone su mirada y su estética sobre todo lo demás) o la simple

dislocación geohistórica del evento registrado (es decir, una imagen de un lugar y un dolor remoto para acompañar el desayuno antes de ir a trabajar). Para Azoulay, la fotografía es fundamentalmente un lugar de encuentro; mejor, un lugar de encuentro político, que también es una forma de decir que la imagen puede ser siempre un terreno de disputa entre quien toma la foto, lo que ella registra y la audiencia que la observa. Esa manera de entender la fotografía busca redefinir la relación entre las partes que la componen y llevarla siempre al presente en que es observada. Dicho de otro modo, es una forma de distribuir la agencia política entre las diferentes partes que se relacionan con la imagen. Añadiría que, en esa medida, también es un encuentro entre temporalidades y una invitación a relacionarse con lo que no se encuentra en la foto. Creo entonces que puedo dividir este comentario en dos partes: la primera concierne al tiempo; la segunda, a lo que escapa formalmente de la imagen.

Sobre el tiempo

En el trabajo de Echavarría, los tiempos emergen de manera simultánea e invitan a pensar la imagen más allá de lo que registra, para considerar la formación material de la escena registrada. Es decir, a pensar el devenir en el tiempo de los objetos y el ambiente fotografiado y a relacionarse con ellos desde el presente en que se observa. Entre el evento de violencia destacado por el abandono y el presente de la observación se desarrollan múltiples procesos políticos que, en diferentes formas, son registrados por las paredes que se agrietan, las letras que se desvanecen y los salones que lentamente son consumidos por la tierra.

Pero si la fotografía es un lugar de encuentro, ¿con qué momento del tiempo nos enfrentamos exactamente en estas imágenes? Cuando la fotografía de un evento de violencia se encuentra con el público, es el evento mismo el que emerge y se enfrenta con el presente de quien lo observa. Incluso, en las imágenes de la destrucción (la famosa foto del bombardeo de Dresden es un ejemplo) que registran el efecto posterior al evento que la generó, la imagen implica una relación entre el evento, su efecto sensible y el presente. Sin embargo, en las de este ensayo, no es un tiempo o una secuencia lo que opera, lo que parece mostrarse para ser capturado, sino la granularidad del tiempo sedimentado que afecta materialmente los objetos de la imagen.

En *Silencio con grieta* el tablero está partido por la mitad. Realmente, la pared y en esa medida el salón están partidos. Ni mandado a hacer, diría mi mamá. La imagen es poderosa por muchas razones: porque es una pared, porque es un tablero, porque hay una grieta violenta que puede ser una metáfora de muchas cosas. Solo

por la imagen no es posible saber, sin embargo, la razón de esa fractura. Pero también está el tablero corroído por el tiempo. En su parte superior izquierda vemos una *o*. Bajo la vocal, hay algo que parece ser una *e*, pero que también puede ser algo aleatorio. La *o* sobrevive a la corrosión de la superficie del tablero, de alguna manera escapando al resquebrajamiento de la pintura verde, a la victoria progresiva del ambiente sobre el material que compone la superficie. Como dice el autor —refiriéndose a otra de sus fotos—, es posible imaginar el tiempo de escritura de esa vocal.

En la parte superior derecha de la pared hay otra grieta, más pequeña y horizontal, que se abre paso, tal vez, buscando alcanzar la grieta central. Esta segunda grieta es un proceso en formación, no una ruptura definitiva, como sí lo es la principal. En el punto más lejano del centro, la grieta está más abierta. En el suelo hay más grietas que también se conectan con la pared en la que está el tablero. La tierra está acumulada a los pies de la pared. En su conjunto, este complejo de letras, grietas, corrosión y rupturas es la conjunción de diferentes tiempos que se encuentran en disputa y lento movimiento. A pesar de lo que pudiéramos pensar, la imagen no captura un instante, sino un proceso en desarrollo, una disputa entre temporalidades y materia, tal vez una forma de violencia lenta que invita al registro en un instante, pero que se niega a mostrarse en su totalidad.

De lo que no se ve

Por supuesto, esta imagen, además del devenir de las temporalidades en disputa, también contiene la muerte y el horror, pues de alguna manera son su condición de posibilidad. Sin embargo, el evento, el instante como tal, no está registrado. Esto no es poco común. Aunque existen, las imágenes del momento exacto del horror de la guerra no son la regla en Colombia. Tal vez sea una de las razones por las que acontecimientos como la toma del Palacio de Justicia o la Operación Orión tienen tal relevancia. Tenemos, al menos, evocaciones visuales del desarrollo de los dos eventos. En todo caso, además de que ambos sucedieron en escenarios urbanos —lo que seguramente facilitó el acceso y el registro—, no hay demasiadas imágenes que capturen el momento exacto de la muerte.

El registro de los efectos de la guerra es más generalizado. Desde las imágenes de la destrucción que producen los combates, con las marcas de las balas en las paredes y las ventanas, hasta las del desplazamiento, el duelo y los cuerpos inertes. Imágenes de dolor, llanto y desgarramiento, de desolación en los rostros. Pero el seguimiento de estos eventos depende generalmente del ciclo de noticias, lo que

implica una comprensión lineal de la historia, aunque haya momentos para volver, casi siempre en fechas de conmemoración.

En el ejercicio de Echavarría hay, sin embargo, la posibilidad de otra forma de volver. Si, como sugerí antes, en el registro del tiempo en la materia desgastada la historia sedimentada hace presencia, es posible considerar que la imagen evoca no solo el instante, sino también lo que no se ve, lo que existe más allá de ella, por fuera del encuadre y en la proyección del tiempo. Si la fotografía de la guerra, de alguna manera, nos ha acostumbrado al registro del evento, ya sea en su forma espectacular del instante de violencia o del momento inmediato de destrucción, duelo y desolación, es posible que estas imágenes también registren todo lo que las desborda, pero que, curiosamente, es el principio definitivo de su composición.

Hay un término que se ha utilizado mucho para analizar la violencia ambiental: *violencia lenta*, acuñado por Rob Nixon (2011). Su idea es que la violencia humana es espectacular y deja una marca definida en el tiempo, mientras que la violencia ambiental escapa al registro porque se despliega lentamente en el tiempo y, en esa medida, es usualmente imperceptible. Soy de los que cree que, aunque útil, dicha distinción reafirma una distinción entre lo humano y el ambiente que, al final, termina por ser problemática. En la guerra también hay violencia lenta. Un evento de violencia se despliega en el tiempo, aun cuando deje una marca temporal definida. La desaparición forzada es un ejemplo de eso. Estas imágenes, que además conjugan la relación entre la guerra y el ambiente, son otro. De ahí que, como lugar de encuentro político, contengan la posibilidad de preguntarse por lo que existe más allá de ellas, por el proceso que llevó al presente que registran y no solo al instante extraordinario de la muerte.

Referencias

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. Zone.

Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105082828010>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Óscar Pedraza

La fotografía como historia sedimentada

Photography as Layered History

A fotografia como história sedimentada

Revista Colombiana de Antropología

vol. 61, núm. 2, e2987, 2025

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH,

ISSN: 0486-6525

ISSN-E: 2539-472X

DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.2987>