

La memoria revisada¹

Ana María Álvarez

Editora

doi: <https://doi.org/10.21789/24223158.1552>

«La historia tradicional tiene infinitas conmemoraciones. Y cada vez que hay una conmemoración, se monta una exposición. Es complicado éticamente: la biblioteca Luis Ángel Arango ha hecho tres veces la misma exposición con la misma mirada. Tres veces por motivos diferentes para conmemorar: porque alguien abrió el archivo, porque el archivo cumplió años o porque la biblioteca cumplió años. Las conmemoraciones son la ocasión privilegiada de la imagen. Lo mejor para conmemorar es sacar un libro, hacer una exposición, o publicar una página web. La exposición –una muestra visual– es una pieza clave».

Descubrí a Zenaida Osorio² por un audio de la radio web del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), una entrevista de la que no pude despegarme hasta haberla escuchado y desmigajado varias veces. Contacté a Zenaida con la intención de que explicara en estas páginas su visión sobre la memoria y la historia. ¿Cómo se ve la memoria? ¿Hay una resonancia de la memoria? ¿Por qué funciona la confianza en lo visual? ¿Imagen = Memoria = Historia?

En el audio del MACBA, Zenaida Osorio explica su interés por los archivos fotográficos públicos y su trabajo de investigación del archivo de Acción Cultural Popular (ACPO), la fundación que, según los relatos más escuchados, creó un sacerdote en la década de 1940, en Sutatenza (en Boyacá), para llevar ocio y educación a los campesinos de la zona. Me dejó inquieta ser consciente de toda la confianza histórica que tenemos, como sociedad, en lo visual. Una confianza que estructura nuestra propia memoria oficial —la representación oficial de los hechos—y que nos hace pensar como pensamos (individual y colectivamente). Esa memoria es un producto comisariado, de imágenes escogidas especialmente para guardar, archivar y transmitir un acontecimiento. Para contarlo de una manera específica.

¹ Conversación con la Dra. Zenaida Osorio.

² Zenaida Osorio es docente e investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Autora y editora de varios libros, entre ellos *Las imágenes queridas: ACPO. Netflix* (Unesco, 2019); *10 estrategias para estudiar archivos fotográficos institucionales del siglo XX* (2018); *¿Por qué no se organiza? Las no preguntas formas de control social* (2009); *Haga como que: la violan, le pegan* (2007). Tesis de doctorado con distinción *cum laude*, "La confianza visual: fotografía en la prensa colombiana 1830-1914", dirigida por Amparo Moreno Sardá, en 2015 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

En esta conversación, Zenaida expone sus investigaciones a través de sus recomendaciones visuales para quienes trabajan con archivos institucionales de los siglos XIX, XX y XXI.

«Primero, verificar cómo se encuentra el archivo: el nombre de cada carpeta (nombres que en sí mismos ya son información), los temas usados para la clasificación, la cantidad de ítems en cada contenedor. Esos archivos que hicieron las instituciones, tanto privadas como públicas a mediados del siglo XX, fueron empíricos: alguien decidió que había algo que demostrar y decidió hacerlo con una foto. Esa organización inicial contiene información sobre cómo se veía el mundo en el momento de hacer esa imagen que hoy consideramos memoria».

Una vez abierta la carpeta, revisados los títulos que enumera o los temas que insinúa, su siguiente recomendación es «mirar el reverso con ojos de interrogación, qué quieren decir las inscripciones que allí aparecen: números con sellos, porcentajes anotados a manos, dibujos de líneas en diagonal. Asaltan los prejuicios: si encontramos un papel archivado que contiene un Picasso, un canon estándar, se invierten todos los esfuerzos en tratar de entender qué significó una raya en ese papel. Pero cuando encontramos esa raya que no está validada de antemano en el reverso de una foto, es posible que la dejemos pasar. Ahí es la mirada la que genera algo. Por eso es fundamental revisar los datos del reverso de cada imagen, para no saltarse nada, para revisar esos dibujos, palabras, números que aparecen o desaparecen.

Umberto Eco decía en las apostillas de *El nombre de la rosa* que cuando se va a contar, se tiene que tener un mundo perfectamente amoblado, porque lo que se pone en el papel parte de un mundo que no está en el papel. Por eso creo que cuando se revisan estos archivos, se puede tirar del hilo de varios temas si quien revisa tiene un mundo amoblado. Es importante contar con indicaciones puntuales de cómo ir tirando hilos para cualquiera que esté estudiando una imagen».

“Libro impreso, apareamiento, página 49”. Con esos datos del reverso empecé a buscar en los libros de ACPO hasta encontrar la imagen publicada. La carpeta en la que estaba archivada esa imagen se titulaba “Niños acompañados en diferentes actividades”. Y pude reconstruir la sesión fotográfica de la que esta imagen formó parte. El fotógrafo dispuso a varios niños exhibiendo diferentes animales».

Zenaida explica que es fundamental entender cómo se construyeron esas imágenes que después entraron a formar parte de la memoria visual de ACPO. Y para eso, la inversión de tiempo, de mucho tiempo, es imprescindible. La investigación «no es un problema de formatos administrativos, de teorías genéricas: es un problema de inversión temporal».

La siguiente recomendación metodológica es hacer seguimientos visuales. En otra carpeta marcada con “Niños gamines”, Zenaida pudo reconstruir también la sesión

fotográfica, con los niños riendo entre un repertorio de “posturas posadas” de los gamines que esperaban obtener. O la secuencia de los campesinos alcohólicos o vestidos según el imaginario urbano.

«En términos de Charles Sanders Peirce diríamos: la gaminidad no es algo que está fuera, la gaminidad existe en primeridad. Yo me imagino a cada curador buscando la gaminidad en primeridad. Lo mismo con un cuerpo que debe contener la campesinidad. En las secuencias de las sesiones fotográficas se muestra cómo se va creando ese campesino: un hombre con ruana, con sombrero, con ruana y sombrero, leyendo el periódico, despeinado, tirado en el piso. Son fotos gestionadas. Reconstruir la sesión fotográfica ayuda a entender cómo se estaba creando la información.

La confianza en lo visual es un tema central que estoy buscando discutir. Porque no se trata de un tema de analfabetas, de lo joven o lo popular, producir una imagen es costoso, y más en los años 1940. Son las instituciones privadas y públicas las que han confiado en lo visual: han confiado en la imagen para persuadir, para demostrar, en ciencia, en religión. Ya en los 1980 en *El acto fotográfico*, Philippe Dubois escribió que lo importante no es qué significa una foto ni qué representa: lo importante es arriesgarse a pensar con qué podría tener que ver. ¿Cuál es el universo que está construyendo?

De la carpeta de los “Niños gamines” llegué a “Sexo y matrimonio”: “Un remedio para la procreación irresponsable, es decir para que no haya más seres abandonados, deberá consistir en una educación correcta, en una comprensión total del comportamiento sexual en los derechos de los hijos. La decisión de tener o no tener hijos debe ser tomada con inteligencia y serenidad por los esposos. Engendrar o no engendrar hijos es un asunto de máxima gravedad y seriedad. Exige a los padres el uso racional de su inteligencia y voluntad para hacerlo en forma responsable y cristiana”. Debajo de los niños se apunta: “Algunas personas han tratado de buscar un remedio a este problema y creen haberlo encontrado en la fundación de guarderías, salacunas, orfanatos y demás instituciones dedicadas a proteger en mayor o menor grado, con más o menos acierto, a niñas y niños abandonados. En muchos casos se considera que los niños han sido víctimas del abandono y se dedican al vicio o al crimen. Lo único que merecen, en este caso, es el castigo de delincuentes. Se crean entonces escuelas correccionales y cárceles para menores. Estas dos clases de instituciones, al parecer buenas, no constituyen la verdadera solución al problema”.

Una de esas mismas fotos aparece en el periódico de ACPO para acompañar un artículo titulado “La ciudad no es para el campesino”. La lección es fácil y directa. Amigo lector: si se muda a la ciudad, esta lo expulsará y sus hijos terminarán siendo niños gamines. Mi reflexión se centra en eso que está haciendo una exposición: en situar fotos y exponer las ficciones profesionales e institucionales sobre esas fotos. Y en cómo y dónde negociar aquello que estamos historizando, memorizando, patrimonializando.

Volvemos al inicio: una de las ideas de esta investigación es invitar a pluralizar lecturas, a reírnos de las que ya tenemos, a ponerlas en otros contextos, a ver otras alternativas. ¿Lo que hacemos es tomar las fotos (o piezas sonoras o cartas) como objetos por sí solos, como fetiches contemporáneos que se suponen contenedores de verdad, y los exhibimos con recursos museográficos nuevos? Y esa pregunta es radical cuando se trata de dineros públicos, destinados a financiar conocimiento público.

Otra recomendación es buscar a los fotógrafos, seguirlos. Me preocupa la presunción sobre lo que merece autoría. Y la clasificación rápida sobre temas y piezas que no nos interesa patrimonializar ni incluir en archivos públicos.

En las imágenes de ACPO, se intuye además una evolución: las primeras imágenes se atribuyen a la propia fundación; unos años después, aparecen sellos en el reverso con datos básicos que incluyen el nombre de fotógrafos o agencias fotográficas. Revisando los sellos y las etiquetas mecanografiadas se entienden las colaboraciones internacionales en la mediación para archivar, y la intención de enseñar a hacerlo. Esos papeles pegados en el reverso de las fotos también dan cuenta de cómo se conciben los derechos de la imagen: la palabra prohibido multiplica su presencia.

Las recomendaciones de Zenaida tiran también del hilo de lo que está investigando y sobre lo que centra sus discusiones: la memoria comisariada y homogeneizada globalmente. El mismo tipo de imagen de un campesino fumando y leyendo el periódico bajo un árbol se repite en Colombia, México, Libia, España... Y esto se hace latente al estudiar el trabajo y la evolución de los fotógrafos que se recopilaban en el archivo de ACPO, en esa historia única y tradicional que tenemos asimilada. Absorbida y apropiada.

«Trabajo la argumentación visual: que no siempre haya que explicar las imágenes con palabras, sino que las preguntas surjan de hacer cosas con ellas. En mi trabajo, valoro las estrategias visuales y de pensamiento que provienen del arte, por ejemplo, de artistas del siglo XX contemporáneos de las imágenes que estoy estudiando. Como el diario de Hanna Hoch, el atlas de Aby Warburg o los montajes de Marta Rosler. Unos y otras prefieren las paredes y las mesas para ver las imágenes. Junto con estudiantes montamos una pared con más de 3 000 fotos del archivo de ACPO y esa pared nos hizo muchas preguntas.

Instituciones globales como la ONU o la Unesco producían información visual internacional, prestaban asistencia técnica para enseñar a producir documentación visual necesaria para, por ejemplo, enseñar a vacunar vacas. Se trataba un problema global: sacar del atraso a todos esos habitantes rurales. La solución era enseñarles a leer y a escribir. La Unesco apoya intensamente este trabajo. Agencias internacionales, como Reuters o AFP, enviaban fotografías a la fundación sobre experimentación científica en incubadoras y procreación responsable. Así, los fotógrafos colombianos aprendieron a hacer fotos con unos estilos contemporáneos estandarizados que identificaban en las imágenes que

recibían. Entienden qué y cómo se debe mostrar, entienden las demandas de las instituciones en cuanto a la fiabilidad de la información visual, entienden que deben componer un set de fotos para explicar el antes y el después de los procesos. Insisto: me interesa documentar las formas de la confianza visual: entregarle a lo visual la información y que lo visual sea la forma de persuasión.

Al hacer seguimiento a los fotógrafos del archivo de ACPO, encontramos que sus trayectorias no eran homogéneas, que unos fueron fotógrafos de la presidencia del país, otros tenían conexiones internacionales. Tuvimos la oportunidad de entrevistar a algunos ayudantes de esos fotógrafos, que tenían unos 15 años cuando se hicieron las fotos. Cada uno tiene su propio relato de cómo materialmente se gestaba la información, de cómo eran las relaciones con los fotógrafos y entre ellos, de las expectativas de las instituciones.

Uno de ellos contó de la vez que fueron en avión desde Bogotá a Sutatenza y lo que significaba la producción de la sesión fotográfica: el avión aterriza primero para dejar al fotógrafo para que pudiera hacer fotos del avión llegando. Varios, por supuesto, tienen sus propios archivos: estos sirven para abrir de nuevo la discusión sobre lo que cada uno guarda, patrimonializa. Me interesa estudiar la serialidad de estas imágenes dentro del marco de los estudios globales: toda esa información en serie se reproducía, desde su origen su destino fueron las copias. Se trataba de ver lo mismo, al mismo tiempo, en todas partes, con el liderazgo de la Unesco, la ONU, ACPO.

¿Qué estamos memorizando? ¿Qué estamos archivando? Mi invitación es a revisar nuestras ficciones, nuestras memorias cambiantes, nuestros objetos que suponemos contenedores de memoria, las versiones y las técnicas, la manera como vinculamos esas ideas de memoria con los objetos y con las profesiones contemporáneas (como la confianza en las curadurías para activar esas memorias). Las memorias son inestables y cambiantes. Se deben inventar mundos completos en los que las imágenes tengan otras relaciones con problemas, sujetos o asuntos inesperados. Propongo desordenar la manera oficial en la que estamos acostumbrados a pensar una cosa como ACPO: quizá así creamos nuevo conocimiento.

Estoy llamando la atención sobre esos archivos institucionales. El de ACPO es uno de ellos, pero todos están ahí, los de los institutos de crédito, los de los institutos agropecuarios, los de la policía, los escolares y universitarios. Todas las instituciones públicas del siglo XX tienen, o tuvieron, archivos fotográficos. La información durante el siglo XX se confió a las imágenes industriales. El esfuerzo es para dirigir la atención a lo que estuvo en juego allí y no solo al problema simplificado de digitalizar lo analógico: la migración técnica es filosófica, política, estética.

Recientemente, me han interesado los blogs de ciencia y de tecnología de Netflix. Las series se tratan como un producto industrial que suponen una organización industrial: se requiere un formato estándar para realizar las series, con

temporadas y capítulos. La información visual institucional del siglo XX también es industrial, y más la cinematográfica y la fotográfica. Ello demanda una visión transnacional y serial al estudiar estas imágenes para hacerlas parte de relaciones económicas, políticas y sociales, que no se entienden si insistimos en los enfoques nacionales. ACPO en Colombia es un buen laboratorio para ello.

Existen estándares muy fuertes y relaciones muy unilineales entre imagen, memoria e historia. Solo insisto en que debemos ocuparnos, como lo hacemos con Netflix, de estudiar los protocolos –visuales, políticos y técnicos– con los que creamos imágenes de vacas, de cultivos de aguacates, de campesinos y niños gaminos o desplazados, a la vez que los memorializamos y patrimonializamos oficialmente desde el Estado y con dineros públicos».