

EDUCACIÓN DE LA MIRADA EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO FAMILIAR

Realizado por:

LINA MARÍA VARGAS MORALES

Trabajo de grado para optar al título de Especialista en Pedagogía

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE POSGRADOS

ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA

BOGOTÁ, D.C.

2022

EDUCACIÓN DE LA MIRADA EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO FAMILIAR

Realizado por:

LINA MARÍA VARGAS MORALES

Trabajo de grado para optar al título de Especialista en Pedagogía

Asesora:

María Teresa Forero Duarte

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE POSGRADOS

ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA

BOGOTÁ, D.C.

2022

Resumen

La aparición de la fotografía creó nuevos modos de mirar y contener el mundo, construyendo ritos sociales y familiares en torno a las representaciones visuales. El álbum familiar atestigua la aparición y evolución de estas miradas siendo a su vez constructor de conciencia y pensamiento visual a través de las fotografías, estableciéndose como lugar de enseñanza y aprendizaje de una gramática y ética de la mirada. Se hace necesario hoy, en medio de la vorágine de imágenes y archivos, pensarnos nuestras construcciones de realidad desde lo visual en Colombia y preguntarnos de dónde aparecieron y cómo se han replicado, es decir, cómo se ha enseñado a mirar, para comprender la educación de la mirada y los marcos éticos, políticos y sociales que la envuelven. Reconociendo las particularidades de nuestro archivo, nuestras imágenes y la manera en la que nos hemos representado, este proyecto analiza tres álbumes fotográficos y algunas fotografías individuales pertenecientes a tres núcleos familiares del municipio de Güepesa Santander; es una investigación-acción realizada en seis momentos que relatan la inmersión de mi propia mirada como investigadora en la construcción de un álbum. Los resultados de esta investigación incluyen las características de la educación de la mirada que los álbumes atestiguan y construyen, así como los valores familiares y sociales que las definieron. Se analizan y encuentran la formación de conciencia visual, la apropiación del aparato fotográfico como parte de los eventos familiares, la ética de la mirada, la educación de la sensibilidad y las relaciones de lo visual con la espacialidad y la temporalidad que la práctica fotográfica construye.

Palabras clave: Fotografía, álbum familiar, educación de la mirada, ética de la mirada, régimen visual.

Tabla de Contenido

1. Introducción	5
2.Líneas Convergentes	6
3. Sobre la Necesidad de Mirar Hacia el Álbum	13
4.Objetivos	16
5.Consideraciones Teóricas	17
5.1. Acerca de lo Fotográfico	18
5.2. Educación de la Mirada	23
5.3. Régimen Visual	27
5.4. Ética de la Mirada	31
6.Acto Fotográfico	34
6.1. Encuadre y disparo	34
6.2. Exposición	36
6.3. Revelado	39
6.4. Archivo	43
6.5. Álbum	53
6.6. Relato	62
7.Conclusiones	66
Referencias	68
Tablas de Análisis Documental	70
Anexos	102

1. Introducción

Esta investigación surge a partir del proceso de coleccionar fotografías, hacerlas, observarlas y darles un lugar junto a otras. La fórmula parece simple: alguien posa para la cámara, alguien mira y retrata, y otro alguien observa la fotografía, en general, sosteniéndola en la mano. Fijamos nuestros ojos en los del fotografiado que nos mira diciendo “así quiero ser visto”, y recorremos la imagen que no es otra cosa que la voz, o mejor, los ojos del fotógrafo: “así quiero ver”.

Con esta fórmula, aparecida en 1839, nuestra visión y relación con las experiencias y las formas de nuestra realidad como seres humanos han cambiado radicalmente. Las fotografías, incluso entonces, no sólo crearon un nuevo mirar, sino también un nuevo rito social y familiar. Este reconocimiento de un cambio histórico en la mirada me hizo interesar por el álbum fotográfico familiar como lugar de construcción de archivo, memoria y, sobre todo, pensamiento visual.

Desde las fotografías miro hacia atrás, hacia el archivo, hacia las vastas colecciones de imágenes que reposan en cajones de casi todos los hogares que conozco, organizadas en libros de hojas adhesivas, sobres, cajas, porta-negativos y, hoy en día, almacenadas en la nube en archivos virtuales. La fotografía familiar se muestra como el primer uso popular del instrumento fotográfico desarrollado hace ya casi dos siglos, desde el cual se ha registrado todo, o casi todo, y se ha extendido sin parar hasta nuestros días. Ese desenfreno no sólo ha supuesto una sobrepoblación de imágenes y colecciones, sino también, por su misma naturaleza, una falta casi total de reflexiones en torno a ellas.

Así, este proyecto surge al preguntarme y querer reflexionar alrededor de si el ver tiene alguna relación con el saber y con el hacer, y cómo podemos reconocer, estudiar y aprovechar esa relación. Me es difícil no interrogar cómo el pensamiento humano encuentra una forma para depositar su mirada en un objeto y se apropia del aparato que lo permite a lo largo de su vida. Emprendo aquí un recorrido visual y teórico desde los álbumes familiares, buscando en ellos cuál ha sido la educación de la mirada que quienes los coleccionan, quienes posan y quienes retratan han formado.

2. Líneas Convergentes

Los trabajos consultados para los antecedentes de este proyecto funcionan como las líneas de una imagen que convergen en un punto de fuga: proviniendo desde distintos ámbitos educativos y culturales, son estudios y aproximaciones al archivo, la fotografía y la educación de la mirada -o a través de la mirada- que se han realizado específicamente en el territorio nacional, y guían mi mirada hacia los objetivos de la investigación.

El enfoque en estos estudios surgió de la búsqueda de acercamientos a nivel internacional en bases de datos académicas (JSTOR, Redalyc, Dialnet, Google Scholar), la cual demostró que los tres elementos importantes de este trabajo *álbum, fotografía y educación*, no han sido estudiados de manera conjunta y en algunos casos ni siquiera se encuentran resultados como descriptores aislados. Adicionalmente, el objeto mismo de este proyecto exige una conexión contextual con sus antecedentes, en términos de poder referenciar las particularidades del tema del archivo fotográfico familiar en Colombia y revisar cómo se han estudiado las imágenes y lo fotográfico en el contexto local. Por ello las investigaciones y publicaciones consultadas fueron principalmente obtenidas de instituciones distritales y públicas, y los repositorios de la

Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Industrial de Santander.

En Colombia hay un creciente interés por temas de memoria, archivo, conservación y reconocimiento del patrimonio cultural popular y somos cada vez más los artistas quienes nos acercamos a los problemas de la pedagogía y la educación; sin embargo, los estudios que establezcan relaciones entre la mirada, el pensamiento visual y la educación son escasos y aquellos que se enfoquen en el álbum familiar como objeto de estudio de la educación de la mirada son nulos en los repositorios consultados.

En 2006 el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural publica “Bogotá vista a través del álbum familiar”, el resultado del proyecto “Álbum familiar de Bogotá” emprendido por el Museo de Bogotá, una recolección y curaduría de archivo familiar que da cuenta de la historia de los bogotanos y su territorio. Desde retratos íntimos que punzan en el inconsciente y los recuerdos de quienes los vemos, se constituye la publicación más grande hecha en Colombia para reconocer en los álbumes fotográficos documentos históricos y rescatar las imágenes que testifican imaginarios, lugares, e incluso oficios que aparecieron con el aparato fotográfico y desaparecieron con su popularización.

En esta publicación se reúnen, además de las fotografías, artículos de pensadores de la imagen en Colombia que reflexionan alrededor de la relación entre la imagen privada proveniente del álbum y la memoria pública, la imagen fotográfica desde la semiología y el psicoanálisis y los códigos y lenguaje utilizados en el álbum en relación con la procedencia de las imágenes, desde su aparición en estudios fotográficos hasta su popularización en los hogares.

En “Pescadores de Imágenes” Zenaida Osorio hace un recorrido por los lugares escenario de la fotografía a través de la pregunta por quiénes eran los fotógrafos:

“Lo que aparece en la foto tiene que ver con quién y en dónde hizo la toma. Los requerimientos técnicos han definido la presencia espacial y temporal de los fotógrafos: el hecho de quién podría fotografiar, dónde podía hacerlo y a qué horas, ha definido en muchos casos los motivos de la fotografía y sus códigos formales” (Osorio, 2006, pág. 39)

El seguimiento a los lugares donde ocurre el acto fotográfico da luces a mi trabajo sobre la apropiación de un lenguaje y unas ideas de lo que merece ser fotografiado, las poses, los eventos y los personajes. Para Osorio (2006) cuando la fotografía aparece en casa, los fotógrafos familiares ya disponen de un conocimiento heredado de varios años de tomarse fotografías en estudio, en la calle y de observar fotografías en álbumes y revistas que genera toda una iconografía. Aparece la idea de una educación visual enseñada mediante la visualidad misma: aprendimos a ver viendo cómo otros veían y siendo vistos por otros.

La apuesta emprendida en Bogotá por el Instituto de Patrimonio cultural está inspirada en la colección más grande de archivo fotográfico existente en Colombia, el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto en Medellín, uno de los cuatro archivos más importantes en patrimonio fotográfico de carácter histórico en el continente y el mayor archivo fotográfico de negativos de América Latina con 1 millón 700 mil imágenes; y en el proyecto emprendido por la gobernación del Valle del Cauca en el año 2000, donde se reconoce al archivo fotográfico y filmico familiar como medio para preservar y salvar del deterioro y el olvido los registros visuales, en cuanto referentes fundamentales de la memoria colectiva vallecaucana. Se reunieron

20.000 fotos y 400 minutos de material audiovisual que resultó en una exposición itinerante y en un archivo que puede ser consultado en el repositorio de la Universidad ICESI.

Es mediante el acercamiento al archivo de la Biblioteca Pública Piloto y al proyecto Álbum familiar de Bogotá que se desarrolla “Aproximación Al Patrimonio Fotográfico: Tres Acciones Participativas” de Clara Victoria Forero Murillo (2014), tesis de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, en la que la investigadora se involucra en tres proyectos de conservación y divulgación de imágenes de archivo fotográfico para reflexionar en torno a dos preguntas: ¿cuáles son las acciones de las instituciones museales que permiten establecer vínculos con diferentes públicos a través de las historias familiares? y ¿cómo las imágenes son activadoras de procesos de memoria e influyen en la construcción de identidad y el reconocimiento por lo pluricultural?

Algunas de las reflexiones y experiencias recopiladas por la investigadora son de gran aporte para entender el abordaje que se ha dado a los problemas referentes al álbum familiar, la fotografía y la educación a través de ellas en el país, al reflexionar en torno a los proyectos que se han encargado de preservar, enseñar y publicar el archivo fotográfico familiar concluye:

El álbum familiar es un valioso elemento para el reconocimiento de la historia familiar y a través de ella para la formación de identidad, por ello se deben iniciar acciones que permitan concientizar sobre su conservación. Si bien ahora cada vez más prevalece su presentación digital es necesario que se tomen medidas de seguridad para que no dependan de un solo dispositivo de almacenamiento. Asimismo, es recomendable que junto a las imágenes se conserve la información de lo que representan u otros detalles que hacen parte de la historia familiar, que, si no se escriben o se cuentan, con el transcurrir de los años serán olvidados. (Forero, 2014, pág. 64)

A partir de allí reflexiona alrededor del papel de las instituciones públicas en el estudio de la pedagogía de la imagen, señalando la importancia del reconocimiento de las potencialidades de la imagen, el instrumento y el lenguaje fotográfico para construir información y conocimiento:

Las imágenes fotográficas familiares ofrecen siempre una posibilidad para conocer y compartir historias de sus miembros en diferentes espacios y tiempos. Por otra parte, las actividades que se realizan en torno al reconocimiento del patrimonio deben contemplar un amplio componente pedagógico, y entre las herramientas posibles está la fotografía pues, además de ser medio de expresión, permite hacer registros objetivos actualmente facilitados por los múltiples dispositivos portátiles que pueden ser usados por públicos diversos, de esta manera, resulta ser una actividad integradora de familias y grupos.

(Forero, 2014, pág. 66)

En búsqueda de investigaciones acerca de los usos sociales y culturales de la fotografía de archivo me encuentro con la tesis “La Fotografía de las Celebraciones de Quince Años en Tres Generaciones de Mujeres: De Niñas a Princesas y de Esposas a Madres” de David Enrique Ramos Delgado (2016), en la que el autor investiga el rito de las celebraciones de quinceañera en Colombia a través de su registro fotográfico y su papel en la construcción de memoria, encontrando los modos de apropiación de lo visual que develan estas celebraciones y explorando la fotografía en algunas de sus posibilidades de análisis: como objeto de indagación en tanto fenómeno social, como categoría analítica y como construcción metodológica

La fotografía aparece en diversas dimensiones: como representación de la familia a través de álbumes, como práctica social y ritual, como reproductora del patriarcado y de la institución de la madresposa, como contenedora de recuerdos y activadora de lo

intergeneracional y de la memoria familiar, en su relación con el tiempo, como producción análoga y digital, en función de su espectador/a, y como reliquia familiar. (Ramos, 2016, pág. 197)

A través de su trabajo el autor explora y desglosa reflexiones en torno a la fotografía y el álbum como lugar de archivo, e identifica a la fotografía como práctica que está determinada por una serie de usos o funciones sociales, en tanto cada grupo social la apropia según reglas comunes y colectivas, definiendo aquello que es fotografiable y no fotografiable (Ramos, 2016). Para Ramos la apropiación y transmisión intergeneracional del lenguaje fotográfico a través de prácticas como el registro fotográfico de fiestas de 15 años y su colección en álbumes asegura la transmisión y reafirmación del patriarcado y sus instituciones mediante un proceso de resignificación y actualización del pasado en el presente que se logra a través de entender la fotografía familiar como proyección de los valores familiares hacia el futuro desde la visualidad. Con esto, se traen a colación reflexiones importantes para mi investigación como la enseñanza de lo visual y la adopción de una ética de la mirada.

Finalmente, me encuentro por fin con un proyecto que explora los usos de la imagen fotográfica en la escuela y sus potencialidades como lenguaje productor de conocimiento. En “Fotografías que Escuchan, Hablan y Escriben: La Fotografía como Herramienta Pedagógica para Desarrollar las Competencias Comunicativas a través de Distintas Actividades de Creación Artística”, William Oswaldo Silva Ortiz (2021) se pregunta por el poder de la imagen en la sociedad actual y la escuela, y afirma que leer una fotografía implica articular los diversos sentidos (vista, tacto, gusto, olor) para profundizar en detalles explícitos e implícitos revelados de las imágenes fotográficas, reconociendo su carácter estimulante de comunicación.

En las familias detectamos que el álbum familiar juega un papel preponderante, desde las fechas especiales como los bautizos, las primeras comuniones, los primeros cumpleaños de los hijos y nietos, los matrimonios, las ceremonias de grado, etc., cuyas representaciones icónicas tienen su lugar en espacios personales como las billeteras, retratos en los dormitorios, las salas y comedores, y los espacios laborales de los familiares; circunstancias genuinas de interacción comunicativa tanto al interior de las escuelas y los hogares. (Silva W. O., 2021, pág. 14)

El autor reconoce una socialización de la fotografía construida desde el hogar a través de la cual los niños, niñas y jóvenes en edad escolar aprenden un lenguaje que hoy en día permea todas las esferas de lo comunicativo, una cultura visual. De ahí que para Silva (2021) el contexto educativo debe ser garante en propiciar espacios de socialización que permitan comprender, sistematizar y democratizar el discurso escrito o hablado de las imágenes con el que los estudiantes hablan en su cotidianidad.

El trabajo de Silva es también un importante referente metodológico para mí, pues en su investigación se enfrenta a una misma problemática: el escaso material literario frente al tema de la fotografía y la educación de la mirada, y la ausencia reflexiva de la fotografía en el ámbito escolar. Opta por una investigación de corte cualitativo en el que desarrolla sesiones experimentales de fotografía y revisión de archivo con sus estudiantes, entrevistas, sistematización de experiencias, pero también reconocimiento de acciones fenomenológicas propias de la fotografía (acto fotográfico, conversaciones sobre las fotografías, experiencias estéticas) y de la creación artística.

Las conclusiones de este proyecto también dan cuenta de qué sucede cuando se reconoce y hace uso de la potencia del lenguaje fotográfico en el ámbito educativo y doméstico, explorando nuevas herramientas y posibilidades de producción comunicativa y de conocimiento:

Las actividades artísticas estético-comunicativas permiten entronizar sentidos ocultos de los estudiantes. Sentidos que ni en las fotografías y los textos escritos desarrollados no aparecen, pero sí en la composición artística. Por lo tanto, la articulación fotografía y desarrollo de actividades de orden artístico es necesario en el trabajo de los textos multimodales en la educación formal y doméstica. (Silva W. O., 2021, pág. 186)

Al analizar los proyectos consultados y las iniciativas de carácter institucional puedo constatar la pertinencia de realizar un acercamiento al álbum familiar poniendo como premisa que las prácticas fotográficas que lo permiten son escenarios educativos, donde la transmisión y apropiación de códigos, competencias, y herramientas visuales generan una educación de la mirada. Estas prácticas enmarcadas en el rito y archivo del álbum familiar son de vital importancia para entender la cultura visual colombiana y las formas en las que nos comunicamos hoy en día, de manera que la educación de la mirada adquiera un papel protagónico en los escenarios educativos y de divulgación cultural.

3. Sobre la Necesidad de Mirar Hacia el Álbum

En mi casa, que no es una sola, sino han sido muchas, se guardan los álbumes en las cajoneras de la habitación de mi madre, hay cinco: uno de ella, de fotos de su juventud, antes de casarse, otro dedicado exclusivamente a su matrimonio y a los primeros meses de mi hermana, y finalmente hay tres: dos dorados, cada uno para las fotos de mi hermana y mías, y uno negro para las fotografías de mi hermano. El contenido de los dos primeros álbumes que menciono siempre

fue el más interesante para mí: me hablan aún hoy en día de un pasado que no conozco, de imágenes, lugares y gentes que nunca vi, pero también me hablan de un presente que sí conozco que, al ser fotografiado, se remite a esos archivos. Este diálogo no se establece sólo con el pasado, ni con las imágenes cercanas a mí, sino con la forma de esas imágenes que, hecha código, se repite y adapta en todos los álbumes.

Considero que esos códigos visuales son evidenciables y merecedores de reconocimiento académico, poniendo las imágenes y sus dinámicas como centro de la conversación para encontrar, en ellas mismas, formas visuales que constituyen modos de construcción de la realidad y no sólo registros de ésta. Sin embargo, las formas de lo visual -en especial la fotografía, y más aún la de archivo como la del álbum familiar- han estado atadas a su “realismo” o han sido desplazadas al canal de conexión con la realidad que establecen, es decir, han sido valoradas como evidencia del suceso, calificadas en torno a los afectos que despiertan y estudiadas como medio más no como fin.

Al abrir un álbum de fotografías me encuentro con un universo más complejo que ese, me encuentro con las fotografías que sí, registran y relatan pero, sobre todo, establecen relaciones y narrativas y se me muestran como lo que son: una declaración, una forma que habla por sí misma y junto a las demás (pues las fotografías del álbum están dispuestas para verse unas junto a las otras) en un lenguaje visual capaz de producir conocimiento. Despojándose de su responsabilidad de evidenciar eventos históricos, el álbum nos muestra unas dinámicas de representación y presentación de los individuos que se han aprendido y enseñado a través del lenguaje fotográfico y que, reconociéndose, podría abrir caminos inexplorados en el uso de la imagen en educación.

La fotografía rompe históricamente las formas de presentación y representación de la visualidad humana, y su estudio ha permeado diversas áreas desde lo artístico, las ciencias humanas y los estudios culturales, reconociendo a las imágenes fotográficas como parte de la manera en la que, en la actualidad, el ser humano se relaciona consigo mismo y con las demás personas. Este proceso de relacionamiento evidenciado en el álbum familiar de fotografías supone, para mí, unos procesos de enseñanza del instrumento fotográfico y, sobre todo, la formación de individuos a través de un rito (el hacer y coleccionar fotografías) y un régimen visual: así vemos, así queremos ser vistos.

Sin embargo, a pesar de su importancia en la vida cotidiana de las últimas décadas, la fotografía ha ocupado un lugar menor en las investigaciones en Colombia y se encuentra relegada tanto en el campo de las artes plásticas como fuera de él (Rueda, 2007). El estudio más completo realizado en Colombia en torno al álbum familiar “Álbum de Familia: La imagen de nosotros mismos” de Armando Silva (1998), teoriza ampliamente alrededor de la práctica archivística inherente al álbum y al rito fotográfico y hace un estudio semiológico de la imagen del álbum; a pesar de esto sigue siendo una investigación única en su especie, enfocada en tres ciudades principales del país y publicada ya hace 24 años, que da cuenta en sí misma cómo en una sola investigación es imposible estudiar todas las preguntas presentes en el álbum y las particularidades y diferencias entre el archivo familiar en el campo y la ciudad colombiana. La relación de la visualidad con la imagen, y más aun con la fotografía, es un problema contemporáneo (Silva A. , 1998), escasamente estudiado en Colombia y de exploración nula fuera de las ciudades capitales.

He ahí el encuentro, la pulsión profunda que me sienta frente a las fotos y a escribir sobre ellas una vez más: la forma en la que hemos construido álbum ha construido realidad,

pensamiento visual y sensible, aprendido y enseñado, archivado y coleccionado para ser contado, heredado y expuesto infinidad de veces. En nuestras casas, que no son una sola, sino muchas, parece hablarse un mismo idioma en imágenes: ha mutado, se extiende ahora fuera del hogar, a través de píxeles y pantallas, se amplió la conciencia visual del archivo sin que nos hubiéramos preguntado cómo la adquirimos en primer lugar. No puedo ignorar las cuestiones educativas y formativas que el álbum atestigua: a través de un lenguaje y tecnología apropiada - la fotografía - aparece una visualidad que hoy es tanta que abruma, una que fue enseñada en cumpleaños, bodas y paseos familiares.

Se hace necesario hoy, en medio de la vorágine de imágenes y archivos, pensarnos nuestras construcciones de realidad desde lo visual en Colombia y preguntarnos, desde la raíz, de dónde aparecieron y cómo se han replicado, cómo se ha enseñado la visualidad; esta necesidad exige reconocer las particularidades de nuestro archivo, nuestras imágenes y la manera en la que nos hemos representado, y qué mejor que empezar por las fotografías atesoradas en nuestras propias cajoneras para comprenderlo.

4. Objetivos

Caracterizar la educación de la mirada fotográfica desde el análisis de 3 álbumes de archivo fotográfico pertenecientes a 3 familias del municipio de Güepsa, Santander.

- Señalar los modos de apropiación del lenguaje y el aparato fotográfico en cada familia desde el análisis del archivo fotográfico.
- Identificar las prácticas que influyen en la enseñanza de la mirada fotográfica en los individuos que conforman la familia.

- Encontrar los marcos éticos, políticos y sociales bajo los cuales las familias generan su archivo fotográfico.

5. Consideraciones Teóricas

En 1931 Walter Benjamin hace un recorrido por la historia de la fotografía y citando a Lichtwark menciona: “ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y amigos, y de la amada” (Benjamin, 2020, pág. 48) Las fotografías, incluso entonces, no sólo crearon un nuevo mirar, sino también un nuevo rito social y familiar.

La forma de esas imágenes ha construido archivo, memoria y lenguaje: investigar al álbum nos pone frente al interrogante de cómo se construyen de modo visual los deseos, cuál es nuestra conciencia y testimonio visual (Silva A. , 1998). Con esa premisa inaugura Armando Silva el estudio más profundo que se ha hecho en Colombia sobre el álbum familiar, el único, frente a algunas apuestas gubernamentales y artísticas por utilizar la imagen de archivo familiar como documento histórico, más no como documento visual. En “Álbum de Familia”, se analizan las características, la familia, las condiciones, los motivos del álbum y de las fotografías; gracias a ese análisis pude sentarme frente a los álbumes de mi madre durante tantas noches a lo largo de los últimos años a encontrar cada elemento: un cuento, un evento, familia nuclear, familia extendida, familia jerarquizada, rituales, actores, miradas, y por supuesto, estar de acuerdo con Silva: el álbum construye conciencia visual, no sólo la testifica.

Para estar de acuerdo con este pensamiento es necesario ver a las fotografías, objetos resultantes del ejercicio de mirar, como materializaciones del pensamiento visual. La pregunta por las formas dice Sandra Carli (2006), debe surgir desde el reconocimiento de ellas como

constructoras de la realidad: un problema común en el estudio de la mirada y las imágenes es verlas desde la abstracción, mientras que para estudiar documentos como los del álbum familiar necesitamos fijarnos en la materialidad del objeto y la realidad del archivo: su relato, sus personas, nuestro encuentro, todo lo que forma dentro de lo real.

La puesta en forma es puesta en sentido (Arfuch, 2006), por lo cual, si hablamos de educación de la mirada, estamos necesariamente hablando de la selección, la sintaxis, el tiempo y la representación en las imágenes, una ética de la mirada; y hablamos, consecuentemente, de cómo, cuándo, cuáles y cuántas imágenes consumimos y creamos, junto con las instituciones políticas y sociales que lo determinan: un régimen visual.

5.1. Acerca de lo Fotográfico

La aparición de la cámara fotográfica y de las fotografías a inicios del siglo XIX produjo un quiebre en lo que del arte y la ciencia se daba por sentado, creando una tensión entre la teoría de la imagen fotográfica como medio de expresión artística y como documento. Esta dicotomía teórica ha sido paralela al desarrollo técnico del aparato fotográfico, pues con la tecnología emergen nuevas relaciones y pensamientos acerca de la imagen. Además, existió también una querrela interna dentro de las artes sobre la necesidad y la pertinencia de la pintura tras la aparición de la fotografía. Para Benjamin “en un primer momento se malgastó mucha agudeza en decidir si la fotografía era o no un arte, sin haberse planteado previamente si la invención de la fotografía no había cambiado el carácter global del arte” (2020, pág. 108).

A partir de estas dicotomías, la teoría de la fotografía se ha encargado de indagar la relación de estas con *lo real* o, en otras palabras, los modos de representación de lo real que las fotografías ofrecen. Así, Dubois (1994) define tres momentos del desarrollo histórico de la

teoría: La fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo real y la fotografía como huella de la realidad.

La fotografía-espejo hace referencia a la manera en la que se abordó lo fotográfico en sus comienzos, cuando con su aparición a inicios del siglo XIX se le consideraba “masivamente como una imitación y la más perfecta de la naturaleza” (Dubois, 1994, pág. 22), por su capacidad mimética obtenida de su misma técnica, por el procedimiento mecánico que permite a la fotografía hacer aparecer una imagen de forma “objetiva” y “natural”, sólo por acción de la óptica y la química, sin mayor intervención de la mano de un artista. Esta perspectiva reduce lo fotográfico a las nociones de semejanza y de realidad y pone sobre ella la responsabilidad de ser un espejo de lo real.

El segundo momento teórico según Dubois (1994), se refiere a la fotografía como transformación de lo real y corresponde a un discurso del código y la deconstrucción. Dicho enfoque, además de oponerse al discurso mimético anterior, emerge en los años 60 y se remonta a estudios interdisciplinarios que parten de tres lugares: la teoría de la imagen y la psicología de la percepción, los usos antropológicos de las fotos y las deconstrucciones ideológicas. (Ramos, 2016). Esta relación se basa en la comprensión de lo fotográfico no como una captura fiel de la realidad, pues sólo es una convención, una interpretación, un efecto no neutral y un código culturalmente construido que depende del lenguaje.

Esta perspectiva de lo fotográfico además interpela el valor de la fotografía en tanto reproductora de la realidad:

Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados realistas

y objetivos. Y si, inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en definitiva, de un “lenguaje natural”, es porque, fundamentalmente, la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del quattrocento (Bourdieu, 2003)

La fotografía, en tanto obedece a una selección arbitraria de lo visual, no puede desligarse del fotógrafo, tampoco del acto que la permite, sin embargo, su primera exploración teórica la elevó a la categoría de “objetiva” y sus responsabilidades como mimesis de la naturaleza no han dejado de aparecer, como decíamos anteriormente, con la misma evolución del aparato fotográfico y sus usos sociales. La fotografía documental, científica, forense, de prensa, siguen teniendo presente en sus discursos la idea de la foto como documento y testimonio verosímil de lo real, lo cual se extiende hasta el pensamiento y el uso popular de la fotografía.

En lo señalado por Bourdieu, hay además una reflexión muy importante sobre lo fotográfico como clímax de la visión moderna: los elementos técnicos y las leyes compositivas, los lenguajes presentes en las fotografías obedecen a la evolución del pensamiento visual engendrado en los inicios del Renacimiento. La aparición de la fotografía de forma simultánea en Inglaterra y Francia parece sugerir que simplemente era el momento de inventarla (Benjamin, 2020) como una respuesta lógica, con la tecnología por fin dada, a la búsqueda de la fijación de imágenes producidas por la cámara oscura que se usaba, por lo menos, desde 1400 en las artes representativas, pero que obedecía a formas de lo visual que permeaban todos los campos de pensamiento humano.

El Renacimiento crea la perspectiva lineal y cuatro siglos después se desarrolla la tecnología para captar y fijar imágenes desde un punto de vista fijo, el del fotógrafo, hacia un

punto de fuga en el horizonte visual, desde donde nacen todas las líneas compositivas de la imagen. Sin embargo, tanto en su época como en los inicios de la fotografía, la perspectiva lineal no se podía escapar de ser una forma de representación, ligada a los hombres y su manera de entender – o pretender entender – el mundo, y desligada de la naturaleza; estas formas de representación siempre han sido un recorte – una selección – y una recreación visual de la realidad.

La fotografía en tanto representación puede crear una ilusión de verosimilitud, sin embargo, esta pretensión, como lo señala Bourdieu, es construida desde su uso social. Por ello es necesario reconocer la objetividad de las imágenes como una invención: la fotografía no es un medio de representación imparcial, ya que el fotógrafo filtra la realidad, transformándola, para capturar una imagen.

La sola presencia de la cámara modifica un hecho, el cual, a su vez, manifiesta esa transformación. Lo real ya no es lo que era antes de la aparición del fotógrafo, el cual, impotente, debe resignarse ahora a registrar algo que él ha contribuido a producir.
(Beceyro, 2003, pág. 42)

Tal como ocurre en las fotografías consignadas en el álbum familiar, la intención documental, es decir, de registrar fragmentos y testimonios de lo real, espejos de los eventos, se ve alterada desde la toma de la imagen por la presencia de la cámara, del fotógrafo y de la misma intención de preservar dicha realidad. La fotografía hace parte de una recreación del evento, incluso mientras sucede, para ser capturado; la fluidez de una escena se ve truncada por la aparición de la imagen y es recortada por un encuadre visual.

El tercer enfoque teórico señalado por Dubois es el de la fotografía como huella de lo real, en el que, si bien se reconocen los códigos y discursos que enmarcan la fotografía convirtiéndola en recreación de lo real, la imagen siempre hace alusión a su referente y al momento espaciotemporal en el que fue hecha, es decir:

la foto como perteneciente al orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente) (...) implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad. (Dubois, 1994, pág. 42)

Dubois (1994) propone el concepto de índice o índice a partir de los aportes a la teoría del acto fotográfico que desde la semiótica desarrolla Charles Peirce (Ramos, 2016). Así, en la fotografía existe el orden del ícono que tiene que ver con el discurso de la mimesis – la representación de la semejanza - y el orden del símbolo que hace referencia al discurso del código - la representación por convención general desde lenguaje -, y sobre ellos se impone el estatuto indicial de la fotografía (Dubois, 1994), es decir, la conexión inseparable entre lo representado (el objeto de la fotografía) y su referente.

Para Barthes (2018), también desde la semiótica, el referente fotográfico no es el objeto real al que remite una imagen, sino que corresponde a “la cosa necesariamente real” colocada ante la cámara y sin la cual no existiría la imagen resultante. El autor también cree que dentro de la fotografía jamás se puede negar que dicha cosa ha estado allí, reflejando la realidad y el pasado. (Ramos, 2016).

Así, si bien la teoría acerca de lo fotográfico se puede dividir en tres grandes corrientes, en las fotografías el espejo, la transformación y el índice se encuentran, permitiéndonos leer la

imagen en términos de representación, lenguaje y código, e índice; más aún, fuera de los abordajes teóricos, las intenciones detrás del hacer y coleccionar fotografías se entremezclan en espacios como los del álbum familiar, donde la pretensión de fotografiar lo real, la intervención de la cámara y la necesidad de enunciar lo que ha sido, para la memoria y el relato familiar, se evidencian.

Retomando lo escrito por Benjamin, hace falta preguntarnos no sólo por el lugar de lo fotográfico dentro de las artes, las ciencias y lo social, sino por si la fotografía cambió el campo global de las artes, y, agrego, más aún, el campo global del pensamiento visual.

5.2. Educación de la Mirada

Expondré aquí, como si estas páginas fueran un papel sensible sobre el que se fijará una imagen, algunos postulados y revelaciones, imágenes en sí mismas, sobre mi indagación alrededor de qué es y qué podría ser “educar la mirada”. Considero que tanto para mí como para los autores que aquí se presentan, el problema nace de preguntarse si el ver tiene alguna relación con el saber y con el hacer, y cómo podemos reconocer y estudiar esa relación.

Para Inés Dussel, explicitar que las imágenes no son un artefacto puramente visual sino una práctica social material es un aspecto fundamental para “educar la mirada”, en miras de pensarnos la especificidad del lenguaje de las imágenes, su historia y sociología como técnica y actividad, la formación de estereotipos visuales, las emociones despertadas por una imagen y qué se hace con ellas, los saberes y lenguajes que confluyen en el acto de ver (Dussel, 2006).

Para Didi Huberman, hay que actualizar los puntos de contacto entre la imagen y el conocimiento, porque no podemos ver lo que no sabemos. Hay que preparar y trabajar la lectura, atento a lo que de la imagen queda por fuera de las palabras, pero también

preocupado por dotar de sentido e inscribir en relatos políticos y éticos a la imagen. Esto implica poner en juego conocimientos curriculares, pero también una educación de la sensibilidad que quedó por fuera de la pedagogía tradicional, excesivamente preocupada por los contenidos intelectuales racionalistas. (Dussel, 2006, pág. 287)

Aparecen como elementos inherentes al lenguaje de las imágenes la sensibilidad y la pregunta por las emociones que ellas despiertan, pues es allí donde hay un reconocimiento de las dimensiones estéticas de las relaciones con otros y de las particularidades que la educación de la mirada presenta, al exigir conjuntamente una educación de la sensibilidad, una apertura a conmoverse y establecer nuevas maneras de pensar y expresar.

Las fotografías existen para ser vistas, es decir, su función comunicativa se “activa” al contar con un observador. Según Phillippe Dubois, autor que explora los modos de significar la fotografía desde la acción que la permite, lo fotográfico como una categoría epistemológica, una forma de pensamiento, por sí mismas, las fotografías carecen de significación. Su sentido es exterior a ellas y está dado por su relación con aquello que muestran (su objeto) y con su situación de enunciación (quien las mira) (Dubois, 1994) y esto, lejos de ser una banalización del lenguaje fotográfico, es lo que define su especificidad: caemos en una vieja y equivocada querrela al acercarnos a las imágenes fotográficas sólo en búsqueda de aquello que señalan e imitan, sin reconocer que al verlas las dotamos de sentido, así como nos hacemos las preguntas equivocadas al sólo cuestionarnos qué nos plantea una foto sólo validando esa significación dada por nuestra mirada.

La educación de la mirada pasa por el reconocimiento de las fotografías como documentos visuales, documentos hechos para ser vistos, y por ende activadores de procesos comunicativos y de producción de conocimiento en la interacción del referente -aquello que

muestran-, con lo que son - el objeto y acto fotográfico - y lo que somos nosotros - quienes miramos -. Así educar la mirada implica dejar de usar las imágenes como accesorias a la escritura y la lectura, y empezar a pensarlas como un nuevo *texto*, el cual exige una nueva alfabetización.

En otras palabras, las imágenes no deberían ser un recurso para enseñar lo mismo de siempre, sino que habría que considerarlas un objeto y condición de nuestra existencia, artefactos que nos atraviesan como personas y como ciudadanos, y que atraviesan y configuran nuestras formas de saber. Son formas de representación de la experiencia, son formas de conocimiento, y no puertas o ventanas que nos conducen al verdadero conocimiento que proporciona la escritura. (Dussel, 2006, pág. 284)

De acuerdo con Silva (2021) las imágenes producen y median la experiencia de los sujetos a través de representaciones y construcciones de significado de la vida cotidiana, es por esto que las imágenes fotográficas y del cine, y en general los productos audiovisuales que hoy permean todas las esferas de nuestra vida, deben ser desmitificados de su banalización y masificación desbordada. Para lograr una reflexión alrededor del material audiovisual con el que los estudiantes hablan en su cotidianidad, es necesario articular el trabajo desde la fotografía y desarrollo de actividades de orden artístico en la educación formal y doméstica. Este proceso exige un énfasis pensado y dado desde el contexto escolar, que solo puede darse a través de un currículo garante de espacios de socialización para la democratización y sistematización del discurso de las imágenes con el que los estudiantes llegan a clase, en primer lugar, por supuesto, reconociendo la existencia y la apropiación de ese discurso.

Así pues, las películas deben ser consideradas no sólo como método de enseñanza sino también como nueva forma de texto pedagógico; texto pedagógico que refleja al tiempo

que construye la cultura y que además advierte sobre la necesidad de un enfoque radicalmente diferente acerca de la alfabetización y la relación que existe entre el texto fílmico y la sociedad. (Giroux, 2003, pág. 21)

Aunque en estas reflexiones nos acercamos al problema de la imagen-movimiento (el cine y otros productos audiovisuales), siguen teniendo una estrecha conexión con la educación de la mirada desde lo fotográfico, no sólo en términos históricos, en tanto la fotografía permitió la creación del cine y por ende sólo la comprensión de lo visual desde ella nos permite la comprensión de lo audiovisual, sino aun hoy en día en la manera en la que se producen y consumen conjuntamente. La imagen fija y su uso no ha estado en detrimento ante la imagen movimiento, sino que por el contrario se han alimentado conjuntamente mientras también ocupan sus propios espacios, siendo ambas reflejo y producción de la cultura. En consecuencia, el uso de la fotografía y otros productos audiovisuales juega un papel incuestionable en las pedagogías actuales, más aún en las orientadas a la interpretación crítica; siendo las imágenes transformadoras en sí mismas de los modos de mirar de los estudiantes (Silva W. O., 2021), y conteniendo la posibilidad de transformar radicalmente nuestra relación con el conocimiento y la alfabetización.

“Educar la mirada” es, hasta ahora, una invitación al estudio y exploración de las imágenes y sus modos de producción dentro de las reflexiones propias de la educación formal y doméstica; un señalamiento y encuadre, si queremos expresarnos en sus propios términos, de los retos que supone una educación de y desde la visualidad; pero también es un reconocimiento de la formación y apropiación de las imágenes como productoras de conocimiento que ya existe en la vida cotidiana, un énfasis en la luz abrumadora -la de tantas fotografías- que ha transformado

durante 200 años nuestra forma de mirar, urgencia por dejar de lado la banalización de las imágenes y su importante influencia en nuestro saber y nuestro hacer.

El camino que se está señalando requiere una preparación de la lectura que es, ante todo, una educación de la sensibilidad. Habría que contar con atención suficiente para comprender lo que de las imágenes no se puede decir en palabras, preocupación por el sentido en el que enmarcamos una imagen, y reflexión política y ética alrededor de las imágenes y lo sensible (desde el papel fotográfico y los sensores electrónicos, hasta nuestra conciencia visual).

5.3. Régimen Visual

La luz cegadora es la metáfora siempre presente en las consideraciones alrededor de la cantidad abrumadora de fotografías que se han producido desde 1839. Vinculada a la luz por los procesos fisicoquímicos que la hacen posible y desde la etimología de su nombre, la fotografía ha sido la encargada de iluminar casi dos siglos de historia de la humanidad. La invención de los procedimientos de fijación de imágenes obtenidas a través de la cámara oscura y su acelerado desarrollo estuvo libre por varias décadas de cualquier consideración retrospectiva (Benjamin, 2020); no fue sino hasta un siglo después que empezaron a aparecer las cuestiones históricas y filosóficas que suponía el auge de la imagen.

Cuando estas reflexiones comenzaron, la fotografía ya se había colado en todos los espacios de la vida cotidiana y ya había logrado sobreponerse a las discusiones sobre su papel en las artes y las ciencias, incluso, ya comenzaba a moverse y acompañarse de sonidos; habitaba billeteras, prensa, protagonizaba las grandes discusiones en torno a los movimientos artísticos de vanguardia, testificaba las grandes guerras del siglo XX y, claro, se coleccionaba ya en álbumes

dentro de los hogares. Cuando empezamos a pensarla, la fotografía ya iluminaba todo, y desde entonces nuestros acercamientos a ella han sido estando ciegos por su luz.

Si hay algo que caracteriza a nuestra era, dice Leonor Arfuch, es la aparición (2006), concepto acuñado por Walter Benjamin en su famoso ensayo “La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica”, al hablarnos de la aparición y exposición recíprocas de los poderes y el hombre político, donde, una vida condenada y cruel, niega a los hombres la posibilidad de *aparecer* de otra forma que no sea como mercancía. Arfuch lo menciona para señalar el verlo todo y representar todo, el hiperconsumo y la sobreproducción de imágenes que ha sido alimentado por la tecnología que provee cada vez más medios para saciar la pulsión por “ver”, ligando, de manera equivocada, este “ver” al “conocer” (Arfuch, 2006). Aparecen las imágenes y desde ellas nos acercamos al mundo, sin embargo, su banalización en medio del constante crecimiento de su producción ha hecho que se pase por alto su dimensión política.

Cuando hablo de régimen de lo visible, me refiero, apoyada en las autoras y autores que me acompañan, a los mandatos políticos, sociales e históricos desde donde se constituyen, producen y reproducen las imágenes, todo aquello que ha permitido que esta sea la era de la aparición, donde una cámara está lista a registrar la catástrofe, la miseria, el gozo público y privado, mientras hay pantallas, como lo hubo papeles, listas para su reproducción.

Ya en 1977, antes de la digitalización, Susan Sontag advertía “hoy todo existe para culminar en una fotografía” (Sontag, 2006, pág. 44), tras reconocer la suya como una época de adicción al consumo estético, dada por un mundo atiborrado de imágenes, donde la fotografía nos ha convencido de que todo está disponible, por lo menos más de lo que está en realidad. Las imágenes han constituido una forma irresistible de contaminación mental, por lo que no es

equivocado, para Sontag, “hablar de una compulsión a fotografiar: transformar la experiencia misma en una manera de ver”. (Sontag, 2006, pág. 44)

La compulsión a fotografiar, así como la exposición desmedida a las imágenes de nuestro tiempo y, como sabemos, de hace ya varias décadas, mutuamente alimentadas, hace que esta transformación de las experiencias a formas visuales suponga la adopción de normas, modas, poses y roles sociales y políticos para la representación al estar sujetas a los modos de producción y consumo, es decir, supone la adopción de ese régimen visual dentro de las imágenes que en nuestra individualidad producimos.

Para Barthes, la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, “o más bien, la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente” (Barthes, 2018, pág. 110). Según esto, los regímenes de la visibilidad poseen la cualidad de exponer sujetos y objetos: la fotografía expone a los individuos como territorios de indagación para la mirada, y, dentro de la misma práctica ritual del fotografiar y ser fotografiado, los prepara para exponerse. Ahora, gracias a los avances tecnológicos que han hecho posible un ojo omnipresente, miramos y somos mirados con una compulsión y énfasis que resulta inquietante.

La fotografía, por otra parte, estará siempre allí, en la página gráfica o virtual, con su propio mandato de repetición –y fascinación–, con la tensión pragmática, compartida, por supuesto, con la pantalla, entre lo que da a ver y lo que pide de nuestra mirada. (Arfuch, 2006, pág. 81)

Lo que pide nuestra mirada está mediado por aquello que nos hacen ver y también lo que nos hacen no ver, un límite político que trasciende a las imágenes que desde nuestro papel como

fotógrafos y fotografiados empezamos a producir. Los resultados de esa inserción ética y política de las imágenes podrían, creo, rastrearse en las fotografías en las que el antes está en constante diálogo con el ahora, fotografías pensadas desde el *así quiero ser visto*. En el álbum existe la constancia del régimen visual de décadas de fotografías, y conciencia de ello.

En la escena sensible de nuestra actualidad, en la dinámica perversa que asume muchas veces la mostración de nuestras reiteradas catástrofes locales, escena poblada además de otras imágenes que no dan descanso, de un ayer todavía hoy –álbum de familia de padres, hijos, nietos, para siempre incompleto–, y de muertes más recientes sin razón y sin justicia, vale la pena detenerse a pensar estas cuestiones, también desde el lado de la recepción. Preguntarse si el ver puede tener alguna relación con el saber y el hacer, no solamente como indignación o compasión sino también como responsabilidad de la mirada, como respuesta ética a lo que quizá nos “pidan” esas imágenes, aun en el exceso traumático de su repetición. (Arfuch, 2006, pág. 84)

El “régimen visual” es, entonces el cómo, cuándo y especialmente cuánto de las imágenes, un término de acercamiento al reconocimiento de la luz enceguecedora del inventario de dos siglos de fotografías y décadas de pantallas, y lo que entre ellas se deja ver, lo que de ellas se cuela en nuestra intimidad y nuestros modos de conocer y pensar. El régimen visual es todo lo que enmarca el encuadre fotográfico en el que elegimos representar y ser representados, los elementos garantes de la puesta en escena, y las condiciones, a menudo exigencias, de aparición. Habría que pensarnos, como propone Arfuch, entonces, paralelamente a la era de las imágenes, cuál es nuestra responsabilidad ante el régimen de la visualidad, cuál es nuestra posición dentro del encuadre de las imágenes.

5.4. Ética de la Mirada

Fuera del espejo la posibilidad de vernos a nosotros mismos, a escala de la historia de la humanidad, es un hecho muy reciente. Observar fotografías - más aún, retratos - es muy diferente a observar pinturas, dibujos, grabados u otro tipo de imágenes más artesanales y antiguas; adicionalmente, como sabemos, con la fotografía son muchas más las imágenes a las que nos vemos expuestos. Para Susan Sontag “al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (2006, pág. 15).

Las imágenes fotográficas encuadran y contienen; fotografiar es apropiarse de lo que se está fotografiando: a través de la cámara se establece una relación de poder con aquello que observamos para luego convertirlo en objeto - por lo menos en las décadas antes de la digitalización, de donde provienen los objetos de esta investigación -. La fotografía transforma los sujetos en objetos.

La cuestión de la “ética de la mirada” es una cuestión de selección y de proyección: a través de las fotografías establecemos lo que es importante, lo que vale la pena recordar, lo que queremos atesorar – como objeto - y lo que experimentamos, pero también decidimos lo que de nosotros vale la pena mostrar y anticipamos el objeto en el que nos vamos a convertir, volviendo todas nuestras experiencias fotografiables desde nuestros ojos o desde nuestra imagen.

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte.

No ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). (Barthes, 2018, pág. 34)

En el retrato de Barthes aparece la triada de la visión fotográfica: Yo (posante), tú (fotógrafo), él (observador) (Silva A. , 1998), y aun cuando el retrato no ha sido mostrado a un observador, Barthes se anticipa y hace las veces, sabiéndose incómodo de ver su propia imagen protagonizada por un imitador. Para Armando Silva, el juego de mirar y ser mirado no es un juego inocente, sino el origen de lo que denomina “el punto de vista fotográfico”, una interacción entre lo que se muestra (el referente), la foto y los eventuales observadores, un espacio abierto a futuros modos de observarse; de modo que, “cuando la familia se prepara para salir en una foto, ya lo hace preconciendo un modo de mostrarse y de ser contada en el álbum” (Silva A. , 1998, págs. 20-21).

El lenguaje fotográfico ha creado una ética bajo la cual elegimos ver y no-ver, mostrarnos y no mostrarnos (muchas veces no desde la no-aparición, sino desde la imitación de nosotros mismos, la creación de una máscara para la foto), por lo cual la ética de la mirada está enmarcada por los límites que trazamos en las formas de nuestra visualidad, lo que encuadramos dentro de fotografías y lo que dejamos fuera de ellas. Alrededor de la ética de la visualidad no hay definiciones sino preguntas, ¿cómo decidimos aquello que merece ser visto? ¿cuáles serían las formas de representación más justas? ¿qué estamos eligiendo ver en medio de tantas imágenes y qué están alimentando dentro de nosotros?

Más aún, en este mundo tan saturado de imágenes, cada una más impactante que otra, ¿cómo evitar que se banalice el dolor? ¿Cómo evitar el morbo que acompaña a estas visiones? ¿Cómo sentirnos tocados cuando vemos a alguien con hambre, a alguien herido,

a alguien desamparado, si las imágenes rápidamente le dan paso a la siguiente noticia impactante y no podemos hacer nada? ¿Cómo volver a conmovernos? (Dussel, 2006, pág. 290)

Inés Dussel introduce estas preguntas para interrogar la inmensidad de imágenes violentas que nos atraviesan y nos han llevado a un estado de indefensión y anestesia, sin embargo, son cuestiones que interpelan todas las imágenes por el simple hecho de que, al apuntar una cámara y encuadrar, estamos dándole un valor a los sujetos, los objetos y las escenas de nuestra cotidianidad superior o por lo menos diferente, al de aquello que no es fotografiado; estamos, además, separando, creando fragmentos discontinuos de realidad.

La fotografía se estudia y practica en el mismo lenguaje que las armas: apuntar, disparar, y su relación con la muerte es una inquietud constante para los teóricos de la imagen. Para Sontag, las fotografías no son creadoras de una posición moral, pero sí la consolidan o contribuyen a su construcción (2006). En el álbum familiar, esta contribución se atestigua desde los valores familiares que trascienden a las imágenes; en el rito social y familiar, es importante que las fotografías se hagan, se aprecien y se admiren. Al apuntar la cámara se considera previamente cómo la familia se mostrará a sus observadores del futuro, qué de ella como colectivo y de sus miembros como individuos, vale la pena ver y mostrar. Está allí el contenido ético de las imágenes.

Considero, a la luz de las teorías y cuestiones aquí expuestas, que alrededor de la relación entre la fotografía y la educación de la mirada hay muchas más preguntas que respuestas, confirmando, en todo caso, que las imágenes son objeto y condición de nuestra existencia humana, productoras de conocimiento y reproductoras de marcos éticos y políticos. La inserción de los cuestionamientos que atraviesan lo fotográfico en nuestra relación con el conocimiento y

el saber, con nuestra imagen y con los otros, con lo político y lo ético es imperante. Debemos, en todo caso, devolvernos en nuestro propio camino y entender cómo las imágenes nos han traído hasta aquí, para poder definir la que es nuestra mirada.

6. Acto Fotográfico

Esta investigación se ha construido como se construye el archivo fotográfico, o eso me gusta pensar, ha tenido diversos momentos, algunos lineales, otros complementarios, otros de aparición única y memorable como las fotografías instantáneas; asimismo tiene diferentes perspectivas, por todas las miradas que confluyen aquí, y líneas guía, las teorías y prácticas sin las cuales no podríamos entender el problema de la educación de la mirada. La investigación en sí misma es también una colección de pensamientos y experiencias reunidas como lo es un álbum y está escrita en los mismos términos, por ello, se hace necesario un enfoque investigativo donde se reconozca a todos los actores y todas las etapas que la colección de imágenes alberga y provee, una investigación-acción dividida en 6 momentos que se construyen entre sí: Encuadre y disparo, exposición, revelado, archivo, álbum y relato.

6.1. Encuadre y disparo

El primer momento de la investigación podría rastrearse hasta la primera experiencia con una cámara fotográfica que recuerdo, sin embargo, basta con mencionar que existen memorias de infancia ligadas a cámaras y fotografías para despertar la curiosidad sobre el uso familiar de estos aparatos y este lenguaje. El trabajo con imágenes, en todo caso, sí comenzó durante mis años de estudio en la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Mi interés siempre estuvo dirigido hacia el área de lo bidimensional, en especial hacia lo que tenía que ver con fotografías; después de varios años de estudio y práctica de la técnica, me di cuenta,

por casualidad, que más que hacer fotos me gustaba observarlas. Ahí comenzó el proyecto que dio pie a esta investigación.

Como trabajo de grado para mi pregrado en Artes plásticas, realicé una recolección de archivo fotográfico familiar que se convirtió en una propuesta de musealización del archivo, una instalación, un río trazado con imágenes y textos que me contaban la historia de mi lugar de origen, y el de toda mi familia. La cercanía y estudio de esas fotografías me llevó a preguntarme por la manera en la que había aprendido a representar y ser representada desde lo visual: observar las fotografías de la colección de álbumes de mi madre, frente a las de otros familiares, me hizo consciente de los códigos que allí se mostraban y me despertó una obsesión por encontrar los procesos que permiten que en todos los álbumes se hable el mismo idioma de imágenes.

Así, al comenzar la Especialización en Pedagogía, el archivo fotográfico que investigaría ya había sido hurgado por mi mirada durante mucho tiempo, ya existía un trabajo de campo adelantado, aunque en términos de la investigación artística; conté con los álbumes de fotografías de Paulina, abogada de 60 años, Amelia profesora de 73 años y Alba, también profesora, de 64 años, tres mujeres originarias de Güepesa, Santander, para continuar con mi proceso investigativo en el marco de la especialización. Las tres mujeres nacieron y fueron criadas en el mismo municipio, en la región de la Hoya del Río Suárez, en la Provincia de Vélez; este también es mi lugar de origen y el de mi familia, por ello contaba con la cercanía afectiva y experiencial del territorio, de las fotografías y los modos de ver y pensar, para desarrollar junto a ellas esta investigación-acción.

El lugar de origen de los álbumes y de ellas me presentó otras cuestiones: ¿cuáles son las particularidades del archivo lejos de las urbes? ¿qué otros valores y condiciones determinan las

fotografías? ¿cómo fue la relación con el aparato fotográfico en un lugar donde el acceso a su tecnología fue limitado? Sabía, por mi acercamiento previo al tema, que estos interrogantes no habían sido respondidos ni en el campo de lo artístico ni de lo pedagógico. Los sujetos y objetos de la investigación merecían hablar.

Que sean tres mujeres las representantes de sus núcleos familiares y de su archivo fotográfico no es una decisión ni un hecho fortuito. Desde mi búsqueda inicial pude notar cómo en voz femenina se narraba el álbum, como, dentro del rol patriarcal de cuidadoras, las mujeres son las encargadas de preservar los tesoros familiares. El álbum es, en palabras de Armando Silva, un cuento de mujeres (Silva A. , 1998), por ello, si quería entender algo del archivo fotográfico y lo que tiene para decirnos respecto a la mirada, debía contar con su voz y su relato, pues la experiencia visual del álbum se amplía al escucharse en voces femeninas.

El tema de este proyecto fue desde su planteamiento retador, pues la investigación específica al respecto es escasa y la teoría de la imagen muy amplia y muy poco relacionada con lo educativo. Con la idea de encontrar los términos adecuados para explicar mis intereses decidí explorar las generalidades de la relación entre fotografía, álbum y educación, determinando a algunos de los grandes teóricos de la imagen como los guías de una investigación que dentro de la especialización parecía novedosa. Fue en la lectura de Sontag, Benjamin, Barthes y Silva que encontré las categorías que definieron esta investigación, lo cual permitió determinar los objetivos – replanteados en repetidas ocasiones a lo largo del desarrollo del proyecto – y señalar el camino de búsqueda de referentes y antecedentes que, a su vez, me darían luces de cómo realizar las demás etapas del proyecto. Objetos, sujetos y guías definidas para la investigación, la mirada estaba ya encuadrada y el disparo fotográfico se hacía.

6.2. Exposición

La fotografía se logra gracias a la exposición de una película sensible o de un sensor electrónico a la luz, y es la luz la que permite el general de las imágenes, incluidas las que formamos en nuestra mente, por ello, la lectura de los referentes teóricos, el encuentro de antecedentes, y la definición de las preguntas para hacerle al álbum y a sus relatoras, fue para mí ponerme bajo el foco de su luz, exponerme y exponer mis ideas para lograr la construcción de una imagen.

La definición de los autores y los textos que guiarían la investigación debía obedecer a los alcances y expectativas que un proceso académico corto como lo es una especialización pudiera tener. Por ello, para responder a unos primeros interrogantes acudí a textos ya conocidos y explorados, aunque no a tanta profundidad, donde la lectura más elaborada me permitió encontrar las categorías de análisis del proyecto: Educación de la mirada, régimen visual y ética de la mirada. Aunque en muchos lugares las categorías aparecían apenas desde su mención, sus significados se fueron construyendo a medida que junto a la lectura observaba las imágenes objeto del estudio.

Mientras los referentes teóricos estaban en su mayoría situados en espacios geográficos y temporales ajenos a los de este trabajo, la búsqueda de antecedentes fue centrada en encontrar investigaciones hechas *aquí*, a través de las cuales pudiera encontrar modos de estudiar las imágenes provenientes de los álbumes familiares, en un contexto específico. Así, como mencioné anteriormente, los proyectos de carácter público y las investigaciones consignadas en los repositorios universitarios determinaron la selección.

A la luz de las categorías teóricas y de las investigaciones referenciadas, podía ya hacerles preguntas a los álbumes, a las fotografías y a las mujeres que me habían permitido acercarme a su archivo. Sin embargo, el cuestionamiento a las imágenes no era el más sencillo, de nuevo, teniendo en cuenta los alcances de la investigación, analizar imagen por imagen en álbumes de hasta 500 imágenes es una odisea impensable; las ambiciones debían ser acotadas y las preguntas concretas se demorarían en aparecer.

Desde allí, apoyada en la lectura teórica y el diálogo tenido con las mujeres poseedoras del archivo fotográfico, en miras de responder a los objetivos específicos que buscan identificar las categorías régimen visual y ética de la mirada en los objetos del proyecto, se formularon estas preguntas para realizar una entrevista a una de las tres mujeres, Paulina, por mi posibilidad de tener un diálogo cercano con ella.

Guía de entrevista

1. ¿Recuerda el momento de haber sido fotografiada por primera vez? ¿Recuerda el momento de haber fotografiado por primera vez? ¿qué se interesó por mostrar?
2. ¿Quién la acercó al mundo de la fotografía? ¿cómo fue ese acercamiento?
3. ¿La cámara fotográfica era un instrumento importante para su familia? ¿recuerda cuándo la adquirieron?
4. ¿Qué eventos consideraba importantes de fotografiar para conservar en su archivo?
5. ¿Qué personas consideraba importantes de fotografiar?
6. ¿En qué momentos consideraba imprescindible contar con una cámara fotográfica? ¿por qué?
7. ¿Qué eventos o elementos no debían, para usted, hacer parte del archivo? ¿por qué?
8. ¿Qué personas hicieron las fotografías consignadas en el álbum?

9. ¿Quiénes coleccionaron las fotos? ¿por qué?
10. ¿Enseñó usted a alguien a hacer fotografías o a archivarlas? ¿qué implicó esa enseñanza?

A través de la entrevista pretendo hallar los vínculos con el lenguaje fotográfico que dieron lugar a la formación del álbum y a la práctica fotográfica en la vida de las mujeres, así como dirigir su testimonio al cómo, cuándo y por qué de las imágenes, y al gran cuestionamiento por lo que vale la pena mirar, que decantaría en encontrar los contextos, mandatos y valores sociales y familiares que definen las fotografías. Son preguntas que no se le pueden hacer a los objetos (el álbum y las fotografías) y que, si bien están estructuradas, pretenden no forzar ningún relato, permitiendo el diálogo sucedido naturalmente desde mi primer acercamiento a los álbumes.

6.3. Revelado

Tras la estructuración de la entrevista, a mediados del 2021, la imagen que formaba la investigación comenzaba a revelarse. Aparecieron las cuestiones exclusivas del álbum y las fotografías, así como la necesidad de determinar el objeto de análisis, ¿el álbum o las fotografías? ¿Podría ser el primero, teniendo en cuenta que toda la investigación ha sido guiada desde lo fotográfico? Para dar respuesta al objetivo general de la investigación en todo caso, es necesario llevar esas reflexiones desde las fotografías hacia su contenedor, el álbum. Por ello, apoyada en la metodología de los proyectos de Silva (2021) y Ramos (2016) decido realizar una matriz de análisis aplicable al álbum como un todo, para entender sus generalidades, y a las fotografías individuales, teniendo en cuenta que la no-instrumentalización de las fotografías como productoras de datos respondería al lugar que se le ha dado durante toda la investigación.

Para realizar este análisis de forma que responda a las cuestiones de esta investigación he realizado un modelo de análisis de las fotografías y uno de álbum basado en el propuesto por Javier Marzal Felici (2007) en su libro “Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada.”. El planteamiento dado por Marzal comprende 4 niveles: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo. He mantenido los niveles debido al amplio abanico de elementos que permite analizar dentro de los documentos fotográficos.

El nivel contextual examina la procedencia de las imágenes y los álbumes, la información relevante para entender el contexto social, familiar y tecnológico que ha dado lugar a las fotografías y al archivo. El nivel morfológico responde a la descripción del objeto (lo que representa) de la fotografía y a la distribución del álbum. El nivel compositivo busca las relaciones entre los objetos representados en el caso de las fotografías y el orden y recorrido visual que propone el álbum. El nivel enunciativo es la búsqueda, en las fotografías y el álbum, del punto de vista de los fotógrafos y de los fotografiados, qué comunican y con qué intención. Finalmente, se propone una interpretación global por parte de la investigadora.

Tabla 1

Modelo de análisis de fotografías. Elaboración propia basada en el Modelo de Análisis de Javier Marzal.

Nivel Contextual	Datos generales	Procedencia de la imagen Álbum Familia Autor (si se conoce) Fecha aproximada Personajes Escena
------------------	-----------------	--

	Parámetros técnicos	B/N – Color Formato Distribución en el álbum Página
	Datos familiares	Información relevante
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	Representación
	Elementos morfológicos	Plano Espacio Forma
	Reflexiones generales	Elementos morfológicos y descripción del nivel de apropiación de la técnica fotográfica
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	Perspectiva Tensión Recorrido visual (en la fotografía) Estaticidad/Dinamismo Poses
	Espacio de la representación	Campo/fuera de campo Interior/Exterior Puesta en escena
	Tiempo de la representación	Instantaneidad Duración Secuencialidad/Narratividad Tiempo simbólico y subjetivo
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	Punto de vista físico Actitud de los personajes Miradas de los personajes Enunciación
	Interpretación global	

Tabla 2

Modelo de Análisis del Álbum Familiar. Elaboración propia basada en el modelo de análisis de Javier Marzal.

Nivel Contextual	Datos generales	Procedencia del álbum Álbum Familia Relatora Personajes
	Parámetros técnicos (fotografía y álbum)	Formato Distribución Páginas
	Datos familiares	Información relevante (personajes, nivel de apropiación, quién posee las fotografías, quién posee el aparato fotográfico, quiénes han creado el archivo, etc.)
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	Cómo es el álbum
	Elementos morfológicos	Forma Distribución del álbum
	Reflexiones generales	Elementos morfológicos presentes en la totalidad del archivo y descripción del nivel de apropiación de la técnica fotográfica
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	Recorrido visual
	Espacio de la representación	Lugares predominantes
	Tiempo de la representación	Secuencialidad/Narratividad

	Reflexión general	Miradas presentes en el álbum
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	Enunciación del álbum
	Interpretación global	

6.4. Archivo

Una vez definidos los métodos de análisis para las fotografías y a los álbumes, procedió la aplicación de los instrumentos y la recolección de la información. Este fue un paso análogo a la práctica de recolectar fotografías y documentos para crear un archivo, en este caso, haciendo uso de la metáfora que llevamos, crear una imagen más amplia donde pudiera encontrar los elementos para componer una idea: la educación de la mirada en esos archivos y los marcos que los rodean. Esta etapa se nutrió de mis acercamientos anteriores a lo fotográfico y al archivo dentro de mi trabajo como artista y de los relatos - no registrados - obtenidos de un trabajo de campo anterior.

La aplicación de los instrumentos es un encuentro entre una mirada - la mía, buscando e interpretando - y muchas otras - las que me miran desde el álbum -, lo cual siempre estaría generando nuevos resultados, nuevas anotaciones y especulaciones. Es un encuentro que, bajo las luces de la lectura de referentes y teóricos, y algunos años de estar rodeada de fotografías, pretende crear un primer relato organizado de mi experiencia de analizar imágenes, voces y archivos, y en ningún momento pretende unificar o delimitar tajantemente lo que de las fotografías se puede decir. Las tablas 3 a 5 incluidas en los anexos muestran los análisis de los álbumes familiares. A continuación, las figuras 1 a 3, corresponden a páginas de cada álbum analizado.

Figura 1***Álbum Paulina: Paulina y su Esposo en Luna de Miel***

Páginas del álbum de Paulina abierto, composición como se encuentra en el álbum

Figura 2

Álbum Alba: Matrimonio de Alba y Paseos Familiares

Escaneo página del álbum de Alba

Figura 3***Álbum Amelia: Composición de un Viaje***

Escaneo página del álbum de Amelia en la que se elabora una composición visual en el álbum con los registros de un viaje realizado con su esposo

Entre el diseño y la aplicación del modelo de análisis a los álbumes sucedieron varios meses durante el 2021 en los que el proyecto se tuvo que interrumpir, por lo cual al retomar la investigación el análisis documental se desarrolló durante febrero-abril del 2022, mediante la lectura y relectura de los álbumes que, si bien me eran muy conocidos, se mostraban novedosos y con interpretaciones siempre actualizables. Paralelamente, reanudando la investigación, se tuvo una reunión presencial con Paulina para la aplicación de la entrevista, se registró con grabación de voz y se transcribió (Anexo 1).

La entrevista fue más cercana a una conversación guiada en la que las respuestas de Paulina frecuentemente se adelantaron a las preguntas y avivaron otros cuestionamientos y sentires. Al hablar con ella, en los mismos días que se realizaba el análisis documental a los álbumes, pude establecer las fotografías a las que se les aplicaría el instrumento de análisis. La muestra debía ser muy concreta para poder realizar un análisis completo y amplio de cada una en los límites del proyecto. Las imágenes escogidas fueron algunas que desde mi primer acercamiento a los archivos familiares despertaron mi interés particular como documentos visuales, incluyendo algunas propuestas para analizar en simultáneo: 3 páginas de álbum completas que evidencian las relaciones que se establecen entre fotografías individuales (Figuras 1 a 3). Podría decirse que la elección fue de carácter sensible, se dio en el encuentro de miradas, en el mismo acto fotográfico que yo estaba realizando al ser la espectadora del fotografiado y el fotógrafo presentes en el álbum.

Escogí para la aplicación del instrumento aquellas imágenes que por sí mismas daban cuenta de las categorías de análisis – evidencian formación técnica y sensible de la mirada fotográfica, responden al cuestionamiento por aquello que “vale la pena mirar” – y resonaban con las respuestas ya obtenidas en la revisión de los álbumes y la conversación con Paulina; sin

embargo, esa lectura sólo fue posible gracias a la inmersión constante de mi mirada en las fotografías a la luz de los conceptos teóricos de la investigación. Fue un proceso de selección – entre más de 800 imágenes – guiado por mi educación visual: sensibilidad acompañada de mi capacidad de análisis y los marcos teóricos que rodearían el estudio de cada fotografía. Se analizan aquí las Figuras 4 a 9 en las tablas 6 a 11 incluidas en los anexos.

Figura 4

Alba el día de su Matrimonio



Fotografía del álbum de Alba tomada el día de su matrimonio por su esposo Carlos

Figura 5

Amelia Reina de Belleza de Güepsa



Fotografía del álbum de Amelia siendo coronada
como reina de belleza de Güepsa en su juventud

Figura 6***Bautizo de Marcela***

Fotografía del álbum de Alba en la que se captura el momento del bautizo de su hija mayor, Marcela

Figura 7*Novios e Invitados en el Jardín*

Fotografía del álbum de Paulina en la que posan los novios
y sus amigos invitados a la boda

Figura 8***Grado de Amelia en la Normal***

Fotografía del álbum de Amelia en el que se retrata a Amelia,
una amiga y una profesora el día de su graduación en la Normal de Puente Nacional

Figura 9***Firma de Actas de Matrimonio***

Captura del momento de la firma de actas de matrimonio en la boda de Paulina

6.5. Álbum

Cuando hemos recogido el archivo de imágenes, análisis y teorías, lo que queda es organizarlas para su conservación, elegir cómo queremos mostrarlas y cuáles de ellas vale la pena preservar. En ese punto, el análisis de resultados es similar a la práctica de creación del álbum fotográfico, pero me encuentro con una cuestión importante: No me es posible caracterizar la educación de la mirada a través de los álbumes de las mujeres, sin hablar de los marcos éticos y políticos que determinaron la manera en la que construyeron sus fotografías y su archivo, y que a su vez aparecen al encontrar las formas de apropiación que evidencia cada relato del álbum. Aquí, como en el álbum de Alba, las reflexiones no aparecen una en secuencia de la

otra, si bien los objetivos de este proyecto pretenden cada uno alcanzar lugares determinados, en la experiencia con las fotografías, se conectan todos en la misma imagen y se encierran unos a otros; las reflexiones se muestran en simultáneo, como las imágenes que generan otras maneras de habitar nuestros tiempos y espacialidades.

Al realizar esta investigación, en primer lugar, me encuentro con que la “educación de la mirada” – aun – no es un problema de gran interés para los estudiosos de la educación y la pedagogía, por lo cual no hay una caracterización de lo que sería una formación visual en los espacios académicos o educativos (formales e informales) de ningún nivel. Sin embargo, sí hay un reconocimiento de las fotografías como documentos visuales, y del proceso de inserción y producción de conocimiento a través de las imágenes que estamos teniendo hoy en día, al haber popularizado su uso y haberlas hecho parte de nuestra cotidianidad por varias décadas, desde lo análogo hacia lo digital. Por lo cual, caracterizar la educación de la mirada, por ahora, es un trabajo de intentar reconocer cuáles son las relaciones que hemos establecido con lo fotográfico y las formas de representación, y cómo esas relaciones nos muestran una apropiación de lo visual que se transmite y enseña a través del mismo lenguaje fotográfico.

En la conversación con Paulina, me pude dar cuenta de que la fotografía llegó a su vida en la zona rural de Güepsa a través de familiares que iban a visitarlos desde Bogotá, así, las imágenes fotográficas aparecieron como una revelación de un mundo y una tecnología desconocidas que obedecían a una ocasión especial. Su primera experiencia siendo fotografiada fue a través de un retrato de ella junto a sus hermanos menores, y una de sus hermanas mayores. Esto generó en ella un interés particular por fotografiar a las personas una vez pudo tener su propio aparato fotográfico. Así, su mirada fotográfica empezó a formarse a partir de tres factores:

el conocimiento de una tecnología disponible, la facilidad de su uso y el ejemplo dado por sus familiares, las fotografías son para uso “especial”.

La apropiación del lenguaje fotográfico para retratar personas en ocasiones especiales es evidenciable en los álbumes de Paulina, Amelia y Alba; en los cuales los sujetos fotografiados siempre son el centro visual y conceptual de las fotografías. Por lo cual, podemos suponer que una característica de la educación de la mirada que recibieron las tres durante su juventud para iniciar sus archivos familiares fue la sensibilización hacia los retratos.

Esta sensibilización evidencia otra característica de la educación visual presente en los tres álbumes, lo que Armando Silva denomina la “conciencia visual” (1998): la conciencia de los sujetos a la hora de ser retratados de la importancia de la imagen que de ellos se va a representar. Esta característica aparece de formas distintas en cada álbum. En el análisis de la fotografía de Amelia en su graduación (figura 8) se evidenció en el gesto de Amelia que ella posa para ser fotografiada y tener ese instante de su grado (el brindis) congelado en el tiempo.

La conciencia visual por la imagen propia y de los otros implica lo que Susan Sontag señalaba como volver todas las experiencias fotografiables (2006). Estar experimentando el mundo a la espera de ser fotografiado supone un cambio total en la manera que actuamos, lo cual es evidente a lo largo de todo el álbum de Amelia en cuyo análisis encontré que se articula desde la intención de mostrar a toda la familia, pero, sobre todo, mostrarla en los eventos más importantes de su vida. Narrando todas las ocasiones especiales desde lo visual, se posa siempre para la cámara en medio de los eventos; es evidente la importancia del aparato fotográfico en la construcción de su familia y en la construcción de la memoria.

Así, la apropiación del aparato fotográfico como parte de los eventos cambia no sólo la forma de mirarlos sino la forma de experimentarlos. Estos cambios se manifiestan de forma distinta en el álbum de Paulina y de Alba, respecto a este aspecto Paulina me contaba que su interés era:

“quedar bien en la foto y que se registrara el momento y que quedara el vestido, porque no era de tantos estrenos o uno no vivía como a la moda, ese era una ocasión especial porque uno se ponía un vestido especial y que quedara el vestido y que quedara con la velita”

La conciencia visual se aparece a través del “quedar bien”, aprovechar la ocasión especial para mostrarse como es imposible en otros momentos, a la moda, estrenando. Esto significa que la formación de esa conciencia está directamente relacionada con lo que definimos como ética de la mirada, el qué vale la pena mirar a través de lo fotográfico. Sin embargo, si bien en el caso de Amelia es evidente que las fotografías se hacen y se coleccionan en favor de la imagen que de su familia registrará el álbum, en el caso de Paulina la experiencia misma, sin interrupciones, hace parte de lo que vale la pena mirar y lo que vale la pena coleccionar. En el análisis de la fotografía de la Firma de Actas de Matrimonio (Figura 9) pude notar cómo el fotógrafo es ajeno a la escena, pero está captando la familiaridad e intimidad de las acciones, lo cual es una constante en todo el registro del matrimonio de Paulina y Bercely. La aparición en el álbum de esa imagen con su fallo técnico y su composición más descomplicada demuestra un interés particular por conservar las imágenes del evento tal cual son en el álbum y por lograr fotografías que registren la experiencia sin intervenir en ella.

La apropiación del aparato fotográfico en favor de los retratos también influyó en otra característica de la formación visual de las tres mujeres: la exploración de la creación de imágenes se limita a las personas, es decir, los paisajes y lugares en el álbum familiar no tienen

mayor valor o solo cobran sentido cuando aparecen personas en ellos. Esto limita la sensibilidad hacia otro tipo de imágenes, sin embargo, sí hay una exploración de cómo las personas intervienen en el paisaje, como se pudo ver en el análisis de la fotografía de los novios y los invitados en el jardín, del álbum de Paulina (Figura 7) la cual denota una buena apropiación de los elementos compositivos de lo fotográfico como el color y las líneas que dirigen las formas de la imagen.

Este aprendizaje y apropiación de los códigos compositivos de las imágenes, de acuerdo con el relato de Paulina se da a través de la práctica y la articulación con la conciencia visual, en su entrevista ella relata cómo, si se quería que otra persona participara y tomara las imágenes, había que dar instrucciones precisas:

“las instrucciones siempre, que baje el obturador despacio, no baje la mano de esta manera... Realmente alguien nos debió enseñar desde pequeños, o fueron estos familiares que iban a Bogotá, o Amelia, o Ismael, después Carlos, cada uno fue involucrando al siguiente hermano en la fotografía, como éramos tantos, a armar su álbum.”

Hay un reconocimiento del paso del saber entre generaciones y entre hermanos a través del “involucrarse” en el acto fotográfico. De acuerdo con Zenaida Osorio (2006), aprendimos a ver, viendo y viendo cómo los fotógrafos nos miraban, por ello, también es importante notar cómo la mirada de los fotógrafos contratados retroalimenta la mirada de quienes los contratan, como en el ejemplo narrado por Paulina en cuanto a la fotografía de la primera comunión. Esta situación, el recibir influencia de fotógrafos externos y a partir de allí crear códigos visuales propios para el archivo familiar, se evidencia en la fotografía de Alba sentada en su cama (figura 4) pues los colores, la luz y la distribución de los elementos de la fotografía denotan un nivel alto de apropiación de la técnica fotográfica, al ser una puesta en escena limpia, bien encuadrada e

iluminada, pero sobre todo, siendo eso, una puesta en escena en la que se busca retratar a Alba posando como comúnmente se hacía en los estudios fotográficos. Sin embargo, aquí el fotógrafo es Carlos, su esposo, explorando a su vez la interacción de su retratada con el espacio de representación, con la prolongación del tiempo en la escena: al no ser un retrato en el que observe a la cámara, los ojos de Alba guían la lectura de la fotografía y dan una idea de casualidad de la imagen, cuya puesta en escena no se nota forzada.

A partir del relato de Paulina y el análisis del álbum y las fotografías de Amelia, también se dilucidan los marcos sociales que están influyendo en las fotografías y en la creación de álbum:

“En cambio, Amelia sí porque como ella estudió en el internado, las niñas se mostraban las fotos y se mandaban a tomar las fotografías”

Desde la juventud, empieza a ser un rito social el mandarse a tomar fotografías y mostrarlas entre las amigas, así como registrar la mayor cantidad posible de eventos especiales. Recordando lo señalado por Barthes (2018), la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, a la configuración de los sujetos como objetos. Se establece, desde la juventud, el régimen de la visibilidad, que permite y a menudo exige a las personas en objetos, y se configura a partir de lo que exponíamos anteriormente: el cambio de nuestra relación con las experiencias al volverlas fotografiables también implica un cambio con nosotros mismos al ser fotografiados.

En el álbum de Amelia esto es evidente en toda la narrativa, como se encontró en el análisis este no es un álbum íntimo con alta representación del hogar, sino de la vida pública de la familia tanto nuclear como extendida: la disposición narrativa y visual de las páginas está

hecha para ser observada y admirada por todos quienes visitan su hogar, y para ser entendida y leída con facilidad.

Mientras tanto, el de Alba es un álbum en el que se evidencia intención de mantener la memoria de eventos importantes, pero también conservar todas las fotografías obtenidas durante cierto periodo de tiempo de la vida de Alba, no hay un evidente interés por la narración sino por la colección, el cuidado está ligado a la preservación de la memoria familiar y no tanto al relato.

La determinación de los eventos especiales que vale la pena ser fotografiados no sólo está mediada por aquello que les sucede a los sujetos, sino también está ligada a aquello que es importante a nivel político y social, como narra Paulina:

“... en los eventos de feria, los eventos municipales, las presentaciones de las novenas navideñas. Entonces si había un grupo de amigos y uno estaba bien vestido y veía que pasaba el fotógrafo e iba pasando la banda, entonces uno procuraba que quedara atrás el evento de la feria, la banda o los toreros o estar en la plaza de toros y tomarse la foto con el sombrero. O, si participaba en una cabalgata, que quedara el registro de uno en el caballo, el sombrero, el atuendo.”

Este testimonio junto a fotografías como la de Amelia siendo coronada como Reina de Belleza (figura 5) evidencia cómo se genera un interés por la representación de los sujetos dentro de los eventos sociales, mostrar cómo se hace parte y obedeciendo a un escenario armado fuera de la naturalidad de los personajes. Las personas se visten, se acomodan y se piensan para asistir al evento y así mismo ser fotografiadas. Aquí confluyen la conciencia visual, el cambio de relación con las experiencias al servicio de las fotografías, el rito social y la objetificación de los sujetos.

A partir de la conversación con Paulina también podemos reconocer que el régimen visual está determinado por la capacidad socioeconómica de las personas, la estética y ética de la mirada depende también del dinero disponible para invertir en rollos y revelado y el acceso a ellos.

“prácticamente la fotografía va con relación a lo económico, si uno tenía la posibilidad de tener alquilo de ahorros, tenía para coger la cámara que hubiera en la casa o para tener una camarita para tomar sus propias fotos y tener para el rollo, tener para la revelada y rogar para que de las treinta y seis fotos salieran varias buenas, porque generalmente era un porcentaje alto que se velaba, que se perdía y guardábamos los negativos para de pronto poderla ampliar, para poder tener un cuadrito en la pared con una foto bonita”

En el caso de Amelia, a lo largo de todo el álbum, no se encuentran fotografías con errores o fallos técnicos, la selección exclusiva de las fotos “buenas”, es evidente. En cambio, en los álbumes de Paulina y Alba sí se encuentran fotografías con errores como eran comunes. Este es el caso de las fotografías del bautizo de Marcela, de los novios y los invitados a la boda y de la firma de actas de matrimonio (figuras 6, 7 y 9). Aquí se articula esta rigidez respecto a la técnica con la intención enunciativa de cada una en su álbum, las figuras 6, 7 y 9, obedecen a imágenes en las que el registro del desarrollo de la acción, como está sucediendo, es lo más importante, mientras en las fotografías de Amelia, tanto en el reinado como en su graduación (figuras 5 y 8), la actitud de sus acompañantes es desprevenida frente al fotógrafo, pero se evidencia la concentración de ella en su intención de mostrarse bien en el evento y en la fotografía. Alba y Paulina valoran las imágenes a pesar de sus errores técnicos, pues cumplen su función dentro de la enunciación de sus álbumes, mientras tanto, las fotografías de Amelia siempre denotan ser pensadas, escogidas y acomodadas estrictamente.

Finalmente, dentro de las características de la educación visual de las mujeres rastreables a través de sus álbumes me encuentro con su relación con la temporalidad y la espacialidad. La educación visual requiere educación de la sensibilidad, y si bien la apropiación del aparato fotográfico no se dio en un escenario de educación formal, puedo intuir a través de los relatos y los análisis, que la exposición constante a las imágenes y a la práctica fotográfica sí generó unas nuevas formas de pensamiento, más sensibles, no sólo hacia lo visual sino hacia su relación con el tiempo y el espacio. Cada álbum lo representa de manera distinta.

En el caso de Paulina la narrativa de su álbum es especialmente llamativa por la claridad temporal que enuncia, viendo una imagen al lado de la otra es fácil imaginar el recorrido físico entre un lugar y el siguiente, así como sentir el tiempo transcurrido. Se alternan fotografías realizando acción con fotografías a modo “puesta en escena”, con poses y formas determinadas, lo cual genera ritmos visuales y temporales en la lectura del álbum. La fotografía de Paulina, su esposo y los invitados (figura 7) parece captar un instante fugaz previo a la pose, logra transmitir la instantaneidad del momento previo a que se acomoden para sonreír mirando a la cámara, y el fotógrafo decide capturar esa fugacidad. En el caso de la fotografía de la firma de actas (figura 9), con sus colores y su iluminación, logra avivar la sensación de movimiento y acción que hay en la imagen. No es una instantánea de un momento decisivo, sino una fotografía que hace parte de una acción continuada, en la que la escena no se interrumpe en favor de posar para el fotógrafo, sino es él el que debe entrar en el desarrollo de la firma del acta de matrimonio para lograr una imagen que capte el ritmo de la situación. Esta fotografía narra el evento y nos permite adivinar algunos movimientos previos y siguientes de los personajes a través del dinamismo de sus posturas y miradas.

En el caso de Alba el álbum no está al servicio de la secuencialidad y la narrativa. El matrimonio en las escenas iniciales funciona como una contextualización para luego mostrarnos muchos eventos casuales e importantes de la vida de Alba y su familia en simultáneo. Las fotografías de pareja se suceden con las de sus hijas, para luego mostrarnos viajes familiares en los que aparece la familia extendida, seguidos por registros del embarazo de la hija mayor de Alba, la cual ya había aparecido anteriormente. Es un álbum en el que todos los relatos coexisten temporalmente y ninguna fotografía está pensada o ubicada para darle entrada a la siguiente.

Por último, en el álbum de Amelia, de acuerdo con el análisis documental, hay un registro detallado de los eventos y sus conectores temporales, en general, con imágenes pensadas y planeadas: en el álbum de Amelia el tiempo avanza secuencialmente a través de fotografías dadas a la estaticidad, las acciones se detienen en favor de las fotografías; de manera que tanto la narración como la lectura se pausan en cada fotografía.

6.6. Relato

Con la construcción del álbum, se elabora también un relato, la voz de quien guarda el archivo, en general una voz femenina, que aquí aparece a modo de conclusiones, pero que funciona igual que en el álbum, es solo una guía del encuentro con las imágenes, del encuentro de miradas del punto de vista fotográfico.

Desde el análisis, las principales características de la educación de la mirada fotográfica evidenciada en los álbumes analizados incluyen el acercamiento inicial a la fotografía a partir del conocimiento de ella como tecnología disponible, junto con la facilidad de su uso que ya la época (décadas de 1960 y 1970) permitía. La primera etapa de formación se da a partir del

ejemplo dado por sus familiares los cuales generan, desde allí, un proceso de sensibilización hacia la representación de las personas.

Cada familia, a través de exploraciones distintas, eleva esa sensibilidad del retrato a una sensibilidad por el espacio, un interés por ubicar a los personajes en relación con el paisaje. Lo cual a su vez requiere una apropiación cada vez mayor del aparato fotográfico. En el álbum de Alba se evidencia experimentación en torno a este tema, sensibilidad hacia los espacios íntimos y la posibilidad de imágenes más creativas en ellos. En el caso de Paulina, los espacios son igualmente protagonistas pues es importante situar la narración en los lugares donde se desarrollan las acciones, en su álbum todos los lugares tienen funciones narrativas también y permiten la lectura y entendimiento de las fotografías. Para Amelia, los lugares cobran importancia en la práctica del archivo, sus fotografías siempre están en función de las personas, pero los paisajes aparecen de fondo y se distinguen como un gran todo cuando se observan, una al lado de la otra, las imágenes de viajes, celebraciones, eventos importantes de la vida de sus hijos, etc.

La influencia familiar inicial también determina lo que “vale la pena mirar”, la ética de la visión fotográfica, sin embargo, no es la única influencia. La condición socioeconómica, los valores estéticos y sociales y la intención enunciativa de cada relatora del álbum limitan la mirada y las posibilidades de representación. El “verse bien” es una constante que funciona desde y hacia lo social, transforma todas las experiencias en fotografiables y a todos los sujetos en objetos. Así, la educación visual evidenciada en este estudio está caracterizada por la conversión de la manera de habitar y experimentar los eventos en una manera de ver. Esta transformación recibe el nombre de conciencia visual.

Esta conciencia funciona como una sensibilización del sujeto hacia su propia imagen, lo cual genera prácticas fotográficas ligadas a sus intereses enunciativos, como pude notar en las diferentes miradas encontradas en cada álbum. En el caso del álbum de fotografías de Paulina, al recorrer el álbum se siente una intención de mantener los eventos en intimidad y sinceridad, y el propósito de mantener la memoria de las personas registradas. Mientras tanto, en el caso de Alba me encuentro un álbum en el que se evidencia intención de mantener la memoria de eventos importantes, pero también conservar todas las fotografías obtenidas durante cierto periodo de tiempo de la vida de Alba, no hay un evidente interés por la narración sino por la colección. Finalmente, en el caso de Amelia esta conciencia se articula desde la intención de mostrar a toda la familia, pero, sobre todo, mostrarla en los eventos más importantes de su vida. Narrando todas las ocasiones especiales desde lo visual, se posa siempre para la cámara en medio de los eventos, es evidente la importancia del aparato fotográfico en la construcción de su familia y en la construcción de la memoria.

Finalmente, como expuse anteriormente la sensibilización de la mirada incluye una sensibilización hacia lo temporal y lo espacial que la visualidad comprende, pero no solamente se evidencia en cada álbum y en cada fotografía estudiada, sino en la práctica de mirarlas. La exposición a las fotografías de este estudio durante los últimos meses formó en mí también la capacidad de leer el tiempo de las imágenes, no tanto de los eventos que representan, sino de los ritmos, pausas, instantaneidad y dinamismo que ellas ofrecen y exigen. El hacer, coleccionar y observar fotografías necesariamente cambia nuestra relación con el tiempo.

Así, como expuse al inicio de este capítulo, esta fue más que una investigación, fue una inmersión de mi propia mirada en la construcción de un álbum, una acto fotográfico repetido, desde el papel de observadora, cientos de veces. Las 5 etapas del proyecto son nombradas en

términos de las imágenes fotográficas y de la construcción del álbum, sin embargo, obedecen a una sola mirada, la mía, que encuadró una imagen, expuso sensibilidades, reveló algunos conceptos y resultados, encontró objetos que podrían archivarse y finalmente configuró una imagen para un álbum. Este proyecto es una sola imagen dentro del gran álbum que espero exista alrededor de la educación de la mirada, un aporte conectado con otras teorías, grandes imágenes, y con otros álbumes, los aquí estudiados, para seguir construyendo pensamiento de y desde la visualidad.

7. Conclusiones

De acuerdo con los objetivos de este proyecto, algunas de las conclusiones más importantes fueron:

La educación de la mirada – aún - no es un problema de gran interés para los estudiosos de la educación y la pedagogía, por lo cual no hay una caracterización de lo que sería una formación visual en los espacios académicos o educativos dentro de la bibliografía consultada. Mi interés particular en este proyecto por caracterizar la educación de la mirada en los álbumes fotográficos investigados parte del reconocimiento de las fotografías como documentos visuales productores de conocimiento, desde donde identifiqué cuáles son las relaciones que hemos establecido con lo fotográfico y las formas de representación, y cómo esas relaciones nos muestran una apropiación de lo visual que se transmite y enseña a través del mismo lenguaje fotográfico.

De esta forma, entre las características de procesos de educación de la mirada en los tres álbumes encontré la sensibilización hacia los retratos, evidenciada en los tres álbumes familiares y las fotografías analizadas, y a partir de ella el desarrollo de la conciencia visual en los sujetos. Ambos procesos provienen de los primeros tres factores identificados como modos de apropiación del aparato fotográfico: el conocimiento de una tecnología disponible, la facilidad de su uso y el ejemplo dado por sus familiares, los cuales les enseñaron que las fotografías eran para uso especial.

La conciencia visual presente en el álbum familiar implica que, con la inserción de la fotografía en las experiencias, todas estas se vuelven fotografiables. En el análisis del álbum de Amelia encontré que se articula desde la intención de mostrar a toda la familia en los eventos

más importantes de su vida, lo cual supone que el aparato fotográfico se ha apropiado como parte vital de la construcción de la imagen y los valores de la familia.

Desde el análisis documental y la entrevista a Paulina se identificó que entre las prácticas que influyen a la educación de la mirada de los miembros de la familia está el hacerse retratar con fotógrafos especializados para luego replicar los códigos allí aprendidos en sus propias fotografías. Esto, además de ser una práctica, también supuso la adopción de marcos sociales de lo que vale la pena fotografiar y cómo debe hacerse, no sólo desde lo técnico, sino desde lo estético y político.

La pulsión por coleccionar fotografías también supone una práctica que influye en la educación de la mirada y la apropiación del aparato fotográfico, pues encontré que para las tres mujeres desde la juventud empieza a formarse un rito social alrededor de tomar fotografías y registrar la mayor cantidad de eventos especiales. Esto evidencia un cambio en la manera en la que se viven las experiencias familiares y muestra, a lo largo de los álbumes, mejoras técnicas y narrativas en las fotografías. Aquí confluyen la conciencia visual, el cambio de relación con las experiencias al servicio de las fotografías, la apropiación del aparato fotográfico, el rito social y la objetificación de los sujetos.

Finalmente, dentro de las características de la educación visual de las mujeres rastreables a través de sus álbumes me encuentro con su relación con la temporalidad y la espacialidad. La educación visual requiere educación de la sensibilidad, y si bien la apropiación del aparato fotográfico no se dio en un escenario de educación formal, puedo intuir a través de los relatos y los análisis, que la exposición constante a las imágenes y a la práctica fotográfica sí generó unas nuevas formas de pensamiento, más sensibles, no sólo hacia lo visual sino hacia su relación con el tiempo y el espacio.

Referencias

- Arfuch, L. (2006). Las Subjetividades en la Era de la Imagen: De la Responsabilidad de la Mirada. En I. Dussel , & D. Gutiérrez, *Educación la Mirada: Políticas y Pedagogías de la imagen* (págs. 75-84). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Barthes, R. (2018). *La Cámara Lúcida*. Ciudad de México: Paidós.
- Beceyro, R. (2003). *Ensayos Sobre Fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2020). *Sobre la Fotografía*. Bogotá D.C: Pre-Textos coedición con Luna Libros.
- Bourdieu, P. (2003). *Un Arte Medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (1994). *El Acto Fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Dussel, I. (2006). Educación la Mirada: Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y formación docente. En I. Dussel, & D. Gutiérrez, *Educación la Mirada: Políticas y Pedagogías de la Imagen* (págs. 277-293). Buenos Aires: Manantial Editores.
- Felici, J. M. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Forero, C. V. (2014). *Aproximación al Patrimonio Fotográfico: Tres Acciones Participativas [Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Colombia]*. Repositorio Institucional, Universidad Nacional de Colombia.
- Giroux, H. (2003). *Cine y entretenimiento: Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.
- Osorio, Z. (2006). Pescadores de Imágenes. En I. D. Cultural, *Bogotá vista a través del Álbum Familiar* (págs. 39-67). Bogotá.

- Ramos, D. E. (2016). *La Fotografía de las Celebraciones de Quince Años en Tres Generaciones de Mujeres: De Niñas a Princesas y de Esposas a Madres [Tesis de Maestría. Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.
- Rueda, S. (2007). La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones: una breve bibliografía. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 151-167.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia: La imagen de nosotros mismos*. Bogotá, D.C.: Editorial Norma.
- Silva, W. O. (2021). *Fotografías que Escuchan, Hablan y Escriben: La Fotografía como Herramienta Pedagógica para Desarrollar las Competencias Comunicativas a través de Distintas Actividades de Creación Artística [Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Colombia]*. Repositorio Institucional. Universidad Nacional de Colombia.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Bogotá D.C: Alfaguara.

Tablas de Análisis Documental

Tabla 3

Análisis Álbum Paulina

Nivel Contextual	Datos generales	El álbum hace parte del archivo fotográfico de Paulina Morales y es el primer álbum coleccionado en su vida de casada. Aparecen las fotografías de su matrimonio, su luna de miel y las primeras imágenes de su hija mayor.
	Parámetros técnicos	El álbum se limita a fotografías de tamaño postal (10x15cm) Dos fotografías a color por página 30 páginas
	Datos familiares	Los protagonistas del álbum son Paulina y su esposo, aparecen también los amigos cercanos invitados a la boda. En las imágenes del matrimonio es evidente la participación de un fotógrafo contratado, mientras las imágenes de la luna de miel y la familia son captadas por turnos entre ella y su esposo. Se encuentran imágenes de ambos posando en el mismo lugar en momentos diferentes, las miradas se turnan y se encuentran de una imagen a otra entre fotógrafo y fotografiado. Es Paulina quien se interesa por registrar los eventos.
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	El álbum es de una forma llamativa, inusual, al ser un libro plegable horizontalmente, en el que desde las tapas externas se halan dos tapas internas dobladas que despliegan páginas de sobres plásticos de doble altura, en tamaño postal horizontal, para el almacenamiento de las fotografías. Las tapas son de plástico Vinotinto con apliques dorados, imitando encuadernación clásica.
	Distribución del álbum	Las fotografías tamaño postal están situadas una sobre otra desde la primera página, al partir de la segunda página se

		<p>pueden ver cuatro imágenes en simultáneo. En algunas páginas se alternan fotografías tomadas horizontal y verticalmente, por lo que la lectura es interrumpida corporalmente (hay que voltearnos, o voltear el álbum constantemente para leerlo), pero se mantiene armónica, se evidencia la idea de narrar lugares y tiempos de manera continuada a partir de las locaciones y la temporalidad.</p>
	Reflexiones generales	<p>Todas las fotografías de este álbum fueron impresas en el mismo formato, son fotografías evidentemente tomadas en películas de 35mm probablemente siempre con la misma cámara de óptica fija. La mayor parte de las imágenes consignadas son planos abiertos (general y americano), en todas aparecen personas y se registra el lugar en el que están (paisajes, salones, parques, la casa, el jardín)</p>
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	<p>El recorrido visual de este álbum es, desde el inicio, hecho a saltos, por la forma misma del libro, que se abre desde el medio hacia afuera. Las primeras fotografías que aparecen están insertadas de manera horizontal a pesar de ser tomas verticales, esto en las páginas siguientes se repite lo cual hace que los saltos visuales entre una foto y otra necesiten mover el cuerpo o sacar la imagen de su sobre plástico. Sin embargo, al ser tomas en plano general el recorrido de los elementos en las fotografías es continuo y hace fácil la lectura y el paso de una imagen a otra. Cada fotografía está conectada espacial y temporalmente con la anterior, su hilo conductor es fácil de seguir.</p>
	Espacio de la representación	<p>Las fotografías consignadas en este álbum son tomadas en lugares específicos: el salón y los jardines donde se celebró el matrimonio, los lugares de visita de la luna de miel (un río, un hotel, una plaza de un pueblo y un lago) y finalmente la casa y el jardín de Paulina. El álbum cobra un sentido</p>

		<p>espacial para el observador por el diseño del libro, su despliegue requiere un punto de apoyo, como una mesa, para abrir sus páginas y recorrerlo, se asemeja al ejercicio de desplegar un plano o un mapa e iniciar un viaje visual a través de las páginas.</p>
Tiempo de la representación		<p>Este es un álbum muy secuencial y con una narrativa clara, empieza mostrando a los novios solos posando en el lugar de celebración de la boda, para continuar con la aparición de los amigos acompañándolos en estos mismos lugares. En las fotografías se evidencia la ejecución de acciones (camino al altar, firma de las actas de matrimonio, brindis, celebración). Luego aparecen las escenas de la luna de miel en las que también se evidencia la secuencialidad de eventos y el paso de los días, a través de la narración de estos eventos el álbum logra transmitir la sensación de un todo temporal. La alternancia entre fotos “armadas” (con poses y lugares limpios) y escenas más casuales en las que se ve a las personas ejecutando acciones, hacen que la lectura del álbum sea orgánica, cada imagen se conecta con su momento anterior y siguiente.</p>
Reflexión general		<p>La narrativa de este álbum es especialmente llamativa por la claridad temporal que enuncia, viendo una imagen al lado de la otra es fácil imaginar el recorrido físico entre un lugar y el siguiente, así como sentir el tiempo transcurrido. Llama la atención que las fotografías “desprevenidas” y tomadas en medio de otras acciones abundan en el álbum, procurando una representación casual de los eventos.</p>
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	<p>Al recorrer el álbum se siente una intención de mantener los eventos en intimidad y sinceridad, y el propósito de mantener la memoria de las personas registradas. Hay pocas imágenes que denoten puestas en escena, pero sí hay intención clara de</p>

	<p>darle un lugar a todos los asistentes a la boda y mostrar la presencia de Paulina y su esposo en todos los lugares que visitaron. Es evidente que Paulina fotografiaba a su esposo y él a ella durante el viaje y las escenas siguientes con su hija, haciendo del álbum un diálogo íntimo para ellos mismos.</p>
Interpretación global	<p>El álbum de Paulina es uno dedicado exclusivamente a eventos especiales, ocurridos con pocos meses de diferencia, en un momento específico de su vida, a diferencia de otros álbumes que son dedicados a temporalidades más largas o a la vida entera de una persona. Las fotografías, dentro de los lugares y tiempos que representan, logran una narrativa completa de esos eventos sin necesitar de mediación; la uniformidad de formato y composición de las fotografías hace que la lectura sea sencilla y se capte la intención enunciativa de intimidad y familiaridad de las imágenes. La forma del álbum dinamiza la lectura y requiere una disposición corporal distinta a la de cualquier libro, desde su forma el álbum nos invita a buscar las fotografías.</p>

Tabla 4

Análisis Álbum Alba

Nivel Contextual	Datos generales	<p>Este álbum de fotografías pertenece a Alba, es el primer álbum de su colección, en él se registran su matrimonio, eventos familiares con su familia materna, su primer embarazo y algunas primeras fotografías de la infancia de sus hijas. Los principales personajes son Alba, su esposo Carlos, su madre y sus hermanos, y sus hijas.</p>
	Parámetros técnicos	<p>El álbum es un libro argollado de tamaño A4 en el que cada página contiene dos o tres fotografías en formato 9*13cm,</p>

		todas ampliaciones de película de 35mm, en su mayoría en formato horizontal. El álbum tiene 40 páginas en las que se registran 97 fotografías.
	Datos familiares	En el caso de Alba, es ella quien posee la colección fotográfica, pero sabemos que fue su esposo quien siempre se interesó más por la tecnología asociada a la fotografía. La creación del archivo ha sido conjunta, es Carlos quien hace en general las fotografías y Alba las colecciona. En el álbum se encuentran fotografías con un nivel de apropiación del lenguaje muy elevado, así como fotos de carácter menos elaborado.
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	Este álbum es un libro de orientación vertical, de formato A4 con tapas plastificadas de color azul con una ilustración amarilla, es argollado y las páginas son adhesivas con plástico protector para las fotografías. El formato de todas las fotografías del álbum es el mismo.
	Elementos morfológicos	Desde la primera página la distribución de las fotografías horizontales por página, una sobre la otra, generando una lectura tipo libro. Salvo algunas excepciones de fotografías verticales en las que se ubican dos por página.
	Reflexiones generales	Este álbum tiene la particularidad de no demostrar tanto cuidado en la colocación de las fotografías, la temporalidad y espacialidad varía radicalmente entre páginas e incluso entre fotografías, el formato uniforme permite sin embargo unificar la lectura. Todas las fotografías parecen haber sido tomadas con la misma cámara, probablemente de lente fijo.
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	El recorrido visual del álbum es bastante uniforme, gracias al formato unificado de tamaño y distribución de las fotografías. Inicia con tres fotografías del matrimonio de Alba y Carlos, en el altar frente al sacerdote, y continúa con la misma temática durante algunas páginas, los saltos

visuales empiezan a suceder cuando en medio de las fotografías del matrimonio se empiezan a colar otras temáticas, cuyos espacios y temporalidades generan composiciones distintas, al ser además evidentemente fotografías tomadas por otras personas. Cuando estos otros eventos empiezan a predominar en la narrativa del álbum, vuelven a aparecer algunas fotografías del matrimonio. Entre las fotografías del matrimonio predominan los contrastes altos y los tonos fríos, la estaticidad de los personajes y la pose rígida, mientras en los temas siguientes como paseos familiares y escenas íntimas, predomina el movimiento y los colores cálidos, composiciones mejor armadas en escenas más casuales.

Espacio de la representación	Las representaciones de este álbum se ubican inicialmente en la iglesia de Güepsa, donde se celebra el matrimonio, y luego empiezan a moverse a lugares familiares como la casa materna de Alba y la casa que comparte con Carlos y sus hijas. También aparecen escenarios naturales en escenas de paseos. En las fotografías de su casa, hay un interés especial por lo íntimo: la habitación, el patio, la cuna de las hijas, son espacios representados constantemente.
------------------------------	--

Tiempo de la representación	El tiempo en el álbum de Alba no está al servicio de la secuencialidad y la narrativa. El matrimonio en las escenas iniciales funciona como una contextualización para luego mostrarnos muchos eventos casuales e importantes de la vida de Alba y su familia en simultáneo. Las fotografías de pareja se suceden con las de sus hijas, para luego mostrarnos viajes familiares en los que aparece la familia extendida, seguidos por registros del embarazo de la hija mayor de Alba, la cual ya había aparecido. Es un álbum en el que todos los relatos
-----------------------------	--

		coexisten temporalmente y ninguna fotografía está pensada o ubicada para darle entrada a la siguiente.
	Reflexión general	El álbum es una colección conjunta del interés por el archivo de Alba y la mirada fotográfica de Carlos y otros eventos familiares. El formato uniforme hace fácil su lectura y el recorrido visual, lo determinante en este caso es la temporalidad de las fotografías, los cambios en espacios y tiempos de representación de una fotografía a otra, y el evidente cambio de ritmo entre las fotografías del matrimonio y las de la cotidianidad familiar, cambio entre la rigidez y el dinamismo.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	Es un álbum en el que se evidencia intención de mantener la memoria de eventos importantes, pero también conservar todas las fotografías obtenidas durante cierto periodo de tiempo de la vida de Alba, no hay un evidente interés por la narración sino por la colección, el cuidado está ligado a la preservación de la memoria familiar y no tanto al relato.
	Interpretación global	El álbum de Alba recoge diversos eventos y tiempos, por lo que las etapas de su vida representadas son diversas; es interesante notar la recolección de todo este tiempo en un solo álbum sin la intención de generar secuencialidad. Sin embargo, esta organización no suprime la posibilidad de entender las escenas o diferenciar a los personajes, también es evidente que tanto ella como Carlos quieren preservar las memorias de la familia. El personaje principal es Alba, y alrededor de ella y su matrimonio se van articulando los demás lugares y tiempos, esto permite una lectura global del álbum.

Tabla 5*Análisis Álbum Amelia*

Nivel	Datos generales	Este álbum es parte de la colección de fotografías de Amelia. Es el álbum más extenso de la investigación. En él se registran la vida de soltera de Amelia y fotografías de sus padres y hermanos, su matrimonio y fotografías de varias generaciones de la familia de su esposo Luis, su vida en familia hasta el nacimiento y primeros años de su cuarta hija con todos los eventos importantes de su familia extendida desde mediados de la década de 1960 hasta finales de la década de 1980. La coleccionista y curadora principal del álbum es Amelia, quien a su vez es quien relata, pero también existe un gran interés por conservar la memoria de parte de su esposo.
Contextual	Parámetros técnicos	El álbum es un libro de 50x40cm, tiene 116 páginas en las que se registran 712 fotos. La secuencialidad temporal es estricta, por lo que en la primera página aparecen las fotografías más antiguas, que obedecen a formatos pequeños (3*5cm), medianos, cuadrados e irregulares, y seguido a eso los formatos van variando en favor del equipo utilizado y la tecnología disponible de la época, las fotografías más grandes son ampliaciones de tamaño carta. Por página hay en promedio 8 fotografías.
	Datos familiares	Los personajes principales del álbum son Amelia y Luis, en su relación y su familia siempre existió la cámara fotográfica y ambos mantuvieron el interés por no sólo registrar los eventos importantes de su vida sino mantener un archivo amplio y organizado de toda la familia extendida de ambos.

Nivel	Descripción del	El álbum es un libro verde con apliques dorados de hojas adhesivas con plástico protector para las fotografías. Su tamaño y robustez son muy llamativos desde el principio, y es evidente el paso de los años en sus páginas. Sin embargo, tanto el libro como las fotografías están muy bien conservados. Las fotografías de las primeras páginas son frágiles debido a su antigüedad, mientras a partir de la mitad del álbum el formato tipo postal más moderno cobra protagonismo y las fotografías se mantienen en mejor estado. El álbum por su tamaño exige un espacio amplio para observarlo y una disposición corporal diferente para recorrerlo, respecto a álbumes de formato más legible.
Morfológico	objeto	
Elementos	morfológicos	El formato de las páginas del álbum permite que haya muchas fotografías en cada una, debido a las formas variadas y formatos irregulares, las páginas del álbum de Amelia se asemejan a un collage. Es evidente que desde el tamaño de las imágenes se generan composiciones dinámicas y armónicas en el álbum, es decir, se aprovecha el formato para crear lectura formal. En las primeras páginas del álbum casi todas las fotografías son a blanco y negro, salvo algunas excepciones en sepia o a color de ella y Luis caminando, en un formato utilizado por los fotógrafos callejeros de Bogotá, son alrededor de 200 fotografías en las que predomina el blanco y negro. El color aparece de manera más repetitiva en el álbum cuando el formato se unifica por un tipo de ampliación cuadrada de 8*8cm, es probable que esto obedezca a la aparición de un nuevo aparato fotográfico en la familia. De ahí en adelante las fotografías se mantienen variando en forma y tamaño durante al menos 40 páginas hasta que se unifica el tamaño

		postal a color, propio de los revelados de películas de 35mm, aproximadamente a finales de la década de 1970.
	Reflexiones generales	El álbum denota un dedicado trabajo de organización formal desde la toma de fotografías hasta su almacenamiento y disposición, los recursos y lenguajes fotográficos son aprovechados al máximo, dando lugar a una vasta cantidad de fotografías de excelente calidad visual y formal (dada la buena conservación de los objetos) de todas las épocas de la familia.
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	En el álbum, todas las fotografías de cada página están conectadas formal y visualmente con las que las rodean, lo que hace de la lectura del álbum muy cómoda. El efecto collage dado en las páginas del álbum hace que cada una de las 116 parezca una gran imagen, con sus propios códigos formales y compositivos. El uso del color, que rompe con los códigos del blanco y negro, se va insertando en el álbum de manera paulatina, mientras siguen apareciendo imágenes en blanco y negro de escenas temporales y espaciales similares, lo cual demuestra un interés especial por aprovechar los recursos narrativos para darle continuidad al relato visual. Por su extensión, es un álbum con una cantidad de exploraciones visuales muy amplia, las formas, motivos, objetos, lugares y tiempos son variados, pero en general cuidados, se resaltan los espacios de homenaje, celebración, elegancia.
	Espacio de la representación	El álbum, si bien registra todo tipo de eventos, está enfocado principalmente en aquellos “especiales”: festejos, cumpleaños, grados, viajes, matrimonio, embarazos, nacimiento de los hijos. Por ello, los lugares de representación varían entre interiores y exteriores, en general instituciones, salones, y lugares públicos, privilegiando

	<p>siempre la aparición de los personajes en ellos. No es un álbum íntimo con alta representación del hogar, sino de la vida pública de la familia tanto nuclear como extendida y los lugares que eso implica.</p>
Tiempo de la representación	<p>Observar el álbum de Amelia es leer la historia de toda su familia a través de grandes eventos, ella y Luis crean una narrativa limpia desde la toma de las imágenes, es evidente la importancia que le dan al álbum para mantener su memoria. Hay un registro detallado de los eventos y sus conectores temporales, en general, con imágenes pensadas y planeadas: en el álbum de Amelia el tiempo avanza secuencialmente a través de fotografías dadas a la estaticidad, fragmentos detenidos de las acciones (un beso, la entrega de un diploma, un brindis, un baile) en favor de las fotografías. De manera que tanto la narración como la lectura se detienen en cada fotografía, cada una invita a la pausa para observar los personajes. Las miradas desprevenidas y el movimiento son elementos escasos en el tiempo representado por Amelia en su álbum.</p>
Reflexión general	<p>En el álbum las miradas son diversas, tanto fotógrafos como fotografiados son parte de un grupo familiar muy grande, sin embargo, siempre hay miradas que se encuentran, es decir, para todos los fotógrafos del álbum como para todos los sujetos de las imágenes, es importante “mirar a la cámara”. La aparición de las personas en lugares y eventos es el principal sentido de todas las imágenes del álbum, y su relación con lo que será el registro visual está presente desde el momento de toma de la fotografía. La lectura del álbum es el encuentro con todas las miradas de Amelia, Luis, sus hermanos, sus padres y sus hijos, con todos quienes aparecen y fotografían allí, a través del tiempo. Cada movimiento</p>

		registrado en el álbum fue realizado o suspendido en el tiempo para, precisamente, aparecer en una fotografía.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	El álbum de Amelia se articula desde la intención de mostrar a toda la familia, pero, sobre todo, mostrarla en los eventos más importantes de su vida. Narrando todas las ocasiones especiales desde lo visual, se posa siempre para la cámara en medio de los eventos, es evidente la importancia del aparato fotográfico en la construcción de su familia y en la construcción de la memoria. La disposición narrativa y visual de las páginas está hecha para ser observada y admirada por todos quienes visitan su hogar, y para ser entendida y leída con facilidad. Tanto ella como Luis demuestran un sentido de apropiación de códigos visuales elevado, la importancia que le dan a su imagen y a la de su familia al posar y registrar se complementa con el cuidado y conservación de tantas fotografías.
	Interpretación global	Este es un álbum muy rico en posibilidades de análisis. Las fotografías no sólo funcionan como testimonios visuales sino como constructoras del relato familiar: los valores y la personalidad de Amelia y Luis se presentan en todos los eventos y se evidencian en el registro de sus hijos. El álbum nos guía por el paso de los años a través de los objetos representados, pero también a través de las fotografías en su materialidad, el cambio de formatos a lo largo del álbum nos da un recorrido por todo tipo de cámaras, películas y ópticas, así como nos muestra la moda, los modales, los eventos dignos de representación en cada momento. Amelia y Luis son conscientes de las posibilidades del álbum como documento histórico y visual, y hacen uso de todos los recursos para construir uno que logre recoger la mejor imagen de su familia.

Tabla 6***Análisis fotográfico: Alba el día de su Matrimonio***

Nivel Contextual	Datos generales	La fotografía pertenece al álbum de Alba, fue tomada el día de su matrimonio por Carlos, su esposo en 1986. Aparece Alba sentada en su habitación después de la ceremonia.
	Parámetros técnicos	Fotografía a color en formato 9*13 cm Distribución en el álbum Página
	Datos familiares	Tanto esta fotografía como las que la acompañan en su página del álbum son del día del matrimonio de Alba, a partir de allí se forma su núcleo familiar, sin embargo, la familia extendida que también hace parte de este archivo son los hermanos, la madre y las tías de Alba
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	En la fotografía Alba aparece a la izquierda sentada en el borde de la cama que se apoya en la pared del fondo, posando mientras lee un libro. Con la mirada fija en el libro da la espalda a la fuente de luz de la fotografía, una ventana en lado derecho, que ilumina la habitación y crea un contraste que avanza de leve a fuerte de derecha a izquierda, es una escena en la que los tonos blancos y amarillos y tierra son predominantes, la escena es cálida y luminosa, las sombras se generan en el rostro de Alba y la esquina inferior izquierda permitiendo más detalle en el gesto que ella realiza.
	Elementos morfológicos	Plano general de la habitación con tipo americano hacia Alba, su cuerpo se registra de cabeza a rodillas. Se puede percibir que la fotografía es tomada desde una esquina de la habitación que abarca a Alba, la cama, las mesas de noche y la ventana. El plano general abierto capta amplias zonas de luz y aire para la fotografía.

Reflexiones generales	Los colores, la luz y la distribución de los elementos de la fotografía denotan un nivel alto de apropiación de la técnica fotográfica, al ser una puesta en escena limpia, bien encuadrada e iluminada. Es una fotografía muy nítida y correctamente ampliada desde el negativo.
Nivel Compositivo	<p>Sistema sintáctico</p> <p>La imagen es tomada en perspectiva lineal con un punto de fuga ubicado en la esquina superior de la cama, los pesos visuales se distribuyen entre izquierda y derecha; la línea de la cama funciona como línea de fuga hacia la esquina de la pared que divide el tercio derecho de la imagen, creando una composición de líneas verticales entre la ventana y la mesa de noche con el radio que equilibran el peso de la fotografía hacia el lado derecho frente a los elementos principales que se ubican al lado izquierdo. Alba está ubicada entre el centro y el tercio izquierdo de la imagen cuya línea divisoria está alineada con el libro que tiene en sus manos, dejando en el tercio izquierdo los contrastes más fuertes de sombras. El libro, elemento que recibe la mirada de Alba y la dirección de los pliegues del cuello de su vestido, está situado exactamente en el tercio inferior izquierdo, haciendo de la imagen hecha con perspectiva lineal una composición con puntos de tensión y atracción visual variables y muy llamativos. La distribución de elementos hace de la imagen una fotografía muy rica en elementos compositivos armónicos.</p> <p>Al observar la fotografía es fácil identificar primero la mirada de Alba que dirige nuestra mirada hacia el punto de tensión ubicado en el libro, cuyas solapas forman líneas que nos dirigen hacia las demás zonas de la imagen (las líneas de la cama, la ventana, la pared que se vuelven a encontrar en el centro con los pliegues del vestido y el cubrecama), donde la</p>

		luz entra a dinamizar creando contrastes y sombras en las demás composiciones lineales.
	Espacio de representación	La escena es una escena hecha en interiores con un encuadre claro en el que se evidencia cuidado por incluir todos los elementos visuales necesarios para la armonía de la imagen.
	Tiempo de la representación	La fotografía da la sensación de una escena calmada e ininterrumpida. No da una sensación de instantaneidad sino de prolongación de la escena. Por su variedad de elementos, el uso de la luz y la calidez de los colores el tiempo al observarla cobra esa misma sensación de duración extendida.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	El fotógrafo se ubica en la esquina de la habitación, el plano permite que la mirada del espectador se alinee con la de él. Alba se muestra tranquila en su pose y la escena logra transmitir la sensación de calidez y complicidad entre la pareja. La mirada de Alba dirige la nuestra hacia todos los elementos compositivos de la imagen. Al no ser un retrato en el que observe a la cámara, sus ojos guían la lectura de la fotografía y dan una idea de casualidad de la imagen, cuya puesta en escena no se nota forzada. Se resalta la sencillez y elegancia de Alba el día de su boda.
	Interpretación global	El retrato de Alba es una imagen muy bien lograda en términos técnicos y subjetivos, la composición de elementos y colores logra la sensación de calidez y el contexto (ella y su esposo en su habitación) logra transmitir intimidad y sencillez, trayendo estos elementos propios de su relación de pareja al archivo familiar.

Tabla 7***Análisis fotográfico: Amelia Reina de Belleza de Güepsa***

Nivel Contextual	Datos generales	<p>La fotografía hace parte de la colección de Amelia, en su álbum más grande, usado para esta investigación. Amelia posee el archivo más amplio de fotografías de su familia nuclear y extendida, en su archivo aparecen familiares de distintas generaciones desde que se tiene registro.</p> <p>El autor de esta fotografía es desconocido, pero se puede inferir que es un fotógrafo profesional del evento celebrado en el pueblo. La fotografía es de aproximadamente 1967. Aparecen Amelia (der.) siendo coronada como Reina de Belleza de Güepsa y la reina anterior (izq.) entregándole un báculo.</p>
	Parámetros técnicos	<p>Es una ampliación irregular a blanco y negro en papel mate, las medidas son aproximadamente 10*17cm. Se evidencia recorte en el lado derecho que sugiere que hace parte de una fotografía más grande. La fotografía está ubicada en la tercera página del álbum de Amelia, junto con otras fotografías de su adolescencia y del mismo evento.</p>
	Datos familiares	<p>En esta fotografía el elemento central es Amelia y hace parte de la primera parte del álbum en la que priman los retratos de ella misma y su vida antes de casada.</p>
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	<p>Es un retrato de plano medio tomado desde un costado en medio de la acción de la recepción del báculo, ni Amelia ni su compañera posan mirando a la cámara. El blanco y negro está logrado de forma impecable resaltando a las protagonistas de la imagen, se evidencia el uso de flash en la cámara; se resalta el brillo y textura de los vestidos y se muestran nítidos en escala de grises amplia las texturas y</p>

		personajes secundarios. La fotografía está muy bien conservada y el papel presenta desgastes mínimos.
	Elementos morfológicos	La fotografía es un plano medio centrado en las dos mujeres, el espacio es estrecho, sin embargo, esta sensación se puede deber al corte realizado a la imagen original.
	Reflexiones generales	La nitidez y ampliación impecable de la fotografía evidencian que fue tomada con un equipo de alta calidad de la época por un fotógrafo profesional. El estado del objeto denota el cuidado y esmero que Amelia ha procurado para su archivo fotográfico.
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	Es un retrato tomado a nivel de las protagonistas. El punto central está ubicado en las manos de Amelia que reciben el báculo, los antebrazos de las mujeres generan diagonales que cortan la verticalidad de las líneas formadas por sus brazos, los vestidos, las cortinas de fondo y el gesto rígido de Amelia. No parece ser una imagen muy pensada en términos compositivos lo cual denota instantaneidad. El gesto de los brazos dirige la mirada a la acción cuando se ve la fotografía, sin embargo, los ojos de las protagonistas nos llevan fuera de foco, sumado al corte hecho a la fotografía original al costado derecho, se genera una sensación de estrechez en la imagen.
	Espacio de la representación	La fotografía es tomada en un espacio público cerrado, con personajes secundarios en la parte de atrás y texturas de cortinas que dan la sensación de un escenario. Las mujeres retratadas están en el centro con la mirada dirigida hacia otro lado de la habitación fuera del campo representado.
	Tiempo de la representación	El retrato denota una instantaneidad del momento de entrega del báculo que el fotógrafo logró captar, sin que las retratadas posaran para este fotógrafo o fingieran el gesto. Amelia mira hacia otro lugar fijamente (podría ser hacia otra

		cámara) demostrando rigidez mientras que su compañera tiene un gesto natural que resalta lo instantáneo del momento.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	El fotógrafo se ubica a un lado de las reinas, listo a captar las escenas importantes del reinado sin interrumpir a las participantes. Su mirada no se encuentra con la de las protagonistas que dirigen su mirada hacia el espacio que no está captado en la fotografía. La actitud de ellas es desprevenida frente al fotógrafo, pero se evidencia su concentración en el acto que realizan e intención de Amelia de mostrarse bien en el evento y en la fotografía.
	Interpretación global	La fotografía es un registro especial de un evento importante en la juventud de Amelia que además se establece como una de las fotografías de mejor calidad y nitidez de su juventud. Su personalidad seria y elegante se evidencian mientras el fotógrafo logra captar la fugacidad del gesto de entrega y recibimiento del báculo. No es una puesta en escena propiamente hablando, pues no se posa para la fotografía, pero sí obedece a un escenario armado fuera de la naturalidad de sus personajes como lo es un reinado. Los vestidos, los peinados, la situación es especial e irrepetible.

Tabla 8***Análisis fotográfico: Bautizo de Marcela***

Nivel Contextual	Datos generales	La imagen hace parte de la colección fotográfica de Alba, y aparece en el álbum usado para esta investigación. Fue tomada en 1987/1988 en el bautizo de su hija mayor, Marcela, y la autoría es desconocida, sin embargo, se puede suponer que fue alguno de los familiares invitados al bautizo. En ella
------------------	-----------------	---

		<p>se captura el momento del baño con agua bendita que recibe Marcela, mientras su mamá la sostiene y su padre posa su mano sobre ella. El bautizo es realizado en la casa materna de Alba, no en la iglesia, por lo cual otros personajes de la fotografía sostienen el recipiente que hace las veces de fuente y aparece el sacerdote con la jarra de agua en sus manos.</p>
	Parámetros técnicos	<p>Es una fotografía a color en formato 9*13cm, subexpuesta, acompañada de otras dos imágenes en el álbum que no son del bautizo.</p>
	Datos familiares	<p>El archivo fotográfico de Alba recoge también a su familia extendida y esta fotografía no es la excepción, desde el lugar de la toma hasta los sujetos participantes se evidencia un contexto familiar amplio en el que la casa materna de Alba es muy importante.</p>
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	<p>La imagen capta la escena de bautizo poniendo en el centro a la bebé que recibe el agua bendita en su cabeza, si bien hay otros sujetos en la imagen están cortados y se privilegia el gesto que están realizando: sostener a la bebé, sostener la vasija que recibe el agua y regar el agua sobre Marcela. Todos los brazos y las miradas se reúnen en el centro de la fotografía.</p>
	Elementos morfológicos	<p>La fotografía es un plano cerrado sobre la protagonista de la escena (Marcela) y todas las manos que intervienen en la escena, se denota un espacio en el que los participantes están muy juntos. Es una ampliación de negativo de 35mm de formato uniforme con todas las demás presentes en el álbum.</p>
	Reflexiones generales	<p>La subexposición de la fotografía junto al encuadre recortado de los personajes evidencia poco cuidado o atención a la forma, frente a la intención de privilegiar el momento. La fotografía pasa desapercibida en el álbum al no estar bien iluminada y no estar contextualizada con fotografías del</p>

		evento que la acompañen. Otras fotografías del mismo evento ubicadas en otras páginas del álbum también están subexpuestas.
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	La perspectiva de la fotografía es linear con el centro ubicado en la protagonista, las manos de los participantes rodean el centro, el padre de Marcela y el sacerdote generan líneas perpendiculares a los bordes derecho e izquierdo de la imagen apuntando la composición desde los lados hacia la escena del bautizo. Las miradas presentes también dirigen la nuestra hacia la actividad que se está llevando a cabo y la jarra de agua que sostiene el sacerdote se ubica en el punto de tensión del tercio inferior izquierdo resaltando la dirección de la mirada hacia el gesto ceremonial que se está realizando. Es una imagen dinámica en la que los protagonistas no prestan atención al fotógrafo sino a la escena.
	Espacio de la representación	La fotografía se realiza en un espacio interior con luz escasa, la composición cerrada evidencia más la cercanía corporal entre todos los asistentes, donde quienes hacen parte del ritual también están acompañados, atrás, por espectadores que observan muy de cerca la escena. Al conocer el contexto de la imagen la familiaridad del espacio y el enfoque casual del ritual son aún más evidenciables.
	Tiempo de la representación	La imagen logra captar la singularidad del evento y da la sensación de que es un fragmento de una acción continuada. Hay descuido técnico que sugiere afán en el encuadre, para registrar quizá una apertura visual que permitiera registrar el ritual entre las personas. Las escasas fotografías del mismo evento no denotan secuencialidad al no estar relacionadas entre sí en el álbum. La fotografía se lee rápidamente en el álbum, pasa desapercibida, pero registra un evento religioso importante.

Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	El fotógrafo se ubica frente a la escena probablemente agachándose para registrar el evento. La actitud de los fotografiados es desentendida respecto al fotógrafo, nadie lo observa, pero es importante que haya alguien registrando el ritual. El momento de la unción con agua bendita continúa tras la toma, está a punto de realizarse y todos tienen sus manos listas para ello. Los ojos de los tres rostros que aparecen parcialmente apuntan hacia Marcela donde nuestra mirada también se centra. A pesar de los problemas técnicos de la toma, es evidente que la tarea del fotógrafo es registrar una acción importante en un día significativo y simbólico, nadie posa para la cámara, ni se finge una puesta en escena.
	Interpretación global	La fotografía del bautizo de Marcela evidencia un interés por captar los eventos importantes de la vida de la familia. La ceremonia no es realizada para ser fotografiada, sino que es fotografiada de una forma más casual, sin que el fotógrafo intervenga en la escena ni el acto fotográfico interrumpa la acción. Es una foto que no es muy llamativa visualmente y se lee de manera rápida, incluso puede notarse descuidada al estar subexpuesta, pero que deja ver la familiaridad y la cercanía de quienes están presentes.

Tabla 9

Análisis Fotográfico: Novios e Invitados en el Jardín

Nivel Contextual	Datos generales	Esta fotografía hace parte del álbum fotográfico de Paulina, en ella se ve a Paulina y su esposo acompañados de los asistentes a la boda en el jardín del hotel donde celebraron. Fue tomada en 1991 en Puente Nacional, Santander, por un fotógrafo contratado.
---------------------	--------------------	--

		<p>Los asistentes al matrimonio eran pocos, cerca de una decena de amigos y no había ningún familiar de los novios, fue un matrimonio “por lo legal” y tanto la ceremonia como la celebración ocurrieron en el mismo hotel de manera íntima y sencilla.</p>
	Parámetros técnicos	<p>Es una fotografía ampliada de un rollo de 35mm, probablemente tomada con un lente fijo, ligeramente fuera de foco, en plano general a color de tamaño postal precedida y seguida por imágenes del mismo evento. Por desgaste en las páginas del álbum, esta fotografía se encuentra sola en su página, al igual que la que le sigue, generando un vacío en los espacios debajo de cada una.</p>
	Datos familiares	<p>Los invitados a la boda de Paulina y Bercely fueron pocos, por lo cual la pareja es la principal protagonista de esta foto y el general del álbum. La boda no fue planeada con mucha anticipación y es Paulina quien se interesa por tener registros fotográficos de ella junto con sus amigos.</p>
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	<p>La fotografía es un plano abierto en el que los novios y cinco de sus amigos posan sobre unos troncos distribuidos de forma horizontal en el jardín donde quedan los juegos para niños del hotel. La mayor parte de la composición es verde por el pasto y los árboles que rodean a las personas, creando focos de color en los juegos rojos, en la camisa púrpura de uno de sus amigos y en el vestido violeta de flores de una de las invitadas. Los novios se ven abrazados, Bercely detrás de Paulina, parados en el mismo tronco, mientras sus amigos se ubican a su lado cada uno en un tronco distinto. Si bien es evidente que están formados para la fotografía, solo uno de ellos posa para la cámara, los demás están distraídos con sus miradas hacia otros lugares o mirando a la cámara desprevenidos.</p>

	Elementos morfológicos	El plano es general, incluyendo más elementos y aire en la imagen que rodean a las personas que están en el centro. Es un ambiente bien iluminado de forma natural en el que se generan contrastes a través de los colores, todos los elementos que aparecen están distribuidos uniformemente, es una imagen armónica.
	Reflexiones generales	La fotografía denota una buena apropiación de los elementos compositivos de lo fotográfico como el color y las líneas que dirigen las formas de la imagen, sin embargo, la calidad de la toma no es la mejor por estar desenfocada.
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	La fotografía es tomada con una perspectiva linear desde la mirada del fotógrafo, podemos sentirnos en el lugar de la persona que está detrás de la cámara al observarla. El gran escenario verde rodea a las 7 personas que están sobre los troncos, generando una línea diagonal en la imagen, que empieza en el invitado del lado derecho y sube en forma de escalera hasta los novios, que junto con la invitada de su lado generan un centro blanco en la imagen. Allí se genera un punto de tensión visual donde la línea se une con otra diagonal, perpendicular, que “baja” hacia el invitado del lado derecho. La imagen, si bien es una puesta en escena, es dinámica por la actitud de los fotografiados y los focos de color. La distribución de personajes mayoritariamente hacia la derecha se equilibra con el peso visual de la camisa del invitado del lado izquierdo, que resuena en el vestido de flores, haciendo que los puntos púrpura no se salgan de la armonía de color generada entre el blanco, el rojo y el verde. En el extremo izquierdo una cerca genera una línea horizontal centrada que junto a las diagonales de los resbaladores rojos para niños dirigen la mirada desde los lados hacia los personajes del centro.

Espacio de la representación	Es una fotografía con un plano muy amplio sin perder la centralidad de los personajes, el espacio es exterior natural lo cual le da un aspecto más descomplicado a la imagen. Al estar desenfocada se pierden algunos detalles lo cual da más peso a lo pictórico (el color, los gestos y los elementos generales del lugar)
Tiempo de la representación	La fotografía parece captar un instante fugaz previo a la pose, en el que las personas acomodadas para la foto están desprevenidas, tres personas, entre ellas Paulina, miran a la cámara, sin embargo, solo uno sonríe y posa. Se siente la instantaneidad del momento previo a que se acomoden para sonreír mirando a la cámara, y el fotógrafo decide capturar esa fugacidad.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista Podemos sentirnos como si fuéramos el fotógrafo al mirar esa escena, está hecha a la altura de una persona que se ubica a unos metros de los fotografiados sin forzar la perspectiva. Paulina y el invitado de la derecha lo miran con un gesto desprevenido, como si acabaran de notar su presencia, mientras el invitado de la izquierda ya está preparado para su disparo. Las invitadas que se ubican junto a Paulina se miran entre ellas con complicidad, riéndose pero no para la cámara, de manera que su gesto no es preparado ni forzado, y genera un punto de interés visual con el cruce de miradas, así como Bercely articula la composición con su mirada distraída hacia la izquierda, rodeando a Paulina con sus brazos todavía no posa para la cámara.
Interpretación global	Esta fotografía se conecta en formato, temporalidad, estilo y color con las que la acompañan en el álbum. A pesar de ser la que evidencia un fallo técnico más problemático hace parte de la colección de imágenes: la narrativa del álbum y el aura de la celebración prima sobre un error como el desenfoco.

La actitud casual y distraída de los fotografiados influye en que se sienta menos rigurosidad en la exigencia técnica, aunque sabemos que es una colección nacida desde el cuidado, la intimidad y el deseo de preservar el momento especial con simpleza y sinceridad.

Tabla 10

Análisis fotográfico: Grado de Amelia en la Normal

Nivel	Datos generales	La fotografía pertenece al álbum de Amelia, fue tomada en su grado de la Escuela Normal de Puente Nacional, Santander, en 1968 y hace parte de la primera parte del álbum donde aparecen fotos de su juventud y la de su esposo Luis. En ella aparece Amelia en el centro brindando con una compañera y una profesora, se desconoce quién fue el fotógrafo.
Contextual	Parámetros técnicos	Es una fotografía a blanco y negro, ampliada a un formato cercano al postal con los característicos bordes blancos dejados alrededor de la imagen. En el borde superior escrito a mano aparece “grado 1968”, es la fotografía más grande del evento que ocupa 3 páginas del álbum de Amelia.
	Datos familiares	Amelia es la mayor de 11 hermanos y al asistir a la Escuela Normal del municipio de Puente Nacional se formó como profesora, este era un gran logro como mujer a nivel personal, profesional y familiar en el contexto rural de su familia. El evento de su grado fue muy importante para ella y por su educación se dedicó a la docencia hasta pensionarse.

Nivel	Descripción del	En la fotografía se retratan en plano medio a tres mujeres, en el centro de ellas Amelia en uniforme; las mujeres ocupan la mayor parte del cuadro. La compañera de Amelia, identificada con el uniforme del colegio, sonríe con la mirada dirigida hacia la profesora que se encuentra al lado derecho y que tiene a su vez la mirada fija en algún elemento a la izquierda, fuera del encuadre fotográfico, Amelia sonríe mirando a la cámara. La fotografía está sobreexpuesta por lo que los rostros y vestiduras blancas de las personajes genera mucho brillo perdiendo detalles de las texturas.
Morfológico	objeto	
	Elementos	Es una fotografía en plano medio horizontal, centrada en el rostro sonriente de Amelia, el espacio que las rodea es suficiente para que la composición se observe armónica sin estrechar el plano o generar incomodidad visual, pero también sin aportar elementos adicionales o distractores determinantes, haciendo del fondo una escala de grises bien lograda donde resaltan las mujeres retratadas.
	morfológicos	
	Reflexiones	El contexto de la fotografía y el tipo de impresión permite suponer que fue hecha por un fotógrafo profesional del momento, se evidencia uso de flash por las sombras y brillos generados, y la alineación de las fotografiadas con respecto al fondo da cuenta de una gran habilidad visual compositiva. El centro de la fotografía es Amelia, tanto conceptual como formalmente.
	generales	
Nivel	Sistema	La fotografía es realizada en perspectiva lineal a nivel de las mujeres. La compañera de Amelia y su profesora están alineadas con los ejes de tercios izquierdo y derecho de la fotografía respectivamente. Esta alineación es más evidente por las líneas verticales de la pared que aparecen en el fondo de la fotografía. Desde el primer momento la mirada se centra en Amelia cuyo rostro está exactamente en el centro,
Compositivo	sintáctico	

		<p>hacia donde apuntan también sus acompañantes en el gesto del brindis. La fotografía denota una tensión entre la estaticidad y el dinamismo pues si bien el gesto del brindis se puede dar de manera natural, aquí parece mantenido en favor de la fotografía. El dinamismo de la acción es interrumpido por la evidencia de estar sonriendo para la cámara por parte de Amelia y por la mirada fija de su profesora, quien parece a su vez estar posando para otra cámara.</p>
	Espacio de la representación	<p>La fotografía es realizada en interior en medio de la celebración, por lo cual podemos notar que no hay una puesta en escena, pero sí una interrupción del movimiento en el espacio en favor de posar para las fotografías.</p>
	Tiempo de la representación	<p>Los gestos presentes en esta fotografía generan una sensación de prolongación del tiempo, una acción animada como el brindis se vuelve estática y se prolonga y se congela parcialmente para que en medio de ella se hagan fotografías y se permita a la protagonista (Amelia) dirigir la mirada y la sonrisa a la cámara, mientras el resto de su cuerpo se mantiene en la acción de brindar.</p>
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	<p>El fotógrafo se sitúa a suficiente distancia para no ser él un cuarto participante del brindis, está a nivel de las fotografiadas y encuadra su mirada hacia Amelia, haciéndonos notar que ella es el centro de la composición y del mensaje. Amelia mira al fotógrafo y nos mira a nosotros haciéndonos parte de la celebración, las miradas de sus acompañantes nos dirigen hacia fuera del campo de la fotografía permitiéndonos imaginar la escena que las rodea. Es evidente en el gesto de Amelia que ella posa para ser fotografiada y tener ese instante de su grado congelado en el tiempo.</p>

Interpretación global	La calidad técnica de esta fotografía denota participación de un fotógrafo capacitado, a pesar de la sobreexposición las mujeres se ven con claridad y se logra entender el sentido enunciativo de Amelia y el fotógrafo. También es un elemento distintivo el hecho de que la fotografía esté marcada a mano en su anverso, pues este tipo de identificación suele presentarse en el reverso, sin embargo, aquí aparece resaltando a este evento y esta fotografía respecto a las demás del álbum a través de la intervención textual, como el flujo natural del brindis se interrumpe y prolonga para ser fotografiadas.
-----------------------	--

Tabla 11***Análisis fotográfico: Firma de Actas de Matrimonio***

Nivel Contextual	Datos generales	Esta fotografía hace parte del álbum de Paulina, es tomada en el momento de la firma de las actas de matrimonio, con Paulina firmando mientras Bercely y cinco de sus amigos que sirvieron de testigos observan. Se registra en el interior del hotel de Puente Nacional Santander, donde realizaron la ceremonia. Es una fotografía de 1991, tomada por el fotógrafo de la boda.
	Parámetros técnicos	Fotografía a color tamaño postal. Es una fotografía ampliada de un rollo de 35mm, probablemente tomada con un lente fijo, en plano general, con un fallo técnico de la cámara conocido como filtración de luz, el cual crea manchas y líneas de color en el negativo. Es precedida y seguida por imágenes del mismo evento. Por desgaste en las páginas del álbum, esta fotografía se encuentra sola en su página, al igual que la que

		le sigue, generando un vacío en los espacios debajo de cada una.
	Datos familiares	Los invitados a la boda de Paulina y Bercely fueron pocos, por lo cual la pareja es la principal protagonista de esta foto y el general del álbum. La boda no fue planeada con mucha anticipación y es Paulina quien se interesa por tener registros fotográficos de ella junto con sus amigos que sirvieron de testigos para la legalización del matrimonio.
Nivel Morfológico	Descripción del objeto	La fotografía es un plano general de la escena de firma de actas de matrimonio, en ella los sujetos no están posando sino observando la acción de Paulina que firma el documento sobre la mesa. Junto a ella está sentado Bercely y uno de sus amigos, en el extremo derecho de la mesa está otra amiga, seguida por otra que da la espalda a la cámara, y enseguida está otra mujer sentada en una silla tipo pupitre. La fotografía registra al extremo izquierdo el ramo de flores de Paulina junto con el arreglo floral que hace parte de la decoración de la mesa, cuyos colores se resaltan al resonar en el color del vestido de la mujer que da la espalda. De fondo las ventanas iluminan la fotografía. El fallo de filtración de luz también repite la tonalidad roja enmarcando la escena de la firma. El fallo pudo deberse a que los sujetos están a contraluz respecto a las ventanas, por lo que probablemente desde la cámara se debió forzar la iluminación de la acción que se está realizando. En cuanto al objeto, la fotografía presenta desgaste, tiene huellas dactilares marcadas y otras muestras de manipulación.
	Elementos morfológicos	El plano general encuadra toda la escena en la que predominan las líneas de las ventanas que generan una cuadrícula al fondo, la línea horizontal central formada por la mesa y los focos de colores cálidos rojizos de los extremos,

		<p>formados por el arreglo floral, la mujer que da la espalda y la luz filtrada. Esto encierra a los sujetos de la fotografía y resalta el centro: Bercely en traje negro en medio de colores blancos y rojizos. El filtrado de luz es un error común en las cámaras de 35mm y suele generar elementos indeseados, pero no rechazados en las fotografías, pues da una sensación de ensoñación y genera zonas de color llamativas en la imagen.</p>
	Reflexiones generales	<p>La fotografía posee elementos compositivos muy llamativos a partir del uso del color y la luz, las líneas compositivas no están muy bien alineadas pero la centralidad de la toma abrazada por los colores rojizos genera armonía en la imagen.</p>
Nivel Compositivo	Sistema sintáctico	<p>La imagen es tomada en una composición de tercios, en la cual estos están marcados por las tres ventanas del fondo, que generan los tercios verticales mientras la mesa y los marcos internos de las ventanas generan los tercios horizontales. Los puntos de tensión se generan sobre los tercios de verticales de los lados por dos elementos de color y forma: El arreglo floral al costado izquierdo y la mujer de vestido rojo al derecho. En el tercio central horizontal se ubican todos los sujetos de la fotografía distribuidos, así que, enmarcados entre las flores y la mujer de vestido rojo, todas las miradas se dirigen a la acción de Paulina. Los sujetos son ajenos al fotógrafo, nadie posa y la mujer que da la espalda demuestra que no había interés por limpieza de la pose o por preservar el momento exacto; en cambio, la fotografía denota y preserva el dinamismo de la acción continuada. Los personajes sonrían, aunque no sea a la cámara y el fotógrafo registra desde “afuera” la escena en la que todos están inmersos. Al ser formas orgánicas irregulares, el arreglo floral y la filtración de luz suavizan las líneas de la fotografía y generan una sensación onírica en la imagen, unificando también, en el</p>

		costado derecho, a la mujer sentada en el pupitre que, de no ser por el velo rojizo de la imagen, generaría un peso visual inconexo con el resto de los elementos.
	Espacio de la representación	La fotografía es tomada en interiores, el espacio está decorado de manera sencilla y preparado para la celebración del matrimonio. A pesar de la rigidez espacial marcada por la mesa y las ventanas, la luz es la verdadera protagonista de la distribución espacial. Es una escena en la que el brillo se acerca a nosotros desde el fondo, iluminando suavemente todo el espacio, por lo que se genera una lectura fácil de la imagen y se siente armonía espacial.
	Tiempo de la representación	La fotografía, con sus colores y su iluminación, logra avivar la sensación de movimiento y acción que hay en la imagen. No es una instantánea de un momento decisivo, sino una fotografía que hace parte de una acción continuada, en la que la escena no se interrumpe en favor de posar para el fotógrafo, sino es él el que debe entrar en el desarrollo de la firma del acta de matrimonio para lograr una imagen que capte el ritmo de la situación. Esta fotografía narra el evento y nos permite adivinar algunos movimientos previos y siguientes de los personajes a través del dinamismo de sus posturas y miradas.
Nivel Enunciativo	Articulación del punto de vista	La actitud de los personajes es desentendida del fotógrafo que los mira desde el frente, a nivel de quien está de pie, así que ahí nos ubicamos los espectadores también. Todas sus miradas se dirigen hacia el centro de la mesa, ligeramente a la izquierda, donde Paulina firma, son miradas casuales en un grupo de amigos, todos sonríen con naturalidad demostrando confianza entre ellos. El fotógrafo es ajeno a la escena, pero está captando la familiaridad e intimidad de las acciones, elementos constantes en todo el registro del matrimonio de Paulina. La aparición de esta imagen con su fallo técnico y su

composición más descomplicada demuestra un interés particular por conservar las imágenes del evento *tal cual son* en el álbum.

Interpretación global En esta imagen los elementos más dicentes a nivel formal e interpretativo son la temporalidad y la espacialidad. El uso de la luz en la imagen es muy llamativo pues logra hacernos parte de la escena sin interrumpir la acción de los sujetos; los colores y las formas nos llaman a mirar aquello que ellos miran, la firma del acta, que se muestra en un ritmo pausado, no detenido ni congelado en favor de la imagen fotográfica, sino es ella la que entra a captar esa rítmica.

Anexos

Entrevista a Paulina

Investigadora: ¿Recuerdas el momento de haber sido fotografiada por primera vez? ¿recuerdas el momento de haber fotografiado por primera vez, es decir, de haber utilizado una cámara fotográfica por primera vez?

Paulina: La primera vez que recuerde de la fotografía fue esa que tengo en el lente de Julia yendo para el colegio, que ella nos llevó a que el fotógrafo nos tomara la foto esa.

I: ¿En la que salen todos los chiquitos?

P: Sí, con Jair y Humberto. Con Elena y Humberto.

I: ¿Y cuántos años tenías?

P: Como ocho, sí, yo creo que como ocho. Ah, tenía como nueve años, por el tamaño de los chicos, creo que tenía nueve. Y la primera vez que usé la cámara, como desde los trece años cuando empecé el colegio, había cámaras de esas de correr el rollo y desde que teníamos conocimiento compramos cámara y nos comprábamos los rollos en Barbosa y la mandábamos a desenrollar en una fotografía en Barbosa. se nos dañaban bastante, siempre quedaban corridas, una que otra quedaba bien, pero sí era como ya sobre el bachillerato. y después, ya más grande, tenía una cámara de Olympus que Amelia me prestó, una cámara Olympus que era muy buena y entonces tomábamos muchísimas fotografías con esa cámara, pero ya estaba yo de más de veinte años.

I: ¿Y recuerdas qué te interesaba fotografiar, o sea, a qué le tomabas fotos?

P: A las personas, a las personas junto con el paisaje pero que recuerde que hubiera tomado una foto de solo paisaje fue prácticamente cuando me casé, a los veintinueve años, ahí sí tomé fotos durante el viaje sobre los paisajes. Pero, en general, eran fotos a nosotros mismos, a Estella, a Elena, a Humberto, a mis hermanos.

I: ¿Quién te acercó al mundo de la fotografía, o sea, cuando tú dices que ya después de que conocieron siempre tuvieron cámara, ¿cómo llegaron a eso?

P: Pues prácticamente como Amelia tenía las fotografías, como la memoria histórica de la familia, pero eso empezó desde hace muchísimos años por unas parientes de mi papá que se llamaban Dora y Flor, desde cuando estábamos chiquitos ellas iban al campo y llevaban una cámara. Básicamente cuando yo nací porque, si Amelia tenía trece años cuando se robaron las cosas en el campo, entre las cosas que se robaron se robaron una cámara de las primeras que existieron y fueron esos familiares los que llevaron esas cámaras allá, era una cámara negra, también de rollo. Y entonces ellos se traían las fotos en blanco y negro y las llevaban, entonces las primeras fotos a color que llegaban de acá eran las que se tomaban en la séptima y que eran con lentes, entonces ya habían fotos de lentes de Amelia, que era la hermana mayor. Ismael también tenía cámara, de blanco y negro, pero no era tan juicioso con coleccionar las fotografías. En cambio, Amelia sí porque como ella estudió en el internado, las niñas se mostraban las fotos y se mandaban a tomar las fotografías. Si nosotros, por ejemplo, estábamos de cumpleaños, de once años o diez años, que la primera comunión, eran las fotos básicas que se tomaban, los bautizos y la primera comunión. Ya después de la primera comunión, de pronto uno para el cumpleaños iba a donde la fotógrafa del pueblo, que se llamaba Beatriz, la fotógrafa, así se llamaba.

I: ¿Era una mujer?

P: Era una señora de edad, de paso lento, y ella iba también a las casas de todo el mundo en el pueblo a tomar las fotografías de las ocasiones especiales. Cuando ustedes estuvieron pequeños...

I: ¿Iba a Vélez?

P: No, también había otro fotógrafo que sí iba y se decía “ay, que venga el fotógrafo y les tome las fotos bien tomadas”, por eso en tu bautizo los zapaticos se perdieron porque las fotos, además de las que nosotros tomamos, aparte se hacía como un estudio fotográfico para recordar. Sino que las fotos se fueron perdiendo, yo no tengo fotos de mi primera comunión, pero sé exactamente cómo eran las fotos, las tengo en la memoria. Después nos volvimos fanáticos de las cámaras digitales.

I: Respecto a eso que decías de la primera comunión ¿qué eventos para ti eran importantes de fotografiar? ¿Qué eventos, qué personas y en qué situaciones sentías que era imprescindible?

P: En ese momento uno no pensaba tanto como en la foto con la mamá, sino como quedar bien en la foto y que se registrara el momento y que quedara el vestido, porque no era de tantos estrenos o uno no vivía como a la moda, ese era una ocasión especial porque uno se ponía un vestido especial y que quedara el vestido y que quedara con la velita, entonces uno tomaba una foto que parece tonta. Incluso mi foto era en la casa de Beatriz que tenía jardín, entonces uno cogía la flor en la mano y ella misma le instruía a uno cómo pararse, ponga el pie de lado o sonría, ella le orientaba a uno cómo tomarse la foto, pero lo principal era que la persona quedara bien y recordar el evento de la primera comunión y de pronto, si se podía, quedar con uno o dos amigos, pero en el mismo acto de primera comunión y para recordar esa fecha del estreno o del evento porque para esa época la primera comunión era algo importante.

I: ¿Qué otros eventos recuerdas que tuvieron esa importancia como para contratar un fotógrafo y ese tipo de cosas?

P: Los grados, los grados de bachillerato, el matrimonio de Amelia, la hermana mayor, que era una cosa más formal con fotógrafo contratado. En los grados también iba esa familia de fotógrafos, Beatriz y los hijos, y a uno le tomaban. Y otra cosa, que se me había olvidado decirle, en los eventos de feria, los eventos municipales, las presentaciones de las novenas navideñas. Entonces si había un grupo de amigos y uno estaba bien vestido y veía que pasaba el fotógrafo e iba pasando la banda, entonces uno procuraba que quedara atrás el evento de la feria, la banda o los toreros o estar en la plaza de toros y tomarse la foto con el sombrero. O, si participaba en una cabalgata, que quedara el registro de uno en el caballo, el sombrero, el atuendo.

I: ¿Cuándo empezaste a armar tu archivo, como que tú dijeras voy a tomar estas fotos y a ponerlas en un álbum?

P: Desde el bachillerato. Desde el bachillerato tengo algunas fotos tomadas, digamos que, guardadas desde los catorce años, en la adolescencia, que uno tuviera un poquito de independencia económica, entonces competíamos por cuál de las hermanas tenía más fotos. Incluso había una fotografía en Barbosa que era Foto Villamil, entonces uno allá las fotos de documentos se las mandaba a hacer y las tomas y toda la repetición, todo eso las hacía en Fotos Villamil.

I: ¿Pero en general siempre tenían que ir a Barbosa?

P: También había que ir a Barbosa por todo, porque las cámaras eran como de mentiritas, entonces ya después empezaron las camaritas análogas de colores, entonces cada uno tenía su cámara escondida y para revelar las fotografías y para comprar los rollos, tocaba ir a Barbosa.

I: ¿Qué eventos o elementos no fotografiabas o no debían hacer parte del archivo si llegaban las fotografías que decidías que no hicieran parte del álbum o que en situaciones en las que tuvieras la cámara eligieras no fotografiar, como “esto no debería estar aquí”?

P: Pues tratando que no quedara lo que se viera feo de la casa, que denotara la pobreza. Si, o sea, uno buscaba el mejor ángulo de su casa para quedar o, si una persona estaba desarreglada, prácticamente estaba excluida de la foto, si no estaba dispuesto para quedar bien en conjunto con las otras personas no se fotografiaba y, en general, la fealdad. Si era la calle fea pues no, las personas desagradables... Así pasaba en las cabalgatas que uno decía “corramos para acá porque eso queda al fondo”, como en lo público. Ojalá que no quedaran los demás, solamente las personas que en primer plano debían quedar.

I: ¿Cuándo empezaste a hacer tu propio archivo y demás, las fotografías las tomabas tú o pedías que te las tomaran o ambas?

P: En general, como no había la disposición de la “selfie” ni de poner un atril y contar los minutos y esas cosas, entonces en efecto siempre quiere quedar en la foto, pero ahí sí toca pedir el favor a la persona que le dé instrucciones y las cumpla, porque siempre esas fotos que queda uno en una punta de la fotografía y que no centraba bien, que lo dejaban a uno sin pies o sin cabeza.

I: ¿O sea, debías dar instrucciones?

P: Claro, las instrucciones siempre, que baje el obturador despacio, no baje la mano de esta manera... Realmente alguien nos debió enseñar desde pequeños, o fueron estos familiares que iban a Bogotá, o Amelia, o Ismael, después Carlos, cada uno fue involucrando al siguiente hermano en la fotografía, como éramos tantos, a armar su álbum. Yo tengo fotos

conscientemente desde el bachillerato, prácticamente la fotografía va con relación a lo económico, si uno tenía la posibilidad de tener algo de ahorros, tenía para coger la cámara que hubiera en la casa o para tener una camarita para tomar sus propias fotos y tener para el rollo, tener para la revelada y rogar para que de las treinta y seis fotos salieran varias buenas, porque generalmente era un porcentaje alto que se velaba, que se perdía y guardábamos los negativos para de pronto poderla ampliar, para poder tener un cuadrito en la pared con una foto bonita.

I: En tu caso con lo que ya fue tu núcleo familiar, ¿quién se encargó de crear el archivo fotográfico?

P: Siempre yo, desde que estaba embarazada, todo, desde el matrimonio, desde antes de casarme, todo ese archivo de lo que se proyectó como familia siempre lo he tenido yo. Tenía muchas fotos, se fueron perdiendo en los trasteos, pero básicamente llegué a tener varios rollos revelados de embarazada, de los niños pequeños, de cuando íbamos a la Rivera, cuando íbamos a Oiba, cuando estábamos en Puente Nacional, de todas partes había fotografías, de paisaje, de las personas, con mi papá, con mi mamá, con Bercely, con los chicos, con el amigo, con los compañeros del trabajo, si le celebraban a uno un cumpleaños entonces se tomaba la fotografía y se guardaba.

I: ¿Sientes que nos enseñaste a nosotros eso?

P: Si se enseña con el ejemplo, sí. Pero también hay un poquito de empeño. A los hombres en general no les gusta ni la fotografía ni incluso las toman con buen agrado, no tienen como la misma vanidad o el mismo interés de conservar esos recuerdos de familia y Bercely decía “los recuerdos de deben estar más en la mente que en el papel de imprimir” y Nadine era un poquito tímida con eso y ella no se involucró tanto en el cuento. A mí me faltó disciplina porque, por

ejemplo, cuando cumplían años se hacía el evento especial y se podía convidar a alguna persona que pudiera tomar las fotografías para que ella fuera la persona que se encargara de revelarlas y de sacar las copias en cierto tamaño para poner en los portarretratos y siempre, desde que yo tengo memoria, siempre tuve portarretratos y desde que estaba en la universidad también tenía una que otra foto impresa para poner en la pared o una cosa así. Pues, yo creo que tú, hija, eres la que más inquietud mostró siempre por las cámaras y por la fotografía, aunque creo que Nadine también tuvo cámara de Fisher Price, creo que sí, pero no era tan dedicada ni tenía tanto el interés de la fotografía.

I: Me enseñaste a mí.

P: Sí, afortunadamente tú heredaste esa parte de la fotografía y yo pensaba darme de regalo una cámara buena, pero con estos gastos del viaje va a estar difícil.

I: Toca ver si allá hay algo.

P: Sí, yo le había dicho a Nadine eso. Pues lo de las cámaras fotográficas te acuerdas de que en la casa era una cámara y otra cámara y todos con cámaras.

I: Además siempre ha sido así, cada hermano tiene un interés súper evidente, por eso también hago esto. Muchas gracias.