

# Google Imágenes como archivo fotográfico del conflicto armado en Colombia

GOOGLE IMAGES AS A PHOTOGRAPHIC ARCHIVE OF THE ARMED  
CONFLICT IN COLOMBIA

*Manuel Silva*

Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Colombia  
manuel.silva@correounivalle.edu.co

**RESUMEN:** En este artículo se analiza el buscador Google Imágenes como un archivo fotográfico y se propone que esta herramienta constituye un campo visual del conflicto armado en Colombia. Por lo tanto, en el texto se exponen los presupuestos que sustentan esta caracterización, se reconoce la particularidad de Google Imágenes como archivo y se describe y analiza parte de su contenido. El artículo se moviliza a partir de algunas preguntas: ¿se pueden encontrar continuidades o discontinuidades en las imágenes fotográficas del conflicto armado accesibles en las búsquedas de Google? Si las hay, ¿de qué tipo o naturaleza son? ¿Cuáles pueden ser, en consecuencia, las características del buscador Google Imágenes si se lo considera como un archivo visual del conflicto armado vivido en Colombia? Finalmente, el texto ofrece dos conclusiones. Siguiendo a Foucault, señala que este archivo virtual se puede leer como un regulador de lo visible y lo memorable de la guerra. Y, siguiendo a Rancière, sugiere que este archivo visual constituye un apartado más de la partición de lo sensible.

**PALABRAS CLAVE:** cultura visual, fotografía de guerra, Google como archivo fotográfico, memoria visual del conflicto armado en Colombia, representaciones del conflicto armado en Colombia.

**ABSTRACT:** In this article, the Internet search engine Google Images is analyzed as a photographic archive and it is proposed that this tool constitutes a visual field of the armed conflict in Colombia. Therefore, the text outlines the assumptions that support this characterization, recognizes the particularity of Google Images as a archive and describes and analyzes part of its content. The article involves questions as like: can we find continuities and/or discontinuities in the photographic images of Colombian's armed conflict accessible in Google searches? If so, what kind or nature are they? What can be, in consequence, the characteristics of the Google image search engine if it is considered as a visual archive of the armed conflict experienced in Colombia? Finally, the text offers two conclusions. Following Foucault, it points out that this virtual archive can be read as a regulator of the visible and memorable of war. And, following Rancière, it suggests that this visual archive constitutes one more operation of the partition of the sensible.

**KEYWORDS:** visual culture, war photography, Google as a photo archive, visual memory of the armed conflict in Colombia, representations of the armed conflict in Colombia.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo deriva de un proyecto de investigación-creación<sup>1</sup> que busca explorar en parte de la memoria visual y de las narrativas fotográficas que se han construido del conflicto armado que hemos vivido en Colombia durante más de medio siglo. Uno de los presupuestos del proyecto es que parte de esas memorias y narrativas se puede localizar en el espacio delimitado por el buscador de imágenes de Google. En este orden de ideas, Google Imágenes se considera aquí como un archivo fotográfico en el cual se encuentra un acervo susceptible de ser interrogado y analizado. Y, más aún, de ser puesto en relación con otros repositorios de fotografías donde también se hallan otras formas de mirar, documentar y registrar la guerra vivida en el país. Por razones de espacio, no obstante, el artículo se concentra solo en dos aspectos de la aproximación a Google Imágenes. Por una parte, describe algunos presupuestos conceptuales y

<sup>1</sup> Proyecto caleidoscopio, desarrollado en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, Cali-Colombia, con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigaciones. Una primera fase del proyecto se ejecutó entre 2015-2017.

operativos bajo los cuales se comprende este buscador de información como un Archivo<sup>2</sup> fotográfico del conflicto armado en Colombia. Y, por otra, realiza un análisis del Archivo en función de identificar las reglas que determinan su constitución y naturaleza y algunas narrativas que se pueden reconocer en él.

El texto se formula, entre otras, estas preguntas: ¿se pueden encontrar continuidades o discontinuidades en las imágenes fotográficas del conflicto armado accesibles en las búsquedas de Google? Si las hay, ¿de qué tipo o naturaleza son? ¿Cuáles pueden ser, por lo tanto, las características del buscador Google Imágenes si se lo considera como un archivo visual del conflicto armado vivido en Colombia? En este caso, ¿se puede hablar de la existencia de una memoria visual además de la de un archivo digital?

#### DE “EL ARCHIVO” A “UN ARCHIVO” VIRTUAL

Desde una tradición disciplinar, de carácter técnico y normativo, correspondiente a la archivística, al término “archivo” se le han asignado fundamentalmente tres sentidos: como el “conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos” por personas físicas o jurídicas, como la institución que conserva tales conjuntos orgánicos de documentos y, finalmente, como el local donde se guardan los documentos (Herrera 25-27). Son distintos los autores (Lodolini; Romero; Herrera) que reiteran esta caracterización y que ponen el énfasis, sobre todo, en los dos primeros sentidos. En primer lugar, en el conjunto de los documentos, en lo que aquí se entenderá como el material constitutivo del archivo: “Según las definiciones más abundantemente aceptadas hoy, ‘archivo’ es el conjunto de los documentos ‘producidos por una persona física o jurídica, pública o privada’ en el curso de su propia actividad” (Lodolini 76). Y de manera más precisa: “Pero limitémonos también, de aquí en adelante, a considerar sólo el significado más propio y científicamente válido de ‘archivo’, es decir, el que lo identifica como un conjunto de material documental” (67). En segundo lugar, se pone el acento en la institución que conserva y organiza los documentos: “Los manuales de

<sup>2</sup> A lo largo del texto se utiliza la palabra “Archivo”, con mayúscula inicial, para referir el archivo construido con fotografías provenientes de Google Imágenes.

Archivística, los diccionarios y los textos legales [...] insisten en la doble acepción [del término archivo], sin perjuicio de irse reconociendo una importante evolución al concebir el *Archivo* como institución, desplazando la referencia al local, sin dejar de distinguir el *archivo* como contenido documental” (Herrera 25). Este estado de cosas, entonces, nos permite considerar la categoría archivo, en principio, en dos dimensiones: como la institución u organización que archiva materiales y como los materiales archivados por tal institución u organización.

Ahora bien, ¿por qué Google Imágenes puede ser valorado como un tipo de archivo? Consideremos, en primer término, la dimensión institucional. Desde la archivística se reitera que, en cuanto institución, en el archivo “se reúnen, conservan, ordenan y difunden los conjuntos orgánicos de documentos” (Herrera 26). Es decir, como institución, el archivo es un agente que dispone, un dispositivo que opera sobre el material que contiene. En archivística este operar sobre el material corresponde a la gestión documental, a las funciones realizadas sobre los documentos:

... cuando hemos definido el *archivo* como institución en la mayoría de los casos hemos recurrido a las funciones realizadas sobre los documentos. La *función de archivo* no es otra que la sucesión de funciones e intervenciones archivísticas a lo largo de la vida del documento, desde su creación hasta, incluso, después de decidida su conservación permanente (Herrera 33).

Esta *función de archivo* resulta determinante porque nombra una serie de operaciones –reunir, conservar, ordenar, difundir– ejecutadas sobre unos materiales dispersos a los que, como efecto de ese operar, convierte en un conjunto. Esta función, además, permite identificar acciones que inciden problemáticamente en el archivo como contenido, en los sentidos posibles de los materiales, en sus relaciones contextuales. Se trata de acciones como la de expurgo o selección de documentos, que “al eliminar entra en conflicto con el principio de organicidad del archivo” (Romero 369). Esta función de archivo encuentra relación con otra manera de darle sentido al término archivo, ya no desde la archivística sino desde la filosofía: como sistema. En efecto, Derrida sostiene esta posición cuando formula una fenomenología del archivo (como institución) y se remonta a una etimología del término para identificar también una

forma de operar y su resultado. En Derrida la operación recibe el nombre de “principio arcóntico del archivo”, cuyo efecto es la producción de “un sistema o sincronía”. Según Derrida:

Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*. No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, solo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también el acto de *consignar reuniendo los signos*. [...] La *consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal (11).

Las operaciones ejecutadas sobre los materiales, pues, asumidas en términos de Derrida como principio o poder arcóntico, son las que reúnen y coordinan elementos heterogéneos en un sistema. Es decir, en una serie de relaciones que crea unidad entre elementos. De acuerdo con Derrida, siguiendo el origen etimológico del término, quien ostenta tal poder o principio es el arconte: “[E]l sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheîon* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban” (10). Y son estos arcontes, según el filósofo, quienes “[t]ienen el poder de *interpretar* los archivos” (10). En otras palabras, reunir los signos, producir el sistema que coordina los elementos, es un trabajo de interpretación cumplido en lo que en la archivística se ha entendido como función de archivo. Desde este punto de vista, en esta comprensión de la dimensión institucional del término Google Imágenes puede ser valorado como archivo en tanto en este recurso digital se verifica el cumplimiento de una función de archivo: la producción de una unidad entre diversos elementos mediante la aplicación de un sistema de coordinación.

Derrida apuntaba en la década de 1990 que “hoy” nada es menos seguro que la palabra archivo. Y si entonces, apenas con el inicio del uso público de internet, Derrida hacía referencia al correo electrónico como un recurso con el cual hoy la historia del psicoanálisis sería otra, su inquietud cobró mayor fuerza con el desarrollo del mundo digital. Lev Manovich advertía a comienzos del siglo XXI sobre estas

transformaciones: “La informatización de la cultura no conduce solo al surgimiento de nuevas formas culturales, como los videojuegos y los mundos virtuales, sino que redefine las que ya existían” (52). En este contexto, una categoría como la de “archivo” también ha sido redefinida. Por una parte, la asociación del término “archivo” con la arquitectura o materialidad de un local donde se conservan documentos disminuye aún más su relevancia. Desde luego, los edificios destinados a albergar documentos siguen existiendo. Pero los documentos no requieren hoy necesariamente de un local o envoltura arquitectónica para ser conservados. Hoy se producen, conservan y se disponen para su uso documentos en servidores. Por lo tanto, la dimensión institucional del archivo no aparece fijada a un domicilio o a una residencia, como señalaba Derrida sobre el *arkheion* griego. Con los desarrollos digitales, ese lugar hoy no se corresponde exclusivamente con un aspecto material del espacio. Siguiendo a Manovich, quizá los términos usuales nos sirven hoy para construir nuevas metáforas. En lugar de la arquitectura que configura un edificio, hoy otra arquitectura configura el espacio que delimita un dominio en internet como lo es google.com.

Más allá del aspecto espacial resulta de interés examinar en Google Imágenes la existencia o no de una característica equivalente a la *función archivo*. ¿Cómo funciona Google Imágenes? ¿Cómo recoge y sistematiza fotografías? ¿Cómo las pone a disposición de los usuarios? Quienes se han ocupado de observar la clave del éxito de Google resaltan su diferencia con otros buscadores anteriores: Google se concentra en identificar las páginas que son más linkeadas en la web en lugar de indexar páginas sobre temas. Según Alessandro Baricco, el principio de Google está en que “*son más relevantes las páginas a las que se dirige un mayor número de links*. Las páginas que son más citadas por otras páginas” (106). Y agrega más adelante: “Google nace de ahí. De la idea de que las trayectorias sugeridas por millones de links irían trazando los caminos guías del saber” (107). El propio Google describe así su principio operativo:

Hoy en día, los algoritmos de Google se basan en más de 200 señales únicas o “pistas” que hacen que sea posible adivinar lo que realmente podrías estar buscando. Estas señales incluyen elementos como los términos de los sitios web, la actualidad del contenido, tu región y PageRank (Google1).

Dicho de manera sencilla, los algoritmos son un conjunto de fórmulas matemáticas y procesos informáticos que Google ha patentado y ha perfeccionado con el tiempo. Es un secreto industrial, que funciona como un dispositivo cuyo principio lógico es rastrear, reconocer e indexar direcciones electrónicas priorizando y jerarquizando las páginas más citadas en la red y la relevancia de las páginas que a su vez las citan:

Google recopila esencialmente las páginas durante el proceso de rastreo y, a continuación, crea un índice, por lo que sabemos exactamente cómo buscar las cosas o los temas. Al igual que el índice de un libro, el índice de Google incluye información acerca de las palabras y de su ubicación. Al realizar búsquedas, al nivel más básico, nuestros algoritmos buscan los términos de búsqueda en el índice para encontrar las páginas adecuadas (Google1).

Este conjunto de operaciones técnicas, entonces, se comportan en Google como la función archivo. En efecto, Google registra los niveles de uso y clasifica el posicionamiento de las páginas en la red, identifica la geolocalización de sus usuarios, los contenidos de las páginas y sus metadatos para construir índices que se presentan como resultado de las búsquedas que realizamos. Google, pues, pone en acción una racionalidad consistente en encontrar conexiones entre páginas, en ordenar las páginas a partir de las que más conexiones reciben y de la importancia otorgada a las páginas que se conectan. Su economía funcional está en brindar al usuario no todas las páginas sobre un tema (cosa que también puede hacer), sino fundamentalmente en mostrar las páginas que más tráfico tienen en la red en relación con tal tema. Como función de archivo, estas operaciones reúnen, conservan, ordenan y difunden materiales.

Si el trabajo de reunión, conservación y ordenación lo hicimos equivalente con Derrida al principio o poder arcóntico, ¿quiénes serían los arcontes en Google Imágenes? Habría que recordar que los algoritmos de Google están diseñados para cumplir funciones específicas de selección, agrupación y ordenación, entre otras. Como resultado de un conocimiento, los algoritmos son fruto de un saber traducido en un poder para interpretar, esto es, para reunir y ordenar, para crear un orden. Según Derrida, “‘archivo’ remite al *arkhé* en el sentido *nomológico*, al *arkhé* del mandato” (10). El saber que hace posible el archivo lo ostentan los ingenieros y programadores de Google, quienes bajo su ley deciden

qué puede entrar o no en el sistema. En cuanto arcontes, a través de sus programadores Google ejerce la función de archivo, pues, como reitera Derrida, “no sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos” (10).

Hasta aquí hemos examinado a Google Imágenes como archivo desde algunos rasgos de la dimensión institucional del término. Pero, desde el punto de vista del archivo como contenido, queda por revisar su cercanía o su distancia con respecto a un modo tipificado de entenderlo. Como quedó dicho con Lodolini, en la archivística el sentido predominante del archivo ha sido el que lo identifica como un conjunto de material documental (67). Por lo tanto, ¿qué entender aquí por documento? Si bien la categoría de documento, como constitutiva del archivo, ha sido relacionada principalmente con textos (Lodolini 24), como parte de ella también se ha reconocido otro tipo de producción humana. Una acepción ortodoxa de documento lo entiende como un escrito producido en el cumplimiento de una actividad o gestión, por lo cual aquel no se produce con la intención de dar testimonio: “El documento de archivo es reflejo de funciones y actividades necesarias del hombre, no un testimonio voluntario y caprichoso, sino producto, prueba de una gestión” (Herrera 39). Sin embargo, esta misma autora precisa: “La acotación del contenido a que nos hemos referido no impide la recepción en el Archivo de otros documentos. En estos casos suelen formar colecciones, y su variedad va desde fotografías, periódicos, naipes, postales, carteles, ‘documentación oral’” (47). Según esta precisión, las fotografías, como las que reúne Google Imágenes, también pueden ser valoradas como material de archivo.

No obstante, una primera observación sobre este tipo de contenido: ¿qué singularidades añade el medio digital a las fotografías? En primer lugar, la naturaleza digital de la imagen introduce un cambio, si se quiere el principio de una sospecha, con respecto a la relación de la imagen fotográfica con el mundo referencial. Por supuesto, la duda sobre la correspondencia entre un signo o una imagen y lo que estos designan no surge con el advenimiento de la imagen digital. Pero la imagen digital agrega un nuevo elemento: la lógica numérica de su composición permite que en el conjunto de bites que constituyen, como en un tejido, la base informática de la imagen estos puedan ser alterados, sin dejar



rastros visibles, y modificar el contenido visible (Jullier 10-11). Esto es, la posibilidad de producir un espacio visual con significado sin dejar trazos materiales de su proceso de producción es mayor, la posibilidad de modificar un registro visual se hace más sutil y sofisticada incluso dentro de las técnicas más realistas de representación. No se quiere desconocer, desde luego, que la función archivo antes de la cultura digital no pudiera producir documentos descontextualizados, faltos de correspondencia con hechos históricos o alterados. La cuestión que se plantea en este punto es la del efecto de realidad que se tiende a atribuir a la fotografía. Ante una fotografía digital aumenta la duda sobre la correspondencia entre el contenido visible y el fenómeno al cual remite (Quintana 125). El hiato entre la fotografía y el mundo factual no solo destaca ahora el carácter indexical de la fotografía y su distancia respecto de lo real. Ahora también identifica la probable ausencia de contacto con lo real en su proceso de producción, la posible inexistencia de un real y el marcado acento icónico de la imagen en el sentido peirceano del término. Y si bien estas características no son intrínsecas a la comprensión teórica del archivo como contenido, sino de la fotografía digital, por serlo del material que este contiene y del medio en el que se instituye el archivo termina por compartir esta naturaleza.

Por otra parte, se plantea aquí un interrogante. Situada siempre dentro de los límites de la archivística. Antonia Herrera subraya que “los Archivos, para que sean tales, su contenido tiene que estar integrado fundamentalmente por documentos de archivo” (46). Como quedó dicho con Herrera, las fotografías conformarían propiamente colecciones, no archivos. Para esta autora, “la colección no tiene productor, pero sí cada uno de los documentos que la integran, aunque a cada uno le corresponda o no uno diferente” (118)<sup>3</sup>. Resulta curioso, por calificarlo de algún modo, que esta misma autora para definir el “documento de archivo” lo compare con una imagen de la misma naturaleza de aquella que no

<sup>3</sup> Aunque autores de textos sobre archivística como Elio Lodolini y Antonia Herrera diferencian y rechazan la equivalencia entre archivo y colección, otro autor de esta disciplina incluye la palabra “colección” en su definición de archivo: “Una definición de archivo para ser definición substancial y específica debe perfilar su materia, su forma, su origen y su finalidad. Según ese presupuesto cuádruple el archivo sería una colección de documentos reunidos por una entidad en el ejercicio de una actividad práctica o necesaria, conservados en un lugar seguro como memoria fiel, para servir testimonio e información” (Romero 17).

considera como constitutiva del archivo: “El documento de archivo es testimonio y prueba de actos o de acciones que suceden en el tiempo y puede compararse con un fotograma inserto en una secuencia” (38). Sin embargo, como se verá más adelante al adoptar con Foucault otra concepción del archivo que desborda la preceptiva de la archivística, aquí se quiere subrayar lo siguiente: si desde la valoración del archivo como contenido la archivística priva a Google Imágenes del estatus de archivo, desde su operatividad se reconoce que Google Imágenes como parte de Google cumple una función archivo.

En efecto, Google ejecuta su función archivo sobre un tipo de documentos como son las fotografías a través de Google Imágenes. Y si bien cuando en 1996 Google fue puesto al servicio público no ofrecía la herramienta Google Imágenes, el desarrollo del buscador brindó esta alternativa a partir del 2001. Su principio es análogo al de las búsquedas con criterios textuales, aunque se diferencia en que una opción para discriminar los resultados es el filtro de las imágenes. Google ubica cada imagen por hallarse inscrita en una dirección electrónica –cuando se amplía la imagen, el botón “visitar” permite ir allí (ver imágenes 1 y 2)– y porque aplica un filtro específico para detectar los formatos de los archivos digitales correspondientes a imágenes (.jpg, jpeg, .png, .gif, .tiff). El primer dato es importante: la dirección web en la que se inscribe un archivo tipo imagen contiene el entorno rastreado por Google: toda la información que rodea la imagen, la URL y los metadatos de la página (los datos que describen el objeto informático, que pueden ir desde palabras descriptoras –*keywords*– de su contenido hasta los derechos de propiedad y uso del objeto).

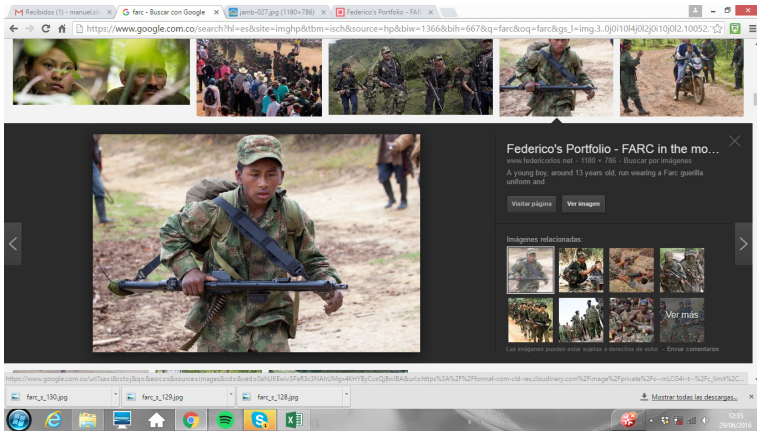


Imagen 1. Captura de pantalla de google.com. Despliega una imagen del mosaico de Google Imágenes.

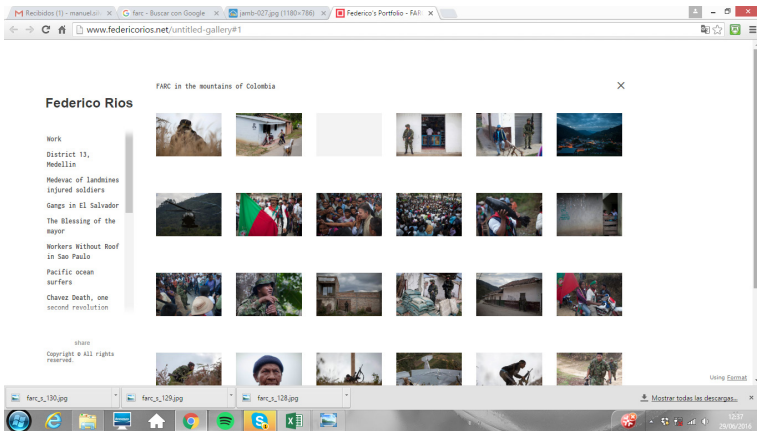


Imagen 2. Captura de pantalla de google.com. Página de procedencia de una fotografía indexada por Google Imágenes.

La asociación de las imágenes con palabras en las distintas versiones del buscador nos recuerda que con Google usamos fundamentalmente palabras para buscar contenidos: el motor de búsqueda rastrea páginas bajo los criterios lingüísticos que introducimos. Así, las imágenes que nos reporta como resultado de las búsquedas son las que están asociadas a contenidos textuales<sup>4</sup>. ¿Significa esto que el orden jerárquico en los resultados de una búsqueda en Google es simétrico entre la opción “todo” y la opción “imágenes”? No. Precisamente porque “imágenes” es un filtro dentro de la totalidad de resultados y la totalidad no solo contiene imágenes. De hecho, el tipo de información que prioriza la totalidad, desde la puesta en funcionamiento de Google, es textual.

Según lo expuesto, las fotografías que vemos en los resultados de una búsqueda en Google son las más replicadas, las fotografías incluidas en las páginas más referenciadas, a las que remiten más páginas. Por lo tanto, Google Imágenes se presenta no solo como un repositorio sino también como un dispositivo que reúne y ordena las fotografías más circuladas en la web. O sea, se presenta en sí mismo un campo visual: un espacio que hace visible y que se dirige a nuestra visión.

Sin embargo, es necesario matizar algo al respecto: las fotografías que vemos son aquellas a las que remiten más páginas en un momento y en un espacio determinados. Esta particularidad nos devuelve al pensamiento sobre Google Imágenes como archivo en su dimensión institucional, cuya función afecta al archivo como contenido, a la duración y estabilidad de sus materiales. Desde la archivística se preceptúa una “teoría de las tres edades de los archivos” (Romero 346), de la cual forma parte el expurgo de documentos y su agrupación en segmentos relativos a la proximidad temporal con respecto a la gestión que les da origen. Dentro de estos segmentos del archivo, se considera el archivo histórico como “aquel cuyo contenido documental [...] es de conservación permanente, constituyendo una parte del Patrimonio documental histórico” (Herrera 164). Pues bien, frente a esta representación del archivo Google Imágenes marca una diferencia significativa. Sí, porque en Google, como en la web, la

<sup>4</sup> El reverso de esta operación (Google Reverse Image Search) es el recurso que permite en Google Imágenes arrastrar hasta la ventana de búsqueda una imagen o su dirección web (desde un archivo o carpeta). La búsqueda arroja como resultado las direcciones electrónicas en las que se incluye tal imagen u otras asociadas. Esta operación se describe en <https://support.google.com/websearch/answer/1325808?p=searchbyimagepage&hl=es-419>

información no es definitiva, su estabilidad es más precaria y también más relativa. Es claro que por fuera de la cultura digital el contenido de un archivo no es cerrado, que en él pueden entrar y salir documentos como resultado de la función de archivo. Pero frente a la idea de un archivo caracterizado como patrimonio documental histórico, como de conservación permanente, la función archivo que opera Google determina una forma mayor de inestabilidad o movilidad porque las páginas y los enlaces pueden ser borrados. Aunque en unos ámbitos, como en el noticioso, la información puede ser más inestable que en otros. Y es relativa porque Google aplica criterios de indexación geolocalizados, o sea en relación con la dirección IP desde la cual se realizan las búsquedas. Por esa razón, los resultados de una búsqueda pueden diferir (y no solo idiomáticamente) cuando se hacen en un país u otro, sino también entre una IP y otra por el proceso de “customización” derivado de la personalización de los consumos de información en los dispositivos y de la creación de perfiles de usuarios.

De suerte, entonces, que el conjunto de fotografías constitutivo del Archivo Google Imágenes varía de acuerdo con coordenadas de tiempo y espacio en la era digital. Por esta razón los materiales que podemos encontrar en un momento dado en este repositorio puede que no sean exactamente los mismos o que no se ofrezcan en el mismo orden en otro momento. Google Imágenes se caracteriza, por lo tanto, por ser un archivo de mayor labilidad, cuyo contenido está sujeto a factores como la rotación de las búsquedas, a la jerarquización de los resultados de acuerdo con las variaciones en las páginas más visitadas en la web, a la actualización de los contenidos, a los propios repositorios digitales de los propietarios de dominios de internet y a las implicaciones de la ubicación espaciotemporal a la que están vinculadas las búsquedas. Hay que reiterar, no obstante, lo siguiente. Esto último no significa que las dudas sobre la autenticidad o no de un documento, de su correspondencia o no con el hecho que le da origen, su aislamiento de un contexto que siempre habrá que reconstruir, entre otros problemas, apenas sean imputables a un archivo como el que aquí se quiere caracterizar. Como quedó dicho, la función de archivo a través de acciones como la de expurgo inciden en los archivos de naturaleza material o analógica. Más bien, lo que aquí se subraya, recordando a Manovich, es que en el mundo digital también asistimos a una redefinición de viejos problemas.

Teniendo presente estas particularidades, podemos decir que este Archivo, como todo en Google porque este es el principio del buscador, recoge lo más traficado en un momento. El mismo buscador advierte sobre su principio funcional: “La búsqueda con imágenes funciona mejor cuando es probable encontrar la imagen en otros lugares de la Web. Por lo tanto, obtendrás más resultados para puntos de referencia famosos que para imágenes personales, como la última foto familiar” (Google2). La base de la constitución del Archivo, asentada sobre cálculos matemáticos, es cuantitativa. Una base que aquí parece operar como análoga a “fama” o “notoriedad” en la web. Y si cantidad y cualidad no son un mismo tipo de atributos, queda abierta la pregunta sobre las cualidades visuales, semánticas y sobre otras condiciones de producción de este Archivo.

Como cualquier otro archivo, Google Imágenes se presenta como una unidad. Su rasgo más reconocible está en que en su superficie se muestra como una unidad visual: un mosaico de imágenes, un conjunto de recuadros dispuestos regularmente en filas y columnas que llenan la pantalla (Ver imagen 3). En su disposición las palabras son mínimas. En un primer momento nos encontramos con las imágenes en lo que podríamos llamar una “pureza icónica”. Cuando se realizaron las búsquedas y descargas en la primera fase de la investigación, las fotografías se presentaban en un mosaico que las aislaba de cualquier contexto lingüístico e informativo en el que inicialmente estaban inscritas en las páginas web de donde procedía el material visto. A las fotografías no las rodeaban títulos, pies de imagen u otro tipo de texto. Recordemos que Roland Barthes (12) destacó, sobre todo para las fotos periodísticas, la incidencia de la palabra sobre la imagen. Pero esto, que en su momento podía parecer un déficit del Archivo, hacía resaltar en él su valor icónico. En el Archivo teníamos solo imágenes rodeadas de imágenes, unas al lado de otras. Las fotografías nos salían al encuentro arrancadas de su espacio textual y comunicativo “original”, desde el cual habían sido desplazadas al nuevo espacio del Archivo. En la línea de Barthes, Susan Sontag nos recuerda también que “todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie” (16). El Archivo entonces despojaba las fotografías de un marco de significación. Pero con respecto a esta característica, hoy el Archivo cuenta con una novedad: a cada foto la acompañan, en la parte inferior, unas palabras que son parte del título del texto en el cual se insertan y el nombre del dominio web de procedencia.

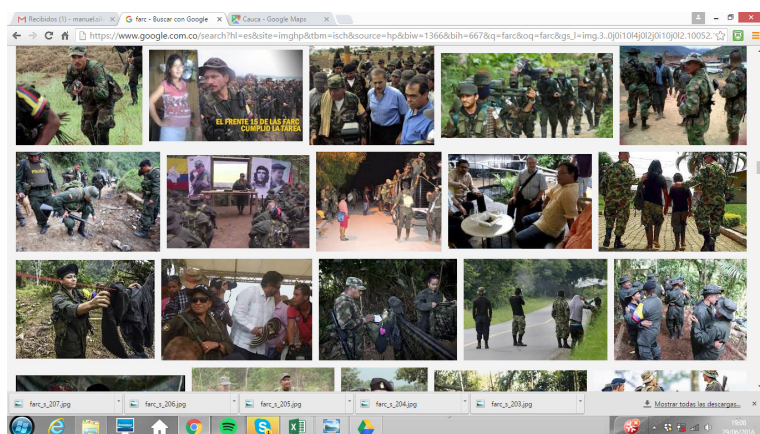


Imagen 3. Captura de pantalla de google.com. Mosaico de Google Imágenes.

No obstante, tanto cuando el Archivo no incluía esta información textual como ahora que sí la incorpora, el mosaico fotográfico se presenta como una síntesis. Como quedó dicho, una síntesis visual construida con algoritmos, no con un análisis visual ni de orden semántico. Algoritmos que producen el efecto de *presentar lo visible* de una materia. Un efecto que es también de unidad y totalidad porque Google parece suprimir la dispersión material (el sinnúmero de objetos digitales) y visual (todo lo que se ofrece a los ojos del usuario) al reunir en un mismo espacio, el Archivo, una diversidad de elementos conectados por un criterio de búsqueda. La palabra, entonces, se traduce en imágenes, la acumulación de imágenes acota lo visto y la visibilidad, al menos en internet, de un fenómeno o realidad. La reputación de Google como buscador nos hace pensar que en él está todo lo visible en Internet.

## EL ARCHIVO CONSTRUIDO

Considerar a Google Imágenes como un Archivo fotográfico del conflicto armado en Colombia se formula a partir de un proceso de búsquedas y descarga de imágenes. Esta labor se realizó entre mayo de 2016 (fecha

asociada a una fase de la ejecución del proyecto de investigación del que surge esta reflexión) y septiembre de 2016 (fecha asociada a la firma del acuerdo de paz en Cartagena entre el gobierno de Colombia y las Farc). Varias búsquedas complementarias se hicieron en mayo de 2017. Este trabajo se ejecutó en cinco ordenadores personales, conectados a direcciones IP de la ciudad de Cali, en Colombia. En las búsquedas se utilizaron expresiones presentes en la memoria de dos investigadores y que, a juicio de ambos, guardan relación con el conflicto. Las expresiones fueron valoradas como interfaz cultural, en el sentido que Lev Manovich concede a esta categoría:

A medida que la distribución de todas las formas culturales va pasando por el ordenador, vamos «entrando cada vez más en interfaz» con datos predominantemente culturales: textos, fotografías, películas, música y entornos virtuales. En resumen, ya no nos comunicamos con un ordenador, sino con la cultura codificada en forma digital (Manovich 120).

Es decir, se tomaron las expresiones conservadas en la memoria de los investigadores como interfaz entre su subjetividad, la memoria construida socialmente y el material indexado por el Archivo digital. Estas “expresiones interfaz” fueron clasificadas en dos tipos: unas asociadas directamente al conflicto y otras de manera indirecta. Las primeras incluyeron 79 términos, que van desde nombres propios de personas, lugares y eventos, hasta nombres de armas y de prácticas de la guerra<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> AK 47, Arte y conflicto armado, AUC, Avión fantasma, Avión Hércules, Bandoleros, Bojayá, Bombardeos, Botas militares, Bicicleta bomba, Burro bomba, Camarada, Capuchas, Carro bomba, Casa verde, Conflicto armado, Corte de franela, Cura Pérez, Chusma, Chusmeros, Culata arma, Desaparecidos, Desmovilizaciones, Desplazamiento forzoso, Diálogos de paz, ELN, EPL, Estado de sitio, Exhumación, Falsos positivos, Farc, Frente Nacional, Fosa común, Galil, Guerra, Guerra fría, Guerrillas, Guerrilleras, Héroes, Indumil, Insurgencia, Jaime Bateman Cayón, Laureano Gómez, Leishmaniasis, M-19, Mampuján, Masacre, Militares, Minas antipersonales, Mono Jojoy, Municiones, Operación Cóndor, Operación Marquetalia, Petardo, Palacio de Justicia, Pájaros conservadores, Paramilitares, Paros cívicos, Paz, Pescas milagrosas, Perro bomba, Raúl Reyes, Rebeldía Colombia, Reclutamiento de menores, Reforma agraria, Retenciones forzosas, Roa Sierra, Sangre Negra, Secuestro, Secuestro político, Subversión, Terrorismo, Tierras, Tirofijo, Toque de queda, Víctimas. La mayoría de estas expresiones fue acompañada al final de la palabra «Colombia».



En este caso incluimos expresiones cuyo origen histórico data desde la década de 1940 aproximadamente, que es la década en la cual se sitúan antecedentes del conflicto armado en el país. En las expresiones asociadas indirectamente se recogieron 12 palabras cuyo origen y utilización, en principio, no suelen estar circunscritos al lenguaje de la guerra en Colombia<sup>6</sup>. Esta estrategia se concibió a partir de una diferenciación establecida en la imagen fotográfica: la distinción entre el dentro y el fuera de campo visual fue trasladada a lo que, a juicio de los investigadores, ha sido nombrado dentro y fuera de la guerra. La serie de palabras no pretendió agotar con rigor histórico lo que puede ser entendido como el léxico del conflicto armado en Colombia, sino poner en relación nuestra propia memoria con el Archivo Google Imágenes.

También es preciso subrayar que deliberadamente se dejó por fuera la palabra “narcotráfico”. Desde luego, no ignoramos la complejidad de la relación conflicto armado-narcotráfico. Lo que se decidió al respecto fue invertir el orden: sin nombrarlo, intentar descubrir cómo aparece el narcotráfico en este campo visual de la guerra. Como el proceso de investigación aún no ha desarrollado todas sus fases, sobre este punto aún no se pueden presentar resultados en este el presente trabajo. En el uso del Archivo se recurrió a filtros de Google Imágenes que seleccionaron el material bajo dos categorías: *Tamaño Mediano* y *Tipo Fotografía*. En cifras generales, se hizo descarga y visionado de cerca de 10.100 fotografías. En el proceso se han podido observar situaciones y particularidades de distinto tipo.

## LO QUE GUARDA EL ARCHIVO FOTográfico GOOGLE

En primer lugar, llama la atención una regularidad que si bien es obvia para cualquier usuario de Google causa extrañamiento, a veces cómico, al considerar el Archivo como un campo visual sobre una unidad temática: los resultados de búsquedas suelen presentar materiales cuyo contenido visual no tiene que ver en absoluto con la delimitación introducida en el

---

<sup>6</sup> Agricultura, Ataúdes, Biocombustibles, Bandera, Camarógrafos, Campo, Campo santo, Campesinos, Fotógrafos, Minería, Ríos, Selvas. La mayoría de estas expresiones también estuvo acompañada al final de la palabra «Colombia».

criterio de búsqueda. Como quedó dicho Google aplica un rigor específico, el que fundamenta las operaciones matemáticas de sus algoritmos, que no es iconográfico ni pragmático en términos semióticos. Siempre nos ofrece fotografías asociadas a unas palabras, pero no todas las fotografías del Archivo tienen que ver en un sentido pragmático con el campo semántico que promueve la búsqueda.

Aparte de esa surreal dislocación, en la síntesis visual subyacen problemas que nos obligan a ir más allá de la superficie de la pantalla. Comoya se señaló, Google Imágenes se ofrece como una unidad, como una síntesis de contenidos visuales sobre un tópico específico: dice que nos mostrará lo más linkado en la web sobre un tema. En ese orden de ideas, si tomamos su promesa con rigor tropezamos con una falacia de generalización. O como mínimo con un malentendido o una sobre interpretación: el buscador identifica y junta términos. Términos que en la web pueden ser usados en campos semánticos diversos. Por eso, si somos más laxos en la valoración, debemos decir que la promesa del buscador y el resultado de sus operaciones no son plenamente congruentes en sus alcances semánticos. Aunque, hay que agregar, es alto el grado de pertinencia entre lo indexado por Google y el referente fenomenológico de las imágenes del Archivo.

Google Imágenes, al igual que cualquier otro archivo, nos obliga a entrar en él: a conocerlo, a reconocer y a distinguir entre lo que viene al caso y lo que no. En palabras de Didi-Huberman, “El archivo pide siempre ser construido” (151). Para el caso del conflicto armado en Colombia, el mosaico de fotografías resultante del uso de cada criterio de búsqueda es un campo visual que excede en su totalidad a tal criterio. Aunque es preciso aclarar que este exceso se registra en unos términos de consulta más que en otros. Este exceso se aprecia en varias circunstancias. Por una parte, no todas las imágenes que se presentan como resultado visual de las palabras que asociamos al conflicto armado han sido producidas teniendo como referente el conflicto armado colombiano. La observación es importante: cuando se trata de una búsqueda interesada solo en palabras el buscador nos muestra inmediatamente el lugar donde se ubica el término buscado (dirección web y unas líneas de texto). Esto permite reconocer su origen con más facilidad. En cambio, como quedó dicho, cuando durante el periodo de búsqueda se realizaron las consultas delimitadas a imágenes el mosaico reportaba fotografías escuetas, sin textos, cuya web de origen no

se precisaba en una primera instancia. Aunque es necesario destacar que esta situación no se presenta hoy, pues debajo de cada foto se incluyen algunas palabras y el nombre del dominio web de ubicación.

Sin embargo, tanto antes como ahora la pantalla nos dice que todas las imágenes corresponden al criterio de búsqueda introducido, aunque llegamos a encontrar fotografías de otras guerras que el usuario podría tomar como de la guerra en Colombia. En efecto, la indexación que realiza el buscador puede reunir fotografías de otras geografías, de otras guerras, de otros temas. El Archivo pone a prueba al usuario, al intérprete. Algunos ejemplos. Cuando buscamos “Fosa común Colombia” encontramos imágenes de fosas y restos humanos de otros países. En “Guerrillas Colombia” hallamos fotografías de guerrillas de otras geografías. La imagen ofrecida del hecho histórico no siempre encuentra correspondencia con este. Puede, desde luego, revestir correspondencias de otro tipo. En tanto se muestran imágenes de ejércitos insurgentes, de restos humanos, de combatientes, puede haber correspondencia lógica y en cierto grado semántica. Pero no hay correspondencia total entre el hecho histórico que sirve de referente al Archivo y a la búsqueda que en él se efectúa y el contenido visual que en un primer momento él despliega. Los principios funcionales de Google no alcanzan a distinguir motivaciones pragmáticas por las cuales una imagen puede estar o no en una página. El Archivo puede confundir la memoria del usuario, crear un falso recuerdo.

Esa diferencia también tiene que ver con la ontología del referente de la imagen. El Archivo pone fotografías provenientes de mundos ficcionales al lado de fotografías periodísticas. Dentro del término “Paramilitares Colombia” reposa tanto la fotografía de paramilitares (contrainsurgentes de extrema derecha) reconocidos en el país como de sus versiones ficticias en series de televisión. Y si bien para quien esté más o menos enterado es posible distinguir la figura histórica de aquella encarnada por un actor cuyo rostro reconoce, la mezcla de información visual fáctica y ficcional puede pasar desapercibida. Así ocurre cuando se trata de imágenes de marcado acento realista o retórico, en las cuales los códigos de representación son transferidos de uno a otro ámbito ontológico. Igual sucede, por ejemplo, con lo que a simple vista se presenta como la imagen de una joven guerrillera. Solo un examen atento de la imagen y, más todavía, la información externa a ella nos permiten

establecer que se trata de un fotograma tomado de un filme de ficción: a la protagonista de *Alias María* la vimos mezclada en el Archivo entre tantas otras imágenes de guerrilleras y guerrilleros. Situaciones como las descritas obligan a pensar que la superficie del mosaico constituye un campo visual que por su cantidad de imágenes puede producir en el usuario un efecto de unidad y totalidad de lo visible de la guerra. Sin embargo, pese a tratarse de fotografías y de su ilusoria conexión inmediata con lo real debemos ir más allá del contacto óptico para acceder a la amplitud de su sentido, para reconocer –si no todo– la mayor parte de su valor visual, histórico y ontológico. Es decir, usando algunas de las herramientas que ofrece el propio Archivo debemos rastrear el origen de cada fotografía, con información contextual diferenciar las imágenes, seleccionar dentro de la totalidad que recoge Google y a partir de allí avanzar en el examen del Archivo.

Durante la investigación este examen se planteó en varias dimensiones. La primera es figurativa. Vale aclarar: no interesa en este punto identificar eventos o personajes históricos fotografiados. Esa no es una pregunta aquí, pues algunos fueron usados como criterio de búsqueda durante la investigación. Lo que interesa está más cerca del inventario, de reconocer qué guarda el depósito de imágenes: ¿qué vemos en él? Aquí la ausencia de palabras, que con Barthes se podría reprochar como déficit, resalta su valor como acento iconográfico. Se sigue en este momento del análisis un proceso de descripción y abstracción para identificar las figuraciones contenidas en el plano de la representación. Las imágenes son apreciadas en cuanto sus contenidos constituyen series iconográficas.

Aunque en el momento no se dispone de estadísticas consolidadas para acompañar estas observaciones, en el plano de la representación identificamos contenidos iconográficos y temas recurrentes (ver imagen 4). Estos son: el verde oliva y los trajes camuflados como los tonos que predominan en el campo visual. Miembros de ejércitos, en especial de las fuerzas estatales y de las Farc. La tecnología de la guerra: armas, vehículos, municiones, equipos de comunicación, prótesis. La bandera de Colombia. Ejércitos legales e ilegales formados en filas y columnas. Catálogos de armas, la publicidad que muestra parte del negocio de la guerra y del desarrollo tecnológico a su servicio. Cadáveres, personas (que damos por) muertas en el transcurso de la guerra, cuerpos inertes que socialmente reciben distintos tratamientos, del honor a la

ignominia. Cientos de rostros. Rostros de víctimas, de desaparecidos. Rostros encubiertos tras capuchas. Cuerpos mutilados, prótesis que sustituyen sus partes. Cuerpos identificados con el factor RH de su sangre, previendo la pérdida del habla en el combate reducidos a un puro dato de identidad biológica. Indígenas. Múltiples marcas de agua, que informan sobre propietarios de las imágenes y restricciones en su uso. Decenas de marchas. Menores de edad. Mujeres. Ruinas, destrozos y residuos de explosiones. Ríos limpios y contaminados, vistos desde el aire. Símbolos religiosos. Diversidad de gestos de exhibición: son exhibidos los detenidos y los cadáveres de guerrilleros, en menor grado de paramilitares; los cadáveres de víctimas son expuestos; el llanto de las víctimas es expuesto; los dirigentes políticos, guerrilleros, paramilitares, se muestran, las cámaras los buscan. Campesinos que labran la tierra. Vías recorridas por combatientes, con el tránsito cerrado, con personas que llevan enseres a cuestas. Manos enlazadas, encadenadas, que sostienen y apuntan armas, que portan consignas, que secan lágrimas, que subrayan palabras, que sostienen fotografías, que disparan cámaras.



Imagen 4. Captura de pantalla de google.com. Ejércitos, mujeres armadas, ostentación de armas hacen parte de la iconografía del Archivo.

Es evidente que la descripción iconográfica guarda una estrecha relación con la dimensión temática, quizás la más evidente de una imagen figurativa. El conjunto iconográfico nos desvela lo que el Archivo, con sus limitaciones y con las de quienes lo interpretan, alberga sobre aquello que ha sido mirado de la guerra y que circula en internet, sobre lo que es la guerra en fotografías en un momento específico de uso del Archivo. Por supuesto, se debe reiterar: al Archivo entramos con los términos que tomamos de nuestra memoria. Pero de una memoria que actúa como interfaz cultural. Las figuras, entonces, indican que esta versión visual de la guerra muestra situaciones y facetas predominantes que nos permiten deducir unas imágenes constantes y una narrativa compuesta por ellas: bandos enfrentados; dirigentes civiles y militares que aparecen haciendo uso de la palabra, a salvo de heridas y distantes del combate; civiles afectados; combatientes muertos; civiles desaparecidos, muertos, desplazados del campo; la bandera de Colombia como un símbolo común a los más distintos actores del conflicto; animales implicados en la guerra; lugares arrasados; cuerpos sangrantes, desmembrados, reconfigurados con prótesis; la vida en la selva redescubierta con perspectiva exotista durante la etapa final del proceso de negociación entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Farc. Es, pues, una narrativa bélica. Predominan los efectos del belicismo.

Didi-Huberman escribe acerca de interrogar las imágenes:

Ardua tarea. Es necesario, por ejemplo, tener acceso al reverso de las imágenes –algo que, muy a menudo, las recientes campañas de informatización olvidan hacer– para buscar el mínimo indicio, la mínima inscripción susceptible de situar mejor la imagen y de identificar mejor, tanto como sea posible, al autor de la fotografía (105).

Aunque aquí no tratamos con material fotográfico de una naturaleza análoga del que analiza Didi-Huberman en el libro del que proviene la cita, en el cual se ocupa de fotografías realizadas por víctimas de Auschwitz, la fenomenología que él practica sí nos sugiere caminos para perseguir “el reverso de las imágenes”. En efecto, quizás la versión más interesante de la dimensión descriptiva que se viene siguiendo es su faceta negativa: ¿Qué es lo que se oculta mostrando? ¿Qué no nos muestra la totalidad visual de lo más circulado en la web? Estas inquietudes nos

obligan a dar clic sobre cada imagen, a indagar en su conexión y su lugar de procedencia en la web.

Así descubrimos, en buena medida, la mayoría de los productores de las fotografías, de las instituciones que las ponen a circular socialmente y, en no pocos casos, de sus autores, de los fotógrafos que firman las imágenes. Este paso nos permite reconocer quienes son los principales, si no los únicos, productores del campo visual de la guerra que nos presenta el Archivo. La mayor parte de las fotografías indexadas por Google proviene de dominios institucionales, sobre todo medios de comunicación masivos cuyas marcas son reconocidas en el ecosistema mediático de Colombia. La lista la encabezan las ediciones digitales de los diarios El Tiempo, El Espectador y la Revista Semana, los cuales tienen asiento en la capital del país, desde donde leen y miran al resto de Colombia. Les siguen ediciones digitales de diarios regionales situados en ciudades capitales. Un porcentaje significativo (66,6%) del total de fotografías corresponde a páginas web a las que se asocian una o dos. Es decir, son muchas páginas que en ocasiones mínimas han publicado material incluido por Google en el Archivo (ver gráficos 1 y 2).

Gráfico 1  
Índice de procedencia de las fotografías

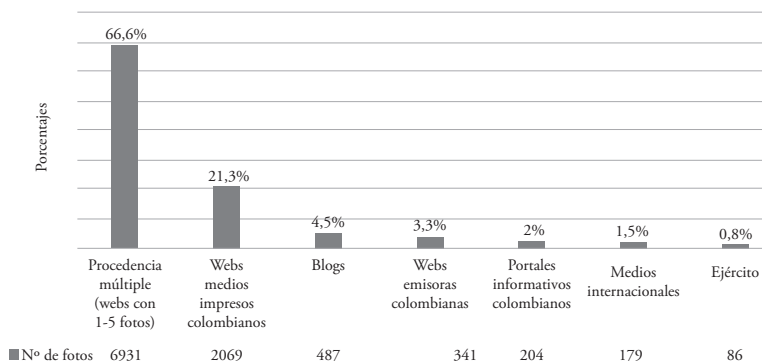
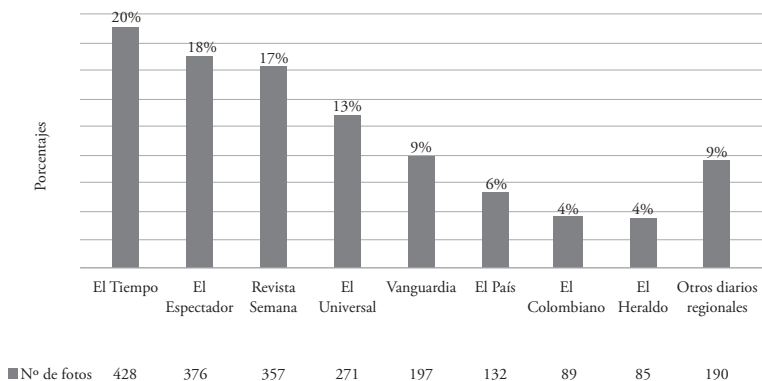


Gráfico 2

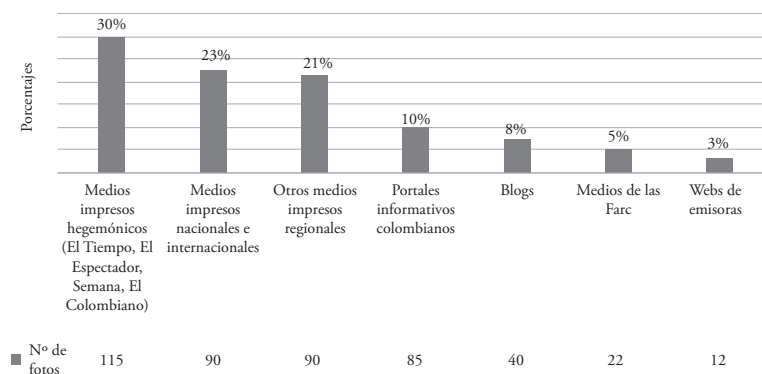
Reparto del 21%,3 de las fotografías (2069) procedentes de webs de medios impresos colombianos



Un caso que se aporta como referencia de esta forma de instituir visibilidad corresponde a la búsqueda realizada con la palabra “Farc”. La procedencia de 393 imágenes permite ver una concentración de la producción de imágenes en la versión digital de medios hegemónicos, tanto del orden nacional como internacional (ver gráfico 3). De modo que cabe preguntar, ¿a parte de los medios, a quiénes aparecen vinculadas las imágenes asociadas a esta palabra? Una inquietud obvia es, ¿si las Farc son el objeto de la imagen, cuántas veces aparecieron en el Archivo como productoras de su propia imagen o como dominio institucional en internet al que se asocian fotografías? Son nueve fotografías, poco más del 2% del total.



Gráfico 3  
 Procedencia del material fotográfico encontrado para la  
 palabra “Farc” en el Archivo



Las imágenes en el entorno digital no se reducen a aquellas producidas con medios digitales. La distinción es importante, pues el mundo virtual también contiene imágenes análogas digitalizadas, hayan sido producidas antes o durante la era digital. Más allá del detalle técnico sobre el cambio en el proceso de producción y el soporte material de una fotografía, este recurso afecta al Archivo de varias maneras: aumenta su volumen de materiales y su extensión temporal incluyendo imágenes que no tienen origen en la era digital; permite distinguir entre eventos del pasado digitalizados y eventos invisibilizados en el Archivo; permite realizar un análisis más amplio en el tiempo de las formas de representación fotográfica, de sus temas, su iconografía, sus soluciones retóricas. Y, así mismo, permite identificar en el Archivo la presencia de las instituciones periodísticas tradicionales con parte de su producción de imágenes anterior a la era digital.

Para decirlo con mayor exactitud, fotografías y fragmentos de páginas de medios impresos como *El Espectador* y *El Tiempo*, de acento liberal, y *El Siglo* (también de Bogotá, cuyo avatar actual es *El Nuevo Siglo*) de acento conservador, predominan en una vista al pasado en blanco y negro. Una entrada al Archivo bajo criterios de búsqueda que refieren periodos de confrontación intensa en la historia de Colombia, como

“Frente Nacional” o “Roa Sierra” (presunto asesino en 1948 del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán), es una clara expresión de una recuperación del pasado en la que predominan las imágenes de prensa como matrices de codificación visual de la memoria. Otro caso es la digitalización de fotografías del libro *La violencia en Colombia* (1962), una obra fundante de los estudios sobre el conflicto en el país que se constituyó también en un referente iconográfico y visual de nuestro pasado.

Ahora bien, si miramos fotografías insertas en blogs, debemos preguntarnos: ¿los autores de blogs cuántas imágenes producen y cuántas copian y publican de las que circulan en el ecosistema de imágenes de internet? Para seguir con el caso de las “Farc”, de las 393 fotografías asociadas a ese término de búsqueda encontramos 29 (8%) adscritas a dos blogs en los cuales se copian fotografías de otras páginas. En blogs, los espacios inaugurales de la web 2.0, la que abrió la red a sus usuarios para convertirlos en productores de contenidos, se recirculan imágenes. Con lo cual se abre otro punto importante: las fotografías que se repiten dentro del Archivo, aquellas que por sus metadatos Google las indexa bajo diversos criterios de búsqueda. Hay casos que podríamos llamar emblemáticos, imágenes ubicuas, como los ejemplos que se referencian en las imágenes 5 y 6.



Imagen 5. Una muestra de la iconografía que se repite. La foto corresponde a la búsqueda del término “masacre” (procedencia [www.jorgecastronoriega.com/se-disculpan-las-farc-por-masacre-en-bojaya/](http://www.jorgecastronoriega.com/se-disculpan-las-farc-por-masacre-en-bojaya/), consulta 23/08/2016).

Además se encontró, en webs diferentes, asociada a las palabras “Auc”, “Bojaya”, “Burro bomba”, “Desmovilizaciones” y “Terrorismo”.



Imagen 6. Otro ejemplo de la iconografía que se repite. La foto corresponde a la búsqueda del término “guerrillas Colombia” (procedencia <http://revistaelviaje.com.ar/wp-content/uploads/2015/06/guerrilla-colombia.jpg>, consulta 06/04/2016). Además se encontró, en webs diferentes, asociada a las palabras “Auc”, “Farc”. La foto también ilustra la carátula de un libro del investigador Daniel Pécaut.

La repetición de fotografías puede ser interpretada de varios modos. Aunque en cada caso es una misma imagen, resulta evidente que las palabras que la rodean en una publicación o que integran sus metadatos remiten a un campo semántico o universo de sentido similar. Guerra, conflicto armado, guerrillas, Farc, Frente Nacional son, entre otros, términos que constituyen una trama. Una trama que no es solo lingüística, sino también histórica y política. Una trama que organiza parte de nuestra memoria. Entonces, si podemos ver conexiones también podemos ver redundancia: una misma iconografía asociada a categorías históricas y conceptuales diversas.

La repetición permite apreciar otro rasgo del Archivo. Descubre en él figuras retóricas que son inseparables de la selección que opera toda fotografía con respecto a un otro: metonimias y sinécdoques, que a su vez inciden en la delimitación del campo visual de la guerra. En la iconografía descrita más atrás se puede identificar una serie de elementos retóricos que se repiten ad nauseam en el campo visual, elementos que

desvelan la hipercodificación de la imagen, grados de estandarización de la mirada. Abunda lo que se podría llamar “situaciones visuales tipo”. Se reconocen en la representación de la insurgencia, los paramilitares, el ejército, las víctimas, las fuerzas oficiales, los dirigentes políticos, los desplazados. Esta redundancia desvela rasgos de estrechamiento en la representación y de estereotipia en el campo visual.

Las operaciones retóricas aplicadas en la producción de cada imagen, ya sea en el momento de la toma fotográfica, de su edición o posproducción, se dirigen a producir efectos en los receptores. Sin embargo, cuando se pasa del visionado individual de la imagen (el que suele hacer cada consumidor de información) a la apreciación de las imágenes en conjunto (el efecto de totalidad y unidad) se detectan los énfasis retóricos. Son énfasis que promueven las imágenes en la representación de lo real, en la construcción de realidad. Algunos ejemplos. En el Archivo predominan imágenes sobre las Farc. Las Farc son principalmente en este campo visual (Ver imagen 3): un emblema en un hombro que porta un fusil; una columna de guerrilleros avanzando; una formación de guerrilleros, generalmente con una mujer en primer plano; una columna o formación de guerrilleros con foco selectivo en menores de edad; fotos de sus comandantes militares. Esta tipificación iconográfica se modificó cuando, avanzados los diálogos entre el gobierno Santos y la guerrilla en La Habana, Cuba, se sumó una nueva situación visual: empezaron a ser publicadas series fotográficas que mostraban aspectos de la cotidianidad en campamentos guerrilleros. De pronto se producía un efecto de humanización, no carente de exotismo: nos mostraron seres que cocinan, comen, lavan su ropa interior y hasta se bañan. Qué novedad. Lo que había estado oculto.

## UN ARCHIVO QUE ENSEÑA A VER

Uno de los problemas que plantea la reiteración iconográfica y de recursos retóricos es que puede dar lugar a una percepción estática del conflicto. Es como si el pasado, diverso y disperso, visualmente fuera estabilizado, domesticado, unificado. Como si la historia se hubiera detenido. A lo largo de los años, en lo extenso de la cronología del Archivo, las fotografías apuntan en direcciones repetidas. Hay diferencias entre fotografías y entre

fotógrafos, desde luego. Cambian las armas, los uniformes, envejecen los rostros, se sofistican las tecnologías de la imagen. Ahí, se podría alegar, también está la historia. Pero es notorio un grado de hipercodificación: el conflicto armado, que tiene diversas causas y avatares históricos, queda reducido a unos motivos icónicos, y en especial a la imagen bélica.

Tomar la guerra como un campo visual fotográfico trae aparejado el ítem de la codificación de las miradas. Lo visto nos hace esperar lo que aún está por ver. Esta espera condicionada nos conduce a la revisión del Archivo ya no en su definición técnica y normativa desde los límites de la archivística, como institución que gestiona documentos y como el conjunto de los documentos gestionados. Nos lleva al pensamiento sobre el Archivo desde una reflexión epistemológica, estética y política. A verlo como un dispositivo regulador de lo decible y lo visible. Foucault (161) hizo notar cómo para que una secuencia significativa se constituya en enunciado debe seguir reglas contenidas en un campo enunciativo. Es ese campo el que da valor de enunciado a una secuencia de signos. Aunque algo circular, el razonamiento describe un procedimiento –cognitivo, práctico y político– transferible a nuestro caso: ingresan al Archivo las fotografías que cumplen las reglas del Archivo. Foucault propuso esta definición de archivo, que descubre otro sentido del término: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (219). Y tomando distancia de una concepción técnica del archivo, lo concibe en su dimensión cognitiva, como lugar de un conocimiento operativo: “*Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (sic) (Foucault 221). Es así como este sistema de formación nos devuelve a Derrida, al principio o poder arcóntico: “*No hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera*” (19). Esa técnica de repetición es el poder que despliega el arconte. El mismo Derrida llega a ver en este poder una forma de violencia, “la violencia del archivo mismo *como archivo, como violencia archivadora*” (15). La técnica operada por el arconte, su aplicación de la *función archivo*, modulan lo visible de varias maneras. De una parte, en el sentido de fijar los criterios de selección/descarte de lo fotografiable. De otra, del material que se puede conservar para ser visto –siempre bajo condiciones–, de inducir los valores bajo los cuales pueden ser vistos los materiales y, por lo tanto, recordados los fenómenos fotografiados. Es lo que Agamben nos revela cuando lee a Foucault:

El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. [...] el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir *yo* (150-151).

La alta codificación de las fotografías que componen el Archivo se podría explicar por las prácticas sociales que les dan origen. John Tagg ha destacado este rasgo fundamental de la fotografía como hecho histórico:

Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan (Tagg 85).

Esta naturaleza se infiere del hecho de que el Archivo lo integran fotografías producidas y divulgadas en su mayoría por medios de información. Son fotografías hechas y procesadas por profesionales de la imagen que siguen estándares técnicos y estéticos, reglas de producción de enunciados en el sentido de Foucault. Estos estándares nos hacen notar, como muestran Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* y John Berger en *Modos de ver*, que en su proceso de producción las fotografías se pliegan a matrices visuales. La guerra mirada y la guerra visible ante la que nos pone Google Imágenes es un campo visual que resulta de operaciones técnicas y retóricas reconocidas y practicadas en un campo de producción social y cultural, tal como lo entiende Bourdieu (112-114). Ese campo hace operar el archivo, en el sentido de Foucault. Que la mirada y la imagen no son transparentes lo sabemos. También que en las imágenes no está *la* guerra, sino cómo ella ha sido vista. Lo interesante, por lo tanto, es observar qué deja pasar y qué oculta esa opacidad. Cómo enseña al ojo a ver la guerra. Como subraya Susan Sontag sobre las fotografías de guerra, “Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran” (83). ¿Las fotografías de guerra son hechas para ser miradas por cuáles ojos? ¿Para quiénes tornan real algo?

Como parte de lo que nos descubre el campo visual debemos contar la propiedad y la autoridad que en él se instituyen. Propiedad de las imágenes, en primer lugar. Las fotografías que recoge el Archivo no son todas de libre uso y distribución. Ellas también participan de una distinción entre público/privado, que en este caso implica la memoria y la historia. Las fotografías son un bien económico y material, de las cuales son dueñas medios, entidades o personas que someten las imágenes a regímenes de uso y circulación. Las fotografías son memoria y producen memoria, en esa medida son un bien simbólico. Lo que representan y sus significados son un bien inmaterial, común. Pero la posesión y el uso de su soporte material tienen accesos restringidos. Se trata de una forma de valor material y económico que si no es derivada por lo menos debe ser asociada a la existencia de la guerra. Una paradoja: imágenes producidas en una situación histórica que afecta a una sociedad, pero que como parte de un proceso económico quedan inscritas en regímenes de derechos y de propiedad que limitan su acceso.

Dentro de la diversidad de fotografías, de la iconografía y de la retórica visual reconocible sobresalen nombres de productores de imágenes. Sobresalir quiere decir que las fotos vienen marcadas, con los nombres de quienes las han hecho. Hay nombres que se repiten y que identifican a algunos de los fotógrafos que nos han enseñado a ver la guerra de una manera determinada. Federico Ríos (ver imágenes 1 y 2), Jesús Abad Colorado. También extranjeros: Dick Emanuelson, Boris Heger. Son nombres contemporáneos, que pueden producir o no sus fotos con tecnología digital. Son productores profesionales de imágenes que han llegado hasta donde otros no llegamos. Entre los productores de imágenes también parece instituirse un canon, esto es, unas posiciones de prevalencia en el campo cultural.

Porque sobresalir quiere decir igualmente que hay nombres que resaltan sobre otros, hay fotos y miradas que han atraído la atención más que otras. Son nombres que, como las situaciones visuales que se repiten aquí y allá, también tienden a ser frecuentes en el Archivo. Sus fotos son su manera de ver, de componer la imagen, de movilizar una retórica, de desencadenar unos efectos, de hacer que los espectadores nos formemos unos afectos y unos conceptos sobre la guerra. Ellas integran un apartado especial del Archivo. Su retórica será, es, una pieza significativa en el modo como la sociedad recuerde la guerra. En un grado



importante, lo que creamos que son o fueron los implicados en la guerra se nutrirá de imágenes como las que guarda Google. Por eso este Archivo obliga a pensar en las imágenes que faltan en él y en otros productores de imágenes que no entran en este campo visual. Obliga a pensar en el reverso de la imagen que busca Didi-Huberman, en el archivo como lo ve Agamben. Hace pensar en las fotografías que hacen otros sujetos de enunciación cuando tienen la oportunidad de producir sus imágenes, en aquellos que según Google no son “puntos de referencia famosos”. Por ejemplo, en las fotografías producidas por las víctimas. O en si alguna vez veremos imágenes del tráfico legal e ilegal de armas, de quienes se han enriquecido con la producción de las industrias que proveen los insumos de la guerra. En fotografías, en fin, que han de encontrarse en otro campo visual, tal vez en otro archivo.

El campo visual del conflicto armado que se ha encontrado en Google Imágenes delimita entonces un espacio de visión y, a fortiori, da cuenta de la institución de unas maneras de ver. El conjunto de fotografías observado establece en el plano visual una división, introduce un adentro y un afuera: entre lo que incluye y lo que excluye, entre lo que hace ver y lo que oculta. Esta separación se corresponde con aquello que Jacques Rancière ha definido como un reparto de lo sensible: “Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible” (Rancière 34). El recorte, pues, que cada toma fotográfica individual ejecuta frente al mundo se ve replicado en este Archivo en distintas dimensiones. Es un recorte realizado por la tecnología como condición de posibilidad de producir, reunir, agrupar y procesar fotografías. También lo es por el acceso de sus usuarios potenciales y efectivos (productores y consumidores de imágenes). Y lo es por la delimitación de unos dueños de los medios de producción de las fotografías y de los derechos sobre éstas. Finalmente, este campo visual es un espacio de visibilidad, de codificación y de recuerdo de la guerra construido por aquellos que pueden participar de las tecnologías digitales y, más aún, por quienes regulan sus usos, distribución y consumos.

## COMENTARIO FINAL

El acercamiento entre la noción de *función de archivo*, tal como se entiende desde la archivística, y las nociones de poder arcóntico y de arconte, tal como las describe Derrida, es fecundo para interpretar el comportamiento de Google Imágenes como un Archivo. Las operaciones técnicas que se ejecutan sobre materiales desvelan una simetría entre lo que se ha tomado como características de los Archivos y lo que se reconoce en Google Imágenes. Las operaciones conducentes a la prestación de las funciones de archivo que permiten recoger, agrupar, conservar y poner materiales de archivo a disposición de usuarios están en Google Imágenes. Antes que pensar solo desde los límites de la archivística, esta propuesta de interpretación busca partir de allí para indagar en la noción de archivo desde una perspectiva más amplia, acaso expandida. Tal como lo expresa Lev Manovich, en el contexto de las transformaciones culturales experimentadas en el paradigma digital se redefinen formas culturales preexistentes.

Por esa razón, el acercamiento que se ha mostrado aquí no apunta tanto a desvelar que en el Archivo Google se presentan situaciones no reconocibles en un Archivo analógico. Por el contrario, lo que se quiere caracterizar son los modos particulares como esas situaciones pueden hallar correspondencia en el paradigma digital. Parte de esa correspondencia también tiene que ver con una posible resonancia del Archivo Google Imágenes cuando se lo considera como generador/reproductor de memoria del conflicto armado en Colombia. Por eso las referencias a Foucault y a Rancière, para desbordar la noción de archivo de sus sentidos más técnicos y convencionales, para pensarla en su dimensión cognitiva, política y estética. Desde esta perspectiva, el principio arcóntico que Google pone en obra es un poder para descartar y conservar, para hacer visible y mantener invisible, para reproducir unas formas de ver y de recordar la guerra.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia, Pre-Textos, 2009.

- BARICCO, ALESSANDRO. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.
- BOURDIEU, PIERRE. "Algunas propiedades de los campos". *Cuestiones de sociología*. Madrid, Akal, 2008, pp. 112-119.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. México DF, Siglo XXI, 1979.
- GOOGLE. <https://www.google.com/intl/es-419/insidesearch/howsearchworks/algorithms.html>. s.f. 30 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_\_. <https://support.google.com/websearch/answer/1325808?p=searchbyimagepage&hl=es-419>. s.f. 30 de mayo de 2017.
- HERRERA, ANTONIA HEREDIA. *¿Qué es un archivo?* Gijón, Trea, 2007.
- JULLIER, LAURENT. *La imagen digital*. Buenos Aires, La Marca, 2004.
- LODOLINI, ELIO. *Archivística. Principios y problemas*. Madrid, La Muralla, 1993.
- MANOVICH, LEV. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós, 2005.
- QUINTANA, ÁNGEL. *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acantilado, 2011.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual, 2012.
- ROMERO, MANUEL. *Archivística y archivos. Soportes, edificio y organización*. Sevilla, S&C Ediciones, 1997.
- SONTAG, SUSAN. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Penguin Random House, 2010.
- TAGG, JOHN. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Recepción: 05.11.2018

Aceptación: 03.01.2019