

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

La técnica de re-enmarcación visual como dispositivo militante para la activación de la memoria, en los casos “Volver (2019) y “Nicaragua” (2004)

Andrea Belén Córdova Molina

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2020

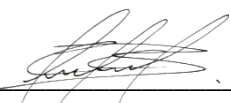


Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Andrea Belén Córdova Molina, autora de la tesis intitulada “La técnica de re-enmarcación visual como dispositivo militante para la activación de la memoria, en los casos ‘Volver’ (2019) y ‘Nicaragua’ (2004)”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

13 de abril de 2021

Firma:  _____

Resumen

Desde el campo de lo recordable y de la mirada, las técnicas de estéticas de la resistencia como lo es la re-enmarcación visual; contraponen dos líneas temporales, las cuales frente al desafío de recuperar la memoria, suponen varios cambios en la construcción de las imágenes y la forma en la que el espectador interviene en ellas, al realizar una re-lectura.

La presente investigación tuvo como propósito determinar el carácter de *caminante* de una imagen, tras convertirse en un dispositivo militante bajo la técnica visual de re-enmarcación; lo cual ha generado múltiples posibilidades de re-apropiaciones e intervenciones en el espacio urbano, con la finalidad de re-crear nuevas re-significaciones en una fotografía.

Durante la elaboración de esta investigación se aplicó un modelo de fotografía participativa enfocado en los casos fotográficos *Volver (2019)* de Juan Diego Montenegro y *Nicaragua (Reframing History) (2004)* de Susan Meiselas, desde la técnica metodológica de foto-elicitación, en la cual participaron representantes tanto de medios de comunicación independientes, organizaciones sociales y estudiantiles, como fotógrafos independientes, quienes fueron divididos, para así obtener un ejercicio de memoria, desde lo individual hacia lo colectivo.

Para esclarecer de mejor forma los significados del ayer y hoy dentro las fotografías presentadas en los casos de estudios, se utilizó como instrumento una rúbrica de preguntas, que fueron efectuadas durante las entrevistas visuales para la construcción de anécdotas memoriales.

Los resultados mostraron que desde la consolidación de la fotografía re-enmarcada como dispositivo militante, la re-producción de situaciones etnográficas permite leer la imagen para recordar, manteniendo así la idea posteriori de re-construir una reflexión social, cultural y política alrededor de una fotografía, que desafía desde la memoria, el pasado y el presente.

Por lo tanto, se concluye que las imágenes re-enmarcadas militan, caminan y re-construyen lecturas, dicho de otra forma, tienen la agencia de intervenir y permear en el espacio urbano acompañado de un diálogo con el espectador, para re-construirse desde la re-apropiación con miras a la memoria.

Palabras clave: re-enmarcación visual, memoria, dispositivo militante, intervención, espacio urbano, fotografía, foto-elicitación.

Para María Teresa, mi abuela, mujer de imagen fuerte e independiente, sin duda el lugar donde mi memoria reposa y es evocada de manera constante.

Para quienes consideran que la memoria es un tema del pasado, cerrado o ausente, lo cual la hace más vigente, así como una tembladera de piso.

Agradecimientos

A mi padre, amigo y artista Franciné, por llenar mi vida de imágenes, colores, formas, texturas y sobre todo de arte. Quien con su incondicional amor me ha enseñado cuán importante es cumplir las metas con esfuerzo y mucho cariño.

A mi madre y compañera Adriana, por tantas lecciones de vida. Su manera de enfrentar los desafíos ante lo que pueda presentarse en el camino, me ha demostrado el valor de la lealtad y fortaleza para conseguir los sueños.

A mi hermana, mi persona, mi cómplice y mi razón de existir, Valeria, porque sin ella nunca hubiese aprendido lo importante que es primero caminar, antes que volar. La dedicación y entrega en sus proyectos han hecho que comprenda lo vital que es luchar, resistir, pero también cuestionar.

A mi tutor, profesor, y en este camino amigo, Alex Schlenker, por sus aportaciones, discusiones, y cuestionamientos durante este proceso. Además por la confianza al permitirme explorar de manera independiente mi investigación.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Marcar, enmarcar, re-enmarcar la fotografía	19
1. Desde el borde: un marco desde la pintura a la fotografía	19
2. Desde el centro: Enmarcar en la fotografía	25
3. Ni desde el borde, ni desde el centro: re-enmarcar en la fotografía	28
Capítulo segundo	35
La técnica de re-enmarcación visual; su trabajo con la memoria y la militancia	35
1. La disputa de la fotografía en la modernidad y en el campo del arte ante el desafío de re-presentar.	35
2. La fotografía ante la crisis de la representación y el posicionamiento de la re-enmarcación visual como dispositivo.	38
3. La re-enmarcación visual como dispositivo militante y el despertar de la memoria.	46
Capítulo tercero La fotografía re-enmarcada: entre la memoria y la intervención	51
1. La forma de operar del arte político dentro de la re-enmarcación visual y su trabajo con el espacio urbano.....	51
2. Reactivar la memoria, desde lo individual hacia lo colectivo.	54
4. Entrecruce de memorias, aplicación de la foto-elicitación para evocar la memoria de Octubre.....	56
Conclusiones.....	67
Lista de referencias	71
Anexos	75
Anexo 1: “Historias opuestas, pero en el mismo lugar”	75
Anexo 2: “Aya Huma”.....	76

Figuras

Figura 1. Disposición de los cuadros en la galería de Dresde.	20
Figura 2. La trasera de un marco, tanto para pintura como para fotografía	21
Figura 3. La Venus dormida de Giorgione mostrando un marco con la corona en relieve en la Gemäldegalerie de Dresde.	22
Figura 4. Anónimo: Interior de la Gemäldegalerie, ca. 1830. Foto: Wikimedia Commons.....	23
Figura 5. Las Meninas (1656), de Diego Velázquez (Museo del Prado)	29
Figura 6. Disposición de los cuadros en la galería de Dresde.	33
Figura 7. Fotografía intervenida para análisis	43
Original de Susan Meiselas, Barrio Residencial, Nicaragua 2004	43
Figura 8. Fotografía intervenida para análisis	44
Original de Susan Meiselas, Nicaragua 2004	44
Figura 9. Fotografía intervenida para análisis	45
Original de Juan Diego Montenegro, Volver, 2019	45
Figura 10. Susan Meiselas, Nicaragua 2004.....	52
Figura 11. Volver, Juan Diego Montenegro 2019	59
Figura 12. Volver, Juan Diego Montenegro 2019	62

Introducción

La presente investigación *La técnica de re-enmarcación visual como dispositivo militante para la activación de la memoria en los casos “Volver” (2019) y “Nicaragua” (2004)*, se sitúa en el campo de los estudios visuales y de la memoria, utilizando la imagen como herramienta para el estudio de mundos sociales, que permite una nueva aproximación sobre las imágenes y sus formas de circulación, que han posibilitado estudiar el uso de la técnica de re-enmarcación visual, a partir de muestras fotográficas que ejemplifican la activación de la memoria.

La razón de que en el desarrollo de esta investigación se presenten dos problemáticas que resultan ser sustanciales para los estudios de la memoria y la imagen. Se debe en primer lugar, a la disputa constante por el lugar existente entre estos dos campos, lo cual lleva a pensar, ¿cuál es el lugar de la imagen en la memoria, y a su vez el lugar de la memoria en la imagen? o en palabras de Leonor Arfuch, una imagen que despierta la memoria, una memoria que despierta la imagen (Arfuch 2012, 400).

Del mismo modo, el segundo problema de igual forma se encuentra relacionado con los estudios visuales, en cuanto a ¿cómo una imagen termina siendo un dispositivo militante?, cuando está en ocasiones es considerada como portadora y reforzadora de identificaciones colectivas, y que junto a la militancia aportaría a la reproducción ideologizada y subjetiva de la memoria.

Tal es el caso, en el transcurso de la consolidación de la lucha social, la aparición y uso de imágenes, fue con la intención, de crear un acompañamiento durante y después del proceso histórico, para generar un sentido de identificación a partir de estos dispositivos visuales, que luego resultarían ser sus insignias de militancia.

Un ejemplo de países que han sido golpeados por la dictadura y paquetazos, son Nicaragua y Ecuador, sucesos que son reflejados en las series fotográficas de Susan Meiselas y Juan Diego Montenegro, donde los movimientos sociales y organizaciones de derechos humanos han desplegado en el espacio urbano, la lucha por la definición de pasados conflictivos en nuestra región, para seguirlos trayendo al presente desde las fotografías y la re-apropiación de las mismas.

Al mismo tiempo, durante el proceso de ejecución de esta investigación mediante la metodología de foto-elicitación y la discusión propuesta en tres capítulos, se responde a la siguiente pregunta; ¿de qué forma opera la técnica de re-enmarcación visual como

dispositivo militante para la activación de la memoria en los casos “Volver” (2019) y “Nicaragua” (2004)?

Fundamentalmente, el primer capítulo, en consecuencia con el primer objetivo específico; analiza el lenguaje visual fotográfico de la técnica de re-enmarcación visual dentro de los casos “Volver” (2019) y “Nicaragua” (2004) desde la implementación de marcos visuales, que esta investigación son desglosados desde en forma de taxonomía de estos *marcos* colocados alrededor de la pintura, sobre todo en la fotografía y la manera de representar la verdad frente a los procesos de construcción cultural y estética de las imágenes. Esta propuesta es explicada en los apartados: *marcar una fotografía, enmarcar el marco de una fotografía y re-enmarcar, el enmarcado de una fotografía*. Para Muchielli, es importante en primer lugar, acentuar el concepto de enmarcación explícita y la implícita; en la primera, “se activa la atención del receptor hacia un nuevo modo de clasificar objetos, y en la segunda, el nuevo modo se presenta sin apelar a la consciencia, y de hecho, si ésta apareciese estorbaría la persuasión” (Mucchielli 2002, 14).

Después en el segundo capítulo; acorde al segundo objetivo, descubrir las características que hacen dispositivo militante a una fotografía a partir de los casos “Volver” (2019) y “Nicaragua” (2004). Se explora de manera profunda a partir una intervención visual analítica del lenguaje visual y de composición desde *la técnica de re-enmarcación visual como un dispositivo militante para la memoria*. Con la intención de que la re-enmarcación visual como dispositivo militante, genere un aporte significativo en el arte político, cuando propone la creación de nuevas estéticas de resistencia que se encuentran alejadas de lo predictivo.

Sobre todo esta investigación es como dar un recorrido por los marcos que atraviesan a las fotografías re-enmarcadas. En el tercer capítulo; acerca de investigar las posibilidades de militancia, como también las implicaciones para generar memoria en los casos “Volver” (2019) y “Nicaragua” (2004) se hace presente una *recopilación de entrecruce de memorias, momentos, personas desde la apropiación en el espacio urbano*, haciendo hincapié en los hechos sucedidos durante el Paro Nacional de Octubre del 2019 en Quito-Ecuador.

Cabe destacar, la ejecución de la metodología corresponde en primer lugar al análisis de la re-enmarcación visual desde su composición estructural a partir de elementos estéticos hasta elementos comunicativos empleados en la construcción fotográfica de esta técnica visual.

De la misma forma, esta lectura objetiva de la descripción de la imagen, se encuentra acompañada de interpretaciones, apreciaciones, valoraciones, de quienes las consumen. En segundo lugar con una entrevista profunda con los participantes, debido a que una imagen puede hacer que una misma persona la perciba de acuerdo con su contexto y su espacio, respondiendo así a lo propuesto, en cuanto a la circulación de las imágenes re-enmarcadas.

Por último, esta circulación y uso de las imágenes, durante el desarrollo de la investigación se empleará el método de etnografía visual para indagar el problema planteado, en cuanto a cómo una imagen termina siendo un dispositivo militante, a partir de análisis extrínseco de la imagen, en donde confluyen flujos ideológicos - sociales, por los cuales se encuentra atravesada.

Capítulo primero

Marcar, enmarcar, re-enmarcar la fotografía

Fotografío lo que no deseo pintar,
y pinto lo que no puedo fotografiar.
(Man Ray citado en Sontag 2005, 259)

1. Desde el borde: un marco desde la pintura a la fotografía

Por años, la historia, el arte, la pintura, la fotografía, la comunicación, han sido colocados alrededor de un marco; que ha propiciado debates sobre lo que se encuentra afuera y lo que está dentro del mismo. Discusión que ha dado paso a problematizar si en realidad la presencia de los marcos, aportan o restan importancia a una imagen. En la enciclopedia de Diderot y D’alembert se define a la pintura como “representación de un tema que el pintor encierra en un espacio adornado por lo común con un marco u orla” (Tartás Ruiz y Guridi Garcia 2013, 5).

Mientras que tiempo después, con el surgimiento de la fotografía esta sea catalogada como; “un artefacto, que seduce en un mundo abarrotado de reliquias fotográficas, donde también parecen tener la categoría de objets trouvés, involuntarios fragmentos del mundo” (Sontag 1981, 79). Generando en aquel entonces una disputa fuerte entre la pintura y la fotografía, en cuanto a la manera de representar la verdad frente a los procesos de construcción cultural y estética de las imágenes.

Es así como el marco en el cual se va a asentar esta investigación, es el de los estudios visuales en torno a la verdad en las imágenes frente a los procesos de construcción cultural y estética de las imágenes, y su conceptualización de visualidad, “como ese hecho social y producción cultural de significados” (Martínez Luna 2012, 21), lo cual resulta necesario partir de la construcción de imágenes, donde se desarrollan prácticas sociales, discursos/lecturas, usos/apropiaciones, técnicas visuales que generan diversas connotaciones, que al encontrarse inmersas en la forma de configurar los procesos de visión y debido a su naturaleza, “están ligadas a lo sincrónico, incapaz de

preservar margen alguno para la duración, proceso o la historia” (Martínez Luna 2012, 21).



Figura 1. Disposición de los cuadros en la galería de Dresde.

A partir de ahí, los procesos de producción de significado cultural que tiene su origen en la forma de circulación y uso de las imágenes intentan dar cuenta, sin restricciones disciplinares para “partir de un contexto interdisciplinar” (Martínez Luna 2012, 20), con la idea de la creación y tratamiento de la vida social de las imágenes, para dar cabida al análisis de los procesos de construcción cultural de la visualidad en las series fotográficas “Volver” de Juan Diego Montenegro y “Nicaragua” de Susan Meiselas.

Es necesario precisar, y dotar de contexto histórico a esta investigación, para declarar que dentro de la configuración de la modernidad, fines de XV e inicios del s XVI, tal vez incluso antes, ya en la edad media, la presencia de los marcos fue en escala monumental, tal es el caso durante la creación y propagación de las pinturas, el rol del *parergon* o marco como lo llamaré durante la investigación, término griego que significa, “grosso modo, incidental o adyacente a la obra” (Taylor 2001, 333), fue teniendo presencia, volviéndose en ocasiones, un elemento de participación activa en las obras de arte. “De todos modos, estos soportes fueron usados con mayor frecuencia en el siglo XX, aunque fue definido desde mucho antes, en el último tercio del XIX” (Sánchez Vigil 2018, 167), agudizando no solo la forma de crear y presentar imágenes, también “estos aspectos no solo se definen en el anverso sino también en el reverso, en los soportes, en lo que hemos venido en llamar, la puerta de atrás” (Sánchez Vigil 2018, 167).

Es por ello que la información que ofrecen las fotografías se encuentra tanto en la imagen como en el reverso de la misma, especialmente en aquellas presentadas en los

soportes de un solo uso, es decir, “montadas en los cartones o tarjetas que se comercializaron desde la invención de la *carte de visite* por Disdéri en 1854” (Sánchez Vigil 2018, 167). Presentando así, “la pequeña fotografía rectangular vertical pegada sobre un soporte de cartulina, algo mayor en el que figurarán impresos en el verso o en el dorso algunos datos del fotógrafo autor de la imagen” (Del Valle Gastaminza 2013, 11). Dicho lo anterior, las varias formas de presentar una fotografía han funcionado como hilo conductor para desmontar y reconstruir técnicas de diferente estética, sin la necesidad y presencia de marcos tangibles.

Es por tal motivo, que la fotografía desde su invención ha estado rodeado por varios soportes, inicialmente se utilizó una cartulina fina de esquinas rectas. “A partir de 1870 la cartulina se va haciendo más gruesa y en ocasiones los bordes se redondean o varían” (Del Valle Gastaminza 2013, 18), conocido también por Derrida, en francés como “*passe-partout*” (Derrida 2005, 15). Por tal motivo, “el soporte hizo del objeto un artefacto, y éste se transformó en fetiche al representar lo desaparecido, lo perdido, añorado, querido o deseado” (Sánchez Vigil 2018, 168), desde ahí empieza a evidenciarse los primeros rasgos sobre la disputa entre el lugar de la memoria en la imagen, y viceversa; lo cual será profundizado en el segundo capítulo, sobre el trabajo de la memoria en el campo recordable como dispositivo militante.



Figura 2. La trasera de un marco, tanto para pintura como para fotografía

Retomando la idea inicial, la tendencia de generar un marco dentro de las fotografías, no empezó únicamente en madera o cartón; dicho esto, se produce un primer corte, o quizá un recorte de este marco en 1855-1865; “la imagen se recorta y se pega sobre un soporte de cartón flexible (cartulina) de color blanco y muy fina (0,5 mm de

grosor), con cuatro esquinas de la cartulina están en ángulo recto, algunas fotografías tenían la información del fotógrafo debajo, o al dorso es muy breve, escrita en negro o estampada donde figura el nombre y la dirección del fotógrafo en tamaño pequeño” (Del Valle Gastaminza 2013, 19). Por lo tanto, en un segundo corte, se encontraron marcos con “destellos de oro, sino que estaban compuestos por elementos como; la firma, el título” (Oliveras 2006, 186), y en ocasiones sellos que correspondían a los estudios fotográficos, en fin *parergonales*, como lo mencionará Derrida tiempo después.

Es así que, para autores como el filósofo Emmanuel Kant, los *parerga*; “elementos que añaden o adosan una obra” (Taylor 2001, 333), vendrían a cumplir la función de “ornamentos que no pertenecen intrínsecamente a la representación del objeto artístico” (Oliveras 2006, 185), al tener la función de “delinear una obra de arte o clarificar los límites entre la obra y su contorno” (Taylor 2001, 333). Lo cual acentúa la idea que tenía Kant sobre los marcos de los cuadros, al posicionarlos como simples adornos, es decir, no dotaban de valor, argumento, y contenido a la pintura.

Así mismo, la idea de que las obras de arte se sostenía por sí solas, y que no era necesario la presencia de un soporte físico y tangible, hace que la función de los *parerga* en las pinturas parezca razonable, más aún cuando estos colaboran con “la separación de aquello que es parte integral o complementaria del objeto artístico, de lo que se encuentra fuera o no forma parte del mismo” (Taylor 2001, 333), por este motivo, Kant insiste que estos no deben entrometerse o formar parte en la obra, o tal vez así, pero entre más lejos se encuentren, mejor.



Figura 3. La Venus dormida de Giorgione mostrando un marco con la corona en relieve en la Gemäldegalerie de Dresde.

De tal forma, los marcos en las pinturas, y de paso en las fotografías “son agregados extrínsecos, que aumentan en verdad nuestro gusto” (Want y Klimowski 2002, 128), volviéndolos aptos para la visión del espectador, ante la presentación del objeto artístico, “otorgándole el límite que se merece entre la pintura y el marco, porque precisamente este diseño y aún dentro del arte siempre ha sido extrínseco al objeto” (Want y Klimowski 2002, 128), que lejos de generar “una división entre lo afuera y adentro, también aseguran la integridad de la obra” (Taylor 2001, 334), despertando así la discusión permanente del lugar que le corresponde o no al marco dentro del arte y la fotografía, en cuanto a construcción de una imagen.

A diferencia de la observación que hace Kant sobre la acción que tiene el marco en las pinturas, y a la poca participación que este pueda tener en la presentación del objeto artístico; al ser simples ornamentos. Aparecen autores como Jacques Derrida; que se centra en cargar de sentido a la división tajante que se ha hecho entre lo que está afuera y dentro de la obra, es decir, ese límite existente a partir de la colocación de un marco, lo que invita a preguntarnos entonces, ¿dónde empiezan y terminan los parerga?, lo que significaría reconocer que no son un “simple ornamento” (Oliveras 2006, 187) como lo hizo Kant.

Dicho lo anterior, para Derrida los parerga son tan necesarios para la articulación de la pintura, porque no considera que sean los únicos elementos presentes en la obra, también lo están “la firma, el título de la obra, el texto que la sostiene” (Oliveras 2006, 186), en otras palabras, el contexto que la rodea. Mientras que para Kant, nada de estos parergas, o elementos son necesarios, y esto podría deberse a que la pintura “tiene estructuras y formas internas que la sostienen por sí sola, por ende los parerga no son parte de la obra” (Taylor 2001, 334).



Figura 4. Anónimo: Interior de la Gemäldegalerie, ca. 1830. Foto: Wikimedia Commons.

Ante lo propuesto por Kant, en cuanto a las estructuras y formas tanto internas de la obra, Derrida se pronuncia; “el marco también está en cierto modo, dentro de la pintura, porque es lo que produce el objeto artístico como tal” (Powell y Howell 2007, 133) que en ocasiones puede excederlo, trayendo consigo la generación de nuevos marcos, nuevos elementos, que aportarían a la idea, algo alarmante, de que “el parergon ni siquiera existe” (Powell y Howell 2007, 133).

Es así como, el trazo en la pintura, y específicamente para esta investigación, la captura en la fotografía, no aparecen nunca por sí solos, tienen un marco tanto por dentro como por fuera, que en ocasiones no se sabe dónde termina, según el mismo Derrida, “es imposible de descifrar” (Taylor 2001, 334), y que unido a lo propuesto por Kant estos elementos “son netamente externos a la obra o tienen algún tipo de vínculo particular” (Taylor 2001, 334), se podría entonces precisar que es el propio espectador, desde su visualidad, quien construye un marco.

Por consiguiente, “adentro o afuera, o ni adentro, ni fuera” (Derrida 2005, 23), “la fotografía nos persuade de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad” (Sontag 1981, 43), esto asociado con la instantaneidad que la cámara fotográfica aporta en la construcción de imágenes, que lo asemeja a capturar una porción de la verdad, o de las verdades encontradas, con la intención de ser impregnado en un marco, o en el caso de la técnica fotográfica de re-enmarcación visual, en muchos marcos, y comprobar si “pasan a ocupar un lugar central” (Oliveras 2006, 186), así como lo fue, en determinado momento, en la pintura.

Por lo tanto, hasta aquí, de lo que se trata es de determinar el lugar, el modo de operar, las técnicas que se emplean, y si en realidad existen límites o no-límites ante la presencia del parergon, “el marco, el ornato” (Want y Klimowski 2002, 128), como lo sostendría Kant, o si, ante su ausencia física, aún existe “la lógica, el sentido, el contexto” (Derrida 2005, 25) en la construcción de imágenes, por medio de la apropiación e intervención en el espacio urbano en los trabajos fotográficos “Volver” y “Nicaragua”, siendo este sostenido por la experiencia visual del espectador que estaría aportando en la consolidación de otro, y nuevo, marco, como se lo mencionó anteriormente.

Encaminado, a una presencia y a su vez ausencia del marco, se dan paso a nuevos sistemas de presentación de una imagen, donde se hace constar un afuera y adentro de la misma, que ante el eminente bordeado, tiene la posibilidad de reconstruir, sujetar, marcar

aspectos que rodean a la fotografía, y en particular, para comenzar a imaginar, desde la memoria, los conflictos presentados en los casos fotográficos “Volver” y “Nicaragua”, en esta apuesta por traer al presente, el pasado, con la técnica de re-enmarcación visual.

Quienes han realizado fotografías estarán de acuerdo que la cámara establece una cuadrícula, que delimita el espacio de visión y captura, llegando a la premisa, de que jamás el objeto o sujeto debe estar por fuera del campo de visión, lo cual con el tiempo generó límites entre lo que se pretende fotografiar y la cámara, sin embargo, con el surgimiento de propuestas alternas a la construcción de la imagen “la fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste de unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado” (Sontag 1981, 41).

Con la intención de cerrar este marco, y al estar consciente de que pronto se abrirá otro. El principal interés para comparar las posiciones de las pinturas y las fotografías alrededor de un marco, es saber dejar por sentado que no siempre estuvo cerrado, en su lugar fue convirtiéndose en un marco no tangible, donde se encuentra presente lo institucional, cultural y social. Es así como más adelante, en el apartado de “Desde el centro: Enmarcar en la fotografía”, profundizaré en los aspectos técnicos dentro de la fotografía; al encontrarse rodeada de un marco.

2. Desde el centro: Enmarcar en la fotografía

El enmarcado, al igual que el marco, coloca a la fotografía en entornos limitados, por ello, “las fotografías son cortes de la realidad enmarcados en una cultura, una mirada, una forma de ver y de pensar determinada” (Renobell 2005, 3). Sin embargo, dentro de esta investigación, desafiaremos al encuadre y haremos que rebase los límites estéticos hasta el punto de incluir al espectador en la experiencia visual de la fotografía, que profundiza en la idea de Derrida, cuando el parergon deja de tener límites.

Ante la creación de una fotografía, es importante hacer notar los entornos, elementos y marcos que la componen a la hora de encuadrar (enmarcar). El encuadre al ser un “proceso mental y material, por el cual se obtiene una imagen, que contiene determinado campo, mientras excluye a otro, visto desde ciertos ángulos” (Aumont y Marie 2006, 77), conduce a la premisa de crear todas las formas posibles para mirar una

fotografía, al generar una proyección directa sobre el contenido, sin la necesidad de colocar límites de visión, lo que abre la posibilidad de encontrar dentro del encuadre un nuevo marco, que establecería varios puntos atención hacia la imagen.

Es claro que la presencia del encuadre (enmarcado), sigue siendo “un recurso de composición para atraer la atención del espectador, el cual consiste en colocar un marco alrededor del motivo de la fotografía” (Ribes Portillo 2012, 12), sin embargo, no tiene que ser necesariamente tangible porque limita el campo de visión, como lo menciona Susan Sontag “en un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras, el encuadre, parecen arbitrarias” (Sontag 1981, 41), es por ello, que en este apartado el enmarcado, es construido desde las técnicas de lenguaje visual y de la composición, con miras a la percepción y lugar de enunciación; social y cultural del fotógrafo.

Lo mismo pasa con el arte, al encontrarse inmerso en el campo de la estética, y al ser presentado en la propuesta de arte político dentro de esta investigación cuando este hace uso de técnicas alternativas para generar una discusión social, cultural, estética e institucional. Por ejemplo en el caso del artista Leonardo Kestelman, cuando presenta en una galería (lo institucional) un bastidor pintado totalmente de color negro, ubicado en una pared de color blanco, sin embargo, lo que realmente es su obra, es la re-apropiarse del espacio, en este caso, de ese fragmento de pared, considerando así esta obra como una “fuera de obra, o ex-ergonal” (Oliveras 2006, 186), en otras palabras, “la pared como elemento constitutivo de la obra habla de un programa deconstructivo, que centraliza la condición artística de la obra (reflejada en la huella de la pintura) separada de lo extra-artístico (la pared)” (Oliveras 2006, 186–87).

Si bien la noción de generar estéticas alternativas era familiar para el arte, la fotografía las prolongó, y como se mencionó anteriormente, frente a su creación y en específico en los casos fotográficos de “Volver” y “Nicaragua”, el lenguaje visual propuesto en la técnica de re-enmarcación visual “consiste en utilizar algún elemento de la imagen para enmarcar el motivo” (Cabrera, Funes, y Zavaleta 2009, 93). Para generar una comparación, en el caso de Kestelman, “si el marco es negro la expresividad es mayor pues nos causa la sensación de estar inmersos en la escena” (Cabrera, Funes, y Zavaleta 2009, 93), mientras que en el trabajo de Juan Diego y Susan Meiselas la inmersión del espectador dentro de la fotografía se da de otra forma, a partir de un juego de miradas, que será explicado en un siguiente capítulo.

Es importante mencionar a groso modo la forma de inmiscuir al espectador en las series fotográficas “Volver” y “Nicaragua”; esto se da a través de una lectura fotográfica donde se manipula el ejercicio de dos imágenes de tiempos diferentes, para ello, “es necesario tener mucho cuidado al elegir el sentido de lectura a la hora de realizar el encuadre” (Acaso 2006, 57). Por lo tanto, “el formato ha sido elegido para transmitir un contenido simbólico determinado” (Acaso 2006, 57), es por eso que este, también determina las interpretaciones sociales y culturales tanto del fotógrafo como del espectador.

En los trabajos de Juan Diego y Susan “especialmente al poner de manifiesto la relación entre el cuadro de la instantánea y la mirada del fotógrafo que traduce la fotografía” (Aumont y Marie 2006, 77) se nota con claridad el espacio, contexto, e intención en el que se sitúan sus series fotográficas, lo que se podría llamar el primer marco, y ante un análisis profundo, se ve la parte técnica de la composición (enmarcado) desde la apropiación e intervención en el espacio urbano rodeado por los aspectos sociales y culturales del fotógrafo, es decir, una enmarcación del primer marco.

Lo mencionado anteriormente puede ser cierto, “aún se opta por crear formatos rectangulares que obligan a elegir entre dos orientaciones: la horizontal o la vertical” (Acaso 2006, 57) impidiendo un fuera del encuadre, pese a esto se han ideado otras formas de romper con ese tipo de orientaciones que limitan la movilidad de los objetos o sujetos fotografiados. Existen efectos como; señales corpóreas que apuntan a diferentes direcciones dentro del enmarcado o las miradas directas al espectador, de esta manera se tiene un significado completamente diferente, que incluye una figura fuera del encuadre.

Ahora bien, con respecto a fuera del encuadre y para acercarnos al re-enmarcado; las nuevas técnicas visuales “determinan los límites exteriores del material visual” (Acaso 2006, 54), cuando se centra netamente en los paradigmas del encuadre se intenta que el objeto representado no se salga del enmarcado, “esto se encuentra asociado con las formas artificiales de tipo geométrico, el ya conocido marco, que en su mayoría, son creados por el hombre y suelen ser rectangulares y rectas” (Acaso 2006, 54), y al ser creado por el hombre, estas pueden ser re-inventadas, esto combinado con las nuevas alternativas estéticas surgen la re-enmarcación visual, que será tratado en el siguiente apartado.

El autor, o en este caso el fotógrafo, como Juan Diego y Susan otorgan significado a los conflictos políticos del pasado, traídos al presente desde sus series fotográficas,

“tanto en la forma del contorno de la representación visual en sí misma, como en la forma de los contornos de los objetos contenidos en dicha representación visual” (Acaso 2006, 60). Es necesario a partir de este momento, advertir al lector, que estamos por entrar a otro marco, que posiblemente, lo incline a crear otro por sí mismo.

Y es que cuando se trata de enmarcar una fotografía, el concepto final tras el encuadre, es crear una especie de voz/forma unísona entre la fotografía, el enmarcado, y los posibles marcos que van a surgir, ya no solo marcos físicos como se ha venido insistiendo, también están los no tangibles, que determinan el campo visible de una fotografía.

Antes de empezar de abrir el tercer marco, el del re-enmarcado, hay que dejar claro que “el encuadre, no quiere decir todo, ni cualquier cosa; por otra parte y como cualquier encuadre (¡en el sentido más estricto!), debe formalmente, quiero decir, con sus formas responder a un sistema finito de coacciones. ¿Qué deja hacer o que deja ver?” (Derrida 2005, 21), he ahí la importancia de un marco dentro del otro, para ya no solo cuestionar lo que está afuera o dentro del marco, sino también que existe en el mitad de esto.

3. Ni desde el borde, ni desde el centro: re-enmarcar en la fotografía

Entre el s. XX-XXI la premisa, de que la forma de hacer imágenes ha cambiado progresivamente, parte de la idea de propiciar la intervención del espectador en la fotografía. Por ello, técnicas como la re-enmarcación visual, el tercer marco de toda esta composición, permite exceder los límites de visión y creación, e intenta descifrar lo que existe en la mitad tanto del afuera como del adentro en los propuestas visuales de Juan Diego y Susan. Esta técnica de superposición de imágenes; emplazadas en el mismo lugar donde fueron tomadas, “involucrando al espectador de modo que es él mismo el que ha de encontrar el punto de vista de la fotografía original, con el fin de encajar el montaje fotográfico con la realidad” (Benlloch Moya 2017, 10).

Como se mencionó anteriormente, las fotografías que componen la serie “Volver” y “Nicaragua” empezaron con dos capas, teniendo primero un *marco* inicial; que permitieron una lectura lineal de la imagen, mientras que la segunda capa, el enmarcado brindó una lectura más profunda de la fotografía en cuanto a composición y presentación del tema, en este caso conflictos sociales tanto en Ecuador y como en Nicaragua, de

manera que, la profundidad de esta técnica visual, se tiene la sensación de introducir al espectador hacia el interior de la fotografía.

Aun así, el enmarcado dentro de la re-enmarcación; al generar sensación de profundidad e inmiscuir al espectador; se encuentra frente a varios puntos de atención dentro de la imagen, a los cuales, la mirada puede dirigirse. Puede que, los varios puntos de direccionamiento de la mirada no le sea para nada novedoso al lector de esta investigación, debido a que algo similar se dio en 1966, Michael Foucault, en el campo del arte, abrió un debate sobre *Las Meninas de Velázquez* y “su complejo juego de miradas, interdependencias y relaciones oblicuas, que se producían dentro y fuera del cuadro, entre los personajes y elementos de la pintura y un observador enfrentado a la misma” (Tartás Ruiz y Guridi Garcia 2013, 2).



Figura 5. Las Meninas (1656), de Diego Velázquez (Museo del Prado)

Es por ello, que dentro de esta investigación se abrirá un debate, como hizo Foucault en las Meninas de Velázquez, en este caso, en el trabajo de Montenegro y Meiselas, alrededor de los juegos de mirada en los diversos puntos de atención creados en las fotografías re-enmarcadas, bajo las características de apropiación e intervención en el espacio urbano de los casos fotográficos “Volver” y “Nicaragua”, desde una posible re-apropiación por parte del espectador.

Entonces, tal parece que ha llegado el momento de que la fotografía, regrese a ser mirada, analizada y cuestionada sobre ella misma, a partir de los marcos, enmarques y re-enmarcados que pueden existir en la composición de una imagen. Es por tal motivo, que hay que recurrir a sus bases técnicas, la *refotografía*; “técnica referida al visitar

fotográficamente lo ya fotografiado” (Santacreu Tudó y Moliner Nuño 2010, 372), y a su vez otorgarle de un sentido temporal, que compromete tanto el pasado y el presente para la re-construcción de la memoria.

Por lo tanto, para realizar un trabajo entre memoria e imagen; “se encuentra el método de la superposición manual, en el que la fotografía original se sujeta con la mano en el propio lugar donde fue tomada” (Benlloch Moya 2017, 9), y haciendo referencia al ya mencionado apartado más subjetivo de la refotografía, que es de vital importancia conocer el “contexto en que han sido tomadas ambas fotografías y aquello que las relaciona” (Benlloch Moya 2017, 9). Dentro de este método, se encuentra el trabajo de Juan Diego Montenegro, con su serie “Volver”, siendo este un caso de estudio que trabaja directamente con la memoria.

En el transcurso de esta investigación re-construir la memoria desde la re-enmarcación visual ya no parece una idea tan desafiante, para los refotografiadores como Mark Klett, precursor de esta técnica en 1984; “la refotografía es una experiencia sensorial que va más allá de la simple comparación de imágenes, en la que el observador ha de tomar una posición activa y donde experimentar, y conocer el lugar retratado son fundamentales para que la experiencia sea completa” (Benlloch Moya 2017, 8). Ya lo mencionaba Aby Warburg con la creación del *atlas mnemosyne* (Tartás Ruiz y Guridi García 2013, 3), “al plantear una sobre posición de las fotografías; este proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas” (Tartás Ruiz y Guridi García 2013, 1), si se lo pone en perspectiva, este tipo de técnicas, donde la presencia de los marcos no tangibles es recurrente, de alguna manera estos rodean y dan protagonismo a la imagen; cuando este es situado por delante del objeto fotografiado, y a su vez logra captar la atención de lo que está por detrás, que algunas veces es el espectador.

Tanto el atlas mnemosyne, que por definición, es necesariamente incompleto, “una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios” (Tartás Ruiz y Guridi García 2013, 3), como el cuadro de las Meninas de Velázquez con sus puntos de fuga y la intención de diseminar la mirada del espectador, permiten aseverar que la técnica del re-enmarcado visual no tiene límites, su composición en ocasiones se mimetiza con el espacio en el que es ubicada la fotografía, como en el caso de Reframing History –

“Nicaragua” de Susan Meiselas; cuando esta coloca, en un especie de exposición fotográfica, escenas de la dictadura de Somoza, contraponiendo a los escenarios del presente, con la idea generar en la población nicaragüense una memoria histórica, y a su vez, el reframing que hace Meiselas no solo es con el montaje en el espacio urbano sino las fotografías que surgieron de esa intervención son las fotografías re-enmarcadas analizadas en esta investigación.

Mientras que en el caso de la serie “Volver” de Juan Diego Montenegro, la composición es presentada desde la apropiación en el espacio urbano por parte del fotógrafo, días después de la culminación del Paro Nacional en el mes de Octubre, debido a las medidas económicas presentadas por el gobierno de Lenin Moreno. Ante lo sucedido, este fue selectivo en el uso de sus propias imágenes, las cuales definitivamente guardan un minuto de silencio para quienes las ven, por el juego de miradas y la evidencia de la huella de una multitud. Lo que hace especial el trabajo de Montenegro, y donde surge el efecto de esta técnica visual, es el uso póstumo que se le dio a las mismas para recordar un año de las movilizaciones. Abriendo paso a la posibilidad de que tiempo después, las fotografías de la serie “Volver” de Juan Diego Montenegro, se consoliden dentro de este gran espectro fotográfico de las insignias memoriales para recordar el poder de las luchas sociales.

En este punto, al lector, el trabajo fotográfico de Juan Diego Montenegro y de Susan Meiselas, le podrá parecer similares en cuanto, a la técnica, al objetivo y la lectura que tienen tanto la serie “Volver” y “Nicaragua”, sin embargo, la forma para presentarlo, fue diferente. Pero es necesario dejar claro que durante la aplicación de *las capas de la historia* (Benlloch Moya 2017, 9), o lo refotografiado, “es importante que exista un elemento en común entre las dos imágenes que permita coserlas y a su vez haga de hilo conductor en la evolución histórica” (Benlloch Moya 2017, 9).

En otras palabras, la serie fotográfica de “Nicaragua” estuvo bajo la acción de la intervención en el espacio urbano, esto se debió, a que en su mayoría los espacios donde fueron realizadas las fotografías originales, aún existen, sin embargo hay algunos espacios que ya no están, y pese a esto Meiselas, decidió intervenir en ese espacio, con ampliaciones grandes de las fotografías teniendo como soporte columnas de hierro para que sean más resistentes, estuvieron ahí por un tiempo tras cumplirse 25 años de la dictadura de Somoza.

Mientras que el trabajo realizado por Juan Diego en su serie “Volver”, la forma de presentar estuvo bajo los estatutos de la apropiación tanto del espacio como de sus propias fotografías para realizar el re-enmarcado en ese momento; esto no significaba colocar las imágenes bajo la idea de generar una exposición de la memoria de Octubre. En otras palabras, Montenegro, se apropió de sus fotografías y del espacio, para realizar esta contraposición de imágenes en un corto tiempo, es decir, el tiempo en que se tardaba en realizar la captura y de eso constaba su ejercicio de memoria, tras haber pasado un año del Paro Nacional. Pese a establecer estas dos diferencias en la ocupación de los espacios, la lectura sigue siendo la misma, la intención de igual forma, y más aún la idea de que el espectador haga un re-enmarcación de estas re-enmarcaciones, es decir motivar a su participación.

La presente fusión de los dos tipos de marcos dentro del re-enmarcado lo conecta con otras formas de composición sobre el refotografiado. “Se trata de la superposición de imágenes, conocida también como *las capas de la historia*” (Benlloch Moya 2017, 9). “Se trata de un recurso formal que genera un mayor diálogo entre los dos momentos temporales, y a su vez confiere a su autor un mayor peso en el proceso creativo” (Benlloch Moya 2017, 9), lo que hace evidente el trabajo de esta técnica con los aspectos de la memoria y la imagen, trayendo en este punto una de las problemáticas de esta investigación.

Podrá parecer un adelanto precipitado, que será sostenido en el siguiente capítulo, pero el lugar de la memoria en la imagen permite expandir el campo visual de este tipo de técnicas, sin la necesidad de un exceso en el uso de elementos estéticos, que a su vez logra crear otras formas de presentar la imagen en los espacios urbanos. Lo dicho anteriormente se encuentra conectado con la posibilidad de que la imagen establezca un diálogo con la memoria del espectador, es decir, dotarle de una vida social a la fotografía, esto respondería a la segunda problemática, en cuanto al lugar de la imagen en la memoria.

La reconstrucción de esa instantánea a día de hoy, con el vacío de los ausentes, da la razón al fotógrafo Martí Llorens al referirse a los tres tiempos de lo refotográfico: “el tiempo original, el tiempo actual y el tiempo que media entre ambos” (Santacreu Tudó y Moliner Nuño 2010, 372). Es decir, que al momento de “insertar esas imágenes históricas dentro de sus actuales panorámicas, nos está poniendo en contacto con los registros de nuestros antepasados” (Santacreu Tudó y Moliner Nuño 2010, 373). Es por ello que la

refotografía, en este caso la técnica de re-enmarcación visual tanto para los estudios visuales como para la comunicación, sirven para comprender los hechos sociales.

Por lo tanto, los montajes realizados en este tipo de técnicas de re-enmarque de gran poder visual, que por momentos logra introducir al espectador para luego despertar emociones y activar su memoria, lo que permitirá dejar de hablar de la fotografía en solitario y de recordar la técnica bajo la que se encuentra, para abrirle campo a un aspecto político e ideológico alrededor del concepto de la militancia depositada en una fotografía ya re-enmarcada.

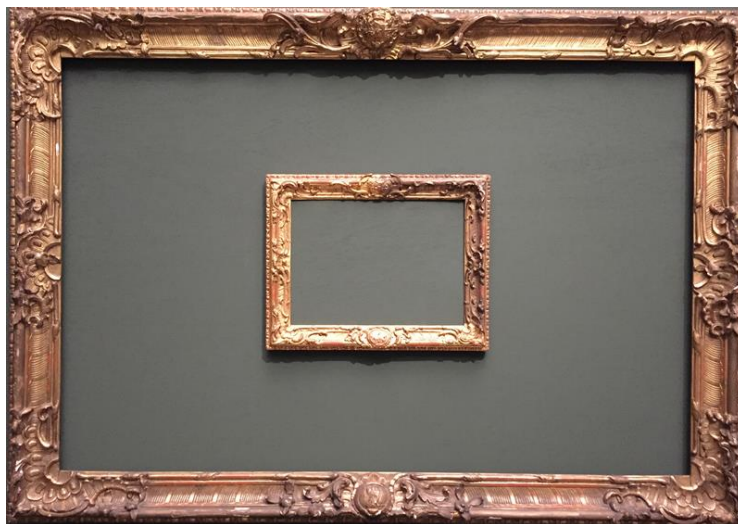


Figura 6. Disposición de los cuadros en la galería de Dresde.

Capítulo segundo

La técnica de re-enmarcación visual; su trabajo con la memoria y la militancia

El discurso lineal que lo explica todo se vuelve caduco, es el tiempo de lo yuxtapuesto, lo fragmentario y parcial. Fractales y collage (Santacreu Tudó y Moliner Nuño 2010, 372).

1. La disputa de la fotografía en la modernidad y en el campo del arte ante el desafío de re-presentar.

Antes de abrir un nuevo marco en este segundo capítulo, es necesario entre abrir un extremo del anterior. Si bien la representación construye y muestra la verdad, por el lado de la re-enmarcación visual, mediante el uso del prefijo “*re*” se encamina hacia una propuesta de volver a *re-presentar*, desde esta yuxtaposición de imágenes, o el conocido refotografiado, diversas verdades existentes en una fotografía.

Dentro de la propuesta de esta investigación y bajo el análisis de los casos fotográficos “Volver” y “Nicaragua”, la re-enmarcación visual; vuelve a *re-presentar*, lo ya presentado, resulta importante introducir al uso del marco y a la creación de la fotografía en el campo de la representación y de la crisis que esta presenta actualmente bajo los designios del arte político.

La sociedad moderna anhelaba un medio como la fotografía, es así que fue “presentada como un medio novedoso de la representación de la realidad” (Latorre 2012, 25) adquiriendo el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos, lo que trajo consigo un cuestionamiento alrededor del trabajo de la pintura en cuanto a su propuesta de representar la verdad. Dicho lo anterior, “las obras de arte, en su momento servían como ejemplo de verdad y de garante estético” (Henckmann y Lotter 1998, 168), sin embargo, la fotografía antes de ocupar un espacio en el campo del arte, y ante la pérdida de certezas intocables, recurre a la necesidad de mostrar objetos y espacios que resultan ser tangibles en la captura del momento.

Teniendo presente, que existían autores como Charles Baudelaire que prefería colocar a la fotografía por fuera del campo de las artes, por lo que “debe conformarse con un ser, un mero auxiliar de las bellas artes” (Latorre 2012, 25), lo cual esta investigación

discrepa, pues considera que la fotografía desde un inicio fue para del campo del arte por trabajo en conjunto con las vanguardias, al transformar con los años la forma de hacer arte y fotografía.

En otras palabras, el mundo se empieza a comprender como imagen, generando así una disciplina sobre la mirada y la forma en la que se construye la verdad en el mundo-imagen. Es posible que la separación de las palabras mediante el signo de *intermedio* confunda de muchas formas la comprensión de la lectura, sin embargo, esta investigación se apega a lo intermedio, a esa mitad que puede descubrirse en la re-enmarcación visual desde múltiples percepciones que suscitarían un re-presentación de la verdad.

Para Kant, “representar es conceptuar, es más una potencia del sujeto, que una copia, en cuanto al sujeto construye el fenómeno, no lo copia” (Ceballos y Alba 2003, 12), quizá la postura de Kant sobre la verdad sea muy adelantada para su época, pues esta coincidiría con la crisis de la representación, la cual fue reconocida durante la posmodernidad y su trabajo con la imagen. Pues para el filósofo, “la verdad no puede ser representada adecuadamente mediante ningún tipo de lenguaje o ninguna intuición finita” (Canning 2001, 374), dicho de otra manera, la fotografía no nos proporciona la belleza de una obra de arte, pero nos acerca a la verdad por otro camino, es momento de fragmentarla.

Marta Lopez Gil para explicar las diversas fracciones que dejó sueltas la modernidad, presenta al espejo, en forma de metáfora, cuando considerar que; “este también puede romperse, fragmentarse, generando una multitud de trozos, en los que cada uno de ellos intenta reproducir la realidad que antes correspondía a la imagen única, es decir que compiten por construir el testimonio más verdadero” (Lopez Gil 1996, 43–44). Por lo tanto, “el artista moderno asume el reto de recuperar la esencia creativa de la imagen” (Carrasco 2016, 157).

Pese a esto, es importante regresar a los inicios de la discusión que tiene de por medio la representación de la verdad. “Kant, afirmaba que era de vital importancia durante la modernidad el “atrévete a pensar por sí mismo”, o el también conocido *sapere aude*” (Lopez Gil 1996, 19). Dicho esto, no pretendo desafiar lo propuesto por Kant, sin embargo, considero que es momento del “atrévete a ver por ti mismo”, y esto es lo que precisamente hace la re-enmarcación visual, volver a re-presentar, lo ya presentado para

que sea el espectador quien tenga la potestad de ver por sí mismo lo que se encuentra en la imagen, y en este caso, en dos espacios.

Antes de ampliar el debate entre representación y re-presentar en los casos presentados al inicio, resulta preciso señalar que la modernidad “habría encontrado un método para no deber ya nada al pasado, ni siquiera la técnica de apropiación del mundo que les había tocado vivir y documentar de modo fidedigno” (Latorre 2012, 25), es decir la modernidad dejó por fuera técnicas que recurran a la memoria. Lo que me parece un rescate brillante de la posmodernidad y las técnicas visuales del campo de lo recordable.

Resulta importante dentro de esta investigación, diferenciar tanto la representación; tal como se la ha venido describiendo, se encontró tras la construcción de la verdad, su único trabajo fue demostrar que la única verdad existente, era la que estaba en las imágenes creadas en ese tiempo. Mientras que la *re*-representación, propuesta en esta investigación, ya no tiene la necesidad y la posición de crear la verdad, porque desde la modernidad, se ha dicho y debatido al respectivo, más ahora que la humanidad vive con la verdad en las imágenes dentro de sus bolsillos, en su celular. La idea de re-presentar es solo volver a presentar o proyectar, esa verdad ya dicha, ya realizada, quizá lo que le restaría la técnica de re-enmarcación visual, es reconocer las verdades alrededor de su composición.

Es así, como toda re-presentación, o en este caso como toda re-enmarcación visual, se consolida mediante un acto donde refuerza el ausente, para hacer aparecer al presente, que mediante una imagen la aumenta y duplica. De este modo, el efecto del futuro dispositivo militaría configuraría espacios en la imagen desde la presencia, y la ausencia, y es por eso que los trabajos fotográficos de Juan Diego y Susan son importantes para esta investigación su apuesta hacia la memoria es una de las formas más reivindicativas y desafiantes para la modernidad.

Para una mejor explicación, ha llegado el momento de advertir al lector. Tenga por seguro que esta investigación también contará otra verdad, la cual lo hará preguntarse; ¿qué pasaría si la fotografía dejaría de fotografiar la verdad, y se encargaría de construir su propia verdad e incluso sus propias re-presentaciones, o en el caso de la re-enmarcación volver a re-presentar, lo ya presentado?, no es necesario que lo conteste ahora, su respuesta tendrá que esperar, quizá también en el camino construya otra verdad.

Esta investigación espera con tal advertencia no desafiar al lector, solo pretende introducirlo al ejercicio de la construcción de la verdad, para entender el tránsito de la fotografía para conseguir *su verdad*, sabiendo de antemano que bajo la técnica de re-enmarcación visual no existe una, sino varias verdades por encontrar. Que esta intromisión de mi parte sirva para cuestionar la expectativa que se la ha otorgado a la fotografía.

2. La fotografía ante la crisis de la representación y el posicionamiento de la re-enmarcación visual como dispositivo.

Mientras que la posmodernidad explica sus procesos de experimentación e implementación de las diferentes herramientas y formatos para la creación de una fotografía, esta investigación por su lado, y con base en los debates de la posmodernidad alrededor del arte político, se va a referir a la fotografía ya re-enmarcada, en la posición de confrontar las formas habituales de construir una imagen; para así explicar su tránsito por la crisis de la representación, y su transformación en un dispositivo militante. De nuevo entonces, tendré que recurrir a los marcos, para ampliar el campo de la visualidad, de la re-presentación, y de las verdades existentes.

Es en este contexto de confrontación resulta pertinente adoptar una estrategia *contravisual* (Fountcuberta 1997, 45), que posicionarían a la técnica de re-enmarcación visual “como una técnica posfotográfica; al ser actos creativos de apropiación basados en la utilización de un banco de imágenes” (Prada 2018, 11) al no quedarse con la lectura lineal de una sola fotografía, sino al generar una red extensa para poder crear desde la fotografía re-enmarcada, re-presentando la posibilidad, de una reiteración dentro de la re-enmarcación.

Como consecuencia, y a la razón de que las fotografías ya re-enmarcadas posean un mayor campo de profundidad, “igualan los elementos del primer término y los realzan en detrimento de los del fondo que quedan enmascarados” (Carretero 2003, 227). Por ello, “este tipo de técnicas al ser mediadoras visuales; por la cantidad de elementos que esta aporta, afectan al significado de la imagen” (Carretero 2003, 227). Dicho lo anterior, en la posmodernidad las imágenes, más bien, tendrían sentido “como repertorios que

facilitaran una intervención sostenida en el mundo que respondiera al imperativo de la participación” (Cánepa 2013, 182).

Dicho sea de paso, “la re-enmarcación es el principio de seleccionar un elemento dentro de una imagen o realidad amplia, para facilitar el convencimiento” (León 2007, 12). Por lo que, en la disputa por los espacios, claro está que en la fotografía, como se menciona en el primer capítulo, el encuadre delimita el espacio representado, estableciendo una diferencia “entre el espacio visible (campo) y un espacio ausente-presente, invisible (fuera de campo)” (Carretero 2003, 226). Esto en palabras de Walter y Chaplin, este acto de visión con respecto a la imagen, “es informada por los diversos intereses y deseos del observador, y por las relaciones sociales que existen entre quien percibe y lo percibido” (Walter y Chaplin 2002, 42).

Por consiguiente, en una eminente y en ascenso cada vez desbordado, la crisis de la representación como lo argumenta Fontcuberta, “no hay verdad absoluta, tampoco en fotografía, puesto que siempre hay puntos de vista que seleccionan esa presunta realidad que queda más allá del objetivo y del ojo humano” (Latorre 2012, 34). En este sentido, “la fotografía puede mostrar un espacio único afirmando que es el lugar donde todo se ve (espacio de representación total) o incluir la opacidad, ese otro espacio invisible de la representación” (Carretero 2003, 226).

Entonces en cuanto al trabajo de la re-enmarcación visual y las imágenes que la componen, “la posmodernidad ha proclamado un nuevo modelo antirrepresentacional de la (de) forma (ción)” (Appignanesi y Garratt 2004a, 12), por consiguiente tal técnica presenta las diversas formas de deformar una imagen, bajo la utilización de otras, para mostrar dos escenarios, lugares en distintas temporalidades, asentando de manera definitiva el trabajo que tienen este tiempo de técnicas con la memoria.

Con respecto a la técnica José Luis León, plantea que la re-enmarcación es el principio de seleccionar un elemento dentro de una imagen o verdad ampliada, para facilitar el convencimiento, por ello, “un marco puede ser instalado por vez primera, para ordenar fenómenos hasta ahora dispersos, y entonces se le denomina enmarcación, pero si se trata de modificar el marco, al proceso de cambio se le denominará re-enmarcación o cambio de marco” (León 2007, 12).

El trabajo entre imágenes con esta técnica, “significa trabajar sin reglas para encontrar las reglas de lo que hemos hecho” (Appignanesi y Garratt 2004b, 50), en otras

palabras, incluso dentro de la posmodernidad y un proceso contestatario como este, también mantiene bases y reglas que conducen a procesos más fuertes, siendo el caso de la legitimación, por lo que dentro de esta investigación estará estrechamente relacionado con lo militante, como ese escenario de circulación y socialización de las imágenes direccionadas bajo el propósito de cuestionar, criticar pero sobre todo colocar en la palestra pública problemáticas sociales, culturales y políticas que modifican la verdad desde la imagen.

Walter Benjamin, citado por Ignacio García, plantea que la imagen “es caracterizada como el ámbito de una máxima concentración de tensiones, es asociada al encuentro de fuerzas contrastantes, a una cierta experiencia de choque, a una dislocación o radicalización de las diferencias” (Benjamin en García 2015, 115), dotando a la imagen como una incitación a la acción, recordando el objeto de estudio en esta investigación, desde distintos niveles fotográficos, el trabajo que hace “Volver” y “Nicaragua”, en el espacio donde fueron colocados, sirven de aire para refrescar los vestigios de la historia.

Por ello, el acto de re-construcción para la preservación de lo recordado, a partir de imágenes, aparece con el sentido de identificación mediante la percepción; resultando en posibles re-significaciones de lo recordado por parte de la sociedad. Desde la teoría de las imágenes, y como historiador del arte, Hans Belting plantea que “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting 2007, 15). En otras palabras, pone en evidencia el funcionamiento de este dispositivo activador de la memoria, para considerarlo luego, como ese cable a tierra que conecta con el tejido social.

Con todo esto de por medio, se abre el camino a que tal imágenes con la técnica de re-enmarcación visual, lleguen a ser dispositivos, y a su vez militantes; para construir diversas verdades, legitimaciones, apropiaciones e intervenciones en el espacio, a través del juego de temporalidades desde la re-presentación. Es posible que esta investigación, y más estos tránsitos de la verdad, la intención es clara, así como el dispositivo tiene diversas aristas por donde intervenir, de igual forma lo tiene la fotografía con esta técnica.

Como se ha venido advirtiendo, aunque ahora parece un mensaje *en clave*, con la intención de que lector se quede o se vaya, en esta investigación la re-enmarcación visual pretende consolidarse como un dispositivo, porque al igual que la imagen, circunvala en muchos escenarios. Por ende en el trabajo de Juan Diego Montenegro, con la serie Volver

y el de Susan Meiselas con Nicaragua, se abre el campo de este dispositivo a miras del pasado y el presente en la memoria de las luchas sociales y su accionar político dentro de la creación fotográfica.

Natalia Bertune, considera que en esta problemática entre la imagen y la memoria se encuentra como intermediario el dispositivo, que en este caso serían las fotografías re-enmarcadas, el vehículo donde es posible “identificar para su preservación y recuerdo” (Bertune 2018, 112), para sostener el acto de la preservación de lo recordado con posibles apropiaciones y re-significaciones de lo recordado por parte de la sociedad, que lo convertiría en militante, lo cual será explicado más adelante.

Si bien, “el dispositivo puede ser considerado una verdad que se posiciona en los sujetos” (Martínez Posada 2013, 82), a través de aparatajes como las instituciones, prácticas sociales y modos de gobernar; para determinar formas de ser, hacer y conocer del sujeto a través de las imágenes, entonces se reafirmaría que “el dispositivo es un modo de constituir subjetividades” (Martínez Posada 2013, 81–82). Por tal motivo, lo que posiciona la re-enmarcación visual dentro de esta investigación, es decir revocar al dispositivo como técnica de dominación de la verdad, sino como red e hilo que construye desde varios campos más de una verdad.

Entonces, “el dispositivo está compuesto por elementos que pertenecen a lo dicho y lo no dicho” (Foucault 1977, 128), y esa parte de lo no dicho, es lo que va a re-construir la re-enmarcación, esa parte que dejó rezagada la modernidad, ante esta eminente crisis, lo no dicho toma fuerza, y construye sus propios caminos. Sin embargo, el planteamiento de Foucault en cuanto al dispositivo se va por el lado del poder que este maneja para controlar a los sujetos, que no se encuentra lejos de lo que actualmente se pretende hacer con las imágenes, pese a esto, el dispositivo se consolida dentro de la imagen como un elemento más, que permite una circulación, creación y apropiación de la misma.

Por lo tanto, en cuanto a los nuevos elementos creados por parte del dispositivo desde la multiplicidad, es mejor asentarlos ya no solo en cuanto a la imagen, sino a la parte social, donde en realidad está es construida. García Fanlo propone desarrollar la idea del dispositivo como “herramienta para analizar lo social” (Martínez Posada 2013, 83), y no solo analizar sino que sea parte, en este caso del campo de la militancia, ante la propuesta de una independencia o desapego de la imagen por parte del fotógrafo.

De esta forma, se articula con la propuesta de Gilles Deleuze sobre el dispositivo; el escenario de la visibilidad de una intención; “el establecimiento de discursos, saberes, verdades; la ocupación de un espacio, la regulación de las relaciones; y las llamadas líneas de fuga que se escapan a las anteriores, como formas de poder y procesos de subjetivación” (Martínez Posada 2013, 83). Pero además, líneas de fractura que se entrecruzan y mezclan, “reconociendo que el dispositivo en sí, se entiende como una formación que surge en un momento histórico dado a partir del acontecimiento” (Martínez Posada 2013, 84).

Por lo que en todo dispositivo consolidado dentro de las series fotográficas *Volver* y *Nicaragua*, capturan la presencia de un momento que fue, encontrándose atravesados de flujos ideológicos, sociales y políticos por parte del espectador para señalar que nosotros, como sujetos, también somos dispositivo de este proceso de intervención y apropiación del espacio urbano. Señala Deleuze, que esto permite visibilizar otra característica del dispositivo “en cuanto que desde el poder también se generan formas de resistencia y transposiciones de los sujetos frente a un régimen de verdad” (Martínez Posada 2013, 83).

En el proceso de re-construir el pasado a partir de las imágenes, hace que no parezca muy lejano traerlo al presente, lo hace cercano para la memoria. Esto ha sido acompañado por los estudios visuales y la cultura visual se han encargado de hacer visible lo invisible, bajo la premisa de re-construcción de momentos, lugares, escenarios donde se han suscitados hechos que marcaron la memoria, y a partir de herramientas y técnicas visuales producen el hoy, es decir, vivir y narrar lo del pasado en el presente.

A continuación se hará un análisis breve en cuanto a la aplicación de la técnica de re-enmarcación visual, desde el lenguaje visual y composición, hasta el montaje que determinan la división existente entre intervención y apropiación en los trabajos de “*Volver*” de Juan Diego Montenegro y “*Nicaragua*” de Susan Meiselas.

“*Nicaragua*” (2004) de Susan Meiselas, fotógrafa estadounidense que realizó una cobertura e investigación fotográfica (1978-1979) de los acontecimientos suscitados en la dictadura de Somoza en Nicaragua. “Por motivo del 25 aniversario y bajo el proyecto *Reframing History* regresa con diecinueve imágenes tamaño mural en colaboración con el Instituto de Historia de la UCA (Universidad de Centroamérica) y comunidades locales construyen los sitios de la memoria colectiva colocando murales en las paredes públicas

y en los espacios abiertos de las ciudades, en otras palabras, en los sitios donde originalmente se hicieron las fotografías” (Meiselas 2006).

Análisis del lenguaje visual utilizado en la composición fotográfica en “Nicaragua” de Susan Meiselas

Sobre la propuesta de intervención en el espacio urbano que realiza Susan (véase figura 7), presenta tres escenarios; dos que son completamente visibles, y un tercero que configuraría la re-enmarcación visual. Para ponerlo en perspectiva, como se puede observar las líneas de composición, que fueron colocadas, como iniciativa propia de esta investigación, en la fotografía original de Meiselas, hacen una pequeña alegoría a su proceso de intervención, presentando así las diversas direcciones a donde la mirada del espectador se dirige.



Figura 7. Fotografía intervenida para análisis
Original de Susan Meiselas, Barrio Residencial, Nicaragua 2004

Cabe mencionar con anterioridad que para no confundir al lector, se ha decidido mencionar a las fotografías que componen a la re-enmarcación de Nicaragua, como fotografía (A), siendo la primera en hacerse, en este caso en 1978-1979, por otro lado fotografía (B), siendo esta la segunda donde se evidencia el trabajo con el espectador luego de 25 años (2004), y por último fotografía (C) a la propuesta de esta investigación, el de volver a re-enmarcar, lo ya re-enmarcado.

Dicho lo anterior, cada elemento en el trabajo de Nicaragua se encuentra ubicado en lugares estratégicos teniendo un punto encuentro en común, ninguno de los espectadores de la fotografía (B) mira a la cámara que los está fotografiando, excepto

uno, este espectador, un niño que señala a la cámara se une en el campo de visión al protagonista de la fotografía (A), que de paso este juego de mirada atemporales traspasa la fotografía (B), para una posible construcción de la fotografía (C), esta que vuelve a re-enmarcar en el presente, aquel presente de la fotografía (B) y el pasado de la fotografía (A).

Ahora bien, se mencionaba que ubicación de cada elemento en la fotografía, tiene su propio espacio, ninguno le quita protagonismo, de hecho se comunican entre ellos. Evidenciando que existen tres escenarios de espectadores, que están colocados en los espacios triangulares que configuran la extensión del panorama, ejemplificando de esta manera un fuera de campo, que recubre al espectador que re-mira esta re-enmarcación de la fotografía (A) y de la experiencia del espectador en la fotografía (B).



Figura 8. Fotografía intervenida para análisis Original de Susan Meiselas, Nicaragua 2004

Como se pudo observar anteriormente los trabajos de Susan, tienen un equilibrio que es visible dentro del encuadre, y esto depende mucho del propósito que se tenga de por medio. Es evidente que en las dos fotografías a analizar los parámetros de composición resulten ser simétricos y a la vez dinámicos, porque existen puntos de fuga desde los extremos de las fotografías que permiten a la mirada ir en diagonal (véase figura 2), en triángulos (véase figura 7) o de forma directa.

Dentro del trabajo de Susan, también existe un contraste de colores, que combinan con los espacios donde fueron ubicadas las fotografías (A), dando un aspecto de textura terrosa que permite una exaltación de colores fríos, los cuales dan un toque de melancolía

que apelan directamente a la activación de la memoria a partir de esta intervención, pareciendo así que el tiempo no ha pasado.

En cuanto al lenguaje que compone a la figura 8, se repite el recurso de esquivar la mirada por parte de los espectadores y sobresaltar la mirada de la fotografía (A); y a su vez también es constante el elemento de señalar por parte del espectador, en este caso no lo hace directamente a la cámara que lo está fotografiando que configuraría una posible fotografía (C), sin embargo, señala a la persona que se encuentra en la fotografía (A) generando de esa manera un efecto de rebote visual y una triangulación en la que se encuentra la mirada de quien presencia esta re-enmarcación.

Análisis del lenguaje visual utilizado en la composición fotográfica en “Volver” de Juan Diego Montenegro



Figura 9. Fotografía intervenida para análisis Original de Juan Diego Montenegro, Volver, 2019

La serie fotográfica “Volver” estuvo a cargo del fotógrafo ecuatoriano Juan Diego Montenegro. Las fotografías base, las que sostiene Juan Diego para hacer la re-enmarcación fueron hechas durante el Paro Nacional de Octubre del 2019, a raíz de la decisión del gobierno de Moreno, de eliminar los subsidios a los combustibles. Las movilizaciones de Octubre estuvieron encabezadas por las organizaciones indígenas del Ecuador tras 10 años de desmovilización y persecución a líderes indígenas. Por lo tanto, las re-enmarcaciones de Juan Diego fueron hechas días después de haber culminado el Paro Nacional, y al cumplirse un año, estás imágenes reactivan la memoria de Octubre.

Mientras que en “Volver” de Juan Diego Montenegro, la composición fotográfica es diferente (véase figura 9), debido a que, como se planteaba anteriormente, Montenegro realiza la re-enmarcación visual desde el campo de la apropiación, este no ubico por un periodo de tiempo largo la fotografía (A), solo lo hizo para un momento determinado, por lo que estas no tuvieron un proceso de interacción con el espectador de manera presencial, tuvo esa interacción deseada en redes sociales, lo cual tuvo mayor recepción.

El hecho de que no existe una interacción presencial del espectador, no quiere decir que la lectura de la fotografía de Montenegro sea lineal, el peso visual que recae en el elemento mayor, es el espacio que rodea a la fotografía (A), y a su vez la imagen de la bandera del Ecuador muy flameante, y es ahí a donde se dirige la mirada, en otras palabras, la re-enmarcación que hace Juan Diego, también establece un juego de miradas, que va desde adentro, hacia afuera, no desvía la atención del espectador, la conduce.

El trabajo de Montenegro y de Meiselas se diferencian y conectan de muchas formas, de hecho la diferencia más grande, es que “Nicaragua”, mediante la re-enmarcación ya aplicada desde la intervención y con miras desde el espectador, ya realizó el proceso de reactivación de la memoria en ese momento, y eso se logró capturar en una fotografía (C), y también en una re-enmarcación visual hecha por parte de esta investigación.

Mientras que “Volver”, si bien tuvo su interacción con el espectador desde redes sociales, su proceso de reactivación de la memoria no fue completo desde el campo de la apropiación que utilizó, es decir, en este momento, durante el desarrollo de esta investigación y además desde la aplicación de la metodología de foto-elicitación, “Volver” va a realizar esa re-enmarcación visual que no tuvo con el espectador, será apenas el momento en el que la memoria de Octubre se reactivará.

3. La re-enmarcación visual como dispositivo militante y el despertar de la memoria.

La fotografía ya re-enmarcada como *técnica posfotográfica* (Prada 2018, 11), permite desde la intervención y la apropiación creativa una activación de la memoria, cuando esta mantiene visible técnicas que permiten generar nuevas formas de preservar el pasado, en el presente, por ello, “se trata de emprendimientos de memorias, que

pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado” (Jelin 2002, 49).

Dentro de las fotografías los vínculos entre arte y política son necesariamente conflictivos, se encuentran atravesadas por flujos ideológicos y sociales, que traen consigo la militancia cuando esta se crea y se hace necesaria, a partir de un acercamiento a las causas disidentes y contra hegemónicas propuesto en imágenes. Lo que resulta posible la transformación de prácticas discursivas propias, eso hace que antes de que sea ideológico, es político cuando este resulta ser agitador de memorias.

Desde los casos fotográficos de Juan Diego Montenegro y Susan Meiselas, la imagen es la militante, no la acción de hacer la imagen, sino esta con la técnica de re-enmarcación visual aplicada, es la militante dentro del espacio urbano y aún más en las luchas sociales. Cuando se plantea a la imagen re-enmarcada como dispositivo militante se está independizando la obra de quien la produzca, para luego entender el efecto que causa la creación de la fotografía bajo esta técnica para la activación de la memoria.

Esto implica problematizar su condición de activador de memoria, para explorar sus desplazamientos, rupturas y restablecimientos de diferentes contextos de significación e interpretación. En conjunto con los diferentes lenguajes fotográficos está activa la memoria y llega a ser un dispositivo. Por lo que, la importancia de las imágenes como dispositivos para la militancia se desprende de discursos normados y reconstruye posturas propias. Por lo que, estos soportes utilizados para construir la memoria no son neutros, “inciden en la manera en que se configuran los relatos, involucran reglas y lógicas de construcción que permean las interpretaciones del pasado y favorecen, así, ciertas representaciones en tanto obstaculizan otras” (Feld y Stites Mor 2009, 37).

Es por ello que la memoria en los estudios visuales, se encontraría asociado a las ideas de rememoración y memorizado, con respecto de las imágenes, y es ahí cuando la fotografía deviene militante, es por ello que el trabajo de memoria es lo que le hace militar a la fotografía. Laura Malosetti en su explicación sobre la memoria, la menciona como “una supervivencia de las imágenes pasadas, esas imágenes se mezclarán constantemente con nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla” (Malosetti 2009, 115).

Por tal motivo, Silvina M. Fabri señala que la memoria, “es la sucesión de recuerdos, incluso de los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los diversos medios colectivos” (M. Fabri 2013, 96),

es decir, en definitiva, por las transformaciones en estos medios, en este caso técnicas, pues es indispensable señalar que la memoria parte de lo individual para acentuarse en lo colectivo.

La importancia de las imágenes como dispositivos militantes, es una investigación clave que deben tener en cuenta los estudios visuales y de la memoria, ante los discursos normados de las imágenes. Dentro de la militancia se analiza la relevancia de la fotografía en la configuración de la imagen, como una herramienta visual, sobre todo ideológica y en ocasiones política, cuyo objetivo es otorgar lo narrable del arte político dentro de una fotografía.

La militancia está consolidada hacia la crítica de los relatos dominantes en las imágenes, y cuando se lo transfiere a dispositivo se emancipa la obra de quien la produzca, como una fotografía, a través de un rescate del sentido ideológico, social, y político de la memoria dentro de la imagen, es decir, la imagen tiene la agencia de militar, siendo este un dispositivo, con la intención de dejar la huella.

Por tal motivo, las muestras fotográficas, se independizan cuando se mueve y despierta una memoria, es decir la imagen no está anclada al productor, ese el trabajo del mismo, lo que prevale, y es capaz de llegar a muchos espacios. Debido a esto tales fotografías tienen el mismo sentido de apropiación de espacio público, pero con la intención de dejar la huella de los que se quedaron a resistir. Generando una memoria que nunca se va a ir, y sobre todo reivindicar una lucha social.

Según Claudia Feld y Jessica Stites, “la fotografía concebida no sólo como imagen sino también como objeto, parece haber favorecido y alentado la movilización, tanto individual como colectiva, y haber permitido una gran multiplicidad de usos y discursos en torno a las experiencias del pasado” (Feld y Stites Mor 2009, 41), por lo que, el modelo militante, que se encuentra actualmente en crisis, “está completamente relacionado con las características particulares del espacio público nacional” (Leyva Solano 1995, 97).

Para Alejandra Ciriza y Eva Rodríguez Agüero los estudios como el de Xóchitl Leyva Solano se limitan a asumir los puntos de vista de los actores pasando por alto las investigaciones sobre el trabajo histórico y colectivo de construcción de las causas. Es decir toda la temática de la militancia está construida en base a un sistema de oposiciones al pasado que presenta numerosas debilidades, por una parte, “esta temática hace del

militante del pasado un militante total, sin restituir toda la complejidad del compromiso” (Ciriza y Rodríguez Agüero 2004, 88).

En una entrevista Meiselas afirma que “las imágenes seguirán vivas, recordando la lucha de un pueblo, nos seguirán haciendo preguntas que posiblemente solo la historia podrá responder” (Spain 2010). Hace alusión a la forma en la que se da uso a las imágenes de manera efectiva para reactivar la memoria. Por tal motivo la técnica de re-enmarcación visual como dispositivo militante nace desde un hacer, cuando las fotografías son expuestas en el espacio urbano, pueden llegar a ser militantes cuando se las expones; porque esta se transfiere, no al sujeto que toma la fotografía, sino a la fotografía re-enmarcada circulando desde el uso que le da el espectador a la imagen.

La idea central de la re-enmarcación como dispositivo militante es más allá de la autoría del fotógrafo, también lo es motivar a la participación y recreación de las fotografías re-enmarcadas, en otras palabras, sujeto espectador puede hacer el acto performático de instalación, en cuanto al ir a colocar una fotografía en el lugar donde recuerda e interpela la memoria dando como resultado a la técnica de re-enmarcación visual como un espacio de mediación para memoria cuando la hacen militar. Por lo tanto, la impregnación de la memoria en el espacio genera eventos que se activan cuando existe un frente a frente con el espacio, la persona y el recuerdo.

Capítulo tercero

La fotografía re-enmarcada: entre la memoria y la intervención

Recordar para olvidar,
Olvidar para crear
(Paul Ricoeur citao en Guasch 2016a, 347).

1. La forma de operar del arte político dentro de la re-enmarcación visual y su trabajo con el espacio urbano.

Llegó el momento de abrir un marco en este capítulo para dotar de un encuadre a la memoria. Sin embargo, quiero alertar que este no se cerrará, es de vital importancia para la propuesta de esta investigación que la memoria no sea un tema cerrado, que no quede en el pasado, porque como tal; con todos los componentes que la activan, vive en el presente. En un hoy que todavía retumba, conmociona, emotiva, pero sobre todo genera resistencia. Recordando que la memoria no es únicamente una tembladera de piso, sino que ha llegado para quedarse.

Como se menciona en el anterior capítulo, durante la posmodernidad surgen técnicas desde el campo del arte que se inmiscuyen en la política, y sobre todo, hacen de su propuesta una forma de irrupción contestaría, lo que impulsa en la búsqueda de “nuevos espacios de trabajo, nuevos lugares en los que actuar directamente; la urgencia por intervenir, dialécticamente, en la sociedad en la que se vive” (Fernández Quesada 1999, xi).

Así a lo Alfredo Jaar, actúa la re-enmarcación visual desde una estética de la resistencia; “a partir del uso de imágenes para criticar las condiciones de vida en su propio país; dirigiéndose a los espacios públicos como una ubicación de tal acción; es decir la instalación en el espacio” (Lippard et al. 2012, 37), por lo tanto, la técnica del re-enmarcado dentro campo del arte político y su forma de crear imágenes frente a la memoria, estaría tratando de “unir el arte y la vida a través de imágenes, palabras y acciones” (Lippard et al. 2012, 56).

Cabe recalcar que es preciso tomar distancia del concepto de espacio público pues tal noción podría enmarcarse en cualquier lugar que el sujeto lo conciba de esa manera, por ello, y después de un extenso debate, “los lugares por común acuerdo, que resultaría ser indisputablemente públicos, son las calles” (Lacy 2003, 32) . Sin embargo, situaremos

el concepto de espacio urbano, al ejercer su dominio únicamente en la ciudad, como lo fueron las intervenciones fotográficas tanto de Juan Diego Montenegro, como de Susan Meiselas realizadas en un escenario de conflictos sociales, Ecuador y Nicaragua.

En intervenciones y apropiaciones como *Volver* (2019), y *Nicaragua* (2004) en el espacio urbano con bases en las discusión de arte político, se pretendió convertir, como diría Nelly Richard, “al arte en lugar de choque e impugnación del orden existente” (González, Gatica, y Albero 2012, 2). Por lo tanto, el trabajo en la calle, en el espacio de memoria se detiene el tiempo, y promueve el pasado, para no olvidarlo en el presente, para así con miras al futuro convertir estos espacios en lugares de la memoria.

Tales intervenciones y apropiaciones del espacio urbano, tienen la capacidad de agencia militante, al transitar desde “su tarea intervencionista de insistir, perturbar la apariencia casual, en la cual exige ser visto” (Lippard et al. 2012, 53), podrían existir diversas formas para hacerlo, sin embargo, para que retumbe, y sobretodo el mensaje sea claro, siempre resulta importante “hacer siempre visible un signo socialmente doloroso” (Lippard et al. 2012, 55–56).



Figura 10. Susan Meiselas, Nicaragua 2004

Dicho lo anterior, la fotografía re-enmarcada ubicada en el espacio urbano “se exhibe, se desfonda, se desborda y se revela en el espacio expositivo” (García et al. 2017, 115), como una forma de interrumpir la contemplación, lo cual se asemejaría al trabajo de Jaar, cuando este plantea que, desde las estéticas de resistencia, lo necesario que resulta “sacar a los seres humanos del contexto que los exaltó” (Lippard et al. 2012, 85), para transportarlos a otro, donde se evidencie la supervivencia de la ausencia en la presencia.

En otras palabras, la intervención de esta técnica en la memoria, es que usada de manera correcta, sirve de mucho para evocar, activar, recordar acontecimientos que marcaron un antes y después en la construcción de la historia. Este tipo de técnicas muestra un trabajo minucioso en cuanto a mostrar fotografías, pues al implementar el uso de distintos marcos, y a su vez en el espacio urbano, permite sostener en ella procesos complejos de la memoria tanto personales como colectivos. “Lo particular de estas intervenciones es el modo de desestabilizar el sentido común” (Lippard et al. 2012, 277), en este caso, la confrontación con las emociones frente al uso de estas imágenes.

He aquí la importancia de la mirada desde el arte político hacia la técnica fotográfica de la re-enmarcación visual, porque el poder del arte y su capacidad para hacernos ver las cosas de manera diferente, y a su vez el hacernos percibir nuevas posibilidades de “crear, evocar, intervenir” (Lippard et al. 2012, 278–79), permite ver a la fotografía no solo como portadora de la verdad, sino la forma en la que encuentra atravesada por “la imaginación, el compromiso emocional, y la transformación estética, vinculándose así con continuidades temporales ante una reconstrucción del pasado/presente” (Guasch 2016b, 302). Por tal motivo, con el uso de esta técnica y su intervención y apropiación en el espacio urbano, es importante para “volver a sentir el tiempo, y para tener conciencia de la historia” (Guasch 2016b, 303).

Historias como las que son contadas por esta técnica, incluyen espacios de significado y de memoria, que cómo se explicaba en el primer capítulo, parte de manera individual para luego convertirse en colectiva, sin embargo, se explicará más adelante. Esta investigación y el trabajo de la memoria que la interviene estará bajo el lente fotográfico que nos dejó la serie “Volver” de Juan Diego Montenegro y de “Nicaragua” de Susan Meiselas, “al escoger lugares que resuenen con significado público y clarifica el simbolismo visual y de proceso para personas no educadas en arte” (Lacy 2003, 37), en este caso en fotografía, en otras palabras, “los artistas/fotógrafos activistas cuestionan la primacía de la separación como una instancia artística y emprenden la producción consensual del significado con el público” (Lacy 2003, 37),

Cuando se trata re-presentar; es decir, volver a presentar lo ya expuesto, desde una yuxtaposición de imágenes, “sería sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar esa ausencia” (Enadeau 1999, 27), este tipo de intervenciones trata, a través de medios estéticos, “logran nuevos modos de identificación” (Lippard et al. 2012, 280), que nos lleva a los intersticios de la memoria, para volver a ese pasado, para hacerlo presente, en nuestro presente. “Lo particular de estos modos de intervención son las formas de

desestabilizar el sentido común” (Lippard et al. 2012, 276), o en palabras de Alfredo Jaar, “intentar crear pequeñas gritas en el sistema” (Lippard et al. 2012, 276).

Dicho lo anterior, la perspectiva de temporalidades cruzadas dentro de la memoria ha permitido una reconstrucción del pasado/presente a partir de un archivo fotográfico. Por lo tanto, el archivo dentro de la memoria, “sería un vasto conjunto de sustituciones con una relación de equivalencia general entre imágenes” (Guasch 2011c, 168). Esto en relación a la técnica, el trabajo de Juan Diego en la serie fotográfica “Volver” y de “Nicaragua” de Susan Meiselas generar prácticas de archivo que “parten de la voluntad de volver la mirada hacia un pasado, no siempre traumático, para recordarlo y proyectarlo hacia el presente a través de mínimo enunciados” (Guasch 2011b, 50), tales como las intervenciones en los espacios urbanos.

2. Reactivar la memoria, desde lo individual hacia lo colectivo.

Esta propuesta por parte de la técnica de re-enmarcación se une bajo las prácticas del archivo, que no solo supone “re-escribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una re-orientación radical en la representación y experiencia del espacio y del tiempo “ (Guasch 2011a, 46), también se han convertido en un devenir de una población con una memoria que no da tregua, y que antes de ser colectiva, primero es individual.

Cabe destacar la potencia evocadora de las imágenes, cuando esta es capaz de narrar e incluso rescatar historias que forman parte de la memoria. Al mismo tiempo, la propuesta hacia la problemática entre memoria e imagen permite que el proceso de construcción individual de la memoria sea parte de un reconocimiento de identidad propia frente a la fotografía, para luego con el resultado de ese proceso reconocer una memoria colectiva, que con el tiempo puede tornarse frágil, en tal sentido, la imagen fotográfica es una herramienta para promover el discurso histórico de la memoria.

La memoria y el camino hacia ella, es esencialmente visual, y bajo esta propuesta la existencia de una emancipación de las imágenes para ser re-significadas por otras, posibilitó su tránsito del pasado hacia el presente para militar, caminar, en conjunto con las mismas. Por ello, “es necesario volver a sentir el tiempo para tener conciencia de la historia” (Guasch 2016b, 303), de esa memoria que resultaría ser móvil, pero no difusa, resistente, pero no engañosa, fuerte pero no callada, que parte manera individual para crecer, y ser colectiva en el tiempo.

Siguiendo con lo anterior, esta memoria re-construida desde una técnica de estética alternativa es vista también como una memoria móvil, infinita, y extensa partiendo de las imágenes que existen en relación con ella. De acuerdo con Aby Warburg y su trabajo *Atlas Mnemosyne* (1927-1929), esto se configuraría como un *efecto memoria*, “subyacente al aliento temporal a partir de una ecléctica, diversa y desigual colección de fragmentos visuales en la que cada imagen es un intervalo fijo, pero cuya lectura final sólo se entiende a través del montaje de intervalos” (Guasch 2016b, 301).

Como se ha venido mencionando en reiteradas ocasiones, tanto la técnica y las fotografías bajo la misma, tienen un rol importante en la construcción del entrecruce de temporalidades que sujetan a la memoria. Es así como en el trabajo de Juan Diego, en la serie *Volver*, “el fotógrafo habría relacionado entonces imágenes que pertenecen a temporalidades distintas para cuestionar la manera como aprehendemos el pasado como espectadores y actores de acontecimientos políticos e históricos” (Troya 2008, 132), en este los eventos suscitados en el Paro de octubre del 2019 en Ecuador.

Estas herramientas que hay dentro de la fotografía sirven para evocar a la memoria, porque el refotografiar es un juego, esto de tomar una foto a la foto, es una técnica de por sí muy divertida como ejercicio de memoria, es de las cosas más bellas porque permite que la gente se involucre mucho más con los espacios; generando de esta manera un juego con la memoria, “fotografía para la memoria, de eso se trata este ejercicio” Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

Si bien se trata de un montaje de imágenes, o una yuxtaposición como lo mencionaría Aby Warburg, en el que el pasado y el presente llegan a confundirse, tanto por el lado de la mirada de los fotógrafos que estuvieron siempre con su cámara capturando cada momento por fuerte que este haya sido durante las manifestaciones, como de los que estuvieron en el paro y son parte de la fotografía, así estos se encuentre en un fuero de campo.

Dicho lo anterior, desde el registro propio de imágenes que se tiene por parte de esta técnica existirían además “rasgos que surgen de lo más profundo de la memoria y que regresen con síntomas de épocas pasadas visibles en las producciones culturales de épocas más contemporáneas” (Troya 2008, 134), tal es el caso de la intervención en el espacio urbano.

4. Entrecruce de memorias, aplicación de la foto-elicitación para evocar la memoria de Octubre

“¡Ay! (suspira, se queda en silencio), Yo fui a la minga el día siguiente, fue muy duro, cada espacio tiene una memoria, que simplemente duele” Juliana (Estudiante de Comunicación Social de la UPS) en discusión con el autor, octubre del 2020.

Dentro de esta investigación, claramente la técnica de re-enmarcación visual, fue analizada desde su composición estructural a partir de elementos comunicativos y estéticos; como ángulo de visión, distancia focal, relación encuadre/objeto, profundidad de campo, punto de vista respecto al espectador, nitidez e iluminación. Es decir, desde una lectura que implicaba el conocimiento de los rasgos específicos del lenguaje fotográfico al estar reflejados en esta técnica visual, donde brota a su vez el ejercicio de la memoria.

Tal lectura de la serie fotográfica de Juan Diego, se encontraba acompañada de interpretaciones, apreciaciones, valoraciones, de quienes las observan. Una imagen puede hacer que una persona la perciba de acuerdo a un contexto y espacio dado, el cual se encuentra relacionado con la circulación de las imágenes, cuando estas se independizan de quien las realizó.

Desde esta perspectiva, en el presente trabajo se propuso abordar con una metodología sustentada en la etnografía visual; la cual permitió describir de manera exhaustiva y analizar críticamente manifestaciones tanto desde su proceso de producción como de observación, en este caso intervenciones político culturales en el espacio urbano. Juntando de esta forma la etnografía con el arte, lo que dio como resultado que los participantes se articulen verbal, visual y simbólicamente con las fotografías. Esto respondió a la problemática principal y su a vez a la propuesta de esta investigación, al ser visible que las fotografías re-enmarcadas logran militar cuando se les ha otorgado mayor agencia.

Mediante esta intervención en el espacio urbano por parte de Juan Diego, las técnicas empleadas dieron como resultado que “la persona, en este caso entrevistado asuma un papel activo de creador; y, como técnica etnográfica, facilita que los participantes se conviertan en los protagonistas de la etnografía” (Marxen 2009, 16). Este ejercicio de foto-elicitación plantea además un acercamiento para descentralizar de a poco

la mirada; con la idea de acercarse o incluso hacer otros discursos y otras representaciones de la verdad.

En el transcurso de la investigación y la aplicación de la foto-elicitación, se comprobó que la etnografía visual permitió un proceso de creación y representación basado, en experiencias sensoriales subjetivas por parte de los participantes, pues desde la técnica de re-enmarcación visual “la imagen fabricada es a la vez un producto, un medio de acción y un significado” (Debray 1994, 92). Por tal motivo, permitió “no solo indagarlos desde el instante que las proponen, sino además desde las memorias que evocan, abriendo distintos espacios y temporalidades para la interlocución con los observadores.” (Arango y Pérez 2007, 133).

Una vez especificado cual fue el método y la técnica empleados durante la reafirmación de la propuesta en esta investigación que respondió y dio luces a una problemática existente en los estudios visuales, en cuanto al uso y circulación de las imágenes desde técnicas visuales con un enfoque alternativo estético, donde se entrecruzan el hacer fotográfico y la apropiación de los espectadores.

Desde este momento, nos centraremos en las explicaciones efectuadas por un grupo de participantes, pues se ha considerado que la memoria colectiva es importante porque en este caso, al cumplirse un año del Paro, los vestigios de un octubre rebelde siguen presentes y vivos, sin embargo antes de que la memoria sea colectiva, parte de una memoria individual, “se debe a que la cuestión de la historia de un pueblo se vive en primer lugar desde la individualidad, y que esta cuestión pasa siempre por la memoria y por el recuerdo de la experiencia vivida” (Troya 2008, 145).

Dicho lo anterior, los procesos en los que se llevaron a cabo para la aplicación de la metodología en esta investigación no fueron en grupos numerosos, es así como los participantes fueron clasificados en cuatro grupos. El primer grupo; la sociedad civil, quienes estuvieron presentes en las jornadas de octubre, en este caso como manifestante. El segundo grupo; medios de comunicación alternativa, corresponsal para cobertura de noticias. El tercer grupo; fotógrafos profesionales, quienes fotografiaron para archivo propio o cobertura internacional. El cuarto grupo; Fabrika Surda – organización social, quienes dieron seguimiento a las distintas movilizaciones en otras partes del país, además en este momento se encuentran reactivando la memoria de octubre.

Se decidió efectuar la foto-elicitación desde la memoria individual pues al encontrarse en un grupo grande, su versión podría modificarse, reducirse o de plano negarse a dar un argumento, al encontrarlo semejante al de otro participante. Por ello,

gracias al montaje de las fotografías de Juan Diego, “evidencian aspectos escondidos de los procesos rememorativos y de la historia como algo vivido individualmente” (Troya 2008, 147).

Antes de empezar con la proyección de las fotografías de la serie Volver de Juan Diego Montenegro, se tomaron en cuenta varios aspectos para lograr un mayor acercamiento y desenvolvimiento con los participantes. En primer lugar proyectaron imágenes y videos relacionados con el Paro Nacional del 2019, luego determinar una hora para las reuniones con la intención de “estar presentes” en la fotografía en la hora exacta en la que fue tomada; 17:00 pm, la idea fue crear una ambientación para ser parte de esta intervención en el espacio urbano. Luego se hicieron entrevistas con mayor profundidad en el tema del refotografiado; el trabajo que tiene con la memoria y las formas de generar militancia.

Las sesiones de foto-elicitación se efectuaron en la semana del 12 al 16 de Octubre, cabe recalcar que estos encuentros fueron vía internet, lo que provocó una fuerte remoción de sensaciones en cuanto a una reactivación de la memoria, la cual será explicada posteriormente, se obtuvieron varias versiones por cada grupo, sin embargo, para este capítulo se ha resumido a una versión, dando como resultado cuatro versiones potentes.

El desarrollo de foto-elicitación fue por partes, ante todos los participantes en esta investigación, se proyectaron, progresivamente, las fotografías de la serie Volver, con detenimiento por fotografía de 5 minutos, esto fue con la intención de que exista una mayor retención de la información que proporcionan las fotografías. Luego cada participante escogió una fotografía; bajo la premisa, “me quedó en este momento”.

Además que dentro de la ejecución de la foto-elicitación a cada persona se le dio a elegir una fotografía de la serie Volver de Juan Diego, dando como resultado que 4 de las 5 personas escogieron la fotografía donde se establece un juego de miradas, mientras que la otra fotografía seleccionada muestra a los médicos ayudando a uno de los manifestantes.

Las razones de la elección de las fotografías fueron claras, estas se conjugaron para sacar a relucir que, todos los participantes en algún momento durante las jornadas del Paro Nacional se cruzaron, y durante la investigación, sin darse cuenta, se volvieron a cruzar un año después en el mismo lugar pero en diferentes condiciones, pero aún con la memoria viva.

Luego se explicó la técnica del re-enmarcación visual, o el refotografiado y el trabajo que este tiene en el campo de la memoria. Esto dio paso a explicar las razones por las cuales nos encontrábamos reunidos de manera individual, explicación que estuvo acompañada de una argumentación conceptual de la foto-elicitación y narración fotográfica; los enfoques, procedimientos y aportaciones para la investigación. Dando paso a un ambiente rememorativo para un amplio relato, que aportaron con sus evocaciones con y sobre dicha fotografía en cuanto al Paro Nacional y el uso póstumo que se le dará a las fotografías por muchos años con la intención de que la memoria no se pierda.

Por último, se suscitó a un diálogo abierto con todos los participantes, donde expresaron sus intereses, que fueron presentados en forma de experiencias y aportaciones en cuanto al tema de la memoria y la forma en como esta se activa. En el cierre de la actividad los participantes coincidieron por segunda vez que tanto la técnica de re-enmarcación visual expresa su sentir y percepción, de la misma forma en que lo hace la foto-elicitación, y el valor de la narración fotográfica que esta tiene.

Ante los procesos como las experiencias, sensaciones y aportaciones a la activación de la memoria fueron recogidas en base a una triangulación de información; la observación sistemática de cada reunión donde se aplicaba la de foto-elicitación. Posteriores grabaciones en audio de los procesos de discusión ante las fotografías proyectadas. Luego entrevistas individuales, para puntualizar algunos detalles en cuanto a la evocación de la memoria a partir de las imágenes.



Figura 11. Volver, Juan Diego Montenegro 2019

Algunas de las siguientes historias y experiencias vividas en el Paro de Octubre fueron despertadas al coincidir en la elección de la misma imagen (véase figura 10), además que algunos participantes hicieron una revisión técnica de la aplicación de la re-enmarcación visual, en este capítulo se hace énfasis en algunos extractos obtenidos por la técnica de la foto-elicitación, el resto se encontrarán en el apartado de anexos.

“A mí esta fotografía de Juan Diego me llevó a tres momentos, el primero fue cuando empezaron a armar los escudos, yo los seguía. De hecho cuando avanzaban, yo también lo hacía porque me sentía más seguro a su lado definitivamente, pese a que ellos estaban en primera línea estar a su ritmo tu vida estaba más segura. El segundo momento, fue cuando le impactaron a Juan Carlos, y de igual forma cerca de mí le impactaron a un chico en el ojo, se lo reventaron, literalmente, de hecho lo tengo fotografiado, le destrozaron el ojo” Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

“Y el tercer momento al que me lleva esta fotografía de Juan Diego, que fue clave, cuando los policías dejaron que la gente avance a la asamblea, y toda la gente, en su mayoría, cerca de las vallas, y de un instante a otro empezaron a gasear como locos, y mucha gente empezó a correr, y recuerdo precisamente que estaban estos chicos con los escudos, las barricadas subiendo, corriendo, creando su propio fuego como para protegerse del gas y de repente desde arriba, al lado opuesto de donde estaba fotografiando Diego, veo a dos señoras que se encontraban atrapadas entre el bombardeo de los policías y las piedras que estaban lanzando los compas, entonces me acuerdo que en ese momento dije, ¡juta! estas señoras ahogándose con el gas, y digo hay que ayudarla” Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

“Yo siempre iba con mi mascarilla, bueno no siempre, al cuarto día, porque sinceramente ya no se podía respirar el aire estaba tan contaminado, aún puedo recordar con claridad el olor, con tan solo ver la fotografía de Diego. Entonces lo único que hice, fue subir la cámara, mis manos, e ir por las señoras para sacarlas de todo ese desmadre. Por eso cuando veo esta fotografía me lleva a todo, pasaron tantas cosas ahí” Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

Es claro que desde esta técnica es posible una lectura del presente como “la acumulación de capas interpretables” (Troya 2008, 134), gracias a un trabajo profundo de comparación con el pasado cuando se regrese a ver a este cuando de recordar se trata.

Esta supervivencia, llamada en esta investigación resistencia del pasado, se debe a esta yuxtaposición de imágenes que permite incluso un cuestionamiento de las relaciones espacio-tiempo, pasado – presente, de lo lejano a lo cercano y esto precisamente ocurrió en el participante durante la foto-elicitación en ocasiones hablaba en pasado refiriéndose al presente y viceversa, y es que la memoria es tan dinámica y versátil que logra este tipo de comportamientos.

“Y justamente fuimos el fin de semana, con Pepe, pasamos por ahí y nos dimos cuenta que recién ahora podemos caminar y conversar de manera tranquila, solo imagínate tuvo que pasar un año para hacerlo. Se sintió muy duro, muchos sentimientos salieron, nos quedamos quietos por un rato y recordamos tanto” - Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

“Me quedó con esta imagen (véase figura 11), determina una ruptura crucial en mi apaciguada memoria. Me evoca el recuerdo del Juan Carlos (compañero de Wambra) quien fue impactado cerca de su ojo con un perdigón disparado por parte de la policía. Me lleva a ese momento, justo ahí, de hecho más allá donde está el auto gris, ahí le impactaron. Esa calle, ese momento, verle ahí a los chicos es impactante porque me regresa no solo a la movilización, también a entender lo vulnerable que uno es frente a estas cosas, y al momento específico en el que Juan Carlos sangraba y nos quedamos inmóviles, y pensar que quizá pude haber sido yo” José Mosquera (Creador audiovisual en Wambra Medio Digital Comunitario) en discusión con el autor, octubre del 2020.

Así como en la planchas de Mnemosyne, “es necesario orientar la mirada, y descubrir hacia donde nos quiere dirigir el autor en la mezcla extraña de imágenes” (Troya 2008, 141), si bien el trabajo que hace Juan Diego, no es una mezcla de un número grande fotografías, hace uso de dos en cada una, y eso genera un juego con el espectador a partir de agregar varios puntos de visión en la imagen, no existe ningún espacio en las fotografías de Volver que no haya sido observado con detenimiento, pues es obvio que la memoria llevaría al espectador a esos espacios, lo impregnaría de una forma en la que difícil resultaría soltarse. Es por ello que durante la foto-elicitación los participantes de tomaron un tiempo largo para escoger una fotografía que los lleve al Paro Nacional.

“Ese es mi momento particular y al que siempre mi memoria me va a llevar cuando pasé por ahí, de hecho aún lo sigo haciendo, paso por ahí y siento todo, además que el compañero tampoco quedó del todo bien. Hace poco se cumplió año del que fue impactado por el proyectil y fue a tomarse una foto, creando de una manera u otra un

refotografiado que se encuentra en su memoria” José Mosquera (Creador audiovisual en Wambra Medio Digital Comunitario) en discusión con el autor, octubre del 2020.

Lo que despertó la foto-elicitación en los participantes fue una progresión del pasado, al presente, al futuro, pero no lo mencionaban en ese orden, consideraban que el pasado aún sigue siendo este presente, y que su futuro se encontraba visible en las imágenes. En otras palabras el pasado y presente están juntos, que en ocasiones el presente puede ser el pasado, y que el futuro en el campo de la memoria solo es existente si se abre paso al recuerdo, “en cuanto al modo en el atamos eventos y enmarcamos memorias, formamos una dirección y esa dirección percibida expresa nuestros deseos, nuestros valores individuales y sociales” (Lacy 2003, 35), como lo fue durante la discusión con los participantes.

“Recuerdo pasar varias veces después del paro por la contraloría, y mi piel se erizaba, tenía, tengo muchas ganas de llorar, pero de enojo. Aun así considero que ese espacio, ese edificio que ha quedado en el abandono, debería ser un museo del paro, y porque no de la memoria. De hecho, sé que las organizaciones sociales y la sociedad civil, lo usará de mejor manera. Es más considero que ahí la memoria se movilizaría aún más, porque nos apropiáramos de ese espacio” Juliana (Estudiante de Comunicación Social de la UPS) en discusión con el autor, octubre del 2020.



Figura 12. Volver, Juan Diego Montenegro 2019

“Esta fotografía, es fotaza (véase figura 12), porque te muestra quienes sostuvieron el paro, sería una buena idea hacer de la contraloría un museo de Octubre” Karina Vaca (Parte de Fabrika Surda) en discusión con el autor, octubre 2020. De esa manera actúa la memoria, interpela de una forma que resulta ser descifrada bajo

“reproducciones fotográficas que pueden ser utilizadas varias veces en varias planchas, en varios formatos y enmarcada de diferentes maneras” (Didi-Huberman 2013, 454–55).

Lo mencionado por Huberman coincide con lo planteado por Ivan Castaneira, cuando este cree importante que la banda se adueñe de las fotos, de hecho si alguien hace lo mismo con mis fotografías (refotografiar), estaría encantado de verlo y si es posible intervenir mucho mejor (Iván Castaneira, fotógrafo mexicano, parte de la Revista Crisis, en discusión con el autor, octubre 2020). Cabe recalcar que la técnica empleada por Juan Diego posibilitaría la generación de otro refotografiado con sus refotografías, es decir crear otro marco dentro del marco.

“¡Uy! Sabes, me quedo con esta fotografía (véase figura 12), esta es mi memoria, este es mi lugar de la memoria. Recuerdo que, días después, no se podía tomar el bus porque había piedras, palos, llantas quemadas, en fin, de todo. Sin embargo, no solo ese recuerdo llega a mi mente, cuando dispararon a una persona y le atravesó el perdigón por el escudo de cartón y cayó al suelo, la gente gritando, lo mataron, lo mataron. Este es el recuerdo más fuerte porque cuando estoy esperando el bus, o pasaba por ahí para ir a la universidad, sé y mi memoria sabe que a alguien intentaron matar ahí, ese día” Juliana (Estudiante de Comunicación Social de la UPS) en discusión con el autor, octubre del 2020.

Por lo tanto, durante el desarrollo de la foto-elicitación, sin dejar de lado el campo del arte con el cual se partió esta investigación, “activa al observador, creando un participante, un testigo, un colaborador activo, donde solo existía un pasivo espectador” (Lacy 2003, 35). Y ya lo dijo Iván, “porque para eso, uno también fotografía, para que las imágenes sean libres, y se adueñadas por quienes las necesiten para generar otras visiones. Es muy necesario que la gente lo haga porque así también pueden contar su propia memoria” (Iván Castaneira, fotógrafo mexicano, parte de la Revista Crisis, en discusión con el autor, octubre 2020).

“En mi existe un peso de la memoria en cuanto a la lucha social, sé que salí al Paro porque me enseñaron a reclamar por lo justo para todos. Además, la imagen de mi padre, un forajido, que salió a las protestas para botarle al Lucio, con carteles que yo le ayudé a hacer con medias, papel y palos; llegaron a mi mente aquel día que salí con mi mochila, una bufanda, y mi cartel; Moreno, Romo, Jarrín, asesinos del pueblo”. Juliana (Estudiante de Comunicación Social de la UPS) en discusión con el autor, octubre del 2020.

La refotografía, o esta resemantización no tiene ni mayor, o menor potencia frente a la memoria, porque presenta otro discurso, otra manera de dialogar. Debido a que, de momento, y por si solas las fotografías son muy poderosas, son fuertes, y de la misma manera pasa cuando se las vuelve a crear encima de estas, es decir adueñarse, y presentar este otro diálogo, que es aún más potente. Entonces no hay ni más, ni menos, son diálogos diferentes, y válidos porque parten de la premisa de evocar a la memoria desde muchas formas.

“Las tres fotografías de Juan Diego son muy fuertes. Me gusta está porque fueron los jóvenes que se estaban jugando la vida por una demanda histórica, me llama la atención de la valentía de los guambras. Verás recuerdo que cuando pasaron dos meses después pasé por la contraloría y me quedé en silencio, solo miraba y me di cuenta que todo estaba aún muy vivo, incluso puede sonar extraño pero me parecía en ocasiones escuchar los gritos de aliento que se daban entre sí las personas durante las manifestaciones. Y recuerdo también que en las paredes de la contraloría hay un grafiti que dice bienvenidos hermanos indígenas, “Quito es indio”, eso me rompió en la llanto, puede que no lo seamos al cien por ciento pero, tenemos sangre y herencia indígena”
Karina Vaca (Parte de Fabrika Surda) en discusión con el autor, octubre 2020

Esta acción hecha por Juan Diego sin duda deja huellas. Es como si las imágenes de ese evento, están introducidas a otro evento, ese que quedó después del paro. Esta foto, en particular, lo que hace es instalar de nuevo en ese espacio, a los fantasmas, a los que dejaron huellas y lo que hace la fotografía es lograr imprimirlos de muchas formas en ese espacio dentro de dos temporalidades tanto en el presente, como en el pasado. Las fotografías vuelven al pasado, pero también al presente, por eso la serie se llama Volver.

“Esa noche era impresionante, toda la 6 y la patria estaban llenas de mucha gente, pero también hubo un momento en el que los disparos empezaron a salir, la gente corría y no quedó más que esconderse, y yo veía a los manes de la primera línea y me daba cuenta que estos locos eran unos arrechos. Cuando se decretó el toque de queda, yo todo ahuevado porque las historias de la tarde, como las de la noche son diferentes, llegaba a un punto en el que todo parecía una guerra no escuchas el silencio, solo las balas y la gente correr” David Lasso (Comunicador Social y productor audiovisual) en discusión con el autor, octubre 2020.

Se le llama re-enmarcación visual porque la existencia de múltiples marcos, el marco en primer plano, y el otro marco que se encuentra en un segundo plano, lo que hace Juan Diego cuando refotografía es una re-enmarcación de esos dos marcos. Entonces en

este caso el marco de primer plano es la fotografía impresa, y otro marco de segundo plano es el performance, en este caso llamado el que hace la intervención en el espacio urbano, respondiendo a las temporalidades planteadas.

“Recuerdo que quería tomar una foto frontal, así como la de Juan Diego, pero fue imposible porque los perdigones ya salían entonces me escondía en la esquina de la contraloría, y a pesar de eso vi que alguien fue impactado con una bala cerca del ojo, ahí entendí que las cosas se estaban saliendo de control, de hecho cuando paso por ahí recuerdo la sangre que le salía de la cara al compañero” David Lasso (Comunicador Social y productor audiovisual) en discusión con el autor, octubre 2020

La técnica de re-enmarcación visual como dispositivo militante para la activación de la memoria genera un sentido de la apropiación y una re-significación. Siendo una contraparte a un orden establecido en cuanto a la forma de levantar la memoria desde una independencia en las acciones fotográficas. Dicho esto, la foto-elicitación ha despertado la memoria que es, y está siendo usada para crear un tercer marco; la mirada del espectador que genera nuevas técnicas de estética alternativa.

Conclusiones

En técnicas como la re-enmarcación visual, existe la posibilidad de nombrar lo innombrable. Hacer aparecer de muchas maneras lo ausente. Fotografías por las cuales está compuesta la serie *Volver* incluye en su lenguaje visual una dinámica que da lugar a dos tiempos en constante movimiento (pasado y presente), que con una doble dimensión en sentido semántico en cuanto a la fotografía (A) y el de la fotografía (B), la re-enmarcada, le otorgan otra acción la de llegar a la memoria. Dicho lo anterior, esta técnica de estética alternativa como se le ha llamado a la re-enmarcación visual en esta investigación, invita al espectador a un juego de miradas que definitivamente lo involucra, lo hace cómplice, entre el movimiento y la quietud del pasado – presente.

Se hace necesario resaltar que, con la aparición de fotografías re-enmarcadas en contextos de política álgida permean, generan presión, presencia para que se siga viviendo y recordando. Entonces, trabajamos como los de Juan Diego Montenegro pasan de inmediato, a lo documental, se deja de lado lo noticioso del momento, para volverse incluso un insumo de análisis, porque resulta reivindicativo, volver a fotografiar un objeto, momento, o sujeto, y colocarlo en ese lugar para volverlo a contar y que sea más potente, porque definitivamente vuelve a ser imagen.

Es por esta razón que las fotografías del Paro en comparación con videos realizados en ese contexto, no se encuentra sometida a un solo formato, existen varios que la pueden contener, e incluso re-construir, y ese esta técnica y el trabajo en conjunto con la memoria en ese tipo de intervenciones tiene un repercusión mucho mayor, es decir enunciar los acontecimientos del Paro de esta forma, en el espacio urbano, genera mucha más opinión, vuelve sobre todo a las bases de la opinión pública, porque se lo vuelve a nombrar, y en este caso al cumplirse un año, a re-nombrar.

Para tal efecto, la lectura de estas fotografías, también tienen que ver con el espacio en el que se encuentran, claro está que; si bajo la técnica de re-enmarcación esta serie estaría en un museo; conocido este espacio como un congelamiento de los momentos y que genera un pedestal en ellos, que a veces resulta inalcanzable y por ende cambia la lectura que se tenga al respecto. Sin embargo, en este caso, al encontrarse en el espacio urbano, en este museo de la calle, como se lo podría llamar, la lectura, las emociones, e incluso el alcance sería otro, o es otro.

Anudando a la situación, es posible que antes, a lo menos en el Ecuador, este tipo de técnicas fueron desplazadas porque están dentro del performance, y al ser una técnica

posmoderna que deja de lado lo romántico de la modernidad; época donde se apoderaron de las imágenes. La re-enmarcación visual surge al igual que el resto de producciones dentro de la posmodernidad y van de frente a los acontecimientos y lo expresan de forma muy explícita, como se lo presenta en la serie Volver de Juan Diego y Nicaragua de Susan Meiselas. Es decir, se le teme a técnicas que interpelen la memoria del presente para sacar la del pasado.

En tal sentido, traer algo del pasado al presente, y también a un nuevo presente es un común denominador que sirve como una herramienta de apropiación de las imágenes del Paro. Y es así como las imágenes son tan poderosas, además que con esto, es claro que la memoria no es para nada frágil porque cuando se activa se presenta la forma de volver a vivir lo que ya se vivió.

Dicho lo anterior, dentro la movilización social, y la organización como tal, el hecho de que exista un registro de lo que pasó en el paro, ayuda de una forma a concentrar de mejor manera la memoria de las grandes ciudades en las que estuvieron presentes enfrentamientos con la policía. Incluso el recurso de la fotografía, y sobre todo las que contienen imágenes del paro, sirven en el presente para volver a organizar a las personas desde la memoria de octubre, y eso es lo importante ahora, porque no solo se cuenta lo que paso en el pasado, sino lo que está ocurriendo en el presente, y lo que posiblemente no se quiere que pasé en los presentes que se vengan, la idea siempre es articular historias, desde ahí también parte la memoria.

Un ejemplo de eso es la importancia de que se realice este ejercicio de la memoria con fotografías re-enmarcadas las convierte ahora en nuestro dispositivo, nuestra herramienta para interpelar al futuro para volver siempre a recordar, logrando que la gente se apropie de octubre, lo cual viene acompañado de la idea de descentralizar la organización como representación de grupos, sino darle a la gente y que sean estos quienes también puedan organizarse a partir de imágenes de la memoria.

Recapitulando, se vuelve al tiempo de los marcos, aun cuando se pretendía dejarlos de lado por la mínima acción que este podría tener cerca de una imagen. No obstante en esta investigación se ha mantenido firme en lo planteado por Derrida en cuanto a la importancia de los marcos en el desarrollo de una obra de arte, en este caso en una fotografía, porque más allá de ser ese recuadro que rodea a una imagen tiene mucho por detrás, y en el caso del re-enmarcado tiene la posibilidad de rodear a la imagen con otro marco, el de la mirada, acción, participación por parte del espectador, cuando este lo deja ser parte de la obra.

Si bien es cierto que se ha dado paso a la apertura de otro marco, de ahí que no es vano recalcar que se ha venido advirtiendo que podría pasar, y con esto no se quiere decir que se lo pretenda cerrar, de hecho se lo dejará aún más abierto. Dicho de otro modo, la propuesta inicial de esta investigación fue saber la forma en la que las fotografías bajo la re-enmarcación visual llegan a ser dispositivos militantes, y es evidente que lo son, porque si es que esta no transita, no tiene validez, sin las acciones por parte de quienes la manejen o la alteran, no tendría el precedente que posee, es por esto que las fotografías, no solo las de Juan Diego o de Susan Meiselas, sino las que se encuentren bajo esta técnica, son militantes porque funcionan con el individuo, no sin él, y a su vez cuentan una historia que no siempre está frente al marco, es por ello que lo llamaremos marco fuera de campo, ya que a veces resulta mejor nombrar lo innombrable

Como se puede inferir las imágenes se revelan como poderosos instrumentos, no solo para reconocer el pasado y estudiar representaciones que generen nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos que activan la memoria a través de las imágenes, y como estas logran consolidarse como dispositivos militantes dentro de las luchas sociales. Lo cual no pretende restarle presencia o importancia a la institucionalidad, sin embargo, es necesario saber que tiene sus límites, y en ocasiones impulsar a la gente a través de las imágenes sobre la apropiación de los momentos y los espacios.

Por consiguiente los flujos ideológicos y sociales por los cuales se encuentran atravesadas las fotografías re-enmarcadas, generan puntos de ruptura en la reconstrucción del pasado. Teniendo en cuenta que los recuerdos vienen a través de la imagen, y sobre todo de experiencias en relación con su contexto, recuerdos y emociones.

Para concluir la re-enmarcación visual sería entonces una propuesta contra-histórica, cuando trae al presente aspectos de la historia, que no fueron contados en el pasado. Creando así una paradoja temporal que al mismo tiempo fija acontecimientos del pasado, los modifica a través de sus variaciones en diversos momentos históricos del presente para activar la memoria.

Sin duda reconstruir el pasado conduce a la noción de haber estado ahí con un acceso al presente, a partir del uso y circulación de la imagen, llevándolo así al campo de lo recordable.

Lista de referencias

- Acaso, María. 2006. "Herramientas de configuración: La forma". En *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Appignanesi, Richard, y Chris Garratt. 2004a. "El Big Bang de Picasso". En *Posmodernismo para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente Documentos ilustrados.
- . 2004b. "Lo que ves, es lo que obtienes". En *Posmodernismo para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente Documentos ilustrados.
- Arango, Germán, y Camilo Pérez. 2007. "Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción", 12.
- Arfuch, Leonor. 2012. "Memoria e imagen", 2012.
- Aumont, Jacques, y Michael Marie. 2006. "Encuadre". En *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- Benlloch Moya, Martín. 2017. "LA REFOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS EN LA EVOLUCIÓN DE ESPACIOS URBANOS DE VALENCIA", 2017.
- Cabrera, René, Luisa Funes, y Frida Zavaleta. 2009. "Las formas, resaltar el volumen". En *CREACIÓN DE CD INTERACTIVO PARA EL APRENDIZAJE DE LA TEORÍA EN EL DISEÑO GRÁFICO BASADO EN EL DESARROLLO DE LA ASIGNATURA DE FOTOGRAFÍA I*. San Salvador.
- Cánepa, Gisela. 2013. "Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales", 2013.
- Canning, Peter. 2001. "Representación". En *Enciclopedia del posmodernismo*. Madrid: Síntesis.
- Carrasco, Nemrod. 2016. "ARTE Y FOTOGRAFÍA EN WALTER BENJAMIN: RAÍCES DE UNA VIEJA CONTROVERSIA", n° 16.
- Carretero, Pilar Amador. 2003. "LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y SU LECTURA", 225–39.
- Ceballos, Maritza, y Gabriela Alba. 2003. "Viaje por el concepto de representación", 2003.
- Debray, Régis. 1994. "Hacia un materialismo religioso". En *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Del Valle Gastaminza, Félix. 2013. "La carte de visite: el objeto y su contexto", 2013.
- Derrida, Jacques. 2005. "Passe-partout". En *La verdad en pintura*, 15–27. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. "III. La imagen-síntoma: Fósiles en movimiento y montajes de memoria." En *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, traducido por Juana Calatrava Escobar, 1er edición. Madrid: ABADA EDITORES.
- Enadeau, Corinne. 1999. "La presencia en la ausencia". En *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández Quesada, Blanca. 1999. "NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995". Doctoral, Madrid: UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Facultad de Bellas Artes Departamento de Pintura.
- Foucault, Michel. 1977. "El juego de Michel Foucault". En *Saber y verdad*. Madrid: La ediciones de la piqueta.

- Fountcuberta, Joan. 1997. "Introducción". En *El beso de Judas Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili S. A.
- García, Pilar, Julio García Murillo, Giacomo Castagnola, y Joaquín Barriendos. 2017. "Réplicas y emplazamientos. El documento en el espacio expositivo". En *Archivos fuera de lugar*. Ciudad de México: T_E_E.
- González, Silvia, Daniza Gatica, y María Alberó. 2012. "REPRESENTACIONES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO: 'COLECTIVO ARTE AL ATAQUE'". En . La Plata.
- Guasch, Ana María. 2011a. "El archivo, la memoria y lo conceptual 1960-1989". En *Arte y archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- . 2011b. "El archivo y lo real: recuerdo, industria, trauma". En *Arte y archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- . 2011c. "Las teorías del archivo a partir de Derrida". En *Arte y Archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- . 2016a. "El giro de la memoria y en la historia". En *El arte en la era lo global 1989 -2015*. Madrid: Alianza Forma.
- . 2016b. "El giro de la memoria y de la historia". En *El arte en la era de lo global 1989/2015*. Madrid: Alianza Forma.
- Henckmann, Wolfhart, y Konrad Lotter. 1998. "Modernidad". En *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica/Filosofía.
- Lacy, Suzanne. 2003. "Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora, y como acción". En *Arte, memoria y violencia Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
- Latorre, Jorge. 2012. "Fotografía y Arte: Encuentros y Desencuentros", 2012.
- Lippard, Lucy R., Adriana Valdés, Chantal Mouffe, y Christian Höller. 2012. "An Aesthetics of Resistance". En *Alfredo Jaar: The way it is. An Aesthetics of Resistance*. Berlin: Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK).
- Lopez Gil, Marta. 1996. "El proyecto moderno". En *Filosofía, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- M. Fabri, Silvia. 2013. "Lugares de memoria y marcación territorial: sobre la recuperación de los centros clandestinos de detención en Argentina y los lugares de memoria en España", 2013.
- Malosetti, Laura. 2009. "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia", 2009.
- Martínez Luna, Sergiio. 2012. "La visualidad en cuestión y el derecho a mirar", 2012.
- Martínez Posada, Jorge Eliécer. 2013. "El dispositivo: una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades". *Tabula Rasa*, n° 19: 79–99. <https://doi.org/10.25058/20112742.155>.
- Marxen, Eva. 2009. "La etnografía desde el arte Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios" 19 (37): 7–22.
- Meiselas, Susan. 2006. "Nicaragua 2004 - 2019 | América Latina (1978-2019)". 2006. <https://www.susanmeiselas.com/latin-america/2006-present/#id=intro>.
- Mucchielli, Alex. 2002. "El arte de influir". En . CATEDRA.
- Oliveras, Elena. 2006. "Kant y la fundamentación de la estética autónomo". En *Estética La cuestión del art*, 2a ed., 169–203. Buenos Aires: Ariel.
- Powell, Jim, y Van Howell. 2007. "La verdad en pintura". En *Derrida para principiantes*, 132–40. Buenos Aires: Era Naciente Documentos ilustrados.
- Prada, Juan Martín. 2018. "Mundo-Imagen Hacer Ver". En *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, 7–22. Madrid: Akal S.A.
- Renobell, Victor. 2005. "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital", 2005.

- Ribes Portillo, Lluís. 2012. “Encuadre”. En *Composición fotográfica*, 32. Lluís Ribes Portillo.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2018. “La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos”, 2018.
- Santacreu Tudó, Isidre, y Sandra Moliner Nuño. 2010. “LA REFOTOGRAFÍA EN LA DIDÁCTICA DE EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA”, 2010.
- Sontag, Susan. 1981. “Objetos melancólicos”. En *Sobre la fotografía*, 77–122. Buenos Aires: ALFAGUARA.
- . 2005. “Breve antología de citas (Homenaje a W. B.)”. En *Sobre la fotografía*. Bogotá: ALFAGUARA.
- Tartás Ruiz, Cristina, y Rafael Guridi García. 2013. “CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA. ABY WARBURG Y EL ATLAS MNEMOSYNE”, 2013.
- Taylor, Christopher. 2001. “Parergon”. En *Enciclopedia del posmodernismo*, 333–34. Madrid: SINTESIS.
- Troya, María Fernanda. 2008. “Montaje y memoria, U-NI-TY de Michael Schmidt, a través del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg”. En *Arte y memoria Encuentros de la Razón Incierta Vol 1*. Quito: Corporación Cine memoria.
- Want, Christopher, y Andrzej Klimowski. 2002. “Naturaleza, diseño y ornamento”. En *Kant para principiantes*, 128. Buenos Aires: Era Naciente Documentos ilustrados.

Anexos

Anexo 1: “Historias opuestas, pero en el mismo lugar”

Pepe: *“en general con las fotografías de Juan Diego, solo puedo recordar que corrí tanto con los chicos de los escudos, para lograr esconderme cerca del puente que da a la asamblea, entonces conmigo fueron otros chicos para organizar también una respuesta hacia los policías pero en un momento de silencio cuando escuchamos un fuerte estruendo, me dijeron loco agáchate están disparando perdigones, y a penas lo dijeron empezaron a volar sobre nosotros una gran cantidad, que en ese momento el hacer fotografías me resulto imposible, solo pude quedarme a su lado, vivirlo, sentirlo, y ahora cuando voy para allá solo recuerdo lo inmóvil que estaba. Es uno de los recuerdos más tenaces que tengo”* José Mosquera (Creador audiovisual en Wambra Medio Digital Comunitario en discusión con el autor, octubre del 2020).

Iván: *“recuerdo que al otro, cerca del puente que habla Pepe, por un instante me puse en lado en el que se encontraban los policías, entonces logre caminar, y me encontré con varios militares disparando justo en la zona donde Pepe estaba y justo alcancé a fotografiar a uno de los ellos con sus escopetas en el momento del disparo, entonces tengo la otra parte de la historia del Pepe. Él estaba en el lado de la banda y yo en el de la policía”* Ivan Castaneira (fotógrafo mexicano) parte de la Revista Crisis en discusión con el autor, octubre de 2020.

Anexo 2: “Aya Huma”



Fotografía cortesía por Iván Castaneira – Paro Nacional (Octubre 2019)