

TEXTOS Y CONTEXTOS

Visual Action for Ayotzinapa, an Educational Experience Against Disappearance and Memory

■ **Acción Visual por Ayotzinapa, una experiencia educativa contra la desaparición y por la memoria**

RECIBIDO • 26 DE JULIO DE 2018 ■ ACEPTADO • 22 DE OCTUBRE DE 2018

MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ / DOCENTE DE ARTE ■
fcogonlez@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

memoria ■
desaparición ■
educación visual ■
Ayotzinapa ■
Marcelo Brodsky ■

KEYWORDS

memory ■
disappearance ■
visual education ■
Ayotzinapa ■
Marcelo Brodsky ■

RESUMEN

La campaña Acción Visual por Ayotzinapa convocada por Marcelo Brodsky es un medio para la memoria, que tiene por objetivo la producción de imágenes solidarias para las familias de 43 estudiantes de Ayotzinapa desaparecidos en México. Su proceso de producción significa una experiencia educativa que posibilita la constitución de comunidades de práctica en contra de la desaparición y a favor de la memoria y los derechos humanos. Deviene transnacional debido a su circulación global en medios digitales e Internet.

ABSTRACT

The Visual Action for Ayotzinapa campaign, organized by Marcelo Brodsky, is a means for memory, aiming at the production of images of solidarity for the families of the 43 students from Ayotzinapa who were forcibly disappeared in Mexico. Its production process is an educational experience that enables the formation of communities of practice against disappearance and in favor of memory and human rights. It becomes transnational due to its global circulation through digital media and the Internet.

El objeto de reflexión de este texto es la Acción Visual por Ayotzinapa,¹ una convocatoria abierta realizada por el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky apoyada por el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan de Guerrero, México, en 2014. La campaña reúne un conjunto de fotografías elaboradas por colectivos relacionados con las artes y la cultura que muestran consignas solidarias para las familias de los 43 estudiantes mexicanos desaparecidos la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014 en el municipio de Iguala, estado de Guerrero, México.

Se trató de un suceso de violencia que sacudió al mundo entero y reactivó la memoria colectiva en México y América Latina, particularmente en aquellos países en los que la desaparición de personas fue una estrategia del terrorismo de Estado ejecutada en los años setenta del siglo xx por los gobiernos dictatoriales de países del Cono Sur.

A raíz de estos hechos de violencia en México, nombrados como “La noche de Iguala”, se desplegaron amplias propuestas de la imaginación artística y estética con la intención de exigir la aparición con vida de los estudiantes, externar el clamor por la verdad y la justicia y, sobre todo, un sentido de lucha por la memoria y contra el olvido.

Elizabeth Jelin argumenta que en la batalla por los derechos humanos en los países golpeados por la violencia política surgen diversas formas de significar la demanda de verdad y justicia, y que “las víctimas y los sufrimientos provocados socialmente se canalizan y toman forma en acciones públicas de distinto orden, de tal manera que la creación artística opera como un medio para incorporar y trabajar sobre el pasado y su legado”.²

Para esta autora la memoria es un conjunto de procesos subjetivos que se inscriben a partir de experiencias que son mediadas por marcas simbólicas y materiales, que se conjugan en lo colectivo en relación con un pasado, por el que hay disputas y conflictos en cuanto a la producción de sentido, y por ello la memoria deviene en un campo político de lucha por la memoria.

Para Allier y Crenzel³ las luchas por la memoria tienen como intención fundamental que una interpretación sobre el pasado prevalezca sobre el resto de representaciones en el espacio público. En la interpretación por el pasado encontramos un lugar de disputa y desacuerdo, un espacio para la aparición de otras memorias

¹ Para más información del proyecto, véase <<http://www.visualaction.org>>.

² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 2.

³ Eugenia Allier y Emilio Crenzel (eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, México, Bonilla Artigas Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 2015.

paralelas a las oficiales, aquellas memorias silenciadas, subterráneas, periféricas y marginales.⁴

Para Jelin, estas luchas requieren de estrategias para hacer públicas las interpretaciones y las narrativas sobre el pasado. Por lo tanto, la memoria es un tipo de acción estratégica y su intención es más un asunto de influencia para lo colectivo y una confrontación para las memorias dominantes. Pollak dice que las políticas de la memoria establecen todo aquello que puede ser visible y decible en el espacio público, en suma, las condiciones de posibilidad que hacen que la memoria política asuma un lugar en lo público.

Por lo anterior, el arte es un medio que permite la materialidad simbólica de la memoria política; los agentes que la instrumentan, en este caso los artistas, recurren a diversos referentes para dar un aspecto visible a la interpretación del pasado y posicionarla en el espacio público; de esta manera en la memoria política se apela a la producción de cultura simbólica para poder nombrar aquellos acontecimientos de violencia política, y dotarlos de un carácter subjetivo y emocional.⁵

El carácter simbólico y material en las luchas por la memoria permite identificarla como cultural, porque se organiza desde marcos culturales, más que sociales, y recurre a otros medios que trascienden la oralidad (memoria comunicativa) y a otros soportes y medios simbólicos. Ute Seydel considera que

la memoria cultural trasciende diversas épocas, atañe a un pasado absoluto o puro y se construye cuando ya no hay testigos oculares, ni coetáneos de un acontecimiento en torno al cual se han elaborado representaciones simbólicas en la cultura visual, en producciones audiovisuales como el cine, en las sonoras, en la literatura, en puestas en escena y performances, que son recordados por un colectivo que comparte su recepción".⁶

⁴ Michael Pollak, *Memoria, olvido y silencio*, Buenos Aires, Ediciones al Margen, 2006.

⁵ Javier Alejandro Lifschitz, "La memoria social y la memoria política", *Aletheia*, vol. 3, núm. 5, Argentina, 2012, <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>>. Consulta: 7 de julio, 2018.

⁶ Ute Seydel, "La constitución de la memoria cultural", *Revista del Centro de Poética, Acta Poética*, vol. 35, núm. 2, México, julio-diciembre, 2014, p. 202.

La propuesta de Acción Visual por Ayotznapa se puede encuadrar como un tipo de práctica artística y estratégica para la lucha por la memoria política en contra de la desaparición y por la búsqueda de sentido alrededor de los desaparecidos en México y América Latina. La propuesta nos refiere a comunidades en diálogo con el pasado a través de la mediación del arte, la fotografía y la imagen.

Buena memoria

Las series fotográficas de Marcelo Brodsky se caracterizan porque toman como eje de creación la memoria en torno a la desaparición de personas: la imagen fotográfica opera como medio para traer al presente la presencia de una ausencia; es con la imagen que se rememora a los desaparecidos.

Este es el caso de *Buena memoria*⁷ de 1996. La base de la serie es una fotografía capturada en el Colegio Nacional de Buenos Aires titulada *La clase*, realizada en 1967 en el aula de música de un colegio y en la que aparecen 32 estudiantes, entre ellos Brodsky. La imagen fue intervenida por el fotógrafo, destacan en círculos rojos sus compañeros Claudio y Martín, víctimas de la dictadura militar; en otros casos, letras refieren a la vida actual del resto de sus compañeros. Hay una relación entre imágenes y palabras, éstas operan en una surte de narrativa y testimonio. Para Paul Ricoeur⁸ el testimonio es la estructura de la transición entre historia y memoria.

La relación entre la imagen y la palabra son la pauta para la definición y construcción de memoria, porque son los vectores que instauran lo discursivo, una forma de relatar. Así, el relato visual y escritural son detonantes para el desplazamiento de una memoria individual a una colectiva.

La serie *Buena memoria* se conforma por *La clase* y una fotografía del Río de la Plata. La primera se exhibió en 1997 en el Colegio Nacional, y con ello nació la iniciativa para la construcción de un memorial para las víctimas del terrorismo de Estado que hoy es el Parque

⁷ Véase catálogo en <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/Brodsky/menusp.html>>.

⁸ Citado por Natalia Fortuny, "Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky", *Papeles de Trabajo*, año 4, núm. 7, Buenos Aires, 2011.



Marcelo Brodsky, *La clase*, 1996.

de la Memoria en Buenos Aires. Esta serie puede ser considerada como “una operación cultural”;⁹ porque el arte y la fotografía son utilizadas como un arma de potencia comunicativa, pero sobre todo como medio para la memoria.

Buena memoria es un testimonio vivo de personas, asimismo un pedido de justicia por todas y todos los desaparecidos en el periodo de la dictadura argentina, un símbolo de un pasado que demuestra “la capacidad de producir conocimiento recurriendo a lo sensible, al producir emociones”;¹⁰ en síntesis, es una recuperación de la memoria y actualización en la convivencia humana.

Cuando observamos la fotografía nos encontramos con los rostros de los estudiantes, que operan como marcadores de identidad y se complementan a partir de las letras: son el testimonio de una existencia que se busca restaurar. Entonces, nos dice José Pablo Feinmann, “la restitución del rostro sólo surgirá de la obstinación de la memoria”.¹¹ La obstinación es colectiva porque, como refiere Carlos Massota sobre la desaparición de Santiago Maldonado en 2017 en Argentina, se ha comprendido que “con las desapariciones indi-

viduales, es el cuerpo social el que está siendo nuevamente sustraído”.¹²

La serie fotográfica se compiló en un libro y se convirtió en una exposición que recorrió el mundo. En Italia significó un cruce transnacional, pues está inmerso el origen italiano de algunas de las víctimas de la dictadura argentina, ya sea de segunda o tercera generación. En el catálogo editado también en Italia se reconoció que el terrorismo de Estado es una deuda pendiente en la reconstrucción de la historia del siglo XX, así como un drama de la vida social no resuelto en la región continental latinoamericana.¹³

La difusión de imágenes fotográficas como respuesta colectiva del reclamo por la desaparición permite reflexionar sobre la construcción de comunidades de memoria y aprendizaje, pues la memoria es también un proceso de aprendizaje, en donde se teje una transmisión de la experiencia entre generaciones mediante una identificación con el pasado. A partir de estas reflexiones sobre *Buena memoria* de Brodsky se puede pensar la campaña Acción Visual por Ayotzinapa desde una perspectiva del aprendizaje.

La campaña

¿Por qué fue Marcelo Brodsky, y no alguien más, quien repitió una forma estética (trabajada por él en Buenos Aires) para recubrir un sentido de la memoria de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa?

1. Brodsky conoció en agosto de 2014 al rector del Colegio Nacional, Gustavo Zorzoli, en el contexto de la velación de los restos de Lila Epelbaum¹⁴ (desaparecida en 1976 y cuyos restos fueron identificados en 2014); el rector lo invitó a colocar de forma definitiva la foto de la clase de 1967, intervenida en 1996, en el Claustro Central del colegio.
2. En México, en septiembre de 2014 desaparecieron a 43 normalistas: así la historia argentina se remo-

⁹ Giovanni Miglioli (ed.), *Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, La Marca, Comune di Roma-Assessorato alle Politiche Culturali Palazzo delle Esposizioni, 2000.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ José Pablo Feinmann, “Introducción. Por ahora”, en Giovanni Miglioli (ed.), *op. cit.*, p. 11.

¹² Carlos Massota, “Retratos y desaparición”, *Comunidad Revista Anfibia, Destacados/Sociedad*, <<http://comunidad.revistaanfibia.com/retratos-y-desaparicion>>. Consulta: 23 de junio, 2018.

¹³ Giovanni Miglioli (ed.), *op. cit.*

¹⁴ <<http://www.diasdehistoria.com.ar/content/la-despedida-de-lila>>.

vió y entabló, en palabras de Brodsky, “un diálogo cultural intenso”¹⁵ con México.

3. En un acuerdo, el rector y Brodsky decidieron convocar a los alumnos, que en ese momento, 2014, cursaban estudios en el colegio, para hacer una nueva fotografía, en el mismo lugar, el aula de música, de manera que dialogara con la anterior y con la historia argentina y, al mismo tiempo, fuera una “consigna” solidaria con los 43 de Ayotzinapa. El mensaje de la “nueva” fotografía fue dictado por el Centro de Derechos Humanos de la Montaña, Tlachinollan: “Vivos se los llevaron vivos los queremos, Ayotzinapa”.
4. La relación entre las dos fotografías dio origen a la campaña Acción Visual.
5. Entre las dos fotografías hay una analogía visual. En la segunda, una identificación con los desaparecidos. Ambas constituyen un diálogo cultural en la experimentación artística de una comunidad en correspondencia con el pasado a través de la imagen.

Respecto a la “nueva” fotografía, dice Brodsky:

43 alumnos actuales del Colegio Nacional bajaron a la misma aula de la foto simbólica e hicieron su primer performance, su primera acción visual y su entrada en el terreno del debate público internacional de derechos humanos poniendo el propio cuerpo y el propio rostro en el ejercicio de este acto, interpelando a la comunidad global con un gesto colectivo hecho imagen, un gesto solidario con otros 43 estudiantes secundarios secuestrados violentamente y desaparecidos en México.¹⁶

6. Anne Tucker, curadora de fotografía del Museum of Fine Arts de Houston, al conocer el proyecto, le propuso a Brodsky que la propuesta fotográfica se convirtiera en una iniciativa global, invitando a diversos grupos de estudiantes de otros países a recrear la propuesta y producir fotos grupales. Así surgió la campaña Acción Visual Internacional por Ayotzinapa.

El primer paso para realizar la convocatoria fue crear



Marcelo Brodsky, *Vivos*, 2014, primera foto de la campaña Acción Visual por Ayotzinapa. Colegio Nacional de Buenos Aires, Argentina.

un organismo que se encargara de coordinar la campaña, así nació la organización Visual Action, la cual se planteó dos directrices:

1. Realizar campañas visuales en apoyo a los movimientos de derechos humanos, sustentadas en la producción de imágenes en relación y coordinación con las organizaciones de derechos humanos.
2. Transmitir conocimientos del lenguaje visual a las organizaciones de derechos humanos.

A partir de ahí surgió la misión de la campaña: “Educar en pos del desarrollo del lenguaje visual como herramienta para la defensa, protección y promoción de los derechos humanos, y apoyar y colaborar con la búsqueda de la verdad y la aplicación de la justicia en los casos de violaciones de los derechos fundamentales”.¹⁷ En esta misión se puede identificar una clara orientación pedagógica.

Entonces, lo que vemos en la campaña acción visual es una propuesta de educación para la memoria y por los derechos humanos porque pondera la producción de fotografías, vistas como acciones estratégicas, en diálogo con el pasado, para la lucha por la memoria; al mismo tiempo, busca fortalecer el trabajo de las organizaciones sociales a través de la educación

¹⁵ Marcelo Brodsky, “Acción Visual por Ayotzinapa”, *Revista Estudios Curatoriales, Teoría, Crítica, Historia*, año 3, núm. 5, Buenos Aires, 2016.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷ *Idem*.

visual, no sólo para las comunidades participantes del hecho fotográfico, sino también para fortalecer las acciones de Tlachinollan.

Es importante destacar que la educación visual va de la mano de la educación social y la preservación de la memoria porque son los soportes de la convocatoria de Brodsky.

La experiencia concreta de producir una imagen en firma colectiva con un objetivo político o social, como acto solidario, la producción de las letras, la construcción compartida de la frase elegida, el proceso de autorización familiar y la participación personal de cada estudiante en el acontecimiento fotográfico constituye un hecho transformador en la educación visual.¹⁸

Así, en la campaña Acción Visual por Ayotzinapa vemos múltiples aprendizajes: el lenguaje visual que prioriza el rol y la potencia de la imagen en cuanto asunto estratégico, el uso de herramientas de producción de fotografías para la comunicación, es decir, un adiestramiento práctico de la imagen, el estudio colectivo y participativo, y finalmente el aprendizaje de la circulación de la imagen.

Una vez elaborada la segunda fotografía se preparó la convocatoria entre Visual Action y Tlachinollan, encuadrada desde el campo del arte, la fotografía y los derechos humanos. Visual Action se conformó por un grupo de activistas visuales y propuso a Tlachinollan una acción con imágenes (solidaridad visual global en su búsqueda por los 43). Mientras que la primera se orientó a la producción de imágenes y convocó a fotógrafos, organizaciones visuales, académicos, etcétera; la segunda se encargó de convocar a los familiares de los 43 estudiantes, buscar recursos, recibió las fotografías y gestionó la sede de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa para la primera exhibición del proyecto con los padres de los 43 y los dirigentes estudiantiles.

Brodsky refiere que la iniciativa no se realizó “para” los organismos de derechos humanos sino “con” ellos, pues uno de los objetivos principales fue dotarlos de un lenguaje visual. Desde un principio Tlachinollan consideraba fundamental la necesidad de comunicar, pero no tenía muy claro cómo. Para Brodsky,

El mismo proceso de producción de imágenes, el impacto que generan, su multiplicación en las redes sociales, y el inicio de algunas acciones públicas internacionales que difunden el caso en los medios y generan nuevas oleadas de solidaridad y de emoción compartida hacen que valoren la acción artística cada vez más, que la abracen, la apoyen, la compartan y la agradezcan [...] Al ver que lo visual moviliza la organización social (Tlachinollan) reconoce que es una herramienta poderosa y que la fortalece.¹⁹

Un elemento importante de la convocatoria fue que consolidó redes internacionales de producción e intercambio de imágenes. “La producción de imágenes requiere de una decisión concreta, específica de convocatoria de un grupo concreto, a una hora concreta para hacer una determinada fotografía”.²⁰ Esto lo coordina un fotógrafo, artista visual o un activista, no sólo comprometido con el motivo sino también con el lenguaje visual.

La experiencia educativa

En la campaña Acción Visual por Ayotzinapa es posible resaltar los siguientes puntos que operaron como guías de acción para el proyecto y para la producción de todas y cada una de las fotografías:

- a) Una acción visual internacional.
- b) Reunir fotógrafos y grupos de estudiantes.²¹
- c) Producir una foto que muestre una consigna de apoyo, empatía y solidaridad mundial.
- d) Producir una frase o mensaje que fortalezca la exigencia de verdad y justicia.
- e) “La producción de dicho cartel con el mensaje de apoyo será hecho por los propios estudiantes que participarán así de una experiencia educativa en la producción de imágenes con un objetivo social y solidario”.²²

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ La difusión se realizó a cientos de fotógrafos, organizaciones de fotógrafos, artistas, festivales, organizaciones académicas, organizaciones de derechos humanos y medios especializados.

²² Marcelo Brodsky, “Acción Visual por Ayotzinapa”, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

Al ser una convocatoria que prioriza la educación visual de las agrupaciones participantes en pro de dar sustento a las organizaciones de derechos humanos y por la memoria, es importante destacar que se tiene por objetivo generar experiencias educativas. Para John Dewey una experiencia es educativa cuando tiene por efecto activar u organizar el desarrollo de ulteriores experiencias.

Toda experiencia inicia como impulsión, es un movimiento de adentro hacia fuera y hacia delante. La impulsión responde a una necesidad particular en su asimilación al ambiente y su resistencia al mismo, la acción provocada se convierte en reflexión y se amplía por el cúmulo de experiencias pasadas; así, la impulsión y la reflexión son el estadio que da pauta a una experiencia completa. “La cualidad de cualquier experiencia tiene dos aspectos. Hay un aspecto inmediato de agrado o desagrado, y su influencia sobre las experiencias ulteriores”,²³ pues toda experiencia continúa viviendo en experiencias futuras.

De acuerdo con Dewey, existen dos criterios para distinguir las experiencias educativas de las antieducativas. El primero es el principio de continuidad o continuidad experiencial; basado en el hecho del hábito, plantea que cualquier experiencia emprendida y padecida modifica al que actúa y la sufre, para llevar esta modificación, lo deseemos o no, a la condición de experiencias siguientes. El hábito comprende la formación de actitudes, que son emocionales e intelectuales; abarca nuestra sensibilidad y modos básicos de satisfacer y responder a todas las condiciones que encontramos al vivir. Es decir, la continuidad experiencial significa que toda experiencia guarda algo de la que ha acontecido antes y trasforma en alguna manera la cualidad de la que aparece después.

Este principio en el proceso educativo puede explicarse con la idea de crecimiento, no sólo físico sino intelectual y moral, y la dirección que tiene ese crecimiento. Toda experiencia influye en algún grado en las condiciones objetivas bajo las cuales se tienen experiencias ulteriores; un estudiante, además de aprender que la fotografía es un recurso, tiene una nueva facilidad y un nuevo deseo, amplía las condiciones externas de un

aprendizaje futuro, se descubre en un nuevo ambiente. La experiencia es como una fuerza en movimiento que provoca curiosidad, fortalece la iniciativa, crea deseos y propósitos. Su valor radica sobre la base de aquello hacia lo que mueve, la dirección hacia la que marcha la experiencia.

El segundo criterio de la experiencia es el principio de interacción; también identificado con aquellos factores que intervienen en la experiencia, refiere a las condiciones objetivas e internas que determinan la experiencia de un individuo. Las primeras son todos aquellos factores que están dentro de las posibilidades de regulación en el individuo, mientras que las segundas apuntan a todo lo que ocurre internamente en él; las condiciones objetivas e internas conforman una situación. Situación e interacción son inseparables. La experiencia ocurre entre los individuos y su ambiente, es decir, todo tipo de condición que interactúa con las necesidades, propósitos y capacidades personales para crear la experiencia que se tiene.

Según Dewey, la experiencia sólo es verdadera cuando las condiciones objetivas se subordinan a lo que ocurre dentro de los individuos que tienen la experiencia, lo que permitirá interpretarla en su función y fuerza educativa.

Los principios de continuidad e interacción no se pueden separar de la experiencia, son sus aspectos longitudinales y laterales. Un individuo que ha tenido una experiencia educativa asume que “lo que ha adquirido en conocimiento y habilidad en una situación se convierte en un instrumento para comprender y tratar efectivamente la situación que sigue”.²⁴ Así, “la continuidad y la interacción en su unión activa, recíproca, dan la medida de la significación y valor de una experiencia”.²⁵

En una experiencia educativa lo que se hace y cómo se hace son los estadios de una total estructuración social de las situaciones en que se hallan las personas, por ello, la continuidad “ha de tenerse en cuenta el futuro en cada grado del proceso educativo”²⁶ y la interacción debe suponer la capacidad de un individuo para adaptarse al material objetivo e interno de la experiencia.

²³ John Dewey, *Experiencia y educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 73.

²⁴ *Ibidem*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶ *Ib.*, p. 88.

Finalmente, la experiencia educativa tiene que ser vista como un plan de acción para orientar la educación, en este caso la educación visual.

Comunidades de práctica

La organización de agrupaciones participantes alrededor del mundo para producir una imagen de apoyo para Ayotzinapa significó la conformación de *comunidades de práctica*.

Esta noción se basa en la teoría social del aprendizaje, que lo ve como un proceso fundamentalmente social. En el aprendizaje se dan intercambios, interacciones, apoyos, colaboraciones y acompañamientos. Es una práctica de participación social, en colectivo y con los otros.

El aprendizaje se caracteriza por ser “un proceso de mayor alcance consistente en participar de una manera activa en las *prácticas* de las comunidades sociales, y en construir *identidades* en relación con estas comunidades”.²⁷ Para Etienne Wenger, esta participación da forma a lo que hacemos, conforma quiénes somos y significa lo que hacemos.

Las tradiciones relevantes para comprender el sentido de las comunidades de práctica son las teorías de la estructuración social y de la experiencia situada, cruzadas por las teorías de la identidad y de las prácticas; en éstas el aprendizaje se encuentra en medio. La participación social es un proceso de aprender y conocer, integrado por el significado (aprendizaje como experiencia), la práctica (aprendizaje como hacer), la comunidad (aprendizaje como afiliación) y la identidad (aprendizaje como devenir).

Las comunidades de práctica integran lo enunciado anteriormente y están por todos lados; en ellas la noción de aprendizaje va más allá de las aulas porque está implicada en nuestra vida diaria, es parte integral de nuestras comunidades y organizaciones. En este sentido, la comprensión y apoyo del aprendizaje significa:

- Para los individuos, que el aprendizaje consiste en participar y contribuir a las prácticas de sus comunidades.

²⁷ Etienne Wenger, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 22.



Gisela Vola-Sub Cooperativa de Fotógrafos, *Las aliadas de la 31. La nuestra, equipo de fútbol femenino*, 2014, Barrio Güemes, Villa 31, Buenos Aires, Argentina.

- Para las comunidades, que el aprendizaje consiste en refinar su práctica y garantizar nuevas generaciones de miembros.
- Para las organizaciones, que el aprendizaje consiste en sostener interconectadas las comunidades de práctica, a través de las cuales una organización sabe lo que sabe y, en consecuencia, llega a ser eficaz y valiosa como organización.²⁸

Un elemento central del aprendizaje en la comunidad de práctica es el interés común que convoca a un grupo a reunirse para construir y compartir experiencias respecto a un tema o interés. “Existen momentos en nuestra vida en los que aprender se intensifica: cuando las situaciones hacen tambalear nuestro sentido de la familiaridad, cuando nos vemos desafiados más allá de nuestra capacidad de respuesta, cuando deseamos comprometernos con nuevas prácticas e intentamos unirnos a nuevas comunidades”.²⁹

Debido a que el aprendizaje nos transforma y también lo que hacemos, resulta ser una experiencia de identidad. Es “un proceso de llegar a ser” porque acumulamos capacidades e información al servicio de una determinada identidad y comunidad, con la que entablamos un diálogo y escucha.

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

²⁹ *Idem*.

Un medio para la memoria transnacional

La campaña Acción Visual por Ayotzinapa resultó ser una propuesta desde las artes y la fotografía que conjuntó comunidades de práctica y en cuyo proceso de producción sus participantes, se presume, tuvieron una experiencia de educación visual, que también se manifestó como una actividad de corte social y participativo que tuvo como intención el trabajo por la memoria de los desaparecidos; por esta razón, se puede asumir que las comunidades involucradas fueron parte de una *experiencia memorial*.

Los participantes y las organizaciones, a la par de aprender el lenguaje visual y fotográfico,³⁰ fueron conociendo sobre las violencias de Estado y la desaparición de personas, asumieron desde la producción de imágenes una lucha contra el olvido y gestaron una memoria política y visual.

La memoria y las fotografías producidas por las comunidades participantes pueden ser consideradas como mediaciones simbólicas que circulan en un sitio web y en Facebook. Son fotografías que presentan diversas cualidades y calidades en su producción y mirada, al obedecer, por un lado, al fotógrafo encargado de la captura y, por otro, al grupo de estudiantes que participaron.

El uso de Internet fue determinante en la difusión de las imágenes, pues se recibieron en el Facebook de Acción Visual, en el de Tlachinollan, y en el correo electrónico de los editores de la revista *Luna Córnea*;³¹ asimismo, se solicitó a las organizaciones participantes que se sumaran en la difusión del proyecto a través de la circulación de las fotografías en sus propias redes sociales. Esto provocó un efecto viral, por lo que la campaña puede considerarse como de circulación de la memoria de carácter transnacional.

Así, podemos pensar que el recurso de la fotografía y la educación visual operan como mediaciones y técnicas de memorización en una era global, en donde la imagen es expuesta en el ámbito mundial a través de Internet, pero resaltan los contextos locales de



Shahidul Alam (DRIK Picture Agency), *Escuela*, 2014, Pathshala, Academia de Fotografía. Dhacca, Bangladesh.

producción y las particularidades de los participantes, identidades, naciones, grupos y comunidades; en este sentido, cabe hablar de la memoria como un asunto multidireccional (James Clifford) porque transita entre lo local y lo global, resalta la localización de las comunidades de práctica y sus singulares experiencias educativas, en sintonía con un diálogo global.

Para Aleida Assman la memoria en la era global tiene una cualidad móvil más que estable, debido a que el mundo actual se encuentra en constante movimiento, bajo diversas cualidades dadas por las nuevas formas de las estructuras globales de la comunicación. Su propuesta establece una relación entre imaginación y memoria como un encuentro de potencialidades para pensar el futuro con respecto al pasado, es decir, al reformular el pasado se replantea el presente y el futuro. De esta manera la memoria se encuentra en constante reconfiguración, surge en nuevos espacios y se organizan comunidades de la memoria que antes no existían; en estos procesos los medios digitales tiene una fuerte participación, pues son los que han permitido la disseminación del recuerdo en un sentido recursivo entre lo local y lo global.

En la época actual los medios digitales y el Internet son parte de los canales a través de los cuales circula la producción de la memoria, memorias que pueden ser locales y que se resignifican en lo global al dialogar con otras memorias. En el caso de Acción Visual por Ayotzinapa, la fotografía es un recurso en el ámbito transnacional de experiencias y aprendizajes para enfrentar

³⁰ El aprendizaje del lenguaje visual y fotográfico refiere al conocimiento de uso de los encuadres, la profundidad de campo, el empleo de la luz e iluminación, el punto de vista, los ángulos de visión, los planos fotográficos y el montaje.

³¹ Revista de fotografía en México que se sumó a la convocatoria.



Marcelo Brodsky, *Estudiantes de Ayotzinapa*, 2015.

el pasado y luchar contra el olvido. La difusión transnacional de la campaña dio visibilidad a comunidades de práctica que dignifican a los desaparecidos; la producción de sus imágenes recurre a formas simbólicas y sensibles en relación con experiencias ocurridas en otras sociedades.

Conclusión

A la par que se fueron recibiendo las fotografías, se diseñó una curaduría para exposiciones y la edición de un libro. La primera muestra se realizó en la Feria de Libro de Buenos Aires en 2015, cuyo país invitado fue México, lo que posibilitó que el proyecto tuviera mayor alcance en cuanto a su conocimiento y difusión. La segunda se llevó a cabo en México, en la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, financiada por la Fundación Ford, dos semanas antes de cumplirse el primer año de la desaparición y una semana después de que se diera el Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre el caso.

Los criterios de selección para las exposiciones, según Brodsky, fueron la calidad de las fotografías, la relevancia visual, la diversidad que cada imagen podía aportar, la emoción evocada en cada uno de los textos, el país de origen de los colectivos, la presencia de organizaciones de distintos perfiles y grupos diversos. Para el montaje en la Normal de Ayotzinapa participó

el Laboratorio Mexicano de Imágenes, cuyos integrantes colocaron cada una de las fotografías seleccionadas, impresas en vinilo de 50 x 70 cm, con cables de acero tendidos en los balcones de la escuela, además se realizaron dos fotografías más, una con estudiantes normalistas y la otra con los familiares de los desaparecidos, lo que representó un impacto cultural y emocional mayor.

La exhibición de las fotografías significó un estadio más de la experiencia educativa porque permitió que las comunidades participantes identificaran el potencial de la imagen como lugar de la memoria, y a nivel colectivo les permitió sentar el terreno para futuras experiencias. Dice Dewey que toda experiencia debe preparar a una persona para futuras vivencias de una calidad más profunda y expansiva; éste es el verdadero sentido del crecimiento, la continuidad y la reconstrucción de la experiencia en pro de la construcción de comunidades de memoria.

En la campaña Acción Visual por Ayotzinapa encontramos un sentido pedagógico y educativo para la memoria, de transformación, de participación colectiva; un aprendizaje para la vida con perspectiva ética y una práctica de lo común. Cada fotografía puede ser apreciada como un resultado, un producto final, sin embargo, detrás de cada una de ellas se encuentra un proceso de aprendizaje tanto de lo visual como de la memoria. Así, el trabajo en contra de la desaparición genera la aparición de comunidades de práctica para la educación visual y la memoria. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ALLIER, Eugenia y Emilio Crenzel (eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, México, Bonilla Artigas Editores, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- ASSMANN, Aleida, “The Holocaust - a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community”, en Aleida Assmann and Sebastian Conrad (eds.), *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, Nueva York, Palgrave Macmillan, Hounds Mills, Basingstoke, Hampshire, 2010, pp. 97-117.
- BRODSKY, Marcelo (ed.), *Ayotzinapa. Acción Visual*, México, Editorial RM, 2015.
- _____, “Acción Visual por Ayotzinapa”, *Revista Estudios Curatoriales. Teoría, crítica, historia*, año 3, núm. 5, Buenos Aires, , 2016.
- CLIFFORD, James, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-first Century*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.
- DEWEY, John, *Experiencia y educación*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- FEINMANN, José Pablo, “Introducción. Por ahora”, en Giovanni Miglioli (ed.), *Un racconto fotografico di Marcelo Brodsky*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 de octubre-7 de noviembre de 2000, *Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, La Marca, Comune di Roma-Assessorato alle Politiche Culturali Palazzo delle Esposizioni, 2000.
- FORTUNY, Natalia, “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky”, *Papeles de Trabajo*, año 4, núm. 7, Buenos Aires, abril de 2011, pp. 31-43.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- LIFSCHITZ, Javier Alejandro, “La memoria social y la memoria política”, *Aletheia*, vol. 3, núm. 5, Argentina, diciembre de 2012, <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>>. Consulta: 7 de julio, 2018.
- MASSOTA, Carlos, “Retratos y desaparición”, *Comunidad Revista Anfibia, Destacados/Sociedad*, <<http://comunidad.revistaanfibia.com/retratos-y-desaparicion>>. Consulta: 23 de Junio, 2018.
- MIGLIOLI, Giovanni (ed.), *Un racconto fotografico di Marcelo Brodsky*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 de octubre-7 de noviembre de 2000, *Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, La Marca, Comune di Roma-Assessorato alle Politiche Culturali Palazzo delle Esposizioni, 2000.
- POLLAK, Michael, *Memoria, olvido y silencio*, Buenos Aires, Ediciones al Margen, 2006.
- SEYDEL, Ute, “La constitución de la memoria cultural”, *Revista del Centro de Poética. Acta Poética*, vol. 35, núm. 2, México, julio-diciembre de 2014, pp.187-214.
- WENGER, Etienne, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*, Barcelona, Paidós, 2001.

SEMBLANZA DEL AUTOR

MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ • Candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Cursó el diplomado Profesionalización de la Enseñanza de las Artes en Educación Básica y Superior, impartido por el Instituto Mexicano del Arte al Servicio de la Educación. Actualmente es docente en el programa de maestría en Desarrollo Educativo, línea de Educación Artística, de la Universidad Pedagógica Nacional en convenio con el Centro Nacional de las Artes, donde además participa como docente en diversos programas de formación docente en la enseñanza de las artes.