

Clic, clic... ¡Boom! Fotografía documental como artefacto contrahegemónico para la construcción de la memoria social y la cultura política, en el marco del estallido social colombiano (2018-2021)



Andrés Felipe Mahecha Castrillón

Licenciatura En Ciencias Sociales

Universidad Pedagógica Nacional

Clic, clic... ¡Boom!: Fotografía documental como artefacto contrahegemónico para la construcción de la memoria social y la cultura política, en el marco del estallido social colombiano (2018-2021)

Autor:

Andrés Felipe Mahecha Castrillón

Trabajo de investigación presentado para optar al título de:

Licenciado En Ciencias Sociales

Director:

Ph.D. Wilson Armando Acosta Jiménez

Línea de investigación:

Formación Política Y Memoria Social

Universidad Pedagógica Nacional De Colombia

Departamento De Ciencias Sociales

Bogotá, Colombia

2025

DEDICATORIA

A quienes en el camino partieron.

A quienes su luz nos dejó una gran huella.

A esos amigos que son familia,

a esos familiares con quienes construimos una gran amistad.

A quienes, con su calidez, consejo y sonrisas, estuvieron presentes

y me acompañaron en el complejo movimiento del devenir del tiempo.

A quienes hoy, aun con su silencio, perduran eternamente en nuestras memorias,

pues lo que se hace con amor no se borra.

Recordar es también resistir.

Este trabajo es en memoria de ustedes. Yider, Pacho, Doña Mery, Esteban

Mosquera, Juan Rivera y Camila Sabogal.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a quienes me han sostenido con amor durante este proceso.

*A mi familia, por su compañía, su paciencia y su fe en mí, incluso en los momentos más
dificiles.*

*A mis amigxs del alma, por la escucha atenta, por los silencios compartidos, por las risas
necesarias.*

*Agradezco también a mi tutor, por su guía rigurosa y humana,
y a lxs docentes que, con sus preguntas y saberes, ampliaron mi horizonte.*

Gracias a lxs fotógrafxs y compañerxs que hicieron parte de esta investigación.

Su generosidad, su palabra y su mirada nutrieron cada página.

A las calles, a la memoria, a la digna rabia.

A quienes sueñan con un mundo distinto y lo construyen, paso a paso.

*Porque este trabajo no se hizo solo con ideas,
sino también con vínculos, afectos, ternura y rebeldía.*

RESUMEN

Este trabajo analiza el papel de la fotografía documental como artefacto contrahegemónico en la construcción de memoria social y cultura política, a partir del ciclo de movilizaciones sociales en Colombia entre 2018 y 2021. Desde un enfoque cualitativo-interpretativo y una metodología situada, se articulan tres fuentes principales: entrevistas a fotógrafos documentales, análisis crítico de un corpus fotográfico y una intervención pedagógica basada en una exposición itinerante. El análisis se estructura a partir de cinco hilos analíticos: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político. A través de un proceso de triangulación entre fuentes, emergen tres sentidos clave que sintetizan el horizonte político, ético y formativo del trabajo: disidencia visual encarnada, memoria situada en disputa y mediación pedagógica afectiva. La investigación concluye que la fotografía documental, más allá de su valor testimonial, opera como dispositivo de denuncia, archivo vivo, recurso pedagógico y campo de disputa simbólica, con capacidad de interpelar, movilizar y formar subjetividades críticas en contextos de conflicto y resistencia.

Palabras clave: fotografía documental, memoria social, cultura política, mediación educativa.

ABSTRACT

This research analyzes the role of documentary photography as a counter-hegemonic artifact in the construction of social memory and political culture, based on the cycle of social mobilizations in Colombia between 2018 and 2021. From a qualitative-interpretative approach and a situated methodology, three main sources are articulated: interviews with documentary photographers, critical analysis of a curated photographic corpus, and a pedagogical intervention based on an itinerant exhibition. The analysis is structured around five analytical threads: visual narratives of resistance, memories in dispute, situated visual agency, critical pedagogical mediations, and symbolic configuration of the political. Through a process of triangulation across sources, three key emergent meanings are identified: embodied visual dissent, situated memory in dispute, and affective pedagogical mediation. The study concludes that documentary photography, beyond its testimonial value, operates as a device of denunciation, living archive, pedagogical resource, and symbolic battleground, with the potential to interpellate, mobilize, and shape critical subjectivities in contexts of conflict and resistance.

Keywords: documentary photography, social memory, political culture, educational mediation.

ÍNDICE

ÍNDICE	9
PREFACIO	11
INTRODUCCIÓN	16
1 LA IMAGEN EN DISPUTA: COORDENADAS CONCEPTUALES Y TRAZOS METODOLÓGICOS DE UNA INVESTIGACIÓN SITUADA	23
1.1 FOTOGRAFÍA EN LA REVUELTA: ORÍGENES, MOTIVOS Y SENTIDOS DE UNA APUESTA INVESTIGATIVA	25
1.2 MIRAR DESDE LA DIVERGENCIA: ENCUADRES TEÓRICOS PARA UNA LECTURA SITUADA DE LA IMAGEN	32
1.2.1 <i>Hilos analíticos: claves interpretativas para una lectura situada</i>	46
1.3 IMPLICARSE, RESISTIR, INVESTIGAR: APUESTAS METODOLÓGICAS ENTRE LO VISUAL Y LA MOVILIZACIÓN SOCIAL	49
1.3.1 <i>Entre hilos y trayectos: trazos de una ruta situada</i>	51
1.3.2 <i>Tejer la revuelta: estrategias de interpretación entre lo visual, lo pedagógico y lo testimonial</i>	54
2 MIRAR DESDE LAS BARRICADAS: ANÁLISIS SITUADO EN TIEMPOS DE MOVILIZACIÓN	58
2.1 DETRÁS DE CÁMARAS: VOCES DE FOTÓGRAFOS DOCUMENTALES	59
2.1.1 <i>Luis Carlos Ayala: de la calle somos</i>	60
2.1.2 <i>Esteban Pérez: el rigor de estar en la calle</i>	66
2.1.3 <i>El Contestatario: La fotografía herramienta de denuncia y memoria</i>	70
2.1.4 <i>Andrés Mahecha: mirada implicada</i>	75
2.1.5 <i>Voces que miran: lectura interpretativa del conjunto de entrevistas</i>	79
2.2 FRAGMENTOS DE UN PAÍS QUE ARDE: VISUALIDADES EN RESISTENCIA	81
2.2.1 <i>Del encuadre a la tensión: hallazgos y sentidos emergentes del análisis fotográfico</i>	103
2.3 CLIC, CLIC... BOOM: LA IMAGEN COMO LUGAR DE ENCUENTRO PEDAGÓGICO	105
3 EN EL CUARTO OSCURO: TRIANGULACIÓN, CONCLUSIONES Y PROYECCIONES DE UNA APUESTA DESDE LO VISUAL	127
3.1 REVELADO CRUZADO: SENTIDOS EMERGENTES DE UNA LECTURA DIALÉCTICA DESDE LA PROTESTA	128
3.2 LA CALLE COMO MÉTODO, LA IMAGEN COMO HORIZONTE: SÍNTESIS CRÍTICA Y RESONANCIAS FUTURAS DE UNA INVESTIGACIÓN EN REVUELTA	141

3.2.1	<i>Sentidos emergentes y modelo interpretativo integrado</i>	142
3.2.2	<i>Desde la primera línea: resonancias, aprendizajes y futuros de una imagen en disputa</i>	150
	EPÍLOGO	163
	BIBLIOGRAFÍA	173
	ANEXOS	177

PREFACIO

Entre el escepticismo, la melancolía y al calor de la utopía; en medio del polvo, rodeadas del olor a cigarrillo y el aroma a licor; al ruido de ideas, música en intensos decibelios y a rabia de punk rock. Fue aquí, en este foco de rebeldía, donde se fue forjando un mandala de ideas y sentires, una maraña inmensa de dudas y aprendizajes.

Y es que, mientras de fondo sonaban las canciones de Eskorbuto; los aires de lucha y resistencia avivaban nuestras ganas de disfrutar, compartir y de “conspirar”. Allí, en ese gueto rebelde ubicado en los suburbios de Bogotá, en la cuenca del río Tunjuelito y los rincones de Ciudad Bolívar; fue donde todo comenzó.

Muy a pesar de la inseguridad del “pedazo”, me iba encomendado con las bendiciones de mi madre para ir a ese territorio en el que me sentía libre; y en donde con el “camello” que hacíamos con mis parceros y parceras, sembrábamos las bases de lo que por años me ha inquietado, movido, y erigido. Fue en ese espacio cultural llamado Kirius, de principios antifascistas, donde empecé a tener mis primeros acercamientos con la importancia de la comunicación, del diseño gráfico y la fotografía.

De antaño hay una imagen que quedó fija en mi memoria: la fotografía ampliada de un familiar muy joven que falleció antes de que yo naciera. Estaba colgada en la sala de mi casa, con un marco de aluminio y un vidrio ligeramente opaco por el paso del tiempo. Esa imagen, silenciosa pero elocuente, contenía una historia familiar dolorosa que solo con los años entendí. Tal vez fue ese mi primer encuentro con el poder de la imagen. Un flashback inconsciente de cómo la fotografía puede fijar ausencias, activar duelos, preservar silencios o abrirlos a nuevas preguntas.

Como si se tratase de un tatuaje, tengo grabados en mi memoria algunos recuerdos de los talleres que recibimos hace más de una década; personas de mi colectividad y yo en la Fundación Casa del Bosque (FCB), en el barrio La Macarena. Allí, gracias a las personas de La Tulpa y de la FCB, tuve mi primer taller de fotografía. Fue dirigido por alguien a quien, con los años, empecé a admirar enormemente por su trabajo como reportero gráfico documentando la movilización social en Colombia. Lo más curioso es que —a modo anecdótico—, a pesar de que hoy admiro mucho la labor de Ernesto Che M. Jones; de aquel

taller de fotografía solo recuerdo una cosa: la ley de tercios. Tanto que pude aprender de él en ese momento, y solo se me quedó grabado lo más básico. ¡Qué ironía!

Por esa época —alrededor de mis 16 años— empecé a valorar lo significativa que es la comunicación alternativa; di mis primeros pasos en apreciar lo valioso del buen aprovechamiento de las redes sociales. Comencé a reconocer el impacto de una buena estrategia de comunicación, así como la importancia de lo visual en lo comunicativo. Entre otras cosas, rediseñamos el logo de nuestro colectivo y mejoramos la elaboración de piezas gráficas; además, nos abanderamos en el uso de software libre para el desarrollo de esos proyectos. Durante los años siguientes, fui autodidacta en lo relacionado con el diseño gráfico y el uso de las redes sociales; la fotografía la abandoné por completo, a falta de herramientas tan básicas como una cámara. Con el tiempo, poco a poco me fui alejando de todo esto durante algunos años; quizás por la falta de herramientas y porque estaba enfocado en otras cosas, entre ellas mis estudios, trabajo y asuntos personales.

Tiempo después, ya no sería el punk, sino el ritmo de las arengas y las batucadas tomándose las calles; cuando despertaría en mí, nuevamente, la curiosidad por lo comunicativo; en especial, empezaría a emerger mi interés por la fotografía. En el 2018 —ya con 23 años—, en el marco de las movilizaciones estudiantiles, en defensa de la educación superior pública, y contra las políticas neoliberales del gobierno nacional, desde la Unión Nacional de Estudiantes de Educación Superior (UNEES), comencé un proceso desde lo comunicativo: buscando posicionar la plataforma estudiantil —inicialmente a nivel local—, y documentando los diferentes procesos de agitación y movilización que se desarrollaban en el marco del paro nacional estudiantil. Fue en esa coyuntura cuando noté la necesidad de hacer registro fotográfico, ya que vi en esa herramienta una forma llamativa y rápida de transmitir e informar sobre los hechos que acontecían por esos días.

A principios del año siguiente —2019—, me uniría a contraportada (CP), un colectivo de comunicación alternativa y popular, de carácter nacional, que emanaría por esos días —aunque de forma independiente— del comité de comunicaciones de la UNEES. En ese año de trabajo desde CP, estuvimos haciendo cubrimiento gráfico de las diferentes movilizaciones sociales que se desarrollaron en el país, y denunciábamos constantemente las violaciones de derechos humanos que ocurrían y persisten en Colombia. En esos espacios,

en la UNEES y en contraportada, crecería personalmente muchísimo: me cuestionaría un universo de problemáticas y situaciones, que constantemente normalizamos en nuestra sociedad. Imposible olvidar las largas videollamadas, que, desde antes de los tiempos de la pandemia, ya nos conectaban a pesar de las enormes distancias; para construir, compartir y “conspirar”. Difícil no recordar las extensas jornadas de traspasar, los días enteros de caminar decenas de kilómetros documentando las movilizaciones, y en la noche, llegar a casa para hacer el revelado digital de las fotos y luego publicarlas en las redes sociales; pretendiendo informar sobre los hechos de cada jornada.

El ruido se convirtió en una constante; por más silencioso que estuviera el ambiente, el ruido inundaba mi mente. Ya no era el punk, ni las batucadas, ni las arengas: la injusticia provoca ruido, documentar la ignominia genera rabia, forja impotencia, produce ¡ruido! Y aunque es desde el amor y la empatía que confluimos en estos procesos, la comunicación alternativa, aunque rara vez es remunerada, sí trae las secuelas de cualquier trabajo; a veces intensificadas: el estrés, la falta de sueño y las malas noticias. Esa quimera de sensaciones —amor, empatía, impotencia, rabia, estrés y melancolía— pueden ser un mal cóctel para la paz mental y la salud emocional; por eso, a finales de ese año, me alejé de todo un poco y busqué en la tranquilidad del Río Ariari algo de armonía y calma.

A mi regreso de mis semanas de retiro en los llanos orientales, decidí centrarme en explorar un poco más el universo de la fotografía, esencialmente desde lo técnico y artístico. Anteriormente, solo tomaba fotos en automático, y ahora quería realmente aprender a hacer fotos. Busqué cursos en academias, pero eran bastante costosos, así que empecé a buscar la información por internet. En mi exploración, encontré una extensa lista de reproducción en YouTube con varias Master Class que me llamaron bastante la atención, sobre todo por lo completo del seminario: el curso se llama “Un Año De Fotografía” y es un proyecto fotográfico en España, promovido por la Obra Social de Caja de Mediterráneo, organizado por CAMON y coordinado por el fotógrafo José Benito Ruiz.

Juiciosa y apasionadamente, inicié mi proceso de formación virtual, no certificado, pero en el que aprendí muchísimo; y que no solo limitaba al seminario mencionado, sino que constantemente investigaba y practicaba sobre el tema; en la medida que mis medios me lo permitían.

Así fue cómo, con una cámara semiprofesional que me prestó mi amigo Andrey — la cual usé por varios años—, inicié mi acercamiento a ese maravilloso mundo de la fotografía. Cada clic de la cámara se convirtió en una ventana hacia realidades complejas, capturando no solo imágenes, sino también emociones y luchas, paisajes y realidades. Luego de un tiempo, decidí recopilar todo el registro documental que había realizado, someterlo a un proceso más riguroso de postproducción —sin alterar el carácter documental—, y subirlo a redes sociales. En su momento esta recopilación se convirtió en un acto de reflexión, donde cada fotografía narraba una historia, cada imagen hacía parte de un momento y traía consigo un valor histórico que merecía ser compartido. En esencia, cada captura evocaba a un fragmento de la memoria social, un eco de las luchas que habíamos vivido. Publicando las fotos en la web, de alguna manera, creaba un tejido entre aquellas personas que habían sido actores, testigos o espectadores de esos momentos y entre quienes aún no conocían la trascendencia de los hechos. Así, al compartir estas fotografías, pretendía contribuir a la cultura política de la sociedad, o a la configuración de una opinión pública mucho más informada y empática; fomentando una conciencia colectiva que inspirara a otros a reconocer y desafiar las injusticias que nos rodeaban. Cada imagen no solo informaba, sino que también motivaba a la acción; cada fotografía se convertía así en un artefacto de memoria que actuaba como impulsor para abanderarse de las luchas colectivas. Este proceso me llevó a reflexionar profundamente sobre el papel de la fotografía en nuestra sociedad, planteándome varias preguntas cruciales.

Al subir y recopilar el material en las redes sociales, surgieron en mí varios cuestionamientos: estos interrogantes giran en torno a la fotografía y cómo esta podría ser un dispositivo de disputa comunicativa e histórica que sirve para la reconstrucción del pasado y para la edificación de la conciencia política de las personas. Me preguntaba, entonces, cómo la fotografía puede no solo documentar, sino también transformar percepciones y generar un diálogo crítico. Es decir, me cuestionaba sobre la relación que hay entre la fotografía y la memoria social, y cómo la fotografía es un instrumento muy valioso para la cultura política tanto en lo colectivo como en lo individual. Veía entonces en la fotografía un instrumento que sirve para disrumpir las narrativas hegemónicas; y que desde los relatos que se construyen a partir de esas imágenes, se pretende visibilizar una interpretación distinta, crítica, diversa y contrahegemónica. Así, entendí que cada imagen

tenía el poder de desafiar el silencio y abrir espacios para nuevas conversaciones, recordándonos que la memoria es un acto de resistencia.

Años después, entre pausas, trabajos y búsquedas personales, retomé el camino del proyecto de grado. Fue entonces cuando el mundo de la mediación educativa me ofreció nuevas herramientas para pensar el vínculo entre imagen, educación y memoria. Mi paso por el Museo Interactivo Maloka, donde trabajé entre 2023 y 2024 como mediador educativo, me permitió explorar otros lenguajes pedagógicos, otras formas de construir sentidos desde la experiencia, lo sensorial y lo colectivo. Allí descubrí también que las exposiciones pueden —y deben— ser espacios vivos de pensamiento, de conversación y de apropiación social del conocimiento. Esa experiencia sería crucial para diseñar la intervención pedagógica que culmina esta investigación.

Este camino no se ha trazado únicamente con preguntas académicas. Está hecho también de fragmentos vitales, de aprendizajes cosechados en medio del amor, del dolor y de la resistencia. Durante estos años, el proceso de investigación y creación convivió con momentos de duelo profundo: la partida de compañeras y compañeros entrañables que compartieron conmigo la lucha, la calle, la cámara y la esperanza; personas con quienes tejimos más que consignas y archivos, compartimos proyectos de vida.

Pero no todo fue pérdida: también hubo manos tendidas, abrazos solidarios, palabras de aliento, amistades que acompañaron en silencio o con fuerza, presencias constantes —a veces discretas, otras desbordadas de afecto— que ayudaron a sostener este proceso. Familiares, colegas, parcerxs, docentes y trabajadores de la universidad que, sin aplausos, estuvieron ahí cuando más lo necesité.

Este trabajo nace también de ese entramado afectivo. De esas redes invisibles que, aún en los días más oscuros, me recordaron que crear, compartir, investigar y enseñar también es una forma de permanecer, de sanar, de hacer memoria y de disputar el presente.

INTRODUCCIÓN

Entre 2018 y 2021, Colombia vivió uno de los ciclos de movilización social más intensos de su historia reciente. En ese escenario, la fotografía documental emergió no solo como testimonio, sino como una herramienta para disputar relatos, visibilizar violencias y preservar memorias colectivas frente a narrativas oficiales muchas veces excluyentes. En este marco, el presente trabajo de grado titulado *Clic, clic... ¡Boom!: Fotografía documental como artefacto contrahegemónico para la construcción de la memoria social y la cultura política, en el marco del estallido social colombiano (2018-2021)*, se inscribe en la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Su pertinencia radica en la misión de la UPN de formar docentes-investigadores comprometidos con la transformación social y pedagógica, y en la posibilidad de aportar a la comprensión crítica de fenómenos contemporáneos que interpelan directamente la enseñanza y la práctica educativa.

Asimismo, la investigación se articula con la línea de investigación y práctica pedagógica Formación Política y Memoria Social, constituida en 2004 en el Departamento de Ciencias Sociales, la cual reconoce la estrecha relación entre la formación política y los procesos de construcción de memoria social, otorgando a ambas dimensiones un lugar central y complementario. El propósito de esta línea ha sido indagar cómo la memoria, la subjetividad y la acción política se configuran en escenarios tanto escolares como comunitarios, buscando fortalecer prácticas pedagógicas críticas y comprometidas con la realidad social del país. En coherencia con dicha orientación, este trabajo aporta al campo al situar la fotografía documental como recurso para pensar las disputas de memoria y cultura política que atravesaron el ciclo de movilizaciones que vieron su cenit en el estallido social. De este modo, la investigación no solo se inscribe en la tradición académica de la línea Formación Política y Memoria Social, sino que también se proyecta como un esfuerzo por comprender cómo las imágenes pueden operar simultáneamente como archivo de resistencia, dispositivo pedagógico y práctica contrahegemónica, abriendo paso a una lectura situada del contexto histórico en el que se inscribe.

El ciclo de movilizaciones que atravesó Colombia entre 2018 y 2021 constituye un hito de enorme relevancia en la historia reciente del país, no solo por su continuidad y

alcance, sino también por las diversas formas en que la ciudadanía expresó su inconformidad: desde los paros estudiantiles y los cacerolazos hasta las asambleas populares, las primeras líneas y las intervenciones artísticas en el espacio público. Este proceso encontró en el llamado estallido social de 2021 su momento de mayor intensidad, pero no se limitó a él, sino que se nutrió de luchas y manifestaciones que lo antecedieron y lo prolongaron. En este escenario, la fotografía documental emergió como un recurso decisivo. Más que un registro testimonial, se configuró como un artefacto intencionado, capaz de disputar significados, visibilizar violencias, resguardar memorias y proyectar horizontes políticos alternativos. Este trabajo se propone, por tanto, ir más allá del análisis de la imagen como simple testimonio, para situarla como práctica política y como dispositivo pedagógico. Con ello se busca comprender cómo las imágenes de la protesta actúan contrahegemónicamente, al desafiar los relatos oficiales, interpelar sensibilidades colectivas y abrir espacios de memoria crítica frente a las voces históricamente marginadas.

En este horizonte, la investigación plantea la necesidad de formular una hipótesis que permita articular el papel de la fotografía documental con las disputas de memoria y cultura política abiertas durante el ciclo de movilizaciones entre 2018 y 2021. Dicha hipótesis orienta el análisis desde una perspectiva situada, al considerar las imágenes no solo como registros de la protesta, sino como prácticas capaces de generar procesos formativos, disputar sentidos y proyectar horizontes pedagógicos.

Hipótesis de la investigación

La fotografía documental producida, difundida y resignificada en el contexto de las movilizaciones sociales en Colombia entre 2018 y 2021 actúa como una práctica situada que no solo testimonia hechos, sino que incide en la disputa simbólica por la memoria y la cultura política. En su circulación, apropiación e interpretación —tanto espontánea como intencionada— estas imágenes generan procesos formativos que, aunque no siempre explícitos ni pedagógicamente diseñados, configuran sentidos políticos y educativos que contribuyen a la construcción de la memoria social y a la activación de horizontes de formación política.

A partir de esta hipótesis, se derivan una serie de interrogantes que buscan profundizar en las múltiples dimensiones del problema planteado. Estas preguntas permiten

orientar la indagación hacia los sentidos, las formas y los efectos de la fotografía documental en el marco del ciclo de movilizaciones, abriendo el camino para un análisis situado que articule lo político, lo pedagógico y lo visual.

Las preguntas orientadoras que guían el trabajo son:

- *¿Qué características narrativas, visuales y simbólicas configuran las fotografías documentales producidas en el marco de las movilizaciones sociales entre 2018 y 2021?*
- *¿Cómo participan estas imágenes en la construcción de la memoria social y en la formación de una cultura política situada?*
- *¿Qué intencionalidades, motivaciones y posicionamientos políticos están presentes en quienes producen, difunden y se apropian de estas imágenes?*
- *¿De qué manera pueden estas fotografías ser mediadas pedagógicamente para generar procesos de apropiación, interpretación crítica y acción transformadora?*

Con el fin de responder a estos interrogantes, la investigación establece un conjunto de objetivos que orientan el proceso analítico y pedagógico. Dichos objetivos permiten estructurar el recorrido investigativo, precisando tanto la mirada general sobre el papel de la fotografía documental como los aspectos específicos que requieren ser indagados para comprender su potencial político, formativo y contrahegemónico.

Objetivo general

Analizar el papel de la fotografía documental en la construcción de la memoria social y la cultura política en Colombia, a partir del contexto de las movilizaciones sociales ocurridas entre 2018 y 2021, incorporando una perspectiva pedagógica que permita comprender su potencial formativo en distintos contextos de mediación educativa.

Objetivos específicos

1. Indagar en los sentidos, motivaciones y posicionamientos de quienes producen y difunden fotografías documentales en el contexto de las movilizaciones sociales ocurridas entre 2018 y 2021.

2. Caracterizar las dimensiones visuales de las imágenes producidas en dicho contexto, incorporando sus componentes simbólicos, narrativos y estéticos.
3. Comprender cómo las imágenes que circulan en el marco de las movilizaciones sociales entre 2018 y 2021 participan en la construcción de la memoria social y en la formación de una cultura política crítica.
4. Diseñar una propuesta pedagógica que, mediante una exposición fotográfica, funcione como espacio de mediación educativa orientado a la construcción de memoria social y cultura política crítica.
5. Articular las dimensiones de imagen, autoría y educación para identificar tensiones, convergencias y proyecciones entre la producción, circulación y uso pedagógico de la fotografía documental en el contexto de las movilizaciones sociales.

El cumplimiento de estos objetivos exige apoyarse en un marco conceptual y metodológico que permita situar la investigación en el cruce entre lo visual, lo político y lo pedagógico. Para ello, se definen categorías teóricas clave y se seleccionan fuentes empíricas que posibilitan un análisis articulado de las imágenes, de las voces de sus autores y de los procesos de mediación educativa. Este andamiaje ofrece las herramientas necesarias para interpretar la fotografía documental no solo como registro de la protesta, sino como práctica situada que produce sentidos, disputas y aprendizajes.

La investigación se sostiene en cuatro categorías teóricas fundamentales que orientan la mirada analítica: fotografía documental, cultura política, memoria social y mediación educativa. La fotografía documental se concibe aquí no solo como registro visual de acontecimientos, sino como práctica situada que articula sensibilidades, testimonios y disputas de sentido en contextos de movilización. La cultura política se entiende como el entramado de saberes, valores, símbolos y prácticas mediante los cuales los sujetos se relacionan con lo político. En este trabajo, su análisis se centra en cómo las fotografías de la protesta participan en esa configuración, al visibilizar formas de resistencia, producir representaciones sobre el poder y generar horizontes colectivos de acción. La memoria social se aborda como un campo de lucha simbólica en el que diferentes actores disputan la interpretación del pasado reciente. En este caso, las imágenes documentales son claves porque preservan, transmiten y reactivan recuerdos colectivos de la movilización, enfrentándose a narrativas oficiales que tienden a invisibilizar o

deslegitimar la protesta. Finalmente, la mediación educativa se asume como el proceso mediante el cual las imágenes, en su circulación y apropiación, generan aprendizajes, interpelaciones críticas y posibilidades de acción transformadora, tanto en espacios formales como en escenarios comunitarios.

En el plano empírico, el trabajo se nutre de tres fuentes principales. En primer lugar, las entrevistas a cuatro fotógrafos documentales —entre ellos el propio autor de esta investigación—, lo que permite una lectura situada en la que la voz investigadora también se reconoce como parte del campo en disputa. En segundo lugar, el análisis de una muestra fotográfica conformada por ocho imágenes, seleccionadas de la producción de dichos fotógrafos en el marco de las movilizaciones sociales, lo que posibilita examinar las dimensiones visuales, narrativas y simbólicas de la protesta. En tercer lugar, una intervención pedagógica materializada en una exposición fotográfica, concebida como dispositivo educativo y espacio de mediación, desde el cual se propiciaron procesos de enseñanza-aprendizaje orientados a la reflexión crítica sobre la memoria social y la cultura política, favoreciendo la apropiación colectiva de las imágenes como recurso formativo.

Para articular estas categorías y fuentes se definieron cinco hilos analíticos: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político. Más que un resultado directo de las fuentes, estos hilos operan como una brújula de análisis que permite tejer relaciones entre lo empírico y lo conceptual, visibilizando tensiones, convergencias y sentidos emergentes en la interpretación del material. Esta estrategia de hilado posibilitó la triangulación entre categorías, fuentes y hallazgos, de la cual emergieron tres ejes de lectura integrados: disidencia visual encarnada, memoria situada en disputa y mediación pedagógica afectiva.

La articulación entre categorías teóricas, fuentes empíricas e hilos analíticos ofrece un andamiaje sólido para interpretar la fotografía documental en su compleja dimensión política, pedagógica y estética. Ahora bien, para exponer de manera clara este proceso, el trabajo se organiza en tres capítulos que dialogan entre sí: el primero establece las coordenadas conceptuales y metodológicas de la investigación; el segundo presenta el análisis situado del corpus fotográfico, de las voces de los fotógrafos y de la experiencia

pedagógica; y el tercero desarrolla una triangulación que entrecruza los hallazgos con los marcos conceptuales, dando lugar tanto a conclusiones críticas como a proyecciones de futuro.

El primer capítulo, “La imagen en disputa: coordenadas conceptuales y trazos metodológicos de una investigación situada”, ofrece los fundamentos teóricos y metodológicos del estudio. En él se reconstruye el camino que llevó a situar la fotografía documental como objeto de investigación, así como las razones que hacen pertinente su análisis en el marco de las movilizaciones sociales. Se desarrollan las categorías centrales —fotografía documental, cultura política, memoria social y mediación educativa— y se presentan los hilos analíticos que guiarán la interpretación del material. Asimismo, el capítulo describe la apuesta metodológica de la investigación, marcada por el compromiso de producir un conocimiento situado, en diálogo con la experiencia de los fotógrafos y con la voz del propio investigador, que también se reconoce como participante de las luchas sociales.

El segundo capítulo, “Mirar desde las barricadas: análisis situado en tiempos de movilización”, constituye el núcleo empírico de la investigación. Aquí se despliega el análisis de las entrevistas realizadas a cuatro fotógrafos documentales, cuyas trayectorias y reflexiones permiten comprender la fotografía como una práctica atravesada por posicionamientos ético-políticos. A la par, se examina un corpus de ocho imágenes producidas en el marco del ciclo de movilizaciones, lo que posibilita identificar tensiones, símbolos y narrativas visuales de resistencia. El capítulo se completa con la exposición fotográfica concebida como dispositivo pedagógico, que funcionó como espacio de mediación educativa y de reflexión colectiva en torno a la memoria social y la cultura política.

El tercer capítulo, “En el cuarto oscuro: triangulación, conclusiones y proyecciones de una apuesta desde lo visual”, integra los hallazgos del trabajo mediante un ejercicio de triangulación entre categorías teóricas, fuentes empíricas e hilos analíticos. Más que un cierre, este capítulo ofrece una lectura crítica que revela sentidos emergentes como la disidencia visual encarnada, la memoria situada en disputa y la mediación pedagógica afectiva. A partir de ellos se propone un modelo interpretativo que articula lo político, lo

pedagógico y lo visual, y se plantean proyecciones que invitan a pensar la fotografía documental no solo como registro de protesta, sino como horizonte pedagógico y recurso para seguir disputando memorias y sentidos en la sociedad colombiana.

Este trabajo de grado, al ser una investigación situada, ofrece una contribución significativa al campo de la enseñanza de las ciencias sociales, pues dialoga directamente con la profesión docente al proponer la fotografía no solo como registro, sino como dispositivo de denuncia, archivo vivo y recurso pedagógico. Más allá de su aporte inmediato, la investigación abre un horizonte para seguir explorando la relación entre arte, memoria y política en distintos escenarios de formación, reconociendo que las imágenes tienen la capacidad de interpelar sensibilidades, movilizar preguntas y suscitar aprendizajes colectivos. La experiencia de mediación educativa aquí presentada constituye un punto de partida que puede ser replicado y resignificado en otros espacios escolares y comunitarios, invitando a repensar el lugar de lo visual en los procesos de enseñanza-aprendizaje. De esta manera, la investigación se inscribe no solo como un aporte al análisis crítico de la fotografía documental en tiempos de movilización, sino también como una herramienta pedagógica que fortalece la formación docente en ciencias sociales, al abrir caminos para pensar la enseñanza desde lo visual y lo político en diálogo con las realidades sociales del país.

1 LA IMAGEN EN DISPUTA: COORDENADAS CONCEPTUALES Y TRAZOS METODOLÓGICOS DE UNA INVESTIGACIÓN SITUADA

¿Qué puede una imagen en el contexto de una revuelta? ¿Qué memorias convoca, qué relatos disputa, qué formas de lo político activa? Estas preguntas enmarcan el punto de partida de una indagación que nace del cruce entre la calle y el aula, entre el visor de la cámara y el ejercicio docente. En el ciclo de movilizaciones que atravesó Colombia entre 2018 y 2021, la fotografía documental dejó de ser únicamente registro para cobrar densidad como gesto de denuncia, archivo vivo y recurso formativo. Esa constatación —anclada en la experiencia— funda el horizonte desde el cual se organizan las justificaciones, el problema de investigación y las decisiones conceptuales y metodológicas que sostienen el estudio.

La pertinencia de esta apuesta no es solo circunstancial. Responde a un desajuste persistente entre las narrativas oficiales que clausuran sentidos sobre la protesta y las imágenes que, en su circulación, abren fisuras, guardan huellas y activan memorias. Allí se ubica el problema que orienta el trabajo: comprender cómo ciertas fotografías producidas en el marco del ciclo de movilizaciones participan en la disputa por la memoria social y en la configuración de una cultura política situada, y qué implicaciones pedagógicas se despliegan cuando esas imágenes se median en contextos educativos y comunitarios. En este marco, se retoma la hipótesis, las preguntas orientadoras y los objetivos formulados en la Introducción del documento, no para reiterarlos, sino para argüir su pertinencia teórica y su necesidad metodológica a la luz del campo empírico que aquí se aborda.

Para sostener esa discusión, se articulan cuatro categorías que permiten leer la imagen en su espesor político y pedagógico. La fotografía documental se entiende como práctica situada: no solo muestra, también hace; condensa sensibilidades, posiciones y decisiones que intervienen en el mundo. La memoria social se asume como terreno de lucha simbólica donde las imágenes preservan, reactivan y confrontan recuerdos colectivos frente a relatos que omiten o deslegitiman la protesta. La cultura política se piensa como entramado de valores, saberes, afectos y prácticas mediante el cual los sujetos se relacionan con lo político; en ese entramado, las fotografías operan como mediadoras que visibilizan resistencias, reelaboran representaciones del poder y habilitan horizontes de acción.

Finalmente, la mediación educativa nombra los procesos —intencionales o no— por los que esas imágenes, al circular y ser apropiadas, producen aprendizajes, interpelaciones críticas y posibilidades de transformación. Entre estas categorías se tienden las claves analíticas que orientan la lectura del material, evitando lecturas aisladas y favoreciendo conexiones entre lo visual, lo social y lo pedagógico.

El enfoque metodológico acompaña esa arquitectura conceptual desde una ética de la implicación y una lógica abductiva. Implicación, porque la voz investigadora no se sitúa a distancia: quien investiga ha sido también fotógrafo en las movilizaciones, y reconoce que esa posición encarnada es fuente de conocimiento y, a la vez, de responsabilidad. Abducción, porque las preguntas y las rutas de análisis se van afinando en diálogo con lo que las imágenes, las voces y los contextos van mostrando, sin forzar el material a encajar en moldes previos. La estrategia se despliega en tres frentes empíricos que dialogan entre sí: entrevistas a cuatro fotógrafos documentales —incluida la propia voz del autor— para comprender motivaciones, decisiones y posicionamientos; un corpus de ocho imágenes seleccionadas por su potencia narrativa y su inscripción en momentos clave del ciclo de movilizaciones; y una intervención pedagógica materializada en una exposición fotográfica, concebida como dispositivo de mediación desde el cual pensar con otros y otras la memoria y la cultura política.

Estas decisiones se acompañan de criterios y procedimientos que buscan rigor y cuidado. La selección del corpus fotográfico atiende a la densidad narrativa, la diversidad de escenas y temporalidades del ciclo, y la relevancia para las disputas de memoria. El trabajo con entrevistas privilegia relatos situados y reflexivos, atendiendo a la experiencia, el riesgo y la autoría. El análisis se apoya en un proceso de codificación iterativa que, lejos de quedar en una técnica, habilita el tejido de “hilos analíticos” —claves interpretativas— que conectan categorías y fuentes y preparan la triangulación posterior. La exposición, por su parte, se diseña como espacio de lectura colectiva y devolución ética, donde la mediación educativa no ilustra contenidos sino que provoca preguntas y activa sensibilidades.

Investigación situada implica también una política del cuidado. Se asume un compromiso con la protección de identidades cuando ello es necesario, con el manejo

responsable de los archivos y con el reconocimiento de autorías. Se ponderan riesgos y se establecen protocolos mínimos para la circulación de imágenes en contextos sensibles. Asimismo, se explicitan alcances y límites: no se pretende representatividad estadística ni agotar las múltiples aristas del ciclo de movilizaciones; sí ofrecer una lectura densa y transferible sobre la agencia de la imagen en la disputa por la memoria y la cultura política, y sobre su potencia pedagógica cuando se mediatiza con intención formativa.

Con estas coordenadas, el capítulo abre con la justificación y el planteamiento del problema en diálogo con el contexto sociohistórico del ciclo de movilizaciones; desarrolla, enseguida, los fundamentos conceptuales que sostienen la hipótesis y las preguntas ya presentadas; y culmina con la arquitectura metodológica: posición del investigador, criterios de selección del corpus, procedimientos de análisis y diseño de la intervención pedagógica. No se trata de anticipar resultados, sino de trazar el mapa desde el cual será posible, más adelante, leer la imagen como acto, como archivo y como práctica política que interpela lo que somos y lo que podemos llegar a ser.

1.1 FOTOGRAFÍA EN LA REVUELTA: ORÍGENES, MOTIVOS Y SENTIDOS DE UNA APUESTA INVESTIGATIVA

Este trabajo nació al ritmo de largas caminatas, arengas, trapos y batucadas. Como fotógrafo que acompañó, desde el lente y con rebeldía, las movilizaciones sociales en Colombia entre 2018 y 2021, comprendí que cada imagen capturada no era simplemente un registro, sino un gesto político, una toma de posición, una manera de decir: “esto pasó y no dejaremos que sea olvidado”.

La pregunta por el poder de la imagen no surgió en la academia, sino en la calle. Surgió frente a los rostros cubiertos, las miradas desafiantes, las ollas comunitarias, las banderas ondeando bajo el gas lacrimógeno. Surgió también en la impotencia frente a la censura mediática, en la rabia por la criminalización de la protesta, en la necesidad de narrar lo que otros querían silenciar. Surgió, finalmente, en la convicción de que la fotografía puede ser mucho más que testimonio: puede ser memoria, denuncia, resistencia y, también, posibilidad de formación.

Este abordaje abre el camino para comprender cómo esta investigación se gestó en medio de ese pulso entre imagen y memoria, entre pueblo y hegemonía, entre archivo y pedagogía. Aquí se presentan las coordenadas que dan sentido al proceso investigativo: el contexto social que lo inspira, el problema que lo impulsa, la apuesta que lo moviliza y los objetivos que lo guían.

Entre 2018 y 2021, Colombia vivió uno de los ciclos de movilización social más intensos de su historia reciente. La llegada de Iván Duque Márquez a la presidencia no fue solo un cambio de gobierno: fue el inicio de un periodo marcado por el descontento acumulado, las exigencias ciudadanas y la agudización de la represión estatal. Aunque las protestas no eran nuevas, este ciclo adquirió una densidad particular: se volvió más continuo, más masivo, más simbólico, más visual.

En octubre de 2018, un paro nacional estudiantil —liderado por organizaciones como UNEES, ACREES y FENARES— puso sobre la mesa la exigencia de dignidad para la educación pública. Fue el primer llamado masivo del periodo, y también el primero que encontró en la fotografía un aliado inesperado: desde celulares hasta cámaras profesionales, miles de imágenes circularon como herramientas de denuncia, documentación y movilización.

El 2019 estuvo atravesado por otra urgencia: la defensa de la vida. Ese año se registraron 108 asesinatos de líderes sociales y un aumento del 50% en las masacres, según la OACNUDH¹. Frente a este panorama, más de 3.000 líderes y lideresas instalaron el Refugio Humanitario por la Vida, haciendo de la presencia colectiva una forma de gritar lo que se quería ocultar. La imagen, otra vez, fue crucial: sin las fotografías que documentaron esa experiencia, habría sido más fácil ignorarla.

Ese mismo año, la represión policial tras el escándalo de corrupción en la Universidad Distrital y la solidaridad estudiantil desde la Universidad Javeriana², dejaron

¹ En 2019, la OACNUDH documentó 108 asesinatos de personas defensoras de derechos humanos, incluyendo 15 mujeres y dos integrantes de la población LGBTI. Los asesinatos contra defensores de derechos humanos se incrementaron en cerca del 50% en 2019 comparado con 2018.

² Tras ser testigos de la represión sufrida por los estudiantes de la Universidad Distrital, integrantes Universidad Javeriana llamaron a concentraciones sobre la carrera 7ma el 23 y 24 de septiembre como forma de solidarizarse. El ESMAD intervino y se evidenció un uso desproporcionado de la fuerza, así como el uso de material no convencional lanzado contra estudiantes.

claro que la protesta ya no era marginal o aislada: ya no era un tema de universidades públicas, era un tema de dignidad humana, un asunto de solidaridad colectiva. El 21 de noviembre, ese cúmulo de indignaciones se convirtió en estallido: nació el 21N. Cacerolazos, asambleas, tomas culturales, bloqueos. La calle volvió a ser el escenario de lo político. Y las imágenes se multiplicaron a través de redes sociales como nunca.

La pandemia detuvo los cuerpos, pero no las memorias. En 2020, mientras el país se encerraba, muchas y muchos fotógrafos empezamos a revisar los archivos. Las redes sociales se llenaron de imágenes del 2019: no como nostalgia, sino como acto político. Publicar una foto antigua fue decir: “esto pasó, no lo hemos olvidado”.

En lo personal, fue allí cuando comprendí con mayor claridad el poder de la imagen como memoria visual. Al volver sobre mis propias fotografías, entendí que no se trataba solo de registrar, sino de resistir al olvido. La imagen se convertía en una huella viva, en la posibilidad de seguir preguntando. Y esas preguntas me interpelaban también como futuro educador: ¿cómo hacer que estas imágenes no se pierdan?, ¿cómo convertirlas en recursos para pensar críticamente?, ¿cómo enseñar a ver lo que no siempre quieren que se vea?

El asesinato de Javier Ordóñez, en septiembre de 2020, volvió a encender la llama. A pesar del encierro, las calles se llenaron de nuevo. Frente a los CAI, la ciudadanía expresó su rabia y dolor. El resultado fue brutal: al menos 13 personas asesinadas por la fuerza pública en Bogotá. Una vez más, la fotografía cumplió una función doble: documentar la violencia y preservar la memoria de quienes resistieron.

El 28 de abril de 2021 marcó el inicio de una nueva fase: el Paro Nacional se reactivó con una fuerza inédita. Lo que comenzó como una jornada contra la reforma tributaria se convirtió en una erupción social sostenida. Las calles fueron escenarios de lucha, de duelo, de creatividad y de organización popular. Ollas comunitarias, primeras líneas, intervenciones artísticas, asambleas territoriales: la política salía del Congreso para instalarse en los barrios.

En suma, cada uno de estos hitos no solo marcó la historia reciente del país, sino que también configuró la manera en que la imagen fue entendida y utilizada por quienes habitaron la protesta. La fotografía no quedó reducida al gesto de registrar, sino que se convirtió en un campo de disputa donde se jugaba la memoria y lo político. Al visitar este

recorrido, emerge con claridad el problema que impulsa esta investigación: comprender cómo las imágenes de la revuelta, en su producción, circulación y apropiación, actúan como prácticas contrahegemónicas que interpelan sensibilidades, resisten al olvido y abren posibilidades formativas. Así, la investigación nace no solo de una experiencia personal con la cámara en la calle, sino de la constatación colectiva de que las fotografías se transformaron en huellas vivas, en archivos insurgentes y en recursos pedagógicos que hoy permiten seguir pensando críticamente el ciclo de movilizaciones entre 2018 y 2021.

Fotografiar para no olvidar, investigar para compartir

En el marco del estallido social colombiano (2018-2021), la fotografía documental emergió como un acto de resistencia y una herramienta esencial para la construcción de memoria. Más allá de un simple registro de eventos, cada imagen fue un grito visual, un relato alternativo y una forma de cuidar la memoria colectiva. Como fotógrafo inmerso en este contexto, comprendí que cada disparo de cámara era una apuesta política. Como estudiante de Ciencias Sociales, sentí la urgencia de ir más allá del archivo personal para comprender, compartir y sistematizar esta experiencia.

Esta investigación se justifica por su anclaje en una realidad conflictiva y profundamente política: la disputa por la memoria en un país donde el olvido ha sido, con frecuencia, una estrategia de poder. En un contexto marcado por la violencia estructural y la manipulación mediática, estudiar la fotografía documental no es un mero ejercicio estético, sino una necesidad política y pedagógica. Las imágenes que registraron la protesta, el duelo y la dignidad se convirtieron en gramáticas visuales que disputan el sentido común y que, al comprenderlas, abren caminos para una memoria crítica.

Desde esta perspectiva, la investigación aborda la fotografía como un dispositivo contrahegemónico y un recurso formativo. Se trata de una doble apuesta: por un lado, una indagación rigurosa sobre los sentidos y las narrativas que emergen de las imágenes de protesta y, por otro, una reflexión sobre cómo estas pueden ser compartidas y resignificadas en escenarios educativos. El objetivo no es estetizar la protesta, sino comprender su potencia simbólica y su capacidad para movilizar afectos y construir relatos "desde abajo".

La pertinencia de este trabajo se sustenta en cuatro dimensiones clave:

- Social y política, porque responde a un momento histórico de crisis, resistencia y disputa por la memoria.
- Académica, porque aporta a campos interdisciplinarios como los estudios visuales, la memoria social y la cultura política.
- Pedagógica, porque se inscribe en una apuesta formativa que entiende la educación como práctica crítica y situada.
- Personal, porque nace de una experiencia vivida que se transforma en objeto de reflexión colectiva.

En síntesis, este trabajo se justifica y proyecta como un aporte a los debates académicos, una intervención en el campo educativo y un gesto comprometido con la historia reciente del país. Constituye, al mismo tiempo, un ejercicio de memoria personal y colectiva que nace en las calles, se alimenta de la mirada de quienes fotografiaron la revuelta y se abre a los espacios pedagógicos como una posibilidad de seguir disputando sentidos y resistiendo al olvido.

De la imagen como testimonio a la imagen como pregunta pedagógica

La presente investigación se estructura en torno a un andamiaje analítico y conceptual que emana de un problema de investigación concreto y de la experiencia situada en el marco del estallido social colombiano (2018-2021). Cada elemento –desde la hipótesis hasta los objetivos específicos– ha sido formulado no como un requisito formal, sino como una herramienta que guía la indagación, reflejando el diálogo crítico entre la práctica fotográfica, la realidad de la protesta social y un marco conceptual que busca comprender la imagen como una práctica política y pedagógica.

La formulación de la hipótesis de la investigación surge de la necesidad de ir más allá del mero testimonio visual, para situar a la fotografía como un agente activo en la configuración de la memoria y la cultura política. La hipótesis central de este trabajo es:

La fotografía documental producida, difundida y resignificada en el contexto de las movilizaciones sociales en Colombia entre 2018 y 2021 actúa como una práctica situada

que no solo testimonia hechos, sino que incide en la disputa simbólica por la memoria y la cultura política. En su circulación, apropiación e interpretación —tanto espontánea como intencionada— estas imágenes generan procesos formativos que, aunque no siempre explícitos ni pedagógicamente diseñados, configuran sentidos políticos y educativos que contribuyen a la construcción de la memoria social y a la activación de horizontes de formación política.

A partir de esta idea central, se desprenden una serie de preguntas orientadoras que buscan profundizar en las múltiples dimensiones del problema planteado. Estas preguntas no son aleatorias; cada una de ellas se justifica por la necesidad de abordar el fenómeno desde una perspectiva integral:

- **¿Qué características narrativas, visuales y simbólicas configuran las fotografías documentales producidas en el marco de las movilizaciones sociales entre 2018 y 2021?** Esta pregunta busca analizar las imágenes en su complejidad interna, es decir, no solo por lo que muestran, sino por la forma en que lo hacen, explorando la dimensión estética, simbólica y narrativa de la protesta.
- **¿Cómo participan estas imágenes en la construcción de la memoria social y en la formación de una cultura política situada?** Esta interrogante establece el vínculo entre la producción visual y su impacto en la conciencia colectiva, indagando en cómo las imágenes se convierten en anclajes para el recuerdo y en herramientas para disputar relatos hegemónicos.
- **¿Qué intencionalidades, motivaciones y posicionamientos políticos están presentes en quienes producen, difunden y se apropian de estas imágenes?** Esta pregunta reconoce que la fotografía es una práctica intencionada, atravesada por posturas éticas y políticas, y es esencial para comprender la agencia de los actores en el proceso de creación y circulación de la imagen.
- **¿De qué manera pueden estas fotografías ser mediadas pedagógicamente para generar procesos de apropiación, interpretación crítica y acción transformadora?** Esta última pregunta se formula desde una perspectiva pedagógica, con el objetivo de explorar el potencial formativo de las imágenes, buscando vías para que trasciendan la esfera del testimonio y se conviertan en un recurso para la educación crítica.

Estas preguntas se traducen en un objetivo general y en objetivos específicos que estructuran el recorrido investigativo. El objetivo general actúa como el horizonte que articula todas las etapas del trabajo, mientras que los objetivos específicos garantizan un análisis integral y holístico, desglosando el proceso en hitos de investigación:

Objetivo general

Analizar el papel de la fotografía documental en la construcción de la memoria social y la cultura política en Colombia, a partir del contexto de las movilizaciones sociales ocurridas entre 2018 y 2021, incorporando una perspectiva pedagógica que permita comprender su potencial formativo en distintos contextos de mediación educativa.

Objetivos específicos

- 1. Indagar en los sentidos, motivaciones y posicionamientos de quienes producen y difunden fotografías documentales en el contexto de las movilizaciones sociales.** Este objetivo es crucial para superar la lectura de la imagen como un simple producto y, en cambio, entenderla como el resultado de un acto situado, un gesto cargado de intencionalidad y conciencia política por parte de sus autores.
- 2. Caracterizar las dimensiones visuales de las imágenes producidas en dicho contexto, incorporando sus componentes simbólicos, narrativos y estéticos.** Este objetivo permite un análisis riguroso del corpus fotográfico, descifrando cómo la composición, el uso del color, los símbolos y las narrativas visuales contribuyen a construir un relato de resistencia y denuncia.
- 3. Comprender cómo las imágenes que circulan en el marco de las movilizaciones sociales participan en la construcción de la memoria social y en la formación de una cultura política crítica.** Este objetivo busca establecer la relación directa entre el análisis de las imágenes y su impacto social, explorando cómo estas se convierten en vehículos de memoria y en herramientas para disputar el sentido común sobre la protesta.
- 4. Diseñar una propuesta pedagógica que, mediante una exposición fotográfica, funcione como espacio de mediación educativa orientado a la construcción de memoria social y cultura política crítica.** Con este objetivo, la investigación trasciende el plano teórico-analítico para proponer una intervención concreta,

demostrando el potencial práctico de la fotografía como dispositivo educativo en un espacio de mediación.

- 5. Articular las dimensiones de imagen, autoría y educación para identificar tensiones, convergencias y proyecciones entre la producción, circulación y uso pedagógico de la fotografía documental en el contexto de las movilizaciones sociales.** Este es un objetivo de síntesis que busca tejer los hallazgos de los objetivos anteriores, permitiendo una visión integral que no solo analiza las partes (la imagen, el autor, la mediación), sino que también examina las relaciones complejas y dinámicas entre ellas.

Este andamiaje de hipótesis, preguntas y objetivos no solo dota de coherencia a la investigación, sino que también establece la ruta crítica para el análisis. Ahora bien, para poder responder a estos interrogantes y cumplir con los objetivos planteados, es indispensable contar con las herramientas teóricas y metodológicas que permitan leer la imagen, la autoría y la mediación desde una perspectiva situada y comprometida. De ahí que lo siguiente es desarrollar los fundamentos conceptuales y los trazos metodológicos que guiarán el resto de este trabajo.

1.2 MIRAR DESDE LA DIVERGENCIA: ENCUADRES TEÓRICOS PARA UNA LECTURA SITUADA DE LA IMAGEN

En el desarrollo investigativo que aquí se expone, se reconoce que todo intento por comprender la potencia formativa y política de la imagen requiere una fundamentación conceptual clara, situada y coherente con el problema abordado. Por ello, se plantea en este momento una aproximación teórica que permite afinar la mirada, conectar discusiones relevantes y activar herramientas útiles para el análisis posterior.

Este recorrido no parte de marcos genéricos ni de categorías asumidas de forma externa, sino que se construye a partir de una lectura atenta de los antecedentes investigativos, del diálogo con diversas fuentes y del reconocimiento de las condiciones concretas que atraviesan la producción y circulación de las imágenes que se analizan. En los balances previos, se identificaron aportes claves de autores como Sánchez Moreno (2011), quien ha subrayado que la fotografía no es un simple registro visual, sino un

dispositivo que modela memorias, produce ideología y participa en las disputas por el sentido del pasado. De manera convergente, los trabajos de Feld y Stites Mor (2009) han permitido entender que las imágenes no permanecen fijas, sino que son constantemente resignificadas por los sujetos y colectivos que las miran, las editan y las incorporan a sus propias tramas narrativas. Jelin (2002), por su parte, ha insistido en que la memoria es una práctica social activa, múltiple y conflictiva, que se configura desde el presente en tensión con versiones hegemónicas e invisibilizadas del pasado.

Estas perspectivas se han articulado con experiencias nacionales que dan cuenta del uso pedagógico, testimonial y político de la imagen, como lo muestran los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica (2024), las investigaciones sobre el trabajo de Jesús Abad Colorado y el análisis de prácticas educativas en museos, escuelas y espacios comunitarios. Todos estos insumos han sido fundamentales para precisar los referentes desde los cuales se construye la mirada investigativa que aquí se propone.

Con base en este corpus, se definen cuatro *categorías teóricas* centrales que orientan la reflexión: fotografía documental, memoria social, cultura política y mediación educativa. Cada una de estas nociones será abordada en su especificidad, sin perder de vista sus conexiones. En conjunto, permiten pensar la imagen como un dispositivo que narra, conmueve, interpela y forma, especialmente en escenarios marcados por la protesta social, la violencia estatal y la búsqueda de justicia simbólica.

Estas categorías teóricas no se entienden como conceptos cerrados, sino como herramientas abiertas, activadas en diálogo con el contexto y con las preguntas que movilizan esta investigación. Su función es contribuir a una lectura más precisa y situada del fenómeno, evitando tanto la sobredefinición académica como la simple descripción empírica. De esta manera, se busca construir un andamiaje conceptual que no se limita a explicar lo que se ve, sino que ayuda a ver con otros ojos aquello que muchas veces permanece fuera del foco.

Más adelante, y como parte de este mismo desarrollo, se presentará el conjunto de herramientas analíticas que se han configurado durante el trabajo de campo. Estas categorías analíticas no son preexistentes, sino que emergen del cruce entre teoría y experiencia, y operan como puentes que conectan los marcos conceptuales con la lectura

concreta de las fuentes. Es importante señalar que el uso de estos *hilos analíticos* responde a la necesidad de pensar desde claves propias, elaboradas a partir del diálogo con los materiales, con los territorios y con las memorias en disputa.

Aquí se pretende, entonces, delimitar con claridad los encuadres teóricos que orientan la mirada investigativa. No se trata de agotar las discusiones ni de clausurar sentidos, sino de proponer una arquitectura conceptual que permita leer con mayor profundidad las imágenes, sus contextos de producción y sus posibles efectos pedagógicos y políticos. En esa dirección se enmarca lo que sigue.

Fotografía documental: imagen, poder y visualidad crítica

La fotografía documental, en tanto dispositivo de inscripción visual del presente, ocupa un lugar central en esta investigación. Su relevancia no radica únicamente en su capacidad de registrar lo real, sino en su potencia para visibilizar, construir y disputar sentidos sobre aquello que nombra y muestra. En contextos de movilización social y emergencia política, como los vividos recientemente en Colombia, la imagen fotográfica deja de ser un simple testimonio gráfico para convertirse en un acto político, una forma de resistencia visual y una herramienta de mediación simbólica que tensiona las narrativas hegemónicas sobre el conflicto, la memoria y la dignidad colectiva.

A diferencia de otros géneros visuales, la fotografía documental establece una relación directa con lo real desde una perspectiva que no es neutra ni objetiva, sino situada e intencionada. Como sostiene Sontag (2006) incluso la fotografía más espontánea implica una selección, una mirada, un recorte del mundo. Desde esta perspectiva, cada imagen documental es al mismo tiempo huella y construcción, archivo y enunciación, evidencia y narrativa. Así, el carácter documental de la fotografía no reside exclusivamente en la fidelidad con la que reproduce un hecho, sino en su potencia para crear condiciones de visibilidad que interpelen a quienes la observan.

Joan Costa (1991) sostiene que la fotografía documental se inscribe en lo que él denomina actitud “sumisa” o reproductiva, en la cual la imagen se limita a reproducir de forma objetiva un referente real sin intención interpretativa o creativa. En contraste, la actitud “subversiva” introduce una mirada subjetiva que transforma esa relación con lo real,

incorporando una intención comunicativa o estética más allá de la mera reproducción. Como también afirma Gutiérrez Fonseca (2019), lo que define al documental como género es la intención de narrar una realidad desde un posicionamiento ético y estético, a través de una puesta en escena que busca interpelar, denunciar o sensibilizar. En ese sentido, las fotografías producidas durante movilizaciones sociales no solo documentan acontecimientos: construyen narrativas desde el lugar de quienes resisten, lloran, luchan o exigen justicia.

Bill Nichols (1997) considera que el documental forma parte de los llamados discursos de sobriedad: modos expresivos que se alejan de la fantasía y ficción, y actúan en el mundo. Según él, lo que se dice y representa en el documental tiene poder para alterar la realidad y producir consecuencias reales, funcionando como una forma de intervención social consciente. La imagen documental, inscrita en estos discursos, no se limita a mostrar lo que ocurrió, sino que interpela políticamente al espectador y se inscribe en el horizonte de la transformación social. Así, la fotografía documental no es solo una forma de mirar, sino también una forma de actuar.

En el marco de las ciencias sociales y los estudios culturales, esta potencia política de la imagen ha sido trabajada desde el concepto de visualidad. Más que una simple función biológica de la visión, la visualidad remite a una construcción histórica, social y cultural de lo visible. Para Cid Jurado (2014), la visualidad no es un mecanismo neutral de percepción, sino una estructura interpretativa construida socialmente: parte de representaciones mínimas perceptivas que, a través de procesos semióticos y simbólicos, se transforman en estructuras de significado más complejas que permiten definir identidades y prácticas culturales. En otras palabras, no se trata simplemente de lo que se ve, sino de cómo se aprende a ver, de quién tiene el poder de mostrar y de imponer sentidos sobre lo visible.

Desde esta perspectiva crítica, la fotografía documental aparece como un campo de disputa visual. No hay una única visualidad, sino múltiples visualidades en pugna: la hegemónica, que reproduce los discursos dominantes, y las contrahegemónicas, que irrumpen desde los márgenes con el fin de trastocar esas lógicas de representación. Este conflicto ha sido abordado por Nicholas Mirzoeff (2011), quien propone la necesidad de

construir una contra-historia de la visualidad: una narrativa alternativa que cuestione y desmonte el régimen visual dominante, históricamente impuesto por estructuras de poder colonial, patriarcal y capitalista. Desde esta perspectiva, el derecho a mirar no se reduce a la posibilidad de ser visto, sino que se entiende como una práctica política activa: una forma de mirar al otro con empatía, de establecer vínculos de comunidad y de ejercer resistencia frente a los órdenes que regulan quién puede ver, qué puede ser visto y desde dónde se mira.

En ese sentido, la fotografía documental puede considerarse una forma de ejercicio del derecho a mirar, especialmente cuando es producida por sujetos colectivos que no han tenido históricamente el poder de representar. Las imágenes del estallido social colombiano de 2021, por ejemplo, no solo documentan una coyuntura de represión estatal, sino que configuran una memoria visual de resistencia: rostros anónimos, cuerpos en lucha, gestos de duelo, pancartas, murales, banderas, humo, ojos mutilados. Como plantea Susan Sontag (2006), la fotografía no representa pasivamente la realidad, sino que la interpreta: cada imagen es una construcción que le concede significado al mundo. Por ello, las fotografías no solo registran hechos como formas de violencia, sino que también los denuncian y confrontan, inscribiéndolos en narrativas que interpelan al presente.

A su vez, este poder de la fotografía documental para narrar desde abajo encuentra afinidades con las nociones de archivo, testimonio y contra-narrativa. Para Feld y Stites Mor (2009), las imágenes capturadas en contextos de represión y resistencia no son simplemente recuerdos visuales, sino materiales vivos que adquieren nuevos sentidos a medida que se reinscriben en otras temporalidades y luchas. En sus palabras, las imágenes son “borradas, reeditadas, valorizadas, rechazadas” (p. 27), es decir, son parte de un archivo móvil que se transforma en función de los usos sociales de la memoria.

En suma, la fotografía documental —leída desde su dimensión estética, ética y política— permite pensar críticamente las formas en que lo visible es construido, disputado y resignificado. En el marco de esta investigación, se retoma esta categoría no como un género cerrado ni como una técnica neutral, sino como una herramienta situada para leer el conflicto, la dignidad y la resistencia de los sujetos populares en contextos de represión. La

imagen se convierte, así, en un espacio de enunciación política, en un archivo afectivo y en un acto de memoria que no solo recuerda, sino que reclama.

Memoria social: tensiones visuales y disputas por el sentido del pasado

La memoria no es una entidad pasiva ni un reservorio neutral de acontecimientos. En sociedades marcadas por la violencia, como la colombiana, su configuración se encuentra atravesada por conflictos, silencios, intenciones y disputas. Más que un archivo, la memoria es un campo de tensión política y simbólica, donde diversos actores —estatales, comunitarios, institucionales, familiares— pugnan por narrar lo ocurrido desde perspectivas divergentes. En este sentido, la memoria se vuelve un terreno en disputa: no solo sobre qué se recuerda, sino también sobre cómo, desde dónde y con qué implicaciones éticas y políticas.

Esta investigación adopta una noción de memoria social entendida como una práctica situada, colectiva y conflictiva, que no remite únicamente al recuerdo individual ni al relato institucional del pasado, sino que se constituye como un espacio de construcción de sentido desde la experiencia compartida y las huellas que deja lo vivido. En palabras de Elizabeth Jelin (2002), "recordar es una práctica social situada, en la que se conjugan relaciones de poder, emociones y sentidos del pasado" (p. 43). La memoria social se presenta, entonces, como una categoría que permite comprender las luchas por el significado del pasado, la reapropiación simbólica del dolor y la producción de relatos que interpelan el presente.

Este enfoque resulta especialmente relevante en contextos donde los conflictos armados, la represión estatal y la protesta social han dejado marcas profundas en la subjetividad colectiva. Tal como lo señala Ludmila Da Silva Catela (2009), el acto de recordar desde los márgenes implica la creación de relatos que desafían los discursos oficiales, se construyen desde el dolor y ejercen resistencia frente al silencio impuesto sobre ciertos pasados. Las memorias subalternas no solo rememoran hechos, sino que intervienen en la forma en que se construye y se disputa la historia desde las comunidades afectadas. En Colombia, estas memorias subalternas se expresan a través de múltiples lenguajes: desde la palabra hasta el cuerpo, desde el gesto hasta la imagen. La fotografía documental,

en particular, aparece como una herramienta clave para representar —y a la vez disputar— las versiones dominantes del pasado.

Lejos de ser una ilustración de lo ocurrido, la imagen se convierte en un *artefacto de memoria* activa. Como afirma Sánchez Moreno (2011), “la fotografía, en su naturaleza de espejo con memoria, guarda rastros del dolor, incluso cuando este no se dice explícitamente” (p. 39). En este marco, las fotografías no solo muestran, sino que evocan, conmueven, dignifican. Son vehículos sensibles que transforman el duelo en memoria pública, la indignación en reclamo político y la ausencia en testimonio visual.

Ahora bien, esta potencia simbólica de la imagen no está exenta de disputas. Las memorias hegemónicas —impulsadas por el Estado, oligarquía, los medios masivos o el discurso institucional— buscan muchas veces estabilizar sentidos, invisibilizar ciertos relatos o construir versiones funcionales al orden establecido. Frente a ellas, emergen memorias insurgentes o subalternas, que reabren preguntas, denuncian silencios y ofrecen otras formas de narrar lo sucedido. Jelin (2002) advierte que a memoria no es una simple acumulación de hechos pasados, sino un terreno de disputa en el que se enfrentan diversos intereses, silencios y pugnas por la interpretación. En ese sentido, las memorias colectivas están marcadas por tensiones entre lo dominante y lo subalterno, entre lo que se recuerda y lo que se intenta silenciar.

En los escenarios de protesta entre 2018 y 2021 en Colombia, estas tensiones fueron evidentes. Mientras algunas narrativas oficiales buscaron enmarcar las movilizaciones como actos vandálicos, múltiples registros visuales —fotografías, murales, carteles, acciones performativas— construyeron memorias situadas que dieron cuenta de la indignación, la rabia, el dolor, la esperanza y la dignidad de quienes protestaban. El informe *El pueblo en las calles: memorias de resistencia y represión en el estallido social de 2021* del Centro Nacional de Memoria Histórica (2024) documenta cómo estas expresiones configuraron una memoria viva, afectiva y territorial, que disputa el sentido de lo político y desafía la hegemonía del olvido.

En este contexto, es clave pensar el lugar de la imagen como archivo. Jacques Derrida (1997) en *Mal de archivo*, plantea que no puede existir poder político sin el control del archivo o, en su defecto, de la memoria. Según él, archivar es un acto de poder: implica

ordenar, seleccionar, excluir y jerarquizar qué memorias serán visibles y cuáles permanecerán silenciadas, recordándonos que archivar es también un acto de ordenamiento, exclusión y poder. Desde esta perspectiva, las fotografías documentales no son huellas inocentes, o meros registros del pasado: son fragmentos activos de memoria que, al circular, reconfiguran el espacio público y activan procesos de reflexión social. Georges Didi-Huberman (2012) sostiene que ciertas imágenes arden de sentido: no se limitan a mostrar un pasado, sino que laten con intensidad ética, con la urgencia de ser leídas desde el presente.

Estas imágenes llevan en sí un fuego de deseo, memoria y supervivencia que interpela y exige una interpretación crítica de quienes las observan. Por eso, en lugar de entender el archivo como un depósito estático, se propone pensarlo como un archivo vivo: un espacio en disputa, donde las imágenes circulan, se resignifican y devienen herramientas para la acción política y pedagógica. El archivo no solo conserva: también moviliza, duele y reconfigura el espacio público. (JEP, 2023)

Esta dimensión activa del archivo visual también interpela a la práctica educativa. La imagen, cuando se trabaja desde una pedagogía de la memoria, se convierte en un recurso para la formación crítica, el duelo colectivo y la justicia simbólica. Da Silva Catela (2010) advierte sobre los riesgos de estetizar el dolor sin contexto ni mediación, y propone abordajes que reconozcan la agencia de los sujetos representados, así como la sensibilidad de quienes observan. Desde esta perspectiva, el trabajo con imágenes no es solo un acto interpretativo, sino también ético y político: ¿cómo representamos el sufrimiento? ¿con qué efectos? ¿para quién?

Este marco teórico aporta elementos clave para el desarrollo del hilo analítico “memorias en disputa”, una de las cinco herramientas centrales que se emplearán en el análisis posterior de las entrevistas, del corpus fotográfico y de las estrategias pedagógicas. La memoria social, entendida como espacio conflictivo, afectivo y situado, permite leer las imágenes no solo como documentos, sino como actos de resistencia, de reparación y de construcción colectiva del sentido. En este horizonte, mirar se vuelve también una forma de cuidar, recordar, transformar.

Cultura política: visualidades en disputa y subjetividades en resistencia

La fotografía, más allá de ser un medio visual de registro, constituye un recurso activo en la configuración de la cultura política contemporánea. Desde sus orígenes ha intervenido en la construcción de imaginarios colectivos, al capturar y difundir imágenes de líderes, movilizaciones, símbolos y gestos que condensan sentidos sobre lo común, lo justo y lo posible. Joan Fontcuberta (2015) plantea que la fotografía actúa como un dispositivo simbólico, incubadora y medio de difusión de discursos ideológicos; no se limita a reproducir la realidad, sino que contribuye a estructurar visiones del mundo y legitimar jerarquías de poder y significado. En ese sentido, la imagen fotográfica no solo documenta realidades políticas, sino que participa activamente en su construcción simbólica, determinando quiénes son sujetos legítimos de lo político y cómo se representa su lucha.

Este carácter activo de la imagen se manifiesta con fuerza en los contextos de protesta y agitación social, donde la fotografía se vuelve un campo en disputa. Su capacidad de condensar y proyectar sentidos la convierte en vehículo de narrativas opuestas: tanto los dispositivos oficiales como los movimientos sociales emplean imágenes para construir, disputar o desestabilizar representaciones del orden político. Como argumenta Pierre Bourdieu (2003), la fotografía puede entenderse como un “arte medio”, ubicándose entre práctica estética y consumo popular. Lejos de ser neutral, opera en el terreno simbólico de las distinciones sociales y legitima estructuras de poder al consolidar percepciones y jerarquías estéticas propias de grupos sociales específicos. Desde esta perspectiva, la visualidad política contemporánea está atravesada por una tensión entre imágenes hegemónicas y contra-imágenes, entre representaciones institucionales y visualidades insurgentes.

En las campañas electorales, las imágenes políticas se diseñan cuidadosamente para proyectar liderazgo y afinidad con los valores del electorado. Como destacan Strycek y Cardeli (2020), en el contexto de las redes sociales, la fotografía política ha dejado de ser solo ilustración y se ha convertido en un espacio en el que se construye identidad y se dialoga visualmente con los ciudadanos. El público no es receptor pasivo: interpreta, reconfigura y redistribuye esas imágenes según sus propios marcos afectivos e ideológicos.

De este modo, la foto política no solo refleja realidades sociales, sino que también modela experiencias políticas y articula subjetividades en constante evolución.

En su estudio sobre fotografía de prensa en Bahía Blanca a comienzos del siglo XX, Agesta y Cernadas de Bulnes (2019) sostienen que las imágenes publicadas por revistas ilustradas no solo reflejaban la vida política local, sino que “construyeron un discurso propio [...] como difusoras y constructoras de la cultura política local” (p. 477). A través de una iconografía reiterativa de líderes, manifestaciones, actos públicos y conmemoraciones, estas fotografías contribuyeron a naturalizar jerarquías, consolidar distinciones sociales y modelar una determinada concepción de lo político, donde los sujetos visualizados —ya como dirigentes, ya como masas anónimas— expresaban sentidos diferenciales de autoridad, ciudadanía y pertenencia. Las fotografías, al circular masivamente, instituyen símbolos, emblemas y gestos que aglutinan sentidos de pertenencia y proyectan horizontes de comunidad política. Esta función performativa se agudiza en contextos de movilización social, donde las imágenes de cuerpos en resistencia, símbolos intervenidos o ritos de duelo colectivo devienen en *artefactos* de identidad política.

En el caso colombiano, esta dimensión adquiere una densidad particular. Las jornadas de protesta entre 2018 y 2021, especialmente durante el 21N y el estallido social, pusieron en escena una cultura política gestada desde abajo, desde los cuerpos que resisten, desde las estéticas de la desobediencia y las visualidades populares. No se trató únicamente de demandas institucionales, sino de la emergencia de nuevas subjetividades políticas que se narran, se afirman y se hacen visibles a través de la imagen. En las pancartas, los performance callejeros, los gestos de duelo, el potencial simbólico de las *primeras líneas* y las fotografías compartidas, se despliega una forma encarnada de lo político que desborda los repertorios clásicos de participación.

Reflexionar sobre la cultura política en este marco implica reconocer que lo político no se reduce a discursos institucionales ni a prácticas normadas o electorales, sino que se configura también en el cruce entre indignación popular, el tropel, las expresiones artísticas callejeras, la solidaridad colectiva, las *juntanzas* barriales, los tribunales populares, la olla comunitaria y el duelo. Tal como plantean Herrera et al. (2005), la cultura política “puede ser entendida como un conjunto de pautas, de razonamiento, de argumentación y de

representación de realidad antes que como un conjunto cerrado de valores, creencias, actitudes y pautas de comportamiento adquiridos de un modo esencialmente homogéneo a través del proceso de socialización” (p. 30). Esta perspectiva permite comprender lo político como un campo simbólico en disputa, donde los sujetos interpretan, reconfiguran o confrontan el orden social desde sus experiencias situadas.

Desde esta mirada crítica, lo político se expresa a través del gesto, el cuerpo, el afecto y la imagen. Reguillo (2000) observa que las juventudes despliegan formas insumisas de habitar el presente, generando prácticas disruptivas que retan las normas establecidas. La acción política ocurre cuando estos cuerpos irrumpen persistentes en espacios que históricamente les han sido negados. Por su parte, Ahmed (2015) sostiene que los afectos, lejos de ser emociones privadas, circulan socialmente y constituyen subjetividades colectivas; el duelo, la esperanza, el miedo y la indignación se convierten así en recursos políticos vivientes que articulan nuevas formas de intervención simbólica.

La fotografía documental se inserta en este entramado como un dispositivo clave para la configuración de subjetividades en resistencia. Las imágenes que capturan el dolor, la lucha o la ternura en contextos de protesta no solo registran lo ocurrido: performan lo político, amplifican la experiencia colectiva y activan memorias en disputa. Como sugiere Herrera et al. (2005), la cultura política se constituye también en los lenguajes cotidianos, en las formas simbólicas y en las prácticas que dan sentido a la experiencia compartida. Por ello, la imagen deviene en territorio de significación donde se reescriben los relatos del poder y se habilitan nuevas formas de ciudadanía crítica.

Esta comprensión se enlaza con los hilos analíticos de agencia visual situada y configuración simbólica de lo político, al proponer una lectura de la imagen como acto performativo, instrumento de disputa de sentidos y catalizador de subjetividades que emergen desde sus propios lugares de enunciación y desde lo sensible. En aquellas visualidades que irrumpen desde los márgenes y tensionan los discursos dominantes, se despliega una cultura política contrahegemónica que no solicita permiso para existir: se afirma en el gesto, se inscribe en el encuadre, se pronuncia en la mirada que desafía.

En suma, pensar la cultura política desde las visualidades en disputa y las subjetividades en resistencia permite reconocer que lo político no es solo lo que se dice,

sino también lo que se muestra, lo que se ve y lo que se siente colectivamente. En ese cruce entre lo simbólico y lo sensible, entre lo visual y lo afectivo, la fotografía documental adquiere un lugar privilegiado como herramienta crítica para comprender —y transformar— los imaginarios del poder.

Mediación educativa: prácticas situadas en el cruce entre imagen, memoria y formación política

Pensar la mediación educativa en el marco de esta investigación implica superar las nociones convencionales de enseñanza, para entender la educación como una práctica situada, relacional y profundamente ligada a la historia social de los sujetos. En sociedades marcadas por el conflicto y la desigualdad, como la colombiana, educar no es simplemente transmitir información: es habilitar espacios de encuentro donde las personas puedan leer críticamente el pasado, vincularlo con sus experiencias y participar en la construcción de sentidos colectivos. Desde esta perspectiva, la mediación educativa no es solo una técnica pedagógica, sino una forma de relación que articula imagen, memoria y formación política desde un enfoque ético y comprometido.

Esta mirada se sostiene en el reconocimiento de que la educación no ocurre únicamente en el aula. Tal como lo plantean autores como Paulo Freire (2005) y Elizabeth Jelin (2002), el aprendizaje se teje en los vínculos cotidianos, en las experiencias compartidas y en los modos de nombrar lo vivido. Freire insiste en que “enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su producción o construcción” (2005, p. 48), lo cual implica habilitar condiciones para que las personas reflexionen críticamente sobre su historia y sus realidades. Esta idea resuena con la propuesta de este trabajo, en tanto que la mediación pedagógica en torno a la imagen no busca imponer significados, sino abrir caminos para la interpretación y el diálogo.

En este marco, la fotografía documental se convierte en un recurso que no solo informa, sino que conmueve, interpela y propone otras formas de ver y pensar. Las imágenes insertas en procesos educativos no formales —como museos, centros de memoria o exposiciones comunitarias— pueden funcionar como disparadores de preguntas, evocaciones y conversaciones que permiten revisar las narrativas dominantes e imaginar

otras posibilidades. La fotografía puede activar una lectura crítica del mundo cuando es acompañada de herramientas pedagógicas que favorezcan la reflexión y el intercambio.

La figura del mediador educativo cobra aquí un lugar central. A diferencia del rol tradicional del maestro como transmisor de saber, el mediador se posiciona como facilitador de experiencias de aprendizaje, promoviendo el diálogo entre los contenidos presentados y las vivencias de quienes los observan. Para Hooper-Greenhill (2007), la mediación permite transformar la relación entre los públicos y las instituciones culturales, al abrir espacios para la interpretación crítica, la apropiación simbólica y la participación activa. Desde esta mirada, la función del mediador no es solo explicar, sino acompañar, escuchar y abrir preguntas.

En escenarios como los museos de historia o las exposiciones de memoria, esta mediación se vuelve especialmente relevante. Los visitantes no llegan como receptores pasivos, sino con trayectorias, sensibilidades y saberes propios. Algunos se aproximan con curiosidad, otros con el deseo de comprender en profundidad, y otros buscando una conexión emocional con lo expuesto. En todos los casos, el mediador debe adaptar su forma de acompañar, equilibrando la información con la posibilidad de que el visitante se involucre y construya sus propias interpretaciones.

Investigaciones como las de Falk y Dierking (2013) han demostrado que los públicos pueden ser exploradores, buscadores de experiencias o profundizadores de conocimiento. Cada uno se relaciona de manera distinta con el contenido y con los otros visitantes. El mediador, en este contexto, debe tener la sensibilidad para identificar estos modos de aproximación y proponer estrategias pedagógicas que favorezcan el diálogo, el intercambio de ideas y la conexión con los sentidos que están en juego.

En el caso colombiano, experiencias como las del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación con sus exposiciones temporales y permanentes, muestras itinerantes del Centro Nacional de Memoria Histórica, salas temáticas como la de “Migrar, un acto de valor” del museo interactivo Maloka o las iniciativas comunitarias de conmemoración, han mostrado cómo la mediación puede contribuir a reconstruir narrativas desde abajo, a compartir duelos y a recuperar historias invisibilizadas. En estos espacios, la imagen no se

impone como una verdad cerrada, sino que se ofrece como un punto de partida para la conversación, la escucha mutua y el reconocimiento del otro.

Este trabajo se inscribe en ese horizonte. Asume que la fotografía documental no solo registra lo ocurrido, sino que también permite reconstruir memorias, formular preguntas y abrir horizontes de comprensión sobre la historia reciente. Tal como lo plantea Inés Dussel (2006), educar la mirada es una tarea urgente, especialmente en contextos donde la violencia ha sido naturalizada o invisibilizada. Incorporar la imagen en procesos pedagógicos no significa ilustrar contenidos, sino enseñar a mirar de forma crítica, a leer los colores o los grises, a problematizar lo que se muestra y lo que se oculta.

Desde esta perspectiva, la mediación educativa no es neutra. Implica tomar decisiones sobre qué mostrar, cómo mostrarlo y con qué propósitos. Requiere, además, reconocer al otro como interlocutor legítimo, capaz de interpretar, de preguntar y de reconstruir. En palabras de Saida Patricia Lengua García (2016), el mediador interpreta, contextualiza y resignifica el contenido museográfico en diálogo con el visitante, generando un espacio de aprendizaje que no separa lo intelectual de lo sensible, ni lo político de lo cotidiano. Lengua García insiste, además, en que la mediación constituye una experiencia situada que no puede reducirse a la transmisión de datos, sino que debe entenderse como una interacción humana en la que se construyen sentidos compartidos y memorias colectivas (2016). En este sentido, el mediador actúa como un puente entre los objetos, las narrativas institucionales y la experiencia subjetiva de los visitantes, posibilitando que estos últimos se reconozcan como protagonistas de la interpretación.

Así, la mediación educativa se articula directamente con el hilo analítico de mediaciones pedagógicas críticas, en tanto propone una práctica formativa que no transmite sentidos cerrados, sino que habilita espacios de interpretación, diálogo y construcción colectiva del conocimiento. Ahora bien, no debe confundirse una noción con la otra: mientras la mediación educativa remite al campo más amplio de las prácticas de acompañamiento y facilitación de aprendizajes en diversos contextos culturales y sociales, las mediaciones pedagógicas críticas enfatizan un matiz particular: su carácter político y transformador. Son “críticas” porque interpelan las narrativas dominantes, desnaturalizan los discursos oficiales y habilitan la construcción de memorias alternativas desde abajo.

Son “pedagógicas” porque no se limitan a acompañar la experiencia, sino que la orientan hacia la formación de sujetos capaces de reflexionar críticamente y de intervenir en lo público. Dicho de otro modo, toda mediación pedagógica crítica es una forma de mediación educativa, pero no toda mediación educativa alcanza a desplegar los rasgos críticos y políticos que caracterizan a la primera.

En ese cruce entre imagen, memoria y educación, la mediación —y, en particular, la mediación pedagógica crítica— se constituye en una herramienta para formar sujetos capaces de interpretar el conflicto, intervenir en lo público y proyectar horizontes de cambio desde sus propios lugares de enunciación.

1.2.1 Hilos analíticos: claves interpretativas para una lectura situada

Los hilos analíticos que estructuran esta investigación funcionan como nodos relacionales que conectan teoría, experiencia y campo, permitiendo leer de forma situada y coherente las imágenes, testimonios y mediaciones que componen el corpus. No se trata de variables aplicadas mecánicamente ni de marcos taxonómicos cerrados; su potencia interpretativa reside precisamente en su carácter abierto, en su capacidad de hilar dimensiones sensibles, simbólicas y políticas del fenómeno estudiado.

La metáfora del hilo —en lugar de la noción tradicional de categoría analítica— responde a una decisión metodológica y epistemológica. El hilo no clasifica ni impone orden, sino que enlaza, activa trayectorias, conecta tiempos, voces y gestos. A diferencia de una grilla o una matriz rígida, un hilo sugiere un movimiento, una relación viva entre los elementos que se analizan. En esa medida, estos hilos operan como conexiones neuronales que posibilitan la sinapsis entre los grandes sistemas teóricos del trabajo —fotografía documental, memoria social, cultura política y mediación educativa— y las materialidades concretas que componen el campo.

A diferencia de las categorías que surgen como resultado del análisis, estos hilos fueron construidos antes de iniciar la lectura interpretativa del corpus, como una estrategia proyectiva para guiar y organizar el análisis. Su formulación surge del cruce entre los marcos conceptuales desarrollados en este capítulo y los primeros recorridos empíricos del trabajo de campo. Así, su emergencia no fue improvisada ni arbitraria, sino que respondió a

la necesidad de contar con herramientas que permitieran leer con profundidad las múltiples capas de sentido que atraviesan las imágenes y los relatos de la protesta social reciente en Colombia.

Esta decisión se enmarca en una postura metodológica coherente con el enfoque hermenéutico adoptado, donde la interpretación no parte de la neutralidad, sino del reconocimiento de la implicación del investigador en el fenómeno. Tal como lo señala Gadamer (1998), todo acto interpretativo está atravesado por horizontes de sentido previos, que condicionan pero también hacen posible la comprensión. Desde esta perspectiva, los hilos analíticos son al mismo tiempo herramientas y apuestas, trayectorias conceptuales y posicionamientos ético-políticos.

Los cinco hilos definidos en esta investigación —narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, intención, mirada y encuadre: agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político— fueron elaborados en diálogo con los marcos teóricos y afinados en relación con las condiciones concretas del campo. Cada uno de ellos ofrece un lente específico para abordar las fuentes, pero no operan de manera aislada: se entrelazan, se superponen y se tensionan en la lectura del material empírico. Su función es posibilitar una interpretación compleja, transversal y situada del fenómeno investigado, articulando lo visual, lo pedagógico y lo político desde una mirada crítica.

Narrativas visuales de resistencia permite leer las imágenes no solo como documentos o evidencias, sino como relatos visuales cargados de agencia política. En contextos de movilización social, muchas de estas imágenes no representan simplemente la protesta: la configuran, la narran, la sostienen. Como plantea Azoulay (2021), toda fotografía documental encierra un potencial relacional, un pacto civil entre quien mira y quien es mirado. Este hilo permite reconocer cómo ciertas imágenes interpelan al espectador y producen memorias insurgentes desde los márgenes.

Memorias en disputa se refiere al carácter conflictivo y fragmentado de la memoria social. Tal como lo advierte Jelin (2002), la memoria no es un depósito neutro del pasado, sino un campo de tensiones donde distintas versiones pugnan por ser reconocidas. Este hilo permite rastrear cómo las imágenes funcionan como soportes de esas disputas,

cómo lo visual se convierte en territorio simbólico de lucha por el sentido del pasado reciente.

Intención, mirada y encuadre: agencia visual situada introduce una dimensión ética y política en la lectura de las imágenes. Retomando a Sánchez Moreno (2011), toda fotografía documental es un acto de posicionamiento: el encuadre, la distancia, el gesto del fotógrafo configuran una forma particular de mirar el conflicto. Este hilo permite reconocer la agencia situada de quienes producen las imágenes desde dentro de la movilización, asumiendo una toma de partido frente a la violencia, la injusticia y la exclusión.

Mediaciones pedagógicas críticas explora el potencial formativo de la imagen en escenarios educativos. Más allá de su circulación como archivo o testimonio, las fotografías pueden ser activadas como dispositivos pedagógicos que interpelan la sensibilidad, la memoria y la conciencia política. Siguiendo a Dussel y Gutiérrez (2006), la pedagogía crítica no transmite saberes acabados, sino que abre espacios de pregunta, interpretación y agencia colectiva. Este hilo articula los desarrollos de la categoría de mediación educativa con prácticas concretas de formación política desde lo visual.

Configuración simbólica de lo político se enfoca en cómo lo político se hace visible y legible a través de gestos, cuerpos, símbolos y escenas visuales. Tal como lo propone Herrera et al. (2005), la cultura política no se reduce a actitudes o creencias, sino que implica formas de representar, encarnar y disputar lo común. Este hilo permite analizar cómo las imágenes reconfiguran lo político como experiencia sensible, más allá de lo institucional, mostrando sujetos que se constituyen políticamente en el acto mismo de ocupar el espacio público, de enunciarse, de hacerse visibles.

En conjunto, estos cinco hilos ofrecen una brújula interpretativa para el análisis que se desarrollará en los capítulos siguientes. Su formulación no responde a un afán clasificatorio, sino a la necesidad de construir herramientas que respeten la densidad y complejidad del fenómeno investigado. Más que etiquetas o casillas, son recorridos, trayectorias de lectura que permiten entretejer teoría, experiencia y sensibilidad en una apuesta analítica situada, reflexiva y crítica.

1.3 IMPLICARSE, RESISTIR, INVESTIGAR: APUESTAS METODOLÓGICAS ENTRE LO VISUAL Y LA MOVILIZACIÓN SOCIAL

Esta investigación se inscribe en un enfoque cualitativo-interpretativo que parte de una apuesta metodológica situada, crítica y políticamente comprometida con los procesos sociales que aborda. No se trata únicamente de estudiar la fotografía documental como fenómeno visual o comunicativo, sino de comprenderla como una práctica social y política que forma parte de un conflicto vivo en torno a la memoria, la representación y la subjetivación de lo político. Por ello, este trabajo no puede desentenderse del lugar desde el cual se investiga: se trata de una mirada que emerge desde la experiencia, la participación activa y la implicación ética del autor como fotógrafo documental, como testigo presencial de las movilizaciones recientes en Colombia, y como mediador pedagógico en los procesos de circulación y discusión crítica de las imágenes producidas.

La decisión metodológica de asumir una perspectiva situada implica reconocer que toda producción de conocimiento está atravesada por coordenadas históricas, afectivas y políticas. Lejos de buscar una supuesta neutralidad, el enfoque hermenéutico adoptado asume que comprender los sentidos de las imágenes —y de las voces que las acompañan— exige una lectura contextual, dialógica y reflexiva, capaz de interpretar la densidad simbólica y política de aquello que no siempre es dicho, pero que se muestra, se sugiere o se disputa en el campo visual. Como plantean Denzin y Lincoln (2012), la investigación cualitativa crítica reconoce que “toda representación está situada en relaciones de poder, historia y cultura” (p. 18), lo que obliga al investigador a explicitar sus propias condiciones de enunciación y su responsabilidad frente a los sujetos y los materiales con los que trabaja.

En este caso, esa responsabilidad adquiere una dimensión doble: por un lado, como autor de muchas de las imágenes analizadas, y por otro, como interlocutor activo con otros fotógrafos y con comunidades educativas que participaron en la intervención pedagógica. Este doble lugar no pretende otorgar un privilegio epistémico, sino asumir el desafío ético de sostener una mirada crítica sobre la propia práctica, incorporando la reflexividad como principio metodológico central. Como señala Rosana Guber (2001), la etnografía situada implica una conciencia explícita de los vínculos del investigador con el campo, con sus propios supuestos y con los modos de producir sentido. En este sentido, el trabajo no solo

se posiciona frente a un objeto externo, sino que se interroga a sí mismo, en tanto práctica que forma parte del mismo campo de disputa que pretende comprender.

Desde esta perspectiva, la elección por un enfoque hermenéutico no responde únicamente a una preferencia técnica, sino a una opción epistemológica y política coherente con el problema investigativo. La fotografía de la protesta social no puede ser leída desde modelos positivistas o neutralizantes que la reduzcan a datos visuales, ni desde enfoques esteticistas que ignoren su potencia como acto político. Tampoco basta con describir lo visible; es necesario interrogar el lugar desde el cual se produce y se interpreta lo visible, reconociendo que toda imagen comporta una mirada, una intención, una toma de partido. Por eso, la hermenéutica crítica, como plantea Ricoeur (2002), permite pensar la interpretación como una mediación entre el texto y la acción, entre la comprensión y la transformación, lo cual resulta fundamental para leer las imágenes de protesta no solo como representaciones, sino como prácticas de resistencia y de construcción de memoria.

La investigación se estructura, entonces, desde una lógica abductiva y dialógica, que parte de la observación situada del fenómeno (la producción de imágenes documentales en procesos de movilización reciente en Colombia), y construye progresivamente hilos analíticos que emergen del cruce entre teoría y experiencia. Estos hilos—narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político— no son herramientas técnicas externas al proceso, sino claves interpretativas construidas desde el diálogo entre la investigación y la práctica fotográfica, el análisis visual, los testimonios recogidos y las reflexiones pedagógicas que emergieron en la intervención educativa.

Optar por una metodología cualitativa, en este marco, no significa simplemente preferir un tipo de técnica sobre otra, sino asumir que el objeto de estudio —la imagen documental como espacio de disputa simbólica y formativa— requiere una aproximación comprensiva, capaz de atender a las múltiples capas de sentido que se tejen entre lo visual, lo testimonial y lo pedagógico. Como plantean Strauss y Corbin (2002), el análisis cualitativo no busca reducir la complejidad, sino explicitar sus tramas mediante categorías que surgen del contacto directo con los datos. Este principio guía el uso de técnicas cualitativas como la codificación abierta y axial, aplicada no solo a las entrevistas, sino

también al corpus fotográfico y a los registros de la intervención pedagógica, bajo una lógica abductiva e interpretativa. Se combinan además estrategias como el análisis semiótico situado de las imágenes, la lectura hermenéutica de narrativas testimoniales, y la interpretación pedagógica crítica de procesos de mediación, integradas todas en un dispositivo de triangulación interpretativa que articula voces, visualidades y prácticas.

Asimismo, el enfoque adoptado se inscribe en una perspectiva crítica latinoamericana que rechaza la despolitización del conocimiento y defiende el carácter situado, colectivo y emancipador de la producción investigativa. Desde autores como Boaventura de Sousa Santos u Orlando Fals Borda, se ha insistido en la necesidad de pensar la investigación no solo como explicación, sino como intervención: una forma de leer el mundo con el fin de transformarlo. En esa línea, este trabajo se entiende como una práctica que busca contribuir a la visibilización de memorias subalternas, a la lectura crítica de los dispositivos visuales, y a la construcción de herramientas pedagógicas que permitan reactivar procesos de formación ciudadana en contextos de conflicto social.

Finalmente, es importante subrayar que el diseño metodológico no se presenta como una ruta lineal ni como un protocolo cerrado. Por el contrario, fue construido como un proceso flexible, sensible a las contingencias del contexto y abierto a los aprendizajes que surgieron durante el trabajo de campo. Las decisiones metodológicas —desde la elección del corpus hasta las estrategias de análisis— responden a una coherencia interna entre el objeto, el enfoque y el lugar del investigador, lo cual constituye, en sí mismo, una afirmación política sobre cómo se hace investigación en contextos atravesados por disputas en torno a la imagen, la memoria y la educación.

1.3.1 Entre hilos y trayectos: trazos de una ruta situada

El trayecto metodológico de esta investigación no respondió a un diseño previo rígido, sino que se configuró progresivamente como una ruta situada, dialógica y crítica, en coherencia con el problema de investigación y con las categorías que lo orientan. En diálogo con el enfoque cualitativo-interpretativo, se optó por una lógica abductiva, en la que la construcción del sentido emergió de la interacción constante entre teoría, campo y posicionamiento del investigador.

La pregunta por la función de la fotografía documental en el ciclo de movilizaciones 2018–2021 guió la elección de tres fuentes principales: entrevistas a fotógrafos documentales, un corpus fotográfico curado críticamente y una intervención pedagógica construida como dispositivo de memoria. Estas fuentes fueron trabajadas no como bloques aislados, sino como dimensiones interconectadas a través de los hilos analíticos y de las categorías teóricas: memoria social, cultura política, mediación educativa y fotografía documental.

Las entrevistas semiestructuradas se realizaron con cuatro fotógrafos que documentaron el ciclo de protestas: Luis Carlos Ayala, Esteban Pérez, El Contestatario y el autor de esta investigación. Fueron seleccionados por su trabajo sostenido en escenarios de movilización, su intencionalidad política y su circulación visual en plataformas digitales. La entrevista fue abordada como práctica dialógica situada, no extractivista, que permitió reconstruir las condiciones de producción de las imágenes, las memorias que las atraviesan y las posiciones frente al uso político de la fotografía. En su tratamiento, las entrevistas se codificaron mediante análisis abierto y axial, permitiendo identificar relaciones con los marcos de la cultura política, la memoria social y la fotografía documental (recuerdos evocados, silencios impuestos, formas de representación, agencia visual, intención autoral, estrategias de encuadre).

El corpus fotográfico se estructuró a partir de un archivo ampliado de más de 50 imágenes, producidas entre 2018 y 2021, de las cuales se seleccionaron ocho fotografías para el análisis detallado. La curaduría se basó en criterios de densidad simbólica, diversidad autoral y capacidad de representar gestos, escenas y símbolos de los contextos de movilización. Cada imagen fue analizada desde una perspectiva crítica que integró dimensiones técnicas, políticas y testimoniales. Esta lectura se desarrolló a partir de herramientas de análisis visual crítico, que permitieron interpretar las imágenes desde componentes como la gestualidad corporal, los encuadres, las interacciones simbólicas, las posiciones del sujeto fotográfico y la composición general, articulando estos elementos con las claves teóricas y los hilos analíticos.

La tercera fuente fue la intervención expositiva "Clic, clic... ¡Boom!: Estallido social", desarrollada en la Plaza de la Memoria de la Universidad Pedagógica Nacional. La

exposición se concibió como un dispositivo pedagógico multiformato que integró elementos presenciales (galería física, recorridos guiados, interacción en sitio) y digitales (metaverso, entrevistas audiovisuales, redes sociales). Esta estrategia metodológica respondió a la categoría de mediación educativa, en tanto propuso una experiencia formativa situada que habilitó lecturas críticas de las imágenes, construcción de memoria desde lo colectivo y relecturas políticas del archivo visual. Las actividades se diseñaron con base en la idea de espectador activo, con capacidad de producir sentidos y disputar los significados dominantes de lo visual. El proceso de mediación fue sistematizado a través de una relatoría pedagógica incluida en los anexos, donde se reconstruyen las estrategias implementadas, las voces recogidas en los recorridos y las tensiones observadas en el proceso formativo. La recolección de retroalimentaciones incluyó una estrategia digital basada en la interacción espontánea en redes sociales, donde se recibieron comentarios, reacciones y aportes vinculados a las imágenes, a la experiencia expositiva y a las actividades desarrolladas. Esta dimensión digital complementó las instancias presenciales y permitió ampliar los canales de diálogo con los públicos involucrados.

Las actividades complementarias incluyeron la proyección del documental "BASCA. La vida no es un juego" de Luis Carlos Ayala (9 de mayo de 2025), la entrega de calcomanías con fotografías de la exposición en distintos momentos del montaje, y dinámicas interactivas a través de las redes sociales del autor-investigador. Estas acciones, aunque desarrolladas con recursos limitados, ampliaron los canales de interacción con los públicos y facilitaron nuevas formas de apropiación colectiva del dispositivo. También se integraron espacios de circulación pública que extendieron el alcance del proyecto. El 13 de mayo, el autor-investigador participó en el programa radial universitario "Calentando la Palabra" (Emisora Pedagógica Radio), donde fue entrevistado acerca de la exposición, sus propósitos y su construcción metodológica. De forma complementaria, el 10 de junio de 2025, presentó una ponencia en la Mesa 147 de la X Conferencia Latinoamericana de Ciencias Sociales (CLACSO), desarrollada en la Universidad Nacional de Colombia. En esta ponencia, titulada "Clic, clic... ¡Boom!: Fotografía documental como artefacto contrahegemónico para la construcción de una memoria social crítica y una cultura política emancipadora (2018-2021)", se expuso el proceso metodológico y los aprendizajes surgidos del trabajo investigativo y expositivo. Aunque con distintas características, ambas

instancias contribuyeron a visibilizar el proyecto, ampliar el diálogo con audiencias académicas y sociales, y la ponencia ayudó a consolidar un cierre reflexivo y situado del proceso.

El análisis interpretativo se desarrolló en tres momentos integrados: codificación abierta (identificación de núcleos de sentido emergentes), codificación axial (conexión con hilos analíticos) y triangulación entre fuentes (construcción de una matriz transversal que permitió dimensionar la presencia de cada componente). Esta matriz integró de forma crítica los aportes de las entrevistas, las imágenes y los recorridos, articulando los cinco hilos analíticos construidos: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político. Cada hilo analítico se nutría de las categorías teóricas previamente definidas, operando como lente de lectura e interpretación.

El rol del investigador no fue el de observador externo, sino el de un sujeto implicado en los procesos que analiza. Esta posición situada exigió tomar decisiones éticas sobre lo que se muestra, cómo se media, qué se preserva y qué se denuncia. Lejos de adoptar una lógica de aplicación mecánica, el diseño metodológico se consolidó como una estrategia de lectura crítica, de implicación reflexiva y de diálogo continuo con los escenarios estudiados. Las tensiones metodológicas, los aprendizajes situados y las apuestas formativas que atravesaron el proceso permitieron que la investigación no solo describiera fenómenos, sino que habilitara relaciones pedagógicas con la imagen, sus memorias y sus múltiples resignificaciones. Esta perspectiva no pretende clausurar sentidos ni fijar lecturas, sino abrir horizontes de interpretación y acción que sigan alimentando el diálogo entre imagen, memoria y formación política en contextos de disputa simbólica.

1.3.2 Tejer la revuelta: estrategias de interpretación entre lo visual, lo pedagógico y lo testimonial

El análisis desarrollado en esta investigación no partió de esquemas preestablecidos ni se redujo a una secuencia técnica de pasos. Por el contrario, se concibió como un trayecto situado, dialógico y ético-político, en el que las fuentes empíricas —voces, imágenes y experiencias pedagógicas— se leyeron de forma cuidadosa, relacional y

comprometida. Comprender no fue simplemente interpretar datos, sino sostener una escucha que evitara reducir la densidad expresiva de los materiales, reconociendo en ellos no solo información, sino también posiciones, afectos y apuestas en disputa.

El proceso analítico se desplegó progresivamente en cinco movimientos articulados, los cuales fueron sistematizados en un conjunto de anexos que sostienen la trazabilidad de las decisiones interpretativas (véanse Anexos A a N). El primero de ellos consistió en la codificación abierta y axial de las entrevistas en profundidad, desarrollada a partir de sus transcripciones completas. Este trabajo permitió identificar núcleos de sentido, giros del lenguaje, recurrencias temáticas y momentos reflexivos en las voces de los cuatro fotógrafos entrevistados. Cada caso se abordó individualmente, respetando su singularidad, pero atendiendo también a resonancias y divergencias entre ellos (Anexos A, B, C e I).

El segundo movimiento abordó el corpus fotográfico, compuesto por una selección de imágenes publicadas en redes sociales correspondientes al periodo 2018–2021. La lectura visual de cada fotografía se realizó de manera situada, teniendo en cuenta la ficha técnica, la descripción del autor, el contexto de publicación y las observaciones analíticas del investigador. A partir de este ejercicio se elaboró una matriz de categorización visual que permitió establecer relaciones significativas entre las imágenes y los hilos analíticos que orientaron la mirada investigativa (Anexos D, E, F y J).

El tercer momento se centró en la intervención pedagógica, cuyo análisis se apoyó en una sistematización reflexiva del proceso curatorial, los recorridos guiados, la mediación educativa, el montaje del metaverso y las apropiaciones espontáneas del público. Esta sistematización se consolidó en una relatoría cronológica y analítica, que permitió comprender el dispositivo pedagógico no solo como una acción didáctica, sino como una experiencia formativa situada. A este componente se sumaron los comentarios en redes sociales, que fueron codificados como fuente complementaria para explorar las formas de recepción y circulación del proyecto (Anexo G, H y K).

En un cuarto momento, el análisis avanzó hacia una organización comparada de los hallazgos por fuente, mediante la elaboración de cuadros argumentativos (Anexos I, J y K) para cada componente empírico. Estos cuadros permitieron condensar evidencias relevantes y establecer puentes interpretativos entre los materiales, activando los cinco hilos analíticos

que guiaron la lectura: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político (Anexos L y M).

Este trabajo comparativo dio lugar a un quinto movimiento: la construcción de una síntesis transversal que organizó la articulación categorial entre las fuentes. Mediante una tabla de asignación de dimensiones y una matriz final de triangulación, se definió el nivel de presencia de cada hilo analítico en entrevistas, fotografías y experiencia pedagógica, utilizando para ello criterios metodológicos rigurosos, justificaciones interpretativas situadas y evidencias empíricas contrastables. Las dimensiones —explícita y desarrollada, implícita pero reconocible, latente o ausente— se asignaron a partir de cruces sistemáticos entre fuentes, que se explican detalladamente en el Anexo N.

Ahora bien, esta articulación no se concibió como un cruce mecánico de datos, sino como un ejercicio hermenéutico que buscó leer de manera relacional formas distintas de expresión y enunciación. La triangulación operó como una práctica epistémica que permitió interpretar los materiales en tensión, reconociendo no solo convergencias, sino también vacíos, silencios y sentidos emergentes. En este sentido, se evitó jerarquizar las fuentes, apostando por una mirada que comprendiera la complementariedad entre lo testimonial, lo visual y lo pedagógico como registros válidos y necesarios para pensar la memoria y lo político desde las imágenes.

Todo este proceso de análisis estuvo atravesado por una ética de la implicación. El lugar del investigador no se asumió como externo u objetivo, sino como situado, participativo y reflexivo. Esa posición supuso responsabilidades concretas frente al uso de las fotografías, la representación de las voces de las entrevistas y la exposición pública del trabajo. Las decisiones metodológicas no fueron únicamente técnicas, sino también políticas: implicaron criterios de cuidado, de devolución colectiva y de construcción compartida del sentido; fue un proceso de consenso, concertaciones y colaboraciones.

Como parte de esa ética situada, se reconocen también los límites y las tensiones del trabajo interpretativo. No todas las voces fueron plenamente desarrolladas, no todas las imágenes permitieron lecturas concluyentes, y el proceso pedagógico estuvo atravesado por condiciones materiales y afectivas que incidieron en su alcance. Aun así, esos márgenes no

restan valor al análisis; por el contrario, lo enmarcan dentro de una práctica investigativa que reconoce su incompletud como una condición epistemológica y política.

En este sentido, el análisis realizado no pretendió clausurar los sentidos ni establecer verdades fijas, sino abrir posibilidades de lectura desde la escucha, el análisis y la implicación. Triangular fue aquí una forma de pensar con otros, de interpretar desde el vínculo y de dejarse afectar por los materiales sin reducirlos. Así, más que llegar a conclusiones cerradas, el proceso se asumió como un tránsito metodológico que, al tiempo que produjo hallazgos, reconoció sus propios límites y potenció preguntas. Desde allí, el trabajo analítico continúa su despliegue en los capítulos siguientes, donde se profundizan las lecturas por fuente y se detalla la trama interpretativa tejida entre voces, fotografías y mediaciones.

2 MIRAR DESDE LAS BARRICADAS: ANÁLISIS SITUADO EN TIEMPOS DE MOVILIZACIÓN

Las imágenes del conflicto no surgen de la nada. Se construyen en medio del humo, el miedo, la rabia y la dignidad. A veces tiemblan, otras se detienen; unas estallan con nitidez y otras se fragmentan, pero todas hablan. Hablan del cuerpo que resiste, del ojo que registra, de la mirada que se compromete. En tiempos de movilización social, la fotografía documental no solo captura escenas: las enmarca desde posiciones, se vuelve lenguaje político, y encarna memorias que no caben en los discursos oficiales.

En esa encrucijada se ubica esta lectura situada, tejida a partir de tres fuentes que no se superponen ni se explican entre sí, pero que dialogan: las entrevistas a quienes decidieron estar detrás del lente, el corpus fotográfico que da forma a un archivo sensible de la protesta, y la experiencia pedagógica que reactivó esas imágenes como territorios de aprendizaje y memoria viva. No se trata de reconstruir un relato único, sino de habitar los matices, las tensiones, las ausencias, las fisuras que cruzan lo testimonial, lo visual y lo formativo.

Cada una de estas fuentes permitió activar un tipo particular de escucha: en las entrevistas, una escucha del gesto autoral y de los dilemas éticos de la producción visual; en las fotografías, una lectura afectiva y política de los modos de representación del conflicto; y en la intervención pedagógica, una observación atenta de las formas en que el público se apropia, resignifica y transforma esas imágenes en experiencia crítica. Lejos de aplicar un protocolo homogéneo, este proceso interpretativo asumió la singularidad de cada fuente como condición de posibilidad para el pensamiento situado.

Mirar desde las barricadas, entonces, no es solo registrar desde un lugar de riesgo o trinchera. Es también mirar con otros, desde otros, para otros. Es dejarse atravesar por las preguntas que la imagen formula: ¿quién tiene derecho a representar?, ¿qué cuerpos son visibles?, ¿cómo se recuerda lo que aún duele?, ¿qué formas de pedagogía pueden brotar de un archivo insurgente? La fotografía documental, en este camino, fue más que objeto de análisis: fue interlocutora, mediadora, artefacto vivo.

El análisis que se despliega a continuación no busca clausurar esos interrogantes, sino sostenerlos. A partir de una lectura ética, crítica y metodológicamente anclada, se

reconstruyen los sentidos emergentes de cada fuente sin imponer una linealidad forzada. El resultado no es un inventario de hallazgos, sino una constelación interpretativa que permite comprender cómo las imágenes del conflicto, cuando se trabajan con cuidado y compromiso, pueden abrir espacios de reflexión, de formación y de memoria compartida.

2.1 DETRÁS DE CÁMARAS: VOCES DE FOTÓGRAFOS DOCUMENTALES

Este apartado presenta el análisis interpretativo de las entrevistas realizadas a cuatro fotógrafos documentales cuya experiencia visual se entrelaza con los ciclos de movilización social en Colombia entre 2018 y 2021. Las voces de Luis Carlos Ayala, Esteban Pérez, El Contestatario y Andrés Mahecha configuran un archivo plural de memorias, afectos y disputas que tensionan la idea de la fotografía como acto técnico y habilitan formas diversas de leer la imagen como práctica ética, política y pedagógica.



Ilustración 1. Fotógrafos.

Más que comparar trayectorias, este ejercicio busca activar una lectura situada del testimonio fotográfico, entendiendo cada entrevista como unidad de sentido, marcada por condiciones específicas de enunciación, estilos visuales, posicionamientos políticos y apuestas éticas. Las diferencias entre los casos no se abordan como contrastes fijos, sino

como formas múltiples de agencia visual situada, mediación crítica y construcción de archivo desde abajo.

La interpretación de cada caso se construyó a partir del cruce de distintos insumos metodológicos (entrevista transcrita, matrices de codificación, cuadros argumentativos), articulados bajo una lectura cualitativa, abierta y axial, guiada por cinco hilos analíticos centrales: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político.

Lo que sigue no es una taxonomía ni una clasificación de autores, sino una lectura situada de lo que cada uno activa a través de su práctica: decisiones visuales, dilemas éticos, memorias encarnadas, formas de circulación, relaciones con el conflicto. En cada caso, se combinan la presentación sintética del sujeto entrevistado con una interpretación densa y crítica de los sentidos emergentes. Más que buscar un cierre, cada lectura abre preguntas sobre lo que implica mirar, registrar y resistir desde la imagen.

2.1.1 Luis Carlos Ayala: de la calle somos

Fotógrafo documental y fotoperiodista colombiano, nacido en El Líbano, Tolima, con más de catorce años de trayectoria dedicada al registro de procesos sociales, expresiones urbanas y realidades atravesadas por la exclusión, especialmente en contextos de movilización y conflicto social. Su práctica fotográfica ha estado marcada por una fuerte implicación territorial, desplegada principalmente en Bogotá y Cali, en escenarios como barrios populares, movilizaciones sociales y espacios comunitarios.

Entre sus proyectos más representativos se encuentra *Sanber: vivencias de un bajo mundo*, un trabajo de largo aliento centrado en el barrio San Bernardo de Bogotá, donde ha documentado la vida cotidiana de poblaciones en condiciones de vulnerabilidad desde una mirada sensible, atenta a los vínculos, la escucha y la dignidad de quienes habitan esos territorios. También es cofundador del colectivo De la Calle Somos, una plataforma de fotógrafos de calle con presencia en diversas ciudades del mundo, desde la cual impulsa una fotografía crítica, colaborativa y situada.

En los años 2020 y 2021 desarrolló un extenso registro de la Minga por la Vida, acompañando comunidades indígenas del suroccidente colombiano por más de dos semanas. Esta cobertura fue realizada con autorización de las autoridades indígenas y difundida a través de medios alternativos. Durante el Paro Nacional de 2021, Ayala documentó de forma continua las dinámicas de protesta, represión, resistencia comunitaria y organización barrial en ciudades como Cali y Bogotá. Sus imágenes, ampliamente circuladas en redes sociales y medios independientes, se caracterizan por su proximidad al territorio, su crítica al relato oficial y su compromiso con una visualidad insurgente.

En abril de 2021, mientras realizaba cobertura en Cali, fue víctima de un atentado con arma de fuego que puso en riesgo su vida. Este hecho, denunciado públicamente, evidenció la vulnerabilidad a la que se enfrentan los reporteros gráficos en escenarios de conflicto social y represión estatal.

En 2024 culminó el documental *BASCA: la vida no es un juego*, tras más de tres años de trabajo situado. Este proyecto audiovisual fue estrenado en diciembre del mismo año y ha sido proyectado durante 2025 en distintos espacios culturales y comunitarios de Tunja, Sogamoso, Bogotá y otras ciudades. En él confluyen sus apuestas visuales con una narrativa barrial y testimonial que da voz a juventudes históricamente silenciadas.

Su trabajo ha sido difundido en medios como Cartel Urbano, Q'hubo Bogotá y Bizarro Mesa, entre otros. Sus imágenes se reconocen por una aproximación directa a los territorios, por su cercanía a las personas y procesos que documenta, y por una implicación consciente en las realidades que registra. Sin apelar a la neutralidad, su mirada se configura desde la participación, el contacto directo y una atención constante al contexto en que se sitúa su cámara.

Cartografía del testimonio

La entrevista con Luis Carlos Ayala articula una narrativa testimonial que tensiona de manera constante las fronteras entre el registro estético, la interpelación política y la ética documental. La activación de los hilos analíticos en el mapa no se presenta de forma homogénea ni lineal. Por el contrario, los fragmentos que configuran la resistencia, la

memoria y lo político aparecen marcados por un tono dubitativo, cierta desconfianza hacia las instituciones y un profundo respeto por la experiencia ajena.

Este análisis se construyó a partir de un conjunto delimitado de insumos empíricos: la transcripción de la entrevista (Anexo A – Ficha A1), la matriz de codificación abierta (Anexo B – Matriz B1) y la matriz de codificación axial (Anexo C – Matriz C1). Esta selección permitió garantizar una lectura rigurosa, focalizada y coherente con la apuesta de interpretación situada que guía la investigación.

En este marco se elaboró la siguiente tabla, que sintetiza los principales hallazgos categoriales y funciona como punto de partida técnico para la interpretación posterior. No debe leerse como resultado final ni como prueba objetiva, sino como una plataforma de cruce que condensa fragmentos significativos, dimensiones de presencia, categorías activadas y fuentes específicas.

Tabla 1 - Cartografía Luis Carlos Ayala

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
Agencia visual situada	Explícita y desarrollada	“Bueno, la fascinación por cubrir ese tipo de escenarios que viene desde antes. ¿Por qué? Porque pues estoy en universidad pública, aquí. Aparte estuve más de diez años en una emisora comunitarios en el Líbano, Tolima, que se llamaba Café 93.5 FM...”	Anexo B – Matriz B1, frag. 1; Anexo C – Matriz C1; Anexo I – A	Se activa Fotografía Documental desde una genealogía no institucional, con puente hacia Cultura Política por la formación territorial.
Memorias en disputa	Explícita y desarrollada	“Ver personas que se mutilan, que mutilan... El tema de las lesiones oculares a mí eso me marca mucho porque al parcero lo mataron así...”	Anexo B – Matriz B1, frag. 7; Anexo C – Matriz C1; Anexo I – A	Se activa Memoria Social desde el trauma corporal, con cruce hacia Cultura Política por la denuncia implícita.

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
Configuración simbólica de lo político	Implícita pero reconocible	“No sé que las fotos se han usado en debates de control de abuso policial. Y eso en el Senado, en el Congreso...” [sic]	Anexo B – Matriz B1, frag. 3; Anexo C – Matriz C1; Anexo I – A	Se activa Cultura Política desde la circulación institucional de la imagen, con puente hacia Fotografía Documental como documento sensible.
Narrativas visuales de resistencia	Explícita y desarrollada	“Yo precisamente lo que hago es en el tema de la condición humana... es como una improvisación. Ahí, de alguna manera no puedo armar tema.”	Anexo B – Matriz B1, frag. 6; Anexo C – Matriz C1; Anexo I – A	Se activa Fotografía Documental desde una estética contrahegemónica, con resonancia en Memoria Social por el registro afectivo del presente.
Mediaciones pedagógicas críticas	Implícita pero reconocible	“Tal foto me hizo pensar (...) hay que construirse como sujeto para poder reivindicar como sujeto ante la sociedad.”	Anexo B – Matriz B1, frag. 9; Anexo C – Matriz C1; Anexo I – A	Se activa Mediación Educativa desde la formación sensible, sin cruce explícito con otras categorías.

A partir de esta síntesis, es posible observar cómo las categorías se activan de formas distintas. Mientras narrativas visuales de resistencia, agencia visual situada y configuración simbólica de lo político emergen con fuerza explícita, las dimensiones de memorias en disputa y mediaciones pedagógicas críticas se presentan de manera más latente, sutil o incluso ambigua. Esta activación desigual no implica menor relevancia interpretativa, sino que marca los ritmos del testimonio y las intensidades desde las que cada categoría se enlaza con su experiencia. El análisis que sigue no es repetición de la tabla, sino densificación reflexiva de esos cruces, interpretados desde los sentidos ético-visuales que recorren su relato.

Luis Carlos Ayala construye una mirada fotográfica que no responde a un guion preestablecido ni a un encuadre planificado, sino a una intuición que se despliega en el

instante mismo. Al señalar que su fotografía es “en tanto que el momento es rápido, es lo que se ve ahí, es como una improvisación” (Anexo A), no está reivindicando el descuido ni la espontaneidad acrítica, sino la atención situada a lo que emerge frente a su lente. Más que evitar lo espectacular o buscar lo mínimo, lo que propone es una disposición abierta al acontecimiento, un ejercicio de anticipación sensible que le permite captar aquello que va a suceder sin intervenirlo ni manipularlo. Esta ética de la percepción configura su forma de hacer resistencia desde la imagen.

Su afirmación de que “resistir no es solamente el hecho de salir y encapucharse y tirar una piedra o un explosivo, la molotov, sino también en nuestros ámbitos cotidianos” (Anexo A) no remite a una reflexión sobre el lenguaje fotográfico, sino a una comprensión amplia y situada de la resistencia como práctica diaria. Para Ayala, resistir también es vivir, trabajar, alimentarse, sobrevivir a la exclusión, a la pobreza, a la tristeza. Su testimonio no separa la protesta explícita de la lucha cotidiana, sino que las entrelaza. En este sentido, su forma de registrar lo social no parte de la espectacularización del conflicto, sino de una implicación sensible con los gestos mínimos y los cuerpos marcados por la desigualdad estructural. Su mirada acompaña esas formas invisibles de resistir que se encarnan en lo común.

Esta misma lógica sostiene su comprensión de la agencia visual situada. Cuando dice que “si uno puede estar ahí es porque decide estar ahí y asume que las personas que están ahí tienen un tema de autocuidado” (Anexo A), está formulando un principio de presencia responsable. No hay neutralidad ni delegación: el fotógrafo está porque lo elige, y su presencia implica vínculos éticos, cuidados mutuos y respeto por la autonomía de los otros. Su cámara no busca representar al otro, sino acompañarlo sin violentarlo. Esta agencia no se define por la técnica, sino por la implicación: es un estar-con, no un capturar-desde.

La dimensión de memorias en disputa se activa en su testimonio desde el doble filo de la circulación y la fragilidad. Reconoce que sus imágenes han sido utilizadas públicamente —“las fotos se han usado en debates de control de abuso policial. Y eso en el Senado, en el Congreso...” (Anexo A)—, pero también expresa su desconfianza sobre su impacto estructural: “no creo que tenga una incidencia en la vida política nacional

realmente [...] y tampoco creo que sea la intención” (Anexo A). Esta tensión entre lo visible y lo efímero instala una forma de memoria que no se institucionaliza, sino que queda expuesta a la pérdida: “no sé a futuro qué va a pasar. Que se acaben los discos duros y simplemente eso se borre” (Anexo A). El archivo, en este caso, no es garantía de memoria, sino prueba de su vulnerabilidad. La disputa por la memoria no se da aquí como militancia activa, sino como interrogación silenciosa sobre lo que permanece.

En relación con las mediaciones pedagógicas críticas, Ayala no asume una intencionalidad formativa. Sin embargo, admite que ha recibido comentarios donde sus imágenes provocaron pensamiento, emoción o reflexión: “personas me dicen ‘tal foto me hizo pensar’ o ‘me hizo llorar’ (...) pero no estoy pendiente de si genera impacto o no” (Anexo A). En esta distancia entre producción y recepción emerge una mediación pedagógica no planificada, que no parte de una intención docente, pero que produce efectos formativos. La potencia pedagógica de su trabajo no reside en lo que comunica, sino en lo que despierta. Esta apertura a la interpretación convierte sus imágenes en espacios de lectura crítica, aunque él mismo no las haya construido con ese propósito. En este sentido, su testimonio se cruza con los hilos de mediación sin haberlo buscado, y eso mismo lo hace más potente.

Finalmente, la configuración simbólica de lo político se encarna en sus silencios. Cuando menciona que “el tema de las lesiones oculares a mí eso me marca mucho (...) pero prefiero no tocar ese tema” (Anexo A), no está evitando el conflicto, sino marcando la profundidad del trauma. El cuerpo herido —el de un amigo, no el suyo— se convierte en emblema de la violencia estatal, pero también en símbolo de una dignidad vulnerada que no necesita ser nombrada para ser reconocida. En esa economía del sentido se configura lo político como afectación, no como declaración. Su testimonio no moviliza una agenda explícita, pero sugiere una ética de la evocación que carga de significado lo que no se dice.

Luis Carlos Ayala, en suma, configura una práctica visual intuitiva, situada y éticamente comprometida. Su trabajo se mueve entre la improvisación como método perceptivo, la reserva como gesto ético y la apertura como disposición política. El archivo que construye no es monumental ni permanente: es frágil, contingente y afectivo. Pero en

esa fragilidad reside su potencia, pues no aspira a imponerse ni a trascender, sino a acompañar, resistir y recordar desde lo sensible.

2.1.2 Esteban Pérez: el rigor de estar en la calle

Esteban Pérez es fotógrafo documental y estudiante de artes visuales en la Universidad Pedagógica Nacional. Su acercamiento a la fotografía surgió de manera autodidacta, mediante la exploración libre de una cámara en el entorno familiar, y se consolidó con el tiempo como una práctica comprometida con la observación crítica de la realidad social.

Desde 2019, ha documentado distintas movilizaciones sociales en Bogotá, especialmente aquellas vinculadas al estallido social de 2021. Su trabajo fotográfico se ha centrado en escenarios urbanos y territorios periféricos donde se desplegaron expresiones de protesta, confrontación con la fuerza pública y experiencias comunitarias de resistencia.

Ha colaborado con medios alternativos como Radio AlterAtivA y DoomoEditorial, y recientemente sus fotografías fueron incluidas en la exposición Imágenes de la resistencia. Arte, memoria y transformación en el estallido social en Colombia (2019–2021), presentada en la Biblioteca Gabriel García Márquez de la Universidad Nacional de Colombia.

Pérez difunde sus imágenes principalmente a través de redes sociales digitales, donde participa en dinámicas de circulación autónoma y acciones colectivas de memoria gráfica. Su archivo visual ha sido incorporado en intervenciones barriales, procesos educativos de base y espacios culturales no institucionales.

La fotografía que ha desarrollado se caracteriza por una búsqueda de proximidad con los sujetos y situaciones retratadas, sin pretensiones de neutralidad, pero con atención ética al respeto de las personas y al contexto vivido. En ese sentido, su práctica se enmarca en formas emergentes de documentación visual que combinan testimonio, denuncia y compromiso social desde una perspectiva generacional y territorial.

Cartografía del testimonio

La entrevista con Esteban Pérez articula una narrativa testimonial atravesada por la vivencia directa, la exposición corporal y una ética de la proximidad. La activación de los hilos analíticos en el mapa no se presenta de manera uniforme ni planificada. Por el contrario, los fragmentos que configuran la resistencia, la memoria y lo político emergen desde la experiencia encarnada, marcada por la presencia del cuerpo en el riesgo, la implicación afectiva y una práctica visual que rehúye la distancia técnica. Su relato proyecta una mirada que no solo registra, sino que participa, instalando en la fotografía un gesto político y vital.

Este análisis se construyó a partir de un conjunto delimitado de insumos empíricos: la transcripción de la entrevista (Anexo A – Ficha A2), la matriz de codificación abierta (Anexo B – Matriz B2) y la matriz de codificación axial (Anexo C – Matriz C2). Esta selección permitió garantizar una lectura rigurosa, focalizada y coherente con la apuesta de interpretación situada que guía la investigación.

En este marco se elaboró la siguiente tabla, que sintetiza los principales hallazgos categoriales y funciona como punto de partida técnico para la interpretación posterior. No debe leerse como resultado final ni como prueba objetiva, sino como una plataforma de cruce que condensa fragmentos significativos, dimensiones de presencia, categorías activadas y fuentes específicas.

Tabla 2 - Cartografía Esteban Pérez

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
Narrativas visuales de resistencia	Explícita y desarrollada	“Hay que ser resiliente, empático y valiente (...) reflexionar ante la imagen es un acto de resistencia y humanidad.”	Anexo B – Matriz B2, frag. 9; Anexo C – Matriz C2; Anexo I – B	Se activa Fotografía Documental como acto ético y afectivo, con cruce hacia Memoria Social por su función testimonial

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
				frente a la precariedad.
Agencia visual situada	Implícita pero reconocible	“El 2019 empecé a salir de las movilizaciones (...) me terminé enamorando así mismo.”	Anexo B – Matriz B2, frag. 2; Anexo C – Matriz C2; Anexo I – B	Se activa Fotografía Documental desde una pulsión afectiva, con resonancia en Cultura Política por la implicación situada.
Memorias en disputa	Explícita y desarrollada	“Tus fotos están mostrando una realidad que nos está marcando a una generación.”	Anexo B – Matriz B2, frag. 3; Anexo C – Matriz C2; Anexo I – B	Se activa Memoria Social como archivo generacional, con cruce hacia Cultura Política por la legitimación colectiva.
Configuración simbólica de lo político	Implícita pero reconocible	“Uno tiene que tener en cuenta que hay una responsabilidad (...) tengo que asumirlo porque la vida no es fácil.”	Anexo B – Matriz B2, frag. 7; Anexo C – Matriz C2; Anexo I – B	Se activa Cultura Política desde la ética testimonial encarnada, con resonancia en Fotografía Documental por el riesgo asumido.
Mediaciones pedagógicas críticas	Latente o ambigua	“...la fotografía va más allá. No es solo llegar y tomar una simple foto, sino es hacer relaciones, conocer a la gente...”	Anexo B – Matriz B2, frag. 8; Anexo C – Matriz C2; Anexo I – B	Se activa parcialmente Mediación Educativa desde el vínculo empático, sin desarrollo explícito ni nominación directa.

El relato de Esteban Pérez configura una práctica visual en la que la fotografía no es simplemente un medio para narrar la protesta, sino una forma de vivirla. Su afirmación de que “Hay que ser resiliente, empático y valiente (...) reflexionar ante la imagen es un acto

de resistencia y humanidad” (Anexo A – Ficha A2) sitúa la fotografía como un gesto de resistencia que no se agota en la denuncia inmediata, sino que se proyecta como ejercicio ético y afectivo. En este sentido, las narrativas visuales de resistencia se activan en su testimonio no como estrategia discursiva, sino como consecuencia de una experiencia encarnada en la vulnerabilidad del cuerpo y en la empatía con quienes comparte la calle.

La agencia visual situada se reconoce en su declaración de que “El 2019 empecé a salir de las movilizaciones (...) me terminé enamorando así mismo” (Anexo A – Ficha A2). No se trata de una práctica profesional distanciada, sino de una implicación personal y afectiva que transforma la fotografía en decisión política: estar presente, arriesgarse, compartir el espacio y asumirlo como territorio común. Su cámara no documenta desde afuera, sino que participa en la misma trama de cuidado y exposición que viven los manifestantes.

El hilo de memorias en disputa aparece de manera explícita cuando señala que “Tus fotos están mostrando una realidad que nos está marcando a una generación” (Anexo A – Ficha A2). Aquí la memoria no se concibe como archivo institucional, sino como un registro que interpela colectivamente, que legitima la experiencia de quienes han habitado la protesta y que condensa una generación marcada por la violencia estatal. Esta función testimonial activa una memoria social que circula en espacios comunitarios y afectivos, consolidando un archivo en disputa con las narrativas oficiales.

La configuración simbólica de lo político se manifiesta en fragmentos donde Esteban reconoce que “Uno tiene que tener en cuenta que hay una responsabilidad (...) tengo que asumirlo porque la vida no es fácil” (Anexo A – Ficha A2). Lo político no aparece como ideología explícita, sino como ética testimonial. Su decisión de estar ahí, de arriesgar el cuerpo y sostener el lente, transforma la fotografía en acto político: un compromiso con la verdad encarnada en el riesgo, donde el registro mismo es consecuencia de una posición ética frente a la violencia.

Finalmente, aunque en su relato las mediaciones pedagógicas críticas no se desarrollan de manera explícita, aparecen de forma latente en afirmaciones como “...la fotografía va más allá. No es solo llegar y tomar una simple foto, sino es hacer relaciones, conocer a la gente...” (Anexo A – Ficha A2). En estas palabras se evidencia una dimensión

formativa que no responde a la planificación didáctica, sino a la posibilidad de que la imagen produzca vínculos, genere reflexión y abra horizontes de conciencia. La potencia pedagógica de su práctica no reside en un discurso programático, sino en los efectos que produce en quienes se reconocen en sus registros.

En conjunto, el testimonio de Esteban Pérez proyecta una práctica fotográfica en la que la cercanía se convierte en principio ético, la memoria en consecuencia afectiva, lo político en experiencia encarnada y lo pedagógico en efecto inesperado. Su fotografía no se define por la técnica ni por la distancia, sino por la presencia: una forma de resistir desde el cuerpo, de interpelar desde la imagen y de acompañar desde la ética del cuidado.

2.1.3 El Contestatario: La fotografía herramienta de denuncia y memoria

“El Contestatario” es un fotógrafo documental independiente que desarrolla su trabajo principalmente en Bogotá. Su práctica comenzó hacia 2019 y ha estado centrada en el registro de la vida cotidiana, las movilizaciones sociales y los contextos urbanos de desigualdad y resistencia. Comparte sus fotografías a través de redes sociales y mantiene una producción autogestionada, sin afiliación a medios convencionales ni colectivos formales de comunicación.

Bajo este seudónimo ha colaborado con medios de comunicación alternativos. En 2023 publicó en Cartel Urbano el artículo “Aquello de lo que estamos hechos”, una crónica visual que reúne imágenes capturadas entre 2019 y 2022 en distintos escenarios de protesta, expresiones culturales populares y acciones comunitarias en barrios de Bogotá. La publicación articula relatos breves y referencias personales sobre las condiciones sociales que dieron lugar al estallido social y a formas persistentes de lucha urbana.

Su trabajo circula principalmente en plataformas digitales y ha sido compartido por distintos actores sociales y comunitarios. No se cuenta con registros formales de exposiciones individuales o publicaciones editoriales propias, pero su archivo fotográfico ha tenido amplia circulación en redes independientes y espacios virtuales de memoria y denuncia.

Cartografía del testimonio

La entrevista con El Contestatario articula una narrativa visual insurgente, atravesada por una ética radical de la imagen y una convicción profunda sobre el poder político de lo visual. Su testimonio no se despliega desde el análisis técnico ni desde una postura reflexiva a posteriori, sino desde la vivencia encarnada de la protesta, la calle, el archivo como gesto colectivo y la renuncia consciente a la autoría. En su perspectiva, la fotografía no constituye únicamente un medio de representación, sino un instrumento para incomodar, sacudir y desestabilizar los órdenes establecidos.

Este análisis se construyó a partir de un conjunto delimitado de insumos empíricos: la transcripción de la entrevista (Anexo A – Ficha A3), la matriz de codificación abierta (Anexo B – Matriz B3) y la matriz de codificación axial (Anexo C – Matriz C3). Esta selección permitió garantizar una lectura rigurosa, focalizada y coherente con la apuesta de interpretación situada que guía la investigación.

En este marco se elaboró la tabla que sintetiza los principales hallazgos categoriales y que funciona como punto de partida técnico para la interpretación posterior. No debe leerse como resultado final ni como prueba objetiva, sino como una plataforma de cruce que condensa fragmentos significativos, dimensiones de presencia, categorías activadas y fuentes específicas.

Tabla 3 - Cartografía El Contestatario

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
Agencia visual situada	Explícita y desarrollada	“Mi mirada no es neutral porque hago parte de la sociedad que sale a protestar (...) mostrar esa otra cara que los privilegios del poder ignoran.”	Anexo B – Matriz B3, frag. 1; Anexo C – Matriz C3; Anexo I – C	Se activa Fotografía Documental como contra-narrativa encarnada, con cruce hacia Cultura Política por el posicionamiento insurgente.
Configuración simbólica de lo político	Explícita y desarrollada	“Si alguien se cubre el rostro es porque no quiere ser reconocido (...) no	Anexo B – Matriz B3, frag. 2; Anexo	Se activa Cultura Política desde el anonimato como límite ético, con

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
		jugar a policía o investigador.”	C – Matriz C3; Anexo I – C	resonancia en Memoria Social por la protección de la dignidad en contextos de represión.
Narrativas visuales de resistencia	Explícita y desarrollada	“La crudeza es lo principal (...) esa parte visceral y literal de cómo están ocurriendo las cosas.”	Anexo B – Matriz B3, frag. 3; Anexo C – Matriz C3; Anexo I – C	Se activa Fotografía Documental desde una estética visceral, con cruce hacia Cultura Política por la denuncia directa.
Memorias en disputa	Implícita pero reconocible	“Ellos rescatan esas fotografías (...) las exhiben en archivos comunitarios...”	Anexo B – Matriz B3, frag. 6; Anexo C – Matriz C3; Anexo I – C	Se activa Memoria Social desde la reapropiación comunitaria, con resonancia en Fotografía Documental por la circulación alternativa.
Mediaciones pedagógicas críticas	Implícita pero reconocible	“Invito a detenerse, analizar y entender la narrativa detrás de cada foto...”	Anexo B – Matriz B3, frag. 5; Anexo C – Matriz C3; Anexo I – C	Se activa parcialmente Mediación Educativa desde la desaceleración ética, sin nominación directa pero con función reflexiva clara.

El relato de El Contestatario no se organiza en una secuencia argumentativa lineal, sino que emerge de la urgencia política, de la crudeza de la calle y de la conciencia de que fotografiar es un gesto insurgente. Tras la síntesis cartográfica, es posible adentrarse en una lectura más densa de los sentidos que emergen en el relato de El Contestatario. Los fragmentos recogidos, cuando se ponen en diálogo con las categorías teóricas, permiten comprender cómo su práctica fotográfica se afirma como insurgencia visual y ética

encarnada. Lo que sigue no es repetición de la matriz, sino una ampliación reflexiva que busca situar los hilos analíticos en la textura narrativa del testimonio.

La agencia visual situada aparece de manera explícita en su afirmación de que “Mi mirada no es neutral porque hago parte de la sociedad que sale a protestar (...) mostrar esa otra cara que los privilegios del poder ignoran” (Anexo A). Aquí la cámara no se concibe como un dispositivo distante, sino como extensión de un cuerpo que también resiste. Su testimonio muestra que la neutralidad no es posible, y que elegir fotografiar es ya un gesto político: estar ahí, compartir el riesgo, interpelar al poder desde la cercanía. Se activa así una fotografía documental que no se limita al registro técnico, sino que se convierte en contra-narrativa encarnada. Su agencia se configura como militancia visual, situada en la calle y vinculada con una cultura política insurgente que no rehúye la confrontación, sino que se posiciona en ella.

La configuración simbólica de lo político se hace visible en su reflexión sobre el anonimato: “Si alguien se cubre el rostro es porque no quiere ser reconocido (...) no jugar a policía o investigador” (Anexo A). En esta frase se condensa una ética que cuestiona el mandato hegemónico de la visibilidad. Para El Contestatario, mostrar no siempre libera: a veces cuidar exige encubrir. Su fotografía respeta ese límite y se ubica del lado de la dignidad. Lo político no se reduce a la pancarta o al eslogan, sino que se expresa en gestos mínimos de protección, en la defensa del derecho a no ser identificado en contextos de represión. Desde aquí, su testimonio activa la categoría de cultura política como práctica de resguardo ético y conecta con la memoria social, al preservar la integridad de quienes resisten sin exponerlos a nuevas violencias.

Las narrativas visuales de resistencia se manifiestan con fuerza en su insistencia en que “La crudeza es lo principal (...) esa parte visceral y literal de cómo están ocurriendo las cosas” (Anexo A). Para él, la fotografía no puede embellecer ni suavizar: debe mostrar el dolor, la sangre, la tensión del instante. La crudeza no es recurso estético, sino principio ético que rehúye el confort visual. En su mirada, incomodar es resistir, pues confronta al espectador con aquello que el poder busca ocultar. Este gesto reactiva la fotografía documental como testimonio visceral, pero al mismo tiempo conecta con la cultura política

al poner en circulación una denuncia directa. La incomodidad, en su caso, se convierte en un acto de resistencia frente a las narrativas oficiales que normalizan la violencia.

El hilo de memorias en disputa se activa en su referencia a la reapropiación comunitaria: “Ellos rescatan esas fotografías (...) las exhiben en archivos comunitarios...” (Anexo A). Esta práctica, aunque no nombrada explícitamente como memoria, revela una forma de circulación alternativa que desborda la lógica de la autoría individual. La imagen no se conserva como objeto cerrado, sino que se reactiva en espacios colectivos, donde su uso adquiere sentido político. Lo que se disputa aquí no es solo el contenido del recuerdo, sino el lugar desde donde se recuerda: no en el museo ni en el archivo estatal, sino en los usos compartidos que convierten la fotografía en bien común. La imagen no se controla: se reapropia. No se estabiliza: se pone en movimiento.

Aunque no se reconoce como educador, su testimonio activa también mediaciones pedagógicas críticas. “Invito a detenerse, analizar y entender la narrativa detrás de cada foto...” (Anexo A), señala, en un gesto que interrumpe la rapidez del consumo visual. Para El Contestatario, documentar no es solo capturar imágenes, sino provocar reflexión. Incluso afirma: “A veces es mejor bajar la cámara y escuchar. No todo se captura con un lente” (Anexo A). En esta actitud se configura una pedagogía del cuidado que reconoce que no todo debe mostrarse, que la mediación puede consistir en guardar silencio y sostener vínculos. Su práctica visual activa así la categoría de mediación educativa en clave crítica, no como enseñanza formal, sino como desaceleración ética que invita a pensar, sentir y acompañar.

En conjunto, el relato de El Contestatario proyecta una práctica fotográfica radical, donde la incomodidad es forma de resistencia, el anonimato es forma de cuidado, la renuncia autoral es forma de archivo insurgente y la escucha es forma de mediación. Su fotografía no pretende trascender desde la técnica, sino desde la implicación ética. No representa a los otros, sino que los acompaña. No se impone como memoria oficial, sino que circula como memoria viva y compartida. En definitiva, su archivo no monumentaliza, sino que disemina la memoria como acto de lucha, configurando una visualidad insurgente que resiste tanto en la calle como en el relato colectivo.

2.1.4 Andrés Mahecha: mirada implicada

Andrés Felipe Mahecha Castrillón es maestro en formación de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y autor digital bajo el nombre *Elektronegativo*. Su trayectoria político-educativa está vinculada desde hace más de quince años al Colectivo Antifascista *Kirius*, espacio de militancia cultural y resistencia desde el arte, el archivo y la pedagogía crítica. Ha participado activamente en procesos de comunicación popular, memoria insurgente y agitación visual desde una apuesta crítica, territorial y afectiva.

Entre 2018 y 2021 desarrolló acciones de participación estudiantil, acompañamiento territorial y documentación visual en el marco del ciclo de protestas en Colombia. Entre 2018 y 2019 integró el comité de comunicaciones de la UNEES; en 2019 participó en diversas jornadas de movilización, entre ellas la del 21N; en 2020 acompañó manifestaciones como las que surgieron tras el asesinato de Javier Ordóñez; y en 2021 realizó registros del estallido social. Su enfoque se ha centrado en prácticas de agitación gráfica, organización estudiantil y trabajo de campo en calle, desde una mirada situada y comprometida con los procesos sociales que acompaña.

Ha colaborado con colectivos de comunicación alternativa como *ContraPortadaCA* y plataformas populares como la Asamblea Local de Tunjuelito. Además, trabajó como mediador educativo en el museo *Maloka*, desarrollando procesos de interacción crítica y apropiación social del conocimiento, en diálogo con saberes comunitarios, experiencias de base y tecnologías del aprendizaje.

Su práctica fotográfica se inscribe en una postura explícita de no neutralidad, desde una mirada situada que asume el acto de fotografiar como decisión política. En su caso, la imagen no se dirige a registrar la confrontación directa ni a reproducir la espectacularidad del conflicto, sino a acompañar y documentar procesos de organización popular, acción colectiva y movilización estudiantil. Sus fotografías se centran en espacios de concertación, plantones, eventos de memoria, marchas con expresiones artísticas y lenguajes de agitación gráfica, con un énfasis particular en las formas de alegría, dignidad y resistencia que emergen en lo comunitario. Más que capturar el momento de violencia, busca visibilizar las apuestas organizativas que disputan el poder desde abajo. La cámara opera aquí como

herramienta de interpelación crítica, de denuncia y de archivo vivo, anclada en una mirada comprometida con las luchas sociales y los territorios en los que se inscribe.

En esta investigación, su doble rol como sujeto participante y autor-investigador exige un abordaje ético y diferenciado, que será desarrollado en los apartados interpretativos posteriores sin anticipar valoraciones. Más que reconstruir una trayectoria personal, este ejercicio busca activar una lectura situada de su mirada fotográfica como forma de intervención en los relatos que configuran lo político, lo pedagógico y lo visual desde abajo.

Cartografía del testimonio

La entrevista con Andrés Felipe Mahecha Castrillón articula una narrativa testimonial que activa de manera sostenida los cinco hilos analíticos propuestos por esta investigación. Su relato no se organiza como reconstrucción retrospectiva ni como archivo personal, sino como una elaboración situada que tensiona el lugar del fotógrafo en contextos de protesta, urgencia comunicativa y circulación comunitaria. La activación de las categorías no se presenta de forma homogénea ni lineal: cada hilo emerge desde fragmentos específicos que condensan decisiones éticas, afectivas y políticas vinculadas al registro, la representación y la memoria.

Este análisis se construyó a partir de un conjunto delimitado de insumos empíricos: la transcripción de la entrevista (Anexo A – Ficha A4), la matriz de codificación abierta (Anexo B – Matriz B4), la matriz de codificación axial (Anexo C – Matriz C4) y el cuadro argumentativo interpretativo (Anexo D). Esta selección permitió garantizar una lectura rigurosa, focalizada y coherente con la apuesta de interpretación situada que guía la investigación.

En este marco se elaboró la siguiente tabla, que sintetiza los principales hallazgos categoriales y funciona como punto de partida técnico para la interpretación posterior. No debe leerse como resultado final ni como prueba objetiva, sino como una plataforma de cruce que condensa fragmentos significativos, dimensiones de presencia, categorías activadas y fuentes específicas.

Tabla 4- Cartografía Andrés Mahecha

Hilos Analíticos	Dimensión de Presencia	Fragmento activador	Anexo Referenciado	Categorías Teóricas Activadas
Agencia visual situada	Explícita y desarrollada	“El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo... si la gente no quiere ser retratada, pues mejor no la retratemos.”	Anexo B – Matriz B4, frag. 9; Anexo C – Matriz C4; Anexo I – D	Se activa Fotografía Documental como gesto ético y político, con cruce hacia Cultura Política por la militancia comunicativa.
Narrativas visuales de resistencia	Explícita y desarrollada	“Fue una necesidad más que por un gusto documentando, porque en ese momento había muchísima represión...”	Anexo B – Matriz B4, frag. 2; Anexo C – Matriz C4; Anexo I – D	Se activa Fotografía Documental como herramienta contrainformativa, con cruce hacia Cultura Política por la urgencia comunicativa.
Configuración simbólica de lo político	Implícita pero reconocible	“Siento que provocan muchas cosas (...) ganas de cambiarlo todo.”	Anexo B – Matriz B4, frag. 3; Anexo C – Matriz C4; Anexo I – D	Se activa Cultura Política desde la agencia afectiva, con resonancia en Fotografía Documental por el impacto emocional como motor de transformación.
Mediaciones pedagógicas críticas	Implícita pero reconocible	“Yo siempre intentaba estar en medio de todo y moviéndome muy rápido... no quedarme en un solo lugar.”	Anexo B – Matriz B4, frag. 6; Anexo C – Matriz C4; Anexo I – D	Se activa parcialmente Mediación Educativa desde la técnica empática y comprometida, sin nominación directa pero con función pedagógica encarnada.
Memorias en disputa	Explícita y desarrollada	“Mis imágenes yo he buscado, como constantemente, rescatarlas... volverlas a poner en circulación.”	Anexo B – Matriz B4, frag. 8; Anexo C – Matriz C4; Anexo I – D	Se activa Memoria Social como archivo vivo en disputa, con cruce hacia Fotografía Documental por la legitimación testimonial.

La cartografía construida a partir del testimonio de Andrés Mahecha no organiza sus sentidos en una secuencia ordenada ni en una lógica clasificatoria. Lo que emerge es una trama de afectos, urgencias y decisiones éticas que atraviesan su práctica fotográfica como militancia situada. Cada hilo analítico se activa desde fragmentos que no explican ni ilustran, sino que interpelan: gestos que resisten, imágenes que cuidan, registros que incomodan. Lo que sigue no es una lectura técnica de la tabla, sino una densificación reflexiva que acompaña el relato sin clausurarlo, buscando resonar con la voz que documenta desde el cuerpo y desde la calle.

La dimensión de memorias en disputa se activa de manera explícita en su afirmación de que “Mis imágenes yo he buscado, como constantemente, rescatarlas... volverlas a poner en circulación” (Anexo A). Aquí la memoria no se concibe como acumulación ni como archivo cerrado, sino como práctica viva que insiste en mantenerse presente frente a la fugacidad digital y el olvido institucional. Su gesto de rescate no busca monumentalizar, sino reactivar: volver a poner en circulación lo que ha sido silenciado, desde una legitimación testimonial que interpela los relatos dominantes.

En el hilo de narrativas visuales de resistencia, Mahecha señala que “Fue una necesidad más que por un gusto documentando, porque en ese momento había muchísima represión” (Anexo A). La fotografía, en su caso, no surge como vocación estética ni como ejercicio técnico, sino como respuesta urgente ante la violencia estatal. Esta necesidad configura su práctica como herramienta contrainformativa, donde el registro se convierte en denuncia, y la imagen en acto político. La resistencia no se construye desde la espectacularización, sino desde la urgencia de narrar lo que ocurre en tiempo real.

Su agencia visual situada se expresa con claridad en la frase: “El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo... si la gente no quiere ser retratada, pues mejor no la retratemos” (Anexo A). Aquí la fotografía se reconoce como gesto ético, no como técnica neutral. Mahecha asume que el acto de registrar implica una relación de poder, y por tanto, exige consentimiento, cuidado y respeto. Su agencia no se define por la capacidad de capturar, sino por la decisión de acompañar sin violentar. Esta postura activa una militancia comunicativa que se posiciona desde el respeto por la autonomía de los otros.

La dimensión de mediaciones pedagógicas críticas se activa de forma implícita en su afirmación: “Yo siempre intentaba estar en medio de todo y moviéndome muy rápido... no quedarme en un solo lugar” (Anexo A). Aunque no se presenta como educador, su testimonio revela una técnica comprometida que busca estar cerca, acompañar, registrar sin distancia. Esta forma de estar configura una mediación pedagógica encarnada, donde el aprendizaje no se da por instrucción, sino por presencia, por implicación, por el gesto de compartir el riesgo. La fotografía, en este caso, se convierte en espacio de formación afectiva.

Finalmente, la configuración simbólica de lo político se manifiesta en su declaración: “Siento que provocan muchas cosas (...) ganas de cambiarlo todo” (Anexo A). Lo político no aparece como consigna ni como ideología explícita, sino como afectación profunda. Sus imágenes no buscan confirmar identidades, sino movilizar emociones, despertar inquietudes, activar el deseo de transformación. Esta agencia afectiva convierte la fotografía en dispositivo de interpelación, donde el registro no solo muestra, sino que sacude, incomoda y propone nuevas formas de mirar.

En conjunto, el testimonio de Andrés Mahecha configura una práctica fotográfica situada, ética y políticamente comprometida. Su trabajo no se limita a documentar ni a visibilizar: propone una forma de estar en el mundo desde la imagen, una ética de la representación que interpela, acompaña y recuerda. En la fragilidad de sus archivos, en la urgencia de sus registros, en la coherencia de su voz, se revela una agencia visual que resiste desde lo sensible, construyendo memoria, dignidad y posibilidad política.

2.1.5 Voces que miran: lectura interpretativa del conjunto de entrevistas

Este apartado propone una lectura transversal del conjunto de entrevistas realizadas a Luis Carlos Ayala, Esteban Pérez, El Contestatario y Andrés Mahecha, cuatro fotógrafos cuya práctica se sitúa en el cruce entre imagen, protesta y memoria. Lejos de representar un bloque homogéneo, sus relatos activan los hilos analíticos desde lugares éticos, afectivos y políticos diferenciados. Ayala articula una mirada improvisada, profundamente vinculada a experiencias vividas que lo interpelan desde lo sensible; Pérez reivindica la fotografía como gesto reflexivo y vínculo humano; El Contestatario impone la crudeza como principio ético

y político; Mahecha encarna la urgencia contrainformativa desde una práctica móvil y afectiva. Estas diferencias no fragmentan el análisis, sino que lo enriquecen: permiten leer el archivo testimonial como campo de resonancias, tensiones y convergencias.

Los hilos analíticos —Agencia visual situada, Memorias en disputa, Configuración simbólica de lo político, Narrativas visuales de resistencia y Mediaciones pedagógicas críticas— organizan la lectura como vectores de sentido, no como categorías cerradas. Cada hilo activa una pregunta que no busca una respuesta única, sino una constelación de gestos, afectos y posicionamientos que configuran la práctica fotográfica como forma situada de resistencia, memoria, mediación y política.

La narrativa visual de resistencia se configura como gesto ético encarnado. No hay una sola forma de resistir, pero sí una constante: la imagen como acto de implicación. Algunos fotógrafos reivindican la crudeza como principio, otros la reflexión como forma de humanidad, otros la urgencia como necesidad política. Lo común no es el estilo ni la técnica, sino la decisión de mirar sin neutralidad, de sostener la imagen como interrupción. La fotografía se convierte en gesto que acompaña, que denuncia, que se arriesga.

Las memorias en disputa no se presentan como archivo cerrado, sino como afecto activo. Las imágenes no solo registran lo ocurrido, sino que lo reabren, lo disputan, lo vuelven presente. La memoria se activa en el vínculo, en la persistencia, en la circulación comunitaria. El archivo aparece como territorio vulnerable, donde cada imagen es una forma de insistencia, una forma de volver a decir lo que no debe ser olvidado.

La agencia visual situada se manifiesta en el posicionamiento ético y en la territorialidad del cuerpo. No hay mirada externa ni técnica despolitizada: todos los fotógrafos asumen el riesgo de mirar desde dentro. La agencia no se define por el acto de disparar la cámara, sino por el lugar desde donde se dispara, por los vínculos que se activan, por las decisiones que se toman frente a lo que se muestra y lo que se protege. Mirar es también intervenir, y disparar es también posicionarse.

Las mediaciones pedagógicas críticas no se presentan como estrategia formal, sino como efecto sensible. La fotografía no enseña por sí sola, pero puede habilitar procesos de aprendizaje encarnado, relacional y reflexivo. La mediación aparece como forma de

cuidado, como pausa reflexiva, como gesto que habilita la pregunta. No se trata de transmitir un mensaje, sino de abrir un espacio donde el otro pueda mirar, sentir y pensar.

La configuración simbólica de lo político se manifiesta en gestos, silencios y afectos más que en discursos explícitos. Lo político no está en la consigna, sino en el gesto de cubrir un rostro, en el silencio ante lo irreparable, en el afecto que impulsa la acción. La política se encarna en la decisión de qué mirar, cómo mirar y para quién mirar. No se trata de representar el poder, sino de resistirlo desde la imagen, desde el cuerpo, desde el vínculo.

En conjunto, las entrevistas no trazan una única forma de mirar la protesta, sino un archivo abierto que habita el conflicto desde lo sensible, lo ético y lo situado. La activación de los hilos analíticos permite leer el conjunto como entramado de prácticas visuales que se vinculan con las categorías teóricas de fotografía documental, memoria social, cultura política y mediación educativa. En ese cruce, comienzan a emerger sentidos que no estaban definidos de antemano, pero que se configuran como campos de dirección interpretativa: una disidencia visual encarnada que resiste desde el cuerpo y la mirada; una memoria situada en disputa que insiste en el archivo como afecto activo; y una mediación pedagógica afectiva que transforma la imagen en vínculo y aprendizaje.

Estos sentidos emergentes no clausuran la lectura, sino que la abren. En el capítulo siguiente, serán confrontados con el corpus fotográfico y las bitácoras pedagógicas, en un ejercicio de triangulación que buscará articular los hilos analíticos con las categorías teóricas, y construir desde allí un dispositivo interpretativo que permita pensar la visualidad crítica como forma de aprendizaje colectivo.

2.2 FRAGMENTOS DE UN PAÍS QUE ARDE: VISUALIDADES EN RESISTENCIA

Esta sección presenta el análisis crítico del corpus fotográfico documental reunido en el marco de esta investigación. Lejos de constituir una simple colección de registros visuales de las movilizaciones sociales recientes en Colombia, este archivo se configura como una producción colectiva de sentido político, ético y pedagógico. Las imágenes que lo componen —realizadas por Luis Carlos Ayala, Esteban Pérez, El Contestatario y Andrés


Mahecha— son fragmentos visuales cargados de agencia, posicionamiento y memoria. No se trata, entonces, de ilustraciones ni de documentos neutros: son huellas que interpelan y se inscriben en un campo de disputa simbólica.



El recorrido analítico de este apartado se organiza en tres momentos que se entrelazan entre sí. Primero, la presentación del corpus fotográfico conformado por ocho imágenes que permiten reconocer distintas escenas y gestos de las protestas recientes. Luego, la selección de cinco fotografías que funcionan como imágenes ancla vinculadas a los hilos interpretativos. Finalmente, el desarrollo de cada hilo, en diálogo con los marcos conceptuales de la investigación y con los relatos recogidos en las entrevistas.




Galería de las 8 imágenes del Corpus Fotográfico


Las siguientes fotografías conforman el corpus general de análisis. Cada una se presenta de manera condensada en la tabla, con la descripción básica, el autor y la referencia a los anexos donde se encuentran sus fichas técnicas y los análisis individuales completos. Este corpus constituye el punto de partida desde el cual se construyen las categorías interpretativas.

Tabla 5. Galería Corpus Fotográfico

N°	Fotografía	Descripción	Referencia en Anexos
1		<p>Autor: Luis Carlos Ayala. Descripción: Primer plano del rostro de un joven víctima ocular con una venda, tomada en Bogotá el 18 de diciembre de 2019.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 1 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>

N°	Fotografía	Descripción	Referencia en Anexos
2		<p>Autor: Luis Carlos Ayala. Descripción: Manifestante con la bandera de Colombia y una bomba molotov, Calle 45 con Carrera 30 de Bogotá el 13 de diciembre de 2019.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 2 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>
3		<p>Autor: Esteban Pérez. Descripción: Un agente del ESMAD apuntando con una escopeta, tomada en Suba, Bogotá, el 10 de agosto de 2021.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 3 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>
4		<p>Autor: Esteban Pérez. Descripción: Enfrentamiento entre manifestantes y el ESMAD, capturado frente al CAI Villa Luz en Bogotá el 27 de enero de 2021.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 4 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>

N°	Fotografía	Descripción	Referencia en Anexos
5		<p>Autor: El Contestatorio. Descripción: La madre y la hermana de Dilan Cruz portando su retrato, en una manifestación nocturna en Bogotá el 24 de noviembre de 2020.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 5 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>
6		<p>Autor: El Contestatorio. Descripción: Homenaje a Don Raúl Carvajal, capturado en la Av. Jiménez con Séptima en Bogotá el 14 de junio de 2021.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 6 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>
7		<p>Autor: Andrés Mahecha. Descripción: Multitud en el Refugio Humanitario en la Plaza de Toros La Santamaría en Bogotá, el 11 de marzo de 2024.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 7 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>

N°	Fotografía	Descripción	Referencia en Anexos
8		<p>Autor: Andrés Mahecha. Descripción: Persona sosteniendo un cartel de denuncia con una cacerola, fotografiado en la Alcaldía Local de Kennedy en Bogotá el 11 de marzo de 2024.</p>	<p>Anexo E. Ficha Fotografía 8 (Análisis en Anexo F. Matriz de Categorización)</p>

Para efectos de claridad, durante el desarrollo del análisis las fotografías serán referenciadas según el número que ocupan en esta galería (Foto 1, Foto 2, etc.). Esta forma de citación busca que el lector pueda regresar fácilmente a la tabla inicial para ubicar la imagen correspondiente, sin necesidad de interrumpir la lectura yendo a los anexos. No obstante, conviene señalar que la galería está construida con base en dichos anexos, por lo que quienes deseen profundizar en los aspectos técnicos o en el análisis individual de cada imagen encontrarán allí toda la información complementaria.

La lectura que aquí se propone no responde a una lógica autoral ni cronológica, ni se detiene en aspectos técnicos o estilísticos. En lugar de ello, se adopta una interpretación situada y transversal que reconoce las fotografías como dispositivos visuales en los que se articulan prácticas de resistencia, duelo, denuncia, pedagogía y confrontación política. El análisis parte de un enfoque cualitativo de corte hermenéutico, atento a los sentidos que emergen en los contextos de producción, circulación y resignificación de las imágenes.

Con este horizonte, se definieron cinco hilos interpretativos que permiten rastrear constantes visuales, éticas y simbólicas en el corpus: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y

configuración simbólica de lo político. Estas categorías no se conciben como compartimentos estancos, sino como ejes móviles de lectura que cruzan imágenes, contextos, discursos y gestos. A su vez, dialogan con los conceptos trabajados en el marco teórico, particularmente con las nociones de memoria social, cultura política, visualidad crítica y mediación pedagógica.

Imágenes ancla

Con el fin de dar mayor coherencia y profundidad al análisis, cada hilo se organiza en torno a una imagen ancla. Estas fotografías fueron seleccionadas por su potencia representativa, su capacidad de condensar problemáticas clave y su apertura simbólica hacia otras escenas del archivo. Más que ejemplos ilustrativos, funcionan como nodos de lectura: puntos de entrada a universos de sentido que permiten pensar la imagen no como evidencia cerrada, sino como territorio en disputa. En cada caso, la fotografía escogida establece un cruce entre el gesto, el contexto y la mirada del autor, revelando no solo lo que se muestra, sino también desde dónde y para qué se mira.

Tabla 6 - Imagen Ancla

Hilos Analíticos	Imagen propuesta	Autor	Justificación principal
1. Narrativas visuales de resistencia	Luis Carlos Ayala – Foto 2 (Joven con bandera y molotov)	Luis Carlos Ayala	Imagen potente por la resignificación simbólica de la bandera nacional y el cuerpo insurgente. Contiene una narrativa de resistencia explícita, visualmente disruptiva, y con fuerte carga política. Permite analizar la insurgencia estética y los lenguajes del disenso en los imaginarios de protesta juvenil.
2. Memorias en disputa	El Contestatario – Foto 5 (Madre y hermana de Dilan Cruz)	El Contestatario	Imagen íntima y profundamente testimonial. La escena es clave para analizar la disputa por el sentido de la muerte de Dilan, la apropiación del espacio público por parte de la familia y la construcción visual de memoria desde el afecto. Potente para interpelar tanto el olvido institucional como la exigencia de verdad desde las víctimas.

Hilos Analíticos	Imagen propuesta	Autor	Justificación principal
3. Agencia visual situada	Esteban Pérez – Foto 3 (ESMAD en primer plano durante desalojo en Suba)	Esteban Pérez	El encuadre frontal y el riesgo del fotógrafo revelan de forma explícita una agencia visual crítica, comprometida y situada. Es una de las imágenes más claras para ilustrar la mirada ética del autor, su posicionamiento político, y la cercanía al conflicto. Además, articula la tensión entre el acto de documentar y el ejercicio de resistencia visual.
4. Mediaciones pedagógicas críticas	Andrés Mahecha – Foto 8 (“Me faltan 18 estudiantes” - Cacerolazo con cartel)	Andrés Mahecha	Imagen con alta potencia pedagógica: el cartel, el gesto y el ambiente remiten a prácticas cotidianas de denuncia y memoria. Ideal para articular las dimensiones de la educación popular, el duelo colectivo y el papel de la imagen como recurso de formación crítica. Además, es la única con una dimensión pedagógica formalmente desarrollada en el Anexo J.
5. Configuración simbólica de lo político	Esteban Pérez – Foto 4 (Confrontación frente al CAI Villa Luz - salto frente al escudo del ESMAD)	Esteban Pérez	Imagen que condensa el conflicto entre ciudadanía y aparato estatal. La patada al escudo es una metáfora visual contundente del quiebre del orden institucional, y permite leer el cuerpo en acción como portador de política. Simboliza la ruptura del pacto social y articula múltiples sentidos de lo político encarnados en la protesta.

A partir de estas cinco fotografías se despliega el recorrido analítico por los hilos interpretativos, entendiendo que cada una establece relaciones con el resto del corpus, con los relatos de las entrevistas y con los marcos conceptuales que fundamentan esta investigación. Las imágenes ancla no sustituyen a las demás, sino que permiten abrir caminos de lectura que remiten a un universo visual más amplio y complejo.

En los apartados siguientes, cada hilo analítico se presenta como una deriva interpretativa situada. Allí, las fotografías serán referenciadas siempre con el número asignado en la galería inicial, de modo que el lector pueda volver fácilmente a esa tabla para identificar la imagen. Mientras tanto, los anexos permanecen como fuente principal para quien quiera profundizar en detalles técnicos o en análisis individualizados.

Lo que sigue, entonces, no es una lectura técnica ni exegética, sino una narrativa crítica que interroga la potencia política de lo visual en contextos de revuelta y duelo. Cada hilo despliega una exploración abierta en la que el lenguaje visual se encuentra con los cuerpos que lo producen, los territorios que lo atraviesan y los sentidos que lo hacen vibrar.

Narrativas visuales de resistencia

Entre los múltiples lenguajes visuales que emergieron durante el estallido social en Colombia, algunas imágenes condensaron con fuerza simbólica el gesto de la desobediencia. No se trata de una iconografía espontánea, sino de una construcción visual deliberada que resignifica objetos de poder —como la bandera nacional, el fuego o el uniforme policial— para convertirlos en herramientas de confrontación simbólica. En este hilo analítico, la resistencia no se entiende como un simple acto de oposición, sino como un gesto visual encarnado, colectivo y performativo, que irrumpe en los discursos dominantes para abrir otros sentidos de lo político.

La imagen seleccionada como ancla fue tomada por Luis Carlos Ayala el 13 de diciembre de 2019, durante el Paro Nacional universitario. En ella, un joven manifestante aparece de espaldas, envuelto en una bandera de Colombia que se tensa sobre su torso mientras sostiene en alto una molotov encendida. La escena ocurre en plena vía pública, con el fondo desenfocado dominado por la presencia ominosa de una tanqueta antidisturbios. El plano medio posterior y la nitidez de la llama generan una composición cargada de inminencia, donde el cuerpo en tensión anuncia una acción sin necesidad de mostrar su desenlace. La fotografía fue difundida por el autor a través de Instagram, alcanzando más de 4.000 interacciones, con un pie de foto que sintetiza la intensidad del momento: “Tres lavadas de la tanqueta ameritaron el riesgo de estar cerca para poder lograr estas imágenes”.



Ilustración 2. Luis Carlos Ayala – Foto 2. Joven con bandera y molotov durante el Paro Nacional Universitario (13 de diciembre de 2019).

El plano medio posterior de la imagen permite ver al joven de espaldas, con el cuerpo arqueado y la bandera tensada sobre el torso, como si esta cubriera —y a la vez revelara— su posición frente al poder. La molotov encendida brilla con nitidez frente al fondo urbano desenfocado, dominado por la silueta metálica de la tanqueta. El encuadre sitúa al fuego, a la molotov y a la acción como un elemento central de la escena, amplificando su carga simbólica. La inminencia del gesto no es satanizada, sino contenida en una composición tensa que sugiere, más que muestra, la acción por venir.

Lejos de tratarse de una exaltación de la violencia, la fotografía plantea una ruptura visual: la bandera ya no representa el consenso nacional, sino la apropiación crítica del símbolo por parte de quienes han sido históricamente excluidos. La molotov no se presenta como amenaza, sino como signo performativo de autodeterminación y resistencia. En palabras del autor, quien compartió la imagen con el pie de foto “Tres lavadas de la tanqueta ameritaron el riesgo de estar cerca para poder lograr estas imágenes”, se evidencia una decisión ética de cercanía con la escena, incluso a costa del riesgo físico.

Esta agencia visual situada también se manifiesta en la elección del encuadre: Ayala no busca la heroicidad del rostro, sino el anonimato insurgente de la espalda. Al no mostrar

el rostro del manifestante, la imagen desindividualiza la acción, destacando su carácter colectivo y simbólico. Así, el cuerpo se vuelve signo y la fotografía, archivo de una resistencia que interpela desde el gesto, no desde el espectáculo.

Este tipo de narrativa visual dialoga con otras imágenes del corpus que refuerzan la resignificación simbólica del cuerpo y del espacio. En la fotografía de Esteban Pérez donde se muestra al ESMAD en primer plano durante un desalojo en Suba (Foto 3), se invierten los roles de visibilidad: el aparato represivo aparece desestabilizado, observado y confrontado. El lente apunta hacia el escudo, desplazando la mirada habitual. En otra imagen también de Pérez (Foto 4), un manifestante ejecuta un salto con la pierna extendida hacia los escudos policiales, en un gesto frontal de ruptura. Ambas escenas refuerzan la lógica de lo visual insurgente, donde la ciudadanía no solo resiste, sino que también produce lenguaje político desde el cuerpo en tensión.

En términos teóricos, esta categoría se enlaza con la propuesta de Feld y Stites (2009), quienes afirman que el fuego en las imágenes documentales no solo se observa, sino que activa memorias vivas. Desde una lectura de cultura política visual, Herrera et al. (2005) plantea que los cuerpos en acción desobedecen narrativas hegemónicas y reescriben el espacio público como terreno simbólico de disputa. Por su parte, Sánchez Moreno (2011) introduce el concepto de insurgencia estética como una forma de acción no decorativa, sino radical, que convierte los signos visuales en dispositivos de lucha por la dignidad.

Sin embargo, no deja de emerger una tensión crucial: ¿qué límites éticos atraviesan la representación de un objeto como la molotov? ¿Dónde termina la documentación crítica y dónde puede comenzar la estetización de la violencia? Esta ambivalencia obliga a leer la imagen desde su contexto, desde su inscripción política y desde la intención que la sostiene.

En síntesis, las narrativas visuales de resistencia no celebran el enfrentamiento, pero tampoco lo ocultan. Lo interrogan desde sus símbolos, sus gestos y su potencia disruptiva. La imagen-ancla, al encapsular la bandera y el fuego en un mismo encuadre, reconfigura lo visible: lo que fue insignia del Estado ahora es manto de rebeldía; lo que fue amenaza ahora es signo de dignidad. Así, el cuerpo insurgente no solo ocupa el espacio público, sino que lo reescribe, lo performa y lo convierte en archivo vivo de disenso.

Memorias en disputa

Las memorias en disputa que emergen en este corpus fotográfico configuran un campo de tensión entre el olvido institucional y la persistencia afectiva de las víctimas. A diferencia de los relatos oficiales, que tienden a clausurar el pasado con declaraciones de cierre o narrativas de reconciliación abstracta, estas imágenes documentales reabren heridas, confrontan la impunidad y transforman el duelo privado en acto político. La fotografía, en este caso, no solo da testimonio: construye archivo, sostiene la demanda de justicia y habilita formas de resistencia desde el afecto.

La imagen-ancla de este hilo, capturada por El Contestatario el 24 de noviembre de 2020, muestra a la madre y la hermana de Dilan Cruz sosteniendo un retrato suyo, intervenido con flores y consignas, junto a un cartel que exige justicia. La escena tiene lugar durante una movilización nocturna conmemorativa, en el aniversario del asesinato de Dilan a manos del ESMAD, en el centro de Bogotá. Esta imagen, inscrita en la categoría “resistencia afectiva frente a la impunidad” dentro de la matriz de categorización visual, se convierte en un artefacto visual de memoria viva.



Ilustración 3. “¿Dónde está la justicia?”, fotografía de El Contestatario, 24 de noviembre de 2020. Publicada en Instagram.

El plano medio nocturno de la escena enmarca a las dos mujeres de pie, en posición frontal, sosteniendo el retrato de Dilan Cruz como quien ofrece una prueba y exige una respuesta. Aunque sus rostros están parcialmente cubiertos por tapabocas, sus gestos corporales —firmes, contenidos— transmiten dignidad, no victimización. El retrato intervenido, acompañado de flores, velas y un retablo con la consigna “NO MÁS ESMAD”, transforma el duelo en lenguaje político. No se trata de una conmemoración neutra, sino de una interpelación directa a la responsabilidad estatal.

El autor, en su pie de foto —“¿Dónde está la justicia?”—, encuadra el sentido ético de la toma. Su cámara no invade ni espectaculariza: se ubica frente a la escena con respeto, protegiendo el anonimato parcial, pero permitiendo que la fuerza del gesto se comunique.

Como en otras imágenes del corpus, se advierte una decisión estética y política clara: no estetizar el dolor, sino documentarlo desde la dignidad y la persistencia. El duelo aquí no cierra nada. Lo mantiene abierto, como herida pública.

Esta imagen encuentra eco en otras dos fotografías del corpus que amplían el espectro de esta memoria disputada. La primera, capturada por Luis Carlos Ayala, muestra a Cristian, un joven con una venda ensangrentada que cubre uno de sus ojos, tras ser herido por el accionar del ESMAD (Foto 1). En ese primer plano, la mirada dolorosa de Cristian no suplica, interpela. La venda, en lugar de esconder, expone la violencia estatal y convierte el rostro herido en signo de denuncia colectiva.

La segunda imagen, también de El Contestatario, retrata un homenaje urbano a Don Raúl Carvajal, quien su hijo fue víctima de desaparición forzada, y él durante muchos años vivió exigiendo justicia (Foto 6). En esta escena, el duelo no se expresa a través del llanto ni de lo íntimo, sino como una acción ritual sostenida en el espacio público. La persistencia de los carteles, las flores y la presencia del nombre de Raúl configuran una memoria que se rehúsa a desaparecer.

Las tres imágenes —Dilan, Cristian y Raúl— construyen un archivo de memorias insumisas, en el que el rostro, la herida y el retrato funcionan como soportes simbólicos. Ninguna apuesta por el anonimato total, pero ninguna cae en la sobreexposición emocional. En todas, el rostro se resignifica: aparece intervenido, cubierto, ritualizado. No es el rostro del mártir, sino el del sobreviviente, el del que exige, el del que no olvida.

Desde el marco conceptual, este hilo se articula con la idea de memoria como práctica situada (Jelin, 2002), donde el acto de recordar no se limita al homenaje, sino que se convierte en ejercicio de denuncia y exigencia. En línea con Feld y Stites (2009), la imagen no funciona como cierre del duelo, sino como archivo activo, que lo mantiene vivo en el espacio común. Asimismo, la mirada del fotógrafo encarna lo que Susan Sontag (2006) denomina visualidad ética: una manera de representar el dolor sin explotarlo, permitiendo que hable sin ser silenciado ni mercantilizado.

No obstante, estas formas de memoria también enfrentan una tensión latente: ¿qué implica trasladar el duelo al espacio público? ¿Qué fronteras se cruzan entre lo íntimo y lo político, entre la denuncia y el desgaste simbólico? La exposición, aun cuando es digna, no

está exenta de riesgos: el de ser banalizada, ignorada o instrumentalizada por los mismos discursos que se pretende disputar.

En síntesis, las memorias en disputa que circulan en este archivo visual no buscan cerrar heridas, sino mantenerlas visibles, activas y en tensión con los relatos dominantes. Las fotografías no registran un pasado clausurado: convocan una verdad inconclusa. En cada gesto —una venda, un retrato, una flor— se articula una apuesta por hacer del recuerdo una forma de resistencia.

Intención, mirada y encuadre: agencia visual situada

La agencia visual situada interpela directamente la noción de una mirada documental neutral o distante. En los contextos de protesta y represión, el encuadre fotográfico no es un simple recurso técnico, sino una declaración ética: ¿desde dónde se mira?, ¿a qué distancia?, ¿en qué posición física se sitúa el cuerpo del fotógrafo respecto al conflicto? La cámara, como prolongación del cuerpo, define alianzas, toma partido y asume riesgos. En este hilo, se exploran aquellas decisiones compositivas y de campo que configuran una mirada encarnada, comprometida y deliberadamente implicada.

La imagen-ancla de este bloque, capturada por Esteban Pérez el 9 de agosto de 2021 durante el desalojo del campamento ambientalista en el Humedal Juan Amarillo (Suba, Bogotá), ofrece una representación contundente de esta agencia. En ella, un agente del ESMAD apunta su escopeta directamente hacia la cámara. La fotografía fue registrada en el marco del Paro Nacional y difundida en redes sociales como denuncia de la represión estatal contra defensores del territorio. Dentro de la matriz de categorización visual, se inscribe como ejemplo de “reencuadre ético del poder represivo”, condensando el conflicto en un gesto visual de altísima tensión simbólica.



Ilustración 4. “Campamento Juan Amarillo”, fotografía de Esteban Pérez, 9 de agosto de 2021. Publicada en Instagram.

En la composición, la escopeta domina el primer plano y se proyecta directamente hacia el lente, como si la cámara estuviera en la línea de fuego. Detrás del arma, el rostro cubierto del agente emerge apenas, vigilante, casi anónimo. La luz del día resalta el metal, mientras que el fondo urbano se disuelve en una ligera penumbra, que borra los detalles secundarios y acentúa la tensión entre lente y cañón. Esta imagen no sólo denuncia la violencia: la encarna en su propia estructura visual.

La elección de este encuadre no es inocente. Como anota el autor en su publicación —“un SITP terminó en llamas, un gato muerto presuntamente por una aturdidora, varios heridos y dos capturados dejó la jornada”—, la jornada fue tensa, violenta y caótica. Esteban Pérez no optó por la distancia de seguridad ni por un lente de largo alcance: se posicionó de frente, al nivel del arma. Su cuerpo, ausente en la fotografía pero implícito en su cercanía al peligro, revela una toma de postura clara. La cámara se convierte así en testigo vulnerable, en cuerpo político que documenta desde el riesgo y no desde la evasión.

Este tipo de mirada dialoga con otras imágenes del corpus en las que la agencia visual del fotógrafo está igualmente implicada. Una de ellas, también de Esteban Pérez, registra el salto de un manifestante contra un escudo del ESMAD (Foto 4), durante una

confrontación en Villa Luz. La fotografía fue tomada desde un ángulo bajo, casi a ras de suelo, lo que permite capturar la acción suspendida en el aire como si el fotógrafo mismo estuviera dentro del enfrentamiento. La decisión de ese encuadre no responde solo a la estética del movimiento: convierte al fotógrafo en actor situado dentro del campo de conflicto.

Otra imagen, esta vez de Andrés Mahecha, muestra un cacerolazo estudiantil en el que una persona sostiene un cartel con la frase “Me faltan 18 estudiantes” (Foto 8). La cámara se ubica a corta distancia, entre la multitud, casi al mismo nivel del cartel. No hay encuadre aéreo ni plano general: la proximidad genera intimidad, pero también implica una opción ética de acompañamiento, no de observación distante.

En todas estas imágenes, la agencia visual no se limita a lo técnico: implica asumir el cuerpo como vector de sentido. Se trata de lo que Sánchez Moreno (2011) denomina práctica fotográfica situada, donde el acto de mirar se ancla en un posicionamiento político explícito. En términos de Azoulay (2012), el fotógrafo entra en un “contrato civil de la mirada”, asumiendo la responsabilidad de mirar de cerca lo que muchas veces el poder quiere mantener fuera de cuadro.

Esta forma de implicación, sin embargo, no está exenta de tensiones. ¿Hasta qué punto la presencia del fotógrafo modifica la escena? ¿Puede la cercanía condicionar el comportamiento del retratado? ¿Qué se gana y qué se arriesga al elegir un lugar de enunciación tan expuesto? La deliberada colocación de la cámara frente al arma fortalece la denuncia, pero también visibiliza los límites del acto de documentar.

En síntesis, el hilo de agencia visual situada permite comprender que mirar también es actuar. La fotografía, en estos casos, se vuelve un gesto corporal que asume el riesgo, se implica con el conflicto y disputa el control simbólico del espacio. La cámara no se limita a registrar: se convierte en instrumento de confrontación, presencia política y ejercicio ético de la mirada.

Mediaciones pedagógicas críticas

En los contextos de protesta social, las imágenes no solo documentan la rabia, la represión o la resistencia: también enseñan. Este hilo analítico explora las formas en que ciertas fotografías del corpus se configuran como dispositivos de mediación pedagógica crítica. No se trata de imágenes educativas en el sentido tradicional, sino de registros que activan aprendizajes sociales, que visibilizan la violencia desde una perspectiva formativa y que convierten el espacio público en aula abierta. La calle es el escenario, el cartel es el pizarrón, el cuerpo en duelo se transforma en vocero de memoria crítica.

La imagen-ancla de este bloque, tomada por Andrés Mahecha el 23 de noviembre de 2019, durante un cacerolazo en la Alcaldía Local de Kennedy (Bogotá), sintetiza este giro pedagógico. En ella, un manifestante alza una cacerola y una pancarta escrita a mano que reza: “Me faltan 18 estudiantes en clase. LOS MATARON.” Aunque fue publicada tiempo después —el 11 de marzo de 2024— en una cuenta alternativa, la imagen reaparece como archivo activado, que interpela nuevamente desde la ausencia. En la matriz de categorización visual, esta escena se vincula a la categoría como “gesto y denuncia escrita como aula abierta”. Aquí, el cartel deja de ser simple soporte de protesta: se convierte en lección.



Ilustración 5. “Cacerolazo Kennedy”, fotografía de Andrés Mahecha, 23 de noviembre de 2019. Publicada en Instagram el 11 de marzo de 2024

El encuadre prioriza el texto manuscrito, lo que transforma la pancarta en centro del mensaje visual. La cacerola en la otra mano invoca el recurso sonoro del cacerolazo, mientras el uso del blanco y negro elimina distracciones, enfocando la atención en el gesto y la palabra. La toma, realizada a distancia media, respeta la corporalidad del manifestante sin diluir el mensaje, permitiendo que la escena conserve su fuerza sin recurrir a la exposición directa del rostro.

El contexto sociopolítico de la fotografía refuerza su potencia formativa: fue tomada horas después del asesinato de Dilan Cruz, convertido rápidamente en símbolo de la lucha contra la violencia policial en Colombia. En ese marco, el cartel no solo denuncia, sino que enseña. La frase escrita no remite a contenidos curriculares, pero convoca una verdad

dolorosa: hay estudiantes que ya no regresarán al aula. Y ese dato, brutalmente simple, es la lección. La cacerola amplifica ese mensaje sin necesidad de palabras habladas. Es protesta y pedagogía a la vez.

En sus propias palabras, el autor señala que la imagen corresponde a “el día en que Dilan Cruz recibe el disparo del ESMAD”, y que el caso se convirtió en un símbolo de lucha. Pero más allá del dato, la imagen revela una agencia doble: corporal en el momento del registro, y editorial en el acto de reactivarla años después, cuando la publicación original fue censurada o desaparecida. El gesto de volver a compartirla no es nostálgico, es formativo: reabre la pregunta, reactiva la denuncia, interpela otra vez.

Este hilo dialoga con otras imágenes del corpus en las que el elemento didáctico se construye desde el cuerpo herido o el ritual conmemorativo. El retrato de Cristian, con una venda ensangrentada sobre el ojo (Foto 1), funciona como evidencia corporal y como advertencia visual: el rostro herido enseña sin palabras. Por su parte, el homenaje a Don Raúl Carvajal (Foto 6), con altar urbano, velas y cartel, transforma el duelo por desaparición forzada en lección comunitaria sobre memoria y resistencia.

En las tres imágenes, se activa una pedagogía no formal: una enseñanza desde abajo, inscrita en la calle, sostenida en el dolor y en el deseo de justicia. Mientras la imagen de Cristian trabaja desde la exposición directa del rostro, y la de Don Raúl desde el ritual colectivo, la fotografía de Mahecha enfatiza el texto como vector de sentido, sin necesidad de mostrar heridas físicas. La pancarta y la cacerola bastan para convocar al aprendizaje.

Desde el marco teórico, esta articulación se puede leer a partir de tres claves. En primer lugar, Paulo Freire (2005) propone una pedagogía crítica que transforma la denuncia en acto formativo. Aquí, el cartel opera como pizarrón de contestación: interpela al espectador desde una verdad incómoda. En segundo lugar, Feld y Stites (2009) advierten que el archivo fotográfico se activa pedagógicamente cuando la imagen enseña desde lo no resuelto, desde la herida abierta. Finalmente, Fals Borda (1970) plantea que la educación popular reescribe el pasado como práctica de lucha y enseñanza colectiva, y eso es precisamente lo que hacen estas imágenes: enseñan la historia desde la experiencia de la calle, no desde el texto escolar.

Pero esta potencia pedagógica también implica tensiones: ¿cómo evitar que el gesto de enseñanza se convierta en consigna vacía o en espectáculo del dolor? ¿Dónde está el límite entre mostrar para formar y sobreexponer para impactar? La fotografía de Mahecha resuelve esta tensión privilegiando la palabra escrita sobre el cuerpo, generando un gesto didáctico que no vulnera, sino que propone.

En síntesis, las mediaciones pedagógicas críticas que emergen en este corpus visual permiten pensar la protesta como pedagogía, el cartel como clase y la imagen como archivo formativo. La lección no está en el aula, está en la calle. Y no se enseña con libros, sino con memoria viva, con duelo colectivo y con palabras que resisten la desmemoria.

Configuración simbólica de lo político

Este hilo analítico aborda cómo ciertas fotografías del corpus no solo documentan hechos de confrontación, sino que organizan visualmente las tensiones centrales del orden político. En contextos como el estallido social colombiano, la disputa por el poder no ocurre únicamente en el plano institucional o discursivo: también se inscribe en gestos visibles, en escenas donde cuerpos, símbolos y composiciones visuales condensan rupturas profundas. Las imágenes aquí analizadas no retratan simplemente enfrentamientos, sino que configuran el campo simbólico en el que lo político se hace visible, se disputa y se resignifica.

La imagen-ancla de este bloque, tomada por Esteban Pérez durante las protestas del 9 de septiembre de 2020 frente al CAI de Villa Luz, retrata a un manifestante encapuchado saltando hacia una línea del ESMAD con una pierna extendida. La toma fue publicada el 27 de enero de 2021 y en la matriz de categorización visual se anota como “ruptura del consenso represivo”. El salto no es solo movimiento: es símbolo de ruptura. Este gesto, suspendido en el aire, condensa la tensión entre orden y desobediencia, entre control y agencia ciudadana.



Ilustración 6. “Frente al CAI Villa Luz”, fotografía de Esteban Pérez, 9 de septiembre de 2020. Publicada en Instagram el 27 de enero de 2021.

La fotografía, tomada en plano general con luz natural, muestra al manifestante en el centro del encuadre, con una pierna extendida justo antes del impacto. Frente a él, una fila de escudos policiales se mantiene firme, mientras al fondo se observa una camioneta de la Fiscalía y varios fotógrafos u observadores. El momento es tenso, preciso, cargado de una fuerza simbólica que no requiere palabras: el cuerpo salta, el poder se atrinchera.

En términos éticos y políticos, esta imagen no glorifica el enfrentamiento: lo interroga. La irrupción del cuerpo disidente no es aquí un espectáculo vacío, sino una ruptura del consenso represivo. La línea policial representa el cierre institucional del conflicto; el salto lo irrumpe, lo abre, lo visibiliza. El gesto se convierte en símbolo, y la fotografía lo registra sin estetizarlo ni neutralizarlo.

El posicionamiento del fotógrafo es clave. Esteban Pérez se ubica en un eje bajo, a pocos metros del momento de acción, sin teleobjetivos ni barreras. Este encuadre no busca el dramatismo, sino la implicación. Permite ver la escena desde un lugar cercano, pero no invasivo. En esa decisión técnica hay una lectura política: mirar desde abajo, desde donde emerge el gesto, no desde donde se evalúa o se juzga.

Esta imagen dialoga estrechamente con otras tres del corpus: la de la molotov envuelta en bandera (Foto 2), la de la escopeta apuntando a la cámara (Foto 3) y la de la ocupación del Refugio Humanitario en la Plaza de Toros (Foto 7). La primera resignifica el símbolo nacional a través del cuerpo insurgente, evidenciando cómo los jóvenes transforman la bandera en instrumento de protesta. En la segunda, la escopeta apuntando al lente evidencia la tensión entre el poder estatal y la mirada del fotógrafo, convirtiendo el acto de documentar en gesto político implicado. La tercera, con la ocupación del Refugio Humanitario, muestra cómo el cuerpo colectivo se apropia del espacio público para denunciar, estableciendo un contrapunto entre visibilidad y acción política. En las tres, la neutralidad se rompe: el conflicto se instala en el centro de lo visible y cada fotografía dialoga entre sí, articulando narrativas de resistencia, agencia y resignificación simbólica.

Las conexiones entre estas imágenes son tanto compositivas como simbólicas. Ayala trabaja con el fuego y la bandera; Pérez con el gesto suspendido y el ángulo comprometido, y Mahecha la apropiación del espacio. En todas, el orden representado por el aparato estatal es interpelado por cuerpos que no se someten, que irrumpen, que denuncian. Son visualidades que no solo muestran la violencia, sino que narran la disputa por el sentido de lo político.

Desde una perspectiva conceptual, esta categoría se vincula con dos ejes fundamentales del marco teórico. Primero, Herrera et. al. (2005) señala que la cultura política visual se construye desde gestos que resignifican el espacio público como terreno de disputa. Aquí, la calle no es solo lugar de paso: es escenario de conflicto simbólico. Segundo, Sánchez Moreno (2011) plantea que la insurgencia estética convierte actos de desobediencia en dispositivos simbólicos que alteran los significados hegemónicos y reconfiguran lo visible. El salto del manifestante no es un gesto vacío: es archivo de una voluntad de ruptura, de un desacuerdo que se hace imagen.

Pero también hay tensiones. ¿Puede la potencia simbólica del gesto eclipsar la complejidad del conflicto que lo origina? ¿Hasta qué punto la iconicidad de una imagen puede reducir o simplificar la multiplicidad de voces que habitan la movilización? Estas preguntas no niegan el valor documental de la fotografía, pero invitan a leerla críticamente, reconociendo tanto su fuerza como sus límites.

En síntesis, la configuración simbólica de lo político en el corpus fotográfico analizado se manifiesta en gestos que interrumpen la lógica del orden. La imagen no es solo un registro del enfrentamiento: es una construcción simbólica que eleva el instante a territorio de interpretación pública. El cuerpo suspendido en el aire no celebra la violencia: la inscribe como tensión irresuelta, como pregunta abierta sobre la legitimidad, el poder y la ciudadanía en disputa.

2.2.1 Del encuadre a la tensión: hallazgos y sentidos emergentes del análisis fotográfico

El análisis transversal del corpus fotográfico, organizado en torno a cinco hilos analíticos, permite identificar patrones de sentido, condensaciones simbólicas y ciertas ausencias elocuentes que enriquecen la comprensión de estas imágenes como artefactos de memoria, denuncia y formación.

Uno de los hallazgos más consistentes es la centralidad del cuerpo como lugar de inscripción política: cuerpos que resisten, que irrumpen, que enseñan, que interpelan. Desde la molotov envuelta en la bandera (Narrativas visuales de resistencia) hasta el salto suspendido frente al CAI (Configuración simbólica de lo político), el cuerpo aparece no solo como objeto representado, sino como sujeto de agencia, como lenguaje visual de disenso que transforma el espacio público en escenario de disputa simbólica.

En paralelo, se constata una apropiación deliberada de recursos pedagógicos y afectivos que reconfiguran la fotografía documental como plataforma de enseñanza crítica. Imágenes como la del cartel “Me faltan 18 estudiantes” (Mediaciones pedagógicas críticas) o la del retrato de Dilan sostenido por su madre (Memorias en disputa) no se limitan a testimoniar una ausencia o una pérdida: enseñan desde el dolor, convocan desde la herida y movilizan una memoria que no conmemora, sino que denuncia.

Un elemento transversal en todos los bloques es la presencia de una agencia visual situada, donde la mirada fotográfica no responde a una neutralidad técnica, sino a un posicionamiento ético y político. Las decisiones de encuadre, la proximidad con los sujetos y el lugar desde donde se toma la imagen no son gestos técnicos sino actos deliberados de implicación. El fotógrafo no es espectador, sino cuerpo en la escena, y en esa implicación

se activa lo que Azoulay (2012) llamó el contrato civil de la mirada, en sintonía con el concepto de insurgencia estética formulado por Sánchez Moreno (2011).

Entre las tensiones emergentes, resalta la ambigüedad entre potencia icónica y riesgo de espectacularización. Imágenes como la molotov encendida o el salto frente al escudo policial condensan una fuerza simbólica que puede ser apropiada, descontextualizada o reducida a estereotipo. Por eso, la lectura situada no es un lujo interpretativo, sino una necesidad hermenéutica: ninguna imagen habla por sí sola; su sentido se construye en el entrecruce de contextos, afectos y disputas narrativas.

En cuanto a las ausencias y disonancias, se destaca que, aunque existen registros nítidos del aparato represivo —como en la imagen donde un agente apunta directamente a la cámara—, hay una marcada ausencia de tomas que asuman el punto de vista del victimario o de los entes hegemónicos. No se documenta “desde el otro lado”, lo cual no supone una falla metodológica ni un sesgo ético, sino una posición consciente: este es un corpus situado desde abajo, desde los cuerpos movilizados, los testigos, los familiares, los fotógrafos implicados. No busca equidistancia ni balance informativo: busca comprensión crítica del conflicto.

Esta lectura visual dialoga profundamente con lo trabajado en las entrevistas, donde la palabra también emergió como forma de resistencia, de memoria y de formación. Lejos de constituir bloques analíticos separados, imagen y palabra articulan una misma apuesta metodológica por comprender cómo se configuran subjetividades colectivas en contextos de violencia estatal y movilización social.

Sintetizando, este corpus fotográfico no se limita a capturar fragmentos del estallido social colombiano: los interpreta, los tensiona y los transforma en archivo vivo de disenso. En cada encuadre hay más que una imagen: hay una posición. En cada gesto, más que un documento, hay una disputa. Lo que se busca no es retratar lo evidente, sino —como plantea Rancière (2014)— reconfigurar el reparto de lo sensible, es decir, disputar qué cuerpos son visibles, qué historias merecen ser narradas, y qué formas de dolor se convierten en lenguajes de dignidad.

2.3 CLIC, CLIC... BOOM: LA IMAGEN COMO LUGAR DE ENCUENTRO PEDAGÓGICO

Este apartado se centra en el análisis de la tercera fuente empírica de esta investigación: la intervención educativa Clic, Clic... ¡Boom!: Estallido Social, una exposición realizada en 2025 como ejercicio de mediación crítica en torno a la imagen documental producida durante las protestas sociales en Colombia entre 2018 y 2021. A diferencia de las secciones anteriores —dedicadas al análisis del corpus fotográfico y a las voces de quienes lo produjeron— aquí el énfasis recae en los usos pedagógicos de la fotografía documental como recurso para leer, resignificar y activar políticamente las memorias del conflicto social reciente.

El estudio de caso que estructura este trabajo parte de una premisa fundamental: la fotografía documental no solo registra el conflicto, sino que participa activamente en la construcción de memoria social y en la configuración de cultura política. En esa doble función, la mediación pedagógica no actúa como simple canal de transmisión, sino como una práctica que fortalece, contextualiza y proyecta los sentidos que la imagen moviliza. Así, se entiende que el vínculo entre imagen, memoria y política no se da de forma automática, sino que requiere de entornos de interpretación, circulación y apropiación crítica.

La exposición no se concibió como un recurso auxiliar ni como una herramienta didáctica convencional, sino como una experiencia de mediación pedagógica situada, donde la fotografía documental funcionó como punto de partida para leer críticamente el conflicto social reciente, tensionar los relatos dominantes y habilitar procesos de interpretación colectiva en torno a las memorias de la protesta. Más que ilustrar contenidos cerrados, la imagen activó preguntas, posicionamientos y formas de apropiación ligadas a la producción de sentido en contextos de posmovilización.

Este análisis se sustenta en registros de campo, bitácoras reflexivas, comentarios recogidos en redes sociales y materiales de sistematización construidos durante el desarrollo de la intervención. El foco no está en evaluar la eficacia técnica del ejercicio pedagógico, sino en comprender cómo la mediación posibilitó que las imágenes se activaran como archivo vivo, como memoria en disputa y como lenguaje político compartido.

La lectura que aquí se propone retoma los hilos analíticos trabajados a lo largo del proceso investigativo —memorias en disputa, narrativas visuales de resistencia, configuración simbólica de lo político, agencia visual situada y mediaciones pedagógicas críticas— no como categorías fijas, sino como herramientas de lectura para interpretar los sentidos emergentes de la experiencia. Al mismo tiempo, se articula con los marcos teóricos centrales desarrollados en esta investigación: la fotografía documental, la memoria social, la cultura política y la mediación educativa, en tanto categorías teóricas centrales de esta investigación, se relacionan de manera directa con esta sección, orientando la lectura crítica del ejercicio pedagógico aquí analizado.

En suma, este apartado examina cómo una intervención educativa construida en torno a la fotografía documental puede convertirse en un campo de formación crítica, donde se entretujan memoria, política y pedagogía. Aprender a mirar, en este contexto, no es simplemente observar imágenes, sino reconocer en ellas un territorio de disputa simbólica y una posibilidad de producir memoria social y cultura política desde la experiencia compartida.

Diseño pedagógico del dispositivo expositivo

El dispositivo pedagógico que estructuró la exposición *Clic, Clic... ¡Boom!*: Estallido Social fue concebido desde un enfoque multiformato, orientado a propiciar la lectura crítica de la fotografía documental en su vínculo con la memoria y la política. Lejos de una propuesta museográfica tradicional o de una estrategia didáctica unidireccional, la intervención buscó habilitar un espacio de mediación educativa situado, en el que la imagen operara como archivo vivo del conflicto y como provocación interpretativa en torno a las protestas sociales que marcaron el periodo entre 2018 y 2021.

La exposición se articuló a través de tres modalidades complementarias: recorridos presenciales guiados, visitas autónomas sin mediación directa y navegación remota mediante un entorno virtual inmersivo. Estas formas de aproximación no se diseñaron como rutas jerárquicas ni excluyentes, sino como estrategias pedagógicas diversas que permitieran activar la mirada crítica desde distintas condiciones de acceso, ritmos de recorrido y niveles de involucramiento. A lo largo de las sesiones presenciales, se

realizaron dos recorridos colectivos con grupos universitarios —el 13 y el 20 de mayo— y al menos diez acompañamientos individuales espontáneos. Estas experiencias fueron guiadas por el investigador, quien diseñó y facilitó las actividades en diálogo con los asistentes.

En esos encuentros presenciales se combinaron distintas estrategias: ejercicios de conversación reflexiva, análisis colectivo de fotografías, ingreso al metaverso y uso de entrevistas con fotógrafos como recursos de lectura. En algunos casos, se integraron dinámicas con artefactos de memoria —objetos personales traídos por los participantes que conectaban vivencias individuales con el papel de los objetos en la construcción de la memoria—, lo que habilitó una lectura situada y encarnada de las imágenes. La estructura metodológica fue flexible, permitiendo reorganizar los elementos según las dinámicas grupales y el ritmo del intercambio.

De forma paralela, se habilitó el acceso libre a la exposición para visitantes no acompañados, quienes podían recorrer el montaje de manera autónoma. Para ello se dispusieron recursos como banners pedagógicos, códigos QR junto a las fotografías, infografías interpretativas y señalizaciones que permitían al público navegar el espacio sin necesidad de guianza directa. Esta opción fortaleció el principio de autonomía interpretativa, permitiendo que cada visitante construyera su propio itinerario visual y sus propias preguntas desde lo que veía.

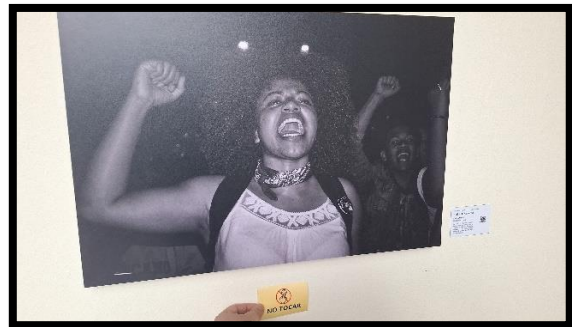
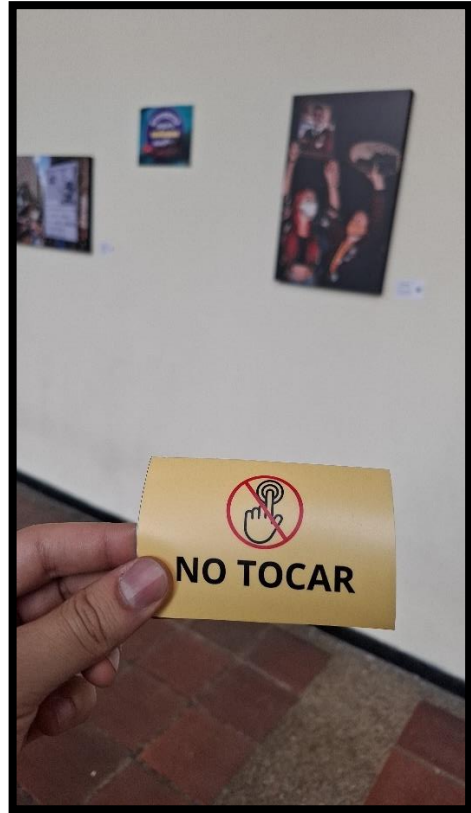
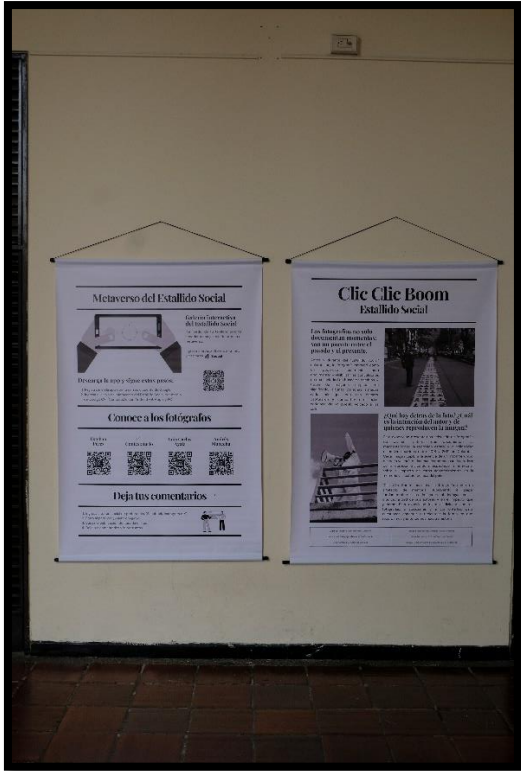


Ilustración 7. Fotos exposición

La dimensión digital del dispositivo, alojada en la plataforma Spatial, ofreció un entorno virtual inmersivo donde era posible recorrer libremente la galería, interactuar con más de cincuenta imágenes, acceder a entrevistas y materiales complementarios, y dejar comentarios. Esta versión remota, activa desde el 5 de mayo, registró más de 170 visitas y permitió ampliar el alcance del ejercicio, habilitando una experiencia expositiva alternativa para quienes no pudieron asistir presencialmente.

En conjunto, estas tres modalidades se fundamentaron en principios pedagógicos explícitos: la autonomía como posibilidad de recorrer y significar sin directividad excesiva; la agencia como ejercicio activo de interpretación, elección y posicionamiento; y el reconocimiento de la imagen documental como lenguaje político situado, no como objeto estético neutro. El diseño curatorial y metodológico no buscó imponer un significado único, sino activar múltiples formas de lectura en torno al conflicto social reciente.

Estas condiciones permitieron que las categorías analíticas formuladas en el proceso investigativo se activaran de forma situada y concreta. Las narrativas visuales de resistencia emergieron en la lectura colectiva de imágenes que documentaban gestos de confrontación, duelo y protesta, contraponiéndose a los relatos oficiales sobre el estallido. Las memorias en disputa se manifestaron en el diálogo entre las imágenes, los recursos digitales y las voces de los fotógrafos, que tensionaban las versiones institucionalizadas del pasado reciente. La agencia visual situada se hizo evidente en los recorridos autónomos y virtuales, donde cada visitante decidió qué mirar, cómo interpretarlo y desde qué lugar leer lo que veía. Las mediaciones pedagógicas críticas se encarnaron en las actividades de lectura compartida, el uso de artefactos de memoria y los recursos diseñados para pensar con las imágenes, más allá de su superficie estética. Finalmente, la configuración simbólica de lo político se expresó en los gestos rituales, los objetos significativos, y en la disposición misma del montaje, que resignificó el acto de mirar como un ejercicio colectivo de lectura del conflicto.

Lectura situada de las experiencias de recorrido

El análisis de las experiencias de recorrido en la exposición permite comprender cómo distintas modalidades de mediación pedagógica activaron formas heterogéneas de

lectura crítica, apropiación sensible y elaboración de memorias situadas en torno a las movilizaciones sociales recientes. Lejos de concebirse como una exposición estática, esta intervención se estructuró como un espacio relacional y formativo, donde cada visitante — ya fuera en grupo, de forma individual o autónoma— estableció una relación singular con las imágenes, los relatos y los gestos curatoriales que dieron forma a la muestra. La sistematización de estas experiencias, basada en bitácoras de campo, registros digitales y relatorías escritas, evita proyecciones generalizantes y se apoya únicamente en evidencias documentadas a lo largo del proceso expositivo.

Una de las modalidades más potentes fue la de los recorridos guiados colectivos, que permitieron activar experiencias compartidas de reflexión y análisis visual. En el primer grupo, conformado por estudiantes de la asignatura “Lengua Extranjera 3”, se propició un clima de apertura emocional desde el inicio del recorrido. La actividad comenzó en la Plaza de la Memoria, un espacio simbólico desde el cual se convocó a mirar la exposición no solo como montaje fotográfico, sino como experiencia ética, política y afectiva. Cada participante trajo un “artefacto de memoria”, es decir, un objeto vinculado a una vivencia emocional significativa, lo cual permitió conectar la lectura de las imágenes con dimensiones sensibles de su trayectoria personal.

Luego de este ejercicio inicial, el grupo ingresó colectivamente al entorno virtual del metaverso, donde cada persona eligió una imagen, la recorrió en detalle y compartió una interpretación personal sobre lo que esa fotografía le evocaba. Posteriormente, se propició un trabajo en parejas para analizar fragmentos de entrevistas a fotógrafos participantes en la exposición, lo que permitió ampliar el horizonte de lectura al incorporar las voces de quienes capturaron las imágenes, sus intenciones y posicionamientos políticos. La jornada cerró con un recorrido físico autónomo por las fotografías impresas, seguido de una conversación grupal en la que se compartieron impresiones finales. Estos comentarios fueron posteriormente sistematizados a través de la red social Microsoft Teams como parte del registro pedagógico.



Ilustración 8. Grupo 2

El segundo grupo colectivo, proveniente de una “Clase de Memoria”, desarrolló una secuencia distinta de actividades, aunque igualmente orientada a generar una lectura crítica y afectiva. En esta ocasión, los participantes accedieron directamente al metaverso a través de códigos QR, navegando en tríos el entorno digital. Esta entrada permitió establecer conexiones colaborativas a partir de imágenes seleccionadas de forma compartida. A continuación, se propuso un ejercicio que vinculó la fotografía documental con los usos institucionales de la imagen, a través de una reflexión sobre los documentos de identidad y el papel de las fotografías de identidad en contextos de desaparición forzada, tanto en Colombia como en el Cono Sur. Esta actividad generó asociaciones profundas entre la imagen, la vida, la muerte y el poder estatal.



Ilustración 9. Metaverso

Posteriormente, se integró una dinámica lúdica de “búsqueda de pistas”, en la que los asistentes debían encontrar palabras clave dispuestas en distintos lugares de la exposición —como hambre, sin miedo, pandemia, desobedecer, no olvidar— y relacionarlas con imágenes específicas que dialogaran con dichos conceptos. Esta actividad fomentó discusiones espontáneas sobre el sentido simbólico del lenguaje y la forma en que la fotografía puede condensar o expandir significados múltiples. Como cierre, cada persona eligió una fotografía que le generara un impacto emocional, la cual fue discutida colectivamente en una conversación final. La mayoría de los comentarios y apreciaciones de este grupo fueron compartidos a través de la red social Instagram y se integraron al corpus de sistematización.

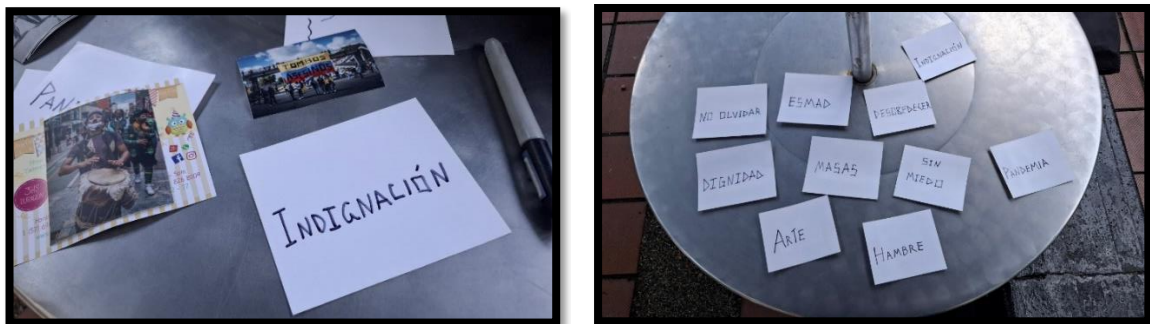


Ilustración 10. Pistas

Más allá de los recorridos grupales, la exposición también contempló acompañamientos individuales a visitantes espontáneos que se acercaron al montaje en días distintos. En total se realizaron al menos diez de estos encuentros breves, cuya duración osciló entre los 10 y los 30 minutos. En estos casos, la mediación fue flexible y adaptativa: se explicaron los contenidos curatoriales mediante los banners pedagógicos, se guió a las personas en el uso de los QR y se estableció un diálogo personalizado en torno a las imágenes seleccionadas. Estos recorridos posibilitaron interpretaciones subjetivas situadas, en las que cada visitante pudo elaborar su propia lectura del conflicto social a partir de lo que veía y sentía. Uno de los registros de participación quedó documentado mediante un comentario espontáneo en la red social Facebook.

La tercera modalidad de experiencia fue el recorrido autónomo, sin mediación directa. Desde el 5 de mayo, la exposición estuvo abierta al público sin necesidad de inscripción previa. Las personas pudieron ingresar libremente y explorar tanto el montaje físico como el entorno digital a través de los materiales dispuestos: banners, infografías, códigos QR y el acceso al metaverso. Muchas de las visitas se dieron de manera espontánea, sin programación, y aunque la interacción fue más silenciosa y menos visible, se registraron al menos 174 accesos al entorno virtual, de los cuales aproximadamente 130 se estiman provenientes de personas ajenas a los recorridos guiados. Aunque las retroalimentaciones en redes sociales fueron mínimas en esta modalidad, la posibilidad de recorrer la exposición de forma autónoma habilitó una experiencia introspectiva, libre y no jerarquizada.

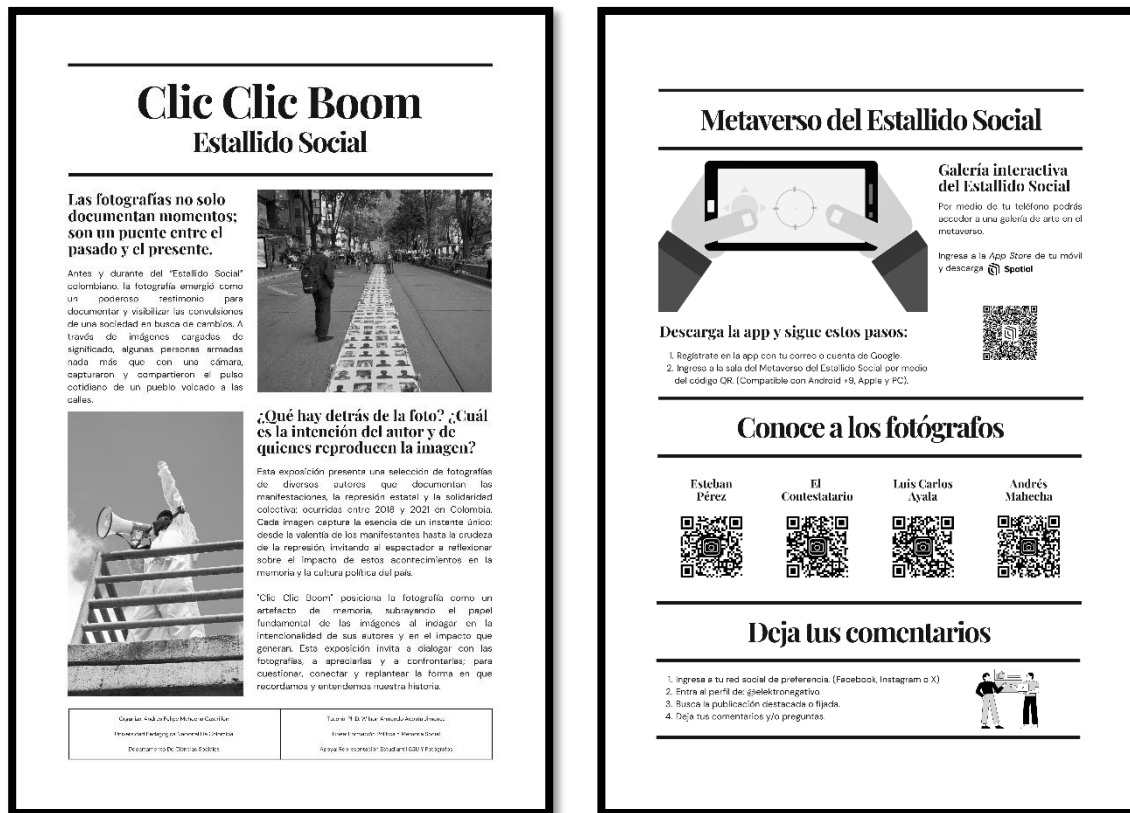


Ilustración 11. Banners

Para sintetizar las diferencias fundamentales entre estas modalidades de recorrido —colectivo guiado, individual acompañado y autónomo sin guía—, se presenta a continuación una tabla comparativa que recoge algunas de las dimensiones pedagógicas centrales que estructuraron cada experiencia:

Tabla 7 - Contrastes de recorridos

Dimensión	Recorridos Guiados	Recorridos Individuales	Recorridos Autónomos
Acompañamiento	Colectivo, estructurado, con actividades	Personalizado, dialógico, adaptado	Sin mediación directa
Interacción	Reflexión grupal, ejercicios activos	Preguntas específicas, lectura comentada	Exploración libre, autoindagación
Ritmo	Secuencial, pautado	Flexible, guiado por el visitante	Personal, sin linealidad
Dispositivos activados	Metaverso, artefactos, entrevistas	Metaverso, galería, banners	QR, infografías, navegación digital

Dimensión	Recorridos Guiados	Recorridos Individuales	Recorridos Autónomos
Producción de sentido	Colectiva, dialogada, crítica	Reflexiva, situada, individual	Introspectiva, no verbalizada en su mayoría

La tabla no debe ser entendida como una forma de clasificación jerárquica, sino como una herramienta para observar cómo cada modalidad propició condiciones particulares de apropiación crítica del archivo fotográfico. Mientras los recorridos guiados favorecieron procesos colectivos de interpretación, construcción de memoria y confrontación simbólica del conflicto, los recorridos individuales permitieron un acompañamiento ajustado al ritmo de cada visitante, generando lecturas más pausadas e íntimas. Por su parte, los recorridos autónomos se abrieron como posibilidad de acceso libre y exploración no dirigida, apelando a una relación introspectiva con las imágenes, en la que el gesto de mirar se volvió acto silencioso, pero no por ello menos significativo.

Desde los hilos analíticos que orientan esta investigación, también se puede observar cómo cada experiencia reactivó sentidos particulares. Las narrativas visuales de resistencia emergieron especialmente en los análisis compartidos durante los recorridos guiados, donde las escenas de protesta fueron interpretadas como expresiones vivas de lucha social. Las memorias en disputa se hicieron presentes en actividades como la reflexión sobre los documentos de identidad o el análisis del archivo fotográfico en el metaverso, generando resignificaciones del pasado reciente. La agencia visual situada se manifestó con fuerza en los recorridos individuales y autónomos, donde las decisiones sobre qué mirar, qué interpretar y cómo posicionarse fueron ejercidas con libertad. Las mediaciones pedagógicas críticas se expresaron en las estrategias de conversación reflexiva, en el uso de artefactos simbólicos y en las devoluciones escritas en redes sociales, que demostraron un proceso de formación política no directiva. Por último, la configuración simbólica de lo político atravesó toda la experiencia expositiva, transformando el acto de mirar en un gesto colectivo de lectura crítica del conflicto social colombiano.

En definitiva, la exposición no se vivió como una secuencia museográfica lineal, sino como un entramado de experiencias interpretativas situadas. Cada recorrido fue, en sí

mismo, una forma de habitar la imagen desde lo sensible, lo crítico y lo político. Lo pedagógico no estuvo en la técnica ni en la planificación, sino en la posibilidad de mirar juntos lo que duele, lo que conmueve, lo que resiste y lo que aún interpela.

Apropiaciones espontáneas y activaciones de sentido

Uno de los rasgos más significativos del dispositivo pedagógico Clic, Clic... ¡Boom!: Estallido Social fue la forma en que los públicos activaron sentidos propios desde la imagen, sin necesidad de una guía técnica, conceptual o institucionalizada. Las apropiaciones espontáneas, especialmente documentadas en plataformas digitales, retroalimentaciones escritas y devoluciones orales, permiten observar cómo la fotografía documental —más allá del gesto curatorial— se transformó en soporte de memorias, emociones y posicionamientos críticos frente a lo vivido. Lejos de una experiencia museográfica convencional, la intervención propició formas de lectura donde mirar fue también recordar, pensar, sentir y narrarse.

El análisis de estos procesos se sustenta en la codificación abierta de los comentarios recopilados en redes sociales (Anexo H), así como en el cruce interpretativo con los objetivos pedagógicos formulados en la planificación de la exposición (Anexo K). No se trata de validar los efectos de la muestra en clave evaluativa, sino de reconocer los sentidos que emergieron genuinamente de la experiencia, tanto en su dimensión física como virtual.

Del conjunto de retroalimentaciones recogidas, fue posible identificar cinco núcleos pedagógicos recurrentes: el aprendizaje, la indignación, la colectividad, la crítica y la conmoción. Estas dimensiones emergieron de forma espontánea en los comentarios y publicaciones del público, y reflejan apropiaciones sensibles que articulan memoria, afecto y reflexión política. En la siguiente tabla se sintetizan algunas de estas voces, destacando su potencia interpretativa:

Tabla 8 - Núcleos pedagógicos

Núcleo pedagógico	Comentario espontáneo	Sentido activado
Aprendizaje	“El ejercicio permite tener esas memorias de lo que fue realmente el estallido social más allá de lo que relataban y mostraban los medios de comunicación amarillistas, donde se perdió el miedo y se opoderó la resistencia y el valor.” — <i>paulix11 (Instagram)</i>	Reapropiación crítica del pasado reciente
Indignación	“El ejercicio logra traer los sentimientos que se esconden en las memorias sociales en el marco del paro; el recordar es vivir, y con el material fotográfico se logra transpolar aquellos recuerdos, emociones y sensaciones...” — <i>unvastagomas (Instagram)</i>	Emoción política y rechazo ético a la injusticia
Colectividad	“La imagen representa la unión, en lo colectivo, la indignación y la búsqueda de justicia, que en los medios tradicionales suele invisibilizarse.” — <i>alisoan_fe (Instagram)</i>	Reactivación del vínculo colectivo como resistencia
Crítica	“Muy buen ejercicio para profundizar sobre los sentidos de la memoria por medio de la fotografía, fuera de estos discursos oficiales y/o hegemónicos.” — <i>alisoan_fe (Instagram)</i>	Ruptura con relatos institucionales
Conmoción	“Las imágenes reflejan historias captadas en un boom. No es posible que la guerra sea el espacio de juego de una infancia desalojada de la inocencia.” — <i>pachitortiz (Instagram)</i>	Lectura afectiva desde la infancia y el desamparo

Estos núcleos no surgen como categorías analíticas predefinidas, sino como condensaciones de sentido que emergen del propio lenguaje de los participantes. Cada uno de ellos permite identificar formas específicas de interpelación desde la imagen: el aprendizaje aparece como un proceso de resignificación crítica frente a la historia reciente; la indignación, como emoción que activa posicionamientos ético-políticos; la colectividad, como reconocimiento de lo común en la acción y en la memoria; la crítica, como ruptura con los discursos oficiales dominantes; y la conmoción, como afectación profunda ante lo irrepresentable, especialmente en cuerpos marcados por la violencia estructural. No se trata de categorías excluyentes ni exhaustivas, sino de puntos de entrada para comprender cómo se “aprendió a mirar” desde la experiencia situada de la exposición.

Estas apropiaciones, lejos de ser anecdóticas o anecdóticamente reproducidas, dan cuenta de cómo el dispositivo activó procesos interpretativos que dialogan con los propósitos pedagógicos formulados al inicio del diseño. En este sentido, se estableció un cruce con los objetivos declarados en la planificación curatorial para evidenciar no solo una correspondencia directa, sino también una ampliación de sentido por parte del público:

Objetivo del diseño pedagógico	Evidencia de activación (Anexo K)	Correspondencia en comentarios (Anexo H)
Potenciar la indignación crítica	Planeación previa. Categoría: “memorias en disputa”	<i>unvastagomas</i> (IG) activa rabia resignificada
Fomentar mediaciones reflexivas	Recorridos guiados. “Actividades con artefactos de memoria”	<i>alisoona_fe</i> (IG) reconoce profundidad de sentido
Reforzar lo colectivo y lo afectivo	Rituales, conversación grupal	<i>alisoona_fe</i> (IG) identifica el gesto colectivo
Contrarrestar narrativas oficiales desde lo testimonial	Selección curatorial y metaverso	<i>pachitortiz</i> (IG) confronta violencia y desamparo
Ampliar el acceso mediante tecnologías digitales	Metaverso, códigos QR, entrevistas en YouTube	<i>@valvalmm7</i> (Twitter): museo virtual como herramienta

El análisis no se limita al contenido de los comentarios, sino que reconoce en ellos una forma de ejercicio interpretativo en sí mismo: se seleccionan imágenes, se vinculan con experiencias personales, se comentan públicamente y se construyen sentidos de manera situada. En este proceso, la mediación deja de ser una acción del curador o facilitador, para volverse una práctica distribuida entre los propios participantes.

A esta dimensión cualitativa se suma un dato no menor: el alcance comunicativo que logró la exposición en los entornos digitales. Solo en Instagram, el flyer promocional de la muestra alcanzó 8.262 visualizaciones, generó 278 interacciones, recibió 213 “likes”, fue compartido 32 veces, obtuvo 20 comentarios y fue guardado 13 veces. Desde esta misma red se sistematizaron 18 retroalimentaciones pedagógicas. En Facebook, se registraron 67 interacciones y al menos una retroalimentación de valor formativo. En Twitter (X), la publicación de la estrategia fue visualizada 69 veces, destacándose un comentario que valoró el museo virtual como “medio poderoso para llegar a las

juventudes”. En Microsoft Teams, se recolectaron cuatro devoluciones (tres grupales y una directa por Inbox), y adicionalmente, se documentaron dos devoluciones orales y una escrita fuera del entorno digital. Esta circulación confirma que el dispositivo no solo fue visitado, sino también compartido, comentado, resignificado y, en muchos casos, defendido afectivamente. La mediación digital no fue un complemento decorativo, sino una vía sustantiva de acceso, participación y apropiación ciudadana.

En esta lectura ampliada, el metaverso alojado en Spatial se consolidó como una galería inmersiva con vida propia. Durante el tiempo de la exposición, se registraron 174 accesos, de los cuales al menos 130 provienen de público general no vinculado a recorridos guiados. Aunque la mayoría de las retroalimentaciones profundas surgieron en contextos mediados, esta dimensión remota permitió que personas fuera del espacio universitario o del territorio inmediato accedieran, exploraran y conectaran con las imágenes desde otros lugares y ritmos.

Las apropiaciones descritas evidencian que los públicos no asumieron un rol pasivo frente al contenido visual, sino que participaron activamente en su relectura y resignificación. Esta agencia interpretativa reafirma que la mediación educativa no fue entendida como una guía unidireccional, sino como un campo de construcción colectiva de sentido. En este proceso, la imagen operó como lugar de memoria, como territorio afectivo y como lenguaje político. La memoria no fue transmitida: fue activada. Y el aprendizaje no se limitó a adquirir información, sino a producir una mirada comprometida.

Finalmente, al retomar los hilos analíticos que han acompañado esta investigación, puede observarse que todos se activaron de manera situada en las apropiaciones espontáneas. Las narrativas visuales de resistencia emergen claramente en los comentarios que resignifican la imagen como gesto político de indignación (unvastagomas). Las memorias en disputa se hacen evidentes cuando se cuestionan los relatos de los medios tradicionales y se legitiman otras voces (alisoan_fe, pachitortiz). La agencia visual situada se expresa en la forma en que visitantes del metaverso y usuarios digitales interpretan desde su lugar, su tiempo y su afectividad, sin mediación externa. Las mediaciones pedagógicas críticas aparecen no solo en la planificación, sino en los comentarios que reconocen la exposición como experiencia de aprendizaje fuera del guion escolar. Y la configuración

simbólica de lo político se manifiesta tanto en la lectura de las imágenes como testimonio de violencia estructural (pachitortiz), como en la recuperación de lo colectivo como apuesta ética y afectiva (alisoan_fe).

En suma, el ejercicio expositivo se consolidó como una práctica de mediación crítica, donde mirar imágenes del conflicto no fue solo contemplar lo ocurrido, sino activar una memoria viva, una ética compartida y una mirada política que se construyó en comunidad.

Tensiones formativas y dilemas metodológicos

La exposición fotográfica no fue solo una apuesta pedagógica para resignificar el estallido a través de imágenes, recorridos y mediaciones; fue también una experiencia atravesada por tensiones que pusieron a prueba las posibilidades reales de sostener una práctica formativa situada. Desde su concepción hasta su cierre, la exposición enfrentó dilemas éticos, dificultades logísticas, fracturas institucionales y decisiones complejas que exigieron no solo capacidades de gestión, sino también disposición al diálogo, a la escucha y a la reformulación. Más que obstáculos, estas tensiones configuraron un terreno de aprendizaje profundo, donde lo pedagógico se sostuvo en la contingencia, lo afectivo y lo comunitario.

Uno de los primeros dilemas emergió en el plano curatorial. Aunque la intención inicial era construir una exposición con equilibrio de género y una participación diversa de fotografías y fotógrafos, solo cuatro autores se vincularon de manera efectiva. Las razones fueron múltiples: desinterés, limitaciones de tiempo, y desacuerdos sobre las imágenes seleccionadas. Uno de los momentos más significativos se dio frente a una fotografía que documentaba una acción contra las violencias de género. Un colaborador expresó que, al haber sido tomada y curada por un hombre, su difusión podía resultar una forma de apropiación simbólica de una lucha que no le correspondía. Este señalamiento obligó al autor-investigador a retirar la imagen del diseño curatorial, no como acto de censura, sino como gesto ético situado, que asumió el lugar de enunciación como un factor central en la producción y circulación de sentido. En esa decisión se hizo evidente que la curaduría no es

un ejercicio técnico ni neutral, sino un campo atravesado por disputas políticas, donde el cuidado, la escucha y la coherencia son tan importantes como la estética o el contenido.

El montaje físico, por su parte, enfrentó múltiples reprogramaciones. Inicialmente previsto para coincidir con la Semana de Ciencias Sociales, luego para finales de abril, debió ser pospuesto por falta de permisos y por el contexto institucional crítico: el Departamento de Ciencias Sociales se encontraba en asamblea permanente ante denuncias de violencia de género. La parálisis administrativa, lejos de suspender el proyecto, obligó a reinventarlo. La instalación final se realizó el 5 de mayo, con la participación directa del autor-investigador en todas las fases del proceso. Sin embargo, el montaje fue posible gracias a una red de apoyos afectivos y académicos: el tutor del trabajo facilitó articulaciones internas; dos monitoras colaboraron en la organización del espacio y la disposición del material; los fotógrafos acompañaron la instalación de sus piezas y compartieron criterios in situ; varias personas ofrecieron ayudas logísticas o económicas que permitieron la impresión y reproducción de los recursos. La exposición no se vivió como un producto individual ni como evento institucional, sino como práctica de autonomía colaborativa, donde lo pedagógico se tejió en el vínculo, el cuerpo y la disposición colectiva.

También la autoría visual se transformó durante el camino. Si bien existía un ideal curatorial basado en equilibrios técnicos, formatos homogéneos y criterios editoriales, las decisiones de los fotógrafos reformularon esa lógica. Luis Carlos Ayala optó por no enviar archivos digitales y propuso una instalación propia, en papel fotográfico, que fue integrada como gesto ético. Esteban Pérez amplió su número de piezas tras observar otras participaciones, incorporando imágenes que enriquecían el relato. El Contestatario cedió completamente la curaduría. Cada uno, desde su agencia visual, transformó el diseño inicial. El autor-investigador transitó entonces desde un modelo de organización equilibrada a una curaduría situada, en la que los afectos, los tiempos, las posturas y los modos de colaboración se volvieron parte del aprendizaje metodológico.

La gestión económica, como ocurre en muchos procesos no institucionalizados, se sostuvo sobre una red de afectos, improvisación y cuidados. No hubo patrocinios oficiales ni apoyos estructurales. Un profesor y un representante estudiantil ofrecieron aportes

económicos directos. El autor-investigador autofinanció parte del proceso mediante trabajos independientes como repartidor domiciliario y fotógrafo. Una persona cercana comprometió ayuda financiera que se incumplió parcialmente, lo que obligó a modificar plazos y formatos. Una amiga gestionó un contacto solidario para la impresión de los retablos. Todo el proyecto se sostuvo en una economía del vínculo, de la reciprocidad, del trueque y del afecto. En ese sentido, la producción de conocimiento no fue solo intelectual o académica, sino profundamente relacional.

El contexto académico en que se desplegó la exposición también supuso una tensión permanente. La asamblea docente, los paros, las cargas evaluativas de fin de semestre y la ausencia de garantías administrativas limitaron el desarrollo de varias actividades previstas: no se realizaron los talleres interfacultades ni los recorridos temáticos con colectivos. Además, el autor-investigador vivió el fallecimiento de dos personas cercanas durante el proceso expositivo, lo que implicó pausas afectivas, duelos personales y reacomodación emocional. Solo se alcanzó a realizar el cineforo inaugural con el documental *BASCA. La vida no es un juego*, y los grupos guiados se desarrollaron en las primeras tres semanas; luego, la participación disminuyó.



Ilustración 12. Proyección documental BASCA: La vida no es un juego.

También se intentó articular la exposición con la X Conferencia CLACSO, pero la falta de cronogramas institucionales impidió concretar actividades conjuntas. Frente a este

escenario, la exposición operó como mediación contingente, sin dependencia de agendas externas ni rituales formales de clausura. Lo pedagógico se sostuvo sin espectáculo, en el tiempo real de lo posible.

Todos estos elementos pueden leerse no como fallas o carencias, sino como parte constitutiva de la experiencia. Cada decisión, cada omisión y cada ajuste revelan los límites y las potencias de hacer pedagogía en contexto. Los dilemas enfrentados no paralizaron el proyecto, sino que le otorgaron densidad ética. En ese sentido, también aquí se activaron los hilos analíticos que orientaron la investigación. Las narrativas visuales de resistencia se expresan en el modo en que el montaje se sostuvo en medio del duelo, la fragmentación logística y la falta de organización institucional. Las memorias en disputa se revelan en el uso de la Plaza de la Memoria como lugar de instalación, en las decisiones curatoriales compartidas, y en la confrontación simbólica con un contexto universitario tensionado por denuncias y silencios. La agencia visual situada se encarna en la diversidad de decisiones estéticas, técnicas y narrativas asumidas por cada fotógrafo, sin imposición ni estandarización. Las mediaciones pedagógicas críticas se consolidan en la forma en que el proyecto fue adaptándose a las condiciones reales, sin renunciar al sentido formativo. Y la configuración simbólica de lo político aparece en cada vínculo construido, en cada ayuda ofrecida, en cada imagen resignificada, en cada acto de cuidado como forma de resistencia.

Así, este recorrido por las tensiones que atravesaron la planificación, el montaje y el despliegue de la exposición no solo permite comprender las decisiones que marcaron el dispositivo, sino que reafirma una convicción que atraviesa toda la experiencia investigativa: la pedagogía no se mide por la cantidad de actividades realizadas ni por la perfección técnica del montaje, sino por la capacidad de sostener lo formativo como gesto ético y compromiso situado frente a lo real. Frente a la precariedad, al dolor, a la interrupción y al desencuentro, lo pedagógico persistió como forma de cuidado, como construcción común y como acto político profundamente encarnado.

Desde allí, y reconociendo el valor metodológico de estas tensiones, se habilita el paso hacia una lectura sintética de las conexiones entre fuentes, categorías y sentidos activados, que permita delinear las claves interpretativas más significativas del proceso.

Síntesis interpretativa del ejercicio pedagógico

Esta muestra fotográfica se consolidó como un dispositivo formativo sensible y situado, en el que cada decisión curatorial, cada recorrido —presencial o virtual— y cada gesto colectivo activaron procesos de formación crítica. Lo pedagógico no se limitó a lo instruccional, sino que se expresó como práctica encarnada en los cuerpos, las emociones, los vínculos y las decisiones éticas que sostuvieron el proyecto.

Uno de los aprendizajes centrales que emergió fue la posibilidad de mirar la imagen no como documento cerrado, sino como campo de disputa donde lo sensible se vuelve político. El diseño multiformato de la exposición —que incluyó recorridos guiados, itinerarios autónomos, herramientas digitales y accesos mediados por códigos QR— permitió activar principios pedagógicos clave como la autonomía, al facilitar recorridos sin necesidad de guía directa; el cuidado, mediante la dosificación de imágenes violentas y la inclusión de pausas afectivas; la agencia, al habilitar elecciones, comentarios y resignificaciones por parte del público; y el reconocimiento, al presentar las fotografías como testimonios vivientes más que como objetos estéticos.

Desde esta perspectiva, aprender a mirar no implicó transmitir información o replicar una lectura, sino activar una sensibilidad crítica hacia las visualidades del conflicto social. Este aprendizaje no se estructuró como contenido temático, sino como gesto político-pedagógico, donde mirar es también reconocer, interrogar y posicionarse.

La exposición también aportó a las pedagogías de la memoria en contextos de conflicto al tensionar las versiones oficiales del pasado reciente. Por una parte, confrontó los relatos amarillistas de los medios tradicionales a través de imágenes que emergían desde los márgenes; por otra, articuló una triangulación testimonial entre las fotografías documentales, las voces de sus autores y los comentarios del público. El resultado fue un contraarchivo accesible, sensible y abierto, que resiste al olvido y reclama la legitimidad de otras memorias posibles.

En cada fase del proceso —desde el montaje en la Plaza de la Memoria hasta los ajustes curatoriales por razones éticas, y el sostenimiento comunitario del proyecto sin respaldo financiero pleno— lo político emergió como experiencia educativa. No se trató de representar el conflicto, sino de habitarlo pedagógicamente: desde la toma de decisiones,

desde los afectos, desde la precariedad y desde el vínculo con los otros. La pedagogía aquí no operó como neutralización del conflicto, sino como práctica de posicionamiento situado frente a él.

Así también se consolidó una concepción del aprendizaje como lectura crítica del mundo desde la imagen. Quienes participaron de la exposición aprendieron a interrogar los silencios —qué no aparece, quién no está—, a reconocer la mirada como encuadre político —en la selección de los fotógrafos y en las apropiaciones del público—, y a asumir una responsabilidad estética que evitara el espectáculo del sufrimiento y apostara por la ética del testimonio.

En este proceso se activaron las categorías analíticas que orientaron la investigación. Las narrativas visuales de resistencia se manifestaron en los análisis colectivos, en los recorridos comentados y en los comentarios del público que reconocieron la potencia política de las imágenes. Las memorias en disputa se hicieron visibles en la confrontación con los discursos dominantes y en el uso de los documentos de identidad como entrada a lo testimonial. La agencia visual situada se encarnó tanto en las decisiones curatoriales flexibles como en la apropiación activa del público. Las mediaciones pedagógicas críticas se expresaron en las combinaciones entre rutas presenciales, recursos digitales y momentos de reflexión colectiva. Y la configuración simbólica de lo político fue evidente en los gestos de montaje, en los lugares elegidos, en los silencios rotos, en los duelos compartidos y en los homenajes implícitos.

Todo el ejercicio permitió construir una lectura crítica anclada en la experiencia. El trabajo con las entrevistas, con el corpus fotográfico y con los recorridos pedagógicos no se hizo desde la distancia del análisis técnico, sino desde una práctica situada de interpretación. En cada uno de estos bloques documentales se reconocieron sentidos propios, divergencias de lectura, tensiones no resueltas y apropiaciones que desbordaron el diseño original. Las categorías no fueron aplicadas como moldes, sino reactivadas en contacto con la fuente: el análisis se construyó en el entre, allí donde la teoría se deja afectar por lo real.

Este cierre interpretativo —basado en una lectura diferenciada de las fuentes— permite identificar núcleos de sentido articuladores, sin forzar homogenización donde hay

pluralidad. Cada fuente aportó desde su especificidad y fue leída con las herramientas metodológicas que requería. Sin embargo, el trabajo no concluye en esa lectura por separado. Más bien, lo que abre es la necesidad de un nuevo gesto: el de la articulación entre imágenes, voces y recorridos pedagógicos. Lo que sigue no es una síntesis conclusiva, sino una triangulación situada, que permita mirar no solo lo que se dijo o se mostró en cada caso, sino lo que emerge en sus intersecciones.

Desde ahí, el siguiente capítulo no será un cierre, sino una expansión: el momento en que las voces de los fotógrafos, las imágenes del estallido y las apropiaciones del público comienzan a dialogar de forma directa. Si hasta aquí aprendimos a mirar desde cada fuente, lo que sigue es mirar lo que se produce cuando esas miradas se encuentran.

3 EN EL CUARTO OSCURO: TRIANGULACIÓN, CONCLUSIONES Y PROYECCIONES DE UNA APUESTA DESDE LO VISUAL

La lectura integrada de los hallazgos alcanzados en esta investigación exige una comprensión articulada de las fuentes empíricas consideradas: las entrevistas con fotógrafos documentales, el análisis del corpus visual y el despliegue del dispositivo pedagógico en contextos educativos no convencionales. A partir de esta convergencia, se configura una estrategia de triangulación hermenéutica que no persigue corroboración estadística, sino ampliación interpretativa. Esta estrategia permite indagar cómo los sentidos emergentes del archivo visual se enlazan con las memorias subalternizadas, con formas de subjetivación política y con experiencias pedagógicas insurgentes.

La investigación se sitúa en el cruce entre la fotografía documental producida en el marco de las movilizaciones sociales de 2018 a 2021 en Colombia y su capacidad de activar procesos de memoria social y cultura política. Esta fotografía documental no responde a lógicas hegemónicas de representación; por el contrario, se caracteriza por ser crítica, afectiva, comprometida y situada, desmarcándose de una supuesta neutralidad profesional. En esta clave, el trabajo parte de una concepción de la imagen como acto de enunciación política, de archivo en disputa y de mediación simbólica que excede lo meramente informativo o estético.

Desde esta perspectiva, la triangulación interpretativa se nutre de un enfoque cualitativo-hermenéutico que reconoce la densidad afectiva, contextual y ética de las prácticas documentales analizadas. Este enfoque se apoya en los desarrollos teóricos y metodológicos trabajados previamente en el proyecto, particularmente en los aportes de Jelin (2002) sobre la memoria social como campo de disputa, de Rancière (2014) en relación con la configuración de lo político a través de lo sensible, de Paulo Freire (2005) sobre las pedagogías críticas, y de Herrera et al. (2005) para comprender la cultura política como campo de significación reconfigurable.

La operación de triangulación no se restringe a un entrecruce mecánico de fuentes, sino que se constituye como ejercicio interpretativo orientado por criterios ético-políticos: la trazabilidad hacia los anexos sistematizados que documentan cada hallazgo (Anexos A a N), la coherencia categorial entre el marco teórico y el análisis empírico, y la lectura

situada de cada experiencia desde el lugar de enunciación del investigador. Lejos de buscar una síntesis armonizante, este capítulo habilita la tensión, la diferencia y el disenso como dimensiones productivas del conocimiento.

A partir de este punto, el análisis se despliega en dos grandes momentos. El primero desarrolla la triangulación interpretativa en torno a los cinco hilos analíticos construidos inductivamente: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político. Estos hilos permiten examinar cómo los hallazgos se manifiestan en cada fuente empírica, identificar resonancias o tensiones, y establecer vínculos interpretativos con las categorías teóricas centrales. El segundo momento propone una síntesis interpretativa que reorganiza los sentidos emergentes mediante un modelo conceptual integrado, reconociendo vacíos, limitaciones y posibles rutas futuras de indagación.

Así, esta escritura no busca cerrar, sino sostener abierta la pregunta por las potencias pedagógicas y políticas de la imagen documental crítica en contextos de revuelta. Mirar, enseñar, archivar y resistir son aquí prácticas interrelacionadas que, al ser puestas en diálogo, permiten trazar una brújula conceptual comprometida con la transformación social desde la visualidad, la memoria y la formación política crítica.

3.1 REVELADO CRUZADO: SENTIDOS EMERGENTES DE UNA LECTURA DIALÉCTICA DESDE LA PROTESTA

En esta sección se desarrolla el análisis triangulado de los hallazgos interpretativos a partir de los cinco hilos analíticos construidos durante el proceso investigativo. Estos hilos no se proponen como categorías fijas ni compartimentos estancos, sino como vectores de lectura que permiten entrecruzar de forma rigurosa y situada las tres fuentes empíricas: entrevistas, corpus fotográfico e intervención pedagógica. Lo que aquí se propone es un ejercicio hermenéutico orientado a identificar patrones comunes, contrastes significativos y sentidos emergentes en el cruce de materiales diversos, sin pretensión de homogeneidad ni cierre.

Cada hilo analítico funciona como un dispositivo relacional que vincula dimensiones éticas, estéticas, políticas y pedagógicas de la imagen documental en contextos de revuelta. En lugar de forzar coincidencias, se habilita un espacio de interpretación donde lo convergente, lo disonante y lo ambiguo se reconocen como parte constitutiva del fenómeno estudiado. Esta estrategia se sustenta en una lógica abductiva (Galeano, 2004), en la que la comprensión se construye desde la tensión entre fragmentos empíricos y marcos conceptuales, permitiendo el surgimiento de hipótesis interpretativas no previstas desde el inicio.

Lejos de ser simples etiquetas descriptivas, los hilos analíticos operan como estructuras abiertas de sentido que emergen en diálogo con las categorías teóricas del proyecto: fotografía documental, memoria social, cultura política y mediación educativa. Tal como señala Dussel (2006), en toda praxis crítica se requiere una articulación entre experiencia y conceptualización, donde los sentidos no se imponen desde afuera, sino que se construyen en el transcurso del análisis situado. Sin proponerse desde una matriz dialéctica explícita, este trabajo asumió tensiones y contradicciones no como obstáculos sino como generadoras de sentido, dando lugar a una lectura crítica de las imágenes, las memorias y las mediaciones que configuran la praxis investigativa.

Lo que se despliega a continuación es, entonces, una lectura transversal que reorganiza los hallazgos interpretativos desde cinco núcleos de sentido: narrativas visuales de resistencia, memorias en disputa, agencia visual situada, mediaciones pedagógicas críticas y configuración simbólica de lo político. Cada uno será abordado en su articulación interna y en su diálogo con las fuentes empíricas, en un intento por comprender cómo lo visual, lo testimonial y lo pedagógico se entrelazan en contextos de movilización social, disputa simbólica y formación política.

Narrativas visuales de resistencia: mirar desde el cuerpo, resistir desde la imagen

Las narrativas visuales de resistencia emergen como uno de los hilos analíticos más potentes de este proceso investigativo, en tanto permiten reconocer cómo la imagen documental —lejos de una función ilustrativa o meramente informativa— se configura

como forma de confrontación simbólica, encarnada y ética frente al orden dominante. A través de las voces de los fotógrafos entrevistados, las escenas capturadas en el corpus visual y las prácticas pedagógicas desplegadas, se articulan relatos que desbordan la lógica de la denuncia directa para situarse en el terreno del disenso visual, la dignificación del sujeto subalternizado y la construcción de archivos insurgentes de memoria.

Desde las entrevistas realizadas, la resistencia se despliega como una práctica múltiple y situada, donde la imagen no ilustra: confronta. Luis Carlos Ayala redefine el acto de resistir desde lo cotidiano y barrial, descentrando el foco del enfrentamiento directo: “Estoy en universidad pública... estuve más de diez años en una emisora comunitaria en el Líbano, Tolima...” (Anexo A), lo que configura una genealogía política desde lo local y una visualidad no hegemónica. Esteban Pérez activa una resistencia encarnada que transforma el registro en gesto ético: “Hay que ser resiliente, empático y valiente (...) reflexionar ante la imagen es un acto de resistencia y humanidad” (Anexo A), situando la fotografía como forma de implicación afectiva y política. El Contestatario apuesta por una estética del dolor y la incomodidad, donde la crudeza se asume como política de la verdad: “La fotografía no es solo lo estético, sino también esa parte visceral y literal de cómo están ocurriendo las cosas” (Anexo A), desafiando la estetización de la violencia y reivindicando el testimonio visual como disenso. Andrés Mahecha propone una narrativa visual que rehúye la espectacularización del sufrimiento y privilegia el cuidado ético: “El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo... si la gente no quiere ser retratada, pues mejor no la retratemos” (Anexo A), activando una resistencia que no se impone, sino que acompaña. Estas posiciones no son contradictorias entre sí, sino expresiones diversas de una misma disposición ética: mirar con el cuerpo, resistir desde la imagen, construir archivo desde el margen.

El corpus fotográfico consolida esta lectura. En las fotografías seleccionadas —el retrato del joven herido, el cuerpo en salto enfrentando al ESMAD, la bandera-molotov como gesto performativo— se evidencia un lenguaje visual que rehúye los filtros estéticos, que no teme al dolor ni a la densidad afectiva, y que coloca en primer plano al sujeto insurgente como cuerpo político. Estas imágenes no buscan estetizar la violencia, sino interrumpir la mirada normalizada, abrir grietas en el relato dominante y producir archivo desde el margen.

En la mediación pedagógica, este hilo se reactiva desde la emoción. Las imágenes presentadas en el dispositivo educativo movilizaron memorias corporales, vínculos familiares y experiencias de duelo, haciendo de la resistencia una experiencia intersubjetiva y afectiva. La selección de imágenes que “duelen”, que interpelan desde la indignación, o que permiten nombrar lo innombrable, confirma que la visualidad crítica no reside solo en la imagen, sino en su posibilidad de ser leída, resignificada y compartida. Aquí, resistir también es enseñar a mirar desde el afecto y la incomodidad.

Las convergencias entre las fuentes empíricas revelan una constante: la resistencia no se representa, se encarna. Se manifiesta en el cuerpo del manifestante, del fotógrafo, del espectador, y se traduce en imágenes que incomodan, que evocan duelo, que narran lo que el discurso oficial silencia. La imagen documental se transforma así en un contra-lenguaje que desafía la estetización hegemónica del conflicto, que interroga los discursos de la neutralidad profesional y que activa memorias visuales en disputa.

Sin embargo, este hilo también despliega tensiones interpretativas. El dilema ético entre visibilizar el trauma y evitar su explotación aparece con fuerza en las decisiones de algunos fotógrafos. Mientras algunos optan por mostrar heridas abiertas, otros prefieren preservar la intimidad del dolor. Esta diferencia no es menor: remite a los límites de la representación del sufrimiento y a la responsabilidad ética del fotógrafo frente a sus sujetos y espectadores. En el plano pedagógico, estas tensiones se manifiestan como multiplicidad de lecturas, evidenciando que la resistencia, cuando se pedagogiza, no puede fijarse en una única dirección, sino que se abre a interpretaciones afectivas y situadas.

A partir de este diálogo transversal entre fuentes, *emergen sentidos* que complejizan la comprensión de lo visual en clave política: la resistencia se vive como presencia encarnada, como archivo en disputa, como estética de la incomodidad, como duelo colectivo y como gesto desobediente. Estos sentidos fueron sintetizados y trazados en los Anexos L y N, donde se consolidaron las resonancias interpretativas y los núcleos de sentido asociados a esta categoría.

Desde el diálogo con las categorías teóricas desarrolladas en el capítulo 2, este hilo activa una relación directa con la noción de fotografía documental como acto político y encarnado (Azoulay, 2008), con la memoria social entendida como campo de disputa (Jelin,

2002) y con una cultura política que se configura no solo en el discurso, sino en la imagen, el cuerpo y la emoción (Herrera et al., 2005). En términos pedagógicos, se enlaza con la mediación crítica que, en lugar de transmitir contenidos, habilita experiencias que movilizan, que duelen, que politizan la mirada (Freire, 2005).

Así, las narrativas visuales de resistencia no solo documentan una revuelta: la encarnan, la recuerdan y la enseñan. En su tensión entre estética y política, entre duelo e indignación, se configura una potencia educativa que trasciende la imagen: la posibilidad de resistir mirando.

Memorias en disputa: la imagen como trinchera

Las memorias no se construyen en el sosiego ni en el consenso; emergen en medio del conflicto, la ausencia y la insistencia. En los materiales analizados, la memoria aparece como un campo de fuerzas donde se enfrentan el olvido institucional, la fragilidad tecnológica de los archivos y la potencia testimonial de las imágenes. Esta disputa no es abstracta: se manifiesta en cuerpos heridos, en madres que portan retratos intervenidos, en fotografías que se rescatan del olvido algorítmico y en pedagogías que devuelven agencia a quienes han sido silenciados. Así, la memoria no se presenta como un depósito estable de significados, sino como una práctica viva de resistencia, profundamente situada.

En las entrevistas, la dimensión política del recuerdo se enlaza con la precariedad del archivo, no como afirmación homogénea, sino como tensión situada. Luis Carlos Ayala reconoce que sus imágenes han sido usadas en debates institucionales sin que él lo haya previsto: “No sé que las fotos se han usado en debates de control de abuso policial. Y eso en el Senado, en el Congreso...” (Anexo A), lo que activa una lectura sobre la incidencia no intencionada y la fragilidad del destino documental. Esteban Pérez, por su parte, señala que sus fotografías han sido reconocidas como marca generacional: “Creo que tus fotos están mostrando una realidad que nos está marcando a una generación” (Anexo A), lo que reafirma su función como escudo contra el olvido. El Contestatario enfatiza que su mirada no es neutral: “hago parte de la sociedad que sale a protestar” (Anexo A), posicionando la circulación de sus imágenes como acto político y ético. Andrés Mahecha, en cambio, trabaja desde una lógica de recirculación crítica: “Mis imágenes yo he buscado, como

constantemente, rescatarlas... volverlas a poner en circulación” (Anexo A), entendiendo el archivo como territorio vivo en disputa. En todos los casos, la imagen se configura como espacio incómodo, como documento que desafía las versiones oficiales del pasado reciente y que insiste en la memoria como afecto activo.

El corpus fotográfico ofrece materialidades que encarnan esa disputa. La imagen de la madre y la hermana de Dilan Cruz portando su retrato y un cartel con la consigna “NO MÁS ESMAD” convierte el duelo privado en demanda pública. Otras imágenes –como el retrato de Cristian, herido en su ojo por un proyectil, o los altares urbanos construidos en homenaje a desaparecidos– evocan memorias situadas que interrumpen el relato estatal sobre la protesta. No hay aquí monumentos ni efemérides; hay cuerpos, pancartas, gestos mínimos que exigen ser recordados. La imagen no remite a una historia cerrada, sino que abre grietas en el presente.

En la intervención pedagógica, estas memorias activan preguntas, emociones e interpretaciones. Durante los recorridos guiados, por ejemplo, se trabajó sobre documentos de identidad en contextos de desaparición, provocando en los participantes una lectura ética desde el lugar de los ausentes. El cartel que dice “Me faltan 18 estudiantes. LOS MATARON” se convierte, en este escenario, en artefacto de aprendizaje político. Como señala alisoon_fe en redes sociales, estas imágenes representan una “búsqueda de justicia que en los medios tradicionales suele invisibilizarse”, confirmando que la pedagogía visual puede contribuir a una memoria crítica.

Los tres conjuntos de fuentes convergen en una noción de memoria como ejercicio insurgente, pero también se tensionan. Ayala expresa reservas frente al uso público de sus fotos, Mahecha trabaja desde una lógica más autorreflexiva, mientras que Pérez y El Contestatario las liberan abiertamente. Esta diversidad de posiciones no fragmenta el sentido; al contrario, confirma que lo que está en juego en estas memorias es precisamente su carácter disputado, su potencia para incomodar y su vocación de reapropiación colectiva. Tal como lo advierte Elizabeth Jelin (2002), la memoria social no es unívoca ni neutra, sino un territorio de luchas simbólicas, donde los sujetos reclaman el derecho a recordar, a narrar y a persistir.

Desde las categorías teóricas del estudio, este hilo dialoga directamente con la fotografía documental como contraarchivo, con la memoria social como campo de disputa, con la cultura política como acción ciudadana que resiste el olvido y con la mediación educativa como práctica situada que enseña desde lo testimonial. Como muestran los anexos sistematizados (especialmente los Anexos E, G, H y N), lo que se activa aquí no es una memoria melancólica, sino una memoria crítica: abierta, incompleta y profundamente ligada a la justicia.

Agencia visual situada: mirar con el cuerpo, decidir con la imagen

En el análisis de las fuentes empíricas, la categoría agencia visual situada emerge como una forma de comprender la fotografía no solo como registro técnico, sino como acto político y ético profundamente encarnado. Las decisiones sobre qué mirar, desde dónde encuadrar o cuándo intervenir, no responden a automatismos, sino a posicionamientos situados que configuran una toma de partido frente a los acontecimientos. El fotógrafo deja de ser un observador neutro para convertirse en sujeto implicado que, al decidir cómo representar la escena, también decide cómo habitarla y cómo interpelar al otro. Esta agencia se expresa en la manera en que cada imagen confronta la violencia, reivindica el duelo o acompaña los gestos de resistencia, instalando una estética del cuidado, del riesgo y de la proximidad ética.

Las entrevistas muestran cómo esta agencia se encarna en prácticas diferenciadas, pero convergentes en su compromiso. Luis Carlos Ayala asume que la presencia del fotógrafo está atravesada por vínculos éticos y condiciones situadas: “Si uno puede estar ahí es porque decide estar ahí y asume que las personas que están ahí tienen un tema de autocuidado” (Anexo A), lo que configura una forma de estar que no delega ni neutraliza, sino que implica cuidado mutuo y respeto por la autonomía del otro. Esteban Pérez señala que la imagen puede marcar a una generación y construir diálogos de memoria: “Creo que tus fotos están mostrando una realidad que nos está marcando a una generación” (Anexo A), lo que implica una conciencia sobre lo que se muestra y lo que se silencia. El Contestatario afirma que su mirada “no es neutral” (Anexo A), posicionando la fotografía como medio para acompañar desde la indignación. Andrés Mahecha, en cambio, equipara

el acto fotográfico a una decisión que puede herir si no media el consentimiento: “El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo...” (Anexo A). En todos los casos, se disuelve la frontera entre lo técnico y lo político, y se instala la imagen como práctica situada de acompañamiento, denuncia y cuidado.

Este posicionamiento ético de la mirada se evidencia también en el corpus visual. La fotografía en la que el ESMAD apunta su arma directamente a la cámara, tomada por Esteban Pérez, no es un simple documento: es un gesto de confrontación que revela tanto la violencia como la decisión del fotógrafo de no apartarse, de mirar de frente. En otra imagen, el encuadre en eje bajo durante el salto de un manifestante contra el escudo policial sitúa al autor como parte implicada de la escena. En el retrato del cacerolazo con el cartel “Me faltan 18 estudiantes”, captado por Mahecha, el fotógrafo elige no invadir al sujeto retratado, priorizando el mensaje visual por encima del rostro, reafirmando que la agencia visual también consiste en proteger, en sugerir, en dar lugar sin exponer.

Este tipo de agencia no es exclusiva del fotógrafo. La intervención pedagógica diseñada en esta investigación permitió que los visitantes del museo virtual activaran su propia mirada crítica a partir de la selección autónoma de imágenes, del acceso a testimonios y de la construcción de significados en ausencia de mediación directa. La decisión de qué ver, qué leer o qué compartir se convirtió en un ejercicio de agencia interpretativa. Tal como lo sugiere Jelin (2002), recordar no es una operación automática, sino un acto situado de lectura del mundo. Y en esa lectura, también se juega una política del mirar, un derecho a reinterpretar desde lo afectivo, lo biográfico y lo contextual.

El análisis permite identificar una convergencia entre las fuentes: todos los fotógrafos entienden que registrar implica tomar postura, que no hay clic inocente ni encuadre sin consecuencias. No obstante, también emergen tensiones. Mientras algunos como Pérez y El Contestatario ejercen una agencia más confrontativa, Ayala y Mahecha asumen posturas más reflexivas o ambivalentes. Por su parte, la agencia del espectador — aunque propiciada por el diseño pedagógico— no siempre es verificable, especialmente en los recorridos autónomos donde no queda registro de la interpretación.

En este cruce de voces, imágenes y experiencias, se consolidan sentidos emergentes que profundizan el hilo analítico. La mirada se vuelve encarnada: no observa desde afuera,

sino desde el cuerpo que habita la escena. La imagen se concibe como una decisión ética que implica asumir un lugar, un riesgo, una responsabilidad. Documentar se convierte en acompañar, en compartir la vulnerabilidad del otro. Y mirar —desde la autonomía del espectador— también es ejercer ciudadanía crítica.

Estas lecturas se articulan con los desarrollos teóricos abordados en capítulos anteriores. Desde Rancière (2014), toda imagen implica una redistribución de lo sensible, es decir, una toma de posición sobre quién puede ser visto, cómo y en qué lugar. Desde Giroux (2012), el intelectual —y podríamos decir aquí, el fotógrafo— es un sujeto situado que interpela desde el presente histórico que habita. Desde Freire (2005), la lectura del mundo es una práctica pedagógica que no se limita a decodificar signos, sino a transformar la realidad. Así, la agencia visual situada se conecta con la fotografía documental como gesto insurgente, con la memoria social como compromiso con lo que duele, con la cultura política como campo de disputa y con la mediación educativa como práctica que habilita la mirada propia, crítica y transformadora.

Mediaciones pedagógicas críticas: la fotografía como artefacto formativo

La circulación de la fotografía documental crítica, en contextos de movilización social, produce efectos formativos que desbordan los márgenes de la educación formal. La imagen, en su potencia testimonial y simbólica, se convierte en acto pedagógico cuando interpela, conmueve o provoca pensamiento situado. No se trata de planificaciones didácticas convencionales ni de currículos estructurados, sino de una pedagogía del encuentro, de lo sensible, del disenso, que emerge en el acto de mirar, registrar, compartir o narrar una imagen desde la experiencia encarnada. La mediación pedagógica crítica, tal como se activa en esta investigación, implica que las fotografías —y los espacios en que circulan— habilitan procesos de formación política, afectiva y ética que no siempre son planificados, pero sí significativos.

Las entrevistas con los autores revelan esa dimensión educativa que opera incluso en ausencia de intención explícita. Luis Carlos Ayala relata que algunas personas se le acercan y le dicen que “tal foto me hizo pensar”, lo que lo lleva a afirmar que “hay que construirse como sujeto para poder reivindicar como sujeto ante la sociedad” (Anexo A).

La mediación ocurre, entonces, desde la recepción afectiva y no desde una planificación comunicativa. Esteban Pérez reconoce que la fotografía va más allá del acto técnico: "...la fotografía va más allá. No es solo llegar y tomar una simple foto, sino es hacer relaciones, conocer a la gente..." (Anexo A), lo que sugiere una disposición ética que habilita vínculos y aprendizajes desde la cercanía. El Contestatario enfatiza que documentar no es solo capturar, sino también escuchar: "A veces es mejor bajar la cámara y escuchar. No todo se captura con un lente" (Anexo A), reivindicando el cuidado como forma de mediación crítica. Por su parte, Andrés Mahecha reconoce en las redes sociales una herramienta potente de agitación y visibilización, desde una práctica comunicativa situada que busca reactivar el archivo como experiencia compartida. En todos los casos, la fotografía opera como mediación crítica, no en sentido técnico, sino en tanto gesto de transmisión, de puesta en relación, de pregunta abierta.

Estas experiencias se complementan con el análisis del corpus visual. Algunas imágenes se consolidan como dispositivos pedagógicos en sí mismos: el cartel escrito a mano en el cacerolazo "Me faltan 18 estudiantes. LOS MATARON" transforma la calle en aula de denuncia pública; el retrato de Cristian, con lesión ocular, convierte el cuerpo herido en texto que enseña desde el trauma; el altar levantado en honor a Don Raúl Carvajal activa la memoria colectiva como lugar de aprendizaje ético. Estas escenas no necesitan un aula para enseñar: son en sí mismas prácticas educativas que emergen desde la experiencia situada del conflicto.

La intervención pedagógica que acompañó esta investigación profundiza esta dimensión formativa. En los recorridos guiados del museo virtual, se diseñaron estrategias dialógicas, activación de artefactos de memoria y ejercicios interpretativos colectivos que permitieron a los visitantes construir sentido propio a partir de las imágenes. En el recorrido del grupo "Clase de Memoria", por ejemplo, se utilizó una dinámica con documentos de identidad que articuló desaparición forzada y memoria desde una pedagogía de la proximidad. Las actividades no buscaron imponer significados, sino abrir lecturas, vincular afectos, provocar preguntas. Así, se actualiza el principio freireano de que enseñar no es transferir conocimiento, sino posibilitar su construcción desde la lectura crítica del mundo (Freire, 2005).

Incluso en los recorridos autónomos y en las interacciones digitales, se activaron procesos formativos. Aunque la ausencia de comentarios directos limita el análisis interpretativo, la navegación libre por el metaverso, la selección de imágenes y el acceso a entrevistas permitieron ejercer una mirada autónoma, crítica y situada. Comentarios como el de valvalmm7, quien reconoce en la estrategia del museo virtual un medio poderoso para llegar a las juventudes, confirman que la tecnología puede operar como mediación crítica si se articula con contenidos disruptivos y formatos accesibles. En esta clave, Giroux (2012) señala que la educación crítica no ocurre exclusivamente en las instituciones, sino en cualquier lugar donde se disputen sentidos, se ejerza memoria y se convoque a la ciudadanía desde la imagen y la palabra.

Las convergencias entre fuentes empíricas refuerzan la idea de que la mediación pedagógica crítica no es siempre premeditada, pero sí efectiva. Las imágenes conmueven, las redes difunden, los espacios digitales permiten reapropiarse de los relatos del conflicto. Mirar se convierte en acto político, y compartir una imagen en posibilidad de formación ciudadana. Sin embargo, también emergen tensiones: algunos autores no consideran su trabajo como mediación formal, mientras otros, como Mahecha, reconocen su valor educativo explícitamente. Además, la falta de trazabilidad en algunos espacios virtuales impide verificar el impacto real de estas experiencias.

A pesar de estas limitaciones, se consolidan sentidos emergentes que permiten pensar la fotografía documental como archivo que educa. Una pedagogía de lo sensible, que enseña desde el afecto, el duelo, la indignación. Una pedagogía del diálogo, donde bajar la cámara y escuchar también es enseñar. Una pedagogía tecnomediada, que utiliza plataformas digitales no para adoctrinar, sino para habilitar preguntas. Y, sobre todo, una pedagogía de la memoria, donde el rostro herido, el cartel escrito a mano o el altar improvisado se vuelven dispositivos que activan el pensamiento crítico.

En articulación con las categorías teóricas desarrolladas en capítulos anteriores, estas prácticas revelan que la fotografía documental excede su función de registro para convertirse en dispositivo formativo. Desde la memoria social, las imágenes enseñan desde lo no dicho, lo omitido, lo vivido. Desde la cultura política, mediar implica compartir lectura del mundo, abrir disensos, conmover desde lo cotidiano. Y desde la mediación

educativa, cada imagen puede devenir en lección ética, en pregunta abierta, en experiencia crítica que transforma tanto al que mira como al que muestra. Tal como señala Jelin (2002), la memoria no es un lugar cerrado, sino un campo de disputa. En esa disputa, las imágenes enseñan sin escuela, y resisten desde la pedagogía.

Configuración simbólica de lo político: visualidades contrahegemónicas

La dimensión simbólica de lo político se despliega en esta investigación como un terreno de disputa que excede los marcos tradicionales de la representación institucional. No se trata únicamente de registrar lo que ocurre en las calles, sino de comprender cómo ciertos gestos, encuadres y ausencias se constituyen en signos visuales cargados de sentido político. Las fotografías documentales analizadas no informan: interpelan. No muestran hechos cerrados, sino escenas abiertas que condensan tensiones históricas, afectivas y sociales. En este sentido, el trabajo fotográfico no opera como mera captura de lo real, sino como construcción simbólica que disputa el sentido mismo de lo político.

A través de las tres fuentes de la investigación —entrevistas, corpus fotográfico y dispositivo pedagógico— emergen visualidades que configuran lo político desde lo corporal, lo emocional y lo ritual. El cuerpo herido, el rostro cubierto, el gesto suspendido o el duelo público no aparecen como elementos decorativos, sino como gramáticas visuales que encarnan la violencia del Estado, la resistencia civil y la dignidad colectiva. Como plantea Rancière (2014), lo político se juega en la distribución de lo sensible: en qué se visibiliza, qué se silencia y quién tiene derecho a ser visto. En este caso, las imágenes analizadas reordenan esa distribución, desplazando el foco desde el espectáculo del enfrentamiento hacia las micropolíticas del gesto, el símbolo y la memoria encarnada.

Los fotógrafos entrevistados no asumen una mirada distante o neutral. Por el contrario, su presencia en la escena es ética, corporal y situada. Luis Carlos Ayala describe su relación con los sujetos como una forma de cuidado mutuo: “Si uno puede estar ahí es porque decide estar ahí y asume que las personas que están ahí tienen un tema de autocuidado” (Anexo A), lo que implica una ética del encuadre que preserva la dignidad sin invadir. Esteban Pérez enfatiza la responsabilidad que implica estar en la escena: “Uno tiene que tener en cuenta que hay una responsabilidad (...) tengo que asumirlo porque la

vida no es fácil” (Anexo A), revelando que su cuerpo está implicado no como observador distante, sino como testigo afectado. El Contestatario defiende el anonimato como límite ético: “Si alguien se cubre el rostro es porque no quiere ser reconocido. Hay que respetar esos límites...” (Anexo A), posicionando la imagen como espacio de protección. Andrés Mahecha reafirma que el acto fotográfico debe respetar la voluntad del otro: “El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo... si la gente no quiere ser retratada, pues mejor no la retratemos” (Anexo A), abriendo la posibilidad de una visualidad crítica no dogmática. Estas decisiones, lejos de ser anecdóticas, constituyen operaciones simbólicas que configuran lo político desde lo sensible, desde el vínculo, desde la imagen que interrumpe sin imponer.

El corpus fotográfico refuerza esta lectura. El cuerpo suspendido en el aire frente al escudo policial, la bandera nacional convertida en artefacto de confrontación, la escopeta del ESMAD apuntando directamente a la cámara: cada imagen activa una lectura simbólica que tensiona las narrativas oficiales del orden, la legalidad y la ciudadanía. Lo político no se reduce a la consigna explícita; se condensa en estos gestos visuales que reconfiguran lo imaginable, lo decible y lo sensible en el espacio público. Se trata, entonces, de visualidades contrahegemónicas: imágenes que interrumpen el relato dominante, que desnaturalizan la violencia institucional, que producen sentido desde el disenso.

En los recorridos pedagógicos también se activa esta dimensión simbólica. Las consignas dispuestas en la exposición, la curaduría compartida y los comentarios del público revelan que lo político no es un contenido a enseñar, sino una experiencia a vivir críticamente. La disposición espacial del museo, los silencios entre imágenes, las palabras clave ocultas: todo ello compone un lenguaje visual que permite leer el conflicto desde lo afectivo, lo testimonial y lo ético. Como plantea Giroux (2012), educar políticamente no es adoctrinar, sino crear condiciones para que los sujetos se reconozcan como actores capaces de leer y transformar su realidad. En este caso, las imágenes funcionan como dispositivos formativos que no solo informan, sino que activan conciencia crítica.

La configuración simbólica de lo político, tal como emerge en esta investigación, no se restringe al acto de protestar ni a la representación explícita de la represión. Se manifiesta en la elección del encuadre, en el gesto preservado, en la mirada interrumpida.

Es en esos fragmentos visuales donde se condensa una política de la sensibilidad que confronta el olvido, la estigmatización y el borramiento. Al disputar lo visible, estas visualidades contrahegemónicas no solo documentan el conflicto: lo interpretan, lo resignifican y lo mantienen abierto a nuevas lecturas colectivas.

3.2 LA CALLE COMO MÉTODO, LA IMAGEN COMO HORIZONTE: SÍNTESIS CRÍTICA Y RESONANCIAS FUTURAS DE UNA INVESTIGACIÓN EN REVUELTA

El trayecto investigativo desarrollado hasta este punto ha desplegado una lectura situada, cuidadosa y crítica de las imágenes, las voces y las prácticas pedagógicas recogidas en el marco de las movilizaciones sociales recientes. A través de los cinco hilos analíticos propuestos, se sostuvo un proceso de triangulación interpretativa que no buscó la corroboración entre fuentes, sino la activación de sentidos relacionales y politizados entre lo visual, lo testimonial y lo educativo. Esta lectura encarnada del archivo permitió no solo analizar los gestos de la protesta, las memorias inscritas en la imagen o las formas de agencia que la fotografía posibilita, sino también comprender cómo esas expresiones configuran un campo de disputa simbólica que interpela lo político, lo pedagógico y lo ético desde sus propias materialidades.

Sin embargo, llegar hasta aquí no implica cerrar el análisis, sino más bien abrir una nueva dimensión de síntesis conceptual. A diferencia de la lectura categorial de los hilos, esta sección propone reconstruir los sentidos emergentes que afloraron del cruce entre fuentes, tensiones e interpretaciones. Se trata de ir más allá del desglose analítico para proponer una mirada integrada que dé cuenta de las relaciones profundas que se tejieron entre imagen, memoria y mediación crítica. Esta reconstrucción no responde a un modelo teórico previo, sino que surge de la escucha atenta a lo que el archivo, el cuerpo implicado y las prácticas de resistencia decidieron mostrar.

En este punto, la propuesta no es ordenar lo vivido bajo una lógica conclusiva ni clausurar el conflicto en una fórmula interpretativa. Más bien, se busca perfilar un modelo que permita pensar la imagen documental como territorio pedagógico y político, habitado por afectos, memorias en disputa y gestos de resistencia encarnada. Los sentidos aquí identificados —como veremos más adelante— no fueron extraídos ni deducidos, sino

reconocidos en el transcurrir de una investigación situada que eligió incomodarse con lo que ve, lo que escucha y lo que activa.

Esta segunda sección del capítulo recoge, entonces, una síntesis que no homogeniza ni simplifica, sino que articula. Una lectura que no resume, sino que reconstituye los hilos del análisis para proponer una brújula conceptual en diálogo con el campo de la fotografía documental, la memoria social, la cultura política y la mediación educativa. Es una apuesta por leer el conflicto no solo como objeto, sino como método; no solo como hecho, sino como forma de conocimiento. Desde allí se enuncian los sentidos emergentes que estructuran el modelo interpretativo integrado propuesto por esta investigación.

3.2.1 Sentidos emergentes y modelo interpretativo integrado

La triangulación interpretativa realizada en este estudio —articulando entrevistas a fotógrafos, análisis del corpus fotográfico documental y una experiencia curatorial pedagógica— no solo permitió desplegar los hilos analíticos previamente definidos, sino que propició la emergencia de nuevos sentidos que no estaban contenidos de antemano en las categorías teóricas, pero que se configuraron con fuerza en el contacto directo y situado con las fuentes. Esta emergencia no se produjo de manera espontánea, sino como resultado de un ejercicio hermenéutico sostenido, en el que las imágenes, los relatos y las prácticas formativas se leyeron desde una clave relacional, afectiva y ético-política, tal como se plantea desde el enfoque cualitativo-interpretativo que sustenta esta investigación (Gadamer, 2002; Denzin & Lincoln, 2012).

A diferencia de una síntesis acumulativa, estos sentidos emergentes no buscan generalizar ni representar unívocamente las prácticas estudiadas. Por el contrario, se sitúan en la línea propuesta por Herrera et al. (2005) cuando sugieren que la interpretación de la cultura política no puede reducirse a estructuras cerradas, sino que debe atender a los gestos, las formas de lo sensible, las microdecisiones y los desplazamientos simbólicos que se activan en escenarios de conflicto y agencia social. En ese marco, esta reconstrucción no parte de categorías fijas, sino de constelaciones de sentido que fueron tomando forma a lo largo del análisis situado, y que dialogan con los marcos conceptuales abordados en los

capítulos anteriores (fotografía documental, memoria social, cultura política, mediación educativa) y con los dispositivos metodológicos desarrollados en los Anexos M y N.

Los sentidos emergentes aquí sistematizados fueron denominados disidencia visual encarnada, memoria situada en disputa y mediación pedagógica afectiva, no como etiquetas clasificatorias, sino como formas de nombrar e interpretar las articulaciones complejas que se configuraron entre las fuentes. Cada uno de ellos permite entender la imagen documental no solo como registro visual, sino como acto político, gesto ético y posibilidad pedagógica. En este punto, se retoma el sentido propuesto por Didi-Huberman (2012) cuando plantea que las imágenes no muestran simplemente “lo que fue”, sino que hacen visible una tensión, un corte en lo sensible, un acto de resistencia. De forma similar, esta investigación comprendió que las fotografías no ilustran lo político, sino que lo encarnan, lo activan, lo disputan.

Desde esta perspectiva, lo que se presenta a continuación no es un modelo explicativo cerrado, sino una propuesta interpretativa integrada que se despliega desde la experiencia situada del archivo, en diálogo con sus actores, afectos y silencios. La disposición de los sentidos emergentes no responde a una lógica secuencial, sino a una constelación conceptual que se activa en los cruces entre lo visual, lo testimonial y lo pedagógico. Tal como se evidencia en el desarrollo de los hilos analíticos previos, esta lectura se sostiene en una matriz que reconoce la presencia explícita, implícita o latente de las categorías en cada fuente (véase Anexo N), y en una mirada crítica que se niega a reducir el conflicto a narrativas conciliadoras.

Lo que sigue, entonces, es la reconstrucción de estos tres núcleos de sentido. Más que conclusiones, son marcos que permiten pensar cómo se producen, circulan y se resignifican las imágenes en contextos de movilización social, duelo público y acción educativa situada. Son, en suma, formas de comprender la potencia política de lo visual desde sus márgenes, desde sus fisuras y desde la memoria encarnada de quienes la han vivido y documentado.

Disidencia visual encarnada

Este eje plantea un desplazamiento central en la manera de comprender la práctica fotográfica en contextos de movilización y represión social: dejar de entenderla como un acto técnico de registro externo y asumirla como una forma encarnada de intervención política. En este marco, la disidencia visual no se expresa únicamente en el contenido explícito de la imagen, sino en el lugar desde el cual el fotógrafo decide implicarse en el acontecimiento: con su cuerpo, con su afecto y con su ética. Así, el encuadre no es solo una operación óptica, sino el resultado de una decisión situada: dónde estar, a quién mirar, desde qué lugar acompañar el conflicto.

Las entrevistas con los autores del archivo visual dan cuenta de esta postura con claridad. Esteban Pérez afirma: “El hecho de salir a protestar como que me quedaba corto... creo que la mejor forma que logré... no hacer protesta, sino más bien como registrar” (Anexo A), enunciando que el gesto fotográfico no nace de la distancia profesional, sino de la necesidad de implicarse corporal y éticamente en el acontecimiento. El Contestatario sostiene: “Mi mirada no es neutral porque hago parte de la sociedad que sale a protestar” (Anexo A), posicionando el dispositivo visual como herramienta de insurgencia y presencia política. Andrés Mahecha enfatiza: “El mero hecho de tomar una foto, pues también es un disparo... si la gente no quiere ser retratada, pues mejor no la retratemos” (Anexo A), reconociendo que cada imagen implica una responsabilidad ética directa frente al otro. No hay neutralidad: hay vínculo, afecto y cuidado.

Esta disidencia encarnada también se hace visible en el corpus fotográfico, donde el cuerpo del manifestante, del fotógrafo y del espectador se articulan como territorios en disputa. En la imagen del ESMAD apuntando directamente a la cámara (Anexo E – Fotografía 1 de Esteban Pérez), el lente deviene blanco del poder estatal: el encuadre ya no documenta la violencia, la vive. En el salto contra el escudo (Anexo E – Fotografía 2 del mismo autor), el encuadre no responde a una distancia táctica sino a un posicionamiento deliberado: el fotógrafo se sitúa en el eje bajo de la acción, expuesto, participando. En la imagen del cartel “Me faltan 18 estudiantes” (Anexo E – Fotografía 2 de Andrés Mahecha), el gesto de duelo se convierte en consigna muda que transforma el espacio urbano en territorio pedagógico y la calle en archivo afectivo.

Desde el plano conceptual, esta lectura dialoga con la noción de “contrato civil de la fotografía” formulada por Ariella Azoulay (2012), para quien toda imagen implica un pacto ético entre quien fotografía y quien es fotografiado, donde la co-presencia es condición de posibilidad de la mirada crítica. Asimismo, se articula con la propuesta de Sánchez Moreno (2011), quien comprende la agencia estética como forma de compromiso político que se expresa no solo en lo que se muestra, sino en cómo y desde dónde se muestra. El encuadre, en este sentido, no es una operación neutral ni inocente: es una toma de posición epistemológica, afectiva y ética.

El modelo de disidencia visual encarnada interrumpe los marcos tradicionales del fotoperiodismo, que suelen privilegiar la velocidad, el distanciamiento profesional y la cobertura informativa. Aquí, el fotógrafo no permanece al margen del conflicto: lo habita. No observa: acompaña. No dispara: acuerda. Esta práctica visual no busca estetizar la violencia ni capturar el dolor como espectáculo, sino sostener la dignidad del instante desde un lugar de implicación corporal y sensibilidad política.

Esta perspectiva tiene implicaciones concretas para el campo de la fotografía documental en clave crítica: exige repensar el rol del fotógrafo en los procesos de producción de memoria, asumir la vulnerabilidad como condición del acto visual y comprender que toda imagen tomada en contexto de movilización social es, al mismo tiempo, un testimonio y una toma de partido. En este eje, la disidencia se activa desde el cuerpo —no como símbolo, sino como presencia— y la imagen se convierte en una forma de resistencia situada que interpela al poder desde la ética del vínculo y la dignidad del gesto.

Memoria situada en disputa

La memoria, en el marco de esta investigación, no opera como ejercicio retrospectivo neutro ni como narrativa institucional sobre el pasado. Lejos de toda concepción archivística o conmemorativa, se configura como un campo en disputa, una práctica crítica donde se confrontan relatos, se reactivan ausencias y se interpelan silencios. Las imágenes documentales analizadas no evocan simplemente lo ocurrido: resisten al

olvido, incomodan la versión oficial y sostienen una ética del testimonio en movimiento. Desde esta perspectiva, la memoria no es estabilidad: es fricción, apertura, zozobra.

Los testimonios recogidos lo manifiestan con fuerza. Luis Carlos Ayala expresa su incertidumbre frente a la fragilidad del archivo digital: “no sé a futuro qué va a pasar. Que se acaben los discos duros y simplemente eso se borre” (Anexo A). Esteban Pérez relata que sus fotografías han sido reconocidas como marca generacional: “Creo que tus fotos están mostrando una realidad que nos está marcando a una generación” (Anexo A), lo que implica que la imagen opera como mediación contra el olvido y como archivo afectivo. El Contestatario señala que “Ellos rescatan esas fotografías (...) las exhiben en archivos comunitarios...” (Anexo A), lo que revela una práctica de reapropiación colectiva que convierte la imagen en archivo vivo. Andrés Mahecha afirma: “Mis imágenes yo he buscado, como constantemente, rescatarlas... volverlas a poner en circulación” (Anexo A), activando una memoria que no se conserva como objeto cerrado, sino que insiste en mantenerse presente frente al olvido institucional. En todos los casos, la imagen se convierte en una herramienta política que desafía la lógica del olvido y denuncia la violencia de la desmemoria.

Estas apuestas se encarnan visualmente en el corpus fotográfico. El retrato intervenido de Dilan Cruz, sostenido por su madre y su hermana (Anexo E – Fotografía 1 de El Contestatario), desplaza el duelo íntimo hacia el espacio público, donde el dolor deviene exigencia de justicia. En el altar callejero de Don Raúl Carvajal (Anexo E – Fotografía 2 de El Contestatario), la imagen se convierte en ofrenda comunitaria: flores, velas y cartel de búsqueda reconfiguran la estética del homenaje como acto de denuncia. El cartel que enuncia “Me faltan 18 estudiantes” (Anexo E – Fotografía 2 de Andrés Mahecha) no solo recuerda una ausencia: la inscribe en el espacio urbano como interpelación colectiva que impide pasar de largo.

Desde la mediación educativa, la memoria se activa en recorridos, ejercicios curatoriales y apropiaciones espontáneas. En la experiencia “Clase de Memoria”, documentos personales y objetos cotidianos fueron resignificados como soportes del recuerdo (Anexo G – Recorrido 2). En los entornos digitales, el archivo circuló en redes que amplificaron la potencia testimonial: “la imagen representa la búsqueda de justicia que

los medios suelen invisibilizar”, afirma una usuaria en Instagram (Anexo H – Comentario IG8). Estas prácticas muestran que la memoria no reside en la imagen per se, sino en su activación situada, en el vínculo que establece con los cuerpos, los contextos y los afectos que la rodean.

Este enfoque encuentra respaldo teórico en Elizabeth Jelin (2002), quien concibe la memoria como terreno conflictivo donde distintos actores disputan el sentido del pasado en el espacio público. También dialoga con Feld (2015), para quien la imagen testimoniante no solo registra lo ausente, sino que lo reactiva como demanda presente. Así entendida, la memoria situada es una práctica política que no busca clausurar la herida, sino sostenerla como pregunta abierta. La imagen no certifica; interroga. No ilustra; desestabiliza. No archiva; resiste.

Este eje exige repensar la naturaleza del archivo visual en contextos de violencia estatal y movilización social. Lejos de asumir la permanencia del registro, lo que aquí se asume es su contingencia: las imágenes pueden perderse, tergiversarse, silenciarse o reapropiarse. Por eso, el trabajo con archivo implica también una ética del cuidado: cómo conservar, cómo difundir, cómo leer críticamente. En el contexto colombiano, donde el derecho a narrar lo ocurrido sigue siendo un gesto de riesgo, la memoria no se impone como relato único, sino que se despliega como constelación de fragmentos, afectos y luchas aún abiertas.

En este sentido, cada fotografía, cada cartel, cada altar, cada recorrido o comentario compartido constituye un acto situado de resistencia al olvido. La memoria no es conmemoración: es tensión. No es estabilidad: es disputa. No es pasado cerrado: es presente interpelador. Lo que aquí se propone es un modo de recordar que no apacigua, sino que incomoda; que no tranquiliza, sino que llama a la acción; que no decora el archivo, sino que lo vuelve territorio de confrontación crítica.

Mediación pedagógica afectiva

Este eje propone un giro radical en el modo de comprender los procesos formativos vinculados a la imagen documental en contextos de conflicto social. Aquí, la educación no se entiende como transmisión de contenidos ni como aplicación de estrategias didácticas

planificadas, sino como experiencia emergente, profundamente atravesada por el afecto, el posicionamiento situado y la lectura crítica compartida. La pedagogía se activa en el gesto, en el duelo, en el silencio que interpela, en el recorrido libre, en el comentario espontáneo que da lugar a un pensamiento otro. No hay manual; hay vínculo. No hay instrucción explícita; hay activación sensible.

Las entrevistas dan cuenta de esta pedagogía sin aula. Luis Carlos Ayala afirma que sus imágenes hacen pensar o llorar, aunque no las conciba como herramientas educativas formales (Anexo A), evidenciando una mediación silenciosa que opera desde el impacto emocional. Esteban Pérez señala que la fotografía “va más allá. No es solo llegar y tomar una simple foto, sino es hacer relaciones, conocer a la gente...” (Anexo A), inscribiendo el gesto fotográfico como forma de vínculo empático y formación afectiva. El Contestatario afirma: “Invito a detenerse, analizar y entender la narrativa detrás de cada foto...” (Anexo A), reivindicando la desaceleración ética como dimensión formativa. Andrés Mahecha activa el uso de redes sociales como escenario de disputa simbólica, donde la imagen se convierte en acto de visibilización y aprendizaje colectivo (Anexo A). En todos los casos, la mediación ocurre no desde la técnica, sino desde la ética del vínculo.

Estas formas de enseñanza visual se encarnan también en el corpus fotográfico. La imagen del cartel que denuncia la muerte de 18 estudiantes (Anexo E – Fotografía 2 de Andrés Mahecha) transforma la calle en aula abierta donde la memoria se convierte en urgencia pedagógica. El retrato de Cristian (Anexo E – Fotografía 1 de Luis Carlos Ayala) educa desde la herida, no desde la explicación; desde la presencia del dolor, no desde su conceptualización. El altar colectivo dedicado a Don Raúl Carvajal (Anexo E – Fotografía 2 de El Contestatario) configura un espacio ritual de enseñanza afectiva, donde el duelo se vuelve acto formativo compartido. Estas imágenes no explican: interpelan. No informan: conmueven.

La intervención pedagógica desarrollada en esta investigación también permite leer la mediación afectiva desde múltiples planos. Los recorridos guiados, los dispositivos curatoriales, las lecturas autónomas, las consignas sugeridas y los comentarios espontáneos generados en redes, activan formas de formación que desbordan el formato escolar y habilitan experiencias críticas y sensibles. En el grupo “Clase de Memoria”, documentos

personales y objetos cotidianos fueron resignificados como archivos del dolor (Anexo G – Recorrido 2), mientras que en las plataformas digitales se produjo una pedagogía horizontal donde las imágenes dialogaron con el presente, la experiencia y las memorias de quienes las vieron. La formación, en este caso, no es un acto de instrucción, sino de co-producción de sentido.

Este eje se sostiene teóricamente en Paulo Freire, quien afirma que “nadie educa a nadie, nadie se educa solo: nos educamos entre todos, mediatizados por el mundo” (Freire, 2005), planteando una concepción dialógica y situada de la educación que aquí se materializa en la mediación colectiva de la imagen. También dialoga con Henry Giroux (2012), quien insiste en que la pedagogía crítica debe “conectar lo privado con lo público, lo emocional con lo político, lo personal con lo social”. En este sentido, el afecto no debilita el análisis: lo potencia. No se opone al pensamiento crítico: lo impulsa como experiencia formativa transformadora.

Mediar pedagógicamente desde la imagen documental en contextos de duelo, protesta o represión implica habilitar condiciones éticas de lectura, sostener una curaduría crítica, abrir espacios de diálogo no autoritario y evitar la instrumentalización del dolor como contenido didáctico. No se trata de convertir la fotografía en un recurso escolar, sino de reconocer su potencia formativa en tanto dispositivo de memoria viva y de interpelación crítica. Toda imagen significativa puede educar si se le permite ser leída desde el vínculo y no desde la distancia.

Este eje desestabiliza los marcos pedagógicos tradicionales y propone un paradigma de formación que ocurre en las calles, en los muros, en las redes sociales, en los espacios digitales, en los comentarios entre pares, en los gestos de cuidado y en las prácticas de duelo. La pedagogía no es aquí programa ni protocolo; es posibilidad afectiva y política. La mediación no es transmisión de contenidos; es activación de preguntas. El aprendizaje no es asimilación; es relectura situada del conflicto.

En suma, la mediación pedagógica afectiva configura un territorio donde mirar se vuelve gesto político, y donde cada imagen que duele, que incomoda o que moviliza puede devenir experiencia formativa. Siempre que se reconozca al otro —quien mira, quien narra, quien recuerda— como sujeto de lectura crítica y no como destinatario pasivo, será posible

educar desde la imagen. Educar, en este eje, es mirar con otros, desde la memoria que aún sangra y desde el porvenir que todavía nos reclama.

3.2.2 Desde la primera línea: resonancias, aprendizajes y futuros de una imagen en disputa

Durante meses, la imagen fue el punto de partida, pero también la grieta, el empuje, el latido. Se volvió pregunta en medio de gases y barricadas; se volvió decisión en los instantes donde el lente no alcanzaba a encuadrar lo que el cuerpo ya estaba sintiendo; se volvió acción pedagógica cuando las paredes de la Universidad Pedagógica Nacional, intervenidas con fotografías, rompieron el silencio institucional y abrieron paso a una conversación política urgente. Así se tejió esta investigación: no como línea recta hacia un cierre, sino como una trinchera de sentidos, memorias y gestos que siguen reverberando.

No hay aquí una conclusión que clausure, sino una insistencia que incomoda. Porque lo que emergió en el camino —la potencia de la imagen como acto político, la lucha por representar sin neutralizar, la pregunta por el lugar de quien narra— no admite síntesis tranquilizadoras. Este tramo final no organiza certezas: recoge los rastros, las fricciones, las preguntas sin resolver, las apuestas que quedaron abiertas.

Lo que sigue no es una recapitulación técnica, sino una forma de pensamiento desde la experiencia. En las siguientes páginas se dibujan las implicaciones que el trabajo dejó para los campos de la fotografía documental, la memoria social, la mediación educativa y la cultura política. Se reconstruyen los aprendizajes metodológicos que obligaron a decidir desde dónde mirar y cómo intervenir. Se bosquejan las proyecciones que podrían amplificar esta práctica en otros territorios, con otros cuerpos, con otras imágenes.

Nada de esto se escribió desde la distancia. Cada decisión, cada omisión, cada apuesta que tomó forma en este proceso estuvo atravesada por la urgencia de lo político, por el calor de las calles, por el deseo de disputar los sentidos de lo visible. Por eso, más que cerrar, esta sección abre: hacia otras memorias, otras prácticas, otras miradas. Porque investigar, cuando se hace con los pies en la calle y los ojos atentos al mundo, no termina con el último párrafo. Empieza cada vez que alguien se decide a mirar de nuevo.

Cuando la imagen irrumpe: resonancias en los campos específicos de la investigación

Esta sección tiene como propósito identificar y desarrollar las implicaciones que el modelo interpretativo construido en esta investigación —disidencia visual encarnada, memoria situada en disputa y mediación pedagógica afectiva— plantea para los campos disciplinares desde los cuales se estructura el problema de investigación: la fotografía documental, la memoria social, la cultura política y la mediación educativa. Estas implicaciones no surgen como añadidos ni como conclusiones externas al análisis, sino como desplazamientos que emergen desde el propio proceso investigativo, en la medida en que la práctica de lectura situada, el trabajo con las fuentes y la experiencia metodológica pusieron en crisis nociones clásicas, supuestos disciplinares y formas consolidadas de comprender el conflicto social, la imagen y la formación.

El análisis desarrollado no solo permitió interpretar un caso específico; exigió también una revisión crítica de los marcos desde los cuales esos fenómenos suelen ser comprendidos. Por eso, las implicaciones aquí planteadas no se reducen a sugerencias o recomendaciones, sino que buscan problematizar directamente las formas en que cada campo aborda la relación entre imagen, memoria, política y educación. Se trata de pensar las categorías no como herramientas estables, sino como campos de disputa; de comprender la fotografía más allá del encuadre técnico, la memoria más allá del archivo institucional, la política más allá del discurso partidista y la pedagogía más allá de la transmisión de contenidos.

En ese sentido, esta sección prolonga el gesto crítico y situado que ha orientado todo el trabajo, y propone una lectura de los campos no desde lo que ya saben, sino desde lo que todavía necesitan problematizar. Las implicaciones que siguen no pretenden clausurar, sino abrir preguntas, incomodar supuestos y ofrecer pistas para nuevas formas de investigar, enseñar, recordar y resistir.

A partir de esta activación crítica, se desarrollan a continuación las implicaciones específicas que cada eje interpretativo plantea para los campos disciplinares convocados. No se trata de aplicar conceptos, sino de interrogar sus límites desde la experiencia

encarnada, para pensar lo que la imagen, la memoria, la política y la pedagogía aún pueden decir cuando se les permite irrumpir.

El campo de la **fotografía documental**, tal como ha sido históricamente configurado desde marcos técnicos y criterios de objetividad visual, se ve aquí profundamente interpelado. Las imágenes analizadas, los relatos de los fotógrafos y la propia experiencia metodológica de este proceso ponen en cuestión no solo el lugar desde el que se registra el conflicto, sino las formas mismas en que la fotografía se concibe como práctica. Lejos de operar como un dispositivo neutral de captura, la fotografía documental aparece en este trabajo como gesto encarnado, como acto situado, como toma de partido en contextos donde mirar ya es una forma de resistir.

En escenarios marcados por la protesta, la represión y el duelo colectivo, documentar no puede asumirse como ejercicio aséptico ni como operación técnica desprovista de implicaciones éticas. El encuadre no es nunca inocente; el clic no es ajeno al contexto; el lente no flota sobre la escena, sino que la habita, la roza, la sufre. Esta investigación, al nutrirse de los ejes de disidencia visual encarnada y configuración simbólica de lo político, sostiene que el cuerpo del fotógrafo no está fuera del acontecimiento: lo transita, lo afecta, lo resignifica. Así lo plantea Esteban Pérez, quien, al reflexionar sobre su tránsito entre la protesta y el registro fotográfico, afirma: “si uno no lo vive, no lo puede registrar” (Anexo A). Esta frase condensa la ética encarnada que atraviesa su práctica: no hay imagen sin cuerpo, ni registro sin afectación.

Las fotografías que componen el corpus son testimonio de esa ruptura con la mirada técnica. En la escena del manifestante suspendido frente al escudo del ESMAD, el encuadre bajo no es casual ni funcional: es decisión estética, pero sobre todo política. No se trata de capturar el instante por espectacularidad, sino de acompañar visualmente el gesto insurgente desde una posición de vulnerabilidad compartida. Del mismo modo, cuando el ESMAD apunta directamente al lente, la imagen no sólo documenta una amenaza: interpela al propio acto de mirar, exhibe el riesgo que asume quien registra, evidencia que el fotógrafo ha dejado de ser testigo para convertirse en blanco.

Este desplazamiento se articula teóricamente con lo planteado por Ariella Azoulay, quien entiende el acto fotográfico como “contrato civil” entre todos los involucrados en la

escena, rompiendo con la figura del fotógrafo soberano que captura desde fuera. También dialoga con Feld, quien concibe la fotografía como testimonio insurgente, donde el registro se transforma en acto de denuncia y presencia ética. A partir de estos aportes, la práctica fotográfica que aquí se propone no representa la realidad: la confronta. No muestra desde la distancia: se compromete desde el roce.

Las implicaciones son ineludibles. Toda práctica documental que se sitúe en escenarios de conflicto debe asumir su dimensión política, reconocer que cada imagen es resultado de decisiones éticas y abandonar la pretensión de objetividad técnica. Documentar no equivale a evidenciar “la verdad” de los hechos, sino a participar en una disputa simbólica por su sentido. Desde esta perspectiva, el fotógrafo ya no es un operador de la técnica, sino un sujeto situado que, al registrar, también resiste. La imagen, entonces, deja de ser prueba para convertirse en trinchera. Y la cámara, lejos de ser una herramienta de observación, se vuelve un acto de implicación ética y política en medio del conflicto.

En el terreno de la **memoria social**, las imágenes analizadas y las voces recogidas en esta investigación desplazan los marcos más consolidados del campo y abren una interrogación urgente sobre qué, cómo y para quiénes se recuerda en medio del conflicto. La memoria, lejos de consolidarse como patrimonio estable o como conjunto ordenado de relatos institucionales, emerge aquí como práctica inestable, fragmentaria, encarnada, radicalmente política. No se trata de conmemorar desde la distancia ni de inscribir fechas en placas de bronce; se trata de sostener, en medio del duelo y del miedo, aquello que el poder quisiera borrar. De hacer memoria con lo que duele y con lo que aún sangra.

Las escenas recogidas en el corpus —el retrato intervenido de Dilan Cruz, el cartel improvisado que denuncia la muerte de estudiantes, el altar callejero en honor a Don Raúl Carvajal— configuran un paisaje de memoria que no encuentra legitimidad en los circuitos oficiales. Son formas de recordar que no caben en el museo ni en el archivo institucional, pero que sostienen una comunidad afectiva en torno al dolor compartido. Allí donde el Estado impone el olvido o distorsiona los relatos, la imagen popular, situada y dolida aparece como resistencia viva, como práctica colectiva que insiste en hacer visible lo que se quiso desaparecer.

Desde esta perspectiva, el archivo fotográfico deja de ser un contenedor pasivo de evidencias y se convierte en un territorio en disputa, marcado por la fragilidad de sus soportes y por la urgencia de sus sentidos. Así lo expresan los propios fotógrafos en sus testimonios. Luis Carlos Ayala advierte que las plataformas digitales, aunque han contribuido a democratizar la imagen, operan como “un arma de doble filo” (Anexo A), lo que revela una preocupación por los riesgos de circulación en contextos de conflicto. El Contestatario, por su parte, afirma que “eso no parte solo de mí, sino de las personas involucradas”, reconociendo que sus fotografías son apropiadas, exhibidas y revalorizadas por comunidades que las convierten en archivos vivos (Anexo A). En ambos casos, el archivo no se concibe como resguardo técnico ni como propiedad individual, sino como espacio político compartido: se recuerda con otros, se archiva con urgencia, se circula con riesgo.

Este enfoque dialoga con planteamientos como los de Elizabeth Jelin (2002), quien señala que toda memoria social está atravesada por disputas, tensiones y luchas de sentido, y con Feld (2015), para quien la imagen testimonial no es un documento cerrado, sino un vector que interpela éticamente. Pero aquí se va más allá: se asume que toda imagen significativa del conflicto social está en riesgo permanente de censura, de descontextualización, de cooptación institucional o de desaparición digital. Y frente a eso, la única garantía posible no está en la tecnología, sino en las comunidades que mantienen vivas esas imágenes, que las protegen con la palabra, con el afecto, con la lectura crítica, con la memoria compartida.

Desde esta mirada, trabajar en el campo de la memoria social ya no puede limitarse a recolectar relatos ni a custodiar archivos. La tarea es más incómoda y más política: hay que intervenir, tensionar, sostener lo frágil. Implica abandonar la ilusión de estabilidad archivística y asumir que el duelo, el afecto y la rabia son también formas legítimas de recordar. El archivo, entonces, se vuelve trinchera, se hace cuerpo, se convierte en lugar de disputa. Y su circulación no puede depender del mercado editorial ni del reconocimiento institucional, sino de curadurías éticas, de mediaciones colectivas, de vínculos que sostienen el sentido en medio del dolor.

Porque recordar, en este contexto, no es un acto pasivo ni nostálgico. Es un ejercicio activo de lucha por el sentido. Es una pedagogía insurgente que se niega al olvido. Es, en últimas, una forma de resistencia.

En la **cultura política**, el modelo interpretativo desarrollado en este trabajo plantea una ruptura con las formas convencionales de leer lo político. Lejos de los marcos institucionales, de los discursos partidistas o de las formas de protesta verbalizadas y reguladas, aquí la política se activa en el gesto, en el cuerpo, en la imagen que irrumpe. Lo político no es solo lo que se dice, es también —y sobre todo— lo que se muestra, lo que incomoda, lo que interrumpe el reparto de lo visible y altera los sentidos comunes del orden.

Las imágenes construidas desde las calles durante el estallido social no son meras ilustraciones del conflicto. Son actos de disrupción simbólica. El salto del manifestante frente al escudo del ESMAD (Anexo E – Fotografía 2 de Esteban Pérez) no es solo una acrobacia capturada: es una coreografía de confrontación, una estética del enfrentamiento que desafía la narrativa del orden y la contención. La bandera convertida en envoltorio de una molotov (Anexo E – Fotografía 2 de Luis Carlos Ayala) no destruye el símbolo patrio; lo reapropia, lo resignifica, lo vuelve arma contra la hegemonía. El rostro herido de Cristian, con su ojo vacío mirando de frente a la cámara (Anexo E – Fotografía 1 de Ayala), no se victimiza: acusa, incomoda, reclama justicia. Estas imágenes no son documentos; son intervenciones. No se limitan a representar lo político: lo producen.

Las voces de los fotógrafos entrevistados refuerzan esta lectura desde su praxis concreta. El Contestatario, al afirmar que “si alguien se cubre el rostro es porque no quiere ser reconocido” (Anexo A), reubica el anonimato como límite ético en contextos de protesta, lo que puede leerse como forma de protección y resistencia visual. La imagen del encapuchado deja de ser amenaza para convertirse en símbolo de dignidad protegida. Mahecha, por su parte, señala que busca mostrar “símbolos de dignidad y resistencia” (Anexo A), lo que sugiere una estrategia visual que interpela desde la ética, sin imponer una narrativa única. En ambos casos, la fotografía se asume como espacio formador, como territorio simbólico de disputa en el espacio público.

Esta configuración dialoga con las propuestas de Jacques Rancière (2014), quien sostiene que lo político ocurre cuando quienes han sido excluidos irrumpen en el reparto de lo sensible para afirmar su presencia. También se encuentra en sintonía con Gilberto Giménez (2001), al entender la cultura política como una construcción simbólica en constante reconfiguración, afectada por las condiciones materiales, afectivas y estéticas de cada momento. Pero este trabajo insiste en ampliar aún más esas coordenadas: lo político se hace también en la imagen, en la disposición corporal, en la herida expuesta, en el altar improvisado, en el silencio que resiste.

Desde esta perspectiva, las implicaciones son contundentes: pensar la cultura política exige abrirse a otras formas de lo político. No basta con estudiar discursos o partidos; es necesario atender a las estéticas del conflicto, a los rituales del duelo, a los lenguajes no verbales que construyen comunidad y denuncia. La fotografía documental, entonces, no debe leerse como un recurso ilustrativo del análisis político: es parte constitutiva del conflicto, es herramienta de subjetivación, es campo de formación simbólica. Cada gesto capturado puede contener una consigna, pero también puede desbordarla, contradecirla, ampliarla.

Así, lo político se aprende —y se enseña— desde el estremecimiento. Desde la incomodidad que produce la imagen que no encaja, que no tranquiliza, que no decora. Desde la potencia de un archivo que, al circular, forma subjetividades y activa memorias insurgentes. En esa potencia está la clave: cada fotografía crítica no solo narra una lucha, también la convoca. Y en ese gesto, la cultura política se vuelve escuela encarnada.

Las implicaciones también alcanzan el campo de la **mediación educativa**, que aquí no se piensa como un puente neutro entre saberes, ni como una técnica de traducción entre emisores y receptores, sino como una práctica situada que articula afecto, conflicto y formación. Este trabajo se distancia de los modelos didácticos tradicionales, basados en la transmisión vertical, la planificación cerrada o la supuesta asepsia emocional del conocimiento. En su lugar, propone una mediación pedagógica afectiva, donde el vínculo con la imagen, con el dolor, con el otro, se vuelve el punto de partida de cualquier experiencia formativa.

La intervención desarrollada en este proceso —a través de recorridos autónomos, montajes curatoriales, resignificación de objetos y lectura crítica de altares urbanos— evidenció que educar no siempre requiere aula ni currículo. Aprender no es repetir; es incomodarse. Y cada imagen que conmueve, que interroga, que no deja indiferente, tiene el potencial de devenir en dispositivo educativo si hay condiciones éticas que sostengan su lectura. La conmoción no es obstáculo del aprendizaje: puede ser su puerta de entrada.

Los testimonios de los fotógrafos entrevistados permiten pensar la mediación educativa no como instrucción formal, sino como experiencia situada que se activa en el vínculo, en el cuidado y en la circulación crítica de las imágenes. Luis Carlos Ayala afirma que “hay que construirse como sujeto para poder reivindicar como sujeto ante la sociedad” (Anexo A), lo que sugiere que la imagen puede operar como mediación reflexiva, habilitando procesos de formación desde la conmoción y el pensamiento. El Contestatario sostiene que “la fotografía no es solo lo estético, sino también esa parte visceral y literal de cómo están ocurriendo las cosas” (Anexo A), activando una pedagogía del impacto que no explica, pero que interpela. Andrés Mahecha, por su parte, reconoce que sus imágenes provocan “indignación, malestar, rabia, tristeza... pero también ganas de cambiarlo todo” (Anexo A), lo que permite leer la afectación como motor formativo. Ninguno de ellos habla desde la lógica escolar, pero todos configuran prácticas de mediación que educan desde el dolor, desde la urgencia, desde el deseo de transformar sin clausurar.

Esta perspectiva se nutre de las apuestas de Paulo Freire, quien advertía que enseñar exige respeto a los saberes del otro, y que no hay enseñanza sin aprendizaje compartido (Freire, 2005). También dialoga con Henry Giroux, para quien educar implica desestabilizar el orden injusto y reactivar la imaginación política de quienes aprenden (Giroux, 2012). Aquí, esa desestabilización ocurre no solo con discursos críticos, sino con imágenes que irrumpen, con duelos que interpelan, con gestos visuales que no instruyen, pero transforman.

En ese sentido, mediar no significa traducir contenidos, sino abrir experiencias. Y las imágenes que circularon durante el estallido social no fueron solo documentos de una coyuntura: fueron escenarios pedagógicos en disputa. Fotografías, altares, pancartas, objetos resignificados... cada uno de esos elementos puede leerse como aula expandida,

como archivo afectivo, como entorno de aprendizaje crítico. Allí donde las instituciones fallan en narrar lo que ocurre, el duelo se convierte en maestro, y la mirada que no huye se vuelve acto educativo.

Por eso, las implicaciones para el campo de la mediación educativa son profundas. Ya no basta con enseñar sobre el conflicto: hay que enseñar desde el conflicto, sin neutralizarlo, sin estetizarlo, sin silenciarlo. Este trabajo reclama dispositivos formativos que abracen la afectación, que trabajen con lo que duele, que no le teman a la ambigüedad de las imágenes ni a la potencia del vínculo. Mediar, aquí, es sostener el archivo vivo, es cuidar la lectura del otro, es asumir que incluso en un país donde mirar puede costar la vida, educar desde la imagen también es una forma de resistir.

Entre la imagen y el vínculo: aprendizajes metodológicos, ético-políticos y pedagógicos

El trayecto investigativo que aquí se cierra no deja como saldo un sistema cerrado de certezas, sino una constelación de aprendizajes que emergieron del contacto directo con las fuentes, de la reflexividad situada y de las tensiones metodológicas propias de una apuesta comprometida con la imagen, la memoria y la educación política. Más que resultados, se trata de huellas del proceso: lecciones que no solo iluminan este estudio particular, sino que ofrecen pistas para otros ejercicios investigativos que busquen interrogar la visualidad en contextos de conflicto social.

Desde el plano metodológico, la investigación confirmó la potencia de una estrategia cualitativa, interpretativa y situada que no parte de hipótesis previas ni de categorías rígidas, sino que se deja afectar por las voces, las imágenes y las prácticas. La articulación entre entrevistas a fotógrafos, análisis del corpus visual y curaduría pedagógica no fue un cruce mecánico de fuentes, sino una apuesta por el entrelazamiento reflexivo de registros heterogéneos, desde una perspectiva abductiva. El uso de matrices de articulación categorial (Anexos M y N) permitió cartografiar las presencias explícitas, implícitas y latentes de las categorías analíticas sin imponer sobre las fuentes una lectura forzada. Esta apertura metodológica habilitó la emergencia de sentidos imprevistos, incluso cuando los materiales parecían contradictorios o fragmentarios.

Lejos de funcionar como protocolo estandarizado, la triangulación fue concebida como gesto ético, como práctica de cuidado frente a lo que se investiga. Tal como lo expresó uno de los fotógrafos participantes: “no todo se captura con un lente” (El Contestatario, Anexo B3), recordándonos que investigar implica también saber cuándo escuchar, cuándo acompañar, cuándo callar. En ese sentido, el trabajo metodológico no fue neutral: fue corporal, relacional y ético. Las decisiones tomadas en torno a qué imágenes mostrar, cómo leer los testimonios y cómo diseñar el dispositivo expositivo fueron atravesadas por dilemas que exigieron atención permanente a la dimensión política del método.

Este aprendizaje ético-político estuvo presente en todas las fases del proceso. Documentar imágenes del conflicto, editar testimonios que narran el dolor, curar fotografías que retratan cuerpos heridos o desaparecidos, no son operaciones técnicas: son decisiones que implican posicionamiento. La cercanía del autor-investigador con los sujetos y territorios abordados —en tanto fotógrafo, mediador y curador— hizo imposible una mirada distanciada. Por el contrario, obligó a mantener una vigilancia constante sobre los marcos interpretativos y a renunciar a toda pretensión de objetividad externa. La ética aquí no se concibe como un conjunto de normas preestablecidas, sino como una práctica situada de responsabilidad con las imágenes, con los otros y con el contexto.

Desde la perspectiva pedagógica, el proyecto dejó aprendizajes significativos sobre el potencial formativo de la imagen cuando esta se activa desde una mediación crítica. La experiencia curatorial en la Plaza de la Memoria de la Universidad Pedagógica Nacional (Anexo G) demostró que las imágenes no son meras ilustraciones: son artefactos que pueden convocar la memoria, suscitar preguntas políticas y activar la reflexión colectiva. La exposición articuló múltiples recursos —retablos físicos, códigos QR, recorridos virtuales, dispositivos del metaverso—, configurando una pedagogía expandida que desbordó el aula y convirtió el espacio expositivo en escenario de formación crítica.

Sin embargo, también quedaron en evidencia límites y vacíos que deben ser reconocidos. No fue posible integrar con la densidad esperada las voces juveniles que participaron en la experiencia pedagógica, lo que deja pendiente un proceso de retroalimentación que permita comprender cómo fue vivida la mediación por sus propios

destinatarios. De igual forma, la implicación múltiple del autor-investigador no se acompañó de mecanismos formales de rendición colectiva, ni de protocolos de devolución con los sujetos fotografiados, lo que constituye una omisión relevante en términos de justicia simbólica. Como lo plantea uno de los entrevistados: “hay que saber cuándo bajarla” -refiriéndose a la cámara- (Anexo B3), recordándonos que la fotografía, como toda práctica investigativa, exige también saber retirarse.

En lo afectivo —sin caer en la sentimentalización—, la investigación fue una experiencia de transformación. Las relaciones construidas con los fotógrafos, las resonancias con los visitantes de la muestra y las circunstancias personales que atravesaron la escritura del proyecto evidenciaron que investigar desde la imagen, desde la memoria y desde la educación, no puede escindirse de la vida concreta de quien investiga. Los afectos, el cansancio, las pérdidas, la necesidad de cuidado y contención fueron parte constitutiva del proceso y no meros accidentes colaterales, todo trabajo que implica el manejo de memorias en disputa exige una política del cuidado como condición epistemológica.

En síntesis, los aprendizajes metodológicos, ético-políticos, pedagógicos y afectivos no son anexos de este trabajo: son su núcleo vital. Este proceso investigativo no buscó solo producir conocimiento sobre la imagen en contextos de conflicto, sino también inventar una forma de hacer investigación que se haga cargo de sus implicaciones. Hacer visible sin espectacularizar. Enseñar sin imponer. Mediar sin silenciar. Investigar, aquí, fue también aprender a sostener la incomodidad, a hacer del cuidado una forma de método, y a reconocer que toda imagen significativa implica, antes que nada, una responsabilidad con lo que se pone en circulación.

Mirar más allá: proyecciones y preguntas abiertas de una praxis investigativa situada

A veces el camino no termina donde se detiene el cuerpo, sino donde la pregunta sigue insistiendo. Lo vivido en esta investigación —entre imágenes, memorias, recorridos, gestos y silencios— no se recoge como algo cerrado, sino como algo que aún vibra, que aún puede volver a desplegarse. La praxis que aquí se construyó no se limita a lo ya dicho:

invita a ser retomada, transformada y activada desde otros lugares, con otras voces, en otros momentos.

El dispositivo pedagógico que emergió —construido en diálogo entre imagen, memoria y mediación crítica— ha demostrado su potencia al insertarse en escenarios diversos, expandiéndose hacia nuevos formatos, públicos y territorialidades. Las estrategias curatoriales, los recorridos guiados, los códigos QR y el metaverso inmersivo no son recursos cerrados: son una gramática en movimiento que puede reapropiarse en barrios, colegios, universidades o plataformas digitales, generando procesos formativos en clave de memoria situada.

En términos interdisciplinarios, el trabajo genera resonancias que dialogan con múltiples campos: fotografía documental, memoria social, cultura política, pedagogía crítica. Su abordaje de la imagen —no como simple documento ni como objeto estético, sino como artefacto de pensamiento y afecto— permite pensar la visualidad como lugar de agencia y disidencia. En esa clave, se abren posibilidades para conectar con debates contemporáneos sobre justicia visual, pedagogía del cuidado y metodologías de la mirada.

El modelo de mediación propuesto puede adaptarse a procesos de formación docente, trabajo con juventudes, actividades de memoria colectiva o iniciativas comunitarias. Las dinámicas desplegadas —interpretación situada, escucha activa, diálogo intergeneracional— no pertenecen a una metodología cerrada, sino a una actitud de lectura atenta frente a lo visual. La fotografía, en ese contexto, se vuelve excusa y puente: excusa para preguntarse por el presente, y puente para imaginar un nosotros más amplio.

El archivo construido —fotografías, entrevistas, fichas visuales, retablos, recorridos grabados, matrices analíticas— no se concibe como evidencia muerta, sino como archivo pedagógico vivo. Su valor no reside solo en conservar: reside en su capacidad de seguir latiendo, de convocar otras miradas, de habilitar nuevas formas de narrar, de enseñar, de escuchar.

Sin embargo, caminar también implica detenerse a mirar hacia atrás. Reconstruir este proceso exige reconocer vacíos, dilemas, tensiones. No para corregir, sino para seguir pensando. Algunas entrevistas no lograron consolidarse, ciertos públicos no accedieron al metaverso por barreras técnicas, algunas voces juveniles quedaron en los márgenes del

registro. La densidad del archivo y la intensidad del proceso impidieron, en ocasiones, pausas necesarias para validar colectivamente o cuidar más los vínculos tejidos. La fotografía también exige tiempo: no solo para tomarla, sino para asumir su potencia política y afectiva.

En lo ético-político, persistieron preguntas sin resolver del todo: ¿qué efectos tiene una imagen cuando circula fuera de su contexto? ¿Dónde está la frontera entre el gesto de visibilizar y el riesgo de estetizar el dolor? ¿Cómo activar visualmente sin revictimizar? Aunque se optó por imágenes que afirman la dignidad y la resistencia, las tensiones entre lo ético, lo estético y lo político siguen abiertas, como deben estarlo.

Desde lo metodológico, la articulación entre fuentes —testimonios, corpus visual, experiencia curatorial— supuso desafíos constantes. La matriz de presencia (explícita, implícita, latente) fue una herramienta flexible, pero no infalible. Algunos materiales desbordaban las categorías, otros resistían ser codificados. Y eso no fue un fracaso: fue una alerta sobre la necesidad de metodologías que escuchen más allá de lo clasificable.

Lo aprendido también se expresó en los límites. La infraestructura universitaria no siempre estuvo a la altura de la propuesta curatorial. La pluralidad de formatos exigió adaptaciones logísticas continuas. La conectividad digital dejó por fuera a algunos públicos. Todo esto revela que la pedagogía crítica con imágenes también necesita condiciones materiales justas para florecer.

Y sin embargo, lo más fecundo no siempre es lo más acabado. Las preguntas no son el final del recorrido, sino su latido. ¿Cómo reapropiar estas experiencias en otros contextos de educación formal y no formal? ¿Qué nuevas metodologías podrían permitir una integración más amplia y dialógica de las voces participantes? ¿Cómo garantizar que el archivo pedagógico construido se mantenga vivo y vinculado a los territorios de los que emergió? ¿Cómo preservar las imágenes en contextos de circulación algorítmica, fragmentaria y a veces descontextualizada?

Más que una conclusión, esto es una invitación. A seguir leyendo imágenes con cuidado, a enseñar desde la pregunta, a resistir el olvido desde el vínculo. A construir conocimiento como gesto de escucha, como política del afecto, como práctica que no se encierra en el resultado, sino que se abre a lo que aún no ha sido dicho.

EPÍLOGO

Clic, clic... ¡Boom!: fotografía documental como artefacto contrahegemónico para la construcción de una memoria social crítica y una cultura política emancipadora, en el marco del estallido social colombiano (2018-2021)

Andrés Felipe Mahecha Castrillón

En memoria de Yider, Pacho, Doña Mery, Esteban Mosquera, Juan Rivera y

Camila Sabogal

**Nota del autor: Esta ponencia fue presentada en la X Conferencia Latinoamericana de Ciencias Sociales (CLACSO), en junio de 2025. Se incluye aquí como epílogo por su carácter testimonial, investigativo y político, en profunda relación con el proceso desarrollado en esta tesis. Su inclusión busca extender el diálogo entre práctica, reflexión y lucha, en una escritura situada que excede los formatos académicos tradicionales.*

Me asomé a la esquina, los vidrios y las rocas volaban. Tenía miedo, había mucho ruido en la ciudad. Con los cañones de sus armas nos disparaban, “¡Asesinos!” Gritaba una joven estudiante de los suburbios de la ciudad.

En muchos momentos de la historia hemos visto cómo se nos derrumba el mundo, frecuentemente con nuestra propia ayuda. Muchos crecimos con el relato de que en el pasado las dos guerras mundiales por poco y destruyen a la humanidad, pero que, de alguna manera, habíamos sobrevivido a eso y las grandes guerras habían quedado atrás. Nada más falso y desdibujado de la realidad.

En el presente y en los últimos años, la rueda que moviliza la guerra sigue girando. En este mismo momento, hay conflictos bélicos en casi que todos los continentes del planeta. Crímenes horribles contra la humanidad se cometen con una frecuencia e impunidad que, por momentos, el futuro parece desaparecer. Guerras entre naciones, genocidios contra pueblos enteros, conflictos armados internos, organizaciones narcoparamilitares enriqueciéndose a costa del terror. Al mirar hacia el horizonte, el escenario más cercano parece ser una película postapocalíptica como Mad Max, donde el darwinismo social se apodera de la sociedad y solo sobreviven los más fuertes.

Pero en medio de estos contextos, también hay millares de personas que, armadas de dignidad, se oponen a legitimar los discursos y narrativas que intentan justificar esos

conflictos y crímenes atroces. Como las madres de los desaparecidos por las dictaduras en el cono sur, las madres de los falsos positivos en Colombia, o las familias de los 43 estudiantes de Ayotzinapa.

De niño no entendía y se me hacía hasta extraño ver cómo algunas personas tenían camisetas con las fotografías de sus familiares. Muchas veces era la fotografía del documento de identidad. A priori pensaba, ¿Será que ganaron algún premio? ¿Son deportistas conocidos? Pero luego leía la palabra “Desaparecido”; y eso... eso me generaba un gran ruido. No entendía que sucedía, y aquello me interpelaba y me hacía querer obtener respuestas.

Ese ruido que produce una fotografía en un niño, es ese mismo ruido que puede llevar a millones de personas a movilizarse y enfrentarse a todo lo que está mal en este mundo. Como lo pensé en algún momento de mi vida, ya no quizás por el futuro, sino por la memoria. Confrontar la injusticia, por la memoria de todas aquellas personas que de alguna manera han sido víctimas de la barbarie, de la opresión, de la avaricia de poder de unos pocos.

Recuerdo cómo ese niño estando muy pequeño, teniendo 5 o 6 años, veía la fotografía de su tío colgada en algún lugar de la casa, ese mismo tío que estuvo de muchas formas ausente, esa misteriosa figura del pasado familiar que nunca llegó a conocer. Y que aún hoy, en esta actualidad, perduran miles de incógnitas alrededor de su partida. Aquel niño del precolar, sintió la ausencia y la nostalgia que dejó su tío, vio desde muy pequeño cómo en sus padres había temas que causaban cierta molestia, cierta angustia, mucha tristeza. Con el tiempo, aquella foto dejó de estar colgada, pasó a quedar en una caja, de alguna manera, pasó a ser olvidada.

Y el olvido también es un derecho. Una década después empezaría a entenderlo; en medio de mi rebeldía que empezaba a ser revolucionaria, asfixiado por los constantes desencuentros con mi familia, durante nuestras discusiones, empezó a salir a la luz una verdad tan dura, cruel e inhumana, que más que respuestas, me hallaría ante un millón de preguntas, y me enfrentaría a una historia que muchas veces no quiere ser contada.

A mi tío lo mataron. Fue una de las miles de víctimas del genocidio contra la Unión Patriótica; no sé mucho sobre los eventos de su muerte, pero entendí lo suficiente. Logré

conocer algo de quién era él, de quién era la persona de esa fotografía, comprendí un poco del porqué de su ausencia, del porqué del misterio alrededor de su sombra. Y es hoy, gracias a esa fotografía, que puedo darle un rostro a esa historia. Pero también entendí el derecho al olvido, comprendí que hay heridas tan grandes, que a veces es mejor no tocarlas; hay un momento para todo.

Luego, con el tiempo, fui encontrándome con historias de familias que tenían una foto parecida a la de mi tío. Una foto de una persona con un fondo azul, como las de algún documento de identificación personal. Empecé a ver a las madres de Soacha en los noticieros cargando las fotografías de sus hijos, demandando justicia, diciendo que el Estado los mató. También vi las imágenes de don Raúl Carvajal con la fotografía de su hijo, confrontando al entonces presidente Álvaro Uribe Vélez, exigiéndole justicia y reclamando verdad.

Y así, como la fotografía de un hijo desaparecido puede ser la herramienta con la que un padre lleno de dolor se enfrenta a un presidente, también han sido las imágenes de miles de hijos desaparecidos, los símbolos con el que las madres de la Plaza de Mayo se movilizaron contra una violenta dictadura. De la misma manera, fotografías o videos de actos de injusticia, han generado que todo un continente se movilice contra sus opresores, así como lo fue el movimiento Black Lives Matter en el año 2020, que surgió luego de que el mundo entero vio como la brutalidad policial y el racismo estructural acababan con la vida de George Floyd; o también, se puede mencionar el caso de la Primavera Árabe, donde luego de ver como Mohamed Bouazizi, un vendedor ambulante de la ciudad de Sidi Bouzid en Túnez, se inmolará como forma de protesta luego de que la policía decomisara sus mercancías y ahorros. Así mismo, la chispa que encendería el Estallido Social en Chile surgiría tras ver cómo los carabineros y los militares agredían a los estudiantes de secundaria. Y luego, las imágenes de esos eventos, también inspirarían a todo un continente en un gran estallido suramericano.

Todos estos hechos estuvieron documentados por imágenes: por videos y fotografías. Y fue en parte, producto de esas imágenes, que las sociedades se indignaron tanto, que se crearon grandes movimientos de resistencia y de transformación social. Todo

aquello me interpeló y me llevó a querer indagar sobre el poder de las imágenes y, en especial, el poder de la fotografía documental.

Canta La Muchacha Isabel: “Bonita la suerte de venimos a cruzar, bendita la palabra que se ha alzado por el pan, benditos compañeros de buenas revoluciones, benditos pensamientos que se volvieron canciones...” Y es para mí inevitable pensar con aquellas letras en aquel 2018 y 2019; es para mí inevitable recordar con aquella canción a Esteban Mosquera y a Juan Rivera, quienes hoy ya no nos acompañan físicamente, pero que su memoria y lucha vive en cada uno de nosotros.

Para mí, con esa canción es inevitable pensar en mis parceros, mis compañeros. Junto con esas dos hermosas personas y junto con todo el comité de comunicaciones de la Unión Nacional de Estudiantes de Educación Superior, conocida por su abreviatura como UNEES, en aquellos años nos disputamos con todo el amor, la rebeldía, el folclor y la disciplina, el derecho a tener una educación superior pública digna, a tener una educación al tamaño de nuestros sueños; desde el comité, impulsamos mediáticamente toda una campaña de agitación política contundente que se enfrentó directamente al establecimiento, demandando más recursos para una educación superior pública, que yacía en banca rota. Como dice la banda Boikot “armados de ideas cargadas de revolución”, nos enfrentamos al gobierno fascista de Iván Duque. Algunos, nada más que con un viejo celular, empezamos a documentar todos los procesos de resistencia que hacíamos los estudiantes en medio del paro nacional estudiantil del 2018. Usamos la imagen como documento de denuncia, como herramienta para disputarnos la odiosa y mentirosa narrativa de los medios de comunicación del establecimiento. Junto con todas las personas del comité, nos organizamos para que, a nivel nacional mostráramos la realidad de lo que estaba ocurriendo en ese momento. Convertimos las redes sociales en nuestras plataformas de denuncia y visibilización de los hechos. Le mostramos al mundo entero, y en especial a Colombia, que las y los estudiantes salíamos a las calles con arte y alegría, y que el Estado en vez de darle una solución a la crisis de financiación de la educación, nos respondía con violenta y dura represión. Mostramos como el gobierno de Iván Duque respondía con gases lacrimógenos, balas de goma y armas adulteradas con balas recalzadas, a la dignidad de toda una generación de estudiantes movilizándose en las calles.

Terminando el 2018, el 13 de diciembre, Esteban, en medio de una represión desmedida del ESMAD en Popayán, es alcanzado por un proyectil y pierde uno de sus ojos. Convirtiéndose así en la primera víctima ocular de ese Paro en el 2018. Y probablemente en una de las primeras víctimas oculares de todo un proceso de resistencia e indignación que empezaría a emerger desde ese año, y que explotaría en lo que conocimos como el Estallido Social colombiano en el año 2021.

Fue en ese año, en el 2018, que nos dimos cuenta de la imperiosa necesidad de disputarnos la narrativa oficial por medio de la comunicación alternativa, y luego, a comienzos del 2019 surge ContraPortada, como un medio de comunicación alternativo nacional, resultado de la organización y lucha colectiva de varias de las personas que éramos del comité de comunicaciones de la UNEES.

Desde el medio empezamos a usar mucho más la fotografía documental, nos organizábamos para cubrir procesos sociales en ciudades como Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Pereira y Popayán. Y aunque como proceso un poco más independiente percibo que no tuvimos tanto impacto como con la UNEES, sí fue un momento de crecimiento personal y colectivo importante para cada una de las personas que nos juntamos en ese proceso.

Las coyunturas iban cambiando y las apuestas también. El paro nacional estudiantil del 2018 y sus remanentes organizativos del 2019 se habían como decimos coloquialmente “estallado” (colapsado), pero dejaron un legado que se fue transmutando en un fortalecimiento de lo local, en los procesos de los barrios, en procesos más comunitarios. Muchas de las personas de la UNEES, para finales del 2019 estaban organizadas en colectivos populares locales, o de derechos humanos de sus territorios. Quienes antes defendieron la educación, ahora estaban haciendo parte de escuelas populares de deporte, refuerzo escolar, artes, etc. Y otras muchas personas simplemente se desentendieron un poco del tema, y se centraron en sus procesos individuales, que también es algo valioso e importante.

Y es entonces cuando el 21 de noviembre del 2019 se dio el que conocemos como Paro Nacional, y que fue de alguna manera un primer estallido social. Desde ContraPortada, nos coordinamos para darle cubrimiento nacional a esos eventos, y usamos

la fotografía documental, como ese elemento de visibilización y ruptura al discurso televisado y difundido masivamente desde los medios, que ya reconocíamos promovían una narrativa hegemónica.

El 23 de noviembre, en medio del Paro Nacional, las imágenes de un joven estudiante de secundaria inundaron las redes sociales, y ante la masificación, luego los medios hablaron de ello. Dilan Cruz, fue alcanzado por un proyectil que le disparó directamente a la cabeza un capitán del ESMAD (Escuadrón Móvil Anti Disturbios). Disparo que dos días después, a pesar de los esfuerzos médicos, le causaría la muerte.

Recuerdo ese 25 de noviembre en la carrera 30 con calle 19 en Bogotá, cuando entre todos empiezan a correr la voz de que Dilan había muerto. Fue sin duda, una noticia que nos dolió a todos los que ese día nos estábamos movilizándolo. Y luego, una vez más, la foto de un familiar asesinado por el Estado, se vuelve un elemento fundamental para exigir justicia. Su madre y hermanas, junto con la fotografía de Dilan, empezaron a participar de espacios de memoria y a demandar que se hiciera justicia. Las fotos de Dilan no solo inundaron las redes sociales, pasaron a ser un artefacto de memoria y de lucha colectiva que aún hoy, es un símbolo de todo ese proceso del paro nacional, y lo que más adelante sería el estallido social.

Con estos relatos pretendo mostrar cómo fue mi encuentro con la fotografía, en especial la fotografía documental. Y cómo es desde estos escenarios, que empecé a vivir y a percibir el uso y el impacto de las imágenes, en procesos tan polémicos y complejos como lo son las movilizaciones sociales, como lo fue el Estallido Social. Luego de este periodo entre el 2018 y comienzos del 2020, habíamos construido una forma de mirar y de narrar lo que observábamos, que directamente se volvía antagónica a la narrativa dominante. Y esto, empezó a masificarse, en parte creo, inspirado en el proceso chileno, pero también por los contextos propios de cada territorio. Para septiembre del 2020 las personas tuvieron muy claro que era necesario grabar todo procedimiento policial.

Ese septiembre especialmente en Bogotá y Cali ocurre un desbordamiento de la violencia ejercida por la Policía Nacional contra los manifestantes, lo que en Bogotá dejó 9 víctimas fatales a causas de disparos perpetrados por la Policía. Personalmente sentí como las balas me zumbaban por los lados, mientras intentaba grabar un enfrentamiento entre la

comunidad y la policía. Y hoy, muchas de esas víctimas están impunes, a falta de videos y material probatorio, la impunidad reina. Es por todo ese acumulado de cosas, que muchos salimos a las calles con una cámara en todos esos años para mostrar y disputarnos la narrativa. Quizás por eso en el Estallido Social del 2021 no solo se hablaba de la primera línea que se enfrentaba al ESMAD, sino también de otras primeras líneas, la primera línea de Derechos Humanos, la primera línea de las brigadas médicas, y claro, la primera línea de fotógrafos y fotógrafas. Para también ejercer de alguna manera, cierto control a la represión desmedida que ejercieron los miembros de la Policía Nacional, que cuando no notaban que alguien los vigilaba o les hacía veeduría, tendían a abusar de su poder, posiblemente producto de una doctrina de formación que no se preocupa tanto por los derechos de las ciudadanías, sino por simplemente cuidar el establecimiento y a la oligarquía.

Y es ahora, desde mi trabajo de grado desde dónde estoy realizando una investigación, la cual está en curso, y con la cual, he pretendido hasta ahora realizar un análisis sobre la influencia de las imágenes, estudiar el papel de la fotografía documental y explorar sus alcances tanto comunicativos como pedagógicos. Más que tener una mirada puramente imparcial y positivista sobre este fenómeno, este análisis es un proceso que me atraviesa las fibras, y desde el cual pretendo posicionar mi mirada y compartir de alguna manera la que también ha sido mi experiencia, como un joven que salió a las calles con una cámara a documentar varios procesos coyunturales de movilización.

Los fundamentos de este proceso de investigación se respaldan en conceptos clave como la memoria social, la cultura política y la fotografía documental. Todo esto enmarcado en un periodo de tiempo que abarca entre el 2018 y el 2021, en el contexto de las movilizaciones sociales, principalmente estudiantiles, y el proceso que en Colombia se conoció como el Estallido Social. Es desde allí que pretendo sustentar que la memoria social no es un fenómeno estático, sino un proceso dinámico que se construye y reconstruye a través de prácticas culturales y artísticas, entre las cuales la fotografía juega un papel sumamente importante. La cultura política, por su parte, se entiende como el conjunto de significados, símbolos y prácticas que configuran la relación de los individuos con el poder y la sociedad. En este sentido, las imágenes documentales se convierten en un medio para cuestionar y desafiar las narrativas dominantes, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la realidad.

Inicialmente exploro la relación que existe entre la fotografía documental con la memoria social y la cultura política. Como las imágenes documentales construyen narrativas contrahegemónicas, y como estas fotografías fomentan la construcción de una memoria social crítica y una cultura política emancipadora. Las imágenes no solo documentan y sirven como un objeto de evidencia, sino que también juegan un rol fundamental en la configuración de identidades colectivas, y en la construcción de narrativas que desafían las versiones oficiales de la historia. En este sentido, las imágenes documentales se convierten en un medio para cuestionar y desafiar las narrativas dominantes, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la realidad social.

Esta investigación se aborda desde un enfoque cualitativo-interpretativo por medio de etnografías visuales y una metodología visual crítica que combina la observación participante, entrevistas semiestructuradas y análisis semiótico de imágenes. Y cómo de este análisis puede surgir una propuesta pedagógica que resalte el rol de la fotografía documental en la educación crítica y emancipadora. Utilizando el mecanismo de observación participante se busca aprovechar mi experiencia como actor implicado, registrando no solo los eventos, sino también las reflexiones personales sobre el contexto sociopolítico y sobre las dinámicas alrededor del registro fotográfico. Pretendo aprovechar la posibilidad de estar en varios de esos momentos y lugares para enriquecer y fortalecer el análisis sobre el fenómeno social.

Por otro lado, por medio de las entrevistas semiestructuradas, se analizan las experiencias y miradas de otros fotógrafos participantes. Permitiendo una comprensión más profunda de cómo las imágenes influyen en su memoria y en su percepción de la realidad, y buscando analizar la intencionalidad detrás de la fotografía.

El análisis semiótico se aplica a una muestra seleccionada de fotografías, considerando los elementos visuales y su significado en el contexto social y político. Este enfoque permitirá aclarar las narrativas que las imágenes construyen y su impacto en la memoria colectiva, así como su capacidad para influir en la conciencia política de los individuos.

Posteriormente se pretende realizar una triangulación de datos, que integra hallazgos de las entrevistas, la observación y el análisis de imágenes, desde la cual se busca

enriquecer la interpretación y comprensión del fenómeno estudiado, validando los resultados y fortaleciendo las conclusiones. Para luego, explorar cómo desde este análisis puede surgir una propuesta pedagógica que resalte el rol de la fotografía documental en la educación crítica y emancipadora.

Actualmente, como estrategia pedagógica para vincular la investigación con entornos educativos, hemos realizado una exposición fotográfica llamada Clic, Clic... ¡Boom!: Estallido Social, donde la mediación educativa y las herramientas interactivas adquieren un rol muy importante. Dicha exposición se realizó en la Plaza de la Memoria de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, durante todo el mes de mayo del año en curso y estará abierta hasta el 13 de junio de este año. En esta muestra de imágenes la fotografía es un vehículo de memoria, una herramienta que nos permite preservar, interpretar y resignificar los acontecimientos que han marcado nuestra historia. Es una exposición que busca indagar en el relato visual sobre el antes y el durante del Estallido Social en Colombia.

A través de la mirada de Luis Carlos Ayala, Esteban Pérez, El Contestatario y Andrés Mahecha, esta muestra nos invita a recorrer la memoria fotográfica de los hechos, explorando cómo la imagen se convierte en testimonio e invita a una reflexión profunda sobre la cultura política y los procesos sociales en el país. Más que una exposición, Clic, Clic... ¡Boom! es un espacio de diálogo y reflexión. Un encuentro con la imagen como lenguaje, como herramienta y como artefacto de la memoria colectiva.

Entendiendo todas las potencialidades que nos brindan las imágenes, tanto de artefacto de memoria o dispositivo de disputa de una narrativa, la fotografía también es un artefacto pedagógico, y el uso de la fotografía en la educación promueve la empatía, permite la conexión emocional con las experiencias de otros, lo que es esencial para desarrollar una conciencia social crítica. La fotografía documental no solo es un medio de representación visual, sino que también puede ser una herramienta pedagógica que permite enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje. Al integrar la fotografía en entornos educativos, se fomenta un enfoque activo y participativo que estimula el pensamiento crítico. Las imágenes permiten a los educadores abordar temas complejos relacionados con

la memoria social y la cultura política, facilitando discusiones sobre identidades, injusticias y luchas sociales.

En conclusión, en este trabajo se propone explorar la intersección entre las imágenes documentales, la memoria social y la cultura política, destacando la importancia de la fotografía como herramienta de resistencia y reflexión crítica. A través de un análisis metódico, se busca contribuir a la comprensión de cómo las imágenes pueden influir en la construcción de identidades colectivas y en la configuración de la conciencia política en contextos de protesta. La investigación no solo pretende profundizar en el rol de la fotografía documental, sino que también busca, abrir espacios para la reflexión en entornos educativos, que aprovechen el uso de las imágenes fotográficas en la construcción de un futuro más justo y equitativo.

BIBLIOGRAFÍA

Agesta, M. de las N., & Cernadas de Bulnes, M. N. (2019). Imágenes del encuentro. Sociabilidad y cultura política en la fotografía de prensa (Bahía Blanca, 1900-1946). En: VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel. Noviembre, diciembre, 2015. Bahía Blanca, Argentina. Recuperado el 11 de agosto de 2024, de <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4872>

Ahmed, S. (2015). La política cultural de las emociones (C. Olivares Mansuy, Trad.; 1.ª ed. en español). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género. (Trabajo original publicado en 2004).

Azoulay, A. (2021). The civil contract of photography. Princeton University Press.

Bourdieu, P. (2003). Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1965).

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2024). El pueblo en las calles: Memorias de resistencia y represión en el Estallido Social de 2021. Volumen 1 y 2: Memorias de resistencia. CNMH.

Cid Jurado, A. (2014). La imagen y la visualidad: Una perspectiva semioantropológica. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, (12), 97–106. Recuperado el 6 de octubre de 2024, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837677>

Costa, J. (1991). La fotografía entre la sumisión y la subversión. Trillas.

Da Silva Catela, L. (2010). Pasados en conflicto: De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias, & D. Lvovich (Comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur. Volumen 1* (pp. 99–123). Universidad Nacional de General Sarmiento & Prometeo.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen* (V. M. Herrerías, Dir. de colección). Ediciones Ve S.A. de C.V.; Fundación Televisa.

- Dussel, I., & Gutiérrez, D. (Comps.). (2006). *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial; OSDE.
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited*. Left Coast Press.
- Fals Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual*.
- Feld, C. (2015). Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (6), 687–715.
<https://doi.org/10.7203/KAM.6.7508>
- Feld, C., & Stites Mor, J. (Comps.). (2009). *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. (3.^a ed., 2.^a tirada). Editorial Gustavo Gili.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, Trad.; 2.^a ed.). Siglo XXI Editores.
- Giroux, H. A. (2012). *Disposable youth: Racialized memories, and the culture of cruelty*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125939>
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Gutiérrez Fonseca, J. H. (2019). *El documental como vehículo de la memoria histórica, la configuración del régimen de visualidad del conflicto y la formación de la cultura política en Colombia* [Trabajo de grado Maestría en Educación, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio UPN. Recuperado el 14 de enero de 2022, de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11418>
- Herrera, M. C., Pinilla, A., Díaz, C., & Infante, R. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia: Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and education: Purpose, pedagogy, performance*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203937525>

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI Editores.

Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). (2023, 9 de noviembre). JEP lanzó 'Archivos Vivos', una herramienta pedagógica para interactuar con la información de la Jurisdicción sobre el conflicto [Página oficial]. Recuperado el 16 de agosto de 2025, de <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/-jep-lanzo-archivos-vivos-una-herramienta-pedagogica-para-interactuar-con-la-informacion-de-la-jurisdiccion-sobre-el-confli.aspx>

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Coords.). (2012). El campo de la investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa. Vol. I (C. Pavón, Trad.; I. Vasilachis de Gialdino, Asesoramiento y pról.). Gedisa. Google Libros

Lengua García, S. P. (2016). La importancia de la figura del mediador para la interpretación de los contenidos del museo; estudio de caso sala Memoria y Nación Museo Nacional de Colombia [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL. Recuperado el 1 de octubre de 2024, de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/57240>

Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental (J. Cerdán & E. Iriarte, Trads.). Paidós. (Obra original publicada en 1991).

Rancière, J. (2014). El reparto de lo sensible: Estética y política (M. Padró, Trad.). Prometeo Libros. (Obra original publicada en 2000).

Ricoeur, P. (2002). Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1986).

Sánchez Moreno, J. Á. (2011). La fotografía, el espejo con memoria. Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales, (15), 37-46. Fedicaria-Aragón. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3797186>

Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía (C. Gardini, Trad.; A. Major, Rev. trad.). Santillana Ediciones Generales. (Obra original publicada en inglés en 1973, 1974 y 1977).

Strauss, A., & Corbin, J. (2002). Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada (E. Zimmerman, Trad.; C. de la

Cuesta Benjumea, C. I. Giraldo Molina & G. M. Franco Agudelo, Revs. téc.; 2.^a ed.).
Editorial Universidad de Antioquia. (Obra original publicada en inglés en 1998).

Strycek, L., & Cardeli, N. (2020). La narrativa política a través de la fotografía en redes sociales: Caso de la construcción de imagen pública del Gobernador Valdés (Corrientes, Argentina) en Facebook. *Revista Chilena de Semiótica*, (14), 70–85.

ANEXOS

Debido a la extensión del material complementario —que incluye registros fotográficos, entrevistas completas, fragmentos codificados, curaduría visual y guiones de mediación pedagógica—, los anexos no se integran directamente en este documento.

Todo el material anexo puede consultarse en el archivo complementario titulado Anexos - Clic, clic... ¡Boom! o mediante el siguiente enlace de acceso:

Google Drive: <https://drive.google.com/drive/folders/1s1eRJ56IswsE9-nM9hfp81ycco6xbOVf?usp=sharing>

o disponible bajo solicitud al autor vía correo electrónico:
elektronegativo@outlook.com / dcs_afmahecha428@pedagogica.edu.co

Cada anexo está debidamente identificado y organizado según su correspondencia con las secciones analíticas del trabajo.