

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN  
DE ORGANIZACIONES SOCIALES SUBALTERNAS. MEMORIA DEL TALLER  
DE FOTOGRAFÍA: "PICHINCHA: OTRA MIRADA"

POLO GUERRERO BARROS

2013



### CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Marco Polo Guerrero Barros, autor de la tesis intitulada "LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN DE ORGANIZACIONES SOCIALES SUBALTERNAS. MEMORIA DEL TALLER DE FOTOGRAFÍA: PICHINCHA: OTRA MIRADA", mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Comunicación, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

Fecha. ....

Firma: .....

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

"LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA COMO HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN  
DE ORGANIZACIONES SOCIALES SUBALTERNAS. MEMORIA DEL TALLER  
DE FOTOGRAFÍA: PICHINCHA: OTRA MIRADA"

POLO GUERRERO BARROS

TUTOR: JOSÉ LASO

QUITO

2013

## ABSTRACT

La presente investigación busca establecer los elementos teóricos y recuperar experiencias, para fundamentar una práctica fotográfica relacionada con grupos invisibilizados o subalternos, que hayan de alguna forma, aplicado la fotografía en la lucha por sus derechos y construir una memoria del proceso, donde sus propias expresiones permitirán conocer cuáles fueron los razonamientos, alcances y resultados, al finalizar la práctica.

La relación entre comunicación, fotografía y narrativas de la diferencia a través de la imagen visual (fotográfica concretamente), es importante para este estudio, ya que pretende lograr una memoria de la práctica fotográfica, "*Pichincha: otra mirada*", donde organizaciones con poca o nula presencia en los medios de comunicación y con muy poca visibilidad, realizaron ejercicios de interpretación de sus propias diferencias y necesidades; y, trabajaron en una propuesta de imagen visual fotográfica para hacerse visibles. Los objetivos del estudio son:

Determinar a través del análisis teórico, los elementos conceptuales que permiten a la fotografía manifestarse como un instrumento para visibilizar y comunicar lo cotidiano y subalterno.

Realizar una interpretación de procesos y alcances de la práctica fotográfica "*Pichincha: otra mirada*", de forma que se puedan comprender sus aspectos conceptuales e instrumentales más importantes.

Sistematizar la experiencia fotográfica, "*Pichincha: otra mirada*" de forma que se puedan plantear principios, alcances, limitaciones, herramientas y conclusiones de la experiencia.

## **DEDICATORIA**

Presento este trabajo para rendir un humilde homenaje a mi amada familia, a través de cuyos ojos he visto la bellísima cultura a la que pertenezco; y cuyos nuevos ojos, serán testigos de un futuro en el que ya no estaré presente.

Particularmente a Juan Miguel y Gerhild, a María Olimpia, Jorge Aníbal, Marcelo, Tania, David y Manola.

## **AGRADECIMIENTO**

A los amigos que apoyaron la construcción de esta idea y que participaron en su fortalecimiento; Luís Molina, Roberto Rosero, Claudia Salgado, Paúl Witt, Freddy Heredia, Eliana Estrella, Annie Barragán, Jorge Medranda, Ricardo Trujillo, Jimmy Coronado, José Laso y muy particularmente a Anita Lucía Moya.

Al Gobierno de la Provincia de Pichincha y su personal del área cultural, por facilitar el acceso a las imágenes, motivo del presente trabajo.

## **TABLA DE CONTENIDO**

### **INTRODUCCIÓN / 9.**

### **CAPÍTULO 1.**

#### **DESARROLLO TECNOLÓGICO DE LA FOTOGRAFÍA Y SU INSERCIÓN EN EL CONTEXTO DE LO POPULAR Y LO SUBALTERNO / 14.**

- 1.1.- Caracterización del objeto de estudio / 14.**
- 1.2.- Desarrollo tecnológico, práctica y uso social de la fotografía / 21.**
- 1.3.- La fotografía, lo popular, lo subalterno y lo cotidiano / 23.**
- 1.4.- Formas de pensar lo popular, lo subalterno y su relación con la fotografía / 25.**
- 1.5.- La fotografía y el cotidiano / 27.**
- 1.6.- Fotografía y política / 32.**
- 1.7.- El fotógrafo, la práctica y la política / 40.**
- 1.8.- El lenguaje fotográfico en el contexto político / 41.**
- 1.9.- Poética, prosaica y lo visible en la fotografía / 46.**
- 1.10.- La poética en la práctica social de la imagen fotográfica / 49.**
- 1.11.- Prosaica y fotografía / 54.**
- 1.12.- Lo visible / 56.**
- 1.13.- Fantasía, realidad y contra-hegemonía en la fotografía / 60.**

### **CAPÍTULO 2.**

#### **INTERPRETACIÓN DEL PROCESO Y LA EXPERIENCIA “PICHINCHA OTRA MIRADA” / 68.**

- 2.1.- La propuesta del gestor cultural / 69.**
- 2.2.- Experiencia de apoyo y gestión institucional / 71.**
- 2.3.- La comunicación y lo sensible: el otro lado de la cámara / 72.**
- 2.4.- Identidades diversas y diferencias culturales de la sexualidad y el género / 73.**
- 2.5.- Derechos humanos, comunicación y fotografía de denuncia / 75.**

**2.6.- Expresión fotográfica y exclusión infantil y juvenil / 77.**

### **CAPÍTULO 3.**

**SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA “PICHINCHA  
OTRA MIRADA” / 80.**

**3.1.- Características de la imagen / 80.**

**3.2.- Características de las organizaciones vinculadas / 80.**

**3.3.- Características del gestor cultural / 81.**

**3.4.- Características de la propuesta / 81.**

**3.5.- Principios de comunicación para la inserción tecnológica de la fotografía / 82.**

**3.6.- La fotografía como herramienta de comunicación para la producción cultural  
de la imagen visual / 84.**

**3.7.- Límites institucionales relativos a la imagen fotográfica / 86.**

**3.8.- Efectos en la comunicación / 89.**

**3.9.- Resultados / 90.**

### **CAPITULO 4.**

**CONCLUSIONES / 93.**

**4.1.- En lo político / 93.**

**4.2.- En lo cultural e identitario / 93.**

**4.3.- En la comunicación / 94.**

**BIBLIOGRAFÍA / 96.**



## INTRODUCCIÓN

La imagen fotográfica ha permitido por su condición compleja, una serie de discusiones en torno a múltiples factores integrantes de la misma. La fotografía como agente liberador y como técnica aplicada a la visibilización de lo marginal o subalterno, es lo que se discute en este estudio.

De la fotografía se ha abundado en el debate estético frente al arte, sus usos sociales, sus formas de reproducción técnica, sus aplicaciones en la comunicación, especialmente en el ámbito de la información y el entretenimiento; y, su participación histórica como testigo y agente verificador de las transformaciones sociales, tecnológicas y naturales.

De las vinculaciones de la fotografía con los procesos sociales de visibilización es de lo que se ocupa esta reflexión, para identificar los posibles resultados, logrados como efecto de una práctica fotográfica, a través de la cual, un grupo de integrantes de organizaciones sociales subalternas, consideradas poco importantes políticamente en el momento de dicha práctica, hicieron imágenes visibles de sí mismos, impulsando significados con los cuáles proponían mostrarse. Estas imágenes fueron producidas en talleres de reflexión colectiva y de procesos básicos de fotografía, y trataban de expresar los problemas de las personas agrupadas en las organizaciones y sus contextos de acción política y de vida cotidiana.

Propuesto el problema, se trata a la práctica fotográfica, "*Pichincha: otra mirada*", como una herramienta política de comunicación y visibilización de organizaciones sociales subalternas, dados los resultados del taller realizado en el año 2007.

Los mecanismos de visibilidad en el entorno social, se caracterizan por adoptar formas o figuras aceptadas, que correspondan a conceptos y esquemas convencionales de producción de la imagen visual, relativas a la información, el entretenimiento, la

tecnología, la cultura; y por los sistemas de reconocimiento del poder, que acepta a los sectores u organizaciones a los que considera necesarios, convergentes o útiles para el funcionamiento de la dinámica política en el escenario de lo visible. Existen por tanto, otros grupos y personas, cuya acción habría sido sistemáticamente invisibilizada, ya sea por no ser funcionales a la práctica política del poder, por constituir riesgos a dicha práctica, o por representar propuestas no aceptables debido a sus implicaciones éticas, estéticas, morales o ideológicas, consideradas como transgresiones a las normas determinadas socialmente como legítimas.

Para tratar de aclarar las dudas sobre lo que es visible y lo que no lo es, en el contexto mencionado, se desarrolló el presente estudio, buscando en primer lugar, los elementos teóricos que permiten entender y explicar lo poético, lo prosaico y lo visible en la fotografía, en contraste con los testimonios de personas vinculadas al taller para saber si la propuesta conceptual es aplicable realmente. En segundo lugar, se desarrolló una breve memoria de la experiencia a partir de promotores, gestores culturales, funcionarios institucionales, facilitadores y participantes, para entender cuáles fueron los razonamientos, alcances y resultados, al finalizar la práctica. En tercer lugar se desarrolla la sistematización de la experiencia.

Se estableció luego de cinco años, una relación entre las imágenes producidas, con los actores de la experiencia, con quienes se hizo una re-lectura del contexto social, político y cultural en el que se produjeron, se recuperó la memoria de las condiciones que acompañaron al proceso, se compartieron experiencias con respecto a la visibilización, los resultados y a los alcances vistos en la actualidad.

La fotografía como escenario conceptual propone grandes temas como: el proceso histórico de la fotografía donde técnica, tecnología y estética convergen de maneras

heterogéneas, complejas y contradictorias; y sus prácticas o modos de hacerse, determinan formas distintas de construcción del sentido.

El uso de la fotografía como herramienta narrativa sobre ciencia, política, cultura, económica, deportes, etc.

La fotografía como forma de conocer-nos y reconocer-nos en las diferencias.

La fotografía como instrumento positivista que permite configurar la evidencia científica sobre la realidad y la verdad.

La fotografía como el recurso funcional de la expresión del arte bello o del proceso industrial capitalista de producción mercantil.

En cualquiera de estos casos produce resultados incuestionables y su presencia esta constreñida a la de la comunicación en todos los aspectos mencionados.

Se plantea una interrogante clave y específicamente dirigida a la experiencia mencionada ¿Puede la fotografía constituirse en un instrumento de visibilización de lo cotidiano y subalterno?

Esta clave está acompañada de otros cuestionamientos que ayudan a pensar el problema con más profundidad: ¿Cuáles serían las causas para no ser importante o representar riesgo para la práctica del poder, de forma que se adquiere la condición de invisible?, ¿Cuáles son las características que hacen a una organización social invisible?, ¿Por qué es tan importante ser visible en el espacio político, cultural y social?, ¿Qué tipo de prácticas se consideran transgresivas, a punto de que la política y la sociedad invisibilizan las manifestaciones producto de ellas? ¿Qué se requiere para hacerse una imagen visible de sí mismo? ¿Será que la imagen nos ayuda a establecer los avances y retrocesos políticos al mostrar o invisibilizar la diferencia? ¿Puede la imagen fotográfica constituir un discurso de denuncia, derechos y lucha social? Para tratar este problema se trazaron los siguientes objetivos:

1. Determinar a través del análisis teórico, los elementos conceptuales que permiten a la fotografía manifestarse como un instrumento para visibilizar y comunicar lo cotidiano y subalterno.
2. Realizar una interpretación de procesos de la práctica fotográfica "Pichincha: otra mirada", de forma que se puedan comprender sus aspectos conceptuales e instrumentales más importantes.
3. Sistematizar la experiencia fotográfica, "Pichincha: otra mirada" de forma que se puedan plantear principios, alcances, limitaciones, herramientas y conclusiones de la experiencia.

El primer capítulo de la investigación, trata sobre la fotografía de lo popular, aproximada a la construcción visual de lo cotidiano y subalterno; y en relación con el activismo político, la actitud iconoclasta, la experiencia social y cultural de producción de significados, la estética y prosaica popular, la contingencia y emergencia, la emoción sensible, la fantasía y la realidad de lo popular, representadas en la fotografía; en contraste con testimonios de participantes de la experiencia, quienes comparten o no los criterios conceptuales discutidos en base a su experiencia.

En el segundo capítulo se realiza una interpretación rápida del proceso, en la que se recogen ideas clave de fuentes directas, de forma no estructurada y lo más amplia y libre posible, identificando propósitos, finalidades, necesidades y resultados del proceso.

En el tercer capítulo se realiza la sistematización de la experiencia dentro del contexto temporal, político y cultural, en el que se desarrolló el proceso, planteando herramientas obtenidas como efecto de los talleres.

Las conclusiones cierran el estudio reflexionando alrededor de la comunicación, las lógicas, dinámicas y limitaciones correspondientes a cada forma y necesidad de

expresión cultural, los mecanismos de representación y expresión de la fotografía, vinculados a expectativas y visiones de representación y visibilización.

El carácter cualitativo de la investigación, ciñe al problema de análisis con esta estructura metodológica, a través de un enfoque interpretativo de la experiencia social, tanto técnica como estética de la fotografía, como acto social contingente con afanes de lograr la visibilidad.

## **CAPÍTULO 1**

### **DESARROLLO TECNOLÓGICO DE LA FOTOGRAFÍA Y SU INSERCIÓN EN EL CONTEXTO DE LO POPULAR Y SUBALTERNO**

Este capítulo propone las características del objeto de estudio y lo trata en relación a la fotografía, como ejercicio popular visual de lo cotidiano y lo subalterno; la forma de relacionarse con la lucha política, con las actitudes iconoclastas que han permitido representar la realidad de una forma distinta. Trata de comprender la experiencia social y cultural de producir significados a través de la construcción de la imagen fotográfica. Se pretende una aproximación a la estética popular, a la prosaica, la contingencia y la emergencia de la imagen fotográfica; y, a la emoción, la fantasía y la realidad de lo popular, representadas en la fotografía como formas distintas de comprensión y construcción de una imagen visible del mundo y la sociedad.

Para ello, este capítulo busca determinar a través del análisis teórico, los elementos conceptuales que permiten a la fotografía manifestarse como un instrumento para visibilizar y comunicar lo cotidiano y subalterno, a través de la reseña de su desarrollo tecnológico en Europa y Estados Unidos y las relaciones de esta producción tecnológica con sus aplicaciones prácticas en la sociedad local.

#### **1.1.- CARACTERIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO**

Hablar de la fotografía dentro de un esquema de denuncia política con vinculación de grupos invisibilizados, forzosamente pasa por entender la forma en que se hacen las imágenes. El objeto de estudio, es decir la práctica fotográfica "*Pichincha: otra mirada*" consistió en un primer momento de reflexión sobre la imagen visual y cómo esta podría aportar a construir un discurso visible. En un segundo momento se produjeron imágenes de acuerdo a las necesidades de representación e intereses de los participantes y a la forma en que estos buscaban ser vistos.

Los fundamentos conceptuales investigados corresponden a la vinculación de la comunicación con los estudios culturales y de estos con la fotografía, alrededor del objeto de estudio, donde la fotografía es comprendida como un producto y artefacto cultural, vinculado a las prácticas populares de expresión, visibilización y representación. El proceso de levantamiento, sistematización e interpretación de la información, involucró la observación directa, con técnicas e instrumentos como la entrevista a profundidad, el libro de trabajo y la observación de los productos resultantes, custodiados ahora institucionalmente ya que son propiedad pública; y los procesos contingentes y necesarios, que posibilitaron la sistematización del proceso, con sus principales experiencias.

Emergen cuestionamientos al momento de reflexionar sobre lo "visible" en el espacio social y cultural; y sobre los mecanismos usados para lograr dicha visibilidad. Esta visibilidad representa a su vez



Invitación a la exposición y clausura de "Pichincha: otra mirada".

la anuencia, legitimidad y convención de prácticas y pensamientos, aceptados y establecidos en la sociedad a través de sus esquemas ideológicos y normativos.

Los individuos en el entorno popular, llegan a organizarse en grupos debido a la convergencia de intereses y necesidades, y establecen agendas consideradas de poca importancia para los procesos e intereses de la macro – política. Estos grupos subalternos, a través de pequeñas acciones, van tomando vigor y presencia en el plano del reconocimiento político; producto de irrupciones en espacio público sin autoridad sobre el mismo, u ocupando el tiempo normado, de forma contradictoria al mismo.

Algunos de estos grupos y actores permanecen en la subalternidad pese a sus importantes avances organizativos y aportes sociales, políticos y culturales realizados. Con los mencionados avances, su invisibilidad ya no se debe a una agenda de poco interés político, sino debido a que su presencia constituiría una molestia para el poder, o a que su diferencia no es aceptable socialmente en un momento histórico, donde el mismo concepto de “diferencia” no se ha desarrollado aún como práctica social.

En esta problemática la "diferencia" representada en la imagen es parte de la discusión, donde intervienen factores como la marginalidad, la discriminación, la pobreza, el desempleo, el rechazo, y la heteronormatividad. Este enfoque sitúa la reflexión en el escenario del entramado cultural y la lucha por la visibilidad (lucha por el control de los significados a través de la imagen fotográfica), y a través de esta, la lucha por ejercer esa diferencia negada socialmente mediante dispositivos de la política y de los medios masivos de comunicación.



Imagen auto-referencial del colectivo CAUSANA, fotografía digital 15.10.2007, Colección particular Polo Guerrero.

Existe una visibilidad y legitimidad producida y transmitida a gran escala por las industrias cultural y de la información, a través de los medios masivos y sus productos, dicha producción de la imagen visual es excluyente, posee carácter de legítima, e inclusive de científica, constituyendo patrones, estereotipos, cánones, poses y formas de ver y ser vistos de manera que se determina o permite la presencia de "unos" y no de "otros" en los mensajes que llegan a la población. De igual forma, el poder político del estado ha protocolizado lo que se considera importante y por tanto visible y legítimo, aplicando patrones visuales y de difusión (dispositivos hegemónicos de lo visual), mediante los cuáles la sociedad mira y



comprende la estructura jerárquica del poder que integra a “pocos actores” visibles en torno al mismo, y desplaza a “otros muchos” no integrados a lo legítimamente visible, importante y socialmente reconocido como aceptable y practicable.

La relación entre comunicación, fotografía y narrativa a través de la imagen visual (fotográfica concretamente), permite entender el proceso de la práctica fotográfica, *"Pichincha: otra mirada"*, misma que se desarrolló en un taller colectivo y simultáneo, donde organizaciones con poca o nula presencia en medios de comunicación y con poca visibilidad, realizaron ejercicios de interpretación de sus diferencias y necesidades; y, trabajaron en una propuesta de imagen visual fotográfica, para hacerse visibles, con contenidos diferentes a los tradicionales cuyo mecanismo y ética de lo legítimo, no permitía el vínculo, el acceso y la presencia de lo subalterno en los planos oficiales de lo institucional.

Teniendo establecido que este estudio prioriza la imagen fotográfica como un producto cultural elaborado por personas que se agrupan alrededor de necesidades e intereses



Niñas en lavandería, colectivo ASOPRODEMU, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo Gobierno de la Provincia de Pichincha.

fundamentales como son la satisfacción de necesidades básicas y la defensa de los derechos humanos y a la diferencia; la fotografía se reflexionada como un proceso humano, intersubjetivo por su condición de objeto, de producto social y espiritual del significado y de las representaciones que se buscan lograr a través de ella.

“Pichincha: otra mirada” puede ser una de las muchas experiencias que ocurren a nivel local, en búsqueda de aplicar la producción cultural de la imagen visual con fines políticos y sociales de visibilidad, reconocimiento y expresión, mas no existe a nivel institucional, un estudio que permita tener una idea de cuantas formas y experiencias se

han llevado o llevan a cabo, para entender la imagen visual como una práctica política de la presencia o existencia de las diversidades.

Es necesario un breve recorrido por el desarrollo tecnológico de la fotografía, no para entender lo histórico de la innovación tecnológica, sino como esa evolución técnica se fue transformando de un producto del ocio burgués, a una necesidad expresiva popular de otros grupos sociales, incluidos los subalternos e invisibilizados.

Cabe mencionar que los grupos que conformaron la experiencia, corresponden a organizaciones sociales de micro diálogo, con trabajo cultural muy específico, sin el reconocimiento político de los medios masivos y sus aparatos de identificación y casi sin poder económico, entre los que se contaron:

- 1) Fundación CAUSANA, cuyo trabajo consistió en reflexionar sobre la representación visual que los grupos GLBT han asumido desde estereotipos externos a la cultura local; y un segundo momento de producción de una representación a través de la imagen fotográfica, con la cual el colectivo se sintiera identificado; y que políticamente, cuestionaría la heteronormatividad con la que la sociedad construye sus representaciones consideradas legítimas. De ahí se derivaron dos productos: “Boda lésbica” representación de un matrimonio lésbico; e “Interpelaciones” conjunto de imágenes que contradicen los esquemas morales y heteronormados tradicionales (religión, trabajo, familia).
- 2) Asociación de migrantes Ecuador – Llactacaru, misma que trabajó en la representación del colectivo, interpretando a sus integrantes en un contexto de migración campo – ciudad y sus interpretaciones espaciales, sus fotografías mostraron el “cotidiano” de los migrantes y sus familias.

- 3) Colegio Paulo Freire, cuyo colectivo de niños y adolescentes desarrolló una propuesta de ejercicios de luz y sombra sobre objetos y personas, que permitió la expresión de sus integrantes y entender sus “sensibilidades”.
- 4) ASOPRODEMU, Asociación Pro Defensa de la Mujer, cuyo trabajo trató sobre la comprensión y uso de la fotografía y los micro-medios de comunicación, como herramientas de denuncia.
- 5) Taller ENKOMUN y Periódico comunal “La Protesta”, que articularon una red de comunicadores populares de distintos barrios periféricos de Quito, y que trabajaron en dos propuestas: “Familia de plástico” ejercicio de representación de la contaminación a través del consumo y sus residuos plásticos; y, “Agua” ensayo fotográfico del tránsito, uso y desperdicio del agua, accesibilidad a la misma, costo y dificultades.
- 6) Asociación de Estudiantes de la Escuela de Psicología de la Universidad Central del Ecuador, quienes desarrollaron un trabajo sobre el cuestionamiento de la psicología en el aula y la búsqueda de su aproximación a la colectividad. De este último colectivo, no se tiene datos nuevos, ya que no se pudo tomar contacto con interlocutor alguno.

El trabajo de las imágenes consistió en discusiones previas, una capacitación sobre temas básicos de técnica fotográfica, la inserción tecnológica de equipos y materiales, la planificación de la búsqueda o representación a ser capturada por la fotografía, la obtención de las imágenes ampliadas, el montaje y exhibición de las imágenes, desmontaje y archivo del material.

Cada una de las imágenes fue producida en un contexto, sobre el que previamente se reflexionó y discutió, con el fin de lograr expresar los contenidos desarrollados por los

colectivos. Para efecto de explicar las relaciones existentes entre la reflexión y la producción, se usaran como ejemplo un par de imágenes producidas en los talleres.

La fotografía contigua, fue producto de una “salida de campo” en la que los miembros del colectivo, buscaron puntos de referencia con prácticas comunes, que les resultaban importantes como mecanismo de enfrentar la transformación de sus vidas como efecto de la migración del campo a la ciudad. Las imagen busca expresar la vida cotidiana después



Cancha, colectivo Ecuador Llactacarú, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

de la “transplantación” del campo, de la familia, del trabajo, de los amigos, a otro entorno en muchos casos violento simbólicamente, con aquel que llega a la ciudad.

En la siguiente imagen observamos la representación de una boda lésbica, protagonizada por los integrantes del colectivo CAUSANA, quienes buscaban romper el esquema visual de la representación de la vida conyugal,



Boda lésbica, Colectivo CAUSANA, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

conformada e instituida por los elementos de lo masculino y femenino como forma legítima, moral y única, misma que convirtió a cualquier otra representación en algo anómalo en el espacio social, por tanto negado, invisibilizado e ilegítimo.

## **1.2.- DESARROLLO TECNOLÓGICO, PRÁCTICA Y USO SOCIAL DE LA FOTOGRAFÍA.**

En el siglo XX la fotografía era accesible a grandes grupos de aficionados que fotografiaban recuerdos, paisajes, viajes o motivos costumbristas<sup>1</sup>, aunque lo más nutrido de la producción fotográfica no profesional agrupaba cantidades de imágenes de lo familiar. La fotografía transitó de lo más sofisticado en dominio técnico y en calidad estética (que imitaba del arte y sus cánones), a la producción y reproducción masiva, siempre considerando que sus costos excluían a otros grupos de menores ingresos. El uso y producción masiva fueron facilitados a través de una “didáctica” básica, que no exigía conocer complejos campos científicos aplicados a la fotografía, sino de sencillos manuales sobre como obtener una imagen a toda costa, aunque la calidad de la misma no fuese muy satisfactoria.

En América se conoce que la fotografía llegó a Brasil en enero de 1839 el daguerrotipo a México en diciembre del mismo año. A los Andes la fotografía habría llegado en 1842 y en Ecuador, aunque sin total precisión, se sabe que en 1849 existían equipos de daguerrotipia en Guayaquil y Quito<sup>2</sup>. El lenguaje exótico del realismo científico, pasó a formar parte del repertorio de imágenes de los fotógrafos locales, que obtuvieron paisajes e imágenes de indios y mestizos, despersonalizándolos y transformándolos en una función social (Salazar, 2011: 30-33). En el siglo XX y a partir de las transformaciones tecnológicas, el retrato se democratiza igual que el álbum familiar y se tornan accesibles a otros estratos de la ciudad, lo que permitió retratar la diversidad social, étnica y cultural de Quito, obteniéndose grandes volúmenes de tarjetas de visita<sup>3</sup>, antes privilegio de los grupos aristocráticos y burgueses. Los temas predominantes

---

<sup>1</sup> Las fotografías costumbristas buscaban motivos de la cultura local, con temas como la vida en el campo o los oficios. buscaban reflejar las costumbres cotidianas.

<sup>2</sup> Betty Salazar, Historia de un rayo de luz, breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglos XIX y XX) en Salazar, Novillo, Bedoya, El oficio de la fotografía en Quito, Editorial Don Bosco, 2011, p. 9.

<sup>3</sup> También llamada “Carte de visite”, que era una impresión fotográfica de 10 x 6 cm.

fueron la familia, ritos religiosos y personalidades de ámbitos artísticos, políticos e intelectuales (Salazar, 2011: 16-17).

Según María Elena Bedoya los usos sociales que se han dado a la fotografía en Quito, podrían determinarse dentro de las siguientes categorías<sup>4</sup>:

- 1) Fotografía y proyectos editoriales: que implica el sistema de impresión editorial de imágenes en el contexto de su producción y circulación.
- 2) Fotografía y ciudad: que implica la visión de los lugares y sus procesos de transformación urbana, sus lógicas y dinámicas de orden comercial, agrícola, turístico, cultural.
- 3) Fotografía y prensa: que no implica únicamente la publicación de imágenes en medios de comunicación impresos, sino una serie de relaciones de producción, laborales, gremiales y de formas de entender la realidad y los sucesos.
- 4) Arte y fotografía: que vincula a la plástica con la imagen fotográfica y a la fotografía como técnica artística para lograr una expresión estética canónica. Se relaciona con exposiciones donde se enfatizan técnicas y resultados.
- 5) Fotografía moderna en Quito: que bien puede relacionarse con el concepto de belleza técnica ya que se relaciona con las nuevas profesiones y las nuevas formas de construirse el mundo.
- 6) Concursos nacionales de fotografía: que vincula muestras, encuentros, coloquios y varias formas de conocer, converger y destacar el trabajo de fotógrafos. Se manifiesta una complejidad en las relaciones tanto artísticas como institucionales de los procesos de convocatoria, selección y premiación.
- 7) El retrato y el álbum familiar: memoria y vida cotidiana, donde se vincula el recuerdo, las emociones, el olvido y la memoria, la vida y la muerte (Bedoya, 2011: 60-83).

---

<sup>4</sup> María Elena Bedoya, Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito, en Salazar, Novillo, Bedoya, El oficio de la fotografía en Quito, Editorial Don Bosco, 2011, p. 60.

Bedoya realiza un importante aporte de categorización. Sin embargo; no encontramos temas o trabajos sobre grupos sociales considerados no legítimos, como tampoco se puede ubicar un uso de la fotografía, con fines sociales de representar la diferencia, sino hasta entrado el siglo XX donde se construye un discurso sobre tendencias políticas e ideológicas, más que sobre diversidades. No están pensados en esta clasificación, conceptos como: la iconoclasia, lo emergente, lo contingente, lo insurgente, lo subalterno, lo prosaico y lo poético de la fotografía; problemas conceptuales que se tratan de abordar a continuación.

### **1.3.- LA FOTOGRAFÍA, LO POPULAR, LO SUBALTERNO Y LO COTIDIANO**

Este acápite explica la forma de pensarse lo popular, el significado de lo subalterno y la experiencia del cotidiano como mecanismo contingente de interpretar la realidad y cómo la fotografía penetró en dichos escenarios; y por qué la práctica fotográfica que se analiza en este caso, puede ser considerada particularmente como un objeto de reflexión en el contexto de dichos conceptos.

La fotografía como instrumento positivista y empírico que determina la realidad científica del mundo es lo que entra en cuestionamiento al momento de realizar este análisis. A partir del Marxismo se establece una posibilidad crítica para entender los procesos de producción de imágenes y símbolos y la lucha por el control de sus significados. La forma de operar de los grupos dominantes permitió que estos instrumenten medios masivos de comunicación cuyos mensajes hacen pensar que existe un estado de bienestar y libertad; y sin embargo, muestran más el dominio que la liberación o la transformación social. Los productos generados industrialmente por el capitalismo a nivel cultural, son de carácter masivo y de consumo, basados en valores

que reproducen las condiciones de dominación a través de aparatos institucionales<sup>5</sup>. La estética se aplica la producción de objetos y mensajes artísticos canónicos y de consumo, que representan coyunturas, pero no muestran procesos sociales históricos, identitarios o culturales que incluyan a todos los sectores de la sociedad. La intersubjetividad permite entender a la práctica fotográfica como un producto social inseparable de la cultura humana y cuyo significado, también sería un producto social y cultural, que puede cambiar de dirección y transformarse en otro “discurso” distinto al requerido por el poder y sus instituciones, sin perder de vista, que dicho poder no tiene solamente herramientas verticales de control sino también horizontales de interacción. La fotografía como herramienta de la razón instrumental, es un objeto de crítica ya que permitió la comprensión y adaptación de miles de personas al sistema de las necesidades capitalistas. La tecnología positivista a dado cuenta de evidencias científicas de la realidad y la verdad a través de la fotografía; ha “ilustrado” la democracia y la libertad, justificadas estas de acuerdo al modelo industrial del desarrollo y su lógica de dominio, marginando y excluyendo a las “minorías” del sistema. Los aportes de la Escuela de Frankfurt sobre la forma de producir la comunicación en una sociedad represora, permiten establecer un objeto de estudio que es la práctica fotográfica “Pichincha: otra mirada” realizada por grupos marginados o subalternos, que han sido sistemáticamente negados y reprimidos desconociendo sus potencialidades y usándolos como objetos de producción simbólica afines al discurso del desarrollo.

La cultura popular, contradictoria a la oficial; se entiende como el conjunto de prácticas cuya característica es la transgresión y oposición a los cánones, lógicas, dinámicas, estéticas, políticas y morales establecidas por una cultura oficial; y que

---

<sup>5</sup> José Ferrater, Diccionario de filosofía, Editorial Ariel, Barcelona, p,1393.



incluso permite la construcción de los sentidos opuestos de las cosas, relativizando el poder y la autoridad. De esta forma, se propone entender el primer momento del ejercicio de la fotografía en el contexto social de lo popular<sup>6</sup> y del objeto de estudio en particular. La cultura popular ha dado origen a manifestaciones estéticas que generaron una ruptura con el refinamiento clásico y sus temas aceptados convencionalmente como la fotografía de las minorías discriminadas<sup>7</sup> de James van Der Zee<sup>8</sup>, logrando proponer una imagen prosaica de la realidad y llegando a una representación grotesca<sup>9</sup> de la misma, como forma de desmontar las percepciones pre-establecidas de la realidad aceptada convencionalmente.

A partir de la lógica de la cultura popular, de “carnavalizar” lo serio de lo oficial, se genera la contradicción y la “oposición”, que podría en primer momento, comprenderse como una intensa lucha contra o por el poder político, cuando la contradicción está inscrita dentro del mismo escenario oficial, siendo la cultura popular y sus actores, parte integrante del mismo régimen (Zubieta, 2000: 29). Lo que se genera es una “influencia recíproca” un intercambio de signos y de sentidos, que terminan por constituir un “artefacto” cultural (en el que se inscribe la fotografía), como herramienta útil para mostrar las diferencias y diversidades, a través de una construcción visual, producto de la interacción de las relaciones sociales.<sup>10</sup>

#### **1.4.- FORMAS DE PENSAR LO POPULAR, LO SUBALTERNO Y SU RELACIÓN CON LA FOTOGRAFÍA**

Existen varias acepciones de lo popular y tal vez la más común es la que piensa el concepto como algo relacionado con estratos bajos de población, prácticas precarias de

---

<sup>6</sup> Ana Zubieta, edit, Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas, Paidós, 2000: 28.

<sup>7</sup> En la fotografía podría considerarse la irrupción de quien mostró imágenes de grupos afroamericanos como forma de denuncia y crítica social contra la discriminación, suceso que le mereció el reconocimiento de precursor de la fotografía “live” a van Der Zee, entre otros afamados fotógrafos.

<sup>8</sup> Petr Tausk, Historia de la fotografía del siglo XX, Editorial Oriente, 1984: 29.

<sup>9</sup> Grotesca en el sentido dadaísta o surreal de usar esa característica, para irrumpir con lo refinado.

<sup>10</sup> Nestor García, Culturas populares en el capitalismo, Introducción al estudio de las culturas populares, Grijalbo, 2002: 61.

producción, y formas de vida rudimentarias. Dentro del complejo escenario conceptual de lo visual, lo popular puede ser pensado de varias maneras:

1) Como la forma natural de ser de un grupo social o cultura económicamente distinto o “inferior” al oficial, lo que no es necesariamente cierto.

2) Lo popular no es la “expresión invariable” de la identidad de un pueblo, sino un conjunto de mecanismos de apropiación cultural y económica (en relaciones de desigualdad), donde los grupos (llamados) subalternos, emergentes o invisibilizados; desarrollan una forma de comprender, reproducir y transformar real y simbólicamente, las condiciones políticas, del trabajo y de la vida (García, 2002: 62) a través de la imagen visual, de forma que pueden llegar a representar “otras formas” de realidad distintas a la tradicional, debido a que la producción fotográfica, a diferencia del cine, la literatura o la pintura, permitió su apropiación popular<sup>11</sup>.

3) Vinculado a lo popular viene “lo subalterno” concepto contradictorio que depende de la interpretación que se le asigne, especialmente en los propios grupos vulnerables o emergentes denominados “subalternos”. Gramsci se refiere a lo subalterno en un contexto de “clases” y “dominación”, mencionando que esas clases subalternas o dominadas por la cultura oficial, tienen una concepción que propone otro orden distinto de entender y mostrar el mundo, en relación a la clase dominante (Zubieta, 2000: 37); pero de ninguna manera es incapaz de formarse una imagen sistemática del mundo y de su presencia en él, mas podría ser considerado como el grupo “mostrado” como ilegítimo a través de la estructura de dominación política; como incapaz de constituir su propia memoria, o que usa recursos no convencionales para ello, como son la intra-historia o el micro-relato.

---

<sup>11</sup> Gabriel Bauret, De la fotografía, Editora La Marca, 2010: 11.

4) Lo popular no se manifestó visualmente con el mismo vigor como ocurrió en los grupos dominantes, debido a la distancia tecnológica y económica de la fotografía, en relación con las manifestaciones populares, sus productores y portadores de experiencias y conocimiento.

5) La estructura científica de la historia determinó políticamente lo relevante y visible de una sociedad y cultura, hasta cuando esta generó otras dinámicas contingentes y emergentes, que permitieron la visibilización de lo popular, es decir, de lo considerado tradicionalmente “irrelevante” o subalterno por la cultura dominante.

6) Popular se considera al grupo que no le interesa el curso de la historia programado política y culturalmente por el poder y decide estructurar sus propios códigos, canales y mensajes.

Propuestas estas seis formas de pensar, la fotografía en relación con lo popular, lo cotidiano y lo subalterno, este estudio se discutirá alrededor de dos aspectos:

1) El proceso y desarrollo de la imagen fotográfica de lo popular y lo cotidiano, donde técnica, tecnología y estética<sup>12</sup> convergen de maneras heterogéneas, complejas y contradictorias, y donde las prácticas y modos de hacerse, determinan las distintas formas de construcción del sentido.

2) La fotografía como recurso gráfico y visual para mostrar y demostrar la existencia de las diferencias; recurso usado tanto por los mecanismos de comunicación tradicionales así como por los emergentes, para contar historias, para conocer-nos y reconocer-nos a través de la producción cultural de la imagen visual, en relaciones contradictorias y recíprocas.

## **1.5.- LA FOTOGRAFÍA Y EL COTIDIANO**

---

<sup>12</sup> Con sus relaciones entre poética y prosaica.

El interés fotográfico por la vida cotidiana, reemplazó en un renombrado grupo de fotógrafos el interés estético de carácter artístico, sin perder la posibilidad de construir imágenes de representativa “belleza”, teniendo como tema principal la vida diaria. La vida cotidiana por sí sola representó la gran posibilidad de mostrar “otras formas de belleza” a partir de las cosas comunes del día a día, de una forma historiográfica, donde la fotografía irrumpió de forma imperceptible con el fin de reflejar la realidad (misma que estaría también en discusión, dadas las distintas formas de entenderla). De esta forma la fotografía da giros hacia nuevas técnicas y nuevos temas de interés.

“ Los límites de la fotografía no se pueden predecir, En este campo todo es tan nuevo que hasta la búsqueda ya conduce a resultados creativos. La técnica es obviamente, la que va abriendo el camino para ello. El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía”<sup>13</sup>

Sobre este tema el mentalizador de la propuesta “Pichincha: otra mirada”, el comunicador Freddy Heredia<sup>14</sup>, manifestó que “el punto de partida fue la iniciativa de la gestión cultural independiente”, cuya idea fundamental surgió de la forma en que se representa la mirada del excluido (migrante) desde el punto de vista académico del “documentalista” que a través de su posición ideológica de investigador, construye una representación ajena a la realidad.<sup>15</sup> La iniciativa buscó que gente común se vincule a la fotografía con el propósito de mirar la realidad desde otras ópticas (otras miradas), colocando al “motivo” de la imagen, ahora detrás del visor usando una cámara desechable<sup>16</sup> en un ejercicio conjunto de cohesión a partir de principios y derechos por los que las personas se agruparon en colectivos. Se representaron a través de la imagen,

---

<sup>13</sup> Laszlo Moholy-Nagy, citado en Benjamin. Walter Benjamin, Sobre la fotografía, Guada impresores, 2005: 12.

<sup>14</sup> Freddy Heredia, Gestor cultural y promotor de la experiencia, a la fecha de la entrevista desempeña funciones de Concejal de Distrito Metropolitano de Quito. Entrevista no publicada. 30.03.2012

<sup>15</sup> Según el gestor cultural, mismo que testimonió también en calidad migrante.

<sup>16</sup> Y técnica sencilla; acotación personal.

denuncias y necesidades que existen en la realidad y se procuró una forma de “auto-representación” desde una visión propia rompiendo el esquema visual tradicional.<sup>17</sup> La fotografía reflejó el significado emotivo de las personas en situaciones marginales, invisibles o de riesgo; y no se buscó lograr el estereotipo, sino la caracterización de las personas y sus identidades.

En base a este insumo, donde se expresa con claridad la búsqueda de la ruptura con las formas tradicionales de representación visual, el tema de lo cotidiano abordado desde la fotografía merece volver a explicarse desde dos fenómenos, artísticos y técnicos importantes.

1) La fotografía surge y desarrolla sus primeras técnicas y tecnologías, al mismo tiempo; de la mano, y en conflicto con las propuestas del arte vanguardista<sup>18</sup>. Es decir, que en un inicio, la fotografía era aplicada con un afanes pictorialistas<sup>19</sup>, que buscaban aproximarse lo máximo al fenómeno del arte pictórico.

2) Superado el momento pictorialista<sup>20</sup>, los movimientos vanguardistas alimentaron este artefacto cultural y sus productos, de forma que la fotografía se involucró con el trabajo de los nuevos artistas; sin embargo, algunos de ellos harían contribuciones importantes, de manera deliberada, a la representación de la realidad, abandonando los productos de preocupación artística para buscar manifestaciones más próximas a la realidad y sus actores.

Entre otros nombres que lograron “algo que mostrar” sobre los grupos, sociedades y culturas, deben mencionarse a quienes se consideran precursores del género “live”, a través del cual se logró de una forma documental, transmitir los reflejos de la realidad. Entre ellos Alfred Stieglitz, cuya obra se considera como fundamento moderno de la

---

<sup>17</sup> De acuerdo a Heredia.

<sup>18</sup> Y más conflicto aun mantuvo con la mirada clásica del arte.

<sup>19</sup> El pictorialismo daba especial importancia a la estética y la belleza de la imagen con la intención de emular la pintura.

<sup>20</sup> Sin que por ello se suspenda el debate y la producción de la fotografía en las artes.

imagen debido a sus contribuciones teóricas y técnicas en el área la fotografía creativa. Su obra fue caracterizada como “fotografía directa” para diferenciarla de la fotografía artística de su época. Lewis Wikes Hine, creador de estudios sobre las condiciones sociales de los obreros en las fábricas norteamericanas, cuyas imágenes sin intervenciones ni manipulaciones, poseían una fuerza expresiva capaz de superar otras formas de relato. James van Der Zee estuvo siempre en torno a la representación de las condiciones sociales de la minoría afroamericana. August Sander y su propuesta realista, con retratos que mostraban los rasgos de la personalidad del rostro, mas no los ideales estéticos de una época. Eugene Atget, que consideraba que todo aquello que captara su atención, merecía ser fotografiado, confiando en que la fuerza de las situaciones que se presentaban en la realidad del cotidiano, era suficiente justificación para obtener aquellas imágenes sin necesidad de una estilización artística, de forma que, aquello de enorme fuerza, belleza, presencia e irrepetibilidad debía ser registrado a través de la fotografía. A esta forma de fotografiar, más tarde los artistas y sus entornos conceptuales lo denominaron “Objet trouvé” (objeto encontrado), sobre el cual Atget no tuvo conciencia y por el contrario, al mantenerse alejado de los círculos artísticos demostró que la falta de información de las tendencias estilísticas, no impedían la construcción y producción de características originales y únicas<sup>21</sup> reflejadas en el “objeto encontrado” (Tausk, 1984: 30-31). A estos conceptos se los denominó: “poesía modesta”<sup>22</sup>, y poesía mágica<sup>23</sup>. Algo similar ocurriría con Jacques-Henri Lartigue, logrando temas cotidianos de interés, claramente definidos (aviones, autos y máquinas fascinantes), desarrollando a través de ellos una estética muy particular. Su talento fue efecto de su capacidad de asombro alimentada por los fenómenos de su entorno y los

---

<sup>21</sup> Nuevos conceptos al servicio de la fotografía.

<sup>22</sup> Trabajo de fotografiar la ciudad, sus calles y edificios, antes de que se hubiese desarrollado cualquier concepto urbanístico en la fotografía.

<sup>23</sup> Imágenes de locales, negocios, escaparates y personas en situaciones costumbristas de profunda expresión cultural.

motivos del mundo que eran de interés para su mirada infantil (Tausk, 1984: 32). A estos se suman nombres como Henri Cartier – Bresson, Man Ray, Oskar Barnack, Berenice Abbott, Dorothea Lange e inclusive Diane Arbus. Todos ellos y ellas tienen en común la búsqueda de un motivo que se manifestaba en diferentes contextos, grupos, estratos o clases, pero todos dentro de su acción cotidiana.

Los aportes vanguardistas como la “fotografía directa”, “el nuevo realismo” y “la belleza técnica”, permitieron la documentación de la cultura y la estética de una época, no solo por sus avances técnicos y nuevos procesos urbanísticos, sino de las personas vistas fuera del intento victoriano de la perfección del retoque fotográfico, como ocurrió también en lo local.

“lo vivo. La piel viva con sus poros, sus asperezas y grietas,  
su estructura; pelos en la nariz y las orejas, verrugas; todo  
el campo de batalla en que se convierte el rostro humano en  
la lucha por la vida, como si estuviera plagado de trincheras”  
(Tausk, 1984: 49).

El concepto de “fotografía directa” es también muy importante de resaltar, no solo por su valoración de los detalles y encuadres, sino por su capacidad expresiva de la realidad. De esta, Stieglitz manifestó: “Son brutalmente directas, limpias y ajenas a todo engaño” (Tausk, 1984: 57), refiriéndose de esta forma, a que este tipo o estilo de fotografía, mostraba sin “trucaje” alguno, las más aproximadas situaciones a la realidad del cotidiano, inclusive permitiendo la construcción de otra estética u otra forma de entender lo bello.

Merece especial mención la consolidación de la fotografía “live”, misma que ya tenía mucho vigor antes de las guerras (siglo XIX), y que fue proyectándose con más capacidad expresiva durante el período entre guerras, en el que se destacan fotógrafos

soviéticos como Ignativitch, cuyas imágenes son una configuración efectista de situaciones cotidianas nada extraordinarias que buscaban el momento apropiado para obtener la imagen de los grupos humanos en constante renovación (Tausk, 1984: 82). Al mismo tiempo, la fotografía “live” se iba perfilando como un documento social y existieron esfuerzos como el de Lubomir Linhart por diferenciar el realismo burgués del realismo social en la fotografía. La segunda guerra mundial produjo relatos fotográficos con estilos diferentes, donde se generaron contenidos nacionalistas (por parte de los reporteros del Eje), mientras que las imágenes de los aliados mostraban la crueldad de la guerra con contenido muy intenso sobre la devastación y la muerte.

El trabajo fotográfico deja claro un proceso de transformación en el que la analogía artística fue paulatinamente siendo reemplazada por una lectura humana de la realidad. En el caso de Quito, no se puede saber con precisión en que círculos se centraba el debate del arte y sus relaciones con la fotografía, mas los artesanos de la luz, produjeron imágenes que son verdaderas crónicas de la memoria de la ciudad y su gente. Para el custodio del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, Honorio Granja, absolutamente todos los fotógrafos han contribuido a la memoria social del pueblo del Ecuador, por tanto sería muy difícil pronunciar nombres, sin que ello se convierta en una práctica excluyente.

## **1.6.- FOTOGRAFÍA Y POLÍTICA**

Bajo este título se explica cómo el poder político ejerce control sobre contenidos y significados presentes en la imagen fotográfica y cómo el activismo político interpreta y practica la fotografía de la denuncia. Se plantea una interrogante clave y específicamente dirigida a la experiencia objeto de este estudio ¿Puede la fotografía constituirse en un instrumento de visibilización de lo cotidiano o subalterno?



Para Paul Witt<sup>24</sup> lograr una verdadera aplicación de la imagen a la realidad política, implicaba suspender lo artístico de la imagen fotográfica y entrar en las esferas de lo identitario. “La propuesta consistía en reivindicar las artes que no son artes o artes menores” a partir del potencial cotidiano que tienen los ecuatorianos habitantes de la provincia de Pichincha y de la ciudad de Quito, para manifestar “lo que son”,<sup>25</sup>

El entretenimiento, la tecnología, la cultura; y los sistemas de reconocimiento del poder acepta a los sectores u organizaciones a los que considera necesarios, convergentes o útiles para el funcionamiento de la dinámica política en el escenario de lo visible. Existen por tanto, otros grupos y personas, cuya acción habría sido sistemáticamente invisibilizada, ya sea por no ser funcionales a la práctica política del poder, por constituir riesgos para la misma, o por representar propuestas y prácticas no aceptables, debido a sus implicaciones éticas, morales o ideológicas, consideradas como transgresiones a las normas determinadas socialmente como legítimas.



Boda lésbica, colectivo CAUSANA, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Jorge Medranda<sup>26</sup> considera al respecto que en el trabajo fotográfico de “*Pichincha: otra mirada*” se realizaron cuestionamientos a la sociedad y a los esquemas normativos de la misma. “Para lograr esa producción se reflexionó sobre lo que está vedado para las personas GLBTI”, sobre que querían los miembros del colectivo mostrar y cómo lograr una interpretación de todo el conjunto de acciones realizadas, de forma que se lograra

<sup>24</sup> Paúl Witt, a la fecha de la experiencia, Witt se desempeñaba como Jefe de Fomento Cultural del Concejo Provincial de Pichincha (actual Gobierno de la Provincia de Pichincha), y en la actualidad es funcionario del Departamento de Comunicación Social de la misma institución. Entrevista no publicada. 25.02.2013.

<sup>25</sup> Poética y prosaica; la acotación es personal.

<sup>26</sup> Jorge Medranda, beneficiario del taller, voluntario de grupos GLBT y continúa integrando la Fundación CAUSANA en su capítulo de trabajo GLBT, VIH -SIDA y sexualidad., entrevista no publicada, 01.03.2013.

una interpelación a la sociedad y a las instituciones “heteronormadas” que son las que imponen los reglamentos y los códigos (incluidos los de lo visual o lo visible). Dentro de toda esa exploración conceptual se determinaron figuras importantes en la sociedad (símbolos), como es lo patriarcal, el machismo y la religión. Las imágenes fotográficas que se construyeron en el taller, se hicieron precisamente alrededor de esos temas. Lo religioso, el matrimonio, la ceremonia nupcial (rito), pero desde un punto de vista que cambió los roles de los personajes tradicionales, proponiendo imágenes transgresoras al género, desde lo masculino a lo femenino y desde lo femenino a lo masculino.

La construcción de sentidos y significados que logran colectivos como el mencionado, se realizan desde las visiones de las “otras” y los “otros”; y haber aportado y participado en la producción de esas imágenes fotográficas, fortaleció el camino del colectivo y los procesos que han ocurrido después. Las imágenes visuales son poderosas tanto como mecanismo de expresión, así como objeto de análisis. Las imágenes tienen la facultad de ser captadas y analizadas por su poder expresivo; logran la sensibilización en las personas que ostentan el poder y que toman decisiones, eso permite cambiar el panorama de la discriminación. Hoy hay más apertura para considerar los derechos de las “otras” y los “otros” por sobre algunos principios culturales que antes se imponían, especialmente los de carácter moral y que prevalecían por sobre los derechos de las personas (Medranda, 2013).

Partiendo de las ideas de Robins, la fotografía se constituye en una referencia existencial de las imágenes del mundo<sup>27</sup>. Las imágenes fotográficas por tanto, determinan una forma de relacionarse con el mundo; en este complejo sistema de relaciones se ponen en juego factores estéticos, morales, políticos, cognitivos y emocionales (Robins, 1997: 55), estamos entonces frente a una poderosa forma de

---

<sup>27</sup> Kevin Robins, ¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía?, La imagen fotográfica en la cultura digital, PAIDÓS, 1997, p. 53.

producir símbolos, cuyos significados crean sentidos sobre la realidad y sobre el accionar de las personas dentro de ella. A la vez que se producen estas imágenes, se genera una intensa lucha por tomar el control de los significados que estas generan, para influir con ellos en las percepciones y acciones sociales y culturales.

Las imágenes fotográficas permiten expresar emociones dentro de una amplia gama, en forma de anhelos, esperanzas, deseos, frustración, nostalgia y otras más, que al ser racionalizadas y tratadas a través de la comunicación y sus dispositivos, son transformadas a través de usos creativos, sociales, morales y políticos (Robins, 1997: 53 - 54). Usos que son estudiados en el contexto de un nuevo orden visual con sus teorías convergentes y relacionadas con la determinación política de la imagen visual.

La relevancia del trabajo realizado, para Eliana Estrella<sup>28</sup> y el impacto logrado a través de los ensayos fotográficos y de la comunicación popular, fue la posibilidad de abordar la fotografía a



Muerte emplastificada ¿qué les estás dejando a tus hijos?  
Serie: Familia de plástico, s/f, colectivo Taller ENKOMUN.  
Impresión sobre papel. Archivo Gobierno de la Provincia de Pichincha.

través de la propuesta en colectivo, donde se asumieron roles aún por fuera del gusto individual de los participantes (para

disfrazarse o dramatizar), transformándose la práctica en un reto actitudinal de construcción colectiva. “Normalmente los participantes de un taller de fotografía están detrás de la cámara, y este no era el caso,<sup>29</sup> lo que representó una carga emocional fuerte, que obligaba a todos y todas, a estar del otro lado. Al frente de la cámara se presentaba un contenido subjetivo que obligaba a los participantes a pensarse de otra forma, ya que

<sup>28</sup> Eliana Estrella, quien lideraba a la fecha de la práctica fotográfica, el emprendimiento de formación de comunicadores comunitarios y populares con líderes barriales del sur de Quito, a través del taller ENKOMUN. Actualmente trabaja el componente de comunicación en proyectos ambientales. Entrevista no publicada. 26.02.2013.

<sup>29</sup> Los participantes estaban de los dos lados; la acotación es personal.

las personas se incluyeron en el escenario visual y en la imagen producida”. Se generaron sensaciones y emociones fuertes al permitir que la gente que hace comunicación popular, forme parte del escenario de representación de lo popular y de lo que el colectivo buscaba transmitir. Para este colectivo cuya formación y organización representó problemas y preocupaciones por su situación de marginación, resultó nuevo y extraño usar disfraces y hacer representaciones. Los cuestionamientos esenciales ante tal situación fueron ¿qué estamos haciendo? ¿Por qué lo hacemos? Mas los participantes continuaron trabajando con la idea de los momentos agradables y para compartir la experiencia. Posteriormente se analizó, que la fuerza subjetiva de cohesión proporcionada por el taller, le permitió al grupo tener continuidad y seguir con los encuentros de organización popular en otros ámbitos del trabajo social. Reconocer y reconocerse, ver y ser visto, fueron los conceptos más importantes de una experiencia que podría replicarse para hacer nuevas imágenes sobre lugares, papeles y roles sociales (Estrella, 2013).

Después de la segunda guerra, la imagen fotográfica se popularizó a nivel mundial ocupando más espacios en las revistas, equilibrando su volumen con el del texto escrito. Las manifestaciones de las imágenes relacionadas al “human interest” (interés humano) se desarrollaron como efecto lógico de la posguerra y su hicieron reportajes de actualidad y temas cotidianos, desafiando a los reporteros gráficos a lograr mejores propuestas para llenar los espacios cada vez más requeridos (Tausk, 1984: 109).

Las nuevas configuraciones editoriales permitieron que los reporteros gráficos (inclusive los independientes free - lance) aumenten en la nómina de las revistas y otras publicaciones, especialmente en las que priorizaban los temas relativos a la fotografía “live”. A partir de este tipo de fotografía se desarrollaron varios temas específicos como

los temas sociales de minorías, temas humorísticos del cotidiano, o grandes temas de trascendencia mundial.

La guerra generó una enorme producción fotográfica y un ímpetu por los temas sociales. Edward J. Steichen, en calidad de Director de la colección fotográfica del Museo de Arte Moderno de New York, estructuró el proyecto de exposición “The Family of Man” (La familia del hombre), mismo que sobrepasó el criterio de la exhibición estética artística, para transformarse en una exhibición sin precedentes, sobre las principales manifestaciones de la vida humana mostrando el ciclo vital, los ritos religiosos y costumbres nacionales de varios países, donde se veían más convergencias que divergencias entre los seres humanos. La exposición llegó a ser observada por nueve millones de personas; produjo un fuerte impacto social y un enorme aporte a la difusión de la cultura visual. En los fotógrafos generó una transformación de orden político que dio inicio a la búsqueda de contactos interhumanos con un profundo



significado social (Tausk, 1984: 115).

Juegos en el parque, colectivo indeterminado, s/f, s/d.  
Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la  
Provincia de Pichincha.

Sin embargo hay más factores que considerar al momento de pensar la fotografía como una herramienta de comunicación en el discurso político. En el segundo coloquio latinoamericano de fotografía de 1981, Lourdes Grobet presentó una ponencia que discute las imágenes del activismo político, en torno a dos conceptos alrededor de los cuáles, la producción de la imagen debe pensarse; el folclor y la miseria. Para Grobet, lo folclórico<sup>30</sup> se inscribe en la forma de producción que tiene un sentido despectivo de lo cultural y lo popular, dándoles a estos temas un sentido “chusco” restándoles valor y

---

<sup>30</sup> A fines de aclarar la forma de entender el concepto de “folclórico” como lo propone la autora en relación a la fotografía.

dinamizando los productos fotográficos hacia un consumo romántico<sup>31</sup>. En el caso de la denuncia, la autora se centra en la miseria fotografiada, mas su razonamiento, podría ser útil para pensar la fotografía de denuncia en otros campos.

Grobet acierta al entender la fotografía como un medio de comunicación a través del cual, aplicando un lenguaje, se realiza el registro de la realidad y el tiempo; mismo que debe estar al servicio de la sociedad (Grobet, 2006: 37). La propuesta se remite a la imagen de la miseria, las causas y las condiciones de la fotografía de denuncia, presentes en el debate de la imagen. Si bien, no se puede aceptar que la miseria sea una parte natural de la vida de una sociedad o cultura, pues tampoco son aceptables las

acciones discriminatorias contra prácticas y personas diversas o diferentes; y la imagen fotográfica en gran medida ha sido el vehículo que ha permitido esa discriminación y rechazo, y también ha convertido a los temas de lo diferente y lo diverso en algo “folclórico” entendido esto como la imagen romántica de postal, de indios, negros, homosexuales o pobres. El mecanismo que Grobet propone, como la forma adecuada para diferenciar la denuncia reivindicativa de la explotación visual de una apariencia, a la “actitud” del fotógrafo al hacer la imagen,



Gradas, colectivo indeterminado, s/f, s/d. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

tomando en consideración que los temas políticos de denuncia, por sí solos, son impresionantes al ojo del observador; y en muchos casos, será difícil determinar si la imagen fotográfica está denunciando, o solamente es el registro de la situación captada (Grobet, 2006: 38).

---

<sup>31</sup> Lourdes Grobet, Imágenes de miseria: folclor o denuncia, en Fotografía y activismo, Jorge L. Marzo, ed, Editorial Gustavo Gili, p. 38.

En el caso de la práctica “*Pichincha: otra mirada*”, Medranda cree que la fotografía es una herramienta motivacional de sensibilización interna con acción externa, que puede replicarse como un instrumento de cuestionamiento institucional, de seguimiento de procesos de las organizaciones en relación a la lucha por sus derechos, donde no cabe el espacio para imaginar al otro cómo exótico, sino para verlo en su realidad.<sup>32</sup> (Medranda, 2013).

¿Pero qué es lo que ocurre cuando el fotógrafo es el mismo motivo de la fotografía? O dicho de otra forma, la realidad se verá diferente si quien hace la fotografía es aquella persona que ha sufrido discriminación y violencia. Es la conclusión previa de Jimmy Coronado<sup>33</sup> para quien el proceso permitió a estas personas, a través de la imagen fotográfica y la comunicación, identificar las posibilidades que estas brindan, para lograr denunciar, exigir y defender sus derechos. “Lo importante fue trabajar con intangibles de la sensibilidad; con la parte discriminada de los seres humanos”. El colectivo ASOPRODEMU



Niños en el parque, colectivo ASOPRODEMU, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

buscó la posibilidad de quebrar la realidad de una vida escondida bajo imposiciones y discriminaciones, para lo que se efectuaron reuniones de trabajo en un burdel periférico de la ciudad de Quito; fuera del entono urbano y donde se impone el miedo, lugar donde funciona la oficina de coordinación del colectivo de mujeres de la asociación mencionada, y que además, es su espacio de trabajo sexual. La decisión de realizar el proceso de capacitación en el propio espacio de la organización, permitió incluir en la problemática la realidad espacial, lo que facilitó

<sup>32</sup> En sus propias producciones culturales “auto-referenciales”; la acotación es personal.

<sup>33</sup> Jimmy Coronado, fotógrafo activista de derechos humanos, quien actualmente se desempeña como funcionario de la Secretaría Nacional de Educación Superior Ciencia y Tecnología – Senescyt. Entrevista no publicada. 30.03.2013.



la reinterpretación del entorno y transformar su sentido. La fotografía permitió aflorar la sensibilidad y visibilizar historias vistas con sus propios ojos, lo que representó la aplicación una metodología “intra-histórica” (en este caso una historia de lo negado) a través de imágenes.

### **1.7.- EL FOTÓGRAFO, LA PRÁCTICA Y LA POLÍTICA**

El fotógrafo entrenado tiene las competencias para lograr tocar la sensibilidad del observador, afectando sus sentimientos de miedo, compasión, ira, asombro y otras emociones, permitiéndole a este, justificarse ante una situación real a partir de lo que siente, dándole una válvula de escape inútil (como menciona Grobet), y eximiéndole de cualquier participación en la transformación social. Aquí entran en juego factores cualitativos de complejidad como son las características estéticas de construcción que el fotógrafo aprendió a aplicar a través del lenguaje; y, el sistema de valoración que el observador aprendió a aplicar a partir de esquemas morales y valoraciones subjetivas.



Kiosko de comida, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Estos factores contribuyen también a un mayor grado de producción polisémica, dándole a la imagen un significado folclórico (Grobet, 2006: 38). Pensar en esta situación, implica comprender los conceptos en discusión, especialmente por parte de los fotógrafos, de forma que sus imágenes adquieran un sentido de responsabilidad política y se puedan considerar aportes a los procesos de transformación. Para la autora “...el fotógrafo no sabe unirse a la causa del miserable, si sus imágenes no logran aliarse con la lucha en contra de la miseria, entonces sus imágenes serán imágenes folclóricas” (Grobet, 2006: 39). El



fotógrafo al que nos referimos, por lo general es el que ha tenido acceso a equipamiento, materiales y a la formación técnica que sigue siendo limitada en Latinoamérica, por tanto fue formado a partir de cánones europeos o norteamericanos. Estas condiciones influyen también en la producción del significado desde una determinada carga ideológica, ya que no hablamos de fotógrafos de clases o estratos populares, sino de los estratos medio altos, altos y dominantes, que han tenido bajo su tutela, la construcción de las imágenes de pueblos y culturas en América latina y de la que han lucrado, proponiendo la imagen “folclórica” como realidad icónica de mestizos e indios en sus quehaceres y cotidianos; y poseen poca o nula producción sobre diferencia y diversidad.

Para los talleres de “*Pichincha: otra mirada*”, el perfil de selección de los fotógrafos facilitadores exigió experiencia “pedagógica” para enseñar a leer imágenes y transmitir sensibilidades a través de ellas. En ese momento algunos fotógrafos venían intentando rupturas en varios frentes de la imagen, irrumpiendo en espacios que no habían sido totalmente abiertos y menos para la fotografía de denuncia. Vincularlos enriqueció la experiencia y se obtuvieron imágenes con propuesta, aunque hacen falta escenarios de exposición.

En Quito, institucionalmente no se ha logrado entender visualmente la enorme diversidad que existe, y tampoco se logra potenciar el avance de la gestión cultural hacia la construcción del pensamiento de la diferencia cuando visualmente las identidades son cada vez más marcadas territorial y estéticamente y hay una apropiación de sentidos que la institución no logra entender. El sentido de hacer política de esta forma<sup>34</sup> implica alianzas y preocupación social por el “otro” que se encuentra presente y sigue siendo invisible; lograr la visibilidad es el aporte buscado (Heredia, 2012).

## **1.8.- EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO EN EL CONTEXTO POLÍTICO**

---

<sup>34</sup> A través de las imágenes; la acotación es personal.

El lenguaje de la imagen fotográfica es otro problema a pensar, ya que en apariencia, las imágenes testimoniales o documentales, puntualmente logradas a través de las técnicas de fotografía directa, serían las adecuadas para mostrar un registro fidedigno de la realidad y por tanto las más próximas a un esquema de comunicación de denuncia política; más dicho realismo, puede verse en determinados momentos, limitado frente a las posibilidades de representación y simbolización de la ficción, ya que esta es la forma en que alguien imagina la realidad desde determinadas condiciones sociales, construyendo un ordenamiento de datos sensibles. Cita el autor “No hay realismo puro, como tampoco hay ficción desprendida de las condiciones sociales” (Canclini en Grobet, 2006: 40).

Un urgente factor de análisis dentro de esta propuesta de la fotografía y sus relaciones políticas, es la distribución y circulación de la imagen. La exposición o difusión es uno de los grandes problemas para personas u organizaciones sin influencia política, ya que dependen de las necesidades informativas de los medios, quienes tampoco contemplan dichas variantes en sus agendas. Ese es el problema, la difusión en medios o su exposición; y el segundo es el archivo y sistematización del material inédito que permitiría “resignificar lo intrascendente” (Grobet, 2006, 44), a partir de la construcción de la micro-historia o los micro-relatos.

El factor de control, reproducción y distribución, sobre el cual el fotógrafo rara vez tiene control o influencia, tiene gran importancia al momento de construir el significado y proporcionarle sentido a la vida, a la cultura y a la sociedad. Sobre este asunto en particular Gisèle Freund, consideró a la fotografía de prensa como un instrumento político de fácil manipulación, que logra significados inclusive contradictorios al intento original de significar a partir de unas pocas modificaciones o añadiduras de texto escrito. El fotógrafo independiente es un intermediario entre los productores de la información y

los compradores de la imagen; y aún habiendo sido quien corrió con los riesgos para obtener una imagen, no dispone de los medios para controlar la venta de sus fotos, ni para imprimir en la información el punto de vista desde el que fueron construidas, por tanto la objetividad con la que dichas imágenes fotográficas supuestamente comunican no existe;<sup>35</sup> a eso se suman las técnicas de yuxtaposición, edición, collage y montaje editorial, que le proporcionan a la imagen un sentido totalmente distinto para el que fue obtenida, fuera de contexto, situación social y realidad política.

El problema posee dos caras, y al conflicto de la circulación de la imagen y la manipulación de su significado está atado el de la subjetividad del observador, quien mira una imagen fotográfica que encierra un “poder paradójico” de creación, institución, persuasión, veridicción, perturbación e identificación que permite reflejar, imitar, representar, copiar, reproducir, fingir, adoptar modelos, apariencias, reflejos, semejanzas<sup>36</sup> previamente determinadas.



Crista, colectivo CAUSANA, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Sin embargo, los mismos medios masivos, como son los periódicos, la televisión o las redes sociales, pueden llegar a constituirse en plataformas de visibilidad en ausencia de medios propios de lo subalterno. Las experiencias nuevas de imagen visual del colectivo CAUSANA, radican en visibilizarse en los medios públicos (masivos), desde los productos obtenidos en “*Pichincha: otra mirada*” ya que no se han realizado en esta organización, nuevos proyectos para trabajar la imagen visual. Existe la necesidad social de aprender a hacer imágenes visuales ya que permiten visibilizar lo subalterno. Es una herramienta poderosa que debe trabajarse con método para evitar su

<sup>35</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, p. 141 – 147.

<sup>36</sup> Leonor Arfuch, *Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada*, en *Educación la mirada*, Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp., Editorial Manantial, p 76.

superficialidad, la generación de prejuicios y la inmediatez. Los nuevos mecanismos de comunicación implementados por los grupos GLBTI como herramienta actual de visibilización, han sido las redes sociales. Estas permiten recibir comentarios sobre los foros y conversaciones efectuadas por la organización. Las imágenes que se produjeron en el taller, fueron incorporadas años después a la cuenta de “Facebook” del colectivo y generaron un impacto con mucho interés y expectativa<sup>37</sup>.

En cuanto a la exposición, también representa limitaciones serias. Otras experiencias institucionales como la de la Fundación Museos de la Ciudad (fotografía a cielo abierto), han realizado exposiciones fotográficas, que han concitado mucho interés público especialmente por temas de carácter histórico, pero la experiencia tiene otras características, ya que no trabaja con

colectivos como los mencionados, sino mediante convocatorias curatoriales dirigidas a profesionales de la imagen, por tanto no se sabe cuanta gente de las organizaciones populares está vinculada o



no a esos procesos. Lo que se conoce es

Carro viejo, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

que el acceso es restringido, por tema de costos, por asuntos técnicos y por parámetros estéticos.

Pero hay nuevos problemas relacionados con los medios electrónicos y la imagen digital. El régimen de inmediatez que determina la mirada en la actualidad, tiene varios elementos constitutivos. Un primer componente conformado por lo inmediato y lo ubicuo, que muestra el horror y las catástrofes humanas. Un segundo componente

---

<sup>37</sup> Annie Barragán, a la fecha del taller se desempeñaba como facilitadora de grupos de la Fundación CAUSANA; y específicamente con el Grupo de Jóvenes de Identidades Diversas. Actualmente continúa vinculada a CAUSANA en el trabajo de derechos de las diversidades sexuales y de género. Entrevista no publicada. 01.03.2013.

integrado por los géneros de la fotografía, producto de hibridaciones de lo retórico y lo estilístico con lo tecnológico, que muestran la imagen desde puntos de vista y situaciones distintas a las que podía la fotografía “tradicional” mostrar cosas, usando robots, droides, extensiones, montajes y otras estructuras extensivas que le permiten a la cámara, llegar a una posición, fuera del encuadre del ojo humano y recuperar una fotografía para mostrarla al mundo. A estas formas de mirar por fuera de la posibilidad de la mirada humana, se las considera como los nuevos dispositivos políticos de la era de la imagen, los que lejos de anestesiar los sentidos del observador, los excitan hasta el máximo estado de tensión, temor e impotencia. Son estos medios post-fotográficos, vinculados a la ciencia y el entretenimiento, los que determinan qué se debe mostrar, cómo hacerlo, cuándo hacerlo y en qué cantidad; entonces el acontecimiento se vuelve incontenible en sus formas ideológica y semiótica como efecto de una manipulación tan agresiva que por cierto tendrá impactos transformadores en la producción de la memoria de un pueblo o cultura (Arfuch, 2006: 82).



Nada mejor que un buen partido de volley entre panas, colectivo Ecuador Lactacarú, s/f, Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Estos “sentidos” afirman o niegan las posibilidades de reproducción de un orden social (Reguillo, 2006: 61), son un producto subjetivo de cómo los individuos enfrentan la construcción de una realidad, en la lucha por que las imágenes puedan expresar discursos por fuera de la estética dominante del poder político que posiciona ideológicamente los postulados civilizatorios modernos y el consumo. El resultado de esto es una incertidumbre que permite dudar una realidad histórica, misma que es

mostrada de forma distinta a la mirada de la sociedad a través de las fotografías comprometidas con denuncias o reivindicaciones de derechos.

Podemos entender entonces, que la fotografía es parte de los usos políticos de la imagen, en medida que esta es mediada o adecuada a una configuración de la realidad, de acuerdo a un determinado punto de vista, a través de los cada vez más manejables y operables dispositivos tecnológicos hiper-fotográficos o post-fotográficos, como instrumental científico proyectivo o retrospectivo que permite ver algo a cualquier distancia y en cualquier tiempo (Mitchell en Robins, 1997: 57).

### **1.9.- POÉTICA, PROSAICA Y LO VISIBLE EN LA FOTOGRAFÍA**

En esta sección se reflexiona alrededor de los conceptos poética, prosaica y también sobre lo visible, contextualizando sus significados con el escenario de la fotografía. Antes que definir los conceptos mencionados, se trata de entender su sentido y complejidad en el espacio de la fotografía; y cómo esta, a partir de dichas



Barrio La Paz, colectivo Taller ENKOMUN, coordinadora de barrios populares, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

acepciones, desarrolla una producción cultural de la imagen, que expresa la realidad y el mundo a través de lógicas y dinámicas distintas y contradictorias con la estética establecida por el poder.

La fotografía ha sido vista desde enfoques históricos, y estéticos, vinculados tradicionalmente a las artes y sus formas de producción; o como un proceso técnico y tecnológico de aplicación informativa e industrial. Pero, ¿acaso ha sido vista como un dinamizador de las sensibilidades sociales y de la memoria dentro de un determinado contexto cultural y político? ¿cómo debería entonces mirarse la fotografía desde las

sensibilidades de la comunicación y desde la subjetividad donde residen las emociones y sentimientos que hacen posible pensar, construir y mirar de otra forma la realidad?

Uno de los temas a discutir es la poética, ya que representa miradas filosóficas para reflexionar la imagen especialmente la de temas cotidianos, sociales y populares, misma que no necesariamente intenta una construcción de “belleza” acorde a los cánones del arte. El escenario de discusión es paradójico, más la intención es lograr entender qué son las poéticas fotográficas, por tal razón, se hace prioritario entender el problema de la cotidianidad y la forma de producción y difusión de imágenes fotográficas acerca de ella, más no el problema de la condición estética del arte.

La poética en su acepción griega, designa originariamente a los verbos hacer, fabricar o producir. El término también puede usarse para designar la doctrina relativa a “todo hacer”, relacionando objetos a imitar de la naturaleza y medios



Trofeos, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

o contextos donde se produce la imitación (Ferrater, 2001: 2824), o al tratado aristotélico de la poesía. Sin embargo, para comprender el sentido y significado de la poética en el escenario de la fotografía, lo popular y lo cotidiano, debemos reflexionar sobre algunos factores que componen complejamente esas convergencias.

Existen cuestiones sobre cómo se presentan, re-presentan y re-crean las realidades de la sociedad y su cotidiano, generándose varios significados y posibilidades de expresión a través de la fotografía. De las características más importantes de la fotografía debe remarcar su posibilidad de ser “deféctica” (índex) misma que revela la singularidad y originalidad de la imagen fotográfica para captar un fenómeno visual, de donde se

desdoblan otras capacidades como las de designar o testimoniar. Un índice presupone una conexión física con algo que no se puede negar estuvo ahí representando una realidad de un espacio y un tiempo pasado, pero a la vez es una limitación para constituir significados sobre una realidad propia, para lo que se necesita realizar un análisis sobre el sujeto operador, el motivo u objeto de la fotografía y el sujeto espectador u observador, todos en un juego referencial<sup>38</sup>.

El problema de las poéticas, implica la contigüidad física de algo visto desde la subjetividad (Benjamin en Hellín, 2007: 367), donde la singularidad de la imagen llega niveles profundos en la recepción de su mensaje.

La imagen fotográfica se genera al oprimir el botón del obturador, pero lo que acciona el disparador es el deseo del individuo operador que escoge y recorta el momento preciso, estableciendo un vínculo con el objeto o motivo de la fotografía en un contexto de afectos, esa combinación genera esas manifestaciones poéticas como efecto de la subjetividad (Barthes en Hellín, 2007: 367 - 368).



La poética, podría determinar la producción o construcción de la imagen visual fotográfica,

Barrio El Carmen, colectivo Taller ENKOMUN, coordinadora de barrios populares, 2007. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

dependiendo del tipo de imagen que se quiera lograr, así establecerá un tipo de relación entre sus actores y el lenguaje (de la imagen), para obtener la expresión más aproximada a lo que se pretende comunicar; entonces, además de la “composición” inmersa en la imagen (que sería el canon estético de la belleza), se deben establecer distintas formas de abordaje y de relación con los actores sociales, de acuerdo a cada realidad a

<sup>38</sup> Pedro Hellín, *Imágenes de la cultura, cultura de las imágenes*, Editum, 2007, p. 366 (Artículo escrito en portugués).



fotografiar (Hellín, 2007: 370). La poética consistiría entonces no tanto en re-producir la belleza, sino en lograr una transfiguración del mundo a través de la capacidad de reorganizar los significados o de crear nuevas realidades, para lo cual, el mundo ha sido interpretado por el “operador”, de acuerdo a su ser; y ha sido construido a través de su vivencia, aplicando la memoria y la imaginación (como instrumentos de exploración y elaboración) a la producción simbólica de una nueva realidad a través de la imagen visual (Gombrich en Hellín, 2007: 370).

Soulages considera que la fotografía es más poética que aforística<sup>39</sup>, ya que una misma imagen otorga al receptor la libertad para abordarla o para entrar en sus contenidos más afectivos y sensibles, lo que produce el conflicto del observador frente a la gran cantidad de posibilidades para hacerlo<sup>40</sup>.

#### **1.10.- LA POÉTICA EN LA PRÁCTICA SOCIAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA**

Se debe reconocer que a partir de la exposición “The Family of Man”, el periodismo gráfico creció ostensiblemente tanto en calidad de la nitidez de la imagen, así como en su producción poética ya que los cambios sociales permitieron el abordaje de nuevos e inagotables temas, produciéndose además una evolución estilística como efecto del abordaje de los nuevos temas sociales y la influencia estética vanguardista<sup>41</sup>, además de la incorporación de la visión cinematográfica a la composición, factores que contribuirían a la instauración sintética de una “poética fotográfica”. Entre los grandes temas a resaltar, que fueron “motivo” de búsqueda de la fotografía, están: los acontecimientos extraordinarios, el reportaje duro, las dinámicas sociales (y sus lógicas de funcionamiento), la ciudad y lo rural, la mirada “underground” (subterránea), de la

---

<sup>39</sup> El aforismo, puede ser una forma de expresión y exposición breve, concentrada y cerrada, casi siempre con carácter moral. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, tomo 1, Ariel, Barcelona, 2001, p. 71

<sup>40</sup> Francois Soulages, Estética de la fotografía, La marca, 2005, p. 202

<sup>41</sup> Las influencias previas a las vanguardias, serían aporte de Atget; poesías mágica y modesta, y dentro del escenario vanguardista el aporte sería del surrealismo; poesía oculta.

vida callejera, los jóvenes y sus luchas. Se suman las visiones de lo industrial y lo científico; y, en lo social, la discriminación, lo reivindicativo y lo brutal. Toda esa variedad temática dio origen a las exposiciones mundiales de fotografía que gozaron a partir de 1955 de mucha expectativa por su forma de exhibir en un solo espacio las imágenes del mundo y sus reflejos humanos (Tausk, 1984: 197 - 209).

Hablar de una poética de la fotografía, es recordar autores como Nathanael Lyons y su exposición “Paisaje social” desarrollada en Estados Unidos, mostraba el tema de la pobreza y de lo rural. Chargesheimer en Alemania desarrolló un estilo poético de fotografía paisajística social, donde no hay presencia humana, sino el entorno físico compuesto por nudos de comunicaciones, plazas y calles, usadas y transitadas a diario por millares de personas, sin cuya presencia la ciudad queda reducida a una estructura vacía.

“Se pretende que la imagen desnuda de la ciudad  
- el entorno y a la patria chica de sus moradores -  
aparezca transparente, como una radiografía  
preparada para su diagnóstico” (Tausk, 1984: 210 - 211).

Un caso similar son las imágenes de Wilhem Schürmann, que muestran la situación social de las personas a través de un “lenguaje mágico” de las cosas (objetos), fotografiados en las ferias con sus bastidores, muñecos y anuncios como símbolos de una época. Gabriele y Helmut Nothelfer, trabajaron fotografías también sobre lugares de concentración de gente en las que logran un sentido de documentación de la época a través de imágenes de procesiones y desfiles. A estos temas se sumó la temática del medio ambiente, para lo cual se usó un método de registro neutral que presenta imágenes contradictorias entre el mundo industrial y sus efectos sobre las personas y el ambiente (Tausk, 1984: 212 - 216).

Todos esos temas requirieron de nuevas visiones y de interpretaciones distintas, que permitieron construir una forma simbólica de manifestación visual, donde el mundo se miraba desde perspectivas diferentes que además de incluir a la artística e informativa, las superaron en su carga emocional.

Otra de las grandes contradicciones poéticas de la fotografía, es lograr un acuerdo en su sistema de clasificación u organización, ya que las formas de pensarla y estructurarla, también redundan en una forma de hacerla; y por tanto, en una forma de producción simbólica donde las emociones y afectos, se ven sujetos a ciertas formas de representación.

La elaboración sistemática a partir de investigaciones que versan sobre la historia y la técnica de la fotografía, han logrado consolidar un volumen importante de información en varios casos no conocida, sino solo en ciertos grupos especializados tanto de fotógrafos, artistas, comunicadores y estudiosos de la historia de la fotografía. La síntesis conceptual y estilística de la fotografía precisa de referencias sobre sus transformaciones tanto técnicas como teóricas a lo largo de al menos el siglo XX.

Esta síntesis propone conceptos (géneros y subgéneros) que pasaron desde el arte a la fotografía y otros son propios de esta, surgidos como efecto de su desarrollo y de la gran demanda. El crecimiento de los fenómenos gráficos y visuales, vincularon a la fotografía a las actuales demandas expresivas en varios momentos como son las aplicaciones conceptuales, la trasmisión de mensajes, el lenguaje y los elementos compositivos, las formas de representación social; y, la posibilidad de aplicación en el ámbito de la industria y la cultura, creando pedagogías con finalidades políticas específicas.

Los grupos y entornos de creación y desarrollo de la fotografía, históricamente establecieron un lenguaje para la producción y lectura la imagen fotográfica, creando

guías y formas de dirigir y usar la mirada a través de encuadres, planos, ángulos, representaciones del movimiento y otros factores técnicos y creativos. Pero además existe un sistema clasificatorio de géneros y subgéneros, mas no solo son mecanismos de clasificación, sino pedagogías, formatos y patrones de producción y reproducción de una estética tradicional dominante, que quebraría la posibilidad de una poética.

De los géneros fotográficos y su clasificación dependería la producción simbólica de la imagen, especialmente en lo que respecta al sujeto operador, mismo que selecciona el corte de tiempo – espacio y aplica sus afectos a lo que cree “se debe mirar” y lo que “debe significar” siguiendo un esquema establecido que no le otorga mucha libertad. Para Joaquín Perea los géneros obedecen a lógicas de clasificación basadas en la evolución de los géneros pictóricos<sup>42</sup>, determinando la función de la fotografía, su representación e interpretación de contenido y la representación del tiempo y el espacio<sup>43</sup>.

El término género designaría a las imágenes agrupadas en una relación de grandes temas tocados por varios autores en una época y que para ese efecto necesitan de ciertas referencias que las aproximen entre sí (Perea: 2000: 64). El diccionario de términos artísticos de Morales y Marín citado por Perea, propone como definición de género la siguiente; "Género: (l. Genus, generis) m. Pint. Cada uno de los grupos temáticos en que se puede clasificar la producción artística".

Como ejemplo se citan dos clasificaciones realizadas por revistas especializadas en el ámbito fotográfico; *Practical Photography* presenta la siguiente clasificación; Animals, Faces, The great Outdoors, Night, Special effects, Bad weather, Perspective, Heritage, Natural patterns, Days out, Great light, Togetherness. Y la segunda; *Popular Photography* establece las siguientes categorías; Animals, Actions/Sports,

---

<sup>42</sup> Es decir su influencia artística que determina ideológicamente una mirada del mundo.

<sup>43</sup> Joaquín Perea, Los géneros fotográficos, Universo fotográfico No. 2, Revista de fotografía, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p.62

Scenic/Travel, Creative/Fine art, Portraiture/Family, Nature, Computer enhanced, Glamour, Photojournalism y Candid/Humour.

Como podemos observar, las industrias editoriales han fijado su propio sistema de clasificación, que obedece a necesidades técnicas, de difusión y archivo, lo que determinaría por una parte, cuáles son los símbolos y significados predominantes en la difusión visual; y por otra, la existencia de otras categorías o grupos de imágenes que están fuera de sus procesos de producción, ya que tratan sobre grupos o personas, que no son objeto de interés fotográfico.

Hay otro poderoso razonamiento que nos obliga a pensar en una clasificación más concreta pero que reproduce las formas dominantes del poder y por tanto una organización simbólica del mundo. Recordemos que la fotografía es posterior a la pintura y que los fotógrafos iniciadores de esta cultura, son artistas pictóricos que cambian de instrumentos y reemplazan la pintura por la cámara fotográfica; es lógico pensar que la clasificación fotográfica obedece a la pintura, siendo sus géneros principales; el retrato (personalidades, nobleza y burguesía), el paisaje ( lugares escogidos), el bodegón (objetos y ambientes); y sumándose posteriormente el reportaje que hace descripciones sociales de la realidad necesarias para la comunicación de masas (la representación del “otro”). De acuerdo a esta clasificación, hay una forma de lograrlos; y eso implica, la presencia o ausencia del individuo en la imagen, las condiciones lumínicas presentes, el manejo del espacio a través de la óptica, la representación del tiempo dada por el encuadre y la obturación; y, el accionar del fotógrafo sobre la escena. Todos estos factores técnicos producen en la imagen, sentidos ajenos a la realidad. Podemos pensar en imágenes que fueron captadas como un fenómeno ajeno al accionar del fotógrafo, es decir, aquellas con las que el fotógrafo tropezó y dadas sus destrezas logró captarlas (objet trouvé); pero existen imágenes que

han sido compuestas o montadas por el fotógrafo, con total control sobre los elementos que las componen, determinando y construyendo el significado de las mismas (Perea: 2000: 73). Reportaje, retrato, bodegón y paisaje; tiene cada uno su propia relación con el tiempo y el espacio y con la presencia y la ausencia de las personas en la imagen, así como con sus condiciones técnicas que logran una estética ya determinada como se resume en el siguiente gráfico.

INDIVIDUO PRESENTE EN LA IMAGEN	ESCENA ENCONTRADA	ESCENA PREPARADA
	REPORTAJE	RETRATO
FUNCIÓN DEL TIEMPO	Detiene el tiempo en un instante convirtiéndolo en único y decisivo.	Condensa todo el tiempo transcurrido en un segundo.
FUNCIÓN DEL ESPACIO	Figura y fondo son importantes, ambos se reconocen, hay que mostrar que sucede y en que lugar.	Prepondera la imagen de la persona, esta es el motivo de la imagen, no importa el fondo.
EL INDIVIDUO AUSENTE DE LA IMAGEN	ESCENA ENCONTRADA	ESCENA PREPARADA
	PAISAJE	BODEGÓN
FUNCIÓN DEL TIEMPO	Acumula el tiempo tratando de volverlo infinito.	Torna el tiempo en estático o en ausencia de tiempo.
FUNCIÓN DEL ESPACIO	Prepondera el fondo, los elementos anteriores en primero o mitad de plano son decorativos.	Figura y fondo se integran, no hay antagonismo visual entre ellos.

Los grandes temas de estos cuatro géneros estarían expresando visualmente situaciones que ameritan una exploración conceptual, ya que cada una exige un manejo técnico específico que determina una producción simbólica de la realidad y un condicionamiento cultural (Perea: 2000: 69).

Los subgéneros obedecen a la misma lógica de mostrar objetos y personas desde “estándares” de consumo simbólico, de legitimidad, de aceptación moral y política (Perea, 2000: 77). Los subgéneros: desnudo, recuerdo, deportes, paisaje simulado, viajes y moda, manifiestan un ordenamiento conceptual a través del cual la imagen fotográfica, debe cumplir con cánones y modos de observar el mundo, para corresponder a los patrones de uso de la mirada y al itinerario de lectura aprendidos de la cultura occidental y aplicados a sus modelos de industria capitalista y cultural.

### **1.11.- PROSAICA Y FOTOGRAFÍA**

Bajo el presente acápite se discute el concepto de “prosaica” mismo que en su acepción más peyorativa podría interpretarse con algo vulgar, anodino y convencional; sin embargo, en otro sentido, representa algo más complejo que implica una reorganización y mediación estética de la realidad.

La prosaica designaría a “la diversidad de los procesos colectivos e individuales de representación social, realizados a través de mediaciones estéticas como prácticas de intercambio y comunicación contextualizadas en un lugar y tiempo determinados”<sup>44</sup>. La prosaica no estaría en oposición a la poética, sino que podría entenderse como la mirada de lo cotidiano manifestada como algo subyacente a la estética tradicional. Lo que si representaría es una mediación entre lo cotidiano y lo artístico, entre la prosa y la poesía. Dicho de otra forma, “la poética sería una mirada estética a la prosaica; y, la prosaica es una mirada estética a la vida cotidiana”.

(Mandoki, 2008: 2)

En el caso de la fotografía, se podría decir que una actitud prosaica del fotógrafo es seleccionar unos temas y desechar otros, la forma de realizar las imágenes desde lógicas y



Lo más importante en la vida no es lo material, son los amigos, colectivo Ecuador Lactacaru, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

dinámicas de mediación estética. La prosaica aplicada a la imagen fotográfica no estaría muy ocupada del lenguaje o de los elementos compositivos dentro de un canon estético, sino de la forma en que se realizan las imágenes para lograr efectos sensibles y transformadores en las interacciones sociales, logrando otras o nuevas matrices culturales e identidades de la vida diaria, como formas de representación de grupos o

---

<sup>44</sup> Katya Mandoki, Hacia la prosaica, Estética cotidiana y juegos de la cultura, Conaculta Fonca, México, pag. 1

personas en la sociedad y la cultura de la diversidad; de ahí la importancia de lograr la producción simbólica y cultural de la imagen visual en sus escenarios de diálogo.

El colectivo de trabajadoras sexuales desde su propio escenario hizo visibles a través de la fotografía, sus intangibles humanos; Coronado los describe como la enorme capacidad negada de “ser humano” que poseen, mostrando lo que moralmente es invisibilizado, fotografiando su cotidiano familiar castigado por el prejuicio moral (como si la trabajadora sexual no podría o debería tener familia). Se consideró en el colectivo una demostración de valor el mostrarse fuera del espacio de trabajo sexual, sin temor a ser identificadas como madres de familia, como amas de casa, como mujeres trabajadoras fuera de su otro horario de trabajo.



En el parque, colectivo ASOPRODEMU, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Imágenes con sus niños en el parque, con sus abuelos, con sus amigas en reuniones familiares; es decir, todo lo que era invisible. Fue la posibilidad de denunciar la discriminación a través de la vida diaria, común y corriente, fuera de un vestido descotado; donde la mujer trabajadora sexual no tubo miedo a ser señalada por su actividad económica (Coronado 2013). Este episodio de la experiencia, debería ser reflexionado como actitud prosaica en la producción cultural de la fotografía.

### **1.12.- LO VISIBLE**

En cuanto a lo visible y lo no visible, Sandra Carli lo aborda en dos dimensiones; la dimensión de lo real y la dimensión del tiempo.<sup>45</sup> Lo predominante de su propuesta es advertir un proceso moderno de des-estetización practicado a través de las formas de hacer la imágenes determinadas por la industria de la información capitalista y global,

---

<sup>45</sup> Sandra Carli, Ver este tiempo. Formas de lo real en Políticas, subjetividad y cultura de la imagen, Educar la mirada, Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp. Editorial Manantial, Argentina, p 85.



destinadas al consumo masivo, sin intención de lograr efectos reflexivos en sus destinatarios. Este nuevo tipo de estética o des-estética está dirigida a un observador pasivo, anónimo y reducido a un entorno privado, es decir sin capacidad o deseo de acción alguna. La forma de producción mediática de lo social está determinada por un realismo naturalista (Carli, 2006: 89) cuya estética es reproductora de las formas de ver lo social naturalizando la miseria y la desigualdad, con un presente inmóvil, congelando cualquier posibilidad de cambio o movimiento.<sup>46</sup> La representación de la realidad social por tanto, pudo ser construida y modificada, de acuerdo a los aportes estéticos transvanguardistas imbricados en la fotografía desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Hubo otros aportes ideológicos y políticos como el del realismo socialista de la primera mitad del siglo XX, que permitió una representación de la transformación social, desde una estética pesimista y relacionada a la problematización social de forma que se produjo una confrontación estética y política en la producción de la imagen (Carli, 2006: 90).

Surge junto con el debate de la representación de lo real, la posición del observador en relación con lo visible y lo no visible. Lo visible siempre ha sido la “fuente y la referencia del conocimiento del mundo” (Berger en Carli, 2006: 91), dejando como cuestionamiento, a partir del conocimiento, ¿qué ocurre con lo que no ha sido mostrado, visualizado, o ha estado ausente de visibilidad? La relación que se propone como visible y no visible, es una relación entre lo lejano y lo cercano, entre la narración y el silencio, entre presencia y ausencia, sobre que se debe mostrar, cómo enfatizarlo, cómo sugerirlo. La intervención política sobre la mirada de lo visible y lo no visible, entre lo real y lo irreal, nos remite a la “pedagogía de la imagen” que debería evitar la insistencia en lo

---

<sup>46</sup> Carli determina la diferencia entre realismo y naturalismo, explicando que el primero es un relato del pasado donde los personajes se presentan a través de la acción y están relacionados por un argumento, mientras que en el naturalismo predomina la descripción y se contemporiza todo, los personajes son reducidos a objetos inanimados o integrantes de vidas inmóviles.

literal e invitar al encuentro entre lo conocido y lo desconocido (Carli, 2006: 94) de los grupos y las personas, así como de sus contextos y representaciones de la realidad, desde una distinta comprensión de lo real.

Lo visible por tanto no es una condición perceptual exclusivamente, sino una condición política de construcción y representación de la imagen de alguien, en convergencia con un contexto político y moral de relaciones, mismo que lo hace legítimo o lo niega; y que lo hace aceptable, plausible, necesario y comunicable o no a la sociedad.

La experiencia fotográfica con niños y adolescentes<sup>47</sup> tuvo su principal impacto a nivel de comunicación social. El facilitador de este taller tiene experiencia amplia en trabajo con grupos en situación de riesgo y había solicitado se le asignara un taller en el espacio de la rehabilitación social; y a cambio, trabajó con niños y adolescentes, desarrollando una producción que le permitió realizar un planteamiento particular, “los niños y niñas son generalmente pensados como grupo vulnerable;



Paloma blanca, colectivo niños y adolescentes Paulo Freire, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

pero además, son un grupo excluido y marginado de la comunicación”. Esa fue la hipótesis que surgió en el proceso, misma que permitió orientar la idea de “cómo” trabajar con un instrumento con el que puedan expresarse.<sup>48</sup> Lo que se buscó a través de la fotografía fue registrar y mostrar las dinámicas e intereses que ocurren en los espacios donde normalmente los ojos de los medios de comunicación tradicionales no están, y; dónde los ojos de lo cotidiano tampoco. Este proceso sirvió definitivamente como mecanismo de expresión y herramienta de comunicación (Trujillo, 2013).

<sup>47</sup> Ricardo Trujillo, realizador audiovisual y a la redacción del informe ejerce el cargo de analista de comunicación de la Secretaría Nacional de Educación Superior Ciencia y Tecnología – Senescyt. Entrevista no publicada. 09.04.2013.

<sup>48</sup> Una cámara fotográfica desechable con película de 35 milímetros; la acotación es personal.

Establecer relaciones entre lo visible, lo prosaico y lo poético en la fotografía exige un esfuerzo analítico del pensamiento teórico de lo visual, de la comunicación y del espectro del pensamiento social, que han enriquecido el ámbito de la fotografía, al menos los últimos cincuenta años. Se precisa de la lectura de imágenes fotográficas realizadas ya no solo por los autores consagrados por su trayectoria fotográfica que muestran en versiones de ficción o documental, el cotidiano de pueblos y culturas; sino que además exige, regresar la mirada a los aportes realizados por fotógrafos de plazas y parques, de estudios artesanales de retrato, de hacedores de imágenes comerciales, editoriales y de fotoperiodismo; y de aquellos que han estado vinculados a las luchas reivindicativas de sectores marginales y vulnerables, donde en apariencia no había penetrado la fotografía, cuando en realidad, existen cúmulos de imágenes sin sistematizar, que muestran el trabajo alrededor de objetivos de visibilización, producto de la emergencia de manifestaciones diversas y diferentes, que siguen demandando respuestas políticas a cuestionamientos que no han sido solucionados.



Compras. Serie familia de plástico, colectivo Taller ENKOMUN, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

La exclusión, la discriminación, el olvido, el silencio, lo ilegítimo, lo contracultural, le distancia, el abandono, son temas que corren el riesgo de “folclorizarse” a través de la imagen fotográfica, pero a la vez, exigen escenarios de diálogo visual, en los que se pueda discutir y proponer su tratamiento y producción, a través de un lenguaje que desmonte la estética tradicional que relativiza e invisibiliza las imágenes que no corresponden al esquema moral de una sociedad determinada visualmente desde el

poder excluyente, que impone la forma de producir imágenes y selecciona lo idóneo para el consumo cultural, desde la agenda política del poder.

### **1.13.- FANTASÍA, REALIDAD Y CONTRA-HEGEMONÍA EN LA FOTOGRAFÍA**

Lo fantástico no obedece solo a la capacidad de imaginar, sino de crear otras formas de representación, que sin necesidad de ser ficticias, buscan, ubican y muestran, temas que no se han pensado aún, o que no han concitado el interés de la mirada y el pensamiento, por razones de prioridad política.

La visión occidental ha propuesto históricamente la forma de mirar el mundo y ese camino ha sido seguido por largo tiempo, al punto de ser considerado real, verdadero y casi incuestionable. Sin embargo, existen otras formas de mirar, que corresponden a otras culturas y racionalidades, que a través de la fotografía han logrado abrirse paso y muestran una producción con “otros” temas y “motivos” fotográficos que obligan a regresar la mirada hacia ellos, dada su condición de ruptura del eje de la visión impuesto.



Recién casadas. Serie boda lésbica, colectivo CAUSANA, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Algo que no se puede soslayar es que la fotografía se desarrolla bajo la tutela de la modernidad occidental y que dicho contexto la determinó como una forma de objetividad científica, a través de la cual se produjeron formas de impresión de la realidad conforme el racionalismo, que entiende la vida social desde su estatuto de separación de los dominios de lo público y lo privado, siendo el primero, el código

regulador de las acciones de las personas, cuyo objetivo es satisfacer las necesidades de la sociedad burguesa, por sobre sus propias necesidades.<sup>49</sup>

Esto permitió entender como la fotografía se convirtió en un instrumento para inventariar visualmente tanto el mundo europeo como los otros no europeos, siendo estos últimos reducidos a través del “realismo” fotográfico a condiciones de inferioridad cultural y atraso racial clasificados de acuerdo al código europeo de la mitología y la evolución, constituyendo de esta forma un discurso hegemónico de superioridad y discriminación con justificación científica (Poole, 1991: 114).

Un caso muy concreto de la fotografía en el Ecuador es el trabajo de análisis iconográfico “Fantasía de indios”, en el cual Abram considera que las imágenes son un producto violento que muestran al “salvaje domesticado” a través de fotografías construidas de forma discriminatoria, y que describen la manera como la sociedad decimonónica se había acostumbrado a ver a los indios; andrajosos, exóticos, paupérrimos y en condiciones precarias de vida y trabajo, todo ello en un contexto político determinado por los no indios.<sup>50</sup>

Presenciamos entonces como la tensión de las fuerzas que intervienen en y alrededor del poder, reorganizan el espacio de la significación y de las prácticas sociales (en este caso la fotográfica) de acuerdo a la episteme civilizatoria que actúa como impronta de una cultura determinada por la racionalidad moderna y que a través de sus instrumentos representa la forma en que imagina al otro,<sup>51</sup> lo cual ha sido común en la fotografía al tratar temas de minorías, etnias y diversidades.

---

<sup>49</sup> Deborah Poole, Fotografía, fantasía y modernidad, en Maruja Martínez, Márgenes, encuentro y debate, No.8, Casa de estudios del socialismo SUR, 1991, p. 113.

<sup>50</sup> Matthias, Abram, Fantasía de indios, apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano, en Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, Identidades desnudas, Ecuador 1860 – 1920, La temprana fotografía del indio de los Andes, Abya Yala, 1994, p. 23 – 26.

<sup>51</sup> Rosana Reguillo, Políticas de la mirada, Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas, en Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp., Educar la mirada, Políticas, subjetividad y cultura de la imagen, Editorial Manantial, 2006, p. 61.

La misma fotografía de familia, vista esta como recurso de reflexión social, muestra la influencia artística (clásica y vanguardista) que instauró un conjunto de cánones estéticos en la fotografía aprendida por las masas, además de la práctica tradicional de la nobleza, también adoptada por la clase trabajadora, que consiste en venerar a los antepasados a través de las imágenes; y ante la imposibilidad de hacerlo a través de la pintura, se lo hizo a través de la fotografía, que permitió la reproducción de las imágenes y la colección de las mismas en el álbum familiar. (Tausk, 1984: 216), de lo cual existen grandes evidencias en lo urbano-mestizo de clase baja en Quito.

La imaginación en la imagen puede tener dos caras. La del que imagina al fotografiado de acuerdo al canon estético y racional de la modernidad occidental; o el que construye a través de la imagen fotográfica una representación de otra realidad y otro mundo por fuera del estatuto hegemónico, normativo y moralizador de la sociedad tradicional. En el segundo caso, la fotografía podría ser la narración que muestra la presencia y acción del pasado en el tiempo presente; y a la vez, al presente como forma de resignificar el pasado (Poole, 1991: 110).



Un pedacito de felicidad, lo encuentro en el parque, colectivo Ecuador Lactacaru, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Es en esta doble posibilidad de imaginar donde la fotografía se presenta como un medio para estudiar la ruptura del proceso global modernizador y homogenizador de la mega-cultura occidental, cuyo discurso racionalista y científico de representación de las diferencias y diversidades, crea una taxonomía de anormalidad o inmoralidad para expulsar a los diversos y diferentes de la esfera política de lo visible. Es ahí donde a través de la fotografía se puede fortalecer el micro – diálogo de las sensibilidades, las

emociones, el sentir, los usos y el hacer diversos y sus formas de interpretar el mundo y de practicar la realidad.

En el caso de ASOPRODEMU, los intangibles emocionales fueron trabajados canalizando las sensibilidades propias de las mujeres participantes, para construir historias fotográficas de mundos distintos (al de la prostitución), que narraban situaciones de mujeres en condición de madres de familia, estudiantes, o trabajadoras de otros ámbitos, en la lucha por dejar el espacio discriminado del trabajo sexual, buscando identificar en las imágenes, imaginarios fundamentales que constituían sus propias vidas (Coronado, 2013).

Si realizar una clasificación de “tipos de indios” desde la imaginación europea del otro fue la forma dominante de construir la representación de las diferencias tradicionales de grupo o clase a través de la imagen visual en el siglo XIX, en la actualidad la situación no ha cambiado



Carro deportivo, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

mucho, cuando se representan de alguna manera, aunque a través de eufemismos

visuales “a los pobres” a los y las “GLBTI”, o a las “prostitutas” por niveles de validez política frente al discurso ideológico dominante y se decide cuáles de ellos deben o no tener participación como actores sociales. Por tanto, la fotografía sería la orientación que permita comprender los tipos de discursos, instrumentos y mecanismos, usados a través de la producción cultural hegemónica de la imagen visual, para construir consensos de dominación, abuso y discriminación.

La fantasía en la fotografía no representa el pensamiento mítico y mágico en la producción de imágenes surreales (que en el espectro hiper-fotográfico si son posibles),

sino la ruptura con las formas visuales de la modernidad, la que se considera una conciencia social basada en la racionalidad y el realismo. Dicho de otra forma, procura y se inmiscuye en las formas de la irracionalidad, la superstición, el clientelismo, las sociedades basadas en el parentesco del mundo no europeo (Poole, 1991: 134).

La fotografía moderna fundamentó su forma de reproducir la imagen del mundo a partir de cinco factores; realismo, democracia, rapidez, ciencia y nación, que permitieron obtener un inventario científico del mundo europeo; y también del no europeo mediante la imaginación del otro inferiorizado. Ese otro, con las mismas técnicas de la fotografía occidental ha logrado una documentación de las realidades locales y diferentes y de las otras formas de identidad moderna y nacional (Poole, 1991: 135).



Ese bien podría ser el caso del análisis de Matthias Abram, que en la sección pertinente del

Del cielo al suelo, colectivo niños y adolescentes  
Paulo Freire, s/f. Impresión sobre papel.  
Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

subtema -Visión blanca del mundo indio; estudia las imágenes relativas al “tipo” de indio, la coreografía, el indio desnudo, la composición de relatos, artes y oficios, el indio y el trabajo, e inclusive el indio como personaje de pesebre (tópico navideño), dónde la visión “blanca” fue la que construyó toda una serie de representaciones, que no corresponden necesariamente a una realidad cotidiana o habitual de la vida indígena campesina (Abram, 1994: 37 – 44).

La investigación histórica de la fotografía en la experiencia latinoamericana (como sería el caso del Perú o de Ecuador), ha permitido entender la existencia de otras formas de visión estética (poéticas y prosaicas) que han permitido “mirar” y “mostrar” las incoherencias y las contradicciones de las formas de entender el mundo “pre-moderno” rural (que le correspondería a América Andina) y el “moderno” del desarrollo sostenido



(que le correspondería al europeo occidental). La fotografía de los Andes posiblemente nos mostraría un discurso alternativo sobre la convergencia y divergencia de esas dos formas de ver la realidad, y la manera en que los productos fotográficos se fueron desplazando y adaptando de la práctica burguesa europea a otra forma de hacerla y entenderla en América, en la que se puede lograr fantasía e imaginación ilimitada sobre los “otros” motivos de la fotografía.

El realismo fotográfico fundamentó la comprensión europea del mundo científico moderno, pero a la vez creó una visión emergente de donde han proliferado nuevas formas de fantasía irracionales e incontrolables alimentadas por las tensiones culturales que se generan en la búsqueda de la transformación de la historia de los pueblos. Esta forma extrema de fantasía producida en la fotografía, ha permitido entender la ciencia, la política y la razón europea, de formas distintas a la occidental y opera construyendo un discurso contingente y alternativo que camina sobre la línea límite de la fantasía y la realidad, misma que es más delgada e imprecisa cada vez (Poole, 1991: 136 - 137).



Casa, colectivo indeterminado, s/d, s/f.  
Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la  
Provincia de Pichincha.

Tanto la fantasía en forma combinada con poética y prosaica en la producción cultural de la imagen visual (y específicamente de la fotográfica), permitirían entender el escenario de la producción de la imagen desde varias perspectivas. La primera es la de hacer la imagen fotográfica, que requeriría establecer procesos para enseñar y aprender fotografía. Más allá de los aspectos técnicos y estéticos, debe pensarse en una epistemología de la imagen en el espacio social y cultural, para entender la imagen, no solo como el medio o la herramienta de medios masivos, o de espacios políticos y comerciales, sino como una herramienta de

comunicación aplicada a la gestión y desarrollo cultural de grupos y personas, que no están presentes en los escenarios visibles de la política o de su accionar ideológico. De quién la aprende dependerá la actitud hacia los fenómenos sociales y sus procesos, pero en gran medida será más posible el compromiso social mientras mayor sea el grado de conocimiento del debate fotográfico y sus formas de representar los problemas sociales y los mecanismos de discriminación a través de las imágenes y sus medios de difusión. Esa es precisamente la segunda perspectiva; identificar o generar espacios de expresión distintos a los tradicionales, con el fin de dotar a grupos y organizaciones, de posibilidades tecnológicas, con el fin de lograr sistemas de interacción, a través de la apropiación de tecnologías y otros mecanismos creativos, para hacerse visibles en los escenarios políticos y de la lucha por derechos, así como en espacios de acción cultural. La tercera; dirigida a quien mira la imagen, implica dotarle al observador, de espectros conceptuales más amplios y complejos, en relación a aquellos que la moral y el sistema político han designado como legítimos, y de forma contingente e incluso transgresiva, lograr significados importantes en el escenario del cotidiano social y en proximidad al observador.



Barrio Tiwinza, colectivo Taller ENKOMUN, coordinadora de barrios populares, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Tenemos un complejo grupo de conceptos alrededor de la fotografía, como son la estética, la política, la fantasía, la poética, la prosaica, lo visible, lo subalterno; que a través del ejercicio epistémico y de las experiencias analizadas, podrían configurar un sistema transformador de la racionalidad de la imagen fotográfica y sus usos, de cara a las finalidades sociales y culturales. Este sistema interrelacionado, bien podría ser la

matriz de inicio de nuevos procesos de formación y capacitación de la fotografía, con sus tecnologías convergentes.

Se insiste en los escenarios visuales de diálogo, en los que el pensamiento y la imagen convergen encaminados hacia propuestas que amalgaman la reflexión entre el arte y el no arte, la poética y la prosaica, la tecnología y la artesanía, la realidad y la fantasía; pero además del pensamiento está la producción cultural de la imagen visual, no entendida como la práctica elitista de la representación estética de la realidad, sino como la posibilidad de crear y hacer imágenes, así como de mostrarlas para observar su influencia transformadora en la sociedad.

## CAPÍTULO 2

### INTERPRETACIÓN DEL PROCESO Y LA EXPERIENCIA

#### “PICHINCHA OTRA MIRADA”

El trabajo fotográfico actual no solamente implica fotografiar y sus posteriores procesos, sino la formación de nuevos fotógrafos y hacedores de la imagen fotográfica. En esta experiencia el fotógrafo fue facilitador de procesos sociales, y tenía por misión tanto la instrucción técnica básica así como los procesos de representación de la diversidad, de aquello sistemáticamente invisibilizado por los mecanismos de poder.

La facilitación consistió en una instrucción técnica básica para hacer fotografías, las que permitirían a la vez, mostrar identidades diversas que representen a los colectivos y expresar las preocupaciones, problemas, necesidades, diferencias, anhelos y particularidades de dichas organizaciones. Las fotografías producto de los talleres producirían una ruptura de la imagen convencional y de los estereotipos a través de los cuáles son mostrados los portadores de las diferencias; y



Ciegos, sordos y mudos, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

también facilitarían la ruptura de la descalificadora y marginal interpretación tradicional, que se les ha asignado a estos colectivos y a sus integrantes en los tratamientos fotográficos exóticos o “folclóricos”. Fotografías no hechas por fotógrafos, sino por personas comunes y corrientes, que sufren discriminación o tienen necesidades de distinto grado. Fotos que cuenten, narren y muestren una realidad distinta a la representada en los cánones fotográficos del fotógrafo “formado”.

Esta memoria intenta identificar los conceptos, ideas y momentos, más importantes del proceso, luego de algo más de cinco años de la realización de los talleres, en base a

reflexiones realizadas a lo largo de ese tiempo, que han madurado en pensamientos con respecto de lo hecho y de lo que resta por hacer.

## 2.1.- LA PROPUESTA DEL GESTOR CULTURAL

La idea de fondo que permitió el desarrollo la propuesta fue el contenido subjetivo de “la mirada del migrante”. El titular del presente testimonio (Heredia), observó un documental sobre migración que presentaba situaciones emotivas con contenidos nostálgicos; sin embargo, este gestor cultural, quien también migró fuera del Ecuador, identificó incoherencias en el producto, que intentaba mostrar la mirada del migrante según el documentalista y no según el migrante mismo. De acuerdo al Heredia<sup>52</sup> “lo primero que se busca con la mirada, al llegar a un país ajeno, es la salida del aeropuerto, como acto de supervivencia”. El primer impacto visual es la diferencia urbana con grandes edificios y avenidas. “En esas condiciones de desarraigo, hay algo invisible que se manifiesta, el espíritu de supervivencia; el instinto de “ser” aunque no tenga uno derecho a “ser” mejor a los demás” (Heredia, 2012).



Parque inglés, colectivo Taller ENKOMUN, coordinadora de barrios populares, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Ya en la posterior experiencia de gestión cultural en Quito, se reflexionó sobre el tema visual, determinado varios factores de importancia entre los que el primordial se conceptualizó así; “Se miran permanentemente imágenes pre-construidas y no se producen quiebres que permitan una auto-referencia o auto-identificación de los grupos sociales y sus diversidades” (Heredia, 2012), aunque existan sentidos básicos proporcionados por los principios del trabajo social y de igualdad de derechos, que pueden construirse a través de imágenes visuales.

---

<sup>52</sup> Refiriéndose al aeropuerto de Barajas en Madrid.

Los colectivos seleccionados no fueron movimientos sociales, sino organizaciones sociales de derechos con experiencia en gestión cultural, cuya diferencia política con los primeros era su dimensión. Es decir se buscaron grupos de trabajo en “micro-espacios” sociales; en la “micro-discusión” de barrio; que políticamente operan en los círculos más profundos y afectivos incluyendo a la familia. En estas organizaciones se considera que hay otra mirada social y otro nivel de discurso,<sup>53</sup> con otras expectativas de comunicación.

Se buscó soporte en lo académico para alimentar este trabajo, mas las tesis revisadas para obtener argumentos teóricos sobre el uso de la fotografía en el entorno de lo popular, no fueron aporte ya que no poseen conexión con la realidad. Son razonamientos teóricos inaplicables que fueron evaluados metodológicamente, pero no son aporte a la construcción social o a la producción cultural de la imagen visual.

La convergencia con el Concejo Provincial de Pichincha<sup>54</sup> se produjo en el año 1999; fue la única institución que acogió la propuesta de trabajo visual y permitió un proceso organizativo importante. Con esta institución se abrió la posibilidad de desarrollar la propuesta de gestión cultural de imagen visual y se realizó la convocatoria a organizaciones de manifestaciones y prácticas diversas. La decisión de trabajar fotografía se tomó pese a que la mayoría de las personas de los colectivos involucrados no tenía ninguna experiencia. El interés se generó con la posibilidad de manifestar sus principios de discusión a través de imágenes. La metodología era de carácter participativo, permitía la inserción tecnológica y las decisiones las tomarían los propios actores sociales. Luego de las charlas fotográficas, los grupos trabajaron en la producción de “otro” tipo de producto fotográfico.

---

<sup>53</sup> Que en teoría permitiría la relación de los productos básicos de comunicación, como son las fotografías, con los actores capaces de producirlos; la acotación es personal.

<sup>54</sup> Hoy Gobierno de la Provincia de Pichincha.

Las organizaciones convocadas ya entendían lo popular desde la propuesta y no desde la queja, y habían logrado intervenciones en espacio público a través de manifestaciones culturales que mostraron la heterogeneidad de las imágenes de lo diverso, su lectura y su aprendizaje.<sup>55</sup> Esta generación de gestores propone la ruptura visual, cuyas manifestaciones aún no son claramente entendidas, ya que sus lógicas irrumpen en el discurso político y les permite activar de otra manera la construcción de derechos desde lo visual.

Políticamente la propuesta de imagen visual, más que orientar hacia una tendencia ideológica específica, postuló por un sentido más amplio de la izquierda progresista y humanista. La exposición final de fotografías fue la posibilidad de mostrar en un solo espacio, diferentes realidades. “Encontrar en la diferencia, la forma de ponernos de acuerdo” (Heredia, 2012). Las imágenes quedaron bajo custodia de la Dirección de Cultura del Gobierno de la Provincia de Pichincha ya que son bienes públicos debido a la fuente de financiamiento que permitió su producción material.



Tengo el pelo suelto, colectivo Ecuador Lactacaru, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

## **2.2.- EXPERIENCIA DE APOYO Y GESTIÓN INSTITUCIONAL**

La razón por la que el Concejo Provincial de Pichincha consideró apoyar la ejecución de la práctica fotográfica, fue buscar otros matices del concepto de cultura distintos a lo artístico y darle otras funciones a lo cultural, reconociendo la importancia de lo visual (Witt, 2013). Se pensó en la fotografía como herramienta de lo vivencial, para que la gente se fotografíe a sí misma, dejando por fuera la composición del ojo profesional del fotógrafo, y aplicando el sentido de la vida cotidiana de las personas. No

---

<sup>55</sup> Lo que sería un resultado prosaico de la práctica fotográfica; la acotación es personal.

se sabía con claridad cuál sería el producto final ya que este se conocería al obtener los positivos de las imágenes. Se realizó la exposición final de las imágenes, pero dejó en todos una sensación de algo iniciado pero inconcluso.

La experiencia realizada dejan nuevas enseñanzas; aunque la ruptura genera una visión segmentada, esta se complementa con trabajo académico y con el aporte de otras visiones políticas que permitirán fortalecer el trabajo institucional de la imagen visual.<sup>56</sup>

Vista la propuesta años después, esta cobra más sentido, ya que permitió problematizar la comunicación de lo visual como una acción popular cotidiana en los escenarios institucionales y académicos.

### **2.3.- LA COMUNICACIÓN Y LO SENSIBLE: EL OTRO LADO DE LA CÁMARA**

La convocatoria a los talleres llegó a este colectivo a través del promotor del proyecto (Heredia), que propuso ensayar la reflexión sobre ¿cómo pensamos nuestra imagen? y en ese sentido, la idea era lograr un manejo técnico básico y hacer ensayos fotográficos en grupos (Estrella, 2013). Se trabajaron dos ensayos fotográficos para lo que se utilizaron cámaras desechables y con los productos obtenidos se hizo una instalación con agua y plástico dentro de la exposición. El primer ensayo trató sobre personas de barrios sin servicios básicos y sus dificultades de acceder al agua potable; y, el segundo fue una escenificación crítica del consumo y el manejo de la contaminación producida por el plástico.



Niña, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

En los talleres de inserción tecnológica, el comunicador está generalmente fortaleciendo su parte técnica; en esta ocasión, el proceso facilitó aprender la otra parte,

---

<sup>56</sup> Considerando su posible distorsión como efecto del ejercicio del poder y sus intenciones de comunicación; la acotación es personal.



la de ser sujeto activo y visual de lo popular y sus formas de manifestación. El colectivo vinculado al taller ENKOMUN acogió el proceso y lo adoptó como mecanismo de cohesión; y de acuerdo a los testimonios del grupo, cumplió el objetivo aplicando la lúdica y la diversión. El contenido intangible de la cohesión, cobró vigor a medida que se llegaba al objetivo final.

El efecto social y político en la realidad de los integrantes del colectivo, fue conocer a la fotografía como herramienta para reflexionar sobre temas en torno a las necesidades y al consumo. Se generaron conocimientos que aplican la imagen visual para investigar popularmente y de una forma lúdica.

Los productos visuales constituyen un tipo de memoria social del pensamiento popular. Se considera a este tipo de capacitación y apoyo técnico institucional, como aporte para construir una memoria visual que permite pensar cosas desde lo formal e institucional y abrir razonamientos paralelos a lo cotidiano y popular.

#### **2.4.- IDENTIDADES DIVERSAS Y DIFERENCIAS CULTURALES DE LA SEXUALIDAD Y EL GÉNERO**

En el colectivo CAUSANA, lo que atrajo la atención fue la posibilidad de trabajar y desarrollar una imagen propia como grupo GLBT misma que se mostraría en una exposición abierta al público (Barragán, 2013).

Barragán considera la propuesta como perfectible y cree que el futuro permitirá ver nuevos resultados obtenidos a partir de lo que se trabajó, ya que esa segunda faceta, no se ha puesto en marcha aún. El trabajo visual de la imagen permitió estructurar un mensaje muy rico; la parte técnica resultó muy motivante y permitió un aprendizaje activo. La construcción de las imágenes y su exposición se consideran positivas socialmente, y se piensa que la visibilización de un grupo está más allá de lo

momentáneo, y para ello se necesita un proceso de seguimiento en la producción de la imagen visual.

El factor más intenso fue la “auto-creación”<sup>57</sup> que sería la herramienta de fondo del proceso y que involucró lo más emocionante, que se produce al momento de construir la imagen del grupo; la que permite al colectivo decir mucho de su proceso y que además, debe satisfacer a todos sus integrantes en un solo mensaje grupal, complejo y rico.



Liga. Serie boda lésbica, colectivo CAUSANA, 15.10.2007. Fotografía digital. Colección particular Polo Guerrero.

Para Jorge Medranda, a través de las imágenes se plantearon preguntas que no obtuvieron respuestas a lo que los GLBTI estaban interpelando (Medranda, 2013). Se

necesita mayor vigor en el seguimiento y la difusión, misma que debe tener mayor cobertura social ya que sería importante consultar a la sociedad, sobre sus percepciones respecto de las diversidades GLBTI.

Se recomienda continuidad en procesos como el experimentado, para que se conozca y difunda más sobre las diversidades, y para activar un trabajando sostenido en imagen visual. El grupo que participó está actualmente, altamente sensibilizado y no tiene problemas para visibilizarse públicamente. Sin embargo, se considera que se ha usado una mínima expresión de la imagen visual, de cara a lo que se puede hacer frente a una sociedad que necesita saber sobre diversidades.

Las imágenes obtenidas en el taller no solo muestran quienes son los “otros” y las “otras”, sino que siguen demandando respuestas a preguntas que aún están en el tapete. Deben replicarse las metodologías que se aplicaron en ese momento para saber cómo están actualmente, y para evaluar de qué sirvió la producción de las imágenes, en las

---

<sup>57</sup> Refiriéndose a la auto-referencia o auto-representación visual a través de la imagen fotográfica; la acotación es personal.

que se cuestiona lo tradicional de varios conceptos relativos a la moral y a la heteronormatividad (Medranda, 2013).

La imagen visual no se ha explotado ni capitalizado aún en extensión en el trabajo por los derechos o en la producción cultural. Sobre los temas de diversidad, existen clisés tradicionales constituidos por imágenes importadas y ahora se deben construir imágenes desde las necesidades locales de identidad y comunicación.

Otro problema es el manejo institucional de los productos ya que muchas veces el material producido está destinado a convertirse en archivo pasivo, lo que no hace justicia a las organizaciones cuyas necesidades de comunicación son muy grandes. El archivo pasivo de las fotografías impide, que más gente se aglutine alrededor de temas de interés, que se puedan hacer más imágenes, con otras técnicas, con otros formatos, que se pueda llegar a más gente, y eso produce exclusión. Un producto fotográfico pasivo no muestra el proceso político y ni a los actores sociales que lo dinamizan.

## **2.5.- DERECHOS HUMANOS, COMUNICACIÓN Y FOTOGRAFÍA DE DENUNCIA**

El fotógrafo Jimmy Coronado buscó involucrarse con el sector vulnerable de las mujeres trabajadoras sexuales de ASOPRODEMU, ya que buscaba interactuar con un colectivo que ya tenía experiencia en trabajo social. La iniciativa consistía en instalar conceptos de derechos humanos a través de la fotografía. Estas mujeres no conocían la dimensión de la fotografía como



Minga, colectivo indeterminado, s/d, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

herramienta de denuncia y de exigibilidad de derechos. Varias de ellas eran madres de familia y usaban la fotografía para capturar imágenes de sus hijos y de su vida cotidiana; pero su percepción sobre la fotografía cambió en el momento en que

entendieron que ya estaban organizadas como activistas por sus derechos y que tenían la necesidad de producir nuevas imágenes, las que a través de su exhibición y publicación denunciaran el abuso y la discriminación, a partir de ellas mismas y no de las fuentes periodísticas. La fotografía pasó de lo familiar a lo social y de la nostalgia a la denuncia.

Redimensionar la fotografía fue uno de los resultados del proceso, y fue identificada por el colectivo como herramienta de la comunicación con fines políticos. Una vez realizado el taller, el facilitador concluyó que para el colectivo de mujeres ilustrar a través de la fotografía permitía mantener latente la memoria de la violación de sus derechos humanos y esa memoria era la motivación para luchar contra el poder discriminatorio y el maltrato.

En el arranque de la experiencia hubo rechazo y duda sobre la utilidad del taller, inicialmente no se identificó la capacidad de la fotografía para manifestarse como una extensión del sentir. “Pero traspasó el cuadro de la memoria, logró expresar lo que es casi imposible, desbordó la línea límite que no les permitía a estas mujeres hacerse visibles como seres humanos y sin sentirse señaladas e identificadas como una negación de la sociedad. Se produjo el gusto de ver en la parte culminante, sus imágenes en una exposición fotográfica abierta al público en los salones del Concejo Provincial, con fotografías ampliadas, que cambiaron el concepto de la imagen pasando de recuerdo a acción, eliminando el miedo y generando un beneficio emocional que permitió a estas personas decir: realmente soy yo, no me escondo, soy esa persona, eso es lo que hago” (Coronado, 2013).

Los resultados de la experiencia y del acercamiento a las trabajadoras sexuales terminó en la exposición del trabajo final, pero la parte de la memoria social no ha sido potenciada de forma que la sociedad, que tiene la facilidad de olvidar, también tenga

facilidad de recordar y acercarse al “otro” sin aislamiento moral. La imagen visual podría ser un instrumento para lograr el equilibrio en la representación de lo humano.

## **2.6.- EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA Y EXCLUSIÓN INFANTIL Y JUVENIL**

La experiencia con Ricardo Trujillo consistió en la realización de talleres para el desarrollo de destrezas y habilidades con grupos marginados o excluidos. Se trató de que las imágenes que se produzcan en el taller sean visiones propuestas desde “otras miradas” y el facilitador trabajó con un grupo de chicos y chicas de entre 7 a 13 años de edad. De los participantes del grupo de niños y adolescentes, hay dos casos concretos e identificados de jóvenes, que hoy se dedican a la producción de la imagen visual, lo que permitiría comprender, que el taller resultó también como un proceso motivador de inducción eficiente, con buenos resultados, tanto para quienes tuvieron la oportunidad de dirigir los grupos, como para quienes aprendieron en el taller.



Apoyando a la cultura, colectivo de niños y adolescentes Paulo Freire, s/f. Impresión sobre papel. Archivo: Gobierno de la Provincia de Pichincha.

La fotografía tiene la facultad de generar fascinación y sorpresa a través de las posibilidades que tiene de la luz para generar imágenes. La experiencia fue muy enriquecedora ya que permitió experimentar con la luz sobre superficies y objetos; y de esa forma recuperar la capacidad de asombro de los chicos y chicas, fortaleciendo su intuición y pensando en lo que podían lograr a partir de los juegos lumínicos, con materiales de bajo costo y muy alternativos.

La imagen visual producto de una experiencia como esta tiene de alguna forma carácter de identidad. La fotografía es fundamental a la hora de construir identidades e historias y sus procesos convergentes. La fotografía funciona como una forma de comunicación

por debajo la línea,<sup>58</sup> dando soporte a procesos emergentes. La fotografía ha permitido el acceso a ella, más que otras posibilidades tecnológicas, pero no todos podemos decir que somos creadores de imágenes, hay que diferenciar entre “tomar” una foto y “hacer” una foto; esta diferencia implica una serie de variables técnicas y estéticas. Puede tener valor de objeto de análisis pero no necesariamente la intención del compromiso político, social, cultural o económico con algo. En lo cotidiano le damos fuerza al uso de la fotografía y las redes sociales así lo muestran; hoy cualquier grupo puede echar mano de los recursos tecnológicos de la fotografía digital donde prima el contenido por sobre el nivel técnico.

Los grupos emergentes,<sup>59</sup> no han descubierto aún la potencia de la imagen visual y por eso se necesita la capacitación o la profesionalización. Se precisa de niveles técnicos más avanzados para que desde el punto de vista de la comunicación las imágenes sean admisibles y desborden los entornos del “micro-diálogo” y puedan pasar a la opinión pública. La fotografía en su forma básica, sería una fase inicial del proceso en el que los grupos invisibilizados se van dando cuenta del potencial de este instrumento tecnológico y conceptual;<sup>60</sup> pero el acceso a procesos más técnicos o avanzados, debería pensarse como una fractura en el modelo de formación universitaria o técnica, que es excluyente con aquellos grupos que no tienen acceso a los mismos.

La síntesis de las entrevistas revela que existieron aplicaciones conceptuales importantes aunque de una forma ingenua o intuitiva. Podemos afirmar de cara a la pesada producción teoría presente alrededor de la fotografía, que esta es asumida de una forma a-sistemática, ya que los procesos formativos de los fotógrafos y comunicadores relacionados con lo visual, no discuten la complejidad de lo socio-cultural.

---

<sup>58</sup> Fuera de las comprensiones tradicionales; la acotación es personal.

<sup>59</sup> Invisibilizados tal vez sea un término más adecuado; la acotación es personal.

<sup>60</sup> Y de otras tecnologías de lo visual; la acotación es personal.

Lo que se puede colegir de todas las entrevistas, es el interés que existe en los colectivos de distintas características y las necesidades de seguimiento y continuidad. Un segundo factor de convergencia entre los colectivos es identificar al proceso como algo útil, pero en diferente dimensión para cada organización, ya que cada colectivo orienta sus acciones de acuerdo a sus necesidades.

Ejecutada la propuesta existió consenso en que la fuerza de la producción cultural de la imagen visual, crea sinergia y dinámica, pero que necesita ser complementada con nuevas experiencias, con variantes y perfeccionamientos en la producción y uso de la imagen, en vinculación con el trabajo social.

## **CAPÍTULO 3**

### **SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA**

#### **“PICHINCHA OTRA MIRADA”**

Es necesario previamente determinar las características de cuatro factores que componen el marco conceptual y de comprensión de los principios planteados en la sistematización, mismos que resultan al materializarse la práctica cultural, a través de un sistema de compuesto tanto de aportes teóricos, así como de la extracción de “efectos” relevantes de la aplicación de una herramienta tecnológica y cultural (en este caso la fotografía), en un contexto determinado de la realidad social.

Estos factores son; características de la imagen en el contexto de las organizaciones, características de las organizaciones vinculadas, características del gestor cultural y características de la propuesta de comunicación.

#### **3.1.- CARACTERÍSTICAS DE LA IMAGEN**

Las imágenes de las que trata esta investigación son de carácter visual, fotográficas, y están en el espacio de la denuncia, la reivindicación, la visibilización, la auto-representación y de lo institucional. Estas imágenes visuales producidas en la experiencia “Pichincha: otra mirada”, cuestionan y contradicen otras imágenes que tratan de representar las realidades de los grupos u organizaciones invisibilizadas, construyendo estereotipos de las mismas. Estas imágenes “pre-construidas” obedecen a cánones tanto técnicos y estéticos, así como a determinaciones morales y políticas que niegan lo diferente por una parte; y por otra, no permiten la producción de una “auto-referencialidad” o “auto-identificación” de los grupos sociales diversos, cuya finalidad, es conformar un instrumento político que aporte en sus procesos de lucha por la identificación, reconocimiento y visibilización.

#### **3.2.- CARACTERÍSTICAS DE LAS ORGANIZACIONES VINCULADAS**



Para seleccionar las organizaciones no se utilizó una jerarquización sino una clasificación de carácter metodológico para su análisis y selección; y son organizaciones sociales con el requisito de experiencia en gestión cultural de trabajo en derechos, pero con la particularidad de trabajo en “micro-espacios” sociales, capaces de generar “micro-discusión” y que políticamente llegan a los círculos más pequeños de socialización y afectividad. La selección de este tipo de organización, daría como resultado la producción cultural desde y con “otra” mirada social y a “otro” nivel de discurso.

Por otra parte, se debe considerar el modelo de gestión, los lineamientos, enfoques, límites y expectativas que tiene en su departamento de cultura y comunicación, la organización facilitadora, que presta apoyo económico, logístico y de comunicación (en este caso el Concejo Provincial de Pichincha), y que determina en última instancia, el uso, acceso, difusión, archivo y forma de propiedad (pública en este caso) de los productos generados.

### **3.3.- CARACTERÍSTICAS DEL GESTOR CULTURAL**

El gestor cultural que desarrolla la propuesta, posee un enfoque intersubjetivo sobre el uso e inserción de la tecnología en espacios micro-sociales y trabaja con un equipo que tiene la habilidad de insertarse en esos grupos y desplegar metodologías participativas de producción conceptual, técnica y estética de la comunicación a través de distintos dispositivos tecnológicos. Este gestor puede desde un enfoque comunicativo, histórico y cultural, deducir necesidades y expectativas de los grupos invisibilizados, posee conocimiento previo y experiencia en organizaciones sociales, su configuración, y clasificación.

### **3.4.- CARACTERÍSTICAS DE LA PROPUESTA**

La propuesta, más que un taller de capacitación, involucra por sus finalidades, ejercicios y resultados, un taller de producción cultural, e involucra varios momentos: la construcción de la idea fundamental con su conceptualización, en dos áreas; la de las organizaciones y sus características y la de comunicación y su articulación tecnológica con la fotografía. El segundo momento es de planificación y organización logística para ejecutar la convocatoria, puesta en marcha, seguimiento, evaluación, circulación y exhibición de los productos.<sup>61</sup> Un siguiente paso es la inserción de tecnologías y facilitadores y el despliegue metodológico de dos momentos; la reflexión de lo sensible<sup>62</sup> y la visibilización; luego, el fortalecimiento de capacidades técnicas y conceptuales de los usos tecnológicos en el entorno social (en este caso la fotografía y sus artefactos). A continuación la exhibición, publicación y otros usos dados por la comunicación a la imagen fotográfica; y finalmente, el proceso sistematización que de origen a la réplica de la experiencia con nuevos actores.

### **3.5.- PRINCIPIOS DE COMUNICACIÓN PARA LA INSERCIÓN TECNOLÓGICA DE LA FOTOGRAFÍA.**

Los principios del sistema mencionado, son deducciones que proponen lineamientos para el trabajo de producción cultural mediante la inserción tecnológica de la imagen visual en los contextos de los grupos invisibilizados, en tres ejes.

#### **3.5.1.- PRINCIPIOS DE TRABAJO POLÍTICO**

- 1) Reflexionar sobre la invisibilidad e incorporar la visibilización entre los objetivos de comunicación de la organización.
- 2) Generar acuerdos de representación visual en la diversidad.

---

<sup>61</sup> Se requeriría nuevos momentos de seguimiento y evaluación para permitir el crecimiento de la propuesta. Acotación de Medranda.

<sup>62</sup> Del potencial cotidiano de los habitantes para manifestar lo que son"; y la reivindicación de las artes que no son artes. Acotación de Witt.

- 3) Reflexionar sobre el concepto de cultura y sus posibles significados; y determinar como va a funcionar visualmente.
- 4) Determinar una estrategia para visibilizarse ante la opinión pública, a través de diferentes tipos de medios de comunicación.
- 5) Aplicar la imagen visual para poner en evidencia el desequilibrio que existe en la construcción de la opinión pública.
- 6) Aplicar la imagen visual a la producción de la memoria colectiva y social como forma de lucha contra el poder discriminatorio y el olvido.

### **3.5.2.- PRINCIPIOS DE TRABAJO CULTURAL E IDENTITARIO**

- 1) Quebrar en los criterios clásicos, los estereotipos y el exotismo sobre el “otro”.
- 2) Ensayar gráficamente los conceptos respectivos a las diversidades de forma opuesta a la mirada académica institucional.
- 3) Experimentar a través de la producción de imágenes fotográficas formas de auto-referencia que permitan la transformación de la percepción de la realidad.
- 4) Construir y representar identidades y narraciones a través de la imagen, para visualizar los procesos de la organización.
- 5) Mostar a través de la imagen visual nuestras diferencias y cómo estas requieren de respuestas.

### **3.5.3.- PRINCIPIOS DE COMUNICACIÓN**

- 1) Construir una representación aceptada y compartida por el colectivo a través de la contingencia del cotidiano.
- 2) Registrar y mostrar las lógicas y dinámicas que ocurren en los espacios donde no penetran miradas institucionales tradicionales.
- 3) Aplicar la imagen visual como herramienta de comunicación social para generar impactos transformadores.

- 4) Permitir y fortalecer representaciones creadas desde la fantasía, la imaginación y la sensibilidad, de forma que muestren la prosaica del cotidiano.
- 5) Facilitar la “redimensión” de la imagen identificándola como una herramienta de comunicación con fines políticos.
- 6) Motivar para que la imagen visual muestre el mensaje, superando el miedo y el anonimato que la moral tradicional impone.
- 7) Producir cuestionamientos a la sociedad y a sus esquemas normativos.
- 8) Fortalecer los procesos técnicos hasta lograr que las imágenes puedan expresar, ser captadas y analizadas; y muestren o representen con claridad.
- 9) Establecer mecanismos de circulación, exhibición y publicación de las imágenes para fortalecer la memoria de temas cuestionados en ellas y aún no resueltos.

### **3.6.- LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN PARA LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA IMAGEN VISUAL**

La fotografía considerada como herramienta de la comunicación ha demostrado gran versatilidad para entrar en el espacio cotidiano. Al margen de la técnica, la fotografía permite construir desde la fantasía y el sentido común, reflejos de la vida valorados como “recuerdos” próximos a la “memoria” que desde el plano cultural, se vinculan con la “diferencia” y la “diversidad”, mismas que no son claramente identificados en el espacio social y de trabajo político, pero permiten profundas transformaciones.

El proceso realizado con los colectivos permitió entender el enfoque y la finalidad sobre los usos o aplicaciones en los que la fotografía funcionó como herramienta:

#### **3.6.1.- HERRAMIENTA DE SENSIBILIZACIÓN (dramatizaciones y narrativas fotográficas)**

APLICACIÓN	PROCESOS	SIIRVE PARA
Fotografía con dirección de arte.	Proponer el objetivo de la representación. Proponer una representación con personajes y escenografía (caracterización, vestuario, atrezzo).	Transformación en el “endo-grama” de motivación y sensibilización. Cuestionamiento institucional (cuando se trata de grupos o hacia instituciones). Instrumentos de comunicación
<b>TEMAS</b>	Construir o adaptar la historia (en el caso del	

Dramatización. Caracterización. Tableau.	Tableau, seleccionar la obra a reproducir, que se representará; armar un esquema narrativo. Definir el formato (proyección, fotonovela, fotocómic).	para la lucha por derechos. Diferenciación entre la imaginación del "otro" y la representación del "otro". Mirar la historia producida en colectivo (metodología de construcción intra-histórica a través de la imagen visual). Representar historias y mundos distintos. Sensibilizar a las autoridades. Procesos de comunicación pragmáticos. Instrumentos de organización y seguimiento. Generar emociones en el proceso (estética de las relaciones). Mostrar anhelos, diferencias y trabajo político colectivo. Producir la imagen como una extensión del sentir y de la memoria. Instalar conceptos de derechos. Interpelar a la sociedad y a las instituciones que imponen los reglamentos.
<b>CONCEPTOS</b>	Realizar el montaje y la fotografía. Escoger imágenes y formalizar el producto. Proyectarlo o difundirlo en público. Trabajar la parte discriminada de los seres humanos.	
Identidades. Diversidades. Otreidad. Diferencia. Derechos. Denuncia. Discurso. Marginación. Discriminación. Organización.		

### 3.6.2.- HERRAMIENTA DE AUTOREFERENCIA (personal o grupal)

APLICACIÓN	PROCESOS	SIRVE PARA
Auto-retrato	Proponer el objetivo del trabajo. Realizar grupos de trabajo, discutir lo que se quiere representar en colectivo, hacer un story board, realizar la práctica fotográfica, crear la imagen individual y del grupo, observar las imágenes obtenidas, seleccionar y discutir, realizar la presentación en público, explicar la experiencia a los demás.	Auto-reconocimiento. Auto-referencia. Auto-estima. Auto-confianza. Fortalecimiento grupal. La sensibilización. Participación y colaboración. Construcción de memoria visual. Aplicar la intuición. La producción de otra mirada desde lo cotidiano, lo personal y lo íntimo. Una imagen local sobre un tema específico. Un positivo efecto social y político en la realidad de la gente. Reflexión sobre problemas colectivos y sobre la prioridad de su solución. El proceso de la organización. Plasmar al "otro" al mismo nivel cultural o moral (equilibrio).
<b>TEMAS</b>		
Micro-relato. Micro-historia. Intra-historia.		
<b>CONCEPTOS</b>	La imagen visual obtenida debe satisfacer a todos los integrantes en un solo mensaje grupal, complejo y rico.	
Lo vivencial. Lo cotidiano. Sentido común. Identidades. Diversidades.		

### 3.6.3.- HERRAMIENTA DE BÚSQUEDA Y ENCUESTRO (Objeto encontrado – Objet trouvé)

APLICACIÓN	PROCESOS	SIRVE PARA
Objet Trouvé. Objeto encontrado.	Proponer el objetivo del trabajo. Enseñar y ayudar a aprender a buscar y a encontrar, manifestaciones de la cultura popular, de lugares y sitios de fuertes cargas emotivas y estéticas, lograr la intuición que permita captar las singularidades, lograr mostrar y denunciar lo negado e invisibilizado.	Memoria social visual. Reflejo del pensamiento popular no sistematizado. Archivos para reconstruir memorias. Archivos para producciones de industria cultural. Imagen visual de fotografía "directa" y documental. Instrumentos para investigar popularmente de una forma lúdica. Conocimiento sobre los contextos de las personas y lugares. Permite llegar con un mensaje a las personas. Cuestiona y muestra presencia de algo o alguien. Procesos de comunicación emergentes (por debajo de la línea). La difusión o expresión social. La fractura un modelo elitista de formación técnica excluyente con aquellos grupos marginados de la comunicación. Ascender a técnicas más
<b>TEMAS</b>		
Poesía mágica. Poesía modesta. Poesía oculta*		
<b>CONCEPTOS</b>		
Lo cotidiano. Lo popular. La memoria colectiva. Los lugares (topofilia). Reencuentro y		

reconstrucción. Encuentros, eventos, fiestas y ferias.		avanzadas. Dar el giro a una realidad espacial y reinterpretar el entorno propio.
---	--	--

\* Aclarar que corresponde al surrealismo.

### **3.7.- LÍMITES INSTITUCIONALES RELATIVOS A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA**

La imagen visual es un ineludible elemento considerado evidencia en el trabajo institucional. El poder de reproducción, su versatilidad tecnológica de transmisión y sus rápidos mecanismos de producción, le permiten estar presente en los planes de comunicación de organizaciones de cualquier índole, que emiten mensajes a través de las estructuras visuales, normando la vista e imponiendo patrones culturales mediante la reorganización simbólica de las formas de ver y entender el mundo.

Sin embargo este uso, que es el más aplicado, no permite ver las otras posibilidades de la imagen y otros posibles enfoques que institucionalmente podrían darse a estos procesos y sus productos resultantes. La problemática planteada es resultado de los diálogos con actores sociales de la experiencia analizada, donde se exponen varios de los límites institucionales en el uso de la imagen visual fotográfica, así como las expectativas surgidas desde las necesidades de los grupos participantes.

El planteamiento inicial implica el hecho que “no se ha logrado visualmente entender la diversidad” (Heredia, 2012) y por tanto, las instituciones no habrían logrado potenciar la construcción del pensamiento de la diferencia visual, que a su vez exige una particular forma de enfocar el tratamiento de la imagen, con nuevos marcos conceptuales y de comunicación. Tampoco se logran mirar las identidades marcadas territorial y estéticamente; mientras que en el cotidiano de las personas hay una apropiación de sentidos de la realidad, que las instituciones no logran entender todavía.

Las experiencias que se han respaldado institucionalmente han sido un “acto rebelde” (Witt, 2013) que pese a sus intenciones, proporcionan una visión segmentada del problema, por lo que se considera la necesidad de un complemento académico metodológico y de aplicación que resulte en la incorporación de otras visiones de la realidad a la producción cultural, para consolidar el trabajo institucional de la imagen visual. La expectativa social y popular que la gente tiene de la imagen visual, supera la capacidad que los departamentos de cultura tienen para actuar. Existen otras experiencias institucionales de imagen visual, fundamentalmente estéticas, pero no se sabe cuanta gente de organizaciones populares está vinculada ahí.

La construcción de las imágenes y su exposición se considera algo positivo socialmente, pero no se hacen procesos de seguimiento para aquello que “debería ocurrir después”, de tal forma que se desconocen las percepciones que se forman y los impactos que se generan socialmente a partir de las imágenes mostradas. En varias ocasiones las imágenes tienen fines burocráticos y de archivo, ya que para las instituciones son parte un tema político coyuntural y burocrático, mientras que para los colectivos que han sido invisibilizados y que han participado en la producción de las imágenes, son instrumentos muy importantes para expresar sus procesos políticos; entonces resulta injusto, que el material producido se encuentre destinado a ser desecho.

No se realiza un seguimiento con las personas que trabajaron en los talleres para determinar en qué aportó la experiencia. Esto permitiría establecer logros y nuevos procesos a partir de las imágenes resultantes.

Las exposiciones fotográficas públicas proponen esquemas estéticos, artísticos y ornamentales en la ciudad, pero difícilmente corresponden a una política de comunicación social sobre temas de derechos sociales y políticos de importancia. La destrucción o archivo de las fotografías que no se consideran históricas o patrimoniales,

impide que más gente se aglutine alrededor de temas emergentes y que se puedan hacer más imágenes, con otras técnicas, con otros formatos, así como llegar a más gente con el mensaje. El seguimiento y la difusión con un estudio de cobertura son otro factor de discusión. La fotografía interpela a quienes miran la exposición; pero sería importante una interpelación más amplia con imágenes en medios masivos y una exposición continua de imágenes. Estos procesos no se han aplicado, por tanto no se han logrado explotar ni capitalizar las posibilidades transformadoras de la imagen visual.

Se necesita trabajar en la protección y la renovación de las imágenes visuales, la sistematización de experiencias para documentar los efectos, resultados y herramientas; y que ese sustento intelectual sirva como catalizador para nuevas experiencias, más evolucionadas y con una convocatoria más amplia.

A nivel institucional hay deficiencia profesional en el tratamiento de la imagen, esta se convierte en soporte para proyectos y para fomento de apoyos, o para ilustrar publicaciones, pero no se aplican como una influencia social transformadora.

En el plano de la educación y la formación técnica y universitaria el asunto es muy similar. Las tesis son razonamientos teóricos que no tienen conexión con la realidad. En la academia se evalúa la metodología de la investigación, pero no el aporte a la construcción social y a la producción cultural de la imagen visual (Heredia, 2012).

La fotografía y el video están en los contenidos académicos, pero no interdisciplinariamente aplicados a problemáticas sociales, sino como técnicas instrumentales para los comunicadores actuales. Se enseña fotografía en asignaturas y talleres con propuestas estéticas de patrones canónicos, o desde simulaciones con instructores vinculados a la creatividad comercial, más no a la comunicación. No hay nociones históricas claras ni locales ni mundiales de la fotografía, ni conocimiento sobre



sus debates y sus contextos. Se favorece la técnica y la estética fotográfica, pero no se piensa la fotografía.

### **3.8.- EFECTOS EN LA COMUNICACIÓN**

El estudio realizado permite en prospectiva, observar la posible construcción sistémica de elementos, metodologías y herramientas de comunicación.

#### **3.8.1.- LA SENSIBILIZACIÓN**

Cuando hacemos fotografía generalmente estamos detrás de la cámara, pero los talleres tenían también el requerimiento, que la gente se incluya en el escenario y en la imagen; entonces se produjeron sensaciones y emociones, permitiendo a los actores de la comunicación integrarse al escenario y al mensaje de lo popular.

El trabajo visual permite estructurar un mensaje muy rico; convirtiendo la parte técnica en un factor muy motivante para lograr un aprendizaje activo y participativo. Es un instrumento de cuestionamiento institucional y de seguimiento de procesos para observar los avances en la lucha por los derechos, y permite mostrar la diversidad social y cultural. La imagen fotográfica permite visibilizar lo subalterno, lo marginado, lo negado, lo oculto. Es una herramienta que debe trabajarse con método para evitar su superficialidad, el prejuicio y la inmediatez.

#### **3.8.2.- LOS NIVELES TÉCNICOS Y LA DIFUSIÓN**

Tomemos dos aspectos más en consideración. La fotografía “profesional” y la que no lo es. La fotografía casera, o “no profesional” es la que más crece. Es la que muestra la vida doméstica; y ha llegado inclusive a tener valor antropológico, aunque no necesariamente contenido o intención de comunicar algo útil para los procesos sociales.

En la actualidad y con el aporte de la tecnología (redes sociales), cumple como objeto de “auto-representación” y muestra un entorno; contando, narrando y relatando.

Se necesitan niveles técnicos avanzados en la producción de la imagen visual, ya que de esos factores técnicos, depende en gran medida su mecanismo de difusión; es decir, se debe lograr que desde el punto de vista de la comunicación las imágenes sean admisibles y desborden los entornos del “micro-diálogo” para pasar a la opinión pública a través de medios masivos u otros mecanismos de exhibición. Este nuevo momento podría bien ser el efecto de una maduración con nuevos componentes y expectativas.

### **3.8.3.- PROCESOS DE COMUNICACIÓN ADYACENTES**

El proceso analizado necesita complementarse con otros momentos y acciones de la comunicación como son; documentar las vivencias de las personas que construyeron estas imágenes, ver cómo están actualmente y de qué les sirvió producir esas imágenes. Se debe recuperar la metodología que se aplicó para replicarla en la producción cultural de la imagen visual y la inserción tecnológica, obteniendo una lectura sobre la reacción o transformación social con respecto de las imágenes presentadas (impactos y percepciones), que permita despejar dudas sobre el mensaje.

Es preciso darle continuidad al proceso. Las imágenes deberían publicarse, mostrarse, exhibirse en otros medios y circuitos ya que no solo muestran quienes son los “otros” y las “otras”, sino porque “esos” demandan respuestas.

Se debe evitar la destrucción de las fotografías que no son consideradas históricas o patrimoniales y ampliar el concepto de archivo, se necesitan propuestas de investigación micro o “intra-histórica” y de memoria social (por, para y a través) de la comunicación, propuestas de investigación intersubjetiva e interdisciplinaria cuya producción permita que más gente se aglutine alrededor de lo visual.

### **3.9.-RESULTADOS**

Se podrían, tanto de la experiencia como de la investigación realizada, plantear los siguientes resultados:

### **3.9.1.- EN LO SOCIAL**

- 1) Se mejoraron procesos de sensibilización, auto-reconocimiento, auto-referencialidad, auto-estima de grupos y personas a través de la práctica fotográfica metodológicamente dirigida.
- 2) Se aprendieron nuevos conceptos (o se transformó la manera de entender y practicar los que tradicionalmente se habían institucionalizado alrededor de la imagen visual, especialmente de la fotografía), que permitieron entender fundamentos tecnológicos, técnicos y estéticos de la imagen visual.
- 3) Se transmitió un endograma (transformación actitudinal) de forma que los participantes ganaron confianza en el proceso y lo sacaron adelante.
- 4) Se desarrollaron talleres con metodologías y prácticas contingentes, que se modelaron de acuerdo a cada grupo, de acuerdo a sus expectativas y necesidades.
- 5) Se lograron productos fotográficos con “miradas” diferentes y en contextos diferentes a los establecidos por las visiones oficiales de lo público y lo privado.
- 6) Se identificaron nuevos instrumentos y herramientas de comunicación para la construcción social de derechos y para mostrar diferencias y diversidades.

### **3.9.2.- EN LO TÉCNICO**

- 1) Se aplicaron materiales y equipos considerados “caseros” a una práctica cuyos resultados fueron heterogéneos pero considerados de mucha importancia para los colectivos.
- 2) Se sacó provecho al equipamiento “limitado” que fue suministrado, logrando su máxima explotación.
- 3) Se evidenció la necesidad de nuevos procesos de perfeccionamiento, continuidad, seguimiento y desarrollo.

- 4) Se conocieron procesos de producción cultural cooperativa, de circulación y exhibición de la imagen fotográfica.
- 5) Se evidenció la necesidad de conocer nuevos procesos de difusión, divulgación y otros mecanismos de comunicación convergentes a las necesidades y expectativas de los colectivos.

### **3.9.3.- EN LO INSTITUCIONAL Y ACADÉMICO**

- 1) Se identificaron algunos de los límites institucionales en la administración, uso, manejo e investigación de la imagen visual (fotográfica en este caso específico).
- 2) Se identificaron otras necesidades que la comunicación debería satisfacer de forma adicional o complementaria a los procesos desarrollados.
- 3) Se cuestionaron el límite y la distancia que los procesos académicos de investigación (tesis) relacionada a la imagen visual (fotográfica), guardan con las necesidades sociales de producción cultural.
- 4) Se cuestionaron los enfoques formativos que las universidades o lugares de formación técnica proponen para el aprendizaje de la imagen visual (técnica) y los límites de los mismos con respecto a la realidad y necesidad social y cultural.

## **CAPITULO 4**

### **CONCLUSIONES**

Las conclusiones son resultado del análisis de los capítulos anteriores y se agrupan alrededor de tres aspectos concretos:

#### **4.1.- EN LO POLÍTICO**

- 1) El trabajo de producción cultural a través de la inserción tecnológica de la imagen visual (fotográfica en este caso), permite reflexionar sobre la invisibilidad de la que ciertos grupos son objeto y a partir de ello incorporar la visibilización entre los sentidos básicos de sus objetivos.
- 2) La producción cultural de imágenes visuales ayuda a generar acuerdos en la diversidad.
- 3) Permite encontrar otros matices del concepto de cultura y determinar como va a funcionar visualmente ese concepto.
- 4) Los medios masivos usan la información con criterio comercial, y omiten de sus contenidos cosas que no ven pero que ocurren; sin embargo, lograr la presencia adecuada en ellos, se torna una estrategia para visibilizarse ante la opinión pública.
- 5) La denuncia a través de la imagen visual permite poner en evidencia el desequilibrio que existe en la construcción de la opinión pública.
- 6) La memoria colectiva y social permite luchar contra el poder discriminatorio y el proceso de inserción de imagen visual ha sido fundamental para robustecer la memoria en la lucha contra el maltrato y la discriminación.

#### **4.2.- EN LO CULTURAL E IDENTITARIO**

- 1) La imagen visual fotográfica permite entrar en las esferas de lo identitario, quebrando los criterios clásicos que configuran los estereotipos y el exotismo o la floclorización del “otro”.
- 2) Permite reflexionar los conceptos de “otro”, subalterno, marginal, diverso, diferente, negado e invisibilizado, desde la inclusión y de forma opuesta a la mirada académica institucional.
- 3) Permite experimentar a través de la producción de imágenes (práctica fotográfica) los cambios de lugar, de papel y de rol, a través de conceptos clave como “reconocer y reconocerse” “ver y ser visto” de forma que se logra entender la importancia de la aplicación de estos conceptos en la transformación de la percepción de la realidad.
- 4) La producción de la imagen visual fotográfica es fundamental a la hora construir y representar identidades e historias y sus procesos convergentes.
- 5) Las imágenes visuales (fotografías en este caso) no solo muestran quienes son los “otros” y las “otras”, sino que además demandan respuestas.

#### **4.3.- EN LA COMUNICACIÓN**

- 1) Permite darle sentido a la comunicación de lo visual desde la perspectiva de los problemas de lo popular y cotidiano, con metodologías contingentes para lograr una representación aceptada y compartida por los colectivos.
- 2) La producción cultural de la imagen visual (fotografía en este caso) permite registrar y mostrar las lógicas y dinámicas que ocurren en los espacios donde no penetran las miradas de lo institucional o de lo tradicional.
- 3) La imagen visual (fotográfica en este caso) aplicada como herramienta de comunicación social genera impactos transformadores constatables.

- 4) La fantasía y la imaginación que permiten entender otras formas de representación del mundo, son factibles de plasmar en la imagen visual cuya metodología de producción genera fascinación y sorpresa, emociones que permiten la expresión prosaica del cotidiano.
- 5) Existe un componente de fortalecimiento que es la sensibilidad de la experiencia humana.
- 6) La imagen visual fotográfica se redimensiona cuando es identificada por los colectivos como una herramienta de comunicación con fines políticos que permite denunciar la discriminación, así como exigir y defender sus derechos.
- 7) La producción cultural de la imagen visual fotográfica, conceptualizada y motivada participativamente permite el paso de lo familiar a lo social y de la nostalgia a la denuncia, desbordando la línea límite del miedo, y permitiendo salir del anonimato a algunos colectivos a los cuales la moral tradicional les impedía hacerse visibles.
- 8) La metodología de producción cultural de trabajo fotográfico permitió la construcción de mensajes y elevar cuestionamientos a la sociedad y a sus esquemas normativos.
- 9) Las imagen visual fotográfica es un poderos instrumento, tanto para expresar como para ser captada y analizada, puede cuestionar con su contenido y a la vez mostrar una presencia o representación de algo.
- 10) Las imágenes visuales necesitan mecanismos de circulación, exhibición y publicación, ya que la fuerza de su relato histórico o actual, permite retomar la memoria sobre los temas cuestionados en ellas y que aún no están resueltos.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Abram, Matthias, Fantasía de indios, apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano, en Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *Identidades desnudas, Ecuador 1860 – 1920, La temprana fotografía del indio de los Andes*, Quito, Abya Yala, 1994.
2. Arfuch, Leonor, Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada, en *Educación la mirada*, Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp., Editorial Manantial, Buenos Aires, 2006.
3. Bauret, Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Editora La Marca, 2010.
4. Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Madrid, Guada impresores, 2005.
5. Bedoya, María Elena, Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito, en Salazar Betty, Novillo Victoria, Ma Elena Bedoya, *El oficio de la fotografía en Quito, del siglo XIX al XX*, Editorial Don Bosco, Cuenca, 2011.
6. Carli, Sandra, Ver este tiempo. Formas de lo real en Políticas, subjetividad y cultura de la imagen, *Educación la mirada*, Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp., Editorial Manantial, Buenos Aires, 2006.
7. Derry, T, K y Williams Trevor, *Historia de la tecnología*, vol. 3, *Historia de los comienzos de la fotografía*, España editores, 1977.
8. Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2001.
9. Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, México, 1993.
10. García, Nestor, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grilabo, 2002.
11. Grobet, Lourdes, *Imágenes de miseria: folclor o denuncia*, en *Fotografía y activismo*, Jorge L. Marzo, ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
12. Hellín, Pedro, Coord., *Imágenes de la cultura, cultura de las imágenes*, Editum, Universidad de Murcia, 2007.
13. Mandoki, Katya. *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI Editores*, México, 2008.
14. Perea, Joaquín, *Los géneros fotográficos*, *Universo fotográfico No. 2*, *Revista de fotografía*, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
15. Poole, Deborah, *Fotografía, fantasía y modernidad*, en Maruja Martínez, *Márgenes, encuentro y debate*, No.8, Casa de estudios del socialismo SUR, Lima, 1991.
16. Präkel, David, *Diccionario visual de fotografía*, Blume, Barcelona, 2010.
17. Reguillo, Rosana, *Políticas de la mirada, Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas*, en Inés Dussel y Pamela Gutiérrez, comp., *Educación la mirada, Políticas, subjetividad y cultura de la imagen*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2006.
18. Robins, Kevin, ¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía, en Martin, Lister, comp., *La imagen fotográfica en la cultura digital*, PAIDÓS, p. 49 – 73, 1997.
19. Salazar Betty, *Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglos XIX y XX)*, en Salazar Betty, Novillo Victoria, Ma Elena Bedoya, *El oficio de la fotografía en Quito, del siglo XIX al XX*, Editorial Don Bosco, Cuenca, 2011.
20. Soulages, Francois, *Estética de la fotografía, La marca*, Buenos Aires, 2005.
21. Tausk, Petr, *Historia de la fotografía del siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1984.
22. Zubietta, Ana, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Buenos Aires, PAIDÓS, 2000.