

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Procesos de experimentación fotográfica en Quito 1990-2000, a través de la obra de Pepe Avilés, Lucía Chiriboga y Sara Roitman

Jonathan Alexander Alcocer Calderón

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Jonathan Alexander Alcocer Calderón autor de la tesis intitulada “Procesos de experimentación fotográfica en Quito 1990-2000, a través de la obra de Pepe Avilés, Lucía Chiriboga y Sara Roitman.”, 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 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 formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 09 de junio de 2020

Firma:



Resumen

El presente trabajo pretende trazar una ruta que guíe la reflexión sobre las prácticas fotográficas experimentales que se desarrollaron dentro de Quito, Ecuador en la década de los 90, a partir del trabajo de tres fotógrafos. De esta manera, se plantea hacer un análisis que abarque una serie de fotografías de cada uno de los fotógrafos seleccionados.

Para este propósito se ha decidido tomar el trabajo de Pepe Avilés, Lucía Chiriboga y Sara Roitman como objeto de investigación. Del trabajo de cada uno de ellos se ha elegido una serie de fotografías representativa que haya sido desarrollada dentro de la década de los 90 que nos permitirá acercarnos al análisis planteado. La selección de fotógrafos responde a la trayectoria de cada uno de ellos, pero principalmente al acercamiento que cada uno de ellos ha tenido con la técnica fotográfica; sin olvidar, de igual forma, que sus fotografías exploran diferentes problemáticas relacionadas tanto con su contexto cultural y político, como son sus respectivas subjetividades.

El presente análisis intentará responder a las siguientes preguntas, las cuales también servirán a manera de guía para la construcción de este ensayo. ¿Cómo puede entenderse a la experimentación fotográfica en Ecuador y particularmente en Quito?, ¿Cómo pueden entenderse las prácticas de estos fotógrafos como experimentales en la década de los 90 en Quito?, ¿Qué es lo que hizo que las prácticas de estos fotógrafos pasen del registro documental a una búsqueda diferente?, ¿Existió algún tipo de influencia social, artística, política, educativa o económica que haya influido en la creación de estos trabajos y prácticas?

Palabras clave: fotografía, imagen, Quito, Pepe Avilés, Lucía Chiriboga, Sara Roitman, representación, prácticas fotográficas.

A todas esas personas que me han sabido tener paciencia.

Pero especialmente a mi familia.

Tabla de contenidos

Introducción	11
 Capítulo uno. Lo experimental y la fotografía.	13
1.1.Lo experimental como una parte de la fotografía	13
1.2.Lo experimental en la fotografía quiteña	15
 Capítulo dos. <i>Al desafuero</i> de Pepe Avilés	27
2.1.Juan José Avilés o Pepe Avilés	27
2.2.Lo experimental y <i>Al desafuero</i>	29
2.3. <i>Sin título</i> - Esmeraldas Ecuador	37
2.4.La construcción del otro en <i>Al Desafuero</i>	49
 Capítulo tres. <i>Tenguel, el tamaño del tiempo</i> de Lucía Chiriboga	55
3.1.Lucía Chiriboga	55
3.2.Lo experimental y <i>Tenguel el tamaño del tiempo</i>	57
3.3.Un fragmento de <i>Tenguel el tamaño de tiempo o Viviré para contarlo</i> –1997 ..	64
3.4.La representación del otro en <i>Tenguel el tamaño del tiempo</i>	74
 Capítulo cuatro. <i>Yoes</i> de Sara Roitman	77
4.1.Sara Roitman	77
4.2.Lo experimental y <i>Yoes</i>	80
4.3. <i>Yoes S/T #8</i> y <i>Yoes S/T #12</i>	87
4.4.La representación subjetiva en <i>Yoes</i>	98
 Conclusiones	103
 Bibliografía	109

Lista de imágenes

Imagen 1: El mundo de Carola – 1968	19
Imagen 2: Sin título – Esmeraldas Ecuador – 1995	29
Imagen 3: Sin título – Esmeraldas Ecuador – 1995 – 1997	37
Imagen 4: Viviré para contarlo – 1996	61
Imagen 5: Viviré para contarlo – 1996 y Viviré para contarlo 1997	65
Imagen 6: Viviré para contarlo – 1997	68
Imagen 7: Indígenas de la provincia de Quijos	70
Imagen 8: Samai – 1997	78
Imagen 9: AUTORRETRATO – 1998	81
Imagen 10: Yoes S/T #9	89
Imagen 11: Yoes S/T #13	90
Imagen 12: Yoes S/T #8	91
Imagen 13: Yoes S/T #12	94

Introducción

De manera histórica, en la fotografía, la experimentación ha formado parte constante del desarrollo de la técnica. A través de ella se ha logrado crear nuevas formas de implementar las maneras de representación, pero así mismo de mejorar la técnica. Estas experimentaciones representaron una parte fundamental para la evolución del proceso técnico de la fotografía. Pero a su vez fomentaron el desarrollo de teorías y conceptos que la acompañaron a lo largo de su historia.

En el Ecuador, la fotografía aparece tempranamente como una forma de generar registro y memoria. Una tecnología que “se va a instalar en el Ecuador de la mano de fotógrafos extranjeros” (Chiriboga y Caparrini 2005, 25), más allá que ser desarrollada en este espacio. Pero, así como en otros lugares del mundo, cuando esta tecnología llegó también debió responder a las necesidades y situaciones del contexto. Los fotógrafos que utilizaron esta técnica eventualmente la fueron adecuando a sus respectivas necesidades. Estas diferentes formas de convertir la técnica en beneficio de una práctica, puede ser considerada como cierto tipo de experimentación dentro de la misma.

Considerando el contexto ecuatoriano como centro de la presente investigación, hay que recalcar que no se podrá analizar toda la amplitud de la escena fotográfica de forma histórica, pero sí se puede tratar de comprender estas diferentes formas de utilizar la técnica de una forma mucho más localizada. Por lo tanto, esta investigación plantea examinar cómo la experimentación y el trabajo dentro y fuera del laboratorio influyó en los modos de percibir, entender y usar la técnica fotográfica en Quito. Para esto se centrará en el análisis crítico del trabajo generado por Pepe Avilés, Sara Roitman y Lucía Chiriboga entre los años de 1990 y 2000, aunque también se realizará un mapeo de otros fotógrafos de la época que sirva de fundamento y contextualización.

Así, estos tres fotógrafos plantean un tipo de práctica que llama la atención debido al uso de la técnica fotográfica dentro y fuera del laboratorio. Estas formas de utilizar la técnica generaron prácticas y procesos que salían del canon común¹ de fotografía en

¹ Hay que considerar que lo que se podría llamar el canon común de aquella época en Quito era el registro del cotidiano, la fotografía de calle y el realismo social. Esto también viene influenciado por la formación de los fotógrafos en los años 90. Por un lado, se tenía a quienes

un momento quiteño en los años 90 y aportaron con experimentaciones que posiblemente incidieron dentro del campo de la representación y la estética en el mismo contexto.

Los trabajos de estos tres fotógrafos generan una conexión entre sí debido al contexto y al espacio temporal en el cual se desarrollaron. En ese mismo sentido, puede resultar fascinante indagar las posibles razones por las cuales estos trabajos se presentaron como una alternativa a la idea de lo documental en la fotografía; sin olvidar sus respectivas diferencias estéticas y conceptuales.

Entonces, podemos considerar que algunos ejemplos de experimentaciones fueron los modos en los cuales se acercaban a sus fotografiados, la manera en cómo modificaron sus cámaras para conseguir efectos específicos, los particulares procesos de trabajo de laboratorio, entre otros. Estos ciclos de trabajo que cada fotógrafo generó pueden ubicarnos dentro de un momento específico en relación al resto de fotógrafos, pero también al papel que jugaba la fotografía en Quito.

Finalmente, se analizará de manera histórica y estética el desarrollo de la técnica fotográfica en el contexto quiteño a través de estos autores. Este análisis se llevará a cabo a partir de los estudios visuales y se intentará explorar cada uno de los trabajos por separado, para después generar unas conclusiones que desemboquen en un estudio histórico contextual de la época. La investigación plantea dar cuenta de los posibles aportes o usos diferentes de la técnica, que estos trabajos generaron.

Para esta investigación se tomarán en cuenta las obras *Al Desafuero II* (1994) de Avilés, *Tenguel el tamaño del tiempo* (1997) de Chiriboga y *Yoes* (1999) de Roitman con las cuales se realizará un primer análisis de los usos y experimentaciones de la técnica fotográfica localizándola en un contexto social y profesional.

se habían autoeducado o habían recibido formación como asistentes en los estudios de la capital, pero por otro se tenía a quienes ya habían pasado por una formación más cercana a la academia.

Capítulo uno

Lo experimental y la fotografía.

1.1 Lo experimental como una parte de la fotografía

Comencé como pintor. Al fotografiar mis lienzos, descubrí mi interés en la reproducción. Un día, decidí destruir el original y guardar solo la reproducción. A partir de aquel momento, nunca dejé de creer que la pintura es una forma de expresión anticuada y que la fotografía la reemplazará el día que el público esté visualmente educado. Necesito experimentar en un sentido u otro.

Man Ray, 1890-1976

Para el siglo XIX, la fotografía se centró en el desarrollo de técnicas y procedimientos, para la mejora e implementación de la nueva tecnología proporcionándola de avances en formas de hacer y de usar. Para el siglo XX los fotógrafos ya poseían un alto grado de perfección y dominio que les permitía capturar casi cualquier situación de la época. Es en este contexto donde los fotógrafos empiezan un tránsito hacia una exploración mucho más profunda de lo que se puede hacer con esta técnica.

En este mismo sentido, hay que dejar en claro que la fotografía es inherentemente experimental. Es decir, ya de por sí el nacimiento de la misma surge de un experimento y los fotógrafos que vinieron después basaron mucho de su aprendizaje y prácticas en experimentos. Pero, a lo que se pretende llamar *fotografía experimental* es a un cambio del uso de la misma. Según Vilem Flusser, se puede entender a la fotografía experimental como jugar en contra de los aparatos (Flusser 1990, 74), en donde los aparatos no son solo las cámaras o los soportes sino todo el sistema que compone el acto fotográfico.

Pero dentro de esta idea, lo *experimental* se va a construir en la historia de la fotografía no como una división, sino como una continuación de la misma. En realidad, hay pocos autores que realizan una diferenciación como tal entre la práctica fotográfica en general y una cierta acentuación hacia lo experimental. Pero entonces podríamos preguntarnos ¿Por qué realizar una división en las categorías de la fotografía?

En diferentes escritos sobre historia de la fotografía², según sus respectivos autores, se puede determinar al movimiento pictorialista como un inicio en los cambios de perspectiva técnica y conceptual de la fotografía. Según la historiadora y crítica Juliet Hacking, “El pictorialismo fue el movimiento de vanguardia que aplicaba los principios de las bellas artes a la fotografía, y estuvo vigente desde mediados de la década de 1880 hasta 1910.” (Hacking 2013, 160) Pero este movimiento como forma de acercarse desde la fotografía hacia las artes (En este caso la pintura, que era considerada como un arte mayor para la época de 1885) no se pudo haber desarrollado sin que antes existiera una popularización del medio fotográfico³.

El pictorialismo se presentó como una posibilidad para acercar la fotografía al arte a través del uso de técnicas pictóricas en conjunto con las fotográficas, bajo la premisa de la imitación de la pintura. Pero esta posibilidad artística que presentaba la fotografía no solo se veía reflejada a través del pictorialismo, tal es el caso del *Grupo F64* que propuso el cambio de la fotografía a la categoría de arte a partir de su práctica *pura* de fotografía.

Indudablemente estos procesos de debate que la fotografía generaba entre su calidad de documento y de arte llevaron a los fotógrafos a experimentar con diversas técnicas y métodos, que permitieran que expandieran tanto su conocimiento como sus prácticas como tal. Según Nathalie Boulouch la fotografía en el siglo XX pasa de la

² Como algunos de los ejemplos más destacados podemos mencionar a la *Historia de la fotografía* (Sougez 1981) e *Historia general de la fotografía* (Sougez 2007) ambos de Marie Loup Sougez; a la *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días* (Newhall 1984) de Beaumont Newhall, a *Fotografía: toda la historia* (Hacking 2013) de Juliet Hacking, entre otros.

³ La fotografía fue popularizada, en las grandes ciudades de finales del siglo XIX, principalmente a través de dos momentos que definieron su producción. En primer lugar, gracias a los avances técnicos y tecnológicos que facilitaron la velocidad, la movilidad y las comodidades de producción, según Hacking “Durante sus cuatro primeras décadas, la fotografía fue algo complicado y limitado a los profesionales y a aquellos aficionados que tenían el tiempo y el dinero necesarios para llegar a dominar el nuevo medio. En la década de 1880, sin embargo, los avances técnicos aumentaron la velocidad, la movilidad y las comodidades. (...) las fotografías instantáneas con cámaras manuales pasaron a ser una realidad.” (Hacking 2013, 156) En segundo lugar, el modelo de negocio planteado por George Eastman con Kodak fue lo que impulsó fuertemente una popularización definitiva de la técnica, “Eastman fundó la que se convertiría en la industria de revelado y copiado en serie, acabando de un plumazo con la única gran barrera que impedía el desarrollo de la fotografía.” (Hacking 2013, 157) Para ampliar más sobre este tema se recomienda revisar el libro de Juliet Hacking *Fotografía: toda la historia*, a las publicaciones sobre historia de la fotografía de Marie Loup Sougez.

búsqueda de un perfeccionamiento y experimentación directamente técnica, a la búsqueda de un lenguaje propio. “De este modo se pasa de experimentos fotográficos a una fotografía comúnmente calificada de *experimental*. Entre esos dos términos está en juego una toma de conciencia.”(Boulouch 2009, 460) En el texto de Boulouch se puede atisbar la idea de una toma de posición en relación a la técnica por parte de los fotógrafos, es decir, más allá de una búsqueda esencialmente práctica, para el siglo XX empieza a existir una búsqueda por lo conceptual a través de una modificación o replanteamiento de la técnica.

Es así que lo experimental en la fotografía no solo puede entenderse como una forma de hacer, en relación a lo técnico, sino también puede considerarse como una forma de pensar en relación al mismo quehacer. Entonces, a partir de lo anterior, surge la inquietud acerca de cómo este calificativo puede ser utilizado para fotógrafos que se encontraban produciendo en contextos latinoamericanos, más específicamente dentro del contexto ecuatoriano de la misma época.

1.2 Lo experimental en la fotografía quiteña

Para el siglo XX la fotografía en las principales ciudades del Ecuador ya se encontraba naturalizada para las personas que podían costearla; por un lado, se tenía a aquellos que tenían la posibilidad de comprar (importar) equipos fotográficos y dedicarse al quehacer fotográfico y por otro a aquellas personas que tenían la solvencia económica suficiente para comprar los servicios de algún fotógrafo de la época. Pero la forma en como la técnica se difundió entre las personas que la practicaban, determinó en gran medida la manera en cómo se desarrollaría. Como anota Victoria Novillo Rameix, la fotografía en Quito se desarrolló de una forma tropezada y casi sin ningún tipo de lineamiento específico.

desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX, los fotógrafos quiteños hicieron uso de varios métodos para aprender a fotografiar. Aquellos que llegaban del exterior o que por su ventajosa posición socioeconómica tuvieron oportunidad de viajar a Europa o a Estados Unidos, se formaron en escuelas fotográficas de estos países. La lectura de manuales o recetas fotográficas, el estudio de cursos a domicilio y la asistencia a clases impartidas por un gremio o por determinado laboratorio fotográfico, fueron otras opciones para aprender a fotografiar. (Novillo Rameix 2011a, 40)

Estas limitaciones en la enseñanza van a marcar la forma en cómo se desarrolló la fotografía en Quito. Es decir, en teoría, los fotógrafos que tuvieron la suerte de salir al exterior y ser formados en escuelas europeas o estadounidenses tenían fundamentos mucho más fuertes que los que se formaban dentro del Ecuador como un autoaprendizaje en base a manuales. La complejidad en la que se dio el oficio en Latinoamérica obligó a los fotógrafos a mantener la experimentación en el perfeccionamiento de la técnica a través de guías y manuales. “No obstante, toda persona que se consideraba fotógrafo profesional debía pasar por un largo proceso de observación - experimentación, independientemente o bajo la tutela de un maestro o dueño de estudio: el taller era su principal escenario de aprendizaje.” (Novillo Rameix 2011a, 40) Por lo tanto, al contrario de lo anotado por Boulouch, en Quito es difícil ubicar un punto de diferenciación entre una fotografía tradicional con una búsqueda técnica y una fotografía *experimental* con pretensiones más conceptuales. En realidad esta dificultad de diferenciación también se debe a que estas clasificaciones se las otorga tan solo en un sentido de simplificación para la redacción; ya que como menciona el crítico Cristóbal Zapata estas clasificaciones “no se tratan de dominios cerrados o compartimientos estancos, pues con frecuencia esos territorios se mezclan o interpenetran.” (Zapata 2017, 36)

Un claro ejemplo de lo anterior, aunque alejado de la ciudad de Quito, es el caso de Emmanuel Honorato Vázquez, en la ciudad de Cuenca en Ecuador. Él puede ser considerado un fotógrafo que ha sabido desplazar los límites de la fotografía entre su función documental y estética. Como menciona Zapata en relación a una de las fotografías de Honorato Vázquez⁴ “Una hermosa imagen como la de las mujeres recostadas a la orilla del río –que recuerda a *Las señoritas al borde del Sena* de Gustave Courbet (1857)– puede ser vista como un documento familiar, aunque indiscutiblemente sobresale por su concepción artística.” (Zapata 2017, 36) Esta comparativa estética, y pretensión por parte del fotógrafo de elevar a la fotografía más allá de una función documental, nos hace pensar que los límites de las funciones de la fotografía innegablemente son difusos.

⁴ Para observar las fotografías de Emmanuel Honorato Vázquez se puede consultar el libro *Emanuel Honorato Vázquez: un modernista de los andes* (2017), de la Editorial RM.

Avanzando en la historia, para mediados del siglo XX, el acceso a la formación académica por parte de los fotógrafos de Quito aún continuaba desarrollándose de forma compleja y su acceso aún era difícil. Pero, por otro lado, la técnica como tal se había convertido hasta cierto punto en más fácil de emplear y accesible para el público en general; por un lado, por los avances tecnológicos, pero también por decrecimiento en los costos de los materiales. Como se menciona en el catálogo de la exhibición *Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a procesos de nuestra modernidad estética* (2004), llevada a cabo en Guayaquil.

la experiencia acopiada por la fotografía moderna en América Latina, durante la primera mitad del siglo XX, padeció la falta de un espacio de intercambio a nivel intercontinental que afianzara la reflexión acerca de la especificidad del acto fotográfico. Por ello, en el Ecuador podemos registrar la coexistencia de visos modernos en la fotografía de entonces, junto con tradiciones de afiliación pictorialista. (Álvarez et al. 2004)

Entonces, por un lado, la falta de intercambio intercontinental y la casi inexistencia de lugares de profesionalización institucionalizados fue lo que limitó hasta cierto punto una expansión en la comprensión del mismo campo fotográfico en Quito. En este contexto es donde surgirán diferentes entidades que van a promover la fotografía como una práctica y enseñanza. “Un espacio educativo durante las dos últimas décadas del siglo XX e inclusive en la actualidad concebido como un referente importante para aprender a fotografiar, es la Alianza Francesa.” (Novillo Rameix 2011a, 49) En conjunto con este espacio, la conformación de gremios y la organización de la Sección Fotográfica en la Casa de la Cultura en 1983 (Novillo Rameix 2011b, 57) fue lo que conformó una suerte de institucionalización de la fotografía en Quito.

Dentro de esta idea, vale la pena mencionar que el *Fotoclub* de La Alianza Francesa presenta sus propias aristas que se deberían matizar para comprender el contexto de la educación fotográfica en Quito. La Alianza Francesa desde 1979 “abrió una sección de fotografía destinada a ofrecer cursos sobre temas relacionados con fotografía artística, otorgando certificados de aprobación -mas no de titulación- a aficionados o profesionales que desean aprender técnicas básicas del proceso de fotografiado.” (Novillo Rameix 2011a, 49) Es decir, esta institución proporcionaba la posibilidad de aprendizaje no solo a profesionales con fundamentos sobre fotografía, sino también ofrecía la oportunidad a aficionados que se interesaban en la técnica. Este

hecho fue fundamental para motivar el trabajo técnico desde diversos puntos de vista. De esta manera, tanto los profesionales como los aficionados tenían la oportunidad de trabajar y experimentar con la técnica.

Pero así también, la educación no fue lo único que delimitó el desarrollo de la fotografía. Philippe Dubois en su texto *El acto fotográfico* (Dubois 2010), reflexiona sobre la importancia de entender el contexto tanto desde una posición social, como cultural y perceptiva, para poder entender la producción fotográfica. Es así que, para la década de los 80 en Quito se generaron eventos desde las instituciones que patrocinaban el desarrollo de la fotografía, como menciona María Elena Bedoya. “En el año de 1982 se celebró en Quito el Primer Encuentro y Muestra Nacional de Fotografía Contemporánea en los salones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, evento que convocó a un número importante de fotógrafos de la capital.” (Bedoya 2011, 80)

Estos salones no sólo convocaron a fotógrafos sino también al público en general en el momento de las exhibiciones. Bajo este contexto a finales del siglo XX es donde se empiezan a formar diferentes fotógrafos aficionados que anteriormente se habían instruido de forma autodidacta. Estas instituciones empezaron a promover el aprendizaje fotográfico bajo diferentes perspectivas; es decir, el autoaprendizaje por parte de los fotógrafos empieza a pasar a un plano más relevante gracias a estas convocatorias. Estas diferentes formas de enseñanza fueron promovidas también por los fotógrafos, un ejemplo es Hugo Cifuentes. Él, en conjunto con otros fotógrafos fueron de vital influencia para que la Casa de la Cultura volcara su interés hacia la fotografía. Pero así mismo, las fotografías de Cifuentes tuvieron diferentes procesos de experimentación⁵ y autoaprendizaje, como ejemplo de esto podemos citar su collage *El mundo de Carola* (Cifuentes, 1968) (Ver Imagen 1).

⁵ Como anota María del Carmen Oleas en relación a Cifuentes “Actualmente es considerado el padre de la fotografía ecuatoriana, tanto para fotógrafos documentalistas como para artistas que usan la fotografía como medio de producción. Su obra puede ser catalogada como fotografía documental; es necesario, sin embargo, tomar a los títulos de las fotos como parte de las imágenes. La combinación poética entre imagen y palabra es lo que convierte a imágenes documentales, en piezas de arte. Esta práctica que propuso Cifuentes después del proceso de la Anti Bienal, se aproxima de manera clara a los procesos de arte conceptual que se manejaba en los centros de arte, además es una muestra de las ideas de democratización del arte al usar un medio de reproducción mecánica como es la fotografía.” (Oleas 2018, 72) Esto podría demostrar la clara influencia que los diferentes círculos sociales, culturales, políticos, profesionales y artísticos de la época genera en las series particulares de cada uno de los fotógrafos.



Imagen 1. *El mundo de Carola*, Hugo Cifuentes, 1968.

Quizá esta obra de Cifuentes merece un análisis aparte, ya que ubica a la fotografía en un momento clave del arte ecuatoriano. *El mundo de Carola* fue elaborada en un momento de transición entre la desintegración del Grupo VAN⁶ y el inicio de un trabajo intenso en dibujo por parte de Cifuentes. Esta obra considerada todavía como pictórica, se forma a partir de un collage de fotografías elaboradas por Cifuentes, pintura y otros elementos añadidos. *El mundo de Carola* “es previo a todo

⁶ Para comprender mejor el Grupo Van podemos citar a Diego Cifuentes fotógrafo: “El Grupo VAN no fue un colectivo, fue un grupo desde el que abordaban el arte desde la política, pero tuvieron mucho cuidado de no confundir la política con la militancia, lograron entender lo que Joost Smiers definiría como la diferencia entre el arte pertinente y el buen arte. La remezón provocada por los VAN es discutida hasta ahora no solamente dentro del mundo del arte, sino desde varios ángulos del pensamiento, tal vez como uno de los momentos más intensos, pero al mismo tiempo como la propuesta más honesta dentro del arte ecuatoriano.”(D. Cifuentes 2015) También se recomienda consultar la tesis doctoral de María del Carmen Oleas, *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*, de la FLACSO Ecuador.

lo que más tarde nos propondría con su mirada fotográfica, es un manifiesto innegable por la vida.” (D. Cifuentes 2015) A partir de esta imagen se puede plantear una variedad de posibilidades de experimentación que los fotógrafos y artistas se iban planteando a partir de la técnica, pero también marca el inicio de una transición en la obra de Hugo Cifuentes hacia una concepción más conceptual del arte. Es decir, luego de su período como dibujante, Cifuentes va a entrar de lleno en la fotografía, pero su experiencia previa en diferentes circuitos del arte, al mismo tiempo que su bagaje cultural le van a permitir poseer una mirada particular en esta técnica; como menciona Diego Cifuentes, hijo y fotógrafo:

la figura de Hugo Cifuentes es importante porque tiene una mirada diferente, todo su bagaje como artista le permite usar las herramientas de la fotografía documental y al mismo tiempo salirse de la mera documentación e imponer su mirada de artista a una realidad que él conocía perfectamente, es por esa razón que su obra tiene tanta relevancia hasta el día de hoy, estaba tan dentro de su mundo que podía mirarlo con ironía y es esa la firma de toda su obra fotográfica. Entendió muy bien que la fotografía documental se remite permanentemente al hecho social, él decidió salirse del fenómeno social para poder expresarse, decisión compleja y difícil, la logró de manera natural. (D. Cifuentes 2015)

Entonces debemos considerar también que, para después de mediados del siglo XX varios fotógrafos ecuatorianos se encontraban en procesos de experimentación que surgían a partir de las diferentes relaciones que obtenían de sus contextos específicos. Otro ejemplo particular, aunque ya a finales de la década es la serie *Telares* (1996) de María Teresa García⁷. Tanto en el caso de Cifuentes como de García, es interesante cómo a través de la experimentación y utilización de otros recursos ajenos a lo fotográfico logran plantear algo fuera de lo puramente documental para acceder a nuevos cuestionamientos con las visualidades, acercándose a cuestionamientos más conceptuales. Como anota Bourdieu “Las imágenes que, usando las posibilidades reales de la técnica, rompen, aunque sea sutilmente con el academicismo de la visión y de la fotografía común, provocan sorpresa.” (Bourdieu 2003, 137) Otro ejemplo no tan inmediato de los fotógrafos que se encontraban produciendo para finales de los 90 e inicios del nuevo siglo, lo podemos encontrar en el catálogo de la exhibición *Cuento ecuatoriano: fotografía en un país de confluencias* (Villegas 2003). Aquí podremos

⁷ Para consultar esta serie se puede acceder a la página web de la fotógrafa en: <https://www.mariateresagarcia.net/copy-of-biografia-1>

observar a varios autores que ya se encontraban en procesos de creación que salían del común en la fotografía ecuatoriana para antes de los 2000.

Para las décadas de los 80 y 90, la situación dentro de la cultura fotográfica en Quito permanecía hasta cierto punto estática. Es decir, en relación a la educación y formación académica, existían clubes que suplían una demanda de formación tanto por parte de profesionales como de aficionados. Como se había mencionado la Alianza Francesa cumplió hasta cierto punto esta función, pero eventualmente se incorporaron otras escuelas y clubes; tal es el caso de la Casa Humboldt con sus talleres de fotografía, pero al mismo tiempo la apertura de escuelas de arte en la Pontificia Universidad Católica y en la Universidad San Francisco de Quito también cumplieron esa función a través de sus clases de fotografía, en este mismo sentido valdría la pena también pensar en las escuelas de comunicación que impartieron estas clases. Hay que considerar también que gran parte de la función educativa dentro del ámbito fotográfico era cumplida y legitimada a través de los diferentes gremios⁸ de fotógrafos que se crearon a partir 1940 en Quito, “Al hacer un recorrido histórico del oficio nos topamos con que los fotógrafos, además de asociarse entre pares, buscaron agremiarse en diferentes organizaciones encaminadas a promover el cooperativismo, la ayuda mutua y la profesionalización de sus miembros .”(Novillo Rameix 2011b, 53).

Igualmente no se puede dejar de lado el impulso que le dio la Casa de la Cultura, a partir de la iniciativa de las mismas agrupaciones de fotógrafos, “En 1982 la agrupación Yanayura, conformada por Camilo Luzuriaga, Hugo Cifuentes y Claudia Mena, entre otros fotógrafos, propuso al presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana la creación de la Sección Fotografía con la finalidad de promocionar la fotografía como forma válida de expresión creativa y documentación social.”(Novillo Rameix 2011b, 57) Esto demuestra que para la década de los 80 la aún existente necesidad de una institucionalización y el reclamo por parte de las asociaciones de fotógrafos activas.

Pero el inicio de los 90 no solo viene marcado a partir de los reclamos por parte de los grupos artísticos y culturales, sino que el Ecuador completo ve su pensamiento

⁸ Para ampliar sobre los gremios de fotógrafos en Quito, se recomienda consultar el artículo de Victoria Novillo Rameix, Sociedades y gremios de fotógrafos en *El oficio de la fotografía en Quito* de la Editorial Don Bosco, 2011.

removido a partir del levantamiento indígena, como menciona Manuel Kingman artista e investigador:

en 1990, el levantamiento indígena permite la irrupción de un grupo social históricamente explotado, violentado e invisibilizado. Aparte de la eficacia del movimiento indígena en paralizar el país, su mayor logro estuvo dado por el emplazamiento de la presencia indígena en el imaginario simbólico y en la escena política. Para la izquierda ecuatoriana, esto significó poner en cuestión sus referentes ideológicos y teóricos, así como sus formas de representación del otro. (Kingman 2012, 80)

Entonces el debate de la producción artística entre modernidad contemporaneidad viene atravesado, en efecto, por estas nuevas formas de comprender al otro, por entender que en este caso el otro también tiene sus propias concepciones de representación. Este hecho evidentemente también va a permear en el ámbito fotográfico y va a cuestionar las formas en como se desarrollan las prácticas.

Pero así también en los 90 surgen ciertas institucionalidades privadas que tenían intereses específicos en la fotografía. Un ejemplo clave es la galería ArtForum que era de las pocas galerías privadas que presentaba exhibiciones de fotografía dentro de sus espacios; en este sentido Kingman sostiene que,

aunque la Galería Art Forum mostró una temprana apertura al arte contemporáneo, hay que decir que la mayoría de sitios destinados al mercado del arte no abrieron sus puertas a este tipo de arte, más bien fueron los ajenos al circuito mercantil, como por ejemplo, los centros culturales Casa Humboldt y el ya desaparecido Consejo Británico, así como el Bar el Pobre Diablo (dirigido por el fotógrafo Avilés) los que en un principio tomaron el riesgo de exponer propuestas contemporáneas. (Kingman 2012, 81)

Hay que considerar que para la década de los 90 la fotografía aún encontraba dificultades para permear dentro de la categoría de arte en Quito y a esta situación hay que añadir la entrada del concepto de *contemporaneidad* al circuito de galerías y curadurías de la época. Es decir, en el texto anterior de Kingman hace referencia a nuevas propuestas artísticas promovidas desde ciertas prácticas que diferenciaban lo moderno de lo contemporáneo dentro del arte; en lo contemporáneo para esa época entraban ciertas propuestas fotográficas que pretendían colocarse en lo artístico más que en lo documental. En este contexto de dificultad en relación a los espacios de exhibición, no solo para la fotografía sino también para las artes que se encontraban al margen de la ideología establecida por las galerías de renombre para los 90, surgen

espacios privados y alternativos que pretenden promover estas propuestas. Uno de estos espacios fue El Pobre Diablo “espacio que se distancia de la modernidad estética y se acerca al emergente arte contemporáneo.”(Kingman 2012, 81)

El Pobre Diablo se presentó como una propuesta fresca para exhibir no solo fotografía sino también arte contemporáneo en la década de los 90. Así también, la idea de exhibición de este espacio en particular hay que tomarla en cuenta desde un punto de vista quizá más amplio, ya que no solo englobaba a las artes gráficas, sino que una gran motivación del espacio como tal era la música. El Pobre Diablo nace como mencionan sus socios fundadores en el libro conmemorativo de los 25 años; a partir de un sitio de reunión, un lugar para conversar.

“...creíamos que debía haber un sitio donde se pueda conversar”, dice Fernanda. “En Quito había lugares para bailar, pero no para conversar”. “Si uno quería conversar, había que comprar una jaba de cervezas en una tienda, y sentarse en la vereda”, continúa Salazar. “La idea era hacer una especie de cantina, un lugar simple, donde los rasgos ecuatorianos puedan sentirse en cada momento” dice Pepe Avilés. (Barriga 2016b, 11)

En efecto, El Pobre Diablo se convirtió en sitio de exhibición para los artistas visuales y músicos en Quito, pero principalmente fue su faceta de sitio de encuentro lo que favoreció su reconocimiento al cabo del tiempo. En este espacio confluían diversas artes, no solo las reconocidas como artes para las galerías de esa época, sino también esas otras prácticas más contemporáneas que generalmente quedaban fuera de los espacios expositivos, esto también incluía a los artistas emergentes de la época. Retomando al texto de Rafael Barriga “El 28 de mayo de 1991 se presenta la exposición colectiva de nombre “TAGG”, con Gonzalo Jaramillo –que había cobrado alguna notoriedad en el mundo del arte como ganador del primer premio del Salón Mariano Aguilera–, Gabriela Dávalos, Diana Valarezo y Hugo Yánez.” (Barriga 2016b, 18) Estas primeras exposiciones de artistas jóvenes van a marcar el compromiso con las nuevas generaciones por parte del establecimiento.

Por otro lado, pero no menos importante, hay que destacar el compromiso con la fotografía que tuvo El Pobre Diablo. Al formarse inicialmente por Patricia Endara, Fernanda Riofrio y los dos fotógrafos José Avilés y Francisco Salazar, El Pobre Diablo no solo pretendió generar un espacio para que se juntara y conviviera la cultura de Quito, sino que también confluyeron intereses de los socios propietarios. La fotografía formó parte constante de la agenda del establecimiento desde su inauguración, en

palabras de Barriga; “Hay que pensar siempre en algo: los gestores que dieron vida al lugar son fotógrafos contemporáneos. De esta manera, y apegados a su vocación y a su instinto, dos cosas pasaron. Todo cuanto ocurrió en el lugar, a través de los tiempos, fue registrado en los diversos formatos de la fotografía. Y, además, mucho fue el trabajo de difusión y consolidación de la escena fotográfica que se dio desde El Pobre Diablo.”(Barriga 2016b, 18)

Como se ha mencionado, en Quito existieron espacios que tuvieron el interés de brindar acogida a la fotografía; especialmente desde su lugar como práctica artística. La labor de El Pobre Diablo⁹ es destacable, aunque se podría plantear como un análisis mucho más amplio. De igual forma, hay que considerar que para la época estas prácticas fotográficas que este espacio acogió en sus instalaciones escapaban del común aceptado para las prácticas artísticas de la ciudad, aunque cabe el paréntesis de decir que el simple hecho de intentar hacer arte con la fotografía ya de por sí no era muy bien visto en las galerías en la década de los noventa. Estas nuevas búsquedas en técnicas de experimentación y en formas de representación no solo ubicaron a las exhibiciones de El Pobre Diablo en la contemporaneidad, sino también se puede decir que los introdujeron en la categoría de posmodernidad. Como anota el historiador de arte Douglas Crimp, “Como suele ocurrir en el ámbito de eso que se ha dado en llamar posmodernidad, estas nuevas obras no se limitan a un medio particular; por el contrario, emplean la fotografía, el cine, la performance e instrumentos tradicionales como la pintura, el dibujo y la escultura.” (Crimp 2005, 23)

La década de los 90 marca el inicio de una expansión de la experiencia fotográfica y de las artes en general. Como se observó anteriormente diversos espacios fomentaron la práctica fotográfica, pero hay que considerar que para ese momento lo que se fue consolidando como lo contemporáneo, fue lo que se relacionaba hacia lo subjetivo, hacia una fotografía que tenga relación con un concepto como una experiencia artística. Estas *experimentaciones* en los usos de la técnica fotográfica es lo que se puede considerar como un gran detonante de éxito de las atrevidas exhibiciones que proponía El Pobre Diablo.

⁹ Para consultar más sobre la historia de El Pobre Diablo se recomienda leer la publicación *¡verde, pintón y maduro! Los 25 años de El Pobre Diablo 1995-2015*, Editorial Mi País: el Ecuador por los ojos, 2016.

Finalmente, hay que tener en cuenta que para la década de los 90 casi todos los temas se vieron enmarcados en una situación social que se relaciona con el contexto del país; el texto *El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa* de Manuel Kingman y Pamela Cevallos, académicos, artistas e investigadores, resume breve aunque de manera precisa algunos de los acontecimientos contextuales relevantes que incidieron directamente en la producción artística del Ecuador:

en Ecuador, la década de los noventa estuvo determinada por medidas neoliberales, crisis económicas constantes y el afianzamiento de los movimientos sociales. Los años noventa representan el nacimiento de una izquierda no partidista y basada en reivindicaciones políticas concretas, el feminismo, el ecologismo, los movimientos por los derechos de los homosexuales y con mayor fuerza el movimiento indígena, configuran una práctica política distinta. Cuando el movimiento indígena irrumpe en la esfera pública nacional, visibiliza un proceso organizativo que se venía gestando desde décadas anteriores y que no buscaba instaurar el cambio del sistema político nacional, sino más bien garantizar el acceso a la tierra y a la educación intercultural para la población indígena. (Kingman y Cevallos 2017, 27)

Por lo tanto, en un contexto de procesos tan convulsivos, contradictorios y tensos, como pueden ser descritos varios en la década de los 90, era de esperarse que los artistas indagaran y experimentaran en diferentes formas de representación. Así los experimentos en fotografía, que pueden ser considerados desde diferentes puntos de vista, tanto conceptuales, como técnicos fueron una respuesta a varios contextos que se presentaron al cabo del tiempo para los fotógrafos. Pero principalmente dentro del presente contexto es donde los fotógrafos José Avilés, Lucía Chiriboga y Sara Roitman van a llevar a cabo su obra.

Capítulo dos

Al desafuero de Pepe Avilés.

2.1 Juan José Avilés o Pepe Avilés.

Para ubicarnos dentro de un contexto en relación al autor. Juan José Avilés más conocido como Pepe Avilés, nace en la ciudad de Quito el 15 de abril de 1961. En su juventud tuvo fuertes tendencias e influencias por las artes plásticas, especialmente de su padre quien tenía un laboratorio fotográfico (Avilés 1998, 95). Desde su juventud y primer contacto con la fotografía, Avilés desarrollo una gran pasión por la autoformación, la cual, al cabo de los años, fue complementando a través de diferentes seminarios y talleres con varios fotógrafos y curadores.

La obra de Avilés tienes sus orígenes en el barrio de la Mariscal en el centro norte de la ciudad de Quito. Dentro de su primeras series podemos destacar *What time is mijita?* (1992), *La noche* (1992) y *Al Desafuero* (1994). En la década de los 90, Antonio Navarrete comentaba en relación a la obra de Avilés:

en los años que corren de esta década, José Avilés ha desarrollado los proyectos fotográficos hasta hora más importantes de su trayectoria autoral; con ellos, además, se ha insertado en el pequeño y pujante nucleo de avanzada de la fotografía ecuatoriana del día, otra plaza colectiva más de atracción en el seno del movimiento creativo de la fotografía latinoamericana finisecular. (Navarrete 1998a, 7)

En la década de los 90 los fotógrafos quiteños van a verse muy influenciados por los talleres abiertos que se promocionaban desde la Casa de la Cultura del Ecuador. Este se convertía en uno de los pocos espacios de formación que los fotógrafos utilizaban para adentrarse en la técnica. Gran parte del éxito de estos talleres residía en la posibilidad que ofertaba a fotógrafos locales de recibir clases por parte de talleristas extranjeros. En el currículum de Avilés se puede observar que dentro de su formación como fotógrafo figura el taller que Julio Mitchel brinda en la Casa de la Cultura en 1987.

La obra fotográfica de Avilés para la década de los 90 había conseguido una considerable consistencia tanto en la técnica como en las temáticas que trabajaba. Para

estos años, Avilés ya poseía un apego a la fotografía documental, pero también a la idea del ensayo fotográfico; hay que tomar en cuenta que esta idea viene a ser promocionada en gran medida dentro de los fotográficos participantes de los talleres que se impartían en la Casa de la Cultura. Esto es relevante debido a que no necesariamente la producción de los autores que generaban ensayos fotográficos tenían pretensiones artísticas, aunque dentro de los talleres se impulsará esta idea, como menciona Bedoya:

la noción de *ensayo fotográfico* que se promocionó en los encuentros organizados por la Casa de la Cultura supuso una nueva concepción en el quehacer artístico, puesto que se ponderaba un tratamiento más formal de la obra y la articulación a un concepto específico, por ello, la ejecución de ensayos representó una innovadora manera de concebir una narración Visual y su puesta en escena. (Bedoya 2011, 81)

La producción fotográfica en Quito evidentemente se vio influenciada por la concepción de ensayos fotográficos¹⁰. Es decir, además de perfeccionar la práctica fotográfica, lo que se impulsaba era el objetivo de compartir una idea a partir de un conjunto e investigación fotográfica. Así, la fotografía en estos talleres fue tratada como un lenguaje más que como un fin. Pero estos conceptos debían venir acompañados de los intereses de cada uno de los fotógrafos. “Al comenzar los años noventa, José Avilés hizo una serie de *desnudos* femeninos en cuyas mejores muestras se advierte una inclinación hacia temas inusuales en la tradición de la fotografía ecuatoriana.”(Navarrete 1998a, 8) En el caso de Avilés estos talleres a finales de la década de los 80 otorgaron las herramientas para sus posteriores producciones en la década de los 90.

Así, las series de Avilés logran enmarcar a su fotografía dentro de la contemporaneidad, pero así también, no olvida la tradición documental de la misma. En palabras de José Antonio Navarrete, curador e historiador Venezolano, en referencia a las series *What time is mijita?* y *Al desafuero*, “estos dos trabajos suyos se ubican en esa zona de la fotografía contemporánea que ha puesto en tela de juicio

¹⁰ El ensayo fotográfico se puede definir como un conjunto de fotografías provenientes de cierto tipo de investigación en la que el fotógrafo haya sido participe, con una estructura narrativa casi siempre definida y principalmente que responda a los intereses estéticos del fotógrafo. Eugene Smith “ubica el *photo essay* desde un resumen de principios y maneras de abordar el trabajo fotográfico: observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión.” (Vasquez Escalona 2011, 302) A diferencia del reportaje fotográfico donde el editor es quien arma la serie, en el ensayo fotográfico el fotógrafo, la mayor parte del tiempo, es quien se encarga de esta tarea.

la noción modernista de documento, aunque sin desdeñar la exploración directa a modo de registro, de zonas de vida” (Navarrete 1998a, 7). De esta forma, podemos aludir en primera instancia que a través de la exploración de la técnica y conceptos, la obra de Avilés ha ido evolucionando al cabo de sus series.

2.2 Lo experimental y *Al desafuero*

Como menciona anteriormente Navarrete, el cambio paulatino que van adquiriendo las series de Avilés pasa desde el registro documental, hasta una eventual mirada subjetiva de las personas y lugares que va a fotografiar. En el caso específico de la serie *Al Desafuero*, el cambio es evidente mediante la construcción y reconstrucción de la serie.

Al Desafuero originalmente se construye en 1994, principalmente a través de la colaboración de Avilés principalmente con mujeres de sectores poco observados de la ciudad (Tal es el caso de mujeres pertenecientes al circo o trabajadoras sexuales). Esta serie va a derivar en dos versiones, catalogadas como una extensa y una reducida.



Imagen 2. Sin título – Esmeraldas Ecuador, Pepe Avilés, de la serie *Al Desafuero I*, 1995.

La versión extensa o *Al Desafuero I*, se compone de once fotografías directas en blanco y negro impresas sobre gelatina de plata. En esta primera serie se explora la construcción de la imagen y la representación del otro. Los retratos de mujeres que constituyen esta serie son realizados en los espacios íntimos de las fotografiadas. Citando nuevamente a Navarrete, “No es difícil suponer que éstas viven en los márgenes de la sociedad ejerciendo oficios precarios, sean estos el de artista de espectáculo barato o el de prostituta, entre otros.”(Navarrete 1998a, 9) Fundamentalmente las fotografías de esta serie funcionan como un medio, como una oportunidad para que estas mujeres abran su intimidad al fotógrafo y eventualmente al mundo.

En *Al Desafuero I*, se puede observar un claro ejemplo de tradición documentalista, en donde la toma directa prima en el tratamiento de la imagen. Pero el tema y la forma de generar las fotografías es lo que convierte a la obra en algo destacable. En fotografía, la tradición documental dicta ciertas normas que se deben cumplir para que las imágenes se encuentren dentro de esta categoría. Así, “se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo.”(Jiménez 2008, 183) Pero obviamente hay que tener en cuenta esta referencia a favor del contexto, es decir esta definición de documental solo viene a ser válida de forma histórica; en un aspecto más contemporáneo la posibilidad de la documentalidad fotográfica va a exceder varios patrones y normativas formadas dentro de la época dorada del documentalismo fotográfico. Pero regresando a lo que nos interesa, en el caso específico de la serie *Al Desafuero I*, ingresa dentro de esta categoría documental, pero también se puede decir que la excede o inclusive quebranta la categoría específica. En este caso, la relación entre fotógrafo y fotografiado puede modificar la imagen resultante. Así, citando a Stuart Hall “Siempre existe una relación de poder entre los polos de una oposición binaria.” (Hall 2013, 420) Entonces, a pesar de que estéticamente se pueda considerar esta serie como parte de un trabajo de registro, la relación de poder que se genera entre el autor y cada una de las retratadas modifica la manera en la cual estas imágenes fueron generadas. Considerando lo anterior, el fotógrafo ocuparía un papel dominante dentro de esta relación, al ser él quien retrata. Pero de igual forma, no hay que olvidar que el papel de la fotografiada no debe quedar relegado tan solo a la persona que recibe

la acción. Es decir, en el proceso fotográfico, ella de igual forma va a decidir que es lo que desea mostrar, y como lo desea mostrar. Aunque el fotógrafo se adentre en un espacio privado como su habitación o su espacio personal, no significa que el sujeto fotografiado no posea decisión en el momento de la toma. Así, las mujeres que retrata Avilés se presentan de esa manera como una fricción, entre fotógrafo y fotografiado, lo que él desea presentar y lo que ellas permiten que él observe.

Pero cabe destacar que el autor no se limita a fotografiar a estas mujeres. Sino que “permite que los personajes existentes en las imágenes sean relatores de sus propias historias a través de una provocación sugestiva.”(M. Á. Cifuentes 1998, 18) De ahí que, la metodología escapa del concepto de documental. Para generar las imágenes de *Al Desafuero I* Avilés interviene en las situaciones y directamente con las personas; las visita en sus espacios e intenta exponer parte de su intimidad.

Así, la versión reducida o *Al desafuero II* se compone de seis fotografías de toma directa impresas sobre gelatina de plata, a blanco y negro. Es en esta serie donde Avilés se va a permitir mayores libertades creativas dentro del uso de la fotografía. En esta ocasión, va a intervenir las fotografías a través del uso de virajes químicos y fotomontajes. En palabras de Navarrete, “ el comentario personal del artista, adquiere más peso, al ser movilizados en ella diferentes recursos representativos y expresivos que intervienen semánticamente en el registro fotográfico.”(Navarrete 1998a, 10) De esta forma, Avilés incrementa la cantidad de lecturas posibles a través del uso plástico de diferentes técnicas y materiales fotográficos.

Esta derivación y reconstrucción de la serie *Al Desafuero* le permitió a Avilés apartarse del camino de la toma fotográfica directa y adentrarse en el terreno de lo experimental. Se observa un paso desde una fotografía más tradicional enfocada en el registro, hacia una fotografía más experimental enfocada en lo artístico. Este proceso de transición y de experimentación desemboca en nuevos usos y concepciones de la imagen fotográfica.

Así, *Al Desafuero II* se construye a partir de virajes y fotomontajes, pero además la voz del autor está presente mediante textos escritos en los bordes de las fotografías que discuten y dialogan con discursos adicionales que provienen desde documentos legales hasta fragmentos de boleros.

El uso de la caligrafía en las fotografías incrementa la forma en cómo los espectadores se van a relacionar con las mismas. Como anota Mieke Bal:

lejos de que las fotografías ilustren el texto o de que palabras expliquen las imágenes, la simultaneidad entre las fotografías y las imágenes y su apelación a todo el cuerpo del espectador funcionan por medio de las discrepancias enigmáticas entre estos dos registros principales. (Bal 2016, 33)

En este caso, mediante la combinación de dos lenguajes, lo visual a través de la fotografía y lo textual mediante el uso de fragmentos de boleros, el autor estaría ampliando las posibilidades de interpretaciones que se generan. Estas intervenciones, tienen el potencial tanto de modificar como de ampliar las connotaciones que se generaban en la serie original *Al Desafuero I*. Dentro de esta misma idea también hay que considerar a las intervenciones químicas de las fotografías con blanqueadores y viradores para destacar u ocultar elementos en las imágenes.

Otro de los factores a tomar en cuenta, mientras se analiza el contexto que se generó para que estas obras se produjeran, es la formación del autor. Además de haber estudiado arquitectura y ser mayormente autodidacta en lo que refiere a fotografía, Avilés también estudió pintura. Por consiguiente, en su obra fotográfica se puede observar la influencia de la técnica pictórica, especialmente la búsqueda dentro de la cultura popular; tema que también adquiere relevancia en su época de pintor. Como ejemplo podemos mencionar las obras que presentó en la muestra *Banana al año no hace daño*, llevada a cabo en El Pobre Diablo en 1993. En palabras de Barriga “Para 1993, en el tercer aniversario el lugar, se organizó una muestra colectiva con aquellos que, hoy lo sabemos, representaban un trabajo interesante para esos tiempos: Marcelo Aguirre, Hernán Cueva, Gerardo Guerra, Ramiro Jácome, Carole Lindberg, Luigi Stornaiolo, Alejandro Vásquez y Pepe Avilés colgaban sus obras en el evento *Banana al año*.”(Barriga 2016b, 24) Una forma de resumir la trayectoria pictórica de Avilés sería considerarla como una técnica de paso, es decir es algo que él presentó en varias ocasiones y algo en lo que él pensó dedicarse, pero eventualmente su gusto y pasión recayó por la fotografía. En *Banana al año no hace daño*, quizá fue la última vez que el presentó oficialmente pintura como parte de su trabajo artístico.

Por otro lado, se podría considerar dentro del contexto en el que se desarrollaron las obras, las relaciones que el autor mantenía con fotógrafos y artistas fomentaron el desarrollo experimental y más plástico de la versión reducida de *Al*

desafuero. En esta oportunidad, debido al tránsito de conocimientos entre disciplinas, viajes y talleres, el autor se vio incentivado a generar experimentar y modificar sus fotografías. En palabras de Rodolfo Kronfle, crítico y curador ecuatoriano,

esta camada¹¹, ya con un obvio conocimiento del entorno internacional e importando prototipos foráneos, revierte este bagaje sometiéndolo a las particularidades específicas del Ecuador y a su personal sentido analítico. Partiendo de una utilización espartana del medio hemos visto, con el paso de los años, como han sofisticado y refinado sus procesos con el advenimiento un tanto tardío por estos lares de los preceptos posmodernistas. (Kronfle 2003)

Cabe destacar además de lo anterior que los lugares en los cuales fueron presentadas las series, condicionaron de igual forma la lectura que se realizaba de las mismas. Las imágenes que conforman la serie extensa de *Al Desafuero*, fueron expuestas por primera vez en la galería municipal de Quito (Avilés 2018). En el momento en el cual las fotografías fueron presentadas dentro de una galería, en lugar de otros medios de distribución fotográfico de la época, otorgó a la serie de un carácter diferente.

No solo se presenta la experimentación como un escape a la tradición fotográfica documental, sino también como un ingreso a las categorías de arte visual. Oficialmente la fotografía se aleja de la concepción de documento para adentrarse en un terreno diferente, donde circulaba a través de las galerías y museos, donde formaba parte del círculo artístico¹². Esto es interesante debido a que para la época en donde estas fotografías fueron presentadas esta técnica no era oficialmente considerada como un arte como tal, en conjunto con el grabado.

Hay que mencionar que, dentro del circuito del arte para la época, la fotografía había tenido un ingreso limitado. Esto se determinó por diferentes factores. Como anota Kronfle para el catálogo de la muestra *Cuento Ecuatoriano*,

gran parte de la práctica fotográfica internacional vigente (los grandes formatos, el uso de tecnología de punta, etc.) requiere de un solvento económico importante. En el Ecuador dicho andamiaje es simplemente impensable: la falta de un coleccionismo especializado local, la marginal incorporación de nuestros artistas en circuitos internacionales, el prácticamente nulo apoyo institucional, y la ausencia de becas y

¹¹ En este caso Kronfle se refiere a los fotógrafos que generaron su trabajo pensando hacia el arte en lugar de tan solo a la fotografía. Utiliza como ejemplo a Lucía Chiriboga y a Pepe Avilés.

¹² En el caso de las series *Al Desafuero*, se puede evidenciar su pertenencia al circuito artístico observando la trayectoria que han recorrido las obras. El portafolio de Avilés (Avilés 2018) da cuenta de los lugares y exposiciones por las cuales ha atravesado la obra.

políticas culturales estatales, hacen que el creador ecuatoriano tenga que muchas veces restringir las potencialidades de sus proyectos adaptándolos a los medios disponibles. (Kronfle 2003)

Entonces, la fotografía en el Ecuador ve una entrada limitada tanto en los circuitos internacionales¹³ como en el arte debido a la falta técnica e institucional. Pero en el caso de Avilés de las series *Al Desafuero*, marcan una entrada oficial de su obra a circuitos de exhibición internacional.

En el caso de la institución, aunque de manera muy medida, lugares como La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión en Quito fomentaron el desarrollo fotográfico. En 1987 Julio Mitchel, fotógrafo cubano-norteamericano, fue invitado por la Casa de la Cultura a brindar un taller de *Fotografía Avanzada*, en el cual dentro de sus participantes vamos a observar a Avilés¹⁴. Esto nos conlleva a pensar que fotógrafos como Mitchel, fue considerado como una influencia remarcable dentro de las series de Avilés, en el ámbito de lo documental.

Estas series de fotografías además de funcionar como una obra artística nos presentan un contexto específico que genera interés para el fotógrafo. Tanto *Al Desafuero I* como *Al desafuero II* nos muestra una cultura oculta, nos revela un discurso que la mayor parte del tiempo va a estar detrás de telones en la sociedad. En palabras de la crítica de arte María Ángela Cifuentes, “sus fotografías que son extracciones de momentos existentes en el mundo subterráneo, y gracias a la riqueza compositiva que genera el creador, se convierten varias de ellas en pequeñas historias de pasiones furtivas.”(M. Á. Cifuentes 1998, 18) De esta forma el fotógrafo viaja a través de la cultura oculta de estas mujeres.

Como mencionó Navarrete, la serie nos va a presentar las periferias de una sociedad. De esta forma, mediante la fotografía se da rostro a las personas que conforman un sector de la sociedad oculto. En las series *Al Desafuero*, se vuelve

¹³ Curiosamente este es un caso que parecería repetirse dentro de la fotografía ecuatoriana. Hugo Cifuentes en las décadas de los 70 y 80 va a lograr posicionarse de forma internacional con sus fotografías, especialmente cuando es reconocido con el premio de Ensayo Fotográfico por La Casa de las Américas en Cuba con su ensayo *Huañurca* en 1983. Esto es relevante mencionarlo debido a que hasta la década de los 90 el acceso a la internacionalización de obras producidas por ecuatorianos era muy limitada; en este contexto había personajes que lograban obtener reconocimientos internacionales debido a la influencia de varios factores, entre ellos el económico, social o cultural que cada artista lograba adquirir.

¹⁴ Esta información fue obtenida a partir del currículum del artista.

público parte del discurso oculto (Scott 2003), que estas mujeres poseen en la sociedad urbana. Se las presenta en sus lugares íntimos, como muy pocas personas serán capaces de observarlas.

Considerando lo anterior y observando las fotografías que conforman la trayectoria del autor, podemos dar cuenta que estas series se enmarcan dentro uno de sus grandes temas, la cultura popular y las periferias. Tomando en cuenta el contexto de los años 90 podemos decir que eran temas que la sociedad quiteña aún estaba intentando asimilar en sus exposiciones.

En este sentido, el autor se presenta como un viajero que se desplaza entre segmentos de la urbanidad. Así, haciendo referencia a Renato Ortiz, “desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de nosotros.”(Ortiz 1998, 5) Entonces, podemos también entender a estas series como un sumergimiento por parte del autor en el discurso oculto de las clases populares mediante el viaje. Cuyo resultado es la visibilización de una realidad alterna a la cual el fotógrafo no pertenece, debido a su clase social. Pero teniendo en cuenta que es una realidad con la cual también convive en su cotidianidad, considerando que la serie nace en La Mariscal, antigua zona rosa de Quito.

La búsqueda de Avilés a través de la cultura popular en las series de *Al Desafuero*, va a tornar evidente las relaciones de poder que se generan entre diferentes clases sociales. Así, la fotografía en este caso va a funcionar como un medio para revelar regímenes discursivos y de poder. En este sentido las series de Avilés toman una posición política y deciden retratar la realidad de la clase social periférica. Como menciona el académico Christian León “la imagen desborda el mero campo semiótico para ser entendida como un discurso que es el escenario de una batalla descarnada” (León 2015, 42) donde este escenario es la lucha de las clases sociales.

En el contexto ecuatoriano, la gran brecha entre clases que se había dado a lo largo de los años pudo influir como otra motivación para la producción de esta obra. En otras palabras, la obra de Avilés puede considerarse desde un punto de vista político en la medida en la que el contexto del Ecuador de aquella época podía requerirlo. Así, citando a Andrea Giunta de su libro *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, “el debate acerca de las relaciones entre el arte y la política era conocido, pero retomaba nueva fuerza porque la coyuntura lo requería.” (Giunta 2001, 347) Desde este punto de vista, la obra de Avilés podría ser leída como

una enunciación o compromiso político desde el creador con las clases sociales populares.

Entonces, las series *Al Desafuero*, pueden ser leídas a partir de una posición del artista con la sociedad. Como se había mencionado anteriormente parte de la búsqueda en la obra de Avilés en los años 90 se centró en la cultura popular y las periferias que se generaban a partir de la ciudad.

Finalmente, resta mencionar que las series *Al desafuero* de Avilés generaron un impacto en sus obras posteriores. A partir de *Al Desafuero II*, la obra del autor se vuelve más experimental y se va alejando, de lo documental. Ejemplo de esto es una obra posterior llamada *María María*. En un texto curatorial para la Galería David Pérez-Mac Collum, el crítico Rodolfo Kronfle comenta en relación a *María María* de Avilés:

el simétrico y ordenado montaje de las cajas de luz -cuales nichos sepulcrales, como una carpeta más en la percha- reflejan esta triste realidad. Recientemente expuesta en la muestra Diálogos (Sao Paulo - Quito) esta instalación es un claro ejemplo de cómo los límites entre los medios son cada vez más difusos.(Kronfle 2001)

De esta forma, podemos pensar que las obras de Avilés a partir del desarrollo de sus series *Al Desafuero* van a generar un cambio en su concepción de fotografía. El ámbito experimental se terminó por filtrar en sus procesos de producción y cambió la concepción de sus futuras obras. Pero de igual forma hay que considerar que después de *Al Desafuero II*, Avilés continuó indagando en los temas que inicialmente había venido trabajando.

2.3 Sin título - Esmeraldas Ecuador

Tras las paredes, tras las cortinas se cuentan historias reprimidas. Libres tan solo para expoliar los pesos de la impotencia. Y, sin embargo, se acercan sin temor ni vergüenza para decirnos de sus amores y desencantos. Se acercan sin voz, pero con vida a través de estas imágenes.

María Ángela Cifuentes, 1997

*Al desafuero II*¹⁵ nos presenta una nueva selección y reedición de algunas de las fotografías que componen *Al Desafuero I*. De acuerdo a la publicación de Avilés de 1998, *Sin título - Esmeraldas Ecuador* es la cuarta fotografía de la serie *Al desafuero II*. Esta fotografía ha sido seleccionada para el presente análisis debido a que posee una diferencia notoria dentro de la serie de seis fotografías que componen este ensayo fotográfico. *Sin título - Esmeraldas Ecuador*, a diferencia de las otras cinco fotografías, va a ser la única que usa el fotomontaje como un tipo de intervención. Las otras cinco fotografías presentan igual uso de tintas y virador, pero además de eso se encuentran intervenidas con la caligrafía de Avilés.



Imagen 3. *Sin título – Esmeraldas Ecuador*, Pepe Avilés, de la serie *Al Desafuero I*, 1995-1997.

¹⁵ Las diferentes versiones de *Al desafuero* quizá fueron uno de los trabajos de más largo aliento que se puede observar en la carrera de Avilés, aunque sin duda mantiene una coherencia y secuencia con las temáticas que hasta ese momento venía topando.

En lo que respecta a un nivel contextual, *Sin título – Esmeraldas Ecuador*, es una reedición de una fotografía originalmente realizada en 1995. Esta fotografía pertenece a un conjunto de negativos realizados en Esmeraldas-Ecuador. Una primera fotografía de esa serie fue presentada en el ensayo *Al desafuero I* (Ver imagen 3). Cuando se realizó *Al desafuero II*, Avilés selecciona otra fotografía de esa misma serie realizada en Esmeraldas, y la interviene utilizando virador fotográfico, varias tintas y además añade un fotomontaje de un record policial.

Entonces, esta fotografía probablemente fue realizada en 1995 como parte de la primera serie, pero no fue hasta 1997 cuando Avilés la imprimió y la intervino. Hay que considerar que esta imagen en específico ha tenido una circulación limitada a ciertas galerías y museos dentro de la década de los 90; este circuito de difusión termina en 1998 con la edición de un libro que reunía los trabajos de Avilés hasta esa fecha.

En *Sin título – Esmeraldas Ecuador* podemos observar a una mujer de pie, semidesnuda en la mitad derecha de la imagen, sobre lo que podría ser una cama en una habitación decorada con un mosaico de papel tapiz. El rostro de la mujer aparece movido mientras el resto de su cuerpo se puede apreciar estático. El movimiento hace casi imposible obtener una idea exacta de los detalles del rostro, pero se puede apreciar que la mujer sonríe, aunque no se tiene exactamente claro si está observando hacia la cámara en el momento de la toma; la cabeza aparece cortada debido al encuadre, por lo que no podemos observar tampoco el cabello de la mujer. La vestimenta consta de ropa interior y una serie de collares que ocupan gran parte del pecho. Las manos de la mujer se ubican a un costado de sus piernas en una posición casi forzada. Pero al mismo tiempo el movimiento de su cuerpo se puede leer por la flexión que la mujer otorga a su pierna derecha mientras el rostro queda retratado permanente como una mancha.

Entre el ensayo *Al desafuero I* y *Al desafuero II* existen fotografías en común que han sido reeditadas o intervenidas. Pero así también existen fotografías que en *Al desafuero II* no pueden ser observadas en su primera versión sin intervención. Pero al ser series consecutivas, basadas en negativos consecutivos, se pueden observar algunas de sus fotografías juntas para obtener una idea de continuidad. Tal es el caso de *Sin título - Esmeraldas Ecuador 1995-1997*, que se puede presentar como consecutiva a *Sin título - Esmeraldas Ecuador 1995*. Esto es relevante para comprender el trabajo de

diálogo y consenso entre el fotógrafo y la mujer para llegar a la pose y el vestuario de la fotografía intervenida. Si observamos ambas fotografías en la primera (Ver imagen 2) la mujer aparece con una suerte de camisa de malla, mientras que en la segunda (Ver imagen 3) aparece directamente semidesnuda.

El diálogo y la relación con el entorno en el cual el fotógrafo desempeña su labor es fundamental para generar una idea de imparcialidad dentro de la fotografía documental de los años 90. Lo curioso con las series *Al desafuero* es el diálogo que conlleva a una pose, es decir, más allá de la intención documental, se puede evidenciar una intencionalidad autoral y de dirección. Esto es fundamental ya que Avilés va a intentar transmitir una posición e idea específicas en el momento de realizar esta fotografía, como menciona Hal Foster en relación a la imagen en la posmodernidad “en una palabra, trata de cuestionar más que de explorar los códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas” (Foster 1985, 12). Esto es relevante considerando que las series de *Al desafuero* van a tratar uno de los temas con el que la fotografía quiteña no estaba familiarizada, en este caso las vidas y experiencias que se ubican en los límites de la sociedad. Tema que observando las exhibiciones fotográficas de la época (las cuales no tienen una cronología construida de momento) no era muy expuesto dentro de galerías o espacios de arte.

En ese punto la necesidad de la transmisión de una idea autoral por parte de Avilés le lleva a la experimentación con la dirección dentro de la toma en el momento de realizar *Sin título - Esmeraldas Ecuador*. Es decir, en el proceso de negociación de una pose con la modelo se demuestra que están en juego dos diferentes posiciones, que bien podrían ser consideradas posiciones de poder. Recordando a Fanon, “mientras que el negro esté en su tierra, no tendrá, excepto con ocasión de pequeñas luchas intestinas, que poner a prueba su ser para los otros.”(Fanon 2009, 111) Mientras la mujer se encuentra en su habitación bajo su propio dominio, no necesita de una pose específica, pero cuando el fotógrafo invade su privacidad para presentarla de cierta forma al mundo es necesaria una pose, una negociación de poder entre el que presenta y la que es presentada.

En cierto sentido, la acción fotográfica desempeñada por Avilés en el momento de realizar *Sin título - Esmeraldas Ecuador 1995-1997* es una búsqueda de sentido entre el que fotografía como persona activa y la que es fotografiada en un papel poco activo, bajo una relación de poder planeada. Como menciona Stuart Hall citando a

Saussure, “el argumento aquí es que necesitamos la *diferencia* porque sólo podemos construir significado a través del dialogo con el *Otro*.”(Hall 2013, 420) Así la fotografía de Avilés construye sentido dentro de sí misma y como práctica técnica en el momento de la dirección, a través de la negociación entre la persona detrás de la cámara y la modelo. Por lo tanto, el proceso de negociación de la pose es fundamental como un método de experimentación fotográfica para generar un significado mucho más complejo que solo el documental social; “el otro es esencial para el significado.”(Hall 2013, 420) y en las series de Avilés es fundamental comprender la relación que se ha generado entre el autor y las modelos para poder acercarnos a una interpretación más profunda. La planeación de una sesión fotográfica, aunque pretenda ser de lo más casual posible, modifica el sentido documental de una fotografía ficcionándola en beneficio de una idea, en este caso autoral.

Pero al mismo tiempo lo anterior se va a ver afectado por el montaje que Avilés va a realizar sobre la imagen original. La inclusión superpuesta a la imagen original de un record policial cambia la composición original de la fotografía y nos presenta una imagen casi simétrica y balanceada, donde la mujer ocupa la mitad derecha y gran parte de la información del record la parte izquierda. Como parte del montaje, se puede observar el escudo del Ecuador en la mitad izquierda superior y el escudo de la policía nacional que se encuentra superpuesto al hombro izquierdo de la mujer; junto con estos detalles también constan los números de serie, firmas y sellos que autorizan la especie valorada del record policial. Un detalle a destacar es el gran *NO* que se ubica casi en el medio de la fotografía, que junto con el texto de su izquierda hacen alusión que no se registra antecedentes penales.

De igual forma, hay que preguntarse cómo modifica el montaje la forma de entender la imagen en general. Como se había mencionado anteriormente, existe un juego de poderes en el momento de dirección de posado. Pero el montaje del récord policial reafirma la superioridad de decisión que tiene el fotógrafo ante la imagen generada; es decir, al no ser parte de la fotografía original, la mujer fotografiada pudo no haber sido informada de las posteriores modificaciones que tendría su imagen¹⁶. El

¹⁶ Esto en efecto nos refiere a un uso ético y estético del cuerpo, en donde la discusión gira en torno a la manera en como la fotografía es procesada luego de la toma. Esta discusión en torno a las corporalidades cabría dentro de una categoría más amplia que es la fotografía posmoderna, como comenta el historiador de arte John Pultz “la posmodernidad, en lugar de un estilo, ofrecía opciones estratégicas a los fotógrafos. Se debía seguir utilizando el lenguaje

beneficio del control sobre la imagen final es algo con lo que trabajarían tanto los fotógrafos desde sus inicios como los primeros artistas del fotomontaje. Evidentemente este control es lo que promueve y facilita la generación de nuevos significados e interpretaciones sobre las imágenes;

mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios; cuando los objetos cotidianos se trasladan a un nuevo contexto resultan enigmáticos. Aunque nuestra mente se esfuerce por comprenderlos, se nos impone la perplejidad o bien se genera una nueva idea sobre ellos. (Ades 2002, 107)

Como un último proceso de intervención se puede notar que toda la imagen ha sido virada al sepia con resaltados puntuales con el químico. Por lo tanto, la imagen parecería contar con tres bordes, el borde negro que delimita la fotografía, el borde sepia que delimita la imagen del soporte blanco, y el borde del objeto físico como tal. Así también, el *NO* fue resaltado, ya sea con el uso del virador o con tintas como hace alusión el pie de página de la imagen. Otro de los elementos a tener en cuenta como parte de la imagen es el lugar, la fecha y el título en la parte inferior izquierda y el nombre de Avilés junto con el año de intervención en la parte inferior derecha.

Hay que tener en cuenta que se trata de un fotomontaje, por lo tanto, para su análisis compositivo hay que tomar a consideración tanto su área fotográfica como el resto de elementos que han sido añadidos en el laboratorio luego de ser realizada la toma. Entonces, en un nivel compositivo podemos decir que nos hallamos frente a una fotografía cuyo encuadre y peso compositivo principal se ubica en el lado derecho de la misma. Según la regla de los tercios las formas y pesos en la imagen fueron corregidos por parte de Avilés mediante el uso del fotomontaje; para equilibrar el peso de la mujer que se ubica en el lado derecho el autor colocó sobre la fotografía un documento cuya mayor parte de elementos se ubican en el lado izquierdo. De igual manera, tanto el lado derecho como el lado izquierdo de la fotografía no ocupan los límites del encuadre, lo cual nos proporciona una vaga idea del lugar en el cual sucedió la fotografía. El fondo de la fotografía no posee muchos detalles que revelen una

sumamente purificado de la modernidad, pero con mayor consciencia, e intentar por ejemplo presentaciones del cuerpo apoyándose en el discurso social, económico y político contemporáneo. Una consecuencia fue que los fotógrafos posmodernos rompieron temas tabú y representaron, por ejemplo, la sexualidad de los niños y adolescentes (Sally Mann) y de hombres gays (Robert Mapplethorpe).”(Pultz 2003, 144) O directamente en el caso de Avilés mujeres cuya vida se desarrollaba fuera de lo que se consideraba un estándar social

ubicación específica o explícita, pero podemos presumir que se trata de una habitación debido a que en la parte inferior de la fotografía se puede observar una especie de cobija, por lo que se puede tratar de una cama. Esto es relevante ya que el uso de la composición como del fotomontaje sirve para cambiar la forma tradicional del uso testimonial que tiene la fotografía, como menciona el crítico e historiador Marzal Felici:

así pues, la fotografía es percibida por el gran público (que masivamente hace un uso testimonial de la fotografía, gracias a las cámaras digitales de bolsillo, antes las cámaras «pocket» y «reflex», o de paso universal -el 35mm-, etc.) como una especie de prueba que certifica lo acontecido en el pasado, en la historia personal y cotidiana de todos nosotros. (Marzal Felici 2015, 28)

De esta forma se podría decir que el fotomontaje como tal sirve como una forma de deconstrucción del realismo fotográfico, acercándonos a la idea de que la imagen a pesar de tener un origen en la realidad puede ser susceptible a manipulaciones, evidentes o sutiles. Pero así también, aunque la fotografía y el fotomontaje generen la idea de una imagen relativamente equilibrada, la mayor parte de la atención se ubica hacia la mujer del lado derecho. Esto se debe principalmente a la alta cantidad de detalles que se pueden observar en ella. De igual forma para generar un equilibrio en los detalles, la imagen utiliza el color del virador¹⁷ fotográfico; toda la imagen está virada al sepia, generando una tonalidad más clara en el área en la que se encuentra la mujer y resaltando el color en el área donde encuentra el *NO* del documento superpuesto en área izquierda de la imagen. Pero, de igual forma la imagen destaca la postura y detalles del cuerpo semidesnudo de la mujer.

En la imagen se pueden detectar tres planos. En un primer plano de forma completamente enfocada y casi a manera de ampliación podemos observar el fotomontaje de un documento de registro de antecedentes penales. En un segundo plano podemos observar a la mujer en el lado derecho y como tercer plano se encuentra la pared de fondo y la sombra que proyecta. Hay que considerar que, dentro de la

¹⁷ Es importante tener en cuenta que en teoría cualquier intervención que no sea directamente fotográfica como tal dentro de una imagen puede contar como fotomontaje. Como se explica en el texto de Dawn Ades, según Serguéi Tretiakov, “cabe señalar que el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo”(Ades 2002, 16). Y cita al fotógrafo Heartfield para corroborar esta afirmación: "una fotografía puede convertirse, añadiéndole una mancha de color insignificante, en un fotomontaje, en una obra de arte de un tipo especial".”(Ades 2002, 16)

composición fotográfica, el enfoque se encuentra sobre el área del pecho de la mujer, esto junto con la alta cantidad de detalles, como el collar y el sujetador de color claro, contribuye a que la atención se dirija en un primer momento hacia ese lugar de la imagen. El uso del fotomontaje facilita el recorrido por la fotografía lo que evita que el espectador permanezca observando tan solo el área derecha de la imagen, pero así también el movimiento del rostro de la mujer en conjunto con sus tonalidades más oscuras favorece a que no lo observemos en un primer momento como un área destacable desde el principio.

Dentro de esta misma idea, si observamos la posición de la mujer podemos pensar que esta no es la primera de una serie de fotografías. Si observamos la sonrisa del rostro de la mujer mientras ella se encuentra en esta posición de pie, se puede pensar en un gesto de exasperación y de jugueteo que deriva de varios intentos anteriores de fotografías. De igual forma, la posición del cuerpo de la mujer revela una pose previamente pactada o ensayada, es decir si consideramos que en la fotografía la mayoría de objetos se pueden observar fijos con excepción del rostro se puede pensar en una serie de fotografías posadas y la seleccionada fue la que posee el rostro con movimiento. Esto no necesariamente puede ser considerado como un error, sino que también hay que tomar en cuenta la selección por parte del fotógrafo.

La fotografía obtiene cierto grado de simetría en la medida en la que se toma en cuenta el fotomontaje. Por lo tanto, la mujer en el lado derecho y las letras en el lado izquierdo generan una imagen simétrica en relación a la distribución de pesos dentro de la misma. Si tomásemos en cuenta tan solo la fotografía como tal, se podría considerar como una fotografía de retrato con una composición incómoda, debido a la ubicación de la mujer y el gran vacío espacial que se encuentra en el lado izquierdo de la fotografía. Pero, nuevamente hay que mencionar que debido a que el fotomontaje fue realizado en el proceso mismo de ampliado, la imagen debe tomarse en cuenta como un conjunto. Así, el papel protagonista de la mujer no queda en duda debido a la definición de sus detalles, pero así también las tonalidades y la ubicación del fotomontaje llama la atención y nos obliga a recorrer la fotografía en lugar de solo ubicarnos en el área mayormente enfocada del personaje.

Por otro lado, hay que considerar que la proporción en tamaño del cuerpo en relación a la del record policial es considerablemente superior. Esto nos puede dar la idea del alto grado de importancia que pueden poseer los documentos a diferencia de

una persona. En ese mismo sentido, los documentos también se pueden pensar a manera de ventanas; es decir, la documentación, certificación y burocracia como una forma de simplificar y observar a las diferentes personas. Pero así también la combinación entre el documento de registros policiales y el rostro de la mujer dan una sensación de ironía; en la medida en que ella parecería burlarse de dicho documento que se encuentra frente a ella y al mismo tiempo desafiando al observador.

Considerando la poca cantidad de objetos que se encuentran en la fotografía original, es comprensible que esta no formara parte del primer corte del ensayo *Al Desafuero I*. En este ensayo la mayor parte de fotografías poseen una composición mucho más lograda y son presentadas como fotografías directas. Pero en la segunda edición, parecería como si el autor hubiese vuelto sobre sus pasos para examinar las fotografías que no fueron seleccionadas por una u otra razón. Este proceso presentó la oportunidad de un nuevo acercamiento y ampliación a la anterior serie de fotografías, aunque de forma técnica podría ser clasificada como una serie y obra completamente diferente e individual. Los procesos de laboratorio presentaban una oportunidad para completar lo que se podría considerar como una imagen incompleta, o realzar detalles para que la narración sea mucho más atrayente para el observador. Pero en el caso de *Avilés* el proceso de revisión y reevaluación de su propio trabajo presentó una oportunidad interesante de crear una serie completamente diferente a partir de imágenes ya existentes y pertenecientes a una primera serie.

El carácter rígido de la pose corporal apunta a que fue, como se mencionó anteriormente, una fotografía planeada, bien pudo ser una solicitud por parte del fotógrafo dentro de la sesión fotográfica. Al parecer la intención de la pose era mostrarnos la mayor cantidad del cuerpo de la mujer presente en la imagen; hay que considerar que no se lo observa como una fotografía erótica sino más bien como un documento de testimonio de lo duro que puede llegar a ser la edad y las travesías de una corporalidad al cabo del tiempo y el trabajo. Si prestamos atención a los detalles del cuerpo de la mujer podemos observar que, a pesar de encontrarse semidesnudo, no es un cuerpo que pueda ser comparable con el de una modelo. En realidad, en el área del estómago se puede revelar lo que posiblemente serían estrías. En el área de las piernas se puede observar que poseen manchas e imperfecciones. Es decir, lo que el retrato nos presenta no es un cuerpo perfecto, ni mucho menos uno que pueda llamarse

cuidado, en realidad nos presentar un cuerpo con defectos la idea de un cuerpo que a pesar de cualquier juzgamiento continúa siendo vulnerable y humana.

Como último punto dentro de la composición cabe mencionar el hecho de que los elementos dentro de la imagen poseen una gran cantidad de espacio entre ellos. A pesar de que toda la imagen sea desarrollada sobre un fondo de papel tapiz a manera de mosaico, da la impresión de amplitud, quizá de soledad y abandono. Pero así también el encuadré de la mujer, en una esquina de una habitación donde parecería que el fotógrafo no obtuvo más espacio para retroceder y poder realizar la fotografía genera una impresión de encarcelamiento y quizá asfixia a la persona que habite ese lugar. Entre el fotomontaje y el encuadre a la modelo, el encarcelamiento puede ser considerado como suerte de metáfora de la situación de la mujer y su ubicación en la sociedad, tema que no se ampliará en este ensayo, pero puede ser debatible y analizable.

El fondo sobre el que posa la mujer, tan amplio y vacío de objetos, nos puede llevar a pensar en la soledad y aislamiento en la cual fue fotografiada; de igual forma se puede pensar en la marginación y hasta cierto punto la crudeza de la situación en la que labora o vive, en este sentido el montaje del documento de antecedentes penales colabora y añade significancia a esta idea. Pero todo esto a su vez va en contrapunto del gesto burlón y gracioso que la mujer lleva en su rostro en medio de la fotografía. Esto genera la idea de desinterés y hasta cierto punto resistencia desde cierta marginalidad. Un reconocimiento y puede que gusto desde la otredad que puede llevar a esta mujer a reconocerse a si misma como valiosa dentro de sus propias limitaciones.

En lo que se refiere a la construcción del espacio de representación en la fotografía, el campo visual no se ve enriquecido por una gran profundidad de campo, en realidad ni siquiera hay muchos elementos. La imagen a simple vista tan solo nos presenta dos planos, en primer lugar, el del montaje y en segundo la fotografía, que esta al mismo tiempo cuenta con sus respectivos planos. De igual forma, dentro del espacio contextual en el cual se ubica la mujer de la fotografía no se puede observar demasiados elementos más allá de lo que seria un vago indicio del lugar en el cual está de pie; el cual puede ser una cama. Pero, así también, la imagen en general no nos presenta demasiados elementos como para evaluar el contexto específico en el cual se ubica la mujer. Dentro de esta misma idea, es relevante mencionar que uno de los detalles importantes de la imagen es la presencia del escudo nacional del Ecuador, el

cual, aunque no nos ubica en una región específica del país, ya nos genera la idea de un contexto. Así también la firma del autor junto con el título y lugar de la fotografía nos aclara aún más el lugar y la fecha en el que fue realizada la fotografía.

La luz de la fotografía parece provenir de una fuente artificial. La marcada sombra de la mujer sobre la pared nos hace pensar que el fotógrafo se apoyó en iluminación artificial para realizar la toma, pero aun así podemos pensar en las condiciones adversas de iluminación en las que se encontraba la habitación en la que se realizó la fotografía. De igual forma, como se había mencionado anteriormente, más allá de afirmar que la fotografía se realizó en una habitación en Esmeraldas - Ecuador, no se puede hablar de un lugar mucho más específico. La falta de otros elementos nos daría la impresión de una suerte de anonimato hacia la persona fotografiada; inclusive dentro de la habitación, la fotografía no muestra objetos que puedan ser pertenencias que delaten la personalidad o ubicación de la mujer. También la falta de elementos y el uso de la luz artificial generan la idea de una ausencia de temporalidad, es decir, al observar la imagen no se puede estar seguro del tiempo en el cual la imagen fue realizada; ni la hora del día y puede inclusive que hasta del año. Si parte de esta información no hubiese sido añadida por el autor sería difícil localizar un año exacto de producción y de intervención de la fotografía.

En lo que respecta al análisis en un nivel enunciativo, en relación al contexto fotográfico de Quito en los años noventa, presenta un claro ejemplo de novedad en la técnica y la intervención. En realidad, hay que mencionar que esta fotografía forma parte de una de las series más relevantes del autor. Esto de igual forma, no necesariamente significa que haya poseído una repercusión a gran escala dentro de la sociedad quiteña de la época, pero cabe considerar las repercusiones que generó dentro del campo mismo de la fotografía y la estética de aquella época. Las fotografías de Avilés se ubican dentro de un espacio temporal de cambios para la concepción de la fotografía en los círculos de los noventa. Por un lado, el círculo de fotógrafos y por otro el círculo de artistas. Esta discusión y desplazamiento de un ambiente a otro es lo que otorga autenticidad y dinamiza la forma en como estas fotografías se entendían. Es decir, las fotografías de Avilés logran obtener la importancia que tuvieron debido al emplazamiento que tuvieron en el medio artístico; así lo que logran presentar no solo es una temática que puede resultar interesante, o el uso de una técnica novedosa, sino que también dan cuenta de un período de cambios en lo que respecta las

representaciones y a la concepción de arte. Por lo tanto, las fotografías de Avilés pueden ser analizadas como imágenes posmodernas, según Douglas Crimp “La actividad fotográfica de la posmodernidad opera, tal como podríamos suponer, con la complicidad de estos modos de la fotografía como arte, pero sólo para subvertirlos o para superarlos. Y lo hace precisamente con respecto al aura, aunque no para recuperarla, sino para desplazarla, para mostrar que ésta sólo tiene que ver con la copia, no con el original.” (Crimp 2005, 43) Así los métodos de difusión a través del arte, o la idea de un emplazamiento de las imágenes dentro de ese mismo medio se aprovecha de un engranaje, en este caso el artístico, para ganar visibilización, para ubicarse dentro de galerías y espacios y expositivos, pero al mismo tiempo superarlos, ampliando de esta forma las propias concepciones de arte en ese contexto.

Por un lado, este tipo de fotografía se puede colocar dentro del campo de lo documental, mediante el registro y testimonio de una mujer; aunque no se posea como tal mucha información de la persona fotografiada. Pero de igual forma trasciende esta idea de documento y avanza hacia el terreno de lo plástico en el momento en que el autor realiza el fotomontaje y decide cargar la imagen con significados adicionales. Esto en efecto debe enmarcarse en una idea más contemporánea de fotografía en donde la fotografía solo es una herramienta de expresión, cuyo objetivo final viene a ser determinado por los espectadores que construyen significados en torno a ella.

Las huellas enunciativas quedan ocultas casi por completo. La habitación en la que se encuentra, los objetos que la rodean, el lugar donde esta pisando, todos esos son elementos que revelan poco o nada de la persona fotografiada. Inclusive la poca vestimenta que trae consigo no es más que una vaga referencia a su trabajo. Pero el estilo en el que esta realizada la fotografía, la pose, el montaje revelan un sujeto previamente preparado, que ha llegado a un acuerdo con el fotógrafo. Por lo tanto, lo que nos cuenta en la imagen es la combinación y relación que se genera entre la fotografía que revela pocos detalles y el montaje que lleva al observador hacia la conjetura del común entre la mujer y el documento.

La composición genera una tensión entre el montaje y la fotografía, las letras claras y objetivas del documento superpuesto, se tensionan y luchan por la atención con los detalles del cuerpo de la mujer. En ese sentido, la imagen trata como tal de contarnos algo específico. El montaje no puede ser considerado como gratuito, así como la intención del autor no puede ser considerada inocente.

La imagen, interpela directamente al espectador. El montaje se convierte en una ventana a través de la cual se observa la escena que sucede de fondo. Y la mujer que es fotografía observa casi directamente al fotógrafo o en el caso de la imagen al espectador. En efecto la tarea de observar la imagen se convierte en algo complejo debido a que parecería que como observadores estamos siendo interpelados desde varios ángulos.

El autor es evidenciado dentro de la imagen a través de la mirada de la mujer fotografiada. Queda claro que ella en el momento de la acción estaba observando a alguien, inclusive parecería que estaba manteniendo cierto nivel de conversación con esa persona. Pero también la intervención y el montaje revelan la intencionalidad del autor y su participación como creador. El documento que el autor a elegido para superponerlo con la imagen de esta mujer cierra ciertas interpretaciones y abre otras tantas, pero inherentemente conduce la mirada y comprensión de la imagen hacia cierto punto específico que él ha deseado. En este caso un retrato de estas personas de las afueras, de los bordes de la sociedad; un retrato que pretende abarcar las vidas de lo que no se observa como cotidiano, lo *underground* de una ciudad o ciudades¹⁸. La construcción de la imagen como tal ha sido desarrollado con una intencionalidad que viene de la creación directa de su autor. Es por esta razón que posiblemente la imagen sea mejor enmarcada dentro de la categoría de fotografía artística y fotografía posmoderna; no solo por su valor plástico y experimental sino también por la posición conceptual que decide tomar y compartir el autor. “La estrategia de dicho modo es la de utilizar la aparente veracidad de la fotografía contra ella misma, creando su propia ficción a través de la aparición de una realidad sin costura a la que se ha tejido una dimensión narrativa.”(Crimp 2005, 47)

Por lo que respecta a las relaciones intertextuales, esta fotografía posee una clara influencia del resto de la fotografía documental social que se desarrollaba en la época en el contexto ecuatoriano. Pero así mismo pretende presentarnos una realidad poco explorada en los territorios de ese otro del cual se iba reconociendo su existencia hacia finales de los años noventa. De igual forma, el montaje llevado a cabo puede venirse a dar debido a la influencia de los procesos de serigrafía y publicidad. Es decir, se puede entender a la imagen como una forma de realizar un tipo diálogo de fronteras

¹⁸ José Avilés en conversación con el autor, 14 de enero de 2020.

hacia cierto sector de la sociedad a través de un ensayo-documental fotográfico que no pretende ocultar la posición crítica del propio autor. Por lo que no puede ser considerado como un documento imparcial.

Finalmente cabe rescatar la influencia que tuvo esta serie en la expansión de los diferentes temas a ser tratados por los fotógrafos de la época. También cabría decir que esta serie se presentó como una forma relevante de la fotografía para ser combinada con la plástica y presentada exitosamente en exhibiciones.

2.4. La construcción del otro en *Al desafuero*.

Ella, la diferencia, es lo que las imágenes no son capaces de alojar. No, ellas -las imágenes- no son buenas para registrar lo distinto, la diferencia, el diferir mismo de la identidad -en cuanto al tiempo-.

José Luis Brea, 2010

Dentro de la concepción de experimental de la fotografía es fundamental rescatar que en realidad no solo se trata de un cambio o modificación en los procesos técnicos previos o posteriores a la obtención de una imagen. Sino también es relevante la parte conceptual e ideológica que se encuentra detrás de cada una de las imágenes generadas. Así, dentro de la serie *al desafuero* se puede encontrar varios temas que son transversales para las fotografías. No solo lo experimental técnico es fundamental e interesante dentro de esta serie.

Tomando como principal imagen de análisis a la fotografía *Sin título, 1995-1997 Esmeraldas, Ecuador*, de la serie *Al Desafuero II*, podemos observar la alta cantidad de intervención a la que ha sido sometida la imagen. Fuera de ser una fotografía directa, donde se intenta rescatar a la técnica fotográfica como tal, esta imagen nos muestra dos importantes modificaciones. La primera es la superposición de un record policial sobre la fotografía de una de las mujeres que Avilés había anteriormente fotografiado en *Al Desafuero I*. La Segunda es el uso de tinta para resaltar el *NO* dentro del registro policial, pero así también para cargar de color a una imagen que anteriormente había sido en blanco y negro.

Como se había mencionado anteriormente, la serie *Al Desafuero II* tiene la potencialidad de representar un proceso experimental mucho más marcado en las fotografías de Avilés. Esta imagen también puede ser la muestra de una búsqueda mucho más relevante de representación. Es decir, en *Desafuero I* se puede decir que Avilés ha intentado explorar un tema del cual poco se había tratado anteriormente en la fotografía quiteña, pero el resultado se puede concebir de una forma mucho más cercana a lo documental. *Al desafuero I* fue una experimentación temática si se quiere proponer desde ese punto de vista. En esta serie, Avilés nos muestra la posibilidad de tomar un género fotográfico como lo es lo documental, o el realismo social y llevarlo a un extremo, seleccionando temáticas que no eran necesariamente comunes en el contexto de los fotógrafos de la época.

Así mismo, *Al desafuero I* nos abre la posibilidad de la experimentación del trato con el otro. Dentro de la fotografía es ampliamente conocido que la idea de la existencia del fotógrafo como tal modifica el resultado final de las imágenes obtenidas; por lo tanto, no es posible ser completamente objetivo con la representación de un otro en una imagen fotográfica. Por otro lado, una de las técnicas más usadas en antropología es la observación participante, que consiste en “la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el milieu de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (Taylor y Bogdan 1996, 31). Las imágenes de Avilés parecerían combinar un poco de ambas partes. La idea del desarrollo de un ensayo fotográfico en donde se intente presentar objetivamente a las personas fotografiadas, pero así también la sensación de intimidad que el registro participante puede otorgar en el momento de registrarlas en algunos de sus espacios privados.

La idea de la participación de las personas fotografiadas en sus propias representaciones puede ser considerada como una forma de experimentación que va más allá de la pura técnica y el género fotográfico. En el caso de *Al desafuero I* la representación del otro se ve delimitada por varios factores, tanto desde el fotógrafo como desde las personas que son fotografiadas. En el caso de *Sin Título*, la representación del otro se va a expandir más allá de *Al desafuero I*. En este caso la representación ya no es solo de el otro, sino también de la propia subjetividad del fotógrafo que ha intervenido la imagen, así como del espectador que la interpreta. Según el fotógrafo y académico Gonzalo Vargas “la memoria que está plasmada en la

fotografía no es fiable en tanto no es real. Es un espejo fragmentado que nos muestra lo que quiere, de acuerdo a los intereses de quien hizo la foto o al servicio de quien se encuentre esta.”(Vargas 2015, 25)

Entonces vale la pena pensar en *Al desafuero* a partir de una relación compleja entre fotógrafo y fotografiado. No solo a través de la idea de una solicitud de Avilés para con las trabajadoras sexuales sino a través de una negociación entre quien esta detrás de la cámara y quien esta frente a la misma. En el caso puntual de *Al desafuero I* y como se ha visto anteriormente las actitudes que expresan las mujeres retratadas no solo demuestran lo que el fotógrafo en una actitud pactada les ha solicitado, sino también que ellas quizá inconscientemente también se demuestran como ellas se ven a sí mismas. Es decir, el acto fotográfico en particular de la serie *Al desafuero I* puede considerarse hasta cierto punto un ejercicio de comprensión entre fotógrafo y fotografiado. En donde la técnica se conforma como una excusa para comprender al otro. Esto nos recuerda a la teoría del significado de Bajtín, citada por Hall:

la palabra en el lenguaje pertenece a otro por mitades. Se convierte en propiedad de uno sólo cuando [...] el interlocutor se apropia la palabra, adaptándola a su propia intención expresiva semántica. Antes de esto [...] la palabra no existe en un lenguaje impersonal o neutro [...] más bien, existe en las bocas de otras personas, sirviendo las intenciones de otras personas: es a partir de allí que uno debe tomar la palabra y apropiársela.(Bajtín 1981, 293)

En este caso, la fotografía funciona como representación de la palabra. Es decir, tanto el fotógrafo como el fotografiado van a tomar partes para apropiarse de las imágenes resultantes, pero al mismo tiempo hay que tomar en cuenta a la persona que observa las imágenes finales, es decir el público o espectador.

Este ejercicio de significación del otro es practicado por ambas partes. Por lo tanto, no solo Avilés contrasta su posición y contexto histórico personal con el de las mujeres fotografiadas, sino ellas también lo hacen en el momento en el que deciden qué dejar ver o qué ocultar en el momento de la pose. Vale la pena pensar que el fotografiado muchas veces actúa como un ente activo del trabajo fotográfico, es decir, a pesar de que el fotógrafo posea un grado de poder al poseer un aparato fotográfico, el modelo o persona a ser fotografiada tiene cierto grado de licencia dentro de las tomas. El fotografiado decide en última instancia qué desea ocultar o mostrar, y hasta cierto punto podría presentarlo de una forma que no sea completamente certera con su realidad cotidiana; en otras palabras, la fotografiada podría reinventarse a sí misma

para presentarse a un fotógrafo. En palabras de Hall “todo lo que decimos y queremos decir se modifica por la interacción y el interjuego con otra persona.”(Hall 2013, 420)

En *Al desafuero II*, Avilés lleva esta idea de la significación del otro a través de la imagen un paso más allá. Puede ser especulativo, pero hasta cierto punto parecería que deja de lado lo que estas mujeres desean representar con las poses que elijen, y él decide imponer un significado exterior y completamente subjetivo a las imágenes generadas. Obviamente hay que considerar que ya de por sí la subjetividad de Avilés tiene mucho que ver en el momento de realizar la toma, “Un objeto fotografiado no es más que la huella dejada por la desaparición de todo el resto.” (Baudrillard 2000, 50) Por lo tanto, el mismo acto de encuadrar es un ejercicio de subjetividad, pero en este caso consideraremos las intervenciones ajenas al momento de la toma, es decir, las experimentaciones de laboratorio a las que Avilés sometió las imágenes.

Para *Al desafuero II*, las intervenciones de laboratorio que son añadidas por Avilés de cierta forma cambian la comprensión de las fotografías originales. Tomemos la fotografía *Sin título – Esmeraldas Ecuador*, hipotéticamente eliminando las intervenciones realizadas a la fotografía original, es decir, el fotomontaje y los tonos dados por el virador, el análisis que surgiría de esta fotografía sería diferente. Por lo tanto la comprensión que obtendríamos de la mujer que posa sería otra muy distinta. En otras palabras, las imágenes que son generadas a partir de intervenciones que van más allá de las tomas directas pueden tener la desventaja de tergiversar la idea original de la fotografía. Esto no necesariamente significa que sea algo bueno o malo; pero puede resultar en algo complejo de examinar porque todas las capas de significados adicionales que las intervenciones pueden generar en una imagen cambian la forma en la que entendemos lo que vemos en una fotografía. Esto de una forma u otra cambia la forma en la que un sujeto es construido y comprendido en una imagen.

Hay que considerar que la construcción del otro especialmente en las series *Al Desafuero* de Avilés se dan por la diferencia que existe entre el fotógrafo y el fotografiado. Es decir, y como se ha visto anteriormente, el contexto y las condiciones de producción específicas de Avilés van a definir la forma en cómo él se relaciona con sus modelos, pero al mismo tiempo eso mismo determina lo que él hará con las imágenes una vez obtenidas. De igual forma, las condiciones que diferencian a las mujeres generará que ellas se comporten de una forma u otra. Y aunque se dé una

relación amigable que facilite el trato entre fotógrafo y fotografiado esas diferencias aunque en distinta medida van a delimitar las formas en las que las imágenes son producidas. Recordando a Hall “el “Otro” es esencial para el significado.”(Hall 2013, 421) Y en el caso de las imágenes de Avilés es fundamental esas fricciones que existen entre quién realiza las imágenes, quien está en las imágenes y quien observa las imágenes.

Capítulo tres

Tenguel, el tamaño del tiempo de Lucía Chiriboga.

3.1. Lucía Chiriboga.

Lucía Chiriboga nace en Quito en 1954. Gran parte de su trabajo se fundamenta en la investigación sobre los inicios de la fotografía en el Ecuador. Ha dedicado mucho de su esfuerzo a la restauración y conservación del archivo fotográfico desde el *Taller visual – Centro de investigaciones fotográficas y de comunicación*. Sus investigaciones la han llevado a diferentes momentos que se pueden considerar de partida para la fotografía ecuatoriana.

Además de investigadora, Chiriboga ha desempeñado el papel de fotógrafa con exhibiciones desde 1988¹⁹. Su obra ha tenido una gran relación con su trabajo como investigadora. Cabe mencionar que gran parte de su obra fue producida y exhibida entre los 80 y 90 con esporádicas exhibiciones después de los 2000. Como menciona José Antonio Navarrete, curador e historiador venezolano, en relación a las series fotográficas de Chiriboga:

la obra de Lucía es una metáfora sobre la sobrevivencia -a veces secreta- de culturas constantemente sometidas a fracturas y desgarramientos, y una reflexión sobre un proceso histórico expoliador que se extiende hasta el presente. Creo que pocas veces la fotografía latinoamericana ha logrado ser tan fuertemente dramática. (Navarrete 1993, 10)

Así, la obra fotográfica de Chiriboga gira alrededor de la representación indígena en el Ecuador; por un lado, de indígenas que ella misma ha documentado, pero también a partir de documentos que ha rescatado. Sus investigaciones la han llevado desde la fotografía con tendencia documental con *Pueblo Kichwa Salasaca*²⁰ en 1992 a trabajos más experimentales como *Viviré para contarlo* en 1997.

¹⁹ Esta fecha fue obtenida a partir de su currículum profesional y de exhibiciones.

²⁰ Esta referencia debe tomarse en cuenta solo como un ejemplo. Es posible que Chiriboga posea series relacionadas a la fotografía documental social desde mucho antes de esta época, pero debido a la escasa documentación de su obra no se ha citado nada anterior.

Para la década de los 90 es evidente que las series y la obra en general de Chiriboga son influenciadas en gran manera por el uso del archivo. Es importante considerar que, si bien sus series funcionan perfectamente como una posición de la autora con diferentes temas, también funcionan como documento de un contexto y de una situación específica. Como anota el periodista Francisco Cordero:

y esa es la magia de estas fotografías: haber dado corporeidad al tiempo a través de las luces y las sombras, de veladuras, de fundidos y otras tantas alquimias solo posibles en la desolada y silente soledad del cuarto oscuro donde Lucía Chiriboga se encerró a escribir esta otra historia de indios, cuando todos creíamos que la temática indígena había sido explotada hasta más allá de sus propios límites. (Cordero 1998, 11)

En ese mismo sentido, vale la pena mencionar que no solo Chiriboga sería para esa época la única en tratar el tema indígena²¹. Pero también hay que considerar que sus series, aunque con una posición clara desde el archivo y la investigación, plantean solo un punto de vista de la amplia posibilidad de la representación indígena. Y eso en sí mismo puede representar un problema (el cual será analizado posteriormente) considerando que Chiriboga como tal no posee una ascendencia directamente indígena.

De igual forma sus series dentro de la década de los 90 se pueden considerar como una forma novedosa de utilizar el archivo dentro de la fotografía. Chiriboga va a generar imágenes no solo a partir de la documentación de indígenas a los que ella investigaba, sino también directamente de los archivos que ella encontraba. Esta forma de generar series fotográficas puede ser considerada como experimental en la medida en la que no era muy generalizada dentro de los círculos de fotógrafos de la época; es decir, para la década de los 90 la práctica de los fotógrafos en Quito (como se había mencionado anteriormente), se centraba principalmente en la fotografía de documental social. Obviamente dentro de esta categoría, la representación de los indígenas pudo haber sido trabajada por otros fotógrafos, pero la labor de indagación e incorporación del archivo en la práctica fotográfica de laboratorio era poco común.

²¹ Hay varios escritores que han hablado de los indígenas en la década de los 90, como algunos ejemplos podemos mencionar a la publicación *Indios: una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990* de Ileana Almeida, *The Ecuadorian Levantamiento Indígena of 1990 and the Epitomizing Symbol of 1992* de Norman E. Whitten o *El levantamiento indígena de 1990* de Andrés Guerrero. Estos son solo algunos de los ejemplos de autores que tocaron este tema en los 90, por lo tanto, significa que aún existen otros textos que no se encuentran citados.

Otro de los puntos a destacar dentro de su carrera, es la creación de series fotográficas como una parte de la investigación y no como una actividad separada de la misma. Muchas de sus series de montajes van a poseer un fundamento investigativo de fondo, aunque no se podría obviar la creatividad y técnica dentro de cada una de ellas.

3.2. Lo experimental y *Tenguel el tamaño del tiempo*.

El lenguaje de la imagen visual es una forma de comunicación altamente personal. Su significado depende, en mayor medida que el de la palabra, del punto de vista cultural y subjetivo de la persona que lo lee. Las interpretaciones de la misma imagen por diferentes personas, en diferentes culturas y en diferentes tiempos, nos dirán tanto acerca del observador como de aquellos que son observados.
Davison, 1982

Dentro de la producción de Chiriboga en la década de los 90 figuran varias series trabajadas a partir del registro de pueblos indígenas y de sus respectivos archivos visuales. Chiriboga trabajó principalmente a partir de una labor documental de la fotografía, en donde prima la idea del reportaje, pero además generó fotografías construidas a partir de interpretaciones personales de material documental. El acercamiento de Chiriboga a la fotografía inicia con indagaciones dentro de la concepción de lo patrimonial en la fotografía.

Dentro de sus primeras experiencias expositivas de fotografía, destaca el registro que realizó en 1992 para el pueblo Kichwa Salasaca²² dentro de los levantamientos indígenas de Ecuador en ese período. Cabe considerar que Chiriboga para finales de la década de los 80 ya había iniciado su trabajo en el *Taller Visual (Centro de investigaciones fotográficas)*²³ y estaba familiarizada con la noción de la

²² La serie-registro *Pueblo Kichwa Salasaca 1992*, fue presentada dentro del marco de la exhibición *Desmarcados* en el Centro Cultural Metropolitano de Quito en 2018.

²³ Chiriboga sostiene que el equipo de Taller Visual “se propondría, a fines de 1988, iniciar un proyecto de investigación de la historia de la temprana fotografía ecuatoriana, partiendo de aquella que tuvo como sujeto y protagonista a los pueblos indios de la foresta tropical del Ecuador.”(Muratorio 1992, 9)

figura del indígena dentro de la fotografía ecuatoriana. Es por esta razón que no es de sorprenderse que su trabajo fotográfico más personal ronde dentro de estas temáticas.

Hablando en un sentido más técnico, las primeras series de Chiriboga están enmarcadas dentro de lo documental, tal es el caso de *Pueblo Kichwa Salasaca*²⁴, en el que se puede evidenciar cómo a partir de un trabajo centrado en el documentalismo fotográfico, la autora genera un relato sobre la interrelación que poseen ciertos rituales Kichwas Salasacas con la religión católica ecuatoriana. Más adelante, su trabajo fotográfico va a dar un amplio cambio cuando en 1993 empieza a trabajar composiciones fotográficas que formarán parte de la serie *Del fondo de la memoria, vengo*²⁵. Recordando el trabajo de Chiriboga en Taller Visual, Navarrete menciona “con todos esos materiales gráficos en sus constantes desplazamientos por el país, ha construido los montajes agrupados bajo el título *Del fondo de la memoria, vengo* (1993-1996).” (Navarrete 1993, 9)

Considerando el limitado registro del trabajo fotográfico de Chiriboga, se puede decir que, *Del fondo de la memoria, vengo* (1993) es una de sus primeras indagaciones en la técnica fotográfica, que exceden al género documental, ya que ella va a iniciar la experimentación con materiales que van más allá de la fotografía directa. Según las fichas técnicas de las imágenes pertenecientes a esta serie, cada una de ellas fue generada a partir del uso de la doble exposición. Esta serie marca un cambio en el tratamiento de sus series, que va desde una concepción tradicional de la técnica fotográfica, hasta considerar imágenes válidas a las generadas a partir de una experimentación con las múltiples exposiciones.

Del fondo de la memoria, vengo, a pesar de ser una indagación mucho más personal y subjetiva dentro de los archivos generados a partir de su trabajo en el Taller Visual, no se puede negar que aún conserva varios puntos de relación con la idea de

²⁴ Si consideramos a esta serie como punto de partida del trabajo personal de Chiriboga, en realidad parecería estar enmarcada en una idea de registro exacto, más que una construcción personal de serie documental. Dentro de esta idea, también, no hay que obviar que a pesar de que una serie de fotografías sea construida bajo la premisa de registro de un evento, la mirada particular del fotógrafo estará presente todo el tiempo.

²⁵ Hay que considerar que esta serie las fotografías individuales están fechadas desde 1993 hasta 1994; pero esto no significa que este trabajo haya necesariamente iniciado en estas fechas. Como en muchos fotógrafos quiteños, es posible que esta haya sido la fecha en la finalizó las fotografías, mas no represente el año de su obtención original o de inicio del proyecto.

fotografía documental-social. Se puede trazar un origen de la relación de la fotografía de Chiriboga con lo documental, en primer lugar, debido a su formación universitaria en psicología y gestión cultural; en un segundo punto y no menos importante, hay que considerar como fundamental el trabajo archivístico y de documentación llevado a cabo por ella junto con Silvia Caparrini en Taller Visual. Al parecer en este último lugar es donde iniciaría su trabajo de más largo aliento; el de encontrar, catalogar e identificar fotografías de indígenas dentro de la fotografía histórica ecuatoriana²⁶.

Además de presentar una visión evidentemente basada en el archivo, lo documental y el registro, *Del fondo de la memoria, vengo*, es la primera serie que abre la puerta a un área técnica de experimentación dentro del trabajo personal de Chiriboga, ya que esta serie evidencia la combinación entre el uso de la técnica fotográfica documental en conjunto con un trabajo bastante activo de manipulación en el laboratorio. En esta serie la autora demuestra una concepción que no se rige directamente a la fotografía como un archivo o documento; sino que a través de la técnica de la doble exposición y el montaje demuestra las capacidades discursivas de la técnica fotográfica. Pero de igual forma, este trabajo que tiene como fundamento temáticas y problemáticas mucho más personales que sus anteriores registros no deja de lado ni olvida que “la fotografía es ante todo una huella”(Meraz Arriola 2008, 93)

En ese sentido es importante volver a la idea del montaje y la doble exposición. Para *Del fondo de la memoria, vengo*, Chiriboga aplica estas técnicas no solo como una forma de modificar las imágenes originales, sino también como un mecanismo para generar nuevas interpretaciones a través de la multiplicidad de discurso que la superposición²⁷ de imágenes otorga. Resulta interesante que para ella el gesto de la

²⁶ Como Chiriboga menciona al iniciar la publicación *Identidades Desnudas* (1994), “Nos hemos propuesto una tarea difícil, pero intensa y rica al mismo tiempo: rescatar cuanta imagen fotográfica exista de los indígenas de nuestros Andes entre 1860 y 1920.” (Chiriboga 1994, 11) Pero, aunque el trabajo investigativo de *Taller Visual* haya iniciado con la búsqueda de material gráfico en relación al indígena en el Ecuador, no significa que haya sido el único interés de esta organización.

²⁷ Cabe mencionar que, a la técnica de doble exposición fotográfica, dentro de los manuales técnicos de fotografía se la conoce como *múltiple exposición*. Esto se puede entender como un juego de palabras curioso en la medida que cada exposición extra añade una capa de significados a la imagen que se encuentre como base. Pero de una forma más ontológica se podría pensar que el acto fotográfico como tal, puede funcionar como una doble exposición; como sostiene Raich Muñoz en una entrevista realizada para LUR, “en las 24 fotografías y textos que componen *The Pencil of Nature*, 1844, su autor, William Henry Fox Talbot, constata desde su mirada y pensamiento la avenencia entre dos reversos, la realidad y su representación, para dilucidar sobre la verdad que puede contener la fotografía en su

manipulación fotográfica puede funcionar más que como una simple experimentación, como una forma de problematizar personas, contextos, lugares; pero al mismo tiempo las imágenes resultantes no solo se piensan como un objeto para ser visto por espectadores anónimos, sino que Chiriboga piensa a sus fotografías como un posible objeto para el fotografiado:

si el sujeto es la palabra, el fotógrafo compone la frase, contextualiza y cualifica al sujeto a través del verbo y el predicado. Por la manipulación o intención que exista en el fotógrafo al producir el *gesto* de una foto, no es posible negar que el fotografiado acude con su proceso, con su contexto, con sus modos de aparecer y con su historia, a veces de milenios. (Chiriboga 1996, 92)

Así, en esta primera serie *experimental*²⁸, la autora demuestra al espectador sus preocupaciones y consternaciones sobre la representación del otro en la fotografía como tal. Lo cual resulta fascinante para el género documental, ya que Chiriboga no solo explora esta relación a partir de las fotografías que ella misma produce en sus viajes, sino que también a través de las que se han producido de forma histórica. Eventualmente estas indagaciones de Chiriboga la van a llevar a dar un paso hacia una exploración más profunda de lo que la técnica del montaje fotográfico tiene por ofrecer.

trasposición de la realidad.”(Raich Muñoz 2019) Por lo tanto, la convergencia entre la representación del fotógrafo y la realidad en la imagen fotográfica se pueden entender como una doble exposición. Nótese que esta última idea puede ser ampliada de forma más profunda.²⁸ Nuevamente, hay que tomar en cuenta que en este caso llamamos experimental al uso del fotomontaje y múltiple exposición fotográfica. Estas técnicas se pueden considerar experimentales basados en el trabajo previo de Chiriboga que se podría clasificar dentro de un género documental-social, donde se manipulaba poco o nada la imagen resultante, tal es el caso de la serie *Pueblo Kichwa Salasaca*. En este punto es relevante de igual forma recordar que lo experimental de la fotografía nace a partir de varias corrientes de fotógrafos-teóricos que veían a la fotografía como un instrumento inestimable para la expresividad. Tal es el caso de László Moholy-Nagy, fotógrafo y docente de la Bauhaus; él creía que “en nuestros esfuerzos para aceptar la era de la tecnología, para formar parte de ella y no hundirnos en un simbolismo o expresionismo retrógrados, la cámara con su capacidad para completar o complementar nuestro instrumento óptico, el ojo, nos ayudaría a desprendernos de nuestros hábitos tradicionales de percepción.”(Ades 2002, 148) Así Moholy-Nagy comprendió que a pesar de tener limitaciones la técnica fotográfica puede ser manipulada no solo para registrar sino también para modificar, hasta cierto punto, a nuestro gusto lo que observamos. Esa modificación, esa intervención en cierta medida es lo que lleva a la fotografía experimental. Nuevamente recordando como Moholy-Nagy definía sus fotomontajes “son la unión de distintas fotografías, siguiendo un método experimental de representación simultánea. El humor visual y el juego de palabras comparten una imagen condensada; los medios imitativos más realistas se vinculan cada vez más con lo imaginario e inquietante. Pero al mismo tiempo son capaces de plantear una narración concreta, y resultan más verídicos que *la vida misma*.” (Moholy-Nagy 2005, 93)

Viviré para contarlo condensa en una sola fotografía una parte importante de las indagaciones técnicas y temáticas que Chiriboga ha trabajado hasta ese punto. Esta fotografía contempla el collage³¹, al igual que como se mencionó anteriormente con el fotomontaje, como una técnica que amplía las posibles lecturas que puede tener una imagen. Es decir, compositivamente la vuelve más compleja y cada capa que se añade a través de las intervenciones suma diferentes niveles que pueden ser analizados desde diversos puntos de vista, desde estéticos hasta semióticos. Cabe mencionar que el collage como técnica de experimentación fotográfica fue introducida de forma aislada en ciertas obras cubistas y futuristas (Ades 2002, 12), pero fueron los dadaístas quienes encontrarían en las fotografías o fragmentos de fotografías el material principal para construir sus cuadros (Ades 2002, 12). Así estos artistas encontrarían en el collage una técnica ideal para la experimentación estética que combinaba tanto materiales varios como el uso puntual de fotografía³².

Pero volviendo a Chiriboga, hay que considerar que la técnica no era la única preocupación de una fotógrafa cuyo principal trabajo para ese momento era el contacto tanto con los pueblos indígenas como con sus archivos fotográficos; así en palabras de Navarrete:

la vigilia tutelar de los antepasados; el arrasamiento de las tierras y la eliminación física de los hombres por la explotación feroz; la omnipotencia o brutalidad de los mecanismos del poder colonial y poscolonial: la iglesia y el estado; e, incluso el acto fotográfico como un hecho depredatorio (...) que desviste indígenas y desanuda cabellos, ejerciendo un acto de violencia sobre el individuo, están presentes en esta selección³³. (Navarrete 1993, 10)

Aunque no es la primera vez que Chiriboga utilice elementos archivísticos (montaje de archivos, textos o manuscritos diversos que han tenido relación con los indígenas a los que ha fotografiado) dentro de su producción fotográfica, la importancia de *Viviré para contarlo* – 1996 reside en que esta imagen específicamente se presenta como un inicio; un germen en sentido técnico y temático de lo que

³¹ Dentro de la ficha descriptiva de esta fotografía está presente que la autora califica a la técnica como collage (Chiriboga 1998, 113).

³² Por ejemplo, se puede mencionar al artista dada Max Ernst quien “fue uno de los primeros artistas en explorar sistemáticamente el poder desorientador de las imágenes fotográficas combinadas, así como las posibilidades de realizar transformaciones maravillosas de objetos, cuerpos, paisajes e incluso de la propia sustancia.”(Ades 2002, 11)

³³ Navarrete refiriéndose a las series de la autora que conforman parte del libro *Lucía Chiriboga* (1998).

posteriormente se ampliará en futuros trabajos. En este mismo sentido, se podría comprender que eso explicaría la primera presencia de esta imagen como una fotografía única, en lugar de ser trabajada a manera de serie.

Teniendo en cuenta lo anterior, para el año de 1998, Chiriboga va a presentar la serie *Tenguel el tamaño del tiempo* como una exploración mixta entre el registro documental, su interpretación subjetiva y la recopilación de archivos. Esta serie va a ser la última de su producción dentro de los años 90; pero también hay que considerar que quizá es la última serie conocida de la autora que forma parte de exhibiciones nacionales e internacionales³⁴.

A pesar de que la figura del indígena ha estado presente en las series de Chiriboga de forma constante, hay que considerar que la autora ha ido ampliando su manera de trabajar con la imagen y por lo tanto su lenguaje visual. “Si la fotografía es lenguaje, interroguemos a lo que está en el origen del lenguaje: la palabra. Y la palabra es el fotografiado que entrará a componer la sintaxis de una fotografía” (Chiriboga 1996, 91). Entonces, no es de sorprenderse que la figura del indígena haya sido parte de la fotografía de Chiriboga durante todo este tiempo, al ser un lenguaje que ella ha tomado tiempo en desarrollar. Un lenguaje que se ha presentado de forma compleja para ella misma, especialmente en la relación que la imagen genera con el otro.

Finalmente, en *Tenguel el tamaño del tiempo*, se puede ver cómo las diferentes técnicas, tanto fotográficas como investigativas, que influyen a la autora y convergen para dar como resultado esta serie; en palabras de la antropóloga y académica Blanca Muratorio:

el fotógrafo no es más *objetivo* que el pintor o el novelista. Su arte selecciona y refleja una visión personal, su propia construcción de la realidad basada en las concepciones y estereotipos de su propia cultura y tiempo histórico, así como sus intenciones de convencer, convertir, vender, investigar o conmover. (Muratorio 1992, 16)

Por lo tanto, dentro de la experimentalidad técnica de *Tenguel, el tamaño del tiempo*, no podemos dejar de lado la relevancia de los propios intereses de la autora,

³⁴ Según el texto *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador* (2014) de Julio César Abad, Chiriboga ha generado series fotográficas entre 2008 y 2013 que permanecen inéditas (Abad Vidal 2014, 52–53). La publicación de Abad también contiene fragmentos de la serie inédita de 2013.

que la llevaron a crear esta serie. Esta es la razón por la que se ha recorrido de forma más o menos cronológica su producción hasta este punto.

3.3. Un fragmento de *Tenguel el tamaño del tiempo* o *Viviré para contarlo* – 1997.

*Esas pieles rugosas, cuarteadas, secas, aparecen fundidas,
-tras la secreta espera en un tiempo que va del remoto
pasado al presente- con la geografía rugosa, cuarteada
y seca que parece que estaba así, como esperándolas.
Francisco Febres Cordero, 1994*

La serie *Tenguel el tamaño del tiempo* se compone de dieciocho fotografías. Según la ficha técnica que acompaña a la serie, las imágenes fueron resueltas a partir de una técnica mixta, atribuyéndole esta descripción a las diferentes capas con las que la autora ha intervenido las fotografías originales. La serie puede ser considerada como una interpretación personal de la autora, de la historia que ha acontecido al cabo de los años en el sector del Tenguel en la provincial del Guayas en Ecuador.

en un gigantesco fundo de más de 70 000 hectáreas, que se extiende desde la orilla del Pacífico hasta la ceja de la cordillera andina, a 4 mil metros de altura, se escenifica esta historia. La leyenda de Tenguel traspasa el Ecuador, desde los tiempos de los cacicazgos precoloniales hasta las luchas campesinas de mediados del siglo XX. (Chiriboga 1997)

Así, esta serie se presenta como una continuación de sus investigaciones tanto sobre archivo como de visualidad de los indígenas en el Ecuador, trabajo que lleva a cabo desde que forma parte de *Taller Visual*. De igual forma, las imágenes que constituyen esta serie han sido generadas a partir tanto de los archivos que Chiriboga ha ido encontrando en sus investigaciones, como también de las fotografías que ella ha realizado al cabo de los años en las diferentes comunidades indígenas que ha visitado. Es relevante también considerar que, aunque el título de la serie haga referencia directa a un sitio en específico de la geografía ecuatoriana, las fotografías y archivos que lo conforman no necesariamente pertenecen exclusivamente a este lugar³⁵.

³⁵ Observando las diferentes series de Chiriboga, se puede evidenciar el uso de los mismos recursos de archivo en varias de las fotografías que componen diferentes series, por ejemplo;

Como se observó anteriormente, *Tenguel el tamaño del tiempo* parte de un conjunto de evoluciones y modificaciones que han adquirido diversas series fotográficas de Chiriboga al cabo del tiempo. Para ser más específico, *Tenguel el tamaño del tiempo* parte de la fotografía individual *Viviré para contarlo* – 1996, que a su vez es una derivación de la serie que la autora trabajaba en ese momento llamada *Antiguo relato Saraguro*. Es relevante considerar la forma en la que algunas de las fotografías que componen la serie *Tenguel el tamaño del tiempo* también se han ido modificando.



Imagen 5. A la izquierda *Viviré para contarlo* – 1996, Fotografía única. A la derecha *Viviré para contarlo* – 1997, Parte de las series *Viviré para contarlo* – 1997 y *Tenguel el tamaño del tiempo* – 1998. Lucia Chiriboga, Ecuador.

Remitiéndonos específicamente a una fotografía a través de la cual podemos observar un grado de evolución y desarrollo en el trabajo de Chiriboga; *Viviré para contarlo* – 1996, se presentó como una fotografía que hasta cierto punto englobaba el trabajo de laboratorio de la autora hasta ese momento. Es relevante aclarar nuevamente que *Viviré para contarlo* – 1996 fue desarrollada como una fotografía única. Posteriormente en 1997 esta fotografía es reintervenida para dar paso a una nueva versión, la cual formará parte de una serie de tres fotografías; esta serie sería titulada por la autora como *Viviré para contarlo* – 1997. Un año después, en 1998, la fotografía reintervenida que formaba parte de la serie de 1997 es tomada nuevamente por la

la fotografía *identidades desnudas* (1993) de la serie *Del fondo de la memoria, vengo* (1993-1995), en su esquina superior derecha, utiliza la misma fotografía de un indígena de frente que la fotografía *Los hijos cautivos* que forma parte de la serie *Tenguel el tamaño del tiempo* (1998).

autora e incluida en una nueva serie; en este caso la serie es *Tenguel, el tamaño del tiempo* – 1998 (Ver imagen 5).

Por lo tanto, resulta interesante que *Viviré para contarlo* – 1996, presentada como una fotografía única, termine alimentando a tres series distintas presentadas en diferentes años. Pero para fines investigativos, este hecho se presenta como una oportunidad de observar el desarrollo en técnicas fotográficas de laboratorio que poseía la autora durante estos años.

Así, en *Viviré para contarlo* – 1996 queda clara la manipulación fotográfica de la autora en dos puntos. En primer lugar, y hablando específicamente de la fotografía que se encuentra de base de la imagen final, se puede evidenciar una búsqueda en la pose de sus personas fotografiadas, es decir a pesar del hecho de que la fotografía haya tenido una intención documental, existe una búsqueda por parte de la autora en generar un retrato que se puede considerar como dirigido por ella. Esta acción puede ser pensada y comparada con otro tipo de fotografías de índole documental con pretensiones estéticas; como menciona el historiador y académico Marzal Felici en relación a la fotografía *La madre migrante* (1936) de la fotógrafa Dorothea Lange “los sujetos presentes en la fotografía se muestran en una actitud pactada o, por lo menos, buscada por parte de la estancia enunciativa.” (Marzal Felici 2015, 267)

Pero esta búsqueda de una actitud específica en los fotografiados no hace de menos a la fotografía en su carácter de documental social. En realidad, considerando el trabajo documental que ha realizado Chiriboga hasta ese momento, no es de extrañar que también haya generado fotografías donde haya pactado poses con las personas que fotografiaba; un claro ejemplo de esto podemos encontrar en las fotografías *En nombre de todo lo vivido* -1997, o en *Antiguo relato Saraguro* – 1995 que forma parte de la serie del mismo nombre.

Como ya se había analizado en las series de Avilés, la solicitud de una pose específica hacia los fotografiados puede ser considerada como un tipo de experimentación dentro del área técnica de la fotografía documental, de esta forma, “no existe un momento decisivo, sino todo lo contrario, estamos frente a una imagen casi escultórica, inerte y sin ningún elemento que transmita impresión de dinamismo.” (Marzal Felici 2015, 266) Es decir, solicitar una pose específica puede aportar a una construcción de sentido más amplia cuando esta imagen forma parte de

una serie, o bien tampoco se puede negar que la solicitud de una pose responde a intereses estéticos de los fotógrafos que realizan la toma.

En el caso de Chiriboga, *Viviré para contarlo* – 1996 y su subsecuente serie de 1997 responde a un interés que proviene de la investigación de archivos indígenas que la autora ha desarrollado desde la creación de Taller Visual en 1987, pero es relevante considerar que además la década de los 90 se va a ver marcada por diferentes crisis contextuales que definieron al Ecuador, como sostienen Kingman y Cevallos:

los años noventa representan el nacimiento de una izquierda no partidista y basada en reivindicaciones políticas concretas, el feminismo, el ecologismo, los movimientos por los derechos de los homosexuales y con mayor fuerza el movimiento indígena, configuran una práctica política distinta. Cuando el movimiento indígena irrumpe en la esfera pública nacional, visibiliza un proceso organizativo que se venía gestando desde décadas anteriores y que no buscaba instaurar el cambio del sistema político nacional, sino más bien garantizar el acceso a la tierra y a la educación intercultural para la población indígena³⁶. (Kingman y Cevallos 2017, 27)

Regresando a la parte experimental, en un segundo punto *Viviré para contarlo* – 1996 (Ver imagen 4), presenta en su esquina superior derecha uno de los objetos más llamativos visualmente dentro de su composición, un fotomontaje. Observando detenidamente el fragmento de archivo amarilleado que compone la imagen, podemos decir que la intervención es resultado por lo menos de dos intervenciones por parte de la autora. Es decir, dentro del mismo archivo amarilleado podemos observar una suerte de dije, un adorno que aún conserva parte de la cinta con la que se amarraba. Curiosamente este adorno proyecta una sombra sobre el documento, pero contrariamente el documento no proyecta ninguna sombra sobre la fotografía de base. Por lo tanto, se puede decir que la superposición del dije al documento fue realizada en una intervención diferente de la realizada a la fotografía.

Lo anterior puede representar un papel clave en comprender el proceso de experimentación que las fotografías de Chiriboga han ido desarrollando. La autora deja muy en claro que en la fotografía en general convergen varias intenciones. “En la fotografía, a diferencia de otras artes visuales, confluyen dos invenciones, dos historias, dos visiones, dos estéticas: la del que mira y la del que es mirado.” (Chiriboga

³⁶ En el texto original de Kingman y Cevallos existe una referencia al texto *Estado y movimientos étnicos en Ecuador* (2003) de Francisco Dávila Rhon, del cual fue tomada esta última idea de la irrupción del movimiento indígena.

1996, 92) Entonces, no es de extrañarse que la autora llegue a la intervención de las imágenes que ella misma genera; por otro lado, lo que resulta interesante es el proceso de intervención en sí mismo. Como se había observado anteriormente en el caso de *Viviré para contarlo* – 1996 estas intervenciones pudieron haberse realizado en varios pasos, lo cual se va a ver ampliado para la siguiente versión de esa imagen en *Viviré para contarlo* – 1997 (Ver imagen 6).

En *Viviré para contarlo* – 1997 la autora aún parecería cuestionarse la mirada del fotografiado, es decir, vuelve a traer a colación la interrogante de ¿quién observa a quién? Chiriboga rescata su trabajo de 1996 y lo interviene aún más, parecería que intentando llevarlo a un extremo en donde solo se presente el retrato de la indígena de Chimborazo³⁷. Pero estas intervenciones, aunque multipliquen las interpretaciones pueden también desviar la intencionalidad original.



Imagen 6. *Viviré para contarlo*, Lucía Chiriboga, Ecuador, 1997, De las series *Viviré para contarlo* – 1997 y *Tenguel el tamaño del tiempo* - 1998

³⁷ Se considera que la fotografía original fue realizada en Chimborazo en comunidades indígenas propias de la región debido a que 1996 la primera vez que se pudo observar públicamente la fotografía original en la ficha técnica junto al nombre constaba Chimborazo – Ecuador (Chiriboga 1998, 113).

Viviré para contarlo – 1997 (ver imagen 6) forma parte de *Tenguel, el tamaño del tiempo* serie conformada y presentada en 1998. Según la autora la serie se desarrolla como una forma visual de entender las diferentes luchas que los habitantes de Tenguel han mantenido a lo largo de los años; desde largos tiempos pasados donde “el cacique Tomalá resiste al asedio del Inca y a los primeros conquistadores”(Chiriboga 1997) hasta el siglo XX donde el territorio pasa a manos de United Fruit Company y “en los años sesenta, sobre este territorio de la United, se librará una intensa lucha campesina, que tendrá como algunos de sus protagonistas a los descendientes del cacique Tomalá, los campesinos de la isla Puná.” (Chiriboga 1997)

Pero cabe mencionar que esta serie, como ya se ha visto con el trabajo de Chiriboga, se conforma a partir de retazos de trabajos anteriores. En el caso específico de *Viviré para contarlo* – 1997 (Ver imagen 6) es una reedición de su fotografía solitaria presentada en 1996 (Ver imagen 4). Como se puede observar en su versión de 1997 lleva su proceso de intervención a un extremo aún más notorio, es decir, a través de fotomontajes, viradores y técnicas de iluminación de laboratorio consigue eliminar la totalidad del contexto en el cual se encontraba el personaje de su fotografía original.

A diferencia del trabajo de Avilés en donde sus intervenciones en las fotografías de las trabajadoras sexuales consisten en añadir maneras de lectura de la imagen mediante el uso de la caligrafía, Chiriboga decide a través de sus intervenciones retirar información de la fotografía. En ese sentido, puede resultar relevante recordar al escritor y crítico francés Louis Aragon en su libro *Los Colages*, que genera una categorización del collage que tiene incidencia dentro de la comprensión del fotomontaje; él divide al collage dependiendo de la intención de la materialidad utilizada, "donde la cosa expresada es más importante que la manera de expresarla, donde el objeto representado desempeña el papel de una palabra."(Aragon 1965, 44) Esto hace eco en el discurso de construcción del otro que mantiene Chiriboga en sus ensayos que introducen a su obra, ella sostiene que “si el sujeto es la palabra, el fotógrafo compone la frase, contextualiza y cualifica al sujeto a través del verbo y el predicado.”(Chiriboga 1996, 92) De esta forma, se puede comprender que la decisión de Chiriboga por eliminar un contexto puede responder a la idea de acentuar el gesto de la persona fotografiada. Es decir, considerando que la indígena realiza un gesto que puede ser calificado como de guardar silencio o callar, la eliminación del fondo la

vuelve hasta cierto punto atemporal y acontextual; lo cual para la intención de ubicar esta fotografía en una serie a la cual originalmente no pertenece puede funcionar de forma perfecta.

Dentro de esta misma idea, hay que considerar que el trabajo de eliminación del fondo de los sujetos en una fotografía es un trabajo que ya se ha realizado en fotografía generada en Ecuador previamente. Inclusive es tentador decir que Chiriboga pudo haber tomado esta idea de sus trabajos investigativos con material fotográfico de las misiones al oriente ecuatoriano. Para comprender mejor esta idea, se puede revisar el libro *Retrato de la Amazonía Ecuador 1880 – 1945* (1992) realizado por Chiriboga junto con Taller visual. En esta publicación se puede observar una de las imágenes realizadas por el fotógrafo B. Ribadeneira (Ver imagen 7) en donde él elimina el fondo de los sujetos, dando paso a una representación casi antropométrica de los indígenas de la provincia de Napo (Chiriboga y Cruz 1992).



Imagen 7. *Indígenas de la provincia de Quijos*, B. Ribadeneira, Napo – Ecuador, Circa 1900, parte de la colección Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

Por lo tanto, el uso de la imagen de la indígena en *Viviré para contarlo* - 1997 que realiza Chiriboga puede resultar particularmente controversial. Es decir, al eliminar el fondo su fotografía puede caer en la antropometría³⁸ de una región, en este caso El Tenguel. Para esto también hay que considerar el modo de difusión que se utilizó para la serie *Tenguel el tamaño del tiempo*. En un primer momento la serie fue presentada en la página zonezero.com³⁹ y posteriormente llevada a la IX bienal de fotografía de México en 1999. Entonces e irónicamente, la serie tuvo la potencialidad de denunciar los problemas locales del Tenguel a un nivel internacional, pero al mismo tiempo las intervenciones sobre ciertas fotografías como en *Viviré para contarlo*, ¿acaso no caen en una representación colonizadora del otro o una mirada de clase? En palabras de Kingman y Cevallos: “los años noventa representan el fin de las utopías y la crisis de las certezas, a la vez que posibilitan la "circulación de información y contenidos a una escala global a través de Internet.” (Kingman y Cevallos 2017, 25)

La forma de circulación que tuvo la serie *Tenguel el tamaño del tiempo*, puede generar en su lectura ciertas contradicciones. Es decir, considerando que la serie se presenta en un inicio en una página web plantea la idea de la obvia internacionalización a la cual aspiraban o por lo menos lograban alcanzar ciertos fotógrafos ecuatorianos de esa época. Pero lo curioso no es el interés personal de la internacionalización sino es la particular lectura que se puede obtener a partir de esa página. Es decir, la serie, bajo las premisas que compone el artículo de José Antonio Navarrete que acompaña la serie, funciona como una representación metafórica de la situación indígena de toda una región; “relato alternativo que recusa la exclusión de los indígenas de la historia

³⁸ Pensemos por ejemplo como funcionaban las fotografías de los científicos europeos en relación a las culturas indígenas latinoamericanas. Como sostiene el fotógrafo Gonzalo Vargas: “el uso de la representación del Otro por parte de los viajeros/cientistas europeos servía así para afianzar relaciones hegemónicas de poder arraigado en un pensamiento binario moderno: civilización/barbarie.” (Vargas 2015, 13)

³⁹ Zonezero, se ubica a finales de los 90 como una plataforma web de difusión y discusión de proyectos fotográficos principalmente latinoamericanos; aunque en sus inicios se ocupó de revisar procesos fotográficos digitales eventualmente expandió esos intereses a la difusión de la fotografía en general, por lo tanto, eso incluía proyectos análogos o químicos que tuvieron facilidad de ser digitalizados. Resulta interesante que dentro de la concepción de ZoneZero su grupo editorial haya tenido en cuenta que los diálogos que genera la fotografía pueden llegar a ocupar un ámbito internacional “hoy, como nunca antes, la imagen se ha convertido en la materia prima de las conversaciones a nivel global y por encima de cualquier barrera geográfica, cultural, ideológica o idiomática. Con el avance tecnológico, cada usuario de un dispositivo de captura se ha vuelto un fotógrafo en potencia.” (Malo 2014)

del país y del territorio público del discurso institucional.”(Navarrete 1998b) Además, hay que considerar que de esa serie puntualmente se posee poca información más allá de la que pueda proporcionar la autora personalmente⁴⁰. Esto en general puede problematizar la posición en sentido de representación que genera la autora de forma internacional.

Pero no hay que dejar de lado la investigación que la autora ha realizado para poder generar la serie *Tenguel el tamaño del tiempo*. En la fotografía *Viviré para contarlo* – 1998 Chiriboga recurre a la inclusión de documentos que provienen de indagaciones previas dentro de los territorios del Tenguel (Navarrete 1998b). Al igual que series anteriores los documentos incrementan las posibilidades interpretativas de la fotografía inicial, pero así mismo hay que tener en cuenta que la experimentalidad en estas fotografías en específico se basan altamente en la prueba y el error. Eso explicaría por qué existen varias versiones de un mismo trabajo; *Viviré para contarlo* – 1998 es un claro ejemplo de esto, pero esta particularidad puede ser evidente en otras fotografías de esa misma serie.

Uno de los detalles que no se puede dejar de lado al hablar tanto de *Viviré para contarlo* – 1998 como de la serie completa *Tenguel el Tamaño del tiempo* en un sentido técnico, es la inclusión del virador como una forma de pintura en la fotografía. A diferencia de las series de Avilés que utiliza el virador y las tintas para aumentar los elementos que componen la imagen, Chiriboga utiliza estos elementos para eliminar u ocultar elementos que podrían componer las fotografías inicialmente. Junto con esto hay que mencionar que dentro de la serie *Tenguel, el tamaño del tiempo* el virador parecería ser utilizado para resaltar la vejez de ciertos documentos añadidos a las imágenes. Esto es relevante debido a que revisando cronológicamente las series de

⁴⁰ Este problema en puntual, no es particular de los fotógrafos presentes en este ensayo, sino por el contrario era un problema que recorría el círculo artístico en general en Ecuador; en palabras de Kingman y Cevallos en relación a la crítica y legitimación del arte en Ecuador “el arte no se legitima por sí solo, también ayudan los discursos críticos y los proyectos curatoriales que dan un empuje a su circulación. El caso del arte ecuatoriano ha experimentado una limitada crítica interna que lo situó en contextos internacionales y poco interés de investigadores externos en analizarlo.”(Kingman y Cevallos 2017, 27) Por lo tanto, la existencia o ausencia de textos y críticas es fundamental para analizar y entender estas series fotográficas en general.

Chiriboga es la primera vez que utiliza el virador de una forma tan directa dentro de sus imágenes, casi imitando la pintura⁴¹.

Finalmente, y como se ha mencionado anteriormente, la fotografía individual *Viviré para contarlo* desde su primera edición en 1996 hasta la final en 1998 para la serie *Tenguel el tamaño del tiempo* condensa una forma de trabajo particular para la época de los 90. En donde se presentan varias versiones de una misma imagen que pueden dar cuenta la forma cambiante y evolutiva del desarrollo técnico al que un fotógrafo en Quito se veía expuesto. Pero estas imágenes no son solo destacables en un sentido fotográfico, hay que mencionar que su generación llevó la mirada del documental social a un aspecto más personal para los fotógrafos, como menciona Navarrete:

Con su obra, Lucía Chiriboga compromete al arte en la localización de los puntos ciegos en los mapas del pasado (Huyssen.A. 1997) que permitan la reescritura de la historia al margen de los paradigmas del modernismo. Para ella, como para muchos otros artistas del día, la memoria parece ser el lugar donde se puede articular productivamente la realidad contemporánea. (Navarrete 1998b)

Así de una forma más general es interesante la ampliación que proporcionó la serie *Tenguel, el tamaño del tiempo* al uso que los fotógrafos daban a los documentos para la década de los 90. Como demuestra Chiriboga, la generación de una imagen fotográfica no solo puede ser la toma directa, sino a partir de actividades investigativas se puede llegar a experimentaciones particulares que resulten en interpretaciones subjetivas de un conjunto de acontecimientos que se pretenden comprender. En otras palabras, la serie *Tenguel el tamaño del tiempo*, también puede funcionar como una forma en la que Chiriboga ha ido entendiendo sus propios pasos a través de las investigaciones de imágenes de archivos indígenas al cabo del tiempo

⁴¹ Para observar las series de Chiriboga anteriores a *Tenguel el tamaño del tiempo* se puede consultar el libro *Lucía Chiriboga* (1998) editado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

3.4. La representación del otro en *Tenguel, el tamaño del tiempo*.

La comunicación fotográfica es el resultado de una relación social culturalmente determinada. Por lo tanto, toda imagen fotográfica contiene un mensaje cuyos significados, lejos de ser obvios o transparentes, deben ser leídos dentro de un contexto cultural e histórico específico.
Blanca Muratorio, 1990

Tenguel, el tamaño del tiempo no es la primera serie fotográfica de Chiriboga que gira alrededor de la imagen del indígena. En realidad, es un tema que ha tomado tiempo en desarrollarse dentro de su portafolio y trayectoria como fotógrafa⁴². Tomando en cuenta lo que se ha tratado anteriormente es relevante mencionar que, en *Tenguel, el tamaño del tiempo* las imágenes que elabora Chiriboga en un aspecto técnico son particulares debido al tipo y la cantidad de intervención que poseen. Pero al mismo tiempo llama la atención que a través de los ensayos que acompañan tanto a sus series como a sus publicaciones, la autora indague intensamente sobre la representación que a través de la historia se ha realizado sobre la imagen del indígena en el Ecuador; como demuestra parte del texto que acompaña la publicación de sus fotografías:

yo únicamente puedo interrogarme y llegar a sospechar, a partir de una experiencia personal, lo importante que puede ser, para esa cultura teórica y para esa estética en particular que refleje las identidades latinoamericanas, el revalorizar la visión que sobre el “sí/mismo/fotografiado” tiene el “otro”, el colonizado, el “indio” de una región precisa, la región andina [...]. Precisamente a partir de las fotografías de las que él o sus antecesores han sido protagonistas. (Chiriboga 1996, 91)

Entonces, tanto las investigaciones que ha realizado Chiriboga como sus postulados en torno a la fotografía, giran sobre la construcción del otro en la fotografía histórica. Cabe considerar que no es cualquier otro en términos generales, sino específicamente del otro indígena frente al fotógrafo que acumulaba cierto estatus y poder detrás de la cámara. Así, inevitablemente la fotografía histórica lleva a Chiriboga a hablar sobre colonialidad y clasificación del otro en las fotografías de

⁴² Para observar las series de Chiriboga anteriores a *Tenguel el tamaño del tiempo* se puede consultar el libro *Lucía Chiriboga* (1998) editado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

finales del siglo XIX e inicios del XX, como podemos observar en su libro *Identidades Desnudas Ecuador 1860 – 1920* (Chiriboga y Caparrini 1994). De igual manera al hablar de colonialidad hay que recordar el concepto propuesto por Aníbal Quijano:

la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América. (Quijano 2014, 285)

Las series de Chiriboga, aunque tengan relación con las investigaciones que ella ha realizado no nos hablan de la misma forma que las fotografías históricas. Las series personales de Chiriboga, aunque pueden traer a colación temas sobre la representación del otro es a partir de un contexto diferente, específicamente desde una representación dada a finales del siglo XX. Esto particularmente se torna interesante considerando el contexto de conflictos y luchas sociales que atravesaban los grupos indígenas a finales de siglo.

Así la fotografía de Chiriboga nos puede acercar a esas memorias perdidas a través del uso de los documentos que contienen las imágenes que ella genera. O a las luchas sociales como en el caso de Tenguel y los personajes y símbolos que combinados nos pueden dar una idea de lo que ese territorio específico ha representado a lo largo del tiempo para un pueblo. O finalmente, la fotografía de la autora nos puede traer a colación los problemas de colonización visual a la que los pueblos se vieron afectados al cabo de los tiempos.

Pero, definitivamente llama la atención que los proyectos personales de Chiriboga hagan un uso de género documental-social de la fotografía considerando que ella ha mencionado reiterativamente que hay que tener en cuenta la posición de la persona fotografiada en el momento de realización de la toma, como Chiriboga menciona, “sobra recordar que, en la fotografía, a diferencia de otras artes visuales, confluyen dos intenciones, dos historias, dos visiones, dos estéticas: la del que mira y la del que es mirado” (Chiriboga 1996, 92). De forma puntual, en *Tenguel el tamaño del tiempo*, las imágenes que son compuestas a partir del uso de fotografías realizadas por la misma Chiriboga pueden funcionar como un registro antropológico de esas regiones y lugares; “el antropólogo/fotógrafo, en nombre de la ciencia se atribuye la representación del Otro en tanto es un objeto de estudio imaginario museificable al

descontextualizarlo de su cultura y mostrándolo como un todo absoluto.” (Vargas 2015, 18)

Pero, considerando el grado de intervención que poseen las imágenes en Tenguel el tamaño del tiempo, la autora toma licencias que van más allá del registro antropológico y el trabajo con archivos. Las intervenciones, las experimentaciones con imágenes y archivos pueden generar lecturas que no necesariamente representen a las personas presentes en esas imágenes. En realidad, las intervenciones en las fotografías podrían exceder la intención original de las fotografías que se usan de base, posiblemente amplificando lo que anteriormente se mencionaba con la cita del fotógrafo Gonzalo Vargas. A esto hay que aumentar el hecho de la forma de circulación que han tenido estas imágenes; dentro de galerías y espacios expositivos artísticos.

Esta es la razón de la relevancia de examinar cada momento del contexto en el que se presentan las fotografías para poder descifrar las posibles respuestas que pudieron haber obtenido. Según el teórico Vilém Flusser:

la crítica fotográfica debe ser capaz de descifrar las condiciones culturales internas de cada fotógrafo no solo en su fotografía llamada “de documental” o “reportaje”, donde las condiciones culturales son la caza misma, sino en cada fotógrafo. La estructura de la condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo, sino en su mismísimo acto.(Flusser 1990, 33)

Entonces a grandes rasgos se podría decir que las representaciones que realiza Chiriboga en su serie *Tenguel el tamaño del tiempo* contradice hasta cierto punto su posición sobre la participación del otro en la representación fotográfica, ya que parecen enfocarse en una sola posición, en este caso de la fotógrafa. Así, ella como autora toma decisiones de experimentación e intervención dentro de imágenes para resignificarlas de acuerdo a su propia subjetividad e intereses particulares. En efecto, la representación del indígena en esta serie puede aportar a la comprensión de las luchas que vivían en Tenguel pero al mismo tiempo puede ser un indicio de un contexto en el que aun permanecían ciertos estereotipos y representaciones dramatizantes de esta misma figura.

Capítulo cuatro

Yoes de Sara Roitman.

4.1. Sara Roitman.

Sara Roitman, de padres chilenos e israelíes, se radica en Ecuador en 1987. La primera parte de su vida se establece en Israel, es ahí donde estudia por primera vez fotografía en la escuela *Cámara oscura*. De igual forma, es en Israel donde va a exponer por primera vez su trabajo fotográfico en una exhibición grupal (1986), desarrollada en la misma escuela donde se graduó.

Después de su llegada al Ecuador en 1987, sus exhibiciones se van a desarrollar en diferentes galerías y espacios artísticos principalmente alrededor de Quito; cabe destacar que a partir de 1990 Roitman va a tener una alta cantidad de exhibiciones internacionales.

Para Roitman su formación técnica en fotografía se va a desarrollar en Israel, pero es relevante considerar que gran parte de su producción que conforma su portafolio fue desarrollado dentro del contexto ecuatoriano. Por lo tanto, para este ensayo se ha clasificado a su producción fotográfica como ecuatoriana, a pesar de que Roitman no posea la nacionalidad como tal; esto es debido tanto a sus años de residencia en el país como a la forma en la que el contexto social, político y cultural han influido en sus series fotográficas.

También vale la pena destacar que Roitman, a comparación de los anteriores fotógrafos, va a ser la única en mantener una producción continua a lo largo del tiempo. Desde su llegada al Ecuador hasta el presente (2019), Roitman ha tenido varias exhibiciones en solitario al igual que colaboraciones y exposiciones colectivas, tanto dentro como fuera del Ecuador. Esta continua producción es lo que ha generado diversidad dentro del trabajo general de esta fotógrafa. Por esta razón hoy en día sería difícil poder clasificar su producción dentro del área la fotografía directa; principalmente, debido a la diversidad de medios que la autora utiliza para diversos proyectos.

El trabajo de Roitman inició a partir de un tipo de fotografía bastante tradicional, en este caso nos referimos específicamente a la fotografía de toma directa; donde no es predominante ningún tipo de experimentación y la manipulación en el laboratorio es mínima. Dentro de sus primeras series, una de las más relevantes puede ser considerada *Samai*⁴³ (1997) (Ver imagen 8), una serie en la que Roitman nos presenta un registro sobre la teatralidad, la danza y el movimiento. *Samai* puntualmente se caracteriza por el uso de la experimentación en el momento de la fotografía, es decir a través de la cámara⁴⁴.



Imagen 8. *Samai* (Fragmento), Sara Roitman 1997.

⁴³ Cabe considerar que de las series fotográficas de Roitman anteriores a los 90 se tiene poco registro, pocas de estas series han sido exhibidas después de los 2000 y algunas no constan en el portafolio de la fotógrafa. Pero de igual forma, hay que mencionar que en la publicación *Imperdible* (2009), de Roitman se compilan algunas de las series de esta época. Para este ensayo han sido consideradas principalmente las series compiladas en esta publicación, sin desmerecer las que han quedado fuera.

⁴⁴ A través de todo lo que se ha podido observar hasta el momento, la fotografía se puede dividir en tres grandes momentos de experimentación. 1. En el momento de la preparación de la toma, es decir en la relación que puede generar el fotógrafo con el contexto en el cual se encuentra antes de realizar la toma como tal. 2. En el momento de la toma, en este punto la experimentación se caracteriza por cualquier manipulación que sea obtenida a través de la mecánica de la cámara (ej. tiempos de exposición, profundidad de campo, distorsiones generadas a partir de los lentes.) 3. En el proceso de laboratorio, esta tercera forma de experimentación esta dada por las manipulaciones que se puedan obtener en el momento de procesar la fotografía en el cuarto oscuro en el caso de la fotografía química o en programas de edición el caso de la fotografía digital. (ej. fotomontajes, collages, solarizaciones, entre otros)

En realidad, en estas primeras series se puede notar aun una búsqueda de un lenguaje que poco a poco se irá acentuando en su producción, para luego volverse más evidente en la medida en que su trabajo ha progresado. Como menciona la curadora Katya Cazar en relación a las series expuestas en su libro *Imperdible*:

el material expuesto no solo contiene sus experimentaciones técnicas, sus búsquedas estéticas o sus propuestas conceptuales, es también un “buscar” en su contexto simbólico. Françoise Dolto dice: “que aun antes de hablar somos seres de lenguaje.” El lenguaje que se asume y se intuye aun en la niñez más temprana, en las emociones y en las vivencias cultivadas. (Cazar 2009, 202)

Así, desde *Samai* ya puede ser evidente la intencionalidad experimental de la autora; aunque en esta serie Roitman aún sea conservadora de acuerdo a los usos de la cámara y el trabajo en el laboratorio. *Samai* se va a presentar dentro de la publicación de Roitman como una suerte de revisión a sus trabajos anteriores a una experimentación mucho más intensa dentro del campo fotográfico.

Entre 1987 y 1999, Roitman expondrá principalmente fotografía; eventualmente sus respectivas indagaciones para cada uno de los temas que ha topado la fueron acercando hacia diferentes medios como la instalación y el videoarte. Pero en todos sus años de producción se puede decir que sus series han tenido una profunda base en la fotografía como soporte medio por sobre el resto de técnicas. Como bien ilustra el escritor y crítico Cristóbal Zapata en su texto *Teatro de signos*:

desde la sofisticación mediática al documento casual, de la elaboración conceptual al regodeo en lo pop y kitsch, Sara Roitman ha hecho de la fotografía un ejercicio de creación y libertad (...) pero sobre todo mirando el presente con la generosa y alegre atención con las que observa y trata los seres y las cosas, para que nada se le vuelva a perder, para que lo mirado y lo vivido sean parte de un futuro menos imperfecto. (Zapata 2009, 14)

4.2. Lo experimental y *Yoes*

Resulta más útil hablar de lo que uno ha experimentado que pretender un conocimiento que sea absolutamente impersonal, una observación sin observador. De hecho, no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente elaborado, de algo autobiográfico.

Paul Valéry

Como se había dicho anteriormente las series de Roitman no solo nos presentan una evolución en temáticas⁴⁵, sino también las maneras en cómo la artista entendía y manejaba la técnica fotográfica. Para 1999, Roitman va a presentar por primera vez la serie *Yoes* en el bar El Pobre Diablo, en esa época ubicado en La Mariscal. Así mismo, *Yoes* va a ser la primera vez que la autora incorpore diversas técnicas que en sus siguientes obras se considerarán como una marca de la artista.

Yoes fue la primera serie fotográfica donde la artista exploró su propia intimidad, donde la fotografía no giraba en torno a lo externo de la autora, sino hacia su propia subjetividad e interior. En sus trabajos anteriores, Roitman había explorado la fotografía desde un ángulo un poco más tradicional⁴⁶. Es decir, sus trabajos anteriores van a permanecer dentro de una exploración técnica moderada; por ejemplo, en *Samai* de 1997, aunque ya se podía prever una exploración dentro de la técnica fotográfica, esta va a permanecer dentro de una experimentación técnica basada en los mecanismos de registro de la cámara, en este caso el tiempo de obturación.

⁴⁵ Revisando tanto el portafolio de la artista como la publicación *Imperdible* (2009), se puede evidenciar que una de las primeras series que son en cierta medida relevantes para entender su trabajo ha sido *Samai*. Por lo que, partiendo desde esta serie, se puede observar cómo Roitman ha trabajado desde un interés por el cuerpo y el uso de la cámara hasta exploraciones más introspectivas como se verá más adelante en *Yoes*. Si llevamos esta idea de la temática mucho más adelante de la década de los 90, podríamos observar que eventualmente el trabajo de Roitman va a pasar de lo introspectivo hacia una indagación más de ámbito externo como lo hace en la serie *Re* (2011). De forma puntual, la década de los 90 se presenta como una época en donde el trabajo de Roitman va a realizar un avance en temática que inherentemente viene acompañado de diferentes exploraciones técnicas, que analizaremos más tarde.

⁴⁶ Como se había visto anteriormente, los inicios de los trabajos de Roitman se centran en exploraciones realizadas a partir de tomas directas al igual que desde lo explícitamente documental. Pero de igual forma, para este ensayo se usa el término tradicional refiriéndose hacia un apego de lo fotográfico a lo documental-social, por otro parte lo experimental se refiere a esos otros usos de la fotografía que no son clasificados específicamente como documentales.

Aunque *Yoes* haya sido una de las exhibiciones donde Roitman presenta su trabajo más introspectivo hasta esa fecha, no significa que haya sido la primera vez que haya trabajado con esta temática. Es relevante mencionar que antes de *Yoes*, la autora ya había trabajado hasta cierto punto en la indagación personal. En la fotografía *AUTORRETRATO* (1998) (Ver Imagen 9), la autora ya va a trabajar con una temática mucho más personal que se convertiría en un posible punto de partida para *Yoes* y después para futuras series.



Imagen 9. *AUTORRETRATO*, Sara Roitman 1998.

En *AUTORRETRATO* Roitman va a fotografiarse a sí misma en medio de la recuperación de un accidente sufrido. En este sentido la fotógrafa Jo Spence ya había tratado temas similares al trauma y el sufrimiento posterior a accidentes o durante enfermedades mediante la fotografía. Spence sostiene que

en nuestra condición de fotógrafos, mucho antes de buscar técnicas para representar a los otros (por medio de la fotografía documental o lo que sea), necesitamos pensar seriamente sobre la forma de representarnos a nosotros mismos ante nosotros mismos, aunque lo hagamos como un ejercicio teórico o técnico. (...) En el fondo estamos tan cargados de vergüenza, deseo, temor y trauma que casi no podemos decir nada sobre nosotros mismos, aunque como fotógrafos parezcamos tener mucho que decir sobre los demás. (Spence 2005, 13)

Así, en *AUTORRETRATO* se va a presentar por primera vez el uso del color rojo que posteriormente va a caracterizar a muchas de las series de la fotógrafa. Pero principalmente es una de las primeras series públicas⁴⁷, en las que la autora va a presentar el uso del montaje como un recurso fotográfico.

Así, *AUTORRETRATO* puede ser considerada como una de las primeras fotografías experimentales de exhibición pública dentro de la trayectoria de Roitman. En esta fotografía se ven reflejados algunos de los temas que posteriormente series como *Yoes* o *Hablemos del dolor* van a topar; el uso de la fotografía como una biografía de la experiencia propia de la autora, de sus dolores y vivencias, una suerte de ensayo autobiográfico (Zapata 2009, 10).

Hablando en un sentido más técnico, *AUTORRETRATO* podría considerarse como un precursor de una experimentación más amplia en fotomontaje por parte de Roitman. Como se había señalado anteriormente, para la década de los 90 el montaje permanecía en Quito como una experimentación menor de la fotografía, existían pocos fotógrafos que dedicaran tiempo a generar un portafolio de montajes⁴⁸. Vale la pena también mencionar que esta fotografía no solo se presentó como una forma de experimentación en un sentido de resolución técnica mediante el montaje, sino la presentación e impresión de la misma resultó novedosa para la época. *AUTORRETRATO* no fue trabajada directamente en un cuarto oscuro, sino fue una de las primeras fotografías no publicitarias, en ser trabajadas en digital y ser impresas en

⁴⁷ Es importante mencionar que la fotógrafa ha trabajado desde mediados de los 80 y aunque dentro de su currículum consten diversas exhibiciones, existe gran parte de su trabajo que no ha sido mostrado de forma pública. Tal es el caso de *AUTORRETRATO*, esta fotografía fue creada en 1998, pero tan solo en 2009 fue presentada a un público de forma mucho más amplia dentro del libro *Imperdible*. Hasta esa fecha es difícil encontrar datos sobre la exhibición de esa fotografía en particular.

⁴⁸ Cabe recalcar nuevamente que la experimentación y autoaprendizaje en la fotografía fue fundamental para formar a los fotógrafos ecuatorianos. Por lo tanto, aun resta mucho por investigar en la trayectoria de fotógrafos cuyos archivos permanecen en colecciones privadas o no investigadas.

centros de imprenta. Como cuenta Roitman, inclusive la decisión del papel de impresión resultó fuera de lo común, esta fotografía fue impresa sobre el papel de plástico laminado⁴⁹.

Esta única fotografía, ya de por sí, revela un gran ímpetu experimental en cuanto al tratamiento fotográfico se refiere. La autora va a tomar diversas técnicas necesariamente de uso fotográfico común para la época⁵⁰ y las va a utilizar como herramienta para tratar un tema particular. Es relevante, también, considerar la posible pretensión de la práctica fotográfica de la autora y cómo esta se incorporaba dentro del campo fotográfico quiteño. Es decir, se podría pensar que *AUTORRETRATO* no planteaba posicionarse dentro de la fotografía documental social, sino más bien pretendía salir de ese género; por un lado mediante la temática, pero también debido a la resolución técnica.

Las exhibiciones que ha realizado Roitman a lo largo de su trayectoria han sido acogidas en su mayor parte en galerías; esto no necesariamente quiere decir que sus series hayan sido consideradas dentro del estatuto arte desde un inicio, por un lado debido todavía a un contexto quiteño que se podría considerar reacio a aceptar el estatuto artístico de la fotografía, pero también a las temáticas que ella trataría en sus primeros años de residencia en el Ecuador. Esto es relevante debido a que, considerando el contexto fotográfico quiteño, fundamentado altamente en la fotografía documental social, la fotografía que iría desarrollando Roitman desde mediados de los 90 encontraría cabida dentro del círculo artístico, en lugar del círculo fotográfico como tal. Es interesante de esta forma considerar que lo experimental en la fotografía de la década de los 90 fue ligado hacia lo artístico, en lugar de hacia lo fotográfico⁵¹.

⁴⁹ El mismo tipo de papel plástico que se utiliza hoy en día para envolver productos alimenticios como galletas y caramelos.

⁵⁰ En este caso nos referimos a materiales de uso *exclusivo* de imprentas o establecimientos especializados en diseño gráfico, de igual forma a los materiales que se utilizaban en envolturas de productos comestibles, entre otros.

⁵¹ Esto en particular nos puede llevar a pensar el valor de lo documental que ocupaba la fotografía en aquella época. Es decir, la generación de imágenes que se apartaban de un trabajo documental, hasta cierto punto, eran apartadas de los circuitos fotográficos; pero en ese proceso encontraban una escapatoria dentro de las artes visuales. Este es un proceso que permitió a los fotógrafos presentar series o indagaciones de índole más personal o experimental dentro del campo fotográfico; tal y como se había analizado en las series de Avilés y Chiriboga.

Así, resulta curioso cómo la autora va a tomar gran parte de esta base de *AUTORRETRATO* y la va a llevar a una experimentación mucho más amplia y hasta cierto punto quirúrgica, derivandola en diversas temáticas que han ido atravesando su carrera. Para 1999, cuando Roitman exhibe *Yoes*, gran parte de esta experimentación inicial ya había encontrado cierto grado de refinamiento y dominio. Para Zapata, *Yoes* va a ser “el primer escalón importante en la obra de Roitman” (Zapata 2009, 12). Pero, a pesar de ser una serie construida para funcionar de forma autónoma, se perderían muchos datos valiosos del desarrollo procesual de temáticas y técnicas si se la considera de forma individual sin tomar en cuenta el trabajo previo de Roitman. De una forma más específica, analizar *Yoes* es indagar sobre la construcción de un lenguaje⁵² que parte de un “contexto simbólico” (Cazar 2009, 202) que a la fotógrafa le ha tomado un considerable tiempo desarrollar.

La serie de *Yoes*, y el trabajo en general de Roitman, proviene de un proceso amplio de experimentación fotográfica que tuvo inicios mucho más tradicionales⁵³. Gran parte del trabajo posterior a *Yoes*, puede ser considerado una indagación mucho más amplia de retazos de temáticas que se van a ver involucradas en esta serie⁵⁴. Pero remontándonos un poco más al pasado, todas estas imágenes van a tener la gran referencia que se genera en *AUTORRETRATO*.

Así, lo experimental en *Yoes*, se puede considerar como una condensación del proceso de autoaprendizaje y exposición a diversos contextos; pero principalmente de

⁵² Al hablar de lenguaje en *Yoes*, en este caso, se refiere específicamente a técnicas fotográficas que se van a reproducir de forma constante en trabajos posteriores de Roitman. Tal es el caso del uso de la dicotomía de colores rojo y negro, o de inclusión de objetos personales como muñecas o zapatos. Pero hay que considerar que el lenguaje que desarrolla Roitman también tiene que ver con temáticas como la migración, el viaje o el sufrimiento, que ella ampliará en otras series,

⁵³ Aunque ha resultado complejo encontrar registro de las primeras series de la autora, se puede deducir principalmente en relación a los títulos de las fotografías, que sus exhibiciones a finales de los años 80 giraban alrededor de una idea de la fotografía como registro. Pero hay que tomar en cuenta que las temáticas parecían variar entre tópicos que interesaban a la autora; tal puede ser el caso de las exhibiciones *Beit Lavron* (Israel, 1986) o *Tauromaquia* (Quito, 1988). Cabe puntualizar que no se ha realizado el correspondiente análisis y registro de estas exhibiciones particularmente por lo que solo se puede deducir en base a los títulos de las fotografías, sus años y dónde fueron expuestas.

⁵⁴ Si se indaga en el portafolio de la fotógrafa, series posteriores como *La Maleta* (2003) o *Futuro imperfecto - percepciones limitadas de tiempos paralelos* (2005) parecería que le deben mucho a las técnicas utilizadas en *Yoes*; como el uso de cierto de dicotomías de color, la doble exposición, el trabajo de montaje en el laboratorio fotográfico o la edición digital.

un amplio trabajo previo que muchas veces no es posible visibilizar fuera del archivo de la propia autora.

En ese sentido, *Yoes* como serie, genera un contraste interesante en relación a *AUTORRETRATO*. Uno de los primeros puntos que vale la pena rescatar es el uso del color rojo como una marca estética y de resalte dentro de ambos trabajos. Para las series que Roitman trabajaría después de *Yoes*, el color rojo se planteó como una forma estética de realizar un llamado de atención dentro de ciertas áreas de las imágenes. Esta inclusión de color no surge por primer vez en *Yoes*, sino en *AUTORRETRATO*; pero va a ser en *Yoes* donde finalmente la autora logre consolidar el uso del color y transmutarlo en una marca estilística como tal de su obra futura, como menciona Zapata:

adicionalmente, en *Yoes* aparece por primera vez un elemento que se convertirá en un rasgo estilístico de Roitman: el diseño dicromático, donde el duelo entre el rojo y el negro, como colores opuestos redonda en la dimensión conceptual de la obra, pues los campos de color son también campos significantes, al tiempo que en esa multiplicación de planos y ventanas pareciera haber la intención de fracturar los límites bidimensionales de la fotografía. (Zapata 2009, 12)

Es relevante considerar casi como un avance fundamental el uso del color para la experimentación fotográfica de Roitman, debido a que como tal el color no era algo común dentro de lo que se podría llamar la fotografía de autor de aquella época. Por lo tanto, el color no solo marcó un estilo en la fotografía de Roitman, sino también generó una diferenciación obvia dentro del círculo de fotógrafos que principalmente trabajaban con fotografía a blanco y negro⁵⁵.

Dentro de esta misma idea, es destacable que *Yoes* es una de las primeras series de fotografía en utilizar revelado y edición digital. Esto no significa que no existieran otros fotógrafos con esta tecnología pero, es relevante considerar que para los 90 aún era complicado y costoso acceder a equipo fotográfico y de edición digital en Quito. En este caso, la situación económica de Roitman marcaría una diferencia dentro de lo que ella era capaz de hacer con la fotografía a comparación de otros fotógrafos que no tenían acceso a esa tecnología.

⁵⁵ Como algunos ejemplos de fotógrafos de los 90 en este sentido podemos encontrar a: Pepe Avilés, Lucía Chiriboga, Diego Cifuentes, Mimo Privitera, Judy Bustamante, Vivian Bibliovick, entre otros.

Por lo tanto, esto nos lleva a pensar la relación que existe entre el contexto social-cultural y la tecnología existente en el mismo como una forma de delimitar la experimentación. Así mismo, en *Yoes* no solo el color va a ser añadido digitalmente, sino también el montaje va a pasar de ser algo plástico a convertirse en edición digital. Esto es relevante debido al cambio de concepción de lo físico-químico de la labor fotográfica a trabajar con algo más abstracto como es una imagen en formato digital.

De esta forma, podemos decir que la experimentación en *Yoes*, por un lado, nos habla sobre un círculo de fotógrafos que empiezan a incluir nuevas maneras de producción basadas estrechamente en sus condiciones socio-económicas. Pero también es interesante pensar en que estas condiciones no respondieron a un compromiso político-social en un primer momento, como fue el caso del compromiso de la fotografía de documental social. En su lugar, en *Yoes*, Roitman posiblemente topa temas mucho más subjetivos que en sus series anteriores. La fragmentación corporal, el uso del archivo personal de diversas partes del mundo, las maletas, las muñecas, sus posesiones, el paso del tiempo. Todos estos temas pretenden dar cuenta de diversas partes de su vida, de su propia introspección. En este caso la fotografía que ella práctica responde a un compromiso consigo misma, “no es sino la búsqueda más o menos secreta de un objeto perdido, y de todo aquello que le fue negado” (Zapata 2009, 10)

Así, no solo las elecciones técnicas que ella ha tomado al realizar la serie *Yoes* deben considerarse como experimentales, sino la forma en cómo la temática que escapa de la mayor producción general para la época también se encuentra dentro de esta categoría. Roitman desde su condición de residencia en Ecuador ha logrado construir un portafolio que demuestra cómo la fotografía no necesariamente debe responder a una agenda determinada por la generalidad de los círculos fotográficos de los lugares; sino que puede responder a intereses mucho más personales.

4.3. *Yoes S/T #8 y S/T #12*⁵⁶

*Escribir y hablar no me atestiguan,
Llevo la plenitud del testimonio y todo lo demás en el rostro,
Con el silencio de mis labios confundo totalmente al escéptico.⁵⁷
Walt Whitman, 1855*

Realizando una descripción técnica, la serie *Yoes* consta de dieciocho fotografías de tamaños variables. Para facilitar el análisis se puede considerar que esta serie se subdivide en dos partes. La primera consta de trece fotografías, incluye a lo que podríamos llamar a *grosso* modo, fotomontajes. La segunda, por otro lado, está compuesta de cinco fotografías en escala de rojos que están pensadas para constituir un solo montaje; casi individual de las primeras trece. *Yoes* en general es trabajada a partir de una combinación de técnicas entre lo fotográfico análogo, la edición digital, el fotomontaje, la incorporación de material de archivo y la generación de imágenes a partir de rayos X.

A pesar de que *Yoes* se presente al público por primera vez en 1999, habría que considerar que su construcción proviene de varios años antes de esta fecha. Para finales de los 90 Roitman ya había experimentado de forma privada con la manipulación fotográfica a través de lo digital, como observamos en *AUTORRETRATO*, pero también con el color y diferentes temáticas. *Yoes*, se puede considerar como una condensación de la experiencia de la autora en el campo fotográfico análogo y el incipiente campo digital; así topando intereses que se van a ver reflejados en futuras series.

Para la década de los 90 Roitman va a ser una de las primeras fotógrafas que utilicen fotografía digital como un medio de expresión centrado en la exhibición de las series en galerías y centros artísticos. Es decir, realizando un análisis de las series de Roitman hasta finales de los 90, podemos observar que sus series no tuvieron el mismo tipo de circulación a comparación de las fotografías de índole documental o de reportaje.

⁵⁶ Para este análisis se ha tomado en cuenta el nombre y el orden de la serie dado por la fotógrafa en su página web.

⁵⁷ Epígrafe introductorio a la serie *Yoes* del libro *Imperdible* de Roitman.

Yoes se presenta por primera vez en el bar El Pobre Diablo en 1999. Esto es relevante por dos motivos, en primer lugar, demuestra la relevancia de este espacio de exhibición como un centro de reunión y diálogo de un cierto círculo de fotógrafos en Quito. Pero también el sitio de exhibición un bar⁵⁸, muestra cierto grado de cambio en relación a los espacios expositivos a los cuales las series de Roitman estaban acostumbradas; hasta ese momento sus fotografías habían sido presentadas principalmente en galerías⁵⁹. Este desplazamiento a partir de las galerías hacia espacios *alternativos* hace referencia a lo que la curadora y crítica de arte Abigail Solomon-Godeau llamaría prácticas artísticas posmodernas (Solomon-Godeau 2001), “pero también indagar en las posibilidades del medio fotográfico, reponiendo –a la luz de ciertas experiencias vanguardistas– la noción de opacidad frente a la idea de transparencia que habitualmente se adjudica al lenguaje de la fotografía.” (Zapata 2009, 10) Es decir, esta experiencia de exhibición pudo ayudar a construir lo que se podría llamar un lenguaje dentro del estilo fotográfico de Roitman.

Aunque casi no quede registro de esta primera exhibición en El Pobre Diablo, *Yoes* ya se inauguraba como una serie relevante para la fotógrafa. En realidad, si tenemos en cuenta su portafolio web, *Yoes* es la única serie presente de antes de los 2000. Pero no solo la presencia dentro de su portafolio revela la importancia de la serie; al observar las fotografías podemos notar que en cada una de ellas esta presente un retazo de la autora, una pequeña parte que, aunque fragmentada, la representan en su conjunto.

Las primeras trece fotografías de *Yoes*, se organizan a partir de fotomontajes realizados principalmente en una dicotomía de colores negro y rojo (Ver imágenes 10 y 11). Cada una de las fotografías no cuenta con un nombre en particular, aunque la

⁵⁸ Como se había mencionado anteriormente El Pobre Diablo junto con su socio Pepe Avilés funcionó como un centro mediador de diferentes círculos afines a la cultura en Quito; en palabras de Rafael Barriga “el rol que ha cumplido El Pobre Diablo, para la ciudad de Quito, es de singular valía. Ha acercado a la gente de todos los caminos de la vida a la música, a las artes visuales, al arte contemporáneo. Y, cosa más importante, ha acercado esa gente a otra gente. Y lo ha hecho sin más aspiraciones que ser gozo y alegría. Lo ha hecho con humor y con sencillez. Sin alharacas.” (Barriga 2016a, 9) Pero así también, hay que tener en cuenta que el rol que este bar desempeñó en el impulso de la fotografía en Quito, fue fundamental para ciertos autores durante el tiempo que el establecimiento permaneció abierto. Esto puede presentarse como una interesante investigación aparte.

⁵⁹ Esto fue deducido a partir de observar el currículum de exhibiciones presente en el portafolio de Roitman.

autora les ha añadido un número⁶⁰. Las fotografías son una combinación entre fotografías realizadas por la autora a sí misma, a objetos de valor y a fotografías familiares de archivo.

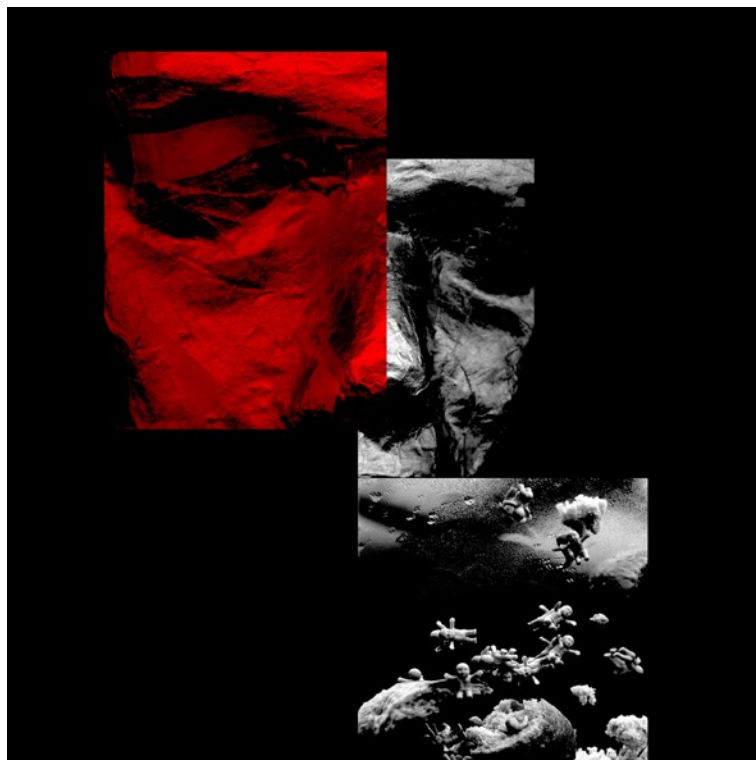


Imagen 10. *Yoes S/T #9*, Sara Roitman 1999.

⁶⁰ Este número no necesariamente representa el orden de montaje, ni una ubicación espacial, ni un orden de creación. Probablemente es un número de referencia para poder diferenciarlas dentro de la serie.



Imagen 11. *Yoes S/T #13*, Sara Roitman 1999.

Según Zapata esta serie se puede describir como

patchworks, como un tapiz de citas y fragmentos cogidos con imperdibles (su foto de niña, la de su madre joven, la estrella de David sutil y poéticamente impresa sobre un trozo de gasa como soporte de la herida primitiva). Por otro lado, el cuerpo de la artista (sujeto central en este ejercicio de autorrepresentación), aparece siempre fraccionado: cabeza, tronco y extremidades son los objetos parciales que su lente captura como un modo significar la implosión, la escisión íntima que experimenta su conciencia, y por supuesto la identidad plural derivada de su desposesión original y de su posición nomádica. Estas sinécdoques de su anatomía, funcionan también como símbolos del tránsito y la errancia: los pies descalzos o los zapatos vacíos sobre la tierra, y por extensión –o proyección imaginaria– sobre el terruño, o sea, sobre la tierra propia (llámese sagrada o prometida). (Zapata 2009, 12)

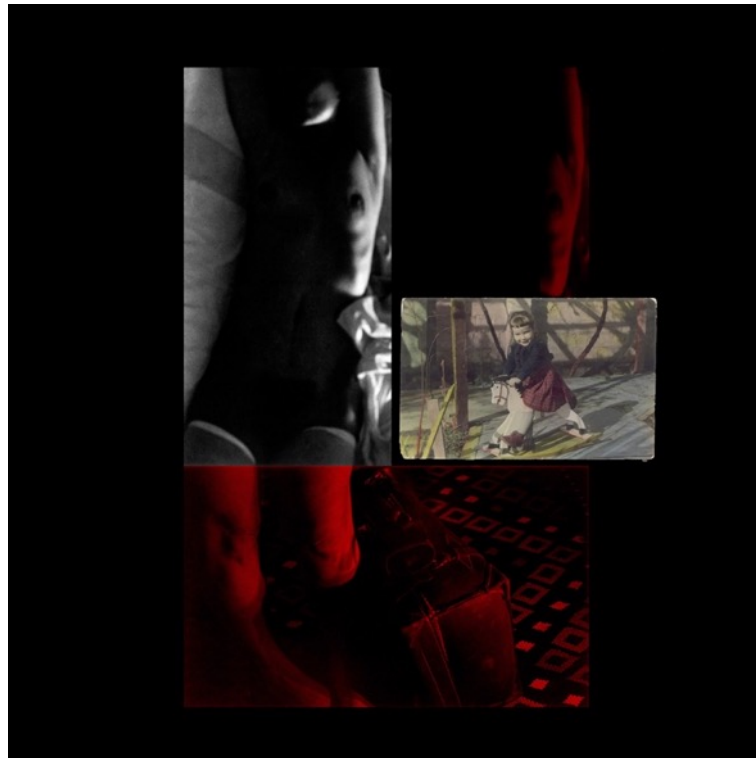


Imagen 12. *Yoes S/T #8*, Sara Roitman 1999.

La particularidad de *Yoes* por sobre las series anteriores de Roitman, va a ser la multiplicidad de temáticas que topan dentro de su conjunto. Es decir, si tomamos como punto de partida la fotografía *Yoes S/T #8* (Ver Imagen 12), vamos a observar tres puntos que son transversales al trabajo de la autora: su corporalidad, la familia y el viaje.

Yoes S/T #8 es un fotomontaje digital que se compone de tres diferentes fotografías: En la parte superior izquierda al igual que en la parte superior derecha se ubica el cuerpo semidesnudo de la fotógrafa, en una dicotomía de colores; la izquierda en escala de grises mientras que la derecha en escala de rojos. En el centro hacia la derecha podemos observar una fotografía del archivo personal de Roitman, esta imagen por separado es llamada *Caballito Balancín* o *Rocking Horse*. Mientras que en la parte inferior se encuentra la imagen de sus pies junto a una maleta, en escala de rojos. Todas estas imágenes se encuentran sobre un fondo de color negro, que otorga unas medidas más o menos cuadradas al conjunto del montaje.

En esta fotografía la autora explora lo íntimo de su propia corporalidad, de forma fragmentada. Toda la serie *Yoes*, hace referencia a lo fragmentario que es

comprender lo físico de uno mismo, pero al mismo tiempo al tratarse de una fotografía se puede entender como un cuerpo pasado; una corporalidad que ha sido de una forma específica que no volverá a ser igual. De esta forma, las imágenes estarían funcionando de forma referencial y simulacral (Foster 2001, 130). A pesar que posea el objeto referencial como es la fotografía.

En consecuencia y como va a examinar más profundamente el crítico de arte Hal Foster en su texto *El retorno de lo real, Yoes S/T #8* de Roitman se pueden enmarcar dentro de lo que él va a llamar *Realismo Traumático*⁶¹. De esta forma podemos decir que, lo ausente se presenta como un trauma que no puede ser representado como tal. Pero en el caso de la serie *Yoes* el trauma viene a ser repetido a través de la fotografía corporal fragmentada. Los retazos de la corporalidad pasada (el archivo) y la corporalidad presente⁶² (sus semidesnudos), se convierten en una fisura que nos acerca a la realidad traumática de la condición efímera de la humanidad.

Dentro de esta misma idea, lo traumático en la fotografía de Roitman se puede entender de la relación que ha generado ella consigo misma desde el dolor. Esta referencia se puede identificar, de igual forma, a partir de la fotografía *AUTORRETRATO*, en donde ella fragmenta su cuerpo que es acogido por un dolor causado por un accidente. En *Yoes S/T #8* ella va a regresar a la fragmentación, para comprender sus propios traumas físicos, pero también para indagar y comprender sus propios los traumas emocionales.

Roitman echa mano de la cámara para dar sentido a su experiencia vital, ese *tour de force* que empieza en su temprana infancia, en su natal Santiago de Chile, cuando es internada en una escuela de monjas y más luego llevada por su madre a Jerusalén –el lugar de sus mayores–, donde será, a su vez, enviada a residir en un kibbutz (las famosas comunas agrícolas israelíes). Así, en tres ocasiones la madre aparta a la hija: de la casa, del lugar natal, en suma, del seno materno. (Zapata 2009, 10)

Como expone Zapata, la fotografía de Roitman no solo se traduce en una indagación del trauma y el dolor físico de la autora, sino también puede compilar el intento de ella por comprender y asimilar experiencias pasadas que pudieron haber dejado cierta marca. Es de comprender, que gran parte de la fotografía que se basa en las subjetividades particulares suele topar temas personales o conflictivos para sus

⁶¹ Lacan definirá lo traumático como un encuentro fallido con lo real. (Foster 2001, 136)

⁶² Considérese presente el momento en el que fue realizada la serie.

autores. En conversación Sara Roitman⁶³ relataba sobre lo relevante que fueron ciertos momentos de su vida que definirían su producción fotográfica; el viaje, su condición como migrante, los diferentes contextos, su accidente.

En el caso específico de *Yoes S/T #8*, podemos observar un atisbo de lo que después constituirá una mayor indagación de la autora en relación a la migración humana. En la parte inferior de la composición se pueden observar los pies de Roitman junto a una maleta, todo en escala de rojos. Como apuntaba Zapata, esto puede ser una representación de la constante movilidad a la que se ha visto sometida gran parte de la vida de la autora. Pero al mismo tiempo, es relevante pensar que la construcción de su lenguaje fotográfico y personalidad propia obviamente se ha visto afectada por estas migraciones. A través del viaje y la migración, la fotografía va a convertirse en una forma de conocer al otro y a uno mismo.

Entonces, “desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de nosotros” (Ortiz 1998, 5). De esta forma, y como mencionamos anteriormente, el viaje se transforma en un método de aprendizaje en dos sentidos. El viajero-migrante aprende y genera conocimiento de los lugares y personas que visita, pero al mismo tiempo las personas de estos lugares van a aprehender la información que los viajeros pueden proporcionar. Es en estas experiencias donde se forja de igual forma el conocimiento propio; en el caso de la fotografía, es en estas experiencias donde el lenguaje se puede desarrollar y encaminar a intereses particulares.

Para Roitman, estos viajes-migraciones no solo pudieron significar un trauma de apartamiento, generar un dolor de alejamiento de sus tierras. También significaron influenciarse con diferentes formas de ver el mundo. En este caso, esto es lo que explicaría su visión particular de la fotografía. El uso que ella da de esta técnica va a ser una combinación de sus estudios realizados en Israel en conjunto con sus propios bagajes de experiencias personales. Lo que conllevaría a un desarrollo de una fotografía mucho más enfocada en lo subjetivo y cotidiano que a lo documental y social.

⁶³ Sara Roitman, en conversación con el autor, 6 de mayo de 2019.



Imagen 13. *Yoes S/T #12*, Sara Roitman 1999.

Estas representaciones de la migración van a ver la luz en diferentes fotografías de la serie *Yoes*. Un caso particular es la fotografía *Yoes S/T #12* (Ver imagen 13), en esta composición Roitman usará una técnica a la cual recurrirá para futuros trabajos, la fotografía de rayos X. En la esquina inferior izquierda de la composición de fotomontaje, la autora va a colocar en escalar de rojos una fotografía realizada en las máquinas de rayos X de los aeropuertos. Esta fotografía además de tener una intención

explícitamente experimental⁶⁴, debido a la técnica utilizada⁶⁵; denota un interés de la fotógrafa por los objetos llevados por las personas viajantes dentro de sus baúles en el momento de una migración.

Considerando el contexto social ecuatoriano de finales de los 90⁶⁶, no es de sorprenderse que Roitman haya topado la temática de la migración. Para 1999 la migración del Ecuador hacia Europa había llegado a su punto más alto. Dentro de este contexto es de comprender la identificación de Roitman como migrante a un país extranjero. Aunque las condiciones de migración no son las mismas aún se puede encontrar sensaciones y características comunes en las personas que han dejado su país natal por uno u otro motivo. Dentro de *Yoes*, esta temática estará presente a través de diferentes metáforas; por ejemplo, podemos comprender a los pies descalzos sobre la tierra como una forma de añoranza a su propio país, o en cuyo caso a una representación de la constante movilidad que ha tenido que pasar la fotógrafa. En ese sentido la curadora de arte Katya Cazar menciona:

la producción de Roitman, ha sido activa, curiosa, intensa, han sido cientos de imágenes fotográficas recolectadas, recuerdos, afectos, encuentros, desencuentros. Porque esa es la vida, el desplazamiento, la mudanza, llevarse en la maleta la metáfora

⁶⁴ La técnica fotográfica de los rayos X desde su descubrimiento en 1895, se ha utilizado principalmente con fines científicos, como anota Cuevas Martín “la nueva radiación constatada por la fotografía pronto iba a revolucionar todos los campos de la ciencia, tanto teórica como aplicada; ni que decir que desde un primer momento todos intuyeron el valor tan determinante que iba a desempeñar en su aplicación en la medicina y, también, en el estudio de la luz y de la estructura atómica de la materia.”(Cuevas Martín 2007, 164) Dentro del campo de la fotografía con fines ajenos a la investigación científica, podemos destacar el trabajo del Dr. Dain L. Tasker 1872-1964; pionero en el uso de la fotografía de Rayos X con fines estéticos, generó un contundente portafolio de imágenes, principalmente de vegetación. En la actualidad la fotografía con rayos X dentro del campo de la fotografía artística es reducida, principalmente debido a lo complicado y complejo de la manipulación de los equipos, también teniendo en cuenta lo potencialmente peligroso para la salud del usuario en un caso de mala manipulación.

⁶⁵ Hay que considerar que, en Ecuador, Roitman es posiblemente la única fotógrafa que ha utilizado la generación de imágenes con rayos X como una herramienta para una búsqueda estética y personal.

⁶⁶ En relación a este período en específico Manuel Kingman y Pamela Cevallos comentan: “la década del noventa representa uno de los períodos más inestables de la historia política del Ecuador, con reiteradas crisis económicas, sociales y culturales. Varios movimientos sociales se articulan y protagonizan resistencias y disensos frente a los impulsos y recetas de modernización neoliberal en el país. El descontento frente a las medidas neoliberales y la corrupción generalizada se hace presente en las calles, con protestas, marchas y caídas de presidentes, la crisis se intensifica entre fines de los noventa, con el feriado bancario, la dolarización y la migración de millones de ecuatorianos.”(Cevallos y Kingman 2019) Véase también la exhibición *Amarillo, azul y roto. Años 90: arte y crisis en Ecuador* (2019), curada por ambos autores.

de lo que fuimos y de lo que seremos, posibilitando el instante de reconstrucción, abrir y cerrar, los contenidos de la memoria. (Cazar 2009, 204)

Considerando la serie *Yoes*, Roitman va iniciar hasta cierto punto un trabajo de reconstrucción de memoria, en un primer momento iniciando con la suya, pero eventualmente abarcando una proyección mucho menos personal en trabajos posteriores. En *Yoes S/T #8*, Roitman hará una referencia fundamental a su niñez, ya sea como un recurso de memoria para comprenderse a sí misma en el presente, o también como una forma de referenciar el pasado.

En un sentido técnico, es interesante el uso del archivo dentro de la fotografía, “para los dadaístas, las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro.” (Ades 2002, 12) Pero no necesariamente por esta razón eran de considerarse dignos de ser llamados fotógrafos como tal, “no todos los fotógrafos consideraban legítima esta práctica: a los miembros de la Sociedad Fotográfica de Francia les estaba prohibido exponer montajes fotográficos.” (Ades 2002, 10) En Quito sucedía algo similar en la década de los 90, para esta época era muy poco frecuente las exhibiciones de fotomontajes, como se había dicho anteriormente el fuerte del círculo de fotógrafos estaba centrado en el documental social.

Pero, por otro lado, los montajes de Roitman presentaban la introducción a una suerte de doble compresión de la fotografía. Es decir, era la incorporación del pasado (el archivo familiar), en un objeto cuyo fin era capturar un instante del pasado. Así como menciona la crítica de arte, teórica y fotógrafa Susan Sontag, “la gente despojada de su pasado parece la más ferviente entusiasta de las fotografías, en su país y en el exterior.” (Sontag 2006, 25) Es decir, en el caso de Roitman esto no solo hace referencia a su fragmentado pasado, sino a una pérdida de su propia tierra, o en cuyo caso a la permanente residencia escogida fuera de su propia nación.

Estas referencias a su propio pasado no solo se ven representadas a través del uso de la fotografía de archivo en los fotomontajes, sino también a través de la incorporación de objetos personales o pequeños fetiches de su pertenencia o encontrados. Por ejemplo, en *Yoes S/T #12* se puede decir que la autora utiliza las

muñecas⁶⁷ como una forma de recuerdo de su infancia. Según Zapata y Cazar estos usos tienen la potencialidad de recordar un pasado arrebatado o perdido, es decir podrían cumplir la misma función que colocar archivos de su pasado, como es el caso de *Yoes S/T #8*.

Los zapatos sobre césped que se pueden observar en la esquina superior izquierda de la composición de *Yoes S/T #12* también pueden cumplir una doble funcionalidad. Por un lado, nos recuerda la constante travesía que la autora ha vivido a lo largo de su vida, pero también sirven como objeto de memoria, de recuerdo de una vida en otras tierras en palabras de Sontag, los zapatos se convierten en parte de una fotografía surreal. Así, “lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social.” (Sontag 2006, 83) Como se había mencionado anteriormente, es relevante considerar que dentro de la producción de Roitman, inevitablemente se debe hablar de la posibilidad social y económica que en ella ha facilitado este tipo de producción⁶⁸.

Finalmente, hemos de considerar que la serie *Yoes* es una apertura de posibilidades de representación y experimentación que Roitman ha utilizado como pivote de su carrera. En esta serie se representan gran parte de las inquietudes que posee la autora, no solo técnicamente sino también temáticamente. En ese sentido, cabe volver a recalcar la importancia de la carga conceptual que se ciñe dentro de esta primera serie. Aunque varios conceptos ya los ha trabajado con antelación, *Yoes* se presenta como un corte de su producción (tanto pública como privada), hasta ese momento; fue la primera serie que compila formas de trabajo y temáticas que como fotógrafa y artista trabajará a partir de ese momento.

⁶⁷ En este sentido Zapata menciona que, “en Sara cada objeto encontrado –pues no colecciona muñecas, juguetes ni fetiches, sino que se tropieza con ellos fortuitamente; digamos que, ante esa carencia o ausencia originaria, ha desarrollado la capacidad de detectar su irrupción– es primordialmente un objeto re-encontrado, mejor aun recuperado, y como tal impregnando con “el sabor de lo perdido”, para decirlo con un verso de Borges.” (Zapata 2009, 10)

⁶⁸ Tanto en el caso de Avilés y Chiriboga como de Roitman, la producción de un tipo de fotografía experimental esta estrechamente ligada al contexto social y cultural de un sitio específico. Pero, que estos fotógrafos hayan poseído una cierta libertad económica les permitió desligarse de la producción que se podría “esperar” en un contexto, como en el caso de Quito. Al no ser su fuente principal de ingresos económicos estos tres fotógrafos tuvieron la oportunidad de volcar el uso técnico de la fotografía a búsquedas con fines más personales.

4.4. La representación subjetiva en *Yoes* o la construcción del otro en uno mismo.

*Soy el poeta del cuerpo
y el poeta del alma.
Los placeres del cielo son míos
y los tormentos del infierno también
Los placeres, los injerto y los prolongo en mí mismo y los tormentos, los traduzco a
una lengua nueva.⁶⁹
Walt Whitman, 1855*

Como se había tratado anteriormente, *Yoes* como serie fotográfica, es una de las primeras series públicas⁷⁰ en donde Roitman usa la fotografía para hablar sobre temáticas considerablemente más introspectivas; a comparación del resto de fotógrafos que se podían observar en su medio desde que se radicó en Quito.

Para finales de la década de los 90, es sumamente complejo identificar fotógrafos que trabajen su propia corporalidad de la forma en que lo estaba haciendo Roitman. Esta forma de trabajo, es novedosa debido a que planeaba una nueva temática dentro del círculo de fotógrafos de Quito, pero también presenta una oportunidad para analizar los mecanismos mediante los cuales la autora entiende su propia corporalidad.

Roitman recurre al uso de la fotografía para entender diferentes corporalidades; tal es el caso de *Samai*, como se había visto anteriormente, serie en que la autora registra, a partir de una manipulación de obturación, largas exposiciones de personajes en diferentes actividades físicas. Pero mucho más específicamente con el tema que nos compete, en *AUTORRETRATO*, Roitman utiliza la fotografía como una primera forma de comprenderse a sí misma y su propio dolor. Así, en *AUTORRETRATO*, podemos decir que la autora intenta comprender la abyección⁷¹ a la que su propio cuerpo fue sometido a partir de una experiencia traumática como es un accidente.

⁶⁹ *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, parte del libro *Imperdible* de Sara Roitman

⁷⁰ Nuevamente, cabe considerar que hay muchas series, indagaciones y experimentaciones que Roitman ha realizado de forma privada y las cuales no han sido expuestas o presentadas al público en general.

⁷¹ En palabras de la filósofa Julia Kristeva en relación a la abyección como una expulsión del ser, “aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (jeté), que (se) ubica, separara, (se) sitúa. y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar.” (Kristeva 2006, 16)

En una segunda instancia, *Yoes* se presenta para Roitman como una forma extendida de analizar su propia corporalidad. La serie en general se compone de diferentes retazos de su propio cuerpo en conjunto con retazos de otros elementos que caracterizan el pasado de la fotógrafa. Específicamente podemos mencionar a una fotografía anteriormente analizada. En *Yoes S/T #8* la corporalidad de Roitman está presente en tres momentos; en primer lugar, un fragmento de su cuerpo adulto, después su cuerpo de infante y finalmente sus pies de igual forma como una parte de su cuerpo adulto.

En este momento, es relevante considerar el título de la serie para que sea mucho más claro cómo funciona la construcción de corporalidades en esta imagen en particular. *Yoes*, se puede referir específicamente a las diferentes partes de las cuales esta compuesta una persona; no solo físicamente sino emocional e históricamente. Es decir, y para ilustrarlo de mejor forma, en *Yoes S/T #8*, Roitman nos muestra que su cuerpo presente en el momento en el que realizó la serie, es decir los retazos de su cuerpo adulto, puede ser considerado como un Yo, refiriéndose a ella misma. Pero de igual forma, su cuerpo como infante puede ser considerado como otro Yo.

Esta comprensión de las edades de una persona y de las diferentes fases que la han llevado a ser lo que es un cierto presente, es un uso sumamente nuevo para la fotografía de la década de los 90. Pero mucho más interesante es comprender cómo a través de la fragmentación de la corporalidad Roitman da a entender cómo una misma persona esta compuesta de diferentes *Yoes*.

En ese mismo sentido, cabe destacar el rol que cumple el color para representar diferentes situaciones a las que pudo haber estado sometida la corporalidad de la autora. En un primer momento, la distinción entre las escalas de grises y rojo generan una dicotomía de contrastes. En la parte superior de la composición en *Yoes S/T #8* podemos observar el cuerpo de Roitman recostado, no se muestran ni el rostro ni los pies, este contraste puede ser un vestigio de su relación traumática con su cuerpo que fue ilustrada en *AUTORRETRATO*. Pero también la dicotomía entre gris y rojo nos puede llevar a pensar en una alusión hacia el *terror sublime*⁷² que menciona la

⁷² Según la historiadora de arte Frances Connelly, el terror sublime va a ser la búsqueda de lo sublime a través de las ideas asociadas a lo grotesco y monstruoso (Connelly 2015, 257). En este caso la idea del cuerpo cabe dentro de esta categoría considerando que la rememoración de algo que no está presente puede causar terror al observador. Lo monstruoso no solo como algo que se ve sino como algo que se presiente y va cambiando.

historiadora de arte Frances S. Connelly. En este caso el cuerpo en constante cambio que se puede presentar como el cuerpo propio y ajeno a la vez, puede ser considerado como aterrador

En esquina inferior izquierda de *Yoes S/T #8* podemos observar otro uso para el color rojo. En este caso observamos los pies de la fotógrafa junto a una maleta. La tonalidad rojiza puede actuar como representante del acto traumático que representa la migración y el viaje. Como se mencionaba anteriormente, Roitman utiliza la cámara para registrar la experiencia vital del traslado entre Chile, Israel y Ecuador (Zapata 2009, 10). Pero, en *Yoes S/T #8*, esta experiencia demuestra que el viaje y la migración dejan mellas en persona como tal.

Así, la maleta y sus pies descalzos pueden entenderse como una representación casi directa de la migración. Pero también de forma más sutil, nos pueden hablar de una búsqueda personal de raíces. Es decir, una maleta siempre preparada, unos pies siempre dispuestos a viajar. La autora así, nos puede hablar sobre su otro Yo, que ella identifica en sí misma; un otro que esta dispuesto a viajar constantemente, a buscarse en otros lugares.

Así podemos entender al viaje como una forma de fragmentar la corporalidad en la medida en la que uno siempre gana y pierde algo en el momento de trasladarse. Pero esto también puede ser trasladado a lo cronológico, es decir, una persona en cierto momento de su vida, no va a ser exactamente igual a ella misma en un tiempo pasado. Por lo tanto, al hablar del pasado de alguien hasta cierto punto se esta hablado de otro.

Considerando lo anterior, es comprensible el uso del archivo al hablar de *Yoes*. Roitman, dentro de esta serie incorpora fragmentos de ella misma en su infancia. El archivo funciona hasta cierto punto como una forma de comparación, es decir, nos muestra un cuerpo infante frente a uno adulto. Pero es destacable que solo la infanta este presente en su totalidad, por lo tanto, solo en el archivo la corporalidad de la autora esta completa. Según Connelly:

la monstruosidad y la abyección suscitan un deseo abrumador de establecer un límite entre nosotros y su temida otredad. Esta respuesta revela un elemento fundamental común a ambos: cada uno, a su manera, desafía nuestros esfuerzos por objetualizar, re-presentar o conservar la imagen en nuestras propias mentes y, al hacerlo, cuestiona nuestra postura como seres independientes. (Connelly 2015, 234)

En este caso, el pasado de Roitman puede entenderse como una forma de otredad, ya que este se desarrolla principalmente en una geografía alejada al contexto en el cual empieza a desarrollar gran parte de sus series fotográficas. Por consiguiente, el uso de su fotografía de su niñez frente a un cuerpo adulto fragmentado. Es en el pasado en donde se puede observar con mayor amplitud los cambios que se ha realizado al cabo de los años, donde se puede realizar una comparación no solo física sino también emocional. Así en *Yoes S/T #8* podemos observar el contraste entre una fotografía de archivo donde la autora sonríe en conjunto con nuevas fotografías realizadas en ese presente que demuestra un intento de analizar sus otros yoes.

Así, la serie *Yoes* es una forma que la fotógrafa ha encontrado para explorar los otros que habitan dentro de uno mismo. Fragmentando su corporalidad y juntándola con objetos que rememoran un pasado que de igual forma se entiende como fragmentario. La fotografía y la experimentación en este caso, cumplen el papel de escusa para una indagación introspectiva respecto a los orígenes la memoria y la propia comprensión de su ser.

Finalmente, y utilizando las palabras de Zapata, la serie *Yoes* puede ser catalogada como un *teatro de símbolos*⁷³ en donde cada fragmento de objeto, archivo y nueva fotografía tiene un significado particular que aporta a la construcción de los diferentes yoes o varios-otros que componen la subjetividad de Roitman. Y como se había mencionado anteriormente, esta serie constituiría el inicio de indagaciones mucho más profundas en temáticas que la autora exploraría al cabo de sus siguientes años de producción. Así, *Yoes* nos demuestra un uso particular de una experimentalidad fotográfica que abrió la posibilidad a nuevas exploraciones en el campo fotográfico; y de igual forma también se presentó como una forma de romper las temáticas que rondaban en el ámbito quiteño de finales de la década de los 90.

⁷³ Zapata utiliza esta categoría basado en la definición que el historiador de arte André Gunthert hace sobre la fotografía artística. Gunthert la llama *Un teatro de construcciones imaginarias*.

Conclusiones

Lo experimental es una forma que los autores encuentran para desbordar la fotografía estándar que se genera en un sitio específico en un momento específico echando mano de técnicas variadas. Por lo tanto, a pesar de que una técnica que en un momento o un lugar haya sido explotada por completo no significa que no sea una técnica experimental para otro contexto con un desarrollo diferente. Obviamente los fotógrafos en este caso no están descubriendo algo nuevo en relación a la técnica, pero sí están experimentando con los usos que se le puede dar en el contexto particular que ellos están viviendo.

De igual forma, lo experimental en la fotografía se presenta como una forma de explorar y extender las limitaciones. Recordando a Flusser; la fotografía experimental se presenta para la práctica fotográfica como una forma de jugar en contra de los aparatos (Flusser 1990, 74). En un sentido más directo es una forma de usar la experiencia creadora a partir de las obvias limitaciones que pueden poseer cada una de las técnicas. Estas limitaciones pueden presentar posibilidades basadas en el desafío de crear o realizar algo con lo que se tiene en cierto contexto específico⁷⁴.

En ese sentido, las técnicas fotográficas que los tres fotógrafos presentes en este ensayo desarrollaron en la década de los 90, se vieron influenciadas por el círculo de fotógrafos de la época, pero además por el círculo artístico de Quito. Un claro caso que puede ser presentado como una futura investigación es el bar El Pobre Diablo, en donde junto con su socio Pepe Avilés funcionaba como mediador entre diferentes círculos que se encontraban en Quito. Por un lado, los fotógrafos, por otro los artistas, con influencia de cultura popular e innegablemente la clientela que los frecuentaba, que no necesariamente estaba afiliada a alguna de estas afinidades.

El Pobre Diablo como un espacio “Alternativo” que presentaba su propia propuesta de selección de artistas y fotógrafos expositores era un lugar que podía refrescar la escena artística en la que se encontraba Quito. Pero al mismo tiempo hay que considerar que este espacio respondía a diferentes necesidades e intereses específicos; es decir, al tiempo que fomentaba la presentación de artistas y fotógrafos

⁷⁴ Un claro ejemplo de esto puede ser considerado directamente la creación de fotogramas; técnica fotográfica que nace del desafío de la creación de fotografía sin cámara.

locales también sirvió como un lugar en el cual sus socios, amigos y cercanos podían exponer sus obras. Obviamente al provenir de una inversión privada no necesariamente debía responder a intereses necesariamente públicos o verse atados a la demanda de una sociedad o círculos artísticos que demandaban de requerimientos particulares. Pero la auto-promoción es un tópico que debe ser mencionado en la medida en la que ciertas obras cobraron importancia en la medida en la que fueron presentadas en este espacio.

Por otro lado, hay que considerar que las fotografías de los tres autores ingresaron al *campo*⁷⁵ del arte en Quito, debido a que en los tres casos se presentaron problemas al presentar sus series dentro de otros espacios. Es decir, los espacios alternativos y las exhibiciones artísticas se presentaron como una forma de exponer y mostrar un trabajo que no podía enmarcarse dentro del *estándar* de la fotografía en Quito de esa época⁷⁶ Pero, así también, hay que considerar que la fotografía aún se encontraba dentro de una posición poco privilegiada en las exhibiciones de arte en Quito hacia los años 90 que como se había visto en la primera parte y como menciona la historiadora María del Carmen Oleas “hasta entonces, la fotografía había sido considerada como un arte menor frente a otros soportes, aunque artistas como Hugo Cifuentes habían presentado fotografías en exposiciones de arte, como la Anti Bienal. Una muestra de esto es que los salones de arte tradicionales y otros concursos de esta índole no admitían fotografía dentro de sus selecciones, la Bienal de Cuenca, en 1998, más de diez años después de su apertura, recién admitió expresiones como esta en su selección.” (Oleas 2018, 99)

Entonces, se podría decir que las exhibiciones en las que se presentaron las series mencionadas en este ensayo, hasta cierto punto contribuyeron para ampliar el panorama de posibilidades de la fotografía en Quito los 90. Pero de igual manera, la presentación de estas fotografías ayudó a que la fricción entre arte y fotografía menguara en cierta medida. Las exhibiciones en donde se presentaron las series mencionadas en este ensayo ampliaron el panorama de la fotografía en Quito en esa época, pero al mismo tiempo nos mostraron algunas prácticas fotográficas que

⁷⁵ Este término se utiliza de forma muy general y sin intencionalidad de decir que en Quito existía un campo del arte concreto. Para ampliar sobre esto revisar la tesis doctoral de María del Carmen Oleas *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*.

⁷⁶ Debido a que no es el tema específico de este ensayo no se ha realizado un análisis de la incidencia de los espacios de exhibición en la fotografía en Quito.

podieron ingresar dentro de la representación artística. En ese mismo sentido, la internacionalización de las series contribuyó mucho a ese proceso. Esto último podría dividirse y ser analizado por cada uno de los autores tratados en este ensayo. Por un lado, tenemos a Avilés cuyo capital cultural gracias a *El Pobre Diablo* y a los contactos que logró conseguir al cabo del tiempo lo llevaron a conocer a José Antonio Navarrete el cual representa el primer punto de internacionalización de su obra. Lucía Chiriboga por otro lado, es en donde confluye una mezcla de sus trabajos como investigadora y su práctica fotográfica en sitios específicos en conjunto con sus amistades y conocidos lo que la lleva a su particular proceso de internacionalización de su obra. Finalmente, Roitman cuya facilidad de tránsito entre diversos países le facilitó en cierta medida que su obra fuese conocida fuera del Ecuador. Las obras de los tres autores en un sentido más amplio fueron internacionalizadas debido a sus respectivos contactos y capital cultural que cada uno de ellos poseía, no es gratuito que sus obras específicamente fueran seleccionadas en curadurías internacionales o en proyectos expositivos. Pero esto no debería restarle valor a su trabajo autoral, es decir la labor social de un artista o trabajador cultural tan solo debería considerarse como parte de su trabajo en general.

En un sentido más técnico, el análisis de las fotografías y series de los tres autores ha resultado valioso para comprender que gran parte de la experimentación que los fotógrafos generaban era debido a una constante reacción a un contexto específico. Para ser más exacto, Avilés generó una experimentación basada en el tránsito de procesos artísticos impulsados por temas que lo rodeaban constantemente en un momento de su vida como fue el caso de las temáticas relacionadas con la noche y sus personajes afines. Chiriboga generó sus procesos de experimentación por una falta técnica de representatividad dentro de los procesos cotidianos de fotografía, pero al mismo tiempo tuvo relación directa con sus trabajos de investigación antropológica que realizó en pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador. Roitman generó sus procesos gracias a sus estudios en el extranjero que le permitieron acercarse a diferentes formas de trabajar con la fotografía de forma técnica, esto le permitió ampliar sus intereses hacia algo introspectivo y así tratar temas como su propio ser y su corporalidad.

En el caso de Avilés y Chiriboga la auto-enseñanza de técnicas y hasta cierto punto un auto-aprendizaje de la fotografía como tal es lo que dio como resultado

mutaciones y cambios en las imágenes que generaban, demostrando como ciertas ideas, prácticas o técnicas podían madurar o ser modificadas al cabo del tiempo y la experiencia, para convertirse en parte fundamental del portafolio de estos fotógrafos. Esta idea se puede presenciar en cada una de las series seleccionadas para este ensayo. A través del análisis contextual se puede evidenciar como las experimentaciones han sido procesos que han tomado años madurar en cada uno de los autores. Dentro de cada una de las trayectorias de los fotógrafos estas experimentaciones continuaron siendo exploradas en siguientes series.

Por otro lado, la experiencia de Roitman en su formación y su facilidad para viajar a otros países es lo que le permitió experimentar con discursos ajenos hasta cierto punto a lo visto en Quito. En su caso, el auto-aprendizaje no jugó un papel tan relevante como en el caso de Chiriboga y Avilés, pero hay que considerar que esto solo remarca la diferencia de enseñanza y aprendizaje entre Ecuador y otros países en ese momento temporal. Pero así también es remarcable su posicionamiento dentro del arte y fotografía local debido a factores que influyeron en su producción, por ejemplo, factores de género, de nacionalidad y de viaje que chocaron con sus propios intereses.

También hay que tomar en cuenta el valor de la subjetividad de cada uno de los fotógrafos para las construcciones de sus series analizadas en este ensayo. Es decir, como se ha observado, los tres fotógrafos han partido desde prácticas fotográficas dirigidas mayormente hacia lo documental; eventualmente estas prácticas empiezan a cambiar y a explorar por otros territorios en donde influye de forma innegable la propia subjetividad de cada uno de los fotógrafos. Estas exploraciones los llevan hacia la fotografía artística como un lugar en donde sus trabajos son mejores acogidos. Obviamente esto tiene sus particularidades dependiendo del autor, en el caso de Avilés y Chiriboga su auto-educación y sus relaciones personales con artistas de la época es lo que los introduce dentro de este circuito. Pero en el caso de Roitman sus estudios en fotografía es lo que le facilita este mismo proceso.

Además, lo experimental en la fotografía no necesariamente viene a ser diferente a la realidad como en el surrealismo, sino que cómo se ha visto es algo que va completamente de la mano. Los tres fotógrafos han llegado a ciertas prácticas que se pueden llamar experimentales debido al contexto y la relación que estos mantenían con sus respectivas realidades. De hecho, es en la práctica cotidiana y la influencia general del medio en donde las técnicas fotográficas cambian y se inician procesos de

indagación en aspectos más personales para cada uno de ellos. Así para Avilés su cotidiano es lo que le lleva a indagar en primer lugar en las temáticas de las vidas nocturnas, lo que eventualmente le lleva a buscar lugares y personajes que se encuentren al borde de la sociedad. Estas búsquedas van de la mano de formas de representación cambiantes, desde procesos tradicionales de la fotografía hacia experimentaciones con virador e intervenciones con tintas en las imágenes finales. Por otro lado, Chiriboga nutre su producción fotográfica de las investigaciones de las que formó parte; por un lado, el archivo fotográfico con Taller Visual, pero al mismo tiempo el trabajo en comunidades indígenas es lo que van a impulsar su quehacer fotográfico. Al igual que Avilés, las relaciones de Chiriboga con el medio artístico y su relación con conceptos fotográficos contemporáneos, fue un impulso lo suficientemente consistente para que su fotografía cobrara un matiz experimental y se separara del documentalismo fotográfico más tradicional. Roitman en otro sentido, debido a su formación, posibilidades y sus constantes viajes tuvo la oportunidad de influenciarse de corrientes más contemporáneas en la fotografía desde su juventud, lo cual le dio una perspectiva más amplia de la técnica desde un inicio; esto le permitió explorar más fácilmente los límites de los géneros fotográficos, pero al mismo tiempo su condición de migrante hacía que no se enmarcara tan cerradamente en lo que el medio quiteño dictaba.

En un sentido más técnico, en el trabajo de Avilés, sus series han ido cambiando de acuerdo al contexto y el tiempo. Las primeras series de las cuales se tienen registros provienen de influencias documentales-sociales y han ido cambiando hasta contener un alto factor de experimentación, tanto dentro del laboratorio como en el momento de la toma mediante la relación con las personas que el autor ha fotografiado. El trabajo de Avilés nos ha mostrado que es posible obtener resultados experimentales no solo a partir de la intervención con el mecanismo fotográfico, es decir la cámara y el laboratorio, sino también a partir de la influencia que el fotógrafo puede generar en sus sujetos fotografiados en el momento de la toma, a partir principalmente de la puesta en escena.

Por otro lado, el trabajo de Chiriboga, de lo que hemos podido observar, es fundamentado en la investigación y en la intervención en el laboratorio. El tipo de experimentación que plantea Chiriboga se basa en las posibilidades de recopilación, análisis, interpretación e intervención que pueden presentar los archivos fotográficos.

Pero todo esto se combina con las posibilidades técnicas que ella ha ido probando en el laboratorio fotográfico; como el fotomontaje o el collage. Pero de igual forma, como se ha visto anteriormente, todo esto ha dependido del contexto en la que la autora se ha desenvuelto, es decir sus temáticas han sido delimitadas por las investigaciones en las que ella se ha visto envuelta, lo que explicaría que todas sus series tengan una inclinación hacia lo indígena.

Así también, en las series de Roitman el contexto y experiencias influye de forma decisiva. Su constante tránsito entre diferentes países es lo que amplía su forma particular de observar la fotografía y por lo tanto su forma de producir. Pero un elemento que se ha constituido como fundamental para entender la fotografía de Roitman es la edición digital. En un contexto y época en donde la digitalización y edición de imágenes no se encontraba completamente generalizada, el acceso a esta tecnología es lo que le permite a la autora ampliar los límites de la técnica fotográfica química y explorar nuevas técnicas; tal es el caso del fotomontaje digital o el uso del color gracias a los programas de edición. Por otra parte, las series de Roitman a diferencia de los anteriores dos fotógrafos, se van a ver mayormente delimitadas por su propia subjetividad. Es decir, Roitman va a utilizar la experimentación fotográfica como una forma de comprender y plasmar ciertos acontecimientos y sucesos que marcaron su vida, en este caso se refiere exclusivamente a las series que se han analizado en este ensayo.

Finalmente, y como ya se ha observado, hay que tener en cuenta, que los autores se vieron influenciados por diferentes factores al cabo de las producciones de sus series. En realidad, en los tres casos puntuales los contextos han sido determinantes para poder realizar una lectura de las series. Las fotografías que han sido generadas por sus autores quizá nunca hubiesen existido de la forma en la que se presentan en este ensayo de no ser por las condiciones de producción, educación y de contexto que cada uno ha experimentado. Estas condiciones han dado cuenta del complejo medio al cual los fotógrafos educados en Quito se han visto expuestos y al mismo tiempo la diferencia que las influencias internacionales pueden generar en las producciones locales.

Bibliografía

- Abad Vidal, Julio César. 2014. *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador (I)*. Cuenca: Objetosingulares.
- Ades, Dawn. 2002. *Fotomontaje*. Barcelona: G. Gili.
- Álvarez, Lupe, María Elena Bedoya, Fernanda Cartagena, y Emilio Hidalgo. 2004. *Catálogo Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: MAAC.
- Aragon, Louis. 1965. *Les collages*. Collection savoir. Paris: Hermann.
- Avilés, Juan José, ed. 1998. *Pepe Avilés*. 1. ed. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 2018. “Pepe Avilés”. Portafolio. Pepe Avilés. 2018. <http://pepeaviles.com/exhibiciones>.
- Bajtín, Mijail Mijailovich. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press Slavic Series, no. 1. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Barriga, Rafael. 2016a. “25 bananas... y contando”. En *¡Verde, pintón y maduro!: los 25 años de El Pobre Diablo, 1990-2015*.
- . 2016b. “Este debe ser el lugar”. En *¡Verde, pintón y maduro!: los 25 años de El Pobre Diablo, 1990-2015*.
- Baudrillard, Jean. 2000. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Bedoya, María Elena. 2011. “Las imágenes (nos) cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito.” En *El oficio de la fotografía en Quito. Del siglo XIX al XX*, 58–83. Quito, Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad.
- Boulouch, Nathalie. 2009. “La creación experimental”. En *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cazar, Katya. 2009. “imPERDIBLE”. En *Imperdible*, 1st ed, 201–5. Quito, Ecuador: Old Continent ArtBooks.
- Cevallos, Pamela, y Manuel Kingman. 2019. “Amarillo, azul y roto. Años 90: arte y crisis en Ecuador”. <http://www.paralaje.xyz/amarillo-azul-y-roto-anos-90->

arte-y-crisis-en-ecuador-exposicion-en-el-centro-de-arte-contemporaneo/?fbclid=IwAR30tNhDMKatEBE7lewPac0RtvaIx7Y2IvpguPwacPiiLAMIIZ0vWTuDgsQ.

- Chiriboga, Lucía. 1994. “Génesis de una rara iconografía”. En *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*, 1. ed, 9–20. Quito, Ecuador: ILDIS.
- . 1996. “La fotografía se mira en el espejo de la fotografía. Seis reflexiones personales sobre los orígenes de un oficio.” En *Lucía Chiriboga*, 1. ed, 89–104. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 1997. *Tenguel, el tamaño del tiempo*. Fotografía. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/defaultsp.html#>.
- , ed. 1998. *Lucía Chiriboga*. 1. ed. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Chiriboga, Lucía, y Silvana Caparrini. 1994. *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*. 1. ed. Quito, Ecuador: ILDIS.
- . 2005. *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*. Quito, Ecuador: Taller Visual : Museo de la Ciudad.
- Chiriboga, Lucía, y Soledad Cruz. 1992. *Retrato de la Amazonía: Ecuador, 1880-1945*. 1. ed. Quito, Ecuador: Ediciones Libri Mundi : E. Grosse-Luemern.
- Cifuentes, Diego. 2015. ...“...De una manche un sol...” Especiales El Comercio. el 11 de abril de 2015. <https://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/12-abril-2015/mancha-un-sol>.
- Cifuentes, María Ángela. 1998. “A la fotografía de José Avilés”. En *Pepe Avilés*, 1. ed. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Connelly, Frances S. 2015. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- Cordero, Francisco Febres. 1998. “Una caligrafía que irrumpe”. En *Lucía Chiriboga*, 1. ed, 11–13. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Tres Cantos (Madrid: Akal.
- Cuevas Martín, José. 2007. *Fotografía y conocimiento la fotografía y la ciencia. Desde los orígenes hasta 1927*. Madrid. <http://www.ucm.es/BUCM/editorialucm/36831.php>.

- Dubois, Philippe. 2010. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal.
- Flusser, Vilém. 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas : Sigma.
- Foster, Hal. 1985. "Introducción al posmodernismo". En *La posmodernidad*, 1. ed. Barcelona: Ed. Kairós.
- . 2001. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1. ed. Espacios del saber 22. Buenos Aires: Paidós.
- Hacking, Juliet. 2013. *Fotografía: toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito. <http://site.ebrary.com/lib/interpuertoricosp/Doc?id=10876799>.
- Jiménez, Nekane. 2008. "De la fotografía documental al documento digital". *Zer* 13 (25): 179–96.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. 1a. edición. Tesis. Quito, Ecuador: FLASCO, Ecuador.
- Kingman, Manuel, y Pamela Cevallos. 2017. "El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa". *Arte, Individuo y Sociedad* 29 (1): 23–37. <https://doi.org/10.5209/ARIS.48760>.
- Kristeva, Julia. 2006. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Kronfle, Rodolfo. 2001. "Muestra Colectiva Cuatro Fotógrafos: Avilés - Roy - Velarde - Villegas". Galería David Pérez-Mac Collum.
- . 2003. "Fotografía Ecuatoriana: Página en Construcción." En *Cuento ecuatoriano: fotografía en un país de confluencias*. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Comunidad de Madrid.
- León, Christian. 2015. "Régimenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales." 1: 32–57.
- Malo, Alejandro. 2014. "ZoneZero 3.0 y la convergencia fotográfica". ZoneZero. 2014. <http://zonezero.com/es/introduccion>.
- Marzal Felici, José Javier. 2015. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

- Meraz Arriola, Gabriel. 2008. "TROMPE-L'OEIL: De lo real en la fotografía a la mirada no especular." En *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, 1. ed, 89–103. Diseño y Comunicación. México: Siglo XXI Editores.
- Moholy-Nagy, László. 2005. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Muratorio, Blanca. 1992. "En la mirada del otro". En *Retrato de la Amazonía: Ecuador, 1880-1945*, 1. ed, 13–29. Quito, Ecuador: Ediciones Libri Mundi : E. Grosse-Luemern.
- Navarrete, Jose Antonio. 1993. "Lucía Chiriboga". En *Lucía Chiriboga*, 1. ed, 9–10. Facultad Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Ecuador 1. Quito, Ecuador: Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 1998a. "Los desafueros visuales de José Avilés". En *Pepe Avilés*, 1. ed. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 1998b. "Tengel, el tamaño del tiempo." *ZoneZero*. 1998. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/articul2.html>.
- Newhall, Beaumont. 1984. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Novillo Rameix, Victoria. 2011a. "El aprendizaje de la fotografía". En *El oficio de la fotografía en Quito. Del siglo XIX al XX*. Quito, Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad.
- . 2011b. "Sociedades y gremios de fotógrafos". En *El oficio de la fotografía en Quito. Del siglo XIX al XX*. Quito, Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad.
- Oleas, María del Carmen. 2018. "El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)". FLACSO Ecuador.
- Ortiz, Renato. 1998. *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Pensamiento latinoamericano Cultura y comunicación. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pultz, John. 2003. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder y clasificación social". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder ; antología esencial*, Primera edición, 285–327. Colección Antologías. Buenos Aires: CLACSO.

- Raich Muñoz, Llorenç. 2019. Llorenç Raich Muñoz: “La fotografía es la representación ensoñada del ver” Entrevistado por Ros Boisier. <https://e-lur.net/dialogos/llorenç-raich-munoz/>.
- Scott, James. 2003. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- Solomon-Godeau, Abigail. 2001. “La fotografía tras la fotografía artística”. En *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, 75–86. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sougez, Marie Loup. 1981. *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra 12. Madrid: Cátedra.
- , ed. 2007. *Historia general de la fotografía*. 1.ed. Manuales arte cátedra. Madrid: Cátedra.
- Spence, Jo. 2005. “La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto.” *Quaderns Portàtils*, núm. 3.
- Taylor, S. J, y R Bogdan. 1996. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona [etc.: Paidós.
- Vargas, Gonzalo. 2015. “De la antropometría al kitsch: genealogía de la identidad latinoamericana en distintas prácticas fotográficas”. Quito: UASB.
- Vasquez Escalona, Alejandro. 2011. “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar”. *Quórum Académico* 8 (16): 301–14.
- Villegas, Oscar. 2003. *Cuento ecuatoriano: fotografía en un país de confluencias*. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Comunidad de Madrid.
- Zapata, Cristóbal. 2009. “Sara Roitman: Teatro de signos”. En *Imperdible*, 1st ed, 09–15. Quito, Ecuador: Old Continent ArtBooks.
- . 2017. “La cámara lúcida de Emmanuel Honorato Vázquez”. En *Emmanuel Honorato Vázquez: un modernista en los Andes*, 27–41. Barcelona, España : Ciudad de México, México : Quito, Ecuador: RM ; Editorial RM, S.A. de C.V. ; Fundación Paradoxs : Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito.