

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Miradas emergentes y representación de mujeres indígenas

Análisis de la producción fotográfica de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona

Diana Belén Caisa Fajardo

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2024

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

Yo, Diana Belén Caisa Fajardo, autora del trabajo intitulado “Miradas emergentes y representación de mujeres indígenas: Análisis de la producción fotográfica de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

23 de octubre de 2024



Firma: _____

Resumen

El presente trabajo de investigación analiza la mirada de cuatro realizadoras visuales y su forma de representar a la mujer indígena a través de sus producciones fotográficas en la región andina. Las fotografías corresponden a las series visuales publicadas entre el 2019 y 2020: *Octubre* de Isadora Romero (Ecuador), *I am Still* de Johanna Alarcón (Ecuador), *Kápar* de Liz Tasa (Perú) y *Cholita Tenías Que Ser* de Sara Aliaga Ticona (Bolivia). En términos generales, el estudio se centra en dos discursos fundamentales: la mirada femenina y la representación de la mujer indígena, lo que permite indagar en la práctica y la producción fotográfica a partir de las mujeres retratadas. También se explora cómo se construye la imagen de la mujer indígena a través de narrativas visuales femeninas en las obras seleccionadas.

Asimismo, durante la investigación se presenta un análisis que contextualiza dimensiones clave como la mirada, su ubicación sociocultural, la producción y las formas de representación en los referentes visuales. El análisis revela detalles sobre la forma en que las mujeres fotógrafas trabajan la mirada y su conexión con un ejercicio profesional que las ha llevado a crear espacios visuales de diálogo autónomos. Además, se examina cómo su experiencia visual les permite presentar el mundo, teniendo en cuenta la conciencia histórica, la interseccionalidad entre las mujeres indígenas y la creación de lazos en el acto fotográfico, con el fin de generar una conexión más profunda y colaborativa con sus sujetos fotografiados. Por último, se analizan las herramientas que proporcionan las realizadoras para entender cómo las miradas emergentes pueden generar una contravisualidad en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: visualidad, imagen, fotografía, Ecuador, Perú, Bolivia

A mi amada familia: a mi madre, mi padre y mis dos hermanas, por su amor,
comprensión, paciencia y confianza.

A mi pequeño Bagheera Hamesh.

Agradecimientos

A Dios, por guiarme y permitirme avanzar con sabiduría, dedicación y valentía en este camino de constante exigencia.

A mis padres, Jorge Caisa y Kathya Fajardo, a quienes expreso mi más profunda gratitud, amor y respeto. Ustedes han sido mi inspiración constante y han cimentado los pilares fundamentales en cada paso de mi camino. Gracias por ser no solo unos padres excepcionales, sino también mi refugio en los momentos de necesidad. Los amo con todo mi corazón y mi vida.

A mis queridas hermanas, Oxanna y Vero, por su amor incondicional, apoyo y compañía. Su presencia en mi vida siempre será invaluable.

A mis leales mascotas: Hachi, Flucke, Jacko, Lior y mi bebé Hamesh, por llenar mi corazón de ternura y consuelo.

A mis familiares más cercanos, en especial a mis abuelitos: Jorge, Carmen (+), Néstor y Vicky.

A mi tutor de tesis, Christian León, a quien le debo mi más sincero agradecimiento por sus valiosos consejos, su tiempo y su confianza en mis capacidades para llevar a cabo esta investigación. Pero, sobre todo, por su guía experta, paciencia, compromiso y dedicación, que han sido fundamentales para la realización de este trabajo.

A todas las mujeres que han colaborado dentro de esta investigación: Sara Aliaga Ticona, Liz Tasa, Isadora Romero y Toa Guamán, gracias por compartirme su tiempo, conocimiento y experiencias.

A mis amigos y compañeros de Maestría; sin ustedes, este viaje no habría sido el mismo.

Por último, quiero agradecerme a mí mismo por la fortaleza y resiliencia que he demostrado al trabajar en este proyecto.

Tabla de contenidos

Figuras, fotografías y tablas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Miradas y representación de mujeres indígenas	19
1. Problemática: Visualidad y mirada en la representación de mujeres indígenas	19
2. Visualidad: El campo de la deconstrucción del ‘mundo imagen’	21
3. La cultura de la visión	23
4. Mirada y colonialidad en narrativas visuales latinoamericanas a mujeres.....	25
5. Fotografía y praxis de la diferenciación sexual.....	28
6. Imagen, imaginario e intertextualidad.....	32
7. Representación de la mujer indígena: la visibilidad étnica, racial y humana... 33	33
8. Miradas emergentes: Mirada de mujer, políticas de la mirada y contravisualidades	38
9. Estado de la cuestión: Mirada en la fotografía de mujeres hacia mujeres indígenas en la región.....	40
10. Metodología.....	43
Capítulo segundo: Miradas emergentes.....	47
1. Fotografía y construcción de la mirada de Isadora Romero.....	47
2. Contexto del registro visual de Octubre de Isadora Romero.....	48
3. Fotografía y construcción de la mirada en Johanna Alarcón	53
4. Contexto del registro visual de I am Still de Johanna Alarcón	54
5. Fotografía y construcción de la mirada en Liz Tasa	59
6. Contexto del registro visual de Kápar de Liz Tasa	60
7. Fotografía y construcción de la mirada en Sara Aliaga Ticona	65
8. Contexto del registro visual en Cholita tenías que ser de Sara Aliaga Ticona. 66	66
9. Mirada y práctica fotográfica en Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.	70
10. Análisis de la mirada de mujeres realizadoras en: Octubre, I am. Still, Kápar y Cholita tenías que ser	72
11. Octubre: Un análisis profundo de la mirada fotográfica	73
12. I am. Still: Un análisis profundo de la mirada consensuada	77
13. Kápar: Análisis de la mirada femenina	82

14.	Análisis de la mirada en Sara Aliaga Ticona	86
15.	Miradas emergentes: Análisis de la mirada de mujeres realizadoras en las fotografías a indígenas en: Octubre, I am. Still, Kápar y Cholita tenías que ser	90
Capítulo tercero: Representación de mujeres indígenas a través de la fotografía		95
1.	Construcción de imaginarios andinos femeninos: La representación de mujeres indígenas en las fotografías de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona	95
2.	La mujer indígena como eje de resistencia en la serie Octubre de Isadora Romero	95
3.	La mujer indígena como guardiana de vida y prácticas ancestrales desde “I am. Still” de Johanna Alarcón	106
4.	La mujer indígena como portadora de memoria en el proyecto Kápar de Liz Tasa	116
5.	La mujer indígena como reapropiación de la raíz cultural en la serie “Cholita Tenías Que Ser” de Sara Aliaga Ticona	124
6.	Análisis de los cuatro proyectos fotográficos: representación, imaginarios e interseccionalidad	133
7.	Consideraciones finales sobre las representaciones de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.	135
Conclusiones		137
Obras citadas		145
Anexos		151
Anexo 1: Materialización documental según Boris Kossoy y Lenguaje fotográfico		151
Anexo 2: Serie completa Octubre de Isadora Romero		152
Anexo 3: Serie completa "I am. Still" de Johanna Alarcón		154
Anexo 4: Serie completa Kápar de Liz Tasa		156
Anexo 5: Serie completa Cholita tenías que ser de Sara Aliaga Ticona		158
Anexo 6: Modelo de entrevista para entender la Mirada y Representación.		159

Figuras, fotografías y tablas

Fotografía 1. Mujer indígena amazónica en la marcha de mujeres (2019)	51
Fotografía 2. Tres mujeres indígenas otavaleñas en la primera línea de las manifestaciones (2019)	51
Fotografía 3. Mujer indígena en la línea de los cuidados dentro de la lucha social (2019)	52
Fotografía 4. Madre indígena del pueblo kichwa panzaleo (Cotopaxi) durante la lucha social (2019)	53
Fotografía 5. María Isolina Pupiales (madre) y su hija Sharik Nayeli Guatemalteca de 15 años (2020)	56
Fotografía 6. Lourdes Molina, mujer indígena karanki de 27 años (2020)	57
Fotografía 7. Lourdes Molina, con su trenza y vestimenta como símbolo de resistencia identitaria (2020)	58
Fotografía 8. Bordado, un ejercicio tradicional (2020)	58
Fotografía 9. Griselda Pupiales, guardiana del agua (2020)	59
Fotografía 10. La mirada de una mujer indígena peruana (2020)	63
Fotografía 11. Retrato de una de las mujeres víctimas de esterilizaciones forzadas (2020)	63
Fotografía 12. Una pacarina con forma de útero femenino (2020)	64
Fotografía 13. Enfoque dual del retrato de una mujer víctima de esterilizaciones forzadas (derecha) y la secuela del acto (izquierda) (2020)	64
Fotografía 14. Álbum familiar de Sara Aliaga Ticona (2020)	68
Fotografía 15. Retrato a una mujer cholita (2020)	69
Fotografía 16. Madre (Sandra) e hija (Nathaly) en la cumbre boliviana (2020)	69
Fotografía 17. Retrato de una niña cholita (2020)	70
Figura 1. Ley de tercios en el proyecto visual octubre de Isadora Romero (2019)	103
Figura 2. Emociones, sensibilidades y poses de mujeres indígenas (2020)	115
Figura 3. Ley de tercios en la tercera (2020)	131
Figura 4. Nathaly como Cholita (antes y después) (2020)	132

Tabla 1. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Isadora Romero.	96
Tabla 2. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Isadora Romero	97
Tabla 3. Materialización documental y lenguaje fotográfico de la tercera fotografía de Isadora Romero.	98
Tabla 4. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Isadora Romero.	99
Tabla 5. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Johis Alarcón.	107
Tabla 6. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Johis Alarcón.	107
Tabla 7. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Johanna Alarcón.	109
Tabla 8. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Johanna Alarcón.	110
Tabla 9. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Liz Tasa.....	117
Tabla 10. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Liz Tasa.....	118
Tabla 11. Materialización documental y Lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Liz Tasa.....	119
Tabla 12. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Liz Tasa.....	120
Tabla 13. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Sara Aliaga Ticona.....	125
Tabla 14. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Sara Aliaga Ticona.....	126
Tabla 15. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Sara Aliaga Ticona.....	127
Tabla 16. Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Sara Aliaga Ticona.....	128

Introducción

La representación visual de las mujeres indígenas ha sido objeto de un intenso debate y análisis. Este tema es especialmente relevante en el contexto de las dinámicas de poder que diferencian entre las culturas hegemónicas y las minorías vistas desde la subalternidad, la otredad y la alteridad. En este marco, la investigación se enfoca en dos conceptos clave: mirada y representación. Se busca explorar las implicaciones y factores que surgen cuando mujeres no indígenas e indígenas producen fotografías del mundo femenino indígena.

La hipótesis que guía esta investigación sobre la mirada femenina y la representación es la siguiente: para poder afirmar la existencia de una mirada femenina, he comprendido que las fotografías han sido moldeadas por una mirada hegemónica, masculina y dominante, establecida como la forma primaria de creación de imágenes. Así, los estudios de género, la práctica emergente de las mujeres y la aparición de perspectivas alternativas me llevan a sostener que hay una mirada femenina que resalta la presencia de las mujeres en el ámbito visual, configurando su visión a partir de un entendimiento histórico, la invisibilización y el trabajo de otras mujeres fotógrafas.

La mirada femenina en la fotografía se presenta como un enfoque crítico que busca redefinir y ampliar la representación de las mujeres, promoviendo narrativas que reflejan su realidad y complejidad de forma colaborativa. Este movimiento invita a la reflexión sobre la construcción de imágenes y los significados que estas conllevan, creando espacios para un diálogo más inclusivo y representativo. Por otro lado, las representaciones contemporáneas de las mujeres indígenas pueden contribuir a un proceso de descolonización a través de visualidades que desafían las convenciones tradicionales. Esto permite una reconfiguración de la identidad y fomenta una comprensión interseccional que empodera a estas mujeres, transformando las narrativas culturales y cuestionando los estereotipos y la marginalización histórica que han sufrido.

Para ello, se ha escogido las obras de fotógrafas contemporáneas como; Isadora Romero (Ecuador), Johanna Alarcón (Ecuador), Liz Tasa (Perú) y Sara Aliaga Ticona (Bolivia). Estas artistas proponen narrativas que retratan la subalternidad como forma de reivindicación. La intención es analizar cómo estas percepciones pueden desafiar la mirada tradicionalmente masculina que ha controlado las representaciones del cuerpo femenino indígena. También se pretende entender cómo se generan nuevos diálogos

visuales con estas comunidades contribuyendo al desarrollo de los estudios modernos sobre género, sexualidad y etnicidad.

La justificación para llevar a cabo esta investigación radica en la falta de enriquecimiento teórico-académico sobre la mirada femenina en la fotografía y a las formas de ser mujer indígena andina desde el territorio. Hasta ahora, se ha profundizado poco sobre el tema de su representación e importancia visual de estas mujeres dentro de la fotografía a nivel regional y latinoamericano.

Desde un enfoque social, el objetivo principal es que esta investigación impulse futuras indagaciones sobre el proceso fotográfico que atraviesan varias artistas visuales al representar e historizar sobre la imagen de las mujeres indígenas. Por ello, se subraya la importancia de visibilizar la mirada de las fotógrafas, en su mayoría mujeres mestizas, como promotoras de nuevos diálogos. Igualmente se destaca su capacidad de agencia para retratar a mujeres indígenas y reproducir los distintos modos de ser mujer indígena andina en nuevos relatos y expresiones visuales. Este enfoque puede ser un aporte valioso para realizadores visuales, académicos, estudiantes y el público en general. La investigación teje nuevas formas de entender las visualidades y construye contravisualidades que generan un nuevo sentido en la representación de las mujeres indígenas, recuperando su importancia a nivel regional.

La indagación se organiza de la siguiente manera: el primer capítulo establece un marco conceptual que guía el análisis en los siguientes capítulos. Los conceptos clave son: visualidad, estudios visuales, deconstrucción, imagen, mirada, poder, colonialidad (en relación con la mirada, poder y género), miradas emergentes, praxis fotográfica y representación de mujeres indígenas.

El segundo capítulo aborda la mirada desde una perspectiva histórica y plantea un posible giro crítico que busca descolonizar las representaciones fragmentadas impuestas históricamente sobre las mujeres indígenas y sus realidades. En general, se propone una descripción de las series fotográficas y las sitúa en un marco conceptual. Además, se pone de manifiesto cómo las decisiones estéticas y temáticas de estas autoras permiten visibilizar miradas cercanas y no externas en la convivencia con mujeres indígenas.

El tercer capítulo analiza la representación de las mujeres indígenas a través de la fotografía. Incluye entrevistas y un ejercicio de fotoelicitación con una académica indígena, lo que aporta un giro documental al estudio. Asimismo, se aborda la representación como un ámbito crucial para explorar y desafiar discursos hegemónicos que han perpetuado la marginalización y la violencia hacia estas comunidades. Además,

se propone una síntesis sobre cómo estas fotografías intentan desafiar y dismantelar las representaciones tradicionales al capturar la esencia de las mujeres indígenas en sus modos de ser. Se explora técnicas visuales, decisiones fotográficas empleadas y la relación entre representación, estereotipos de género y la lucha por la visibilidad en un marco de interseccionalidad.

Finalmente, se destaca cómo, a través de las fotografías de las artistas analizadas se revela una rica diversidad de experiencias sobre el "ser mujer indígena" en el Sur Global. Estas representaciones no solo facilitan un proceso de autodescubrimiento de las identidades y producciones simbólicas de las mujeres indígenas, sino que también les permiten desafiar y transformar la representación tradicional de lo femenino en el ámbito indígena.

Capítulo primero

Miradas y representación de mujeres indígenas

Este capítulo se inicia con la exposición de la problemática general, seguido por un análisis del contexto visual. A continuación, se examina el campo visual como una manifestación de la cultura de la visión y las distintas miradas, incluyendo las políticas que las envuelven. Luego, se introducen conceptos de contravisualidades y se investigan las representaciones relacionadas con la diferenciación sexual. Para concluir, se aborda el tema de las imágenes y la fotografía de mujeres indígenas a lo largo de la historia.

Este análisis nos lleva a cuestionar los procesos históricos de construcción de la mirada, así como los valores tradicionales asociados a la otredad y la cosificación de las mujeres indígenas en el ámbito de las imágenes. En este contexto, el capítulo se abre a la exploración de las dinámicas sociales, culturales y políticas que influyen en esta compleja relación entre la mirada y la representación, estableciendo así las bases para una discusión sobre la construcción y transformación de narrativas en torno a las mujeres indígenas de la región andina.

1. Problemática: Visualidad y mirada en la representación de mujeres indígenas

El campo visual es un espacio desde el que se puede explicar la producción fotográfica del mundo femenino indígena a partir de la mirada de realizadoras visuales mujeres. Por ello, la presente investigación se propone indagar qué factores e implicaciones existen cuando en el campo visual se generan fotografías del mundo femenino indígena bajo la perspectiva de mujeres realizadoras. Por consiguiente, se explora qué ocurre cuando estas representaciones visuales sobre el cuerpo femenino no están sometidas a la mirada convencional masculina. De esta manera, la investigación tiene como conceptos generales, mirada femenina y representación, vinculados a la práctica que dialoga entre lo que se mira, procesa, reproduce y representa como unidad simbólica en una imagen.

Además, durante la investigación se busca examinar los procesos de la mirada al tener como componente la experiencia de la mirada de mujeres, exponiendo así los modos de trabajar la mirada con los sujetos retratados. Asimismo, se pretende determinar cómo los referentes visuales escogidos trabajan en función de desmontar el ejercicio tradicional

de hacer fotografías. Es decir, capturar un sujeto indígena y representarlo sin historia e identidad a trabajarlo desde una práctica colaborativa que implica conocer, dialogar y construir una narrativa con quienes retratan.

A partir del corpus seleccionado, se busca mostrar cómo se está manejando la mirada de mujeres no indígenas como de indígenas en relación con las mujeres indígenas. Igualmente, cuáles son los comportamientos, particularidades, relaciones, rituales y discursos que existen y confluyen para que se produzcan estas fotografías. También establecer si se marca entre las realizadoras y las mujeres retratadas ciertas distancias, ya que la visualidad en este caso es producto de lo que el fotógrafo entiende y reconoce como indígena.

La pregunta central de esta investigación es: ¿Cómo se elabora la representación de mujeres indígenas desde la mirada femenina en la producción visual de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona? Profundizando un poco, esta interrogante sitúa a la investigación frente algunas particularidades como la evolución de la mirada femenina y la representación al capturar la identidad de las mujeres indígenas de la región andina. También, admite preguntarse por la interseccionalidad que existe en la relación entre fotógrafas y fotografiadas, explorando otras dinámicas entre diferentes factores sociales como género, etnia, clase social y contexto regional.

Además, permite identificar las características de cada mujer retratada, ya que estas fotografías, aunque capturan el mundo indígena, se construyen a partir de diversas experiencias y prácticas. Por ejemplo, su forma de ser mujer indígena en su territorio, y desde experiencias, luchas e identidades que varían según el contexto. Es por ello, que este trabajo de investigación se nutre de conceptos como: mirada femenina y representación de mujeres indígenas, para analizarlas en la producción fotográfica de las fotógrafas seleccionadas. En este contexto, los objetivos específicos de esta investigación son: 1) Identificar cómo se construye la mirada femenina en las fotografías de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona, y 2) Analizar la representación de mujeres indígenas en la fotografía de las realizadoras antes mencionadas.

Desde sus inicios, la representación del cuerpo femenino ha estado expuesto a diversas miradas, la mayoría sujetas a la mirada masculina con los imaginarios que implica esto. Así, la representación femenina estaba mediada por el poder masculino o falocéntrico. También, por una mirada y representación de la identidad de la mujer que la estereotipaba en una sociedad predominantemente androcéntrica.

Por otro lado, en el caso de los sujetos indígenas, su representación ha estado condicionada a la espectacularización, bajo un marco de colonización y sujeto a la folklorización. Esto implica que se retrataba buscando la alteridad y otredad. Entonces, se busca investigar si se conforma un nuevo “denominador simbólico”, es decir nuevas visualidades y manifestaciones fotográficas a partir de las obras de cuatro realizadoras visuales de la región andina: Octubre de Isadora Romero (Ecuador), I am Still de Johanna Alarcón (Ecuador), Kápar de Liz Tasa (Perú) y Cholita Tenías Que Ser de Sara Aliaga Ticona (Bolivia).

En este contexto, se aborda el tema a partir de las fotografías mencionadas anteriormente. Durante mi proceso de selección del objeto de estudio, he observado que, de diversas maneras, ellas rechazan una representación del mundo indígena desde un enfoque mercantilista y buscan retratar lo que se considera “subalterno” como una forma de reivindicación. Esta perspectiva resulta fundamental para el desarrollo de nuevas concepciones en torno al género, la sexualidad y la etnicidad.

2. Visualidad: El campo de la deconstrucción del ‘mundo imagen’

Todos hemos sido sujetos u objetos visuales, pero no todas nuestras representaciones han estado expuestas a factores estigmatizantes, como el racismo, otredad o cosificación. Esta problemática ha recorrido un largo camino que, en la actualidad, sigue generando interés en las representaciones, especialmente en la de los sujetos indígenas en la región andina. En este sentido, se pone de manifiesto la potencia de la representación fotográfica de la mujer indígena, dado que, en la práctica fotográfica, algunos profesionales todavía buscan retratar al indígena sin pensar en una dimensión identitaria. Así, ponen en marcha representaciones sujetas a perspectivas culturales que recurre a miradas tradicionales y a visualidades que se expanden desde posiciones de poder.

El mundo-imagen es el espacio que habitamos constantemente. Toda nuestra vida esta mediada por la expansión de las imágenes. Anna María Guasch (2003, 8) señala que el discurso de la apropiación y las teorías posestructuralistas han sido esenciales para cuestionar algunos valores asociados a la modernidad. Este cuestionamiento se refleja en la emergente disciplina de los estudios visuales, que dio pie a reflexionar sobre el régimen escópico característico de la sociedad moderna, el cual promovió un orden homogeneizador y hegemónico en detrimento de lo subordinado.

Susan Buck-Moss sostenía que, tras “la crisis” en la Historia del Arte, los estudios visuales se convirtieron en la nueva cultura que habita el mundo-imagen. A partir de esto, se convierte en una respuesta discursiva que permite la ejecución y expansión de la visualidad como un aspecto crítico, devolviendo un sentido de reorientación y percepción a las imágenes. En esta misma línea, José Luis Brea (2005a, 24) definió la Cultura Visual como el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo. Esto eleva el concepto hacia un ejercicio de cuestionamiento sobre las estructuras que atraviesan las imágenes en un sentido contemporáneo.

Los estudios visuales aportan conceptos clave para repensar las manifestaciones visuales atravesadas por condiciones hegemónicas. Los denominados “márgenes”, que no son más que comunidades culturalmente excluidas, comienzan a recuperar su importancia crítica (Lucero 2017, 80). En este contexto, lo importante era tener conciencia sobre los estudios visuales y verlos como la forma de llegar a un nuevo estado de conciencia que, en consecuencia, genera un nuevo conocimiento.

Así como, la teórica cultural, Nelly Richard (2007, 96–97), quién concebía a los “estudios de la cultura visual” o “estudios visuales” como una expansión atada al universo de imágenes que emerge en la cotidianidad. Ella enfatiza que este campo no sólo estudia las imágenes sino las prácticas visuales, las formas de ver, de ser visto y de mostrar, así como la importancia del contexto frente al consumismo de distintos estilos de imágenes.

Sabemos que las transformaciones en la visualidad implican la deconstrucción de narrativas vinculadas a varias prácticas de visualización y la autorregulación de lo subalterno- diferente. De forma, que ese adopta como una nueva estrategia de análisis que “se encarga de estudiar el campo de la cultura visual partiendo de un enfoque sobre la vida social de las imágenes y de la visualidad como productora de sentido que, además, nos constituyen como sujetos que ven” (Dorotinsky y Lozano 2022, 22). Así, los estudios visuales responden a la búsqueda crítica del estudio de los aspectos sociales y culturales de las prácticas visuales que emergen en una sociedad que culturalmente es visual.

El apogeo de la visualidad en el campo de la Historia del Arte se puede atribuir a un discurso inaugural que ha establecido una narrativa jerárquica. Esta narrativa ha dejado muchas producciones artístico-visuales en los márgenes, lo que invita a cuestionar las políticas visuales y a desorganizar el uso de las imágenes. Este proceso busca desafiar las reglas, discursos y representaciones que han promovido una homogeneidad que concentra el valor histórico en una única narrativa (Richard 2007, 203).

Todos los teóricos y teóricas mencionadas se expresan sobre la insatisfacción a nivel académico sobre un campo que prima lo estético sobre lo la reinterpretación de las imágenes y la necesidad de la ampliación de los estudios visuales en la producción de nuevos sentidos para inquietar la mirada, un componente clave del régimen visual (Richard 2007, 106). Desde mi perspectiva, los estudios visuales constituyen un campo históricamente complejo, ya que también están atravesadas por la narrativa de la otredad y diferencia gracias a su tradición disciplinar. Sin embargo, es un campo lleno de posibilidades para indagar en la intervención de varias fuerzas, como el poder hegemónico, en la construcción de narrativas, identidades y culturas a nivel global. Entonces, se proyectan como un campo que da una respuesta a las exclusiones y diferencias en el mundo visual, para encontrar perspectivas situadas que construyan visualidades más justas, honestas, representativas y reivindicativas frente al análisis de las imágenes fotográficas.

3. La cultura de la visión

Teóricos como Michel Foucault han abordado la noción de un régimen visual que totaliza la cultura de la visión, donde mirar y ser mirado se entrelazan en un discurso homogéneo en la sociedad. Se destaca que la capacidad de visión depende de quién la ejerce. Esta idea se complementa al señalar cómo la imagen y la mirada funcionan como un sistema totalitario de representación dentro del capitalismo de la imagen, donde el valor y el consumo dependen de su estética (Brea 2005, 9). En este sentido, es crucial observar la producción de imágenes en relación con las dinámicas de poder, dominación y privilegio.

Se parte de la visión como una práctica social, construida socialmente y localizada culturalmente (Guasch 2003, 11) De modo que, hablamos de que la visión trasciende su condición originaria y se articula como una práctica íntimamente ligada a la cultura. Varios teóricos, como Martín Jay, Marshall McLuhan y Walter Ong, coinciden en que vivimos en una cultura profundamente visual, donde los ojos son nuestra principal herramienta para orientarnos en el mundo. Asimismo, Alejandra Borea de la Portilla destaca sobre la vista, su capacidad de categorizar determinar, simbolizar, imaginar, significar y explicar el mundo que vemos (2017, 1).

Entonces, la construcción de acontecimientos visuales en la cultura visual se despliega a partir de la visión, la mirada y las estructuras establecidas. Investigadoras como Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (2012, 23).enfatan que la mirada es un

sentido que se construye con las distintas formas de ver, educándose mediante prácticas sociales. Nelly Richard, también apunta a cómo el predominio cotidiano de lo visual influye en la percepción del mundo (2007, 103). Así, estas miradas pueden ser contradictorias y excluyentes, dependiendo del contexto y la disciplina. Sumado a ello, se consideraba el ejercicio de la visión como “una doble mediación” donde una forma de mirar se inserta dentro de otra, como una doble vía de conocimiento de la realidad. (Serra 2006, 149).

Surge esta conjunción entre la visualidad y la mirada. En este sentido, Rose Gillian (2019, 41), argumenta que el término mirada hace referencia a cómo la visión construye la realidad de varias formas: como vemos, cómo se nos hace ver, y cómo vemos este ver y lo no visto en una representación. Así, se acoge la mirada como una forma de leer y construir la realidad de distintas formas.

La visión se presenta como una práctica social y personal, donde el significado de lo que vemos está construido socialmente y forma parte de nuestra cultura visual. La cultura de la visión es reconocible en un contexto de globalización capitalista, en el que lo visual predomina en lo cotidiano y en nuestra interacción con el mundo. Reflexionar sobre estas dinámicas es fundamental para comprender cómo las imágenes y las miradas moldean nuestra percepción y nuestras identidades en el mundo contemporáneo.

En consonancia con esto, se debe establecer una distinción entre ver y mirar, como indica Fernando Vásquez (1992, 32) al señalar que “el ver es natural, inmediato, indeterminado, sin intención; el mirar, en cambio, es cultural, mediato, determinado, intencional. Con el ver se nace; el mirar hay que aprenderlo”. Esta idea resulta significativa para comprender cómo se construyeron las prácticas y modos de ver, así como las estructuras que funcionan para crear el mundo social de las imágenes.

Además, se menciona que en “nuestro ver” existen estructuras de poder que han limitado la observación y consolidado distintas prácticas de mirar. De este modo, se destaca el paso de la vista a la mirada como un salto simbólico, donde la mirada se convierte en la primera manifestación artística y, con el tiempo, en un principio estético y diferenciador, un eje que se busca resignificar a través de su estudio visual (33). A pesar de que las imágenes constituyen la superficie de la globalización, en el contexto de los estudios visuales, estas pueden enriquecerse para reorientarse, ocupando un lugar en la contemporaneidad, tal como señalaba Susan Buck Morss.

Por tanto, aquí la invitación es criticar la narrativa jerárquica que ha dejado muchas producciones visuales en los márgenes, lo que invita a cuestionar las políticas

visuales y a desafiar las representaciones homogéneas del poder. La visión se presenta como una práctica social construida culturalmente, donde el acto de mirar no es solo una experiencia perceptiva, sino un proceso cargado de significados y relaciones de poder. En un contexto de globalización capitalista, la cultura visual se convierte en un elemento central para entender cómo las imágenes moldean nuestra percepción del mundo y nuestras identidades contemporáneas, subrayando la necesidad de reflexionar sobre las dinámicas que configuran nuestra interacción con lo visual.

4. Mirada y colonialidad en narrativas visuales latinoamericanas a mujeres

Tradicionalmente, la visión se ha comprendido como un sentido biológico asociado a la acción de mirar, constituyendo un operador de sentido en la cotidianidad. Sin embargo, en el contexto de la mediatización social, la acción de mirar ha adquirido una nueva significación. Miguel Ángel Segundo, un etnohistoriador que estudia la antropología de la mirada, sugiere que la mirada simboliza el mundo y está vinculada a un proceso neuronal que crea categorías que determinan modos de vivir, ser y ver. En este sentido, la mirada se convierte en una forma de apropiarse del mundo, interpretando y resignificando la realidad a través de esquemas de significación. Segundo la describe como “la gran traducción del mundo”, que representa lo ausente y lo deseado, reflejando la experiencia visual (2013, 43–45).

La mirada, además de su análisis neuronal, se puede considerar como un proceso que construye relaciones sociales, culturales e identitarias. Este proceso está guiado por la tradición y el ejercicio de la alteridad, que se ha desarrollado dentro de un régimen implantado por la civilización occidental. Esto afecta las condiciones interseccionales de raza, sexo y género. Como vemos, los sentidos son impuestos, y la mirada, en su mayoría, pierde la capacidad de producir identificación empática con otros cuerpos, lo que lleva a Susan Buck-Morss a afirmar que “miramos ciegamente”. Esto implica que hablar de imágenes y fotografías nos brinda un marco para contextualizar el problema histórico de la representación a las que han estado sujetas las consideradas minorías, afectadas por las estructuras de poder.

Así, la mirada se convierte en una de las formas más efectivas de colonización, en la que se inventa al otro desde el deseo y se apropia de la imagen (47). Esta dinámica se asemeja a una “mirada absoluta” que parte de la presencia de un Dios y genera reformas estructurales ideológicas e imaginarias para ejercer control y regular actos según la raza, sexo y género. Se discuten entonces estructuras que determinan sobre ‘los otros’,

basándose en la imposición del poder sobre el cuerpo, un concepto descrito por Foucault (2003, 143) como un ‘blanco’ manipulable para nuevos mecanismos de poder y saber. La mirada externa establece diferencias entre cuerpos, estructuras de pensamiento y representaciones, construyendo fronteras sobre lo que debe y puede ser visto.

Este fenómeno se refleja en imágenes intervenidas por miradas que han operado y se han distribuido, especialmente en el sur global, donde se han controlado, clasificado y objetivado a grupos como negros, indígenas y mestizos. En este contexto, el sistema capitalista moderno y colonial-moderno clasificó a la población según trabajo, raza y género, institucionalizando prácticas sociales y biológicas que se han arraigado en la memoria colectiva (Quijano 2000, 368).

Joaquín Barriandos (2011, 20) formula la idea de la “colonialidad del ver”, donde la “mirada panóptica” se convierte en la base de la argumentación colonial que diseñó los mapas imperiales del “Nuevo Mundo”. Esta noción se relaciona con la “colonialidad del poder” de Aníbal Quijano, quien sostiene que el colonialismo no solo implicó dominación política y económica, sino también la creación de jerarquías de saberes y formas de ver el mundo. La “mirada panóptica colonial” permitió a los colonizadores categorizar y deshumanizar diversas culturas, justificando su dominio. Esto se ve reflejado en la construcción del caníbal en el imaginario europeo, utilizada para deslegitimar a los pueblos indígenas, lo que contribuyó a una representación distorsionada de la realidad indígena.

La visión de María Lugones es más específica que la de Aníbal Quijano, ya que él habla de una colonialidad universal con relaciones de superioridad e inferioridad dadas a través de la dominación. Mientras que Lugones destaca la especificidad de topar el tema de la interseccionalidad en las categorías como género y raza, ya que los análisis pierden profundidad si se enfatiza en categorías homogéneas y raciales, porque la lógica de categorías selecciona solo el grupo dominante como la norma. De modo, que da cuenta de que los aspectos de género que regularmente se trata, abarcan la subordinación de las mujeres en la imposición del Estado Colonial Patriarcal

Judith Butler (2002, 69), siguiendo a Luce Irigaray, argumenta que las políticas sexuales establecidas son construcciones sociales. Tanto el género femenino como el masculino son constructos, pero solo el segundo se convierte en el símbolo patriarcal y en el monocentrismo de la modernidad. Esto claramente se relaciona con el “sistema moderno-colonial de género” o “colonialidad de género” propuesto por María Lugones

(2015 15) quien observa la subordinación de las mujeres dentro de sus comunidades, donde el género se convierte en una analogía de lo que significa ser humano.

La visión de Lugones se alinea con la colonialidad de género, que tiene alcances destructivos para mujeres, especialmente indígenas. Esta mirada ha institucionalizado una percepción de la realidad que produce signos y significados, instaurando diferencias en el plano social y construyendo imágenes de las mujeres. Carolina Barquín (2011, 72) amplía esta noción al relacionar la mirada con las ideas de Sartre y Lacan, sugiriendo que la mirada puede humanizar o deshumanizar los cuerpos dependiendo de quién observa y cómo se observa. Por tanto, según Ana María Álvarez y Ana Patricia Noguera (2016, 134–35) las mujeres indígenas fueron sometidas a “la colonización de la tierra, la vida y de todo cuanto ellas crean [...] Así como, la violación, amputación de los pechos, desventración y tratos crueles imposibles de citar”

John Berger, en su obra *Modos de ver*, explora la mirada hegemónica vinculada al cuerpo femenino, afirmando que la representación de la mujer en el arte se construye a partir de cómo es mirada por los hombres (2016, 47). Esta dinámica refuerza desigualdades de género, donde la experiencia visual se convierte en un campo de batalla. Por ello, Laura Mulvey (2002) introduce el término de “mirada masculina”, describiéndola como un modo de ver desde una posición de poder que perpetúa el patriarcado y la castración simbólica de las mujeres (370). Esto sitúa el concepto de mirada dentro de un entramado de lógicas de control hegemónicas, estéticas y capitalistas sobre el cuerpo subalterno, en este caso, el femenino. También se hace referencia a ella con relación a la fascinación por lo visual y a las expectativas que se generan al respecto.

busca un cuerpo dónde posarse. Se asume que cada género, observa, identifica y representa diversos aspectos y detalles del cuerpo [...] dicha representación social se traslada a la elaboración de imágenes artísticas que suman identidades individuales y colectivas, pero con sesgos; es decir una mirada diferente por cada género. (Ruiz et al. 2021, 345)

En este contexto, se reconoce que cada género observa y representa el cuerpo de manera distinta, lo que revela sesgos en la representación social. Esta variabilidad en la mirada puede refuerza visiones particulares que se posan sobre el cuerpo, considerándolo normal o ideal. A través de la mirada, se construyen jerarquías que deshumanizan y objetivan a las mujeres, especialmente a las indígenas, reflejando un proceso de colonización que trasciende lo político y económico para instalarse en la esfera cultural y social.

Conglomerando todas las perspectivas predisuestas para este análisis teórico, se propone la existencia de la colonialidad de la mirada como un fenómeno que intersecciona las categorías de género, raza y cultura, revelando cómo las estructuras de poder han moldeado las representaciones en Latinoamérica. La mirada se convierte en un instrumento de control que perpetúa desigualdades y estereotipos, afectando no solo la forma en que las culturas se perciben a sí mismas, sino también cómo son vistas por el otro.

Así, la colonialidad de la mirada hacia las mujeres en las narrativas latinoamericanas revela cómo las estructuras de poder y las representaciones culturales afectan la construcción de identidades de género. A través de la mirada, se imponen jerarquías que deshumanizan y objetivan, perpetuando estereotipos y desigualdades. Esta dinámica no es solo un fenómeno del pasado colonial, sino que continúa operando en la actualidad, afectando la percepción y representación de las mujeres en diversos contextos, de ahí la necesidad de miradas emergentes y redireccionar la mirada fotográfica hacia otras posibilidades.

5. Fotografía y praxis de la diferenciación sexual

La fotografía, es la memoria de la mirada. Al hablar del inicio de la fotografía, cabe recordar que la primera fue capturada por Joseph Nicéphore Niépce en 1826. Este primer momento tiene un valor histórico por la ejecución de un ejercicio con la cámara como medio para preservar el acto de mirar. Sin embargo, se reconoce que la historia de la fotografía comienza oficialmente en 1839 con el daguerrotipo de Louis Daguerre. Esta acción fue muy popular en diversas ciencias, ya que representaba una visión del mundo a través del antejo o del teleobjetivo, que se definía como el nuevo espíritu de la época. Aunque este “nuevo espíritu” no incluía la imaginación de las mujeres para hacer fotografías, por lo cual su presencia dentro de este arte visual no fue reconocida.

La fotografía va más allá de un simple ejercicio; “es un rito social o al menos parte de un rito, tanto como es una defensa contra la ansiedad. [...] La cámara es además un instrumento de poder, agresivo, que enfoca y dispara... que no mata, sino que apropia”(De Miguel y Ponce 1998, 85). John Berger y Jean Mohr (1998, 87) argumentan que las primeras fotografías fueron adoptadas como “un prodigio porque mucho más directamente que cualquier otra forma de imagen visual, presentaban la apariencia de lo que estaba ausente [...] y así la apariencia [...] continuamente propone y confirma nuestra relación con [...] nuestra razón de Ser”. Es decir que la fotografía, iba más allá de capturar

el “momento decisivo”, se volvió una tradición, una nueva forma de presentar y representar la información y hasta cierto punto, se la consideró un fiel testimonio de la realidad.

En la década de 1970, la preocupación por la privatización de la cultura y la censura impulsó a los artistas a manifestar sus ideas y cuestionar postulados obsoletos. En este contexto, la fotografía tuvo varias fases de evolución, siendo entendida como “una mezcla de arte y técnica (mecánica y química) que consiste en congelar un instante del tiempo. En este sentido, el análisis del ‘momento decisivo’ se puede convertir en un instrumento excelente de análisis de la realidad social” (De Miguel y Ponce 1998, 83). Así, la fotografía se plantea como capaz de registrar lo visto a través de cajas que transportan apariencias (dicho por John Berger) o cámaras fotográficas, permitiendo que las imágenes sean revisadas, analizadas e interpretada

Susan Sontag (2006, 15) destaca que la tecnología visual no siempre es utilizada de manera imparcial, sugiriendo que la cámara se convierte en una extensión del deseo del fotógrafo, implicando una forma de control sobre el sujeto observado. Aunque Sontag habla de este ejercicio de “capturar” como algo que puede ser inconsciente, sí lo relaciona con una forma de control y poder sobre el sujeto observado. Esta idea se relaciona con las expresiones de Laura Mulvey, quien acuñó la idea de placer visual vinculado a la imposición de la mirada masculina disfrazada de un poder hegemónico e inalterable al capturar en una imagen la representación de las minorías, incluidas las mujeres, los pueblos indígenas y las comunidades afrodescendientes.

La fotografía ha sido utilizada como dispositivo para capturar lo real. Según Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (2012, 18) cada imagen fotográfica tiene indudablemente una forma de mirar, por lo tanto, “la forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. La fotografía y la imagen son herramientas poderosas para entender la historia y la representación de las mujeres en Latinoamérica, destacando la necesidad de cuestionar y redefinir las narrativas visuales que han sido construidas a lo largo del tiempo.

Es importante destacar que la realidad que atravesaban las comunidades indígenas fue extendida a través de una mirada homogeneizadora y masculinizadora, representación y fotografías que señalaban la diferencia como principal componente. En este caso la cámara se percibe como el instrumento común para realizar las fotografías, y suele ser una herramienta para capturar y construir el mundo sociocultural de las imágenes, lo que le otorga cierto poder desde su lugar de enunciación.

La fotografía, más que un simple registro, se erige como un instrumento de análisis social y cultural que refleja el contexto histórico y social en el que se produce, invitando a una reflexión crítica sobre la forma en que observamos y representamos la realidad. En última instancia, esta disciplina visual tiene el potencial de desafiar y transformar percepciones al abrir el diálogo sobre las identidades y las experiencias que han sido históricamente silenciadas.

Históricamente, la fotografía y muchas otras formas de arte han sido dominadas por hombres. Los estereotipos de género pueden influir en la percepción de quién puede ser un fotógrafo y en las oportunidades que se les brindan a hombres y mujeres. Durante mucho tiempo, la representación y la práctica fotográfica de las mujeres ha estado marcada por estereotipos. Sin embargo, la fotografía contemporánea busca desafiar estos estigmas y ofrecer una representación más auténtica y matizada de sus vidas.

A principios del siglo XIX, la fotografía era un ámbito mayormente dominado por hombres, y las mujeres enfrentaban numerosas restricciones en su acceso a la educación y a oportunidades profesionales en este campo. En cuanto al surgimiento de la práctica fotográfica femenina, hay evidencia que señala que comenzó a finales de los años 70, cuando las mujeres empezaron a involucrarse en procesos de creación, producción y difusión desde su propia perspectiva, aunque también hay indicios de que ya estaban realizando estas actividades en la sombra de los hombres mucho antes. Según, Ana M. Muñoz y María Barbaño:

Las primeras fotografías reconocidas en la historia de la fotografía fueron Constance Talbot y Anna Atkins. Constance Talbot ayudó a su esposo Henry Fox Talbot en los experimentos fotográficos que condujeron a la creación del calotipo. Anna Atkins, bióloga y amiga de Constance, aprendió el proceso del calotipo y en 1842 comenzó a documentar especies de algas marinas de las Islas Británicas a través de cianotipos. (2014, 41)

No obstante, algunas pioneras lograron desafiar estas limitaciones y dejar una marca significativa en la historia de la fotografía. Artistas como Julia Margaret Cameron destacaron por su enfoque innovador y poético, creando retratos que rompían con las convenciones de la época. Su trabajo no solo elevó la fotografía a un nivel artístico, sino que también abrió el camino para que desde finales de los años 60, otras mujeres se aventuraran en este medio (Torrado 2010, 192). Lo que se explica en el siguiente fragmento:

el discurso de la historia del arte occidental es un discurso patriarcal, es decir un arte masculino realizado por hombres para hombres, donde el hombre, además de creador y parte activa, era espectador, y la mujer, el objeto representado y parte pasiva, podríamos llegar a la conclusión de que la historia del arte occidental es la historia de una sola voz, de una sola mirada y por lo tanto una historia incompleta, uniforme y estereotipada. (Torrado 2010, 192)

Se habla de condiciones normativas que han sido moldeadas en el cuerpo femenino desde una “mirada hegemónica, institucional y poderosa de los hombres en la fotografía, que se ha instalado históricamente como la principal manera de crear imágenes y construir identidades” (Campo 2017, 7) Como se afirma en Ana María Muñoz y María Barbaño González (2014, 43), a lo largo de la historia, la imagen del cuerpo femenino ha sido sujeta a cambios significativos, condicionados por factores económicos y políticos. Desde la Venus de Willendorf, símbolo de fertilidad, hasta las representaciones contemporáneas en los medios de comunicación, el cuerpo femenino ha sido utilizado como un icono para diversos intereses, incluyendo los religiosos y comerciales.

La diferencia de género entre los fotógrafos en América Latina, como en muchas otras partes del mundo, puede atribuirse a una combinación de factores sociales, culturales, económicos y estructurales. Entonces, entender esta diferencia impuesta, puede ser el comienzo de un proceso que entienda la identidad femenina en contextos patriarcales y coloniales, así como para visibilizar la capacidad de que a través de la experimentación las mujeres no indígenas e indígenas puedan vislumbrar sus propias reflexiones en representaciones durante la praxis fotográfica.

Susan Sontag, en sus ensayos, daba cuenta de cómo la fotografía puede estar influenciada por cuestiones de género y cómo las representaciones visuales afectan la percepción de la sexualidad y la identidad. Entonces, el problema fundamental es que la mujer habita en la cultura patriarcal para un ‘otro’ masculino como portadora del sentido más no productora de este (Mulvey 2002, 366). En este contexto, la creación de una “mirada desde mujeres” en la fotografía se ha convertido en un enfoque esencial para desafiar las representaciones tradicionales y ofrecer nuevas narrativas.

Sobre todo, este camino indaga en las mujeres en la fotografía como el ejemplo de Graciela Iturbide en la cultura mexicana y latinoamericana. Fotógrafas que desde diferentes contextos han aportado voces únicas que enriquecen el discurso visual, mostrando que no existe una sola manera de ser mujer ni de representar a la mujer. De modo que, a través de sus imágenes, han desafiado las normas establecidas, mostrando la

diversidad de experiencias e identidades femeninas; como Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.

6. Imagen, imaginario e intertextualidad

Las imágenes se convierten en la pregunta central de los estudios visuales, ya que son elementos esenciales en el paradigma visual y reflejan aspectos cruciales de nuestra cultura visual. Se proyectan como “la realidad social” y están influenciadas por cambios sociales, culturales y tecnológicos, además de los modos de producción. En América Latina, juegan un rol significativo en la construcción de identidades y en las narrativas que se generan en el contexto social. Por lo tanto, los estudios visuales no solo analizan el uso de las imágenes como generadoras de significado, sino también las relaciones que las rodean, incluyendo aquellos elementos que se perpetúan en esta práctica, como su conexión con el poder y las políticas de la mirada y la representación en un régimen visual homogeneizador.

La noción de imágenes es teóricamente amplia y abarca diversas formas de materialización. Estas representaciones visuales surgen de la percepción o la imaginación, y su estudio nos ayuda a comprender cómo se han transformado nuestra realidad y nuestra historia, así como la producción de imágenes e imaginarios en la cultura visual posmoderna. En el contexto capitalista global, las imágenes operan como códigos narrativos guiados por el poder, lo que implica que las representaciones no son neutrales, sino que están influenciadas por tradiciones coloniales y estructuras de poder.

Por otro lado, la imagen en su dimensión textual también sugiere una reflexión. Esto implica que, además de su aspecto visual, una imagen puede tener significados, contextos y narrativas que se pueden expresar y analizar mediante el lenguaje escrito, considerando cómo la descripción, la crítica o la interpretación de una imagen pueden enriquecer nuestra comprensión de esta. Esto es común en campos como la crítica de arte, la fotografía y la teoría visual, donde se busca articular lo que una imagen evoca o representa más allá de lo que se ve a simple vista.

Aunque pensemos que realizar un análisis visual solo conlleva concentrarse en los elementos que presenta una imagen fotográfica, es importante salirse del recuadro. El título de una fotografía, por ejemplo, puede jugar un papel crucial en cómo se percibe la imagen y en si esta contribuye a perpetuar estereotipos o, por el contrario, ofrece una representación más rica y respetuosa de la realidad. Así, la imagen es similar a un texto en sí mismo, ya que dice tanto por su contenido como por su impacto visual.

Varios teóricos exponen esta relación entre el texto y la obra. Umberto Eco propone que las imágenes exhibidas y consideradas “textos visuales” dependen de un contexto, y en su mayoría es el que le propone el autor de la obra. Para él, el texto ayuda a funcionar a la obra para evitar la pérdida de contexto y un mensaje erróneo, además de contribuir a la narrativa construida alrededor de la imagen, pudiendo simplificar experiencias culturales.

Julia Kristeva también señala que la imagen puede evocar una interpretación sin relacionarse con una palabra concreta, pero al hacerlo acude al ‘determinativo’ para que evoque un papel distintivo y evitar confusiones (1988, 41). Otro teórico que se expresa sobre esta relación entre la fotografía y el texto es Roland Barthes, quien explora cómo las imágenes fotográficas pueden ser interpretadas y cómo actúan en relación con el texto. Barthes menciona que en la fotografía siempre hay algo representado que “no podría ser otra cosa”; sin embargo, una sola palabra puede cambiar el estado de esta fotografía y construir otra reflexión (1990, 68).

Barthes también argumenta que la fotografía tiene un carácter indexical, lo que significa que la imagen fotográfica tiene una relación directa con la realidad; es un "testimonio" de lo que ha sido. Esto contrasta con el texto, que puede ser más interpretativo y subjetivo. Sin embargo, la combinación de fotografía y texto puede enriquecer la interpretación de una imagen, proporcionando un contexto adicional o una narrativa que puede modificar la percepción de esta. Mientras que la fotografía puede ofrecer una representación visual de la realidad, el texto puede añadir capas de significado, contexto y emoción. Para descolonizar la imagen, es esencial elegir títulos que respeten y honren la identidad y la historia de los sujetos, promoviendo representaciones más justas y precisas.

7. Representación de la mujer indígena: la visibilidad étnica, racial y humana

Las mujeres fueron sometidas a un modo de visualización que promueve una triple subordinación, ya que “ser indígena, mujer y pobre son tres ingredientes de sabor amargo que caracterizaría a quienes ocupan la base de la pirámide social en Latinoamérica” (Guardia Manzur 2020, 144). Esto se relaciona con una perspectiva colonial que ha considerado al mundo indígena como un espacio arcaico, siempre en oposición a la modernidad en todas las dimensiones de la vida, tanto desde un enfoque social como a través de fotografías que resultan poco representativas, de carácter antropométrico y acompañadas de títulos que insinuaban la inferioridad de los sujetos retratados.

Dentro de este estudio, considero que las imágenes promovían una representación que más allá de incluir un enfoque de género, por lo que nos invita a reflexionar sobre la interseccionalidad considerando que factores como la raza, la clase social, la sexualidad y la cultura influyen en la forma en que se vive y se representa la feminidad (Campo 2017, 20).

La representación de la mujer indígena es un tema complejo que se entrelaza con las dinámicas de diferenciación sexual, étnica y racial. Además, se habla de montajes, incomodidad en la toma fotográfica, la falta de autenticidad y una forma de disputar el poder sobre el cuerpo de mujeres retratadas. Stuart Hall (1997, 38) plantea que la representación se construye a partir de las identidades de los sujetos y su relación con el poder y el conocimiento. Las representaciones visuales adquieren significado solo cuando las personas se identifican con ellas, lo que sugiere que estas construcciones son subjetivas y específicas a contextos culturales.

A partir de estas configuraciones mi pensamiento es más específico, ya que yo definiría a la representación como “la traducción de la mirada”, Esta idea de traducir implica que la percepción es subjetiva y que cada persona traduce lo que observa de manera única, creando una conexión entre la experiencia personal, la expresión artística y lo que quiere comunicar. La “mirada” se refiere tanto a la acción de ver como a la interpretación que cada individuo hace de lo que observa, mientras que la “representación visual” es el resultado de esa interpretación.

Siguiendo el trabajo del corpus escogido he aprendido que para representar hay que conocer a quién vamos a retratar, lo implica tener una mirada interseccional en la que no se agrupe en un mismo sitio a todas las mujeres indígenas de la región, sino entender que su especificidad es **su esencia**. Además, hablo de una traducción porque siento que es lo que las fotógrafas hacen todo el tiempo, porque posicionan lo que han aprendido a ver y representar desde lo que ellas generan como proceso interno de conocimiento.

Retomando el tema de la representación anclada a un contexto cultural, se cita que las prácticas culturales son sistemas significantes que producen significados y posiciones desde las cuales dichos significados son consumidos. Esto implica que la representación, el imaginar y el ver son procesos omnipresentes que configuran la forma en que las personas conocen el mundo. Sin embargo, esta representación ha estado históricamente dominada por una mirada patriarcal, que ha relegado a la mujer a un papel pasivo en el arte y la fotografía (Pollock 2023, 42).

La historia del arte occidental es un discurso patriarcal donde el hombre es tanto creador como espectador, mientras que la mujer es el objeto representado. Laura Torrado (2010, 192) señala que esta visión ha llevado a la naturalización de estereotipos que han moldeado la percepción del cuerpo femenino, presentándolo como un símbolo de normas culturales y sociales, frecuentemente vinculadas con la belleza y la perfección. La representación del cuerpo femenino, por lo tanto, es variable y está sujeta a interpretaciones que cambian con el tiempo.

Por otro lado, América se convirtió en un espacio donde convergían múltiples realidades identitarias y culturales, como las comunidades indígenas que promovían sus prácticas tradicionales. Sin embargo, estas comunidades enfrentaron un período de dependencia histórico-estructural basado en la colonialidad, que afectó principalmente a grupos subalternos, quienes, además de enfrentar condiciones sociales adversas, lidian con problemáticas de género que impactan directamente las mujeres (Segato 2015, 45).

Los estereotipos de género en América Latina han perpetuado la restricción de derechos y la afirmación de patrones culturales discriminatorios. La imagen de la mujer indígena ha sido moldeada por instituciones como el Estado y la Iglesia, que han impuesto roles que perpetúan problemas en el imaginario social. Entonces, La representación de la mujer indígena en la fotografía no refleja una realidad auténtica, sino que es una construcción identitaria que la coloca en una posición subordinada dentro de jerarquías sociales. La iconografía indígena se convierte, por tanto, en una herramienta de poder que la categoriza como 'lo otro'. Sarah Corona Berkin (2006, 94) indica que el concepto de indígena ha sido construido, en gran parte, por fotógrafos no indígenas, lo que implica la existencia de múltiples códigos sociales en estas representaciones.

A partir de esto, se jerarquiza, clasifica y se vuelve exótica la representación del indígena en Latinoamérica. Posterior a estas estructuras organizadas desde el orden colonial, convergen ideas y expresiones de múltiples autores que elaboran imágenes que le otorgan cierta visibilidad a esta forma de mirar y representar al indígena desde la violencia, la explotación, el despojo, el clasismo, y el racismo. En este contexto, la imagen de la mujer indígena ha sido utilizada para simbolizar la conquista y la subordinación del indígena ante el colonizador. Juan Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas, en sus crónicas, presentan a la mujer indígena como un emblema de esta dinámica de dominación (Abrahamson 2018, 61).

En América latina, la representación del indígena en la fotografía del siglo XIX estaba conformada por retratos fotográficos de tipos nacionales, entonces “tuvo, entre sus

modalidades principales, las de tipos populares- caracterizados en su mayoría según su ocupación, tipos indígenas o negros, tipos regionales de un país y tipos nacionales, subordinadas las primeras a la última (Navarrete 2017, 66)”. En términos generales, el indígena en la fotografía se convirtió en parte de un arquetipo que construía la identidad de la nación y nutría el imaginario del país, bajo la denominación del sujeto imaginado por el poder; algo que también se puede entender a través de la economía visual que propone Deborah Poole para comprender las fronteras de la imagen y la construcción de la identidad desde un lugar de poder.

En Ecuador, por ejemplo, se debe destacar que durante el siglo XIX y principios del XX, la representación fotográfica de los indígenas difería significativamente de los retratos elitistas. Las élites se retrataban para capturar su poder y realidad social, mientras que las imágenes a los indígenas carecían de esos elementos, su representación se centraba en la singularidad y la diferencia, alejándose de las normas establecidas por el sistema. La fotografía de indígenas o “costumbristas” eran principalmente objetos de curiosidad y se coleccionaban o intercambiaban.

En este país, la mujer indígena no tenía las mismas libertades que los hombres indígenas, aunque dentro del campo Andrea Pequeño, reconoce en su análisis que las fotografías intentaban visibilizar la diversidad étnico- racial de este grupo social, es decir, eran representaciones de dicha diversidad étnico-racial que dejaba entrever las diferencias de género y el cuerpo de la mujer indígena como un territorio político-cultural. En los textos que Pequeño (2007, 17) analiza, destaca que “la imagen de la mujer indígena aparece con mayor frecuencia (manipuladas, en muchas ocasiones como carente de historicidad y, por consiguiente, estancada en el tiempo”.

Asimismo, destaca el cuerpo de la mujer indígena como el lugar donde se inscribe el deseo del dominante, es decir una imagen que invisibiliza o una “imagen folclorizada adornada” por sus hábitos cotidianos, como: lengua, vestimenta, joyas tradicionales y costumbres. Es decir, estaba ligada al ser cultural hasta su reapropiación en los levantamientos indígenas, donde adquiere una potencia trascendental su representación.

En Perú, se constató que el problema de establecer límites en el cuerpo estaba arraigado a regímenes visuales, estéticos y con varias denominaciones que se siguen ejecutando como una suerte de recordar el pasado. Por lo tanto, la mujer sigue siendo un ejemplo de comportamiento, sutileza y belleza dentro de la sociedad. Una condición palpable en los experimentos litográficos de Manuel Atanasio Fuentes, quien marcaba en los retratos de las mujeres limeñas “características de las mujeres con la “verdad”,

“naturalidad” y modernidad que estaban asociadas a la tecnología fotográfica [...] como bellezas naturales, las mujeres eran un signo del régimen visual de transparencia” (Poole 2000, 202). En este contexto, se evidencia cómo la mujer se ha ajustado y ha sido capturada bajo los estigmas de la denominada modernidad en la fotografía.

Finalmente, en Bolivia, a partir de la década de los sesenta se promulga una fuerte resistencia frente a las imágenes que representaban al indígena bajo relaciones de dominación y poder. En este país se destaca la existencia de tarjetas de visita que tuvo un destino netamente comercial. Este medio, primero fue plasmado en dibujos, posterior a ello, se la materializaba en las fotografías como una colección visual: “La iconografía sobre los grupos originarios ha sido un correlato de la dominación que los estados, las hegemonías culturales y económicas han ejercido en otros ámbitos de la vida social, sirviendo para justificar las políticas de integración, pauperización y homogeneización sobre los pueblos y sobre la diversidad de sus identidades” (Nahmad 2005, 107).

La presencia de la mujer indígena boliviana en las fotografías en un inicio sirvió como una “muestra características de las indígenas de diferentes lugares de la república, en cuanto a su actividad cotidiana, fiestas, vestimenta, ocupación y el relacionamiento de los indígenas con los demás estratos sociales en el espacio urbano” (Duran 2015, 606). Es importante señalar que, en la fotografía, las mujeres indígenas bolivianas eran capturadas como la forma de obtener un retrato de la “mujer india”, no se prestaba atención a su estética, vestimenta o comodidad en la disposición. Sin embargo, se pone de relieve que las construcciones visuales indígenas en Bolivia, a partir de la segunda mitad del siglo XX, eran una forma de destacar un discurso crítico contra el despojo histórico. Entonces, desde 1970, varias comunidades bolivianas salieron de la clandestinidad cultural impuesta, porque empiezan a cuestionar los debates sobre los indígenas.

La representación de mujeres indígenas en la fotografía del siglo XIX en Ecuador, Perú y Bolivia es un reflejo de las tensiones entre la colonización, la identidad nacional y la resistencia cultural. La mujer indígena, en este contexto, era doblemente marginada tanto por su género como por su etnia. Esta doble opresión se reflejó en la negación de su capacidad de acción y en la imposición de roles y valores ajenos a sus culturas originales. Una autora que resignifica este concepto es Andrea Pequeño (2007, 8), quien destaca sobre la representación de las mujeres indígenas que se “las sugiere como vehículos pasivos [...] un campo de negociación entre los sectores dominantes, los pueblos indígenas y las propias mujeres, quienes resignifican los roles adscritos”.

8. Miradas emergentes: Mirada de mujer, políticas de la mirada y contravisualidades

En la actualidad, surgen nuevas miradas emergentes que se presentan como una alternativa a las narrativas dominantes, normativas y casi definitivas. Estas perspectivas buscan nuevas recomposiciones de la imagen como materialidad de la memoria visual, enfocándose en aspectos que han sido invisibilizados, como la representación de la mujer indígena a nivel regional y la práctica de mujeres a nivel profesional en la fotografía.

El cuestionamiento radica en que, a pesar de las nuevas posibilidades, lo que más permea en la sociedad es una mirada hegemónica, que no permite ni “ser” ni “hacer”. Esta mirada hegemónica da paso a una visión fotográfica mayormente masculina que “solo captura”, lo que se traduce en una forma “agresiva de despojo”. Donde “la creatividad artística moderna es un modelo de virilidad en acción. El feminismo denuncia la incuestionada dominación de la subjetividad masculina blanca como distorsión cultural y no como hecho natural” (Pollock 2023, 38). El acto de que una mujer realice fotografías a otra mujer puede tener profundas implicaciones en el ámbito de los estudios de género, especialmente en el contexto de una sociedad patriarcal.

Julia Kristeva enfatiza que la conexión de las mujeres con lo simbólico refleja una coyuntura ideológica patriarcal, cristiana y humanista (1995, 354). En este contexto, es crucial aportar nuevas miradas que utilicen otros códigos de expresión e innovación cultural. Algo que reafirma los nuevos pensamientos es situarse en el pensamiento de Simone de Beauvoir, que “todo pensamiento, toda mirada, toda tendencia, es trascendencia. Aunque envuelve el pasado logra un porvenir en el presente”.

Entonces, tiene sentido el concepto de “pensar en femenino” como una respuesta atemporal que se aleja de las narrativas de dominación. Esto implica construir una cultura que reconozca la naturaleza de las mujeres y que se desplace del pensamiento esencialista, promoviendo la conciencia individual de cada mujer sobre sus objetivos y su reconocimiento (Irigaray 1992, 9–10). En el ámbito del arte visual, aunque el movimiento comienza en los años 70, las mujeres han sido invisibilizadas debido a la falta de espacios de reconocimiento y crítica ligados a la estética.

Así, la mirada femenina también se convierte en una alternativa para reclamar su espacio en el arte, creando un diálogo simbólico que desafía las normas y sistemas patriarcales (André y Quispe-Agnoli 2014, 13–4). A pesar de los avances, es fundamental seguir cuestionando las representaciones y estigmas persistentes. Las mujeres indígenas

deben ser reconocidas como pilares en la construcción de sus comunidades y en la lucha por sus derechos. Mientras que las mujeres fotógrafas deben ser superadas como objeto de placer visual, sino que deben adquirir un espacio sólido en la construcción de narrativas visuales.

La mirada debe interpelar el pasado y cuestionar la narrativa para salir de la ‘tradicción inventada’ (Olivari 2021, 70). Ya que, por un lado, se intenta invadir con la mirada, mientras que, por otro, se busca resistir y sostenerla (Vásquez 1992, 33). Este ejercicio de sostener la mirada es un llamado a la acción para hacer visibles objetos y prácticas visuales que no han alcanzado la expansión deseada, ya que el arte no puede evitar las vías de pensamiento emergentes.

Nelly Richard propone nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes, como ha sucedido históricamente con las fotografías de mujeres indígenas. Richard también señala que vivimos en una sociedad que ha construido un imaginario simbólico lleno de significados quebrados y narrativas estereotipadas sobre la identidad. Este contexto requiere un arte crítico que devuelva peso a las imágenes y reflexione sobre su representación.

Se incita a la imagen a no verse únicamente como el resultado de la colonización-apropiación del cuerpo de los indígenas o de la praxis fotográfica en mujeres, sino como un medio para historizar, reapropiarse y reconstruir su matriz colonial, de manera que interpelen el presente en comunión con un pasado resignificado por la agencialidad de estas mujeres (Cusicanqui 2015, 22). Además, contemplar la revuelta de la imaginación y la deconstrucción de símbolos de fractura legitimados por el poder sobre las mujeres como promovía Nelly Richard.

Además, llama a aquietar la mirada en procesos decoloniales como la mirada *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, como un mestizaje descolonizado y una alternativa para entender el mundo visual desde lo andino, que se moldea a través de la sociología de la imagen, realizando así una reflexión más honesta que sirva para representar. La más interesante posición para hablar desde mujeres indígenas considero que la propone Silvia Rivera Cusicanqui, ya que hace un llamado a la descolonización de la mirada como un recurso que libera de las ataduras de distintos enfoques. Es decir, una memoria del hacer en conjunto con la experiencia de habitar.

Muchas autoras a lo largo de esta investigación hacen énfasis a una ceguera constitutiva, mientras que Silvia la desprende de estas formulaciones y reintegra el sentido de la mirada para yuxtaponer otras maneras de ser representado y de narrar. Esta posición

resulta sumamente favorable para un estudio sobre la emergencia de nuevas miradas porque requiere la construcción de alternativas desde las propias cosmovisiones indígenas y quién se comprometen mediante una sociología de la imagen con ellas. Por tanto, propone que es fundamental visibilizar y reivindicar las experiencias, historias y conocimientos de los pueblos originarios, que han sido sistemáticamente marginados y silenciados.

El siglo XXI debería haber transformado las percepciones sociales sobre la hegemonía de los cuerpos femeninos a nivel general, pero aún queda mucho por hacer para garantizar que la representación de la mujer indígena en la fotografía sea auténtica y libre de imposiciones patriarcales. Este campo es rico y diverso, no solo documentando la vida y cultura de estas comunidades, sino también jugando un papel crucial en la lucha por la representación y los derechos de las mujeres indígenas.

Ma allá del entramado teórico que hemos visto en el primer capítulo, lo interesante es abordar la ceguera constitutiva en la mirada, crear una nueva esfera de imágenes que perturben sus condiciones originarias y darle importancia a las nuevas voces que se alejan del esquema patriarcal de hacer fotografías. Personalmente, me cuestiono las ataduras que enfrentamos como estudiantes en el campo visual, siento que el verdadero conocimiento y otra forma de representar a mujeres indígenas dentro del retrato fotográfico es deconstruirse como persona y fijarse bien en las posibilidades que tiene el emerger con nuevas sensibilidades y herramientas a nivel visual.

Cuando me pregunto sobre la representación en las fotografías que emergen en el flujo cotidiano, las entiendo como la ya mencionada “traducción de la mirada que posee cada artista visual”. Asimismo, comprendo que esta ‘traducción’ puede estar sujeta a un conocimiento, realidad o memoria histórica personal y al analizarlas nosotros también queremos ser parte de esa realidad, pero, sobre todo, tenemos la necesidad de rescatar las resignificaciones, valores humanos, sensibilidades y posibilidades que nos puede dar una fotografía. Finalmente, es realmente relevante no observar desde los márgenes, no actuar como sujetos extraños, como si fuéramos ajenos a estas realidades sociales, sino dar seguimiento a estos procesos y revalorizar las culturas, los saberes, las políticas de género y étnicas.

9. Estado de la cuestión: Mirada en la fotografía de mujeres hacia mujeres indígenas en la región

En primer lugar, es fundamental abordar la mirada que, a lo largo de la historia, se ha posado sobre el cuerpo femenino, sometiéndolo a una constante evaluación y clasificación en el ámbito social. Al analizar el trabajo de mujeres fotógrafas que retratan a mujeres indígenas, es necesario señalar ciertos aspectos que nos permitan comprender su voluntad de adoptar una nueva perspectiva al crear, capturar y retratar.

Comenzando por Ecuador, es importante mencionar que, aunque de manera tardía, en la década de 1990 se inició un cambio en la percepción del arte, lo que permitió la incorporación de las mujeres en las esferas artísticas. Esta posición emergente permitió que las mujeres artistas desafiaran el orden establecido en los cimientos del poder. Por otro lado, en Perú, esta condición se ha extendido por más de medio siglo, implicando un complejo ejercicio para abrirse paso hacia la inclusión y nuevas formas de conceptualizar y analizar las representaciones visuales. En cuanto a Bolivia, el proceso de inserción de las mujeres en el campo fotográfico también fue gradual y buscó contribuir desde una perspectiva femenina, enriqueciendo el panorama cultural del país a través de nuevas visiones.

El enfoque de la investigación se centra en el análisis de la mirada fotográfica y la representación de mujeres indígenas en un corpus específico de fotografías. Estos proyectos tienen en común que todos capturan a mujeres indígenas y permiten observar cómo la mirada de mujeres, en su mayoría no indígenas, influye en la construcción de la representación del mundo indígena a través de las imágenes seleccionadas. Por lo tanto, es necesario explorar algunos antecedentes a nivel académico.

A nivel latinoamericano, se ha identificado un artículo denominado “Mujeres indígenas a través de la lente de Frida Hartz”, escrito por Marcela Quiñones de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Distrito Federal en México. Este artículo analiza seis fotografías de la fotoreportera mexicana Frida Hartz y examina la identidad que la fotógrafa intenta proyectar sobre las mujeres indígenas, destacando el valor de que una mujer observe a otra mujer indígena desde su perspectiva, especialmente en diferentes regiones de Centroamérica (Quiñones 2014). Además, aborda la mirada de una fotógrafa no indígena para construir un discurso visual de la mujer indígena en espacios urbanos.

Este hallazgo inicial es relevante para la futura investigación, ya que se centra en el análisis de fotografías tomadas por una mujer fotógrafa como Frida Hartz y en cómo se introduce el imaginario fotográfico, permitiendo una indagación y convivencia a través de la experiencia de las mujeres indígenas. También se explora la práctica de ser mujer fotógrafa y los desafíos que ello conlleva, abarcando la captura fotográfica, el sujeto

representado y la representación de la mujer indígena, temas que también pretendo abordar desde mi enfoque situado en el sur.

En la zona norte, se encuentra el artículo “Mirar desde los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, de Deborah Dorotinsky Alperstein. Este trabajo se alinea con el tema de mi investigación al intentar visibilizar una mirada interdisciplinaria en la circulación y recepción de las imágenes. En este contexto, se problematiza el proceso de producción y la transformación de la imagen. La diferencia radica en que la investigación de la autora se construye eliminando el canon de fotógrafos, centrándose en la producción fotográfica realizada por mujeres indígenas y en la cultura e historia personal de estas.

Otro referente es el artículo “A través del ojo colonial. Discursos visuales de la mujer indígena boliviana”, escrito por Alejandra Guardia Manzur de la Universidad Privada Boliviana. Un trabajo que también se relaciona con la mirada de fotógrafos no indígenas e indígenas es “La fotografía indígena en los rituales de la interacción social”, de Sarah Corona Berkin (2006). Esta investigación compara las distintas miradas mencionadas anteriormente y muestra las variadas formas en que se retrata al indígena. Lo que me llama la atención es que dentro del estudio se genera una discusión sobre las posibilidades de que estas representaciones sean diferentes en función de la mirada desde la cual se abordan.

La investigación de Sarah analiza fotografías captadas por fotógrafos no indígenas y fotógrafos indígenas. A mi parecer, este estudio sirve como referente para continuar con la investigación, ya que establece un análisis discursivo sobre cómo se construye la imagen del indígena a través de la fotografía. Un punto de convergencia con mi propuesta de estudio es que se busca examinar la mirada fotográfica de mujeres no indígenas y cómo representan al indígena, excepto en lo referente al género.

También es valiosa la tesis de Maestría en Investigación en Estudios de la Cultura de María Dolores Parreño Maldonado (2021), titulada “Ofensivas de la mirada. Performatividad de imágenes fotográficas de mujeres en procesos sociales de resistencia y sublevación en Ecuador”. Este trabajo desarrolla un análisis sobre la potencia visual de las imágenes fotográficas de mujeres, señalando que la representación fotográfica de la mujer indígena en octubre de 2019 no se limita a este grupo social como agentes de identidades sexo-genéricas y étnico-raciales, sino que muestra a mujeres “concretas” en la realidad política del país. En cuanto a los puntos de convergencia con mi estudio, destaco las ideas de María Dolores Parreño Maldonado, ya que mi investigación también

intenta indagar en la forma en que se expresan y el contexto vinculado a ciertas apreciaciones. Es decir, me interesa explorar la potencia que tenemos como agentes visuales para recrear y producir imágenes críticas sobre las mujeres indígenas.

Mi interés se centra en las fotografías del período que aborda Parreño, pero capturadas por Isadora Romero, otra realizadora visual que planeo explorar. Adicionalmente, se encuentra el estudio de Andrea Pequeño titulado “El cuerpo femenino en los cruces de la representación de identidades étnicas y nacionales. Una mirada a obras pictóricas de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX”, que investiga las representaciones visuales de mujeres indígenas en Ecuador, situándolas dentro de contextos políticos, sociales y culturales.

Por último, se reconocen trabajos que buscan visibilizar la representación desde la memoria indígena, como “Visibilidad de lo indígena: Regímenes audiovisuales de la indianidad en la latinoamérica contemporánea” de José Cristancho. Este artículo presenta resultados sobre cómo se visibiliza e invisibiliza la construcción conceptual y audiovisual de lo indígena bajo diversos momentos históricos y disciplinas, mostrando “lo indígena” como parte de una lucha por su hegemonía y cómo los regímenes visuales se configuran en relación con la indianidad. Otro ejemplo es “Del ahogo y la esperanza” de Cristina Híjar, así como el texto “Voces Insurgentes 2”, del Movimiento Internacional de Escritorxs por la Libertad, que se dirige a una acción más política de representación desde las voces de diversos académicos y escritores.

10. Metodología

La investigación se llevará a cabo a partir de los proyectos fotográficos: Octubre de Isadora Romero (Ecuador), I am Still de Johanna Alarcón (Ecuador), Kápar de Liz Tasa (Perú) y Cholita Tenías Que Ser de Sara Aliaga Ticona (Bolivia). En primer lugar, debo mencionar que los criterios para seleccionar estos referentes fotográficos se basan en que cada una de estas representaciones visuales muestra a una mujer indígena diferente y vinculada a un rol, espacio, dimensión y contexto variados. Estos proyectos tienen la particularidad de que todos capturan a mujeres indígenas y me permiten ver la construcción de la mirada desde el punto de vista de mujeres no indígenas e indígena, así como las lecturas que pueden surgir a partir de cómo ven y tratan lo indígena las cuatro realizadoras. Además, son proyectos que hacen de la fotografía una documentación consensuada, donde las realizadoras no solo capturan, sino que mantienen un diálogo

largo y viven la cotidianidad de la mujer representada, además de que el resultado de estas fotografías denota confianza.

Para desarrollar este trabajo se plantea la utilización de dos metodologías para el acopio de materiales fotográficos e información y así dar respuesta a la pregunta de investigación y a los objetivos antes planteados. La metodología principal será el Análisis del discurso en la producción fotográfica, para hacer una reconstrucción de la mirada femenina en las fotografías de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.

Para ello, las precisiones metodológicas serán partir de la selección y fichaje de fotografías en cada uno de los proyectos fotográficos de las realizadoras. Entonces se propone escoger cerca de cuatro fotografías por serie para su análisis. Posteriormente, se sistematizará la información sobre la mirada de las fotógrafas al capturar y representar a mujeres indígenas, y de esa forma entender las dinámicas a las que está sujeta cada una. Además, se realizarán cuatro entrevistas sobre la mirada que proponen las fotógrafas en sus proyectos, para dialogar con relación al tema de género presente en las fotografías. Asimismo, se sistematizará la información recogida en las entrevistas. Finalmente, se va a detallar y elaborar unas conclusiones para cada caso.

Para complementar y esquematizar un poco más con relación al acto fotográfico y a la información de la primera metodología, se recurrirá al esquema planteado por Boris Kossoy (consulte el Anexo 1 con el esquema de Materialización documental y Lenguaje fotográfico). De modo que, se va a realizar preguntas dentro de la entrevista, enfocadas en la producción para desarrollar una matriz que destaque los elementos constitutivos, las coordenadas de situación y el producto final en la realización fotográfica, lo que permitirá detallar la materialización documental de cada una de las fotografías a partir de la observación y creación de la matriz.

Por otro lado, también se va a utilizar técnicas grupales mixtas con el análisis de representación y la etnografía fotográfica, en función de analizar la representación de mujeres indígenas en la fotografía de las realizadoras correspondientes. Para ello, se establecen algunas precisiones para su elaboración, comenzando por la selección y fichaje de fotografías para sistematizar la información sobre la representación de mujeres indígenas. Posterior a ello, se va a realizar una o dos entrevistas en las que se incorpore el ejercicio de foto-elicitación de Rose Gillian con mujeres indígenas del campo académico visual, con el objetivo de tener nuevas visiones, establecer un distanciamiento con los criterios de las fotógrafas al realizar esas imágenes y conseguir otras

interpretaciones con relación al tema de representación que permitan realizar lecturas críticas. Asimismo, se realizará un análisis de representación para identificar la construcción de la representación de mujeres indígenas en las fotografías escogidas. Finalmente, al igual que la metodología anterior se detallará las conclusiones de todas las técnicas aplicadas.

Capítulo segundo

Miradas emergentes

En este capítulo, se busca analizar la construcción de la mirada en la producción contemporánea de la región andina, a partir de las percepciones de sus autoras y de otros medios informativos sobre las obras de cuatro artistas visuales que son el foco de esta investigación: Octubre (Ecuador, 2019) de Isadora Romero, I am, Still (Ecuador, 2020) de Johanna Alarcón, Kápar de Liz Tasa (Perú, 2020) y Cholita Tenías Que Ser (Bolivia, 2020) de Sara Aliaga Ticona (Bolivia, 2020). A continuación, se examinará el desarrollo de nuevas concepciones visuales relacionadas con la diferencia sexual, étnica y racial.

La metodología principal será el análisis de la producción fotográfica con el fin de reconstruir la mirada. Para ello, se detallarán las precisiones metodológicas, que incluirán la selección y el fichaje de fotografías, así como la sistematización de la información sobre la perspectiva de las fotógrafas al capturar sus imágenes, a través del registro de tres de las cuatro entrevistas (Ver Anexo 6 con las preguntas base de la entrevista). Para el cuarto caso, se han tomado como referencia entrevistas de diversos medios visuales. También, esta información se recopilará con el fin de abordar la perspectiva de género que interviene al realizar las fotografías que se describen en el desarrollo de este capítulo.

1. Fotografía y construcción de la mirada de Isadora Romero

Isadora Romero de 37 años es fotógrafa y realizadora visual ecuatoriana radicada en Quito. Prefiere definirse a sí misma como “narradora audiovisual”, ya que entre sus pasiones se encuentra contar historias, más allá de la técnica fotográfica. Entre sus logros personales, destaca su experiencia de cerca de quince años en la práctica profesional, durante los cuales se estableció como cofundadora del colectivo de mujeres latinoamericanas y fotógrafas no binarias “Ruda Colectiva”, que se centra en formular un poco de crítica en torno a la fotografía desde la perspectiva de mujeres y disidencias.

A su larga lista de logros, se suma que ha recibido varios reconocimientos nacionales e internacionales, entre los más recientes, destaca el premio *World Press Photo* en 2022, el premio al “Impulso cultural” otorgado por la Asociación de fotógrafos ecuatorianos (AFE), y un premio de jurados de fotografía en Francia, así como ser

beneficiaria de diversos programas de becas, como el de Magnum Foundation. Romero comenzó estudiando cine, pero después de inscribirse a un curso de fotografía, su interés por la fotografía creció, ya que se dio cuenta que este medio era el lenguaje que más se adecuaba a ella. Posteriormente, estudió la licenciatura en fotografía en la Universidad de Palermo en Buenos Aires, Argentina.

En el ámbito profesional, Isadora considera que la fotografía representa “un camino mucho más directo para transmitir lo que quería comunicar, una conexión más íntima con las personas, y lo que una tercera persona podría sentir y resignificar al contemplar la obra” (Romero 2024, entrevista personal). Este contexto se hace evidente cuando, tras estudiar en el extranjero, Isadora Romero regresa a Ecuador y se percató de la importancia de las numerosas historias que existen, reconociendo que esto es un paso significativo para dignificar a las personas. Ella mismo expresa que:

me di cuenta, eso, que la fotografía aquí usualmente estaba relacionada con un proceso de folclorización, discriminación, una mirada hegemónica que ubicaba a las personas fotografiadas, despojándolas de su humanidad, como reforzando estereotipos. Entonces, para mí era súper importante empezar a pensar la fotografía desde otro lugar. (Romero 2024, entrevista personal)

Los enfoques que le interesan a Isadora Romero son temas sociales, de género y medioambientales. Desde sus expresiones se puede entender que tanto las experiencias profesionales como el contexto social en el que percibía distintos imaginarios le permitieron formar y establecer una mirada ligada a lo que ella deseaba dignificar. Isadora en el campo visual intenta dismantelar lo que Anna María Guash (2003, 8) anunciaba como el discurso de la diferencia, uno de los puntos para cuestionar cómo se está implantando estos discursos en la sociedad contemporánea.

Además, fue desarrollando su mirada como recurso narrativo a través de referentes que la inspiraron, como Graciélita Uribe y Maya Goded de México. Dada la escasa presencia de mujeres en el ámbito fotográfico, sus principales influencias no solo se dedicaban a la fotografía, sino que también concebían esta disciplina como un medio narrativo en lugar de centrarse únicamente en la técnica. Esto le permitió crear imágenes que destacaban otros aspectos. Un ejemplo de ello es su trabajo en octubre de 2019, donde retrató a mujeres indígenas, enfatizando la noción del cuidado y su relevancia en la lucha social.

2. Contexto del registro visual de Octubre de Isadora Romero

Ecuador ha experimentado levantamientos indígenas que han permitido que sus demandas sean escuchadas y sus derechos respetados. Uno de los momentos más significativos en la memoria del país es “Octubre de 2019”, conocido como “La Rebelión de Octubre”. Este evento se visualiza como una marcha histórica, documentada a través de fotografías que comenzaron a difundirse desde el 2 de octubre, cuando el expresidente Lenín Moreno anunció el Decreto 883, que incrementaba el precio de la gasolina (extra, ecopaís y diésel), lo que a su vez provocó un aumento en el costo de vida. Este suceso no solo evidenció tensiones políticas y nuevas dinámicas de poder, sino que también puso de manifiesto la violencia y los estereotipos hacia los pueblos indígenas, en su mayoría representados por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE).

Varios profesionales de la fotografía se acercaron a documentar la “rebelión de octubre”, entre ellos Isadora Romero, quien, en un principio, observaba desde su hogar la violencia que se desataba en las manifestaciones, ya que no era fotógrafa de prensa ni estaba asociada a ningún medio de comunicación.

El proyecto visual fue realizado en 2019 y está compuesto por veinticinco fotografías, de las cuales se han elegido cuatro para este análisis. Todas ellas fueron publicadas en su cuenta personal de Instagram (consultar el Anexo 2 para la recopilación completa de la serie). La autora tituló esta serie *Octubre*, un mes que representa un acontecimiento significativo tanto a nivel social como visual. Las imágenes fueron creadas en el marco de nuevas interpretaciones sobre la representación de la fuerza y el poder de la mujer indígena en el ámbito fotográfico.

Para contextualizar este análisis en relación con el primer capítulo, es fundamental destacar que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX se estableció un discurso que abarcó todo el país, fundamentado en la racialización y en la acentuación de las diferencias culturales, especialmente en la región andina (León 2010, 42). Desde esta perspectiva, el proyecto fotográfico “Octubre” se presenta como una manifestación de un momento doloroso, ya que resalta la violencia racista que sufrieron los indígenas que participaron en diversas líneas de la manifestación, e incluso aborda la intimidación explícita a la que fueron sometidos.

Así, se refuerza la idea de que “Octubre” se basa en la realidad social de esa época. Isadora señala que “fue un levantamiento mayoritariamente indígena y ver cómo estos cuerpos indígenas luchaban por derechos fundamentales para todas y todos, y a pesar de eso recibieron no solo la violencia de la primera línea, sino toda la violencia racista y simbólica que vino después” (Romero, entrevista personal 2024). En el ámbito visual,

muchos profesionales han abandonado la perspectiva que dignifica a favor de una que ha estado constantemente sujeta a los cánones de un poder hegemónico. Siguiendo a Gramsci, estas estructuras ideológicas desafían lo discutido en el primer capítulo con José Brea (2005a, 9), donde se argumenta que las producciones en el campo visual generan una articulación más amplia entre los modos de ver, observar y contemplar, en conexión con instancias de poder.

Un ojo y un poder que, según la autora de la serie fotográfica Octubre, reflejan miradas que han perdido su significado. Históricamente, hemos estado expuestos a estas visiones dentro de estructuras que alimentan un imaginario simbólico que fomenta odios, conflictos y dualidades, lo que a su vez contribuye a la falta de conciencia sobre procesos de lucha social que son mucho más complejos que simples concentraciones y marchas. Esto ha impactado de manera particular a las mujeres de las comunidades indígenas en Ecuador. Por lo tanto, plantea la posibilidad de confrontar estas visualidades destructivas que generan significados y signos, como mencionaron María Lugones y Carolina Barquín, con el objetivo de crear nuevas cargas simbólicas, estéticas y expectativas en relación con las mujeres indígenas ecuatorianas, tal como se ilustra en las siguientes fotografías:

Descripción de las fotografías

En la primera fotografía (Véase fotografía 1), tenemos un plano medio que va desde su cabeza hasta su cintura, la mujer se encuentra en medio del retrato y de las manifestaciones. De forma general, la imagen muestra a una persona con el rostro parcialmente cubierto por una bufanda de color marrón y viste una camiseta amarilla. En el fondo del recuadro, no se muestra mucha información sobre el contexto, a pesar de ello se pueden distinguir otras figuras, lo que sugiere la presencia y movilización de más personas.

En el retrato se observa a una mujer indígena de la Amazonía ecuatoriana, que posa con una mirada penetrante y su corona de plumas llamada *toca*, un adorno tradicional, cuyo significado cultural y espiritual es invaluable. Las plumas suelen venir de aves locales, y por lo general las usan etnias como los Shuar, Achuar y Huaorani. Aunque la fotografía se capturó en un contexto de manifestaciones sociales, la profundidad de campo es reducida, lo que hace que el punto focal este en la mujer indígena que está de pie, aquí el elemento a destacar es la mujer como imagen “fuerte” dentro del conflicto social.



Fotografía 1. Mujer indígena amazónica en la marcha de mujeres (2019)
Fotografía de Isadora Romero.

La segunda fotografía (Nótese la fotografía 2) tiene un plano general, muestra a tres mujeres indígenas otavaleñas en la primera línea de la protesta, se encuentran de pie en medio de la calle con el rostro cubierto por mascarillas. Todas las mujeres (de izquierda a derecha) adquirieron una pose rígida; la primera tiene sus brazos a la altura de su cadera, mientras que las dos que le siguen tienen las manos cruzadas hacia adelante. Todas sostienen ramas de eucalipto en sus manos. Asimismo, solo dos de ellas miran a quien las retrata, mientras que la mujer que se encuentra en la mitad mira a su frente. Dentro del recuadro el punto focal son las expresiones y poses que tienen las mujeres, ya que la información visual no hace otros acercamientos. Entonces presenta el elemento de la mujer indígena como agente político en un espacio de conflicto como la lucha social.



Fotografía 2. Tres mujeres indígenas otavaleñas en la primera línea de las manifestaciones (2019)
Fotografía de Isadora Romero.

Algo que se destaca dentro del trabajo fotográfico de Isadora, es que la fotografía no solo muestra rostros de mujeres indígenas, sino que construye una mirada alrededor de acciones como vemos en la tercera fotografía (Véase la fotografía 3). Aquí se recoge una línea diferente a la combativa, es decir, se muestra sus prácticas culturales ligadas a la acción del cuidado, abasteciendo de alimentación, atendiendo a los heridos y cuidando a los niños de su comunidad.

Entonces la tercera fotografía fue capturada en un plano medio corto con un sutil ángulo picado, esta fotografía está compuesta por la parte inferior de una mujer indígena, su vestimenta tradicional, en sus manos una poma y funda. Sobre el fondo, este no proporciona más información sobre el lugar, es decir que no cuenta con una amplia profundidad de campo, lo que le permite al espectador fijarse en los elementos que componen esta imagen. Por último, es un retrato sobrio, ya que el interés y punto focal se distribuye en los colores de la falda, su funda y su poma de agua. Así, se destaca el elemento de la mujer desde el cuidado de su comunidad.



Fotografía 3. Mujer indígena en la línea de los cuidados dentro de la lucha social (2019)
Fotografía de Isadora Romero

Finalmente, la cuarta fotografía (Nótese la fotografía 4) muestra a una mujer indígena del pueblo *kichwa* panzaleo (Cotopaxi) durante la lucha social. La fotografía fue capturada en un primer plano que encuadra detalles faciales entre la madre y la hija. En este caso, la fotografía tiene tonos neutrales (pasteles) evitando una saturación excesiva en los rostros de ambas mujeres. Además, visibiliza elementos como la maternidad y la crianza en las comunidades indígenas, que se distingue como una práctica cultural que incluyen el uso de fajas para llevar a sus hijos en la espalda, y así acompañar y mantener

una cercanía con sus hijos durante sus primeros años de vida. Un rol de suma importancia en la cosmovisión andina.



Fotografía 4. Madre indígena del pueblo kichwa panzaleo (Cotopaxi) durante la lucha social (2019)

Fotografía de Isadora Romero

3. Fotografía y construcción de la mirada en Johanna Alarcón

Johanna Alarcón, conocida como Johis, es una fotoperiodista, narradora visual y fotógrafa independiente que reside en Ecuador. Es miembro de diversas organizaciones, como Fluxus Foto, Ayün fotografías, Fotoféminas, *Women Photograph*, *Diversify Photo*, y Nat Geo Explorer. Su trabajo se distingue por la creación de múltiples proyectos visuales, entre los que se incluyen *Cimarrona: Soy negra porque el sol me miró* (convertido en libro de fotos), *Shifting*, *A ti vuelvo*, y *I am, still* (2020). Johis ha colaborado con reconocidos medios de comunicación como *New York Times*, *National Geographic*, *Smithsonian Magazine*, *The Wall Street Journal*, *The Guardian*, entre otros.

Alarcón es reconocida como una de las fotógrafas ecuatorianas más destacadas, habiendo sido galardonada por sus diversos proyectos y narrativas visuales, siendo notable su reconocimiento como ganadora regional en 2023 del World Press Photo Sudamérica (formato abierto). Además, es la autora del fotolibro, *Cimarrona: Soy negra porque el sol me miró*, una investigación centrada en la libertad y el legado de la feminidad de mujeres afroamericanas en Ecuador.

A lo largo de su trayectoria profesional y personal, ella ha expresado que: “Como joven latinoamericana, fotógrafa y educadora, siento un profundo compromiso con su profesión como un ritual transformador que descubre y conecta a la humanidad (Alarcón

en una entrevista para Catchlight 2024)”. A través de este enfoque, Johanna intenta generar un espacio social en la imagen que ofrezca nuevas perspectivas, creando historias a partir de “nuestro ver” y desafiando las estructuras de poder y las visiones estéticas predominantes, que le dé un giro a la visualidad guiada por estéticas. Esto se alinea con lo que menciona Fernando Vásquez sobre las estructuras de poder y las miradas estéticas como una visión generalizada y estructuradora. Johis aborda temas centrados en la justicia social, los derechos humanos, la identidad, revalorización cultural y cuestiones relacionadas con el género.

4. Contexto del registro visual de *I am Still* de Johanna Alarcón

La segunda serie, *I am, Still* o *Lo soy, todavía* de Johanna Alarcón, se materializó en 2020 y cuenta con 31 fotografías (Véase el Anexo 3 con la recopilación total de su serie). Esta serie destaca imágenes de mujeres realizando actividades cotidianas y tradicionales, así como de espacios naturales, alimentos, costumbres y prácticas, como el bordado en la comunidad indígena *Karanki*. Dentro de este proyecto visual es de vital importancia prestar atención al rol de la mujer indígena dentro de su comunidad como un ejercicio de resistencia ante los efectos de la globalización, de la modernidad, y del colonialismo en Ecuador. Por ello se han destacado varias fotografías que retratan aspectos identitarios que valoran el abandono de regímenes impuestos y la continuidad de sus prácticas ancestrales.

Históricamente, las fotografías a indígenas se han construido bajo la idea de reproducir órdenes simbólicos y raciales, esquematizando a este grupo social como parte de una sociedad política imaginada. Esto parte de lo que se refería Barquín, siguiendo los postulados de Lacan, cuando destaca que: “El que nos mira (la otra subjetividad, la otra conciencia) le podemos temer porque se puede enfrentar a nuestra libertad, es un ser que nos valora y pone en cuestión lo que somos, lo que queremos, nuestro ser” (Barquín et al. 2011, 71). Se habla de una mirada que hace conscientes o pone en duda la identidad de un sujeto.

En el caso de los indígenas, se construyeron manifestaciones diferenciales, el oclularcentrismo planteado en su momento por Martin Jay y la mirada antropocéntrica se encargaron de promover una identidad general de lo que es un indígena. Otra crítica que se suma a estas condiciones de alteridad/ otredad son la ceguera social a la que se refería Susan Buck- Morss, cuando habla de que los sentidos impuestos en la mirada y la pérdida

de identificación con lo que se observa llevaron a construir visualidades incompletas e inconscientes con relación al cuerpo del otro.

Entonces, las estructuras hegemónicas visuales que construía la identidad de la cultura indígena provocaron la implantación de un discurso dominante que afectó su presencia visual de forma histórica. Sin embargo, Johis Alarcón toma el control de su mirada y busca mostrar una activa insurrección para que se instituya un “renacer indígena” a través de su obra visual, ya que cada imagen tiene una forma de mirar como mencionaba Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola. Por tanto, Alarcón intenta construir relaciones interdependientes con lo que cree y lo que le transmiten las personas a las que retrata.

Así, *I am, still* encarna conceptos visuales centrados en la sangre, territorio, ancestros, espiritualidad, así como en la revalorización de la identidad en las futuras generaciones. Sus múltiples experiencias le han permitido identificarse como narradora visual, ya que lo que le atrae de la fotografía es, contar historias y hacerse cuestionamientos, donde identifique la historia, el impacto que puede tener y buscar una forma asertiva de conectar con las personas fotografiadas detrás de escena. Por lo tanto, se está explorando la mirada de Johis como una cuestión atravesada por una influencia personal, como una mirada íntima que se hace cuestionamientos personales.

En sus palabras, *I am, Still* o *Lo soy, todavía* es un proyecto o una historia visual narrado a partir de una mirada personal que regresa hacia su memoria “borrosa” sobre su identidad familiar. Cuenta con 31 fotografías, varias de las cuales incluyen la presencia femenina indígena. También parte del interés por percibir que, a pesar de todas las vicisitudes que sufre este grupo social, ellos han decidido enfrentar estas condiciones recreándose como sujetos con distintos valores étnicos, culturales y sociales. Esto se aprecia con profundidad desde la materialización de la mirada de Johis, quien, señala que su proyecto es:

Es una historia de vida cotidiana que explora el mundo de la nueva generación indígena como un renacer sin miedo al colonialismo, los jóvenes que decidieron quedarse en su tierra, con su familia, y desarrollar un estilo de vida que combina la modernidad y los conocimientos ancestrales enfrentando el “mestizaje” con la fuerza de su identidad nos muestran otras formas posibles de vivir en armonía con la naturaleza y con nosotros mismos. (Alarcón 2020, párr. 1)

Esta serie fotográfica, según su autora, revela cómo la comunidad indígena Karanki enfrenta diversas condiciones sociales, políticas e históricas, reflejando la

heterogeneidad de la realidad indígena que contrasta con su concepto de “buen vivir”, tal como planteaba Rita Segato al señalar cómo estaba situado el pensamiento mundial (Segato 2013, 39). Además, su perspectiva profundiza en cómo este grupo social se reinventa. Asimismo, muestra que su práctica fotográfica se consolida en un ejercicio de compartir en comunidad formando parte de la vida cotidiana de la nueva generación indígena. Destaca, en particular, los valores simbólicos construidos por las mujeres indígenas, quienes buscan mantener vigente lo que ellas llaman “el renacer indígena”, un esfuerzo que parte desde adentro hacia afuera, con el fin de que los indígenas sean percibidos de manera consciente y humana.

Descripción de las fotografías

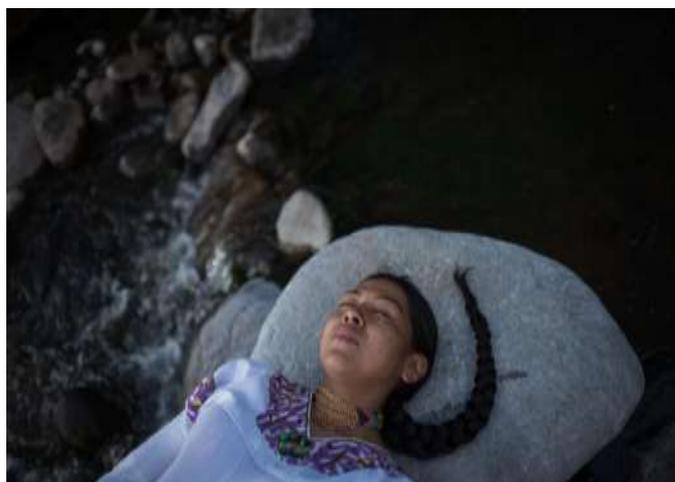
La mirada de Johis Alarcón en *I am. Still* atraviesa a mujeres indígenas a las que les realiza un retrato consensuado para destacar su capacidad agencial y la forma de renacer orgullosos de su cultura e identidad frente al mundo de la nueva generación. De modo que tenemos la primera fotografía retrato (Véase la fotografía 5) con un plano medio corto, que permite indagar en aspectos como las expresiones faciales de las mujeres fotografiadas, así como en sus joyas y vestimentas tradicionales. Además, hay cierto punto de atención en los rostros de ambas mujeres, ya que uno se percibe más que otro como figurando la continuidad de la cultura. A pesar de ello las mujeres se muestran cómodas y tienen cierta expresión de complicidad con quien las retrata. Por otro lado, la iluminación, aunque se percibe como suave y natural permite resaltar detalles de tejido en la vestimenta y en el espacio cotidiano.



Fotografía 5. María Isolina Pupiales (madre) y su hija Sharik Nayeli Guatemalteca de 15 años (2020)

Fotografía de Johis Alarcón.

La segunda fotografía que se dispone a analizar ha sido agrupada como composición para obtener un mejor contexto de lo que se propone (Véase fotografía 6 y 8, ambas de Lourdes Molina con énfasis en sus elementos identitarios). En la primera fotografía se aprecia un plano medio corto con un sentido angular en picado, esta imagen retrata a Lourdes Molina, una mujer indígena *karanki* en un ambiente natural y calmado. Dentro de las fotografías, otro aspecto es la naturalidad con la que posa la joven retratada, lo que nos da un indicio de que existe libertad y consentimiento al momento de trabajar con Lourdes Molina. En esta composición existe la posibilidad de dirigir la atención visual a la mujer, su tranquilidad y su conexión con el entorno.



Fotografía 6. Lourdes Molina, mujer indígena *karanki* de 27 años (2020)
Fotografía de Johanna Alarcón

De modo que, tenemos en la segunda fotografía de esta composición (fotografía 7), un plano medio. Johis construye esta fotografía con una posición equilibrada, ya que el sujeto visual se encuentra en el centro de la fotografía y permite reconocer más detalles sobre su vestimenta. Aunque, a nivel narrativo hace especial énfasis en la trenza de la mujer y la vestimenta que ha enfrentado su respectiva evolución. Aquí se destaca que la combinación de colores y la saturación de estos mediante la luz natural añaden interés visual a esta fotografía. Finalmente, el retrato es equilibrado en cuanto a su composición y bastante directo en la narrativa que propone.



Fotografía 7. Lourdes Molina, con su trenza y vestimenta como símbolo de resistencia identitaria (2020)

Fotografía de Johis Alarcón

La tercera fotografía (Fotografía 8) destaca símbolos culturales e identitarios y prácticas ancestrales. Aquí, tenemos un plano detalle con un ángulo cenital, que permiten que se aprecien los detalles del bordado que hacen referencia a la naturaleza (arroyos, ríos, cascadas, plantas, montañas, etc.). En esta fotografía los elementos están distribuidos de forma armoniosa por la tela bordada. Al ser capturados desde este ángulo, nos da la impresión de la utilización de una luz artificial para evitar sombras y favorecer la nitidez en esta práctica ancestral. El elemento central que se recoge es la práctica de bordado como parte de su tradición cultural de tejido comunitario y social.



Fotografía 8. Bordado, un ejercicio tradicional (2020)

Fotografía de Johis Alarcón

Por último, la cuarta fotografía (fotografía 9) es un retrato a Griselda Pupiales, “la guardiana del agua”, esta imagen es un plano entero, cuyo encuadre permite observar características y elementos culturales y tradicionales de la mujer indígena, el entorno que la acompaña, y la conservación de ellos. Además, cuenta con un encuadre simétrico, ya que la posición de la mujer y de la cascada se encuentra en el centro de la fotografía. Por otro lado, al igual que algunas fotografías anteriores también se destaca la naturalidad del espacio, la comunión de la mujer con los elementos y la comodidad en su pose con la fotografía.



Fotografía 9. Griselda Pupiales, guardiana del agua (2020)
Fotografía de Johis Alarcón

5. Fotografía y construcción de la mirada en Liz Tasa

Liz Tasa, creadora del proyecto visual *Kápar: esterilizaciones forzadas (2018-2020)*, es una reconocida fotógrafa nacida Sullana, Perú. Su interés por la fotografía comenzó en 2011, durante sus estudios en la Universidad de Piura, cuando empezó a experimentar con una cámara *pocket*, capturando imágenes de lo que encontraba en su hogar. Al percibir su entusiasmo, su padre le obsequió una cámara, lo que marcó un punto de inflexión en su carrera profesional. Entre las influencias más significativas en su trabajo fotográfico, Tasa menciona a Laura El-Tantawy (Egipto), Irina Werning (Argentina), Sanne de Wilde (Bélgica) y Juanita Escobar (Colombia).

Posteriormente, Liz se adentró en la fotografía documental en “El Comercio”, un semanario peruano que salía los sábados, donde trabajó aproximadamente dos años. Esta experiencia le permitió explorar diversos ámbitos, incluyendo deportes, retratos, gastronomía y reportajes policiales, lo que la llevó a descubrir su inclinación por el trabajo

social y documental. Liz desarrollo su interés por la fotografía en un momento donde el “rubro” era dominado principalmente por hombres y estaba en auge la democratización de la fotografía.

Históricamente, las mujeres han estado excluidas del poder público y relegadas al ámbito doméstico, logrando visibilidad solo a partir del siglo XX. En este contexto, las vanguardias artísticas y los procesos de urbanización desempeñan un papel fundamental en la sensibilización social y cultural. A pesar de estos desafíos, las mujeres han conseguido desarrollar perspectivas que valoran su labor. En el caso de Liz, su enfoque se centra en lo sensible y humano para denunciar diversos crímenes y eventos que han quedado en la sombra (Leiva Quijada 2003, 139).

Liz Tasa también señala que, aunque “todo el mundo puede hacer imágenes”, lo realmente relevante es cómo se construyen estas imágenes y qué historias se eligen contar. Se enfrenta a una mirada que revela las condiciones de creación, integrándose en un juego donde la perspectiva del artista y la del espectador convergen en la obra, creando un escenario para el diálogo visual (Noel Lapoujade 1999, 64). Como fotógrafa, enfatiza la importancia del papel de la fotografía y del artista en la denuncia y revelación de acontecimientos que no han sido suficientemente explorados, en línea con la antropología de la mirada de Miguel Ángel Segundo, que destaca que, aunque la visión se inserta en el mundo de manera general, la mirada puede re-simbolizar aspectos que representan lo no visto, sirviendo, así como una traducción de nuestra realidad social (Segundo 2013, 43–45).

6. Contexto del registro visual de Kápar de Liz Tasa

La tercera serie seleccionada es *Esterilizaciones forzadas: Kápar*, un proyecto que cuenta con 23 fotografías, de las cuales 3 están organizadas en un collage (Nótese en el Anexo 4 con la recopilación total de su serie). Liz Tasa crea símbolos representativos en torno al tema de violencia, racismo, desigualdad e irrespeto al cuerpo femenino de mujeres indígenas en las esterilizaciones forzadas. Estas prácticas, consideradas un crimen de Lesa Humanidad, se llevaron a cabo durante el programa de Salud Reproductiva y Planificación Familiar en Perú entre 1990 y 2000, bajo el gobierno de Alberto Fujimori (Tasa 2024b, entrevista personal). Este programa se implementó con el objetivo de reducir la pobreza y resultó en la esterilización de aproximadamente 300,000 mujeres, muchas de las cuales fueron engañadas o amenazadas. Además, los médicos, en

cumplimiento de cuotas de esterilización, incurrieron en numerosas negligencias y malas prácticas.

Es relevante mencionar que las esterilizaciones forzadas afectaron tanto a hombres como a mujeres indígenas peruanos, pero Liz Tasa centra su atención en las mujeres para abordar problemáticas específicas como el racismo social, la discriminación, la falta de entendimiento sobre la fertilidad y la cosmovisión indígena, así como la marginación que experimentan en sus comunidades. Un tema que se trató en el primer capítulo por autores como María Lugones quién amplía la noción de colonialidad de Aníbal Quijano, definiendo la “colonialidad de género, como:

el proceso de clasificación que se inició con la brutal invasión con la brutal invasión del Norte, además de catalogar a la población mundial por raza, la dividió por sexo. Antes no existía esa diferenciación poblacional. Ni hombres, ni mujeres: el genocidio no nos dejó si quiera palabras para nombrar qué éramos.

Esto hace referencia a un orden colonial que estructura los cuerpos, subraya las diferencias y naturaliza espacios de opresión ante la raza, clase y género. Un orden que también fue descrito por Ana María Álvarez y Ana Patricia Noguera para dar cuenta de la colonización de la vida a la que fueron expuestas las mujeres. Por tanto, *Kápar: la esterilización forzada como un crimen de Lesa Humanidad*, es un proyecto visual de la fotógrafa Liz Taza, que se describe como un trabajo extenso de investigación que involucra la reconstrucción de las historias de mujeres indígenas de la sierra y selva peruanas víctimas del racismo social y discriminación en Perú. Lo que sin duda hace referencia al nombre del proyecto visual (posteriormente transmedia) *Kápar*, ya que según su autora “*Kápar*, según la lengua quechua, significa castrar. Es un término que en los andes del Perú se aplica a los animales más no a las personas, ya que dentro de la cosmovisión andina la fertilidad, tanto en la tierra como en las mujeres, es de suma importancia (Tasa 2024a, entrevista personal)”.

El proyecto fotográfico pone en evidencia las historias de numerosas mujeres indígenas que fueron sometidas a esterilizaciones y enviadas de regreso a sus casas sin ningún tipo de observaciones ni cuidados posteriores, lo que en algunos casos resultó en la muerte. Además, retrata la situación actual, ya que muchas de ellas continúan enfrentando las secuelas de estos procedimientos; sufren de enfermedades como cáncer de útero y severas infecciones abdominales, han perdido su capacidad para trabajar, han sido marginadas por sus comunidades y se les ha negado el derecho a formar una familia de acuerdo con su cosmología andina.

En este contexto, Liz Tasa a través de su presencia en el campo fotográfico presenta una narrativa visual que aspira a reflejar la realidad sin convertirla en un espectáculo, ofreciendo una perspectiva que manifiesta humanidad y busca construir un discurso social en torno a un problema que ha permanecido oculto.

Así, Liz Tasa construye una realidad social, que se origina en un, “determinado momento de la historia latinoamericana, la época colonial, que ha marcado el imaginario social, cultural y económico de una sociedad completamente diferente a la del conquistador” (Guardia Manzur 2020, 138). Este enfoque tiene como propósito entender el trauma sufrido por muchas mujeres, reconociendo que también ha ocasionado un quiebre en parte de la cosmovisión andina: la vida, la fertilidad, la identidad y la conexión con la tierra en la existencia de las mujeres indígenas peruanas.

Descripción de las fotografías

Liz Tasa fotografió aproximadamente a treinta y cinco mujeres para desarrollar esta obra visual. En su portafolio, accesible a través de su sitio web personal, así como en su fotolibro “Kápar” y otros productos transmedia, se pueden encontrar diversas imágenes que capturan procesos intensos, sentimientos profundos y la resiliencia, reflejando la poderosa reivindicación de numerosas mujeres (Véase el Anexo 4 con la recopilación en su sitio web).

Entonces tenemos la primera fotografía (Nótese la fotografía 10) que muestra parte de la mirada de una mujer indígena peruana, víctima de las esterilizaciones forzadas. Además, corresponde a un primer plano de rostro, en cuanto a la composición se hace un especial énfasis a una parte del rostro y a la mirada de la mujer retratada, que, aunque esta ahí se concibe guardando su identidad y la zozobra de su expresión. De ahí que se permite observar un juego de sombras que acompañan a la parte que destaca dentro de la fotografía, aunque en una fotografía esto puede denotar un toque dramático. En este caso, se resalta la mirada profunda y emociones que según una perspectiva personal oscilan entre tristeza y rabia. Por otro lado, la fotografía no ofrece una amplia profundidad por lo que se destaca principalmente los detalles de su rostro.



Fotografía 10. La mirada de una mujer indígena peruana (2020)
Fotografía de Liz Tasa.

La segunda fotografía (nótese la fotografía 11) presenta un primer plano y un ángulo recto que permiten observar un retrato frontal. En cuanto a su composición, el retrato se sitúa en el centro de la imagen, aunque se caracteriza por una parte borrosa, ya que no es completamente nítido. Además, se destaca luces artificiales añadidas que realzan ciertos aspectos del retrato, aportando mayor profundidad a la fotografía retrato.



Fotografía 11. Retrato de una de las mujeres víctimas de esterilizaciones forzadas (2020)
Fotografía de Liz Tasa

La tercera fotografía (ver fotografía 12) presenta como elemento narrativo una mancha abstracta que, según su autora, evoca un cierto parecido al útero femenino. La imagen es de plano general, y se observa un agujero prominente en el suelo, donde el 70% ya estaba presente en la tierra, mientras que el 30% fue creado por la fotografía para resaltar la simbología de las esterilizaciones forzadas. Esto subraya la relevancia del

elemento tierra y la fertilidad en la vida de la mujer indígena de la sierra y el oriente peruano.



Fotografía 12. Una *pacarina* con forma de útero femenino (2020)
Fotografía de Liz Tasa.

Por último, la cuarta fotografía (ver fotografía 13) muestra un enfoque dual. Por un lado, tenemos una sobreexposición de la figura/sombra de una mujer indígena con un plano general con un ángulo contrapicado y una doble exposición que se muestra como sombra. En cambio, en la segunda fotografía, tenemos un plano detalle que muestra las cicatrices de la esterilización en el cuerpo de la mujer indígena peruana retratada. En ambas se adscribe una textura borrosa que respeta la intención de no aparecer directamente en el retrato, entonces permite tener privacidad de enseñar únicamente lo que se desea.



Fotografía 13. Enfoque dual del retrato de una mujer víctima de esterilizaciones forzadas (derecha) y la secuela del acto (izquierda) (2020)
Fotografía de Liz Tasa

7. Fotografía y construcción de la mirada en Sara Aliaga Ticona

Sara Aliaga Ticona es una comunicadora social, fotoperiodista boliviana y artista visual de origen aymara (Aliaga Ticona 2024). Con casi una década de experiencia en el ámbito fotográfico, comenzó su trayectoria como fotoperiodista y se graduó en comunicación social en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, Bolivia. Desde muy temprana edad, su vida estuvo rodeada de imágenes, ya que su padre era fotógrafo. Esta cercanía al arte de la fotografía le permitió desarrollar una visión más profunda sobre su trabajo como fotógrafa.

Entre sus principales influencias se destaca la figura de su padre, aunque su aprendizaje fue indirecto, ya que absorbió conocimientos observando su labor y reconociendo ciertas características en su estilo. También ha seguido con atención el trabajo de la fotógrafa boliviana Wara Vargas y del fotógrafo documental Manuel Seoane, ambos de La Paz. En su trayectoria profesional, ha encontrado inspiración en colegas como Greta Rico, Ale Rajal, Luisa González, Paula Tomás y Johis Alarcón, provenientes de diferentes países de América Latina.

A pesar de que su padre era fotógrafo, esto no le garantizó un lugar en el competitivo mundo de la imagen. Enfrentó los desafíos derivados de las desigualdades de género en la fotografía, lo que la llevó a adoptar estrategias de “masculinización” para poder navegar en un ámbito predominantemente masculino, como se menciona en el análisis de (Almudena Hernando manuscrito inédito citado en Rodríguez 2011, 7), quien problematiza las relaciones de género en la fotografía y ante esto expresa la emergencia de una nueva mirada crítica de mujeres, que se enfrente a ideas masculinizantes. Dado que los hombres han asumido una identidad individualizada, mientras que a las mujeres se les asigna una identidad basada en relaciones, lo que implica dependencia, domesticidad, entre otros. En contraste, el hombre se presenta como el genio, el artista autodidacta e individual, quien refleja a la sociedad a través de sus obras (Rodríguez 2011, 7).

Sara ha desarrollado una carrera profesional significativa, trabajando durante años en medios de comunicación en Bolivia. Actualmente, se desempeña como corresponsal de prensa para varios medios y organizaciones, incluyendo ONU Mujeres. Su obra visual combina fotografías documentales con imágenes conceptuales, creando una narrativa que invita a la reflexión y a la interpretación variada de las imágenes, contribuyendo a construir una memoria visual colectiva más consciente hacia el futuro.

En general, la obra visual de Sara entrelaza fotografías documentales con imágenes más conceptuales. Como mujer indígena, navega entre ambas para construir una narrativa visual que invita a reflexionar sobre la imagen, a interpretarla de diversas maneras y a forjar una memoria visual colectiva más consciente para el futuro (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Desde la cultura de imágenes emergentes Sara concuerda con Susan Buck-Moss y María Elena Lucero sobre que este flujo de fotografías debe ser crítica y actuar como una respuesta discursiva ante el flujo de imágenes a mujeres indígenas en Bolivia.

Finalmente, cabe destacar que Sara es becaria de un programa académico en Suiza que apoya su desarrollo profesional. Además, ha comenzado a explorar proyectos personales a largo plazo que abordan temas que la afectan tanto en su rol como mujer como en su carrera como fotógrafa. Estos proyectos también tocan cuestiones relevantes para las comunidades indígenas, como el cambio climático, los derechos humanos y la lucha por la identidad y el género.

8. Contexto del registro visual en *Cholita tenías que ser* de Sara Aliaga Ticona

Cholita tenías que ser es un proyecto que explora y reivindica la identidad de la Chola, una denominación étnica que se refiere a la mujer de pollera en Bolivia. Este trabajo visual incluye 10 fotografías que forman parte de su repositorio personal (Consulte el Anexo 4 con la recopilación completa de su serie), y fue concebido gracias a una beca de National Geographic. La artista visual se inspiró en su memoria personal al revisar su álbum familiar, donde descubrió imágenes de su bisabuela Sara, quien también era chola. Además, evoca a su nana, Rosa, quien compartía esta identidad. Ambas cuidaron de ella mientras sus padres trabajaban, lo que la llevó a reflexionar sobre su infancia y los momentos que influenciaron su identidad de manera inconsciente. A partir de esta experiencia, resalta que:

fui notando como estas características que se habían permeado en mi persona, eran vistos como de forma despectiva de forma social. Chola, por ejemplo, en cierto determinado momento de la historia, incluso hasta ahora se ha utilizado como un insulto. Por ejemplo, “ríes como chola”, “gritas como chola”, o cosas así despectivas. (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal; énfasis añadido)

Esto se alinea con lo que señala Ana Nahmad (2005, 107) en su marco conceptual sobre la iconografía y las imágenes a indígenas, donde menciona que “desde la invención/conquista de América la imagen y representación de los indígenas significó

una querrela por la identidad, no únicamente la de ellos, sino también por las otras identidades a las que se enfrentaron (las de los colonizadores)”. La imagen de mujeres y hombres indígenas en América fue visto de forma despectiva, por lo que a la autora de esta serie fotográfica también le toco atravesar un proceso de blanqueamiento social ‘impuesto’ para encajar en la sociedad. Asimismo, ella entiende lo difícil que es operar bajo sus propias miradas ya que ha existido una imposición de la mirada masculina para la creación de lo femenino en una fotografía (Campo 2017, 10).

Por lo tanto, cuestiona cómo es posible tener otra mirada, siendo consciente de la mirada homogeneizadora y el conocimiento situado social y culturalmente de ser mujer indígena boliviana. De modo que, ella redirecciona sus interrogantes para reeducar su mirada y tener un espacio propio de enunciación, por lo que busca rescatar una visión diferente sobre estas mujeres, ya que, desde su experiencia, considera que las cholitas son portadoras de fuerza y bondad. Asimismo, a nivel social expresa su preocupación por la presión que enfrentan muchos niños, especialmente las niñas que visten la pollera tradicional, para rechazar sus raíces, su vestimenta y su identidad con el fin de sobrevivir, ser aceptados y evitar la discriminación.

Esta serie fotográfica, con una interesante capacidad de reproducción técnica, conecta profundamente con las emociones de Sara Aliaga. Según su experiencia, “el proyecto nace de esa memoria, de esos recuerdos, de ese cuestionamiento, y también en un intento de reencontrarme y de reafirmarme en mis raíces como mujer aymara” (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Además, menciona que la inspiración para este proyecto provino de las fotografías de su infancia, cuando se vestía de cholita para las actividades escolares, lo que la llevó a plantearse diversas preguntas, como: ¿Cómo habría sido si yo hubiese sido cholita? o a reflexionar con expresiones como: “yo hubiese sido cholita”, explorando así esta memoria social.

Descripción de las imágenes

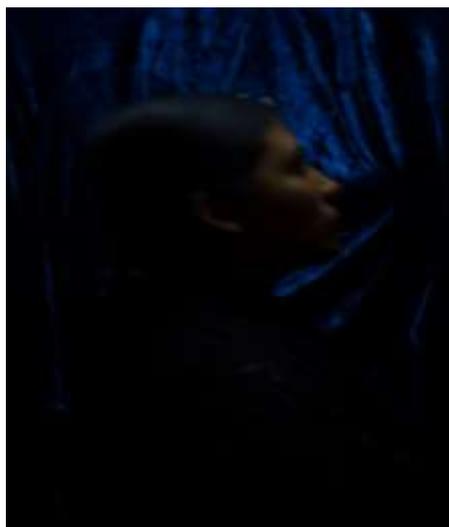
Sara Aliaga Ticona, durante su infancia sufrió un proceso de blanqueamiento social. A partir de ello, señala que lo interesante de retratar a mujeres indígenas bolivianas (cholitas) es la esencia de su identidad, que responde a “la actitud que tiene ante la vida”. Es decir, su punto principal se concentra en lo que define a la mujer cholita como persona, cómo vive y afronta la vida ante situaciones estigmatizantes. Así la primera fotografía (Fotografía 14) fue capturada en un plano general. En cuanto a los elementos narrativos que se destacan dentro de la imagen, se encuentra el marco verde que abraza esta imagen

el cuál efectúa un interesante contraste con la fotografía del álbum familiar de Sara Aliaga Ticona. Asimismo, ese rayo de luz resalta a los personajes dentro de la imagen (su bisabuela y Sara Aliaga).



Fotografía 14. Álbum familiar de Sara Aliaga Ticona (2020)
Fotografía de Sara Aliaga Ticona.

En cambio, la segunda fotografía (Fotografía 15) es un retrato a una mujer cholita. Sara parte su serie fotográfica preguntándose qué pasaría si ella hubiese continuado con ese legado identitario, de ahí que intenta entender el mundo visual desde la representación que tienen aquellas mujeres en la vida cotidiana. Entonces, la fotografía, aunque presenta un leve desenfocado, cuenta con un plano medio y ángulo recto, ya que vemos el perfil de una mujer y su figura que va desde la cintura hasta su cabeza. Por otro lado, la profundidad de campo es reducida, pese a ello nos ofrece una vista a un fondo azul con la textura de gamuza que permite identificar algunos detalles identitarios, como el peinado en trenza de la mujer indígena cholita.



Fotografía 15. Retrato a una mujer cholita (2020)
Fotografía de Sara Aliaga Ticona

Por otro lado, la tercera fotografía (nótese la fotografía 16) presenta un plano general que muestra a dos mujeres que se relacionan como madre e hija. Además, es una imagen muy creativa que interactúa con elementos de la naturaleza como la cumbre, las nubes en el altiplano de Bolivia. Sin embargo, no se identifican expresiones faciales, el enfoque principal de la imagen recae en la pose que ejerce la mujer adulta. Así, se puede ver como hace referencia al orgullo identitario a través de su presencia en la altivez de ese lugar.



Fotografía 16. Madre (Sandra) e hija (Nathaly) en la cumbre boliviana (2020)
Fotografía de Sara Aliaga Ticona

La última fotografía (consulte la fotografía 17) es el retrato de Nathaly, una niña cholita en la cumbre boliviana. La imagen muestra el mismo espacio que en la anterior

fotografía. Lo interesante dentro de este referente, es la forma en que la niña mantiene una pose singular en la que se aprecian varios de los elementos que usan las mujeres indígenas bolivianas. Aquí se observa una imagen que se construye desde nuevas recomposiciones donde la atención se lleva la niña, su posición y la forma de portar su identidad. Visualmente la fotógrafa hace énfasis en la identidad, vestimenta y en el espacio natural que les da cierto contraste a los elementos previamente mencionados.



Fotografía 17. Retrato de una niña cholita (2020)
Fotografía de Sara Aliaga Ticona

Entonces, en las dos últimas fotografías (nótese en las fotografías 16 y 17) se muestra la relación del pasado con el presente a través de lazos como el de madre e hija. Asimismo, hace un estudio de los lugares que son significativos, por ello capturó esta fotografía en una cumbre de Bolivia, ya que en la cosmovisión andina es importante elevar su espiritualidad a través de los *apus*, que son considerados espíritus protectores de la naturaleza y las comunidades originarias.

9. Mirada y práctica fotográfica en Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.

La fotografía, como medio de expresión y comunicación, ha sido históricamente un espejo de las realidades sociales, culturales y políticas que nos rodean. Tenemos como antecedente miradas como la que explicaba Laura Mulvey en el primer capítulo donde la mirada masculina era una forma de perpetuar condiciones patriarcales y una castración simbólica a las mujeres como fotógrafas y como sujetos fotografiados.

Toda fotografía es productora de conocimiento, que a su vez intenta encontrar en sí la posibilidad de ser fiel a un régimen de la verdad. En este contexto, el ejercicio profesional de las fotógrafas contemporáneas, como Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona, se ha convertido en un vehículo poderoso para cuestionar y reconfigurar las narrativas dominantes vinculadas a la identidad, la resistencia y la dignidad. A través de sus obras, estas artistas no solo capturan imágenes, sino que también proponen nuevas miradas que desafían los estereotipos y las construcciones sociales heredadas, ofreciendo una representación más justa y compleja de las historias de las mujeres y comunidades indígenas en América Latina.

Isadora Romero, por ejemplo, se destaca por su enfoque en los temas sociales, de género y medioambientales, buscando dignificar las historias de aquellas personas que han sido históricamente despojadas de su humanidad en el ámbito visual. Su serie “Octubre”, que documenta la rebelión indígena en Ecuador, pone de manifiesto la violencia racista que sufrió la comunidad indígena, así como el papel central de las mujeres en la lucha social. A través de su trabajo, Isadora no solo registra un momento crucial de la historia ecuatoriana, sino que también invita a la reflexión sobre cómo la fotografía puede ser utilizada para reescribir narrativas y construir una memoria colectiva más inclusiva.

Por su parte, Johanna Alarcón, en su serie *I am, still*, explora la vida cotidiana de las mujeres indígenas, resaltando su resistencia ante los efectos de la globalización y el colonialismo. Su trabajo enfatiza la importancia de la identidad y la conexión con las raíces culturales, al tiempo que desafía la representación tradicional de los pueblos indígenas en los medios. Alarcón busca promover una mirada que valore la diversidad y la complejidad de las experiencias indígenas contemporáneas, siendo un acto de reivindicación y reconocimiento hacia las generaciones pasadas y futuras.

La obra de Liz Tasa, centrada en las esterilizaciones forzadas en Perú, también representa un giro radical en la narrativa visual acerca de los cuerpos de las mujeres indígenas. Su proyecto *Kápar* no solo documenta un crimen de lesa humanidad, sino que también confronta al espectador con las realidades dolorosas que estas mujeres han enfrentado y continúan enfrentando. A través de su enfoque sensible y comprometido, Tasa busca dar voz a las historias invisibilizadas de mujeres que han sido víctimas de políticas de control reproductivo, desafiando así las estructuras de poder que perpetúan la violencia y la discriminación.

Finalmente, Sara Aliaga Ticona, con su proyecto *Cholita tenías que ser*, pone en el centro de su obra la identidad de las mujeres aymaras y la carga simbólica de ser chola en Bolivia. Su trabajo es un acto de resistencia que busca rescatar y valorar la riqueza cultural y la fortaleza de estas mujeres, al mismo tiempo que confronta las miradas despectivas que históricamente han sufrido. Aliaga Ticona invita a repensar la identidad y el papel de las cholitas en la sociedad boliviana, utilizando su propia historia personal como un punto de partida para la reflexión colectiva.

10. Análisis de la mirada de mujeres realizadoras en: Octubre, I am. Still, Kápar y Cholita tenías que ser

El trabajo de estas artistas invita a cuestionar las narrativas convencionales y a reconocer el potencial de la fotografía como herramienta de transformación social. A través de sus visiones singulares, crean un nuevo lenguaje visual que promueve la empatía, la dignidad y la reivindicación de las voces que han sido silenciadas. En un contexto donde la representación visual sigue siendo un campo de batalla, estas fotografías emergen como pioneras en la búsqueda de una mirada más inclusiva y justa, lo cual se evidenciará en el análisis detallado de su enfoque en relación con la práctica fotográfica.

Explorar la mirada de mujeres es, a mi juicio, una forma de desafiar la estigmatización y la falta de aceptación que persiste en la sociedad respecto a la imagen de las mujeres indígenas en Ecuador, Perú, Bolivia y otras partes del mundo. Aunque este proceso genera una variedad de interrogantes y pueda parecer un objetivo difícil de alcanzar, es fundamental reconocer la ‘posibilidad de hacer algo’ por parte de estas mujeres que narran visualmente historias y las mujeres que acceden a ser fotografiadas, devolviéndoles su capacidad de agencia. Además, creo que se puede desafiar el peso del legado patriarcal, ya que hoy en día existen destacadas artistas que trabajan con la fotografía y han logrado un nivel de visibilidad considerable, algo que antes era una preocupación principal debido a la falta de reconocimiento sobre la práctica de estas mujeres en América Latina.

En conjunto, un primer análisis general revela que estas fotografías no se limitan a presentar imágenes; en sus respectivos países, sino que abren espacios de diálogo y reflexión sobre identidades, luchas e historias de comunidades que han sido históricamente marginadas. Asimismo, desarrollan una práctica colaborativa que les permite establecer una conexión más profunda con las mujeres indígenas que fotografían.

11. Octubre: Un análisis profundo de la mirada fotográfica

La fotografía ha transformado nuestra forma de imaginar y comprender diversos sucesos del mundo contemporáneo, como las protestas sociales. La decisión de Isadora de estar presente en la protesta en primera línea fue para destacar una perspectiva que dignifica el ‘sostener’ que las mujeres indígenas empleaban para mantener en pie todo el proceso de manifestaciones. Así, surge de manera intuitiva, aunque algo limitada, su serie fotográfica titulada *Octubre*, que presenta imágenes de mujeres de distintas nacionalidades indígenas en Ecuador, destacando especialmente a las nacionalidades amazónicas, y a las nacionalidades de la sierra del país como las Kichwa otavaleñas y Kichwa panzaleas de Cotopaxi.

En el campo de la visualidad, la mirada es elemento más importante, ya que logra a través de la práctica de observación, construir visualidades de un momento determinado, como sucede en las imágenes fotográficas. En este caso, Isadora describe su mirada, como:

Creo que siempre debe haber colaboración con quienes se está trabajando para generar fotografías con las que las personas fotografiadas se sientan identificadas. No siempre es sencillo. Hay que denunciar y visibilizar, pero los procesos son variados. Por ejemplo, en los medios de comunicación hay cosas que denunciar, pero no siempre hay tiempo para reflexionar y analizar. Ahí es donde se repiten y repliegan los imaginarios conflictivos (Romero 2024, entrevista personal)

La mirada no puede ser comprendida fuera de su contexto visual; aunque las imágenes pueden estar controladas por un poder objetivador sobre el cuerpo, también existen oportunidades de enunciación que emergen del entendimiento de los imaginarios compartidos que se retratan. Esto permite crear retratos participativos y colaborativos. En la primera fotografía (Véase fotografía 1) destaca una visualidad con una marcada presencia de mujeres de varias nacionalidades indígenas del Ecuador. La mirada en este trabajo intenta no ver a las mujeres fotografiadas como un objeto, sino que quiere darle un significado dentro de la protesta, lo que se relaciona con José Brea en 2011, cuando expone que las imágenes son siempre inscriptoras de la presencia del otro, de modo que forman parte de la construcción identitaria (11).

María Elena Lucero ha señalado que las comunidades excluidas comienzan a recuperar su relevancia crítica, lo que convierte este espacio visual en una oportunidad de interpelación histórica. Además, se enfatiza que lo público también es visualidad, atravesada por la vida cotidiana, manifestaciones, estallidos y eventos populares. De ahí

la importancia de que, en conjunto con la visualidad, surjan intercambios simbólicos en este ámbito artístico, como los de Isadora Romero (2021, 7–8)

En concordancia con esto, es a través del enfoque fotográfico, que Isadora busca proponer nuevas estructuras visuales y hacer visible una descolonización de su pensamiento para representar a las mujeres indígenas desde la protesta social de Octubre. Aunque su trabajo se presenta como una fotografía de prensa, Isadora es consciente de que su mirada profesional se centra en denunciar prácticas que perpetúan imaginarios sobre las mujeres indígenas. Así, esta práctica documental se convierte en un medio para generar testimonios visuales y fomentar la conciencia social (Rigat 2020, 36).

Es fundamental reconocer que esta perspectiva a menudo requiere abandonar viejas prácticas para permitir la aparición de nuevos espacios de construcción visual, como sugiere Isadora al capturar diversos estados de la mujer en el contexto de la protesta social. Espacios que anunciaban Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola en su texto de 2012, cuando mencionaban que lo interesante dentro de la construcción de las imágenes es la forma de mirar aplicando lo que se ha aprendido a buscar, haciendo énfasis en lo que realmente queremos desmontar (18).

Cada imagen forma una construcción identitaria sobre un momento dado, en esta imagen su mirada y su lente se centran en el papel activo de las mujeres indígenas en varios ámbitos sociales y políticos. Por tanto, en la segunda fotografía (consulte la fotografía 2) se observa al cuerpo de la mujer que antes era percibido como un blanco para nuevos mecanismos de poder, en Isadora se plantea como el principal territorio de defensa, así mismo de esta imagen se destaca que se visibiliza cómo se construye una manifestación desde los actores de primera línea; la colectividad de las mujeres indígenas.

Esta fotografía refleja la mirada de Isadora, como una forma de contraponer las ideas de Alejandra Guardia Manzur sobre la mirada patriarcal, homogeneizadora y masculinizadora que atraviesa a las mujeres de las comunidades indígenas. Así como con el pensamiento de Rita Segato quien, citando ideas de Aníbal Quijano, destaca, sobre la colonialidad y el patriarcado, que “ese nuevo y radical dualismo [...] opone y jerarquiza la razón sobre el cuerpo [...] el lugar de las mujeres, muy en especial el de las mujeres de las razas inferiores, quedó estereotipado” (Segato 2015, 54). Según su autora, a pesar de la estereotipación a la que las mujeres indígenas fueron sometidas desde la colonización, en las protestas las mujeres tuvieron una presencia muy relevante.

Por tanto, la forma en la que ejecutó su mirada fue dejar de lado las historias y temas universales en estos acontecimientos, por lo que se concentró en la línea de

“sostener” la lucha social. Así, destaca que su mirada se concentró en fotografiar “lo que estaba pasando detrás de esta primera línea, [...] en los espacios de cuidado, y cómo las mujeres estaban siendo parte de esta lucha desde otro lugar. Porque eso no se estaba viendo mucho en ese momento” (Romero 2024, entrevista personal).

Un eje central de la mirada de Isadora es su deseo de encontrar en los receptores una perspectiva que permita la liberación del colonialismo cultural aún presente en la sociedad. Por lo tanto, más allá de mostrar la visualidad de las mujeres indígenas, Isadora ofrece al espectador una mirada reflexiva sobre la presencia de estas mujeres en la lucha social, como se observa en la tercera fotografía. En esta imagen, la mirada también se desvincula del contexto histórico, que incluye una fuerte tendencia a la diferenciación y la invisibilización en aspectos sociales, políticos y culturales, perpetuados como estereotipos étnicos y de género.

Dentro de la fotografía de Romero se alinea con las ideas de María Elena Hechen (1970, 120) quien señala que “fotografiar es [...] una forma de participar y tener un interés especial en mostrar el estado de las cosas”. Al mismo tiempo, esta imagen destaca el avance hacia nuevas formas de observar y percibir un acontecimiento, creando así un espacio para la mujer y su capacidad de agencia.

Por otra parte, Isadora busca darles seguimiento a otras versiones de la protesta, para analizar críticamente las fotografías e imágenes que surgieron de ese período de enfrentamientos. Entonces, entiende que, a través de la fotografía, podría capturar nuevos significados simbólicos, que sus colegas aún no habían logrado. Así, hasta ese momento, la protesta, en sus palabras, estaba siendo maximizada:

Lo que se conversaba en ese tiempo era esta idea de que los indígenas son ‘vagos’, son violentos. Ver solo imágenes de violencia explícita de la primera línea reforzaba esa idea sin comprender de dónde proviene la protesta social, cuáles son los procesos que sostienen una protesta social y entender por qué es digna la protesta, por qué es digna la rabia. (Romero 2024, entrevista personal)

Es importante señalar que, en medio de la violencia ejercida contra los indígenas, en cierto momento esto se concentró en una violencia de género. Por tanto, esta intimidación se intensificó particularmente contra las mujeres indígenas y sus tradiciones culturales. Por ello, Isadora Romero retrata la cuarta fotografía (fotografía 4) para explicar que la violencia hacia las mujeres fue a tal grado de, “[...] desconocer cuáles eran los procesos que ellas ocupaban, entonces se propagó esta idea de que, ‘las mujeres vienen a

arriesgar la vida de sus guaguas, los traen a la protesta, y así como la idea de la mala madre” (Romero 2024, entrevista personal).

Entonces, se la ve desde lo que significa ser madre en su cosmovisión. Romero, la captura porque, para ella, es importante que se entienda la cultura de las mujeres indígenas, y la lucha permanente a la que están sujetas, dado que, dentro del Paro Nacional del 2019, fue muy cuestionado y desvalorizado su papel maternal. Así como, que exista ese entendimiento sobre la práctica femenina como una constante reivindicación social, ya que ella percibe esta forma de producir imágenes como la forma en la que “se utiliza técnicas para mostrar un mundo que está marcado por su propia mirada, ya que quien hace la fotografía recrea el mundo y nos invita a ver lo que él o ella ven” (Campo 2017, 13)

María Noel (1999, 63) señala que la mirada implica una toma de posición y destaca que esta es “la acción en la que el cuerpo emerge por el ojo para comunicar o expresar la subjetividad encarnada”. Por lo tanto, la mirada de Romero dentro del campo visual es la acción frente a la incompreensión sobre la cultura indígena, que se caracteriza por sus prácticas ancestrales de crianza, las cuales construyen un vínculo entre la madre y su *wawa* (hijo/a), ya que, en estos primeros años de vida, el niño generalmente se encuentra atado en la espalda de la madre. Además, esta fotografía marca una de las prácticas culturales y tradicionales más criticada dentro de la protesta ya que, solo este acto combina varios aspectos, como; el fortalecimiento del vínculo afectivo entre madre e hijo, tradición cultural como un ejercicio de aprender de generación en generación, y el bienestar tanto de la madre como de su *wawa*, ya que esa posición le permite realizar más actividades mientras que a su bebé le favorece el desarrollo físico.

La mirada de Isadora también tiene el objetivo de restablecer la memoria colectiva, conectando con las personas y permitiendo que se identifiquen en sus propias historias. Busca desafiar los imaginarios limitados que han surgido de perspectivas étnico-raciales, las cuales son parte de un sistema de visibilidad influenciado por el pensamiento occidental. Esto, como sabemos, nos lleva a percibir solo lo que hemos sido condicionados a ver, a través de los modos de ver, prácticas de observación, búsqueda de información y el placer visual.

En última instancia, la perspectiva de Isadora Romero se orienta hacia la creación de imágenes que desafían ciertas prácticas y actitudes vinculadas a patrones culturales específicos, promoviendo un análisis crítico de la producción visual relacionada con los acontecimientos de octubre. Sin embargo, es importante señalar que ella misma reconoce

que no necesariamente posee la autoridad para dar voz a estas mujeres, a pesar de su constante búsqueda por generar espacios de representación digna, ella es consciente que:

No todo tiene que ser fotografiado; hay muchas comunidades indígenas, especialmente en la sierra, que están cansadas de ser fotografiadas de manera folclórica. Entonces, se trata también de aceptar esos procesos y entender que ya se ha explotado un tipo de imagen, y que, a partir de ahí, si hay necesidad de generar un imaginario, este no debe venir de los blanco-mestizos. (Romero 2024, entrevista personal)

Finalmente, se puede destacar que esta serie la fotografía se concentra en un ejercicio documental desde la mirada de Isadora Romero, quien en su narración visual reúne aspectos como; la identidad, la reivindicación de la cultura, el papel de la mujer indígena en la lucha social y como tal en la sociedad. De modo que, lo que propone es una *mirada íntima y sensible* que intenta no caer en la objetivación de la mujer indígena. Fijándonos en esta última observación, la fotógrafa construye desde adentro, imaginarios alternativos y nuevas memorias colectivas centradas en otros roles.

12. I am. Still: Un análisis profundo de la mirada consensuada

Es fundamental destacar que las imágenes generan significados, y quien las captura debe emplear la fotografía de manera racional como un medio que representa la realidad (Campo 2017, 13). Tras examinar las fotografías tomadas por Johis Alarcón en la comunidad indígena *karanki* en Imbabura, Ecuador, se resalta en un primer análisis que no se ve limitada por la herencia patriarcal; para Johis, este proceso ha permitido que estas comunidades tomen conciencia de su relevancia en el país. Así, las fotografías de Johis revelan ‘una fractura’ del orden colonial impuesto, mediada por su perspectiva de género, lo que le permite adoptar una mirada autónoma que favorece a las nuevas generaciones de mujeres y hombres indígenas en su búsqueda por visibilizar su lugar en la sociedad.

Según sus planteamientos, la necesidad de confrontar la modernidad y de establecer un renacer identitario exige repensar lo visual atravesado por la colonialidad para poder ver más allá del patrón mundial implantado. Como mencionan Deborah Dorotinsky y Rían Lozano (2022, 23), esto implica una crítica significativa dentro del campo visual al producir otros significados. Además, enfatizan que la construcción de prácticas visuales debe surgir de la reflexión sobre la condición colonial, otorgándoles un “giro” que abra nuevas posibilidades de percepción en las prácticas visuales contemporáneas. Toda visualidad contemporánea, arraigada en una mirada emergente,

exige la deconstrucción de todas las formas de ver y el desafío a los sentidos y esquemas autorreguladores impuestos (Richard 2007, 203).

En este contexto contemporáneo, se manifiesta la percepción de las formas de representación del mundo y desde dónde se realizan, teniendo en cuenta la reflexión sobre nuestra condición colonial. Esto se enlaza con el concepto de colonialidad de la mirada, al que aludíamos en el capítulo uno con Joaquín Barriandos, al asociar la imagen del indígena con el estereotipo del “salvaje” y el canibalismo. Ante esto, se destaca la constante búsqueda de un giro decolonial que desmantela las estructuras de poder y confronta los condicionamientos sociales, culturales, políticos y económicos que afectan a diversos grupos que fueron relegados a la subalternidad.

Como se mencionó anteriormente, la distinción entre ver y mirar se vuelve clave; esta última es “cultural, mediato, intencional [...] el mirar está en directa relación con nuestra forma de socialización con la calidad de nuestros imaginarios, con todas las posibilidades de nuestra memoria” (Vásquez 1992, 32). De modo que, vivimos en una sociedad enteramente visual donde la mirada en el campo de la imagen fue la forma más efectiva de colonización por lo que en *I am, Still*, Johis parte del ejercicio de regresar a su memoria borrosa, marcando un encuentro entre su mirada y lo que fue mirado históricamente con una intención desigual. Algo que se destaca dentro de esta mirada es que no es pasiva, invoca sensibilidades desde el conocer a las mujeres que retratan, además tiene una perspectiva interseccional y no heterogénea, es decir que no busca adaptar en un concepto a todas las mujeres indígenas, sino que trabaja con ellas desde su tejido social.

Un ejemplo de esto es la quinta fotografía (Consulte la fotografía 5), con el retrato de María Isolina Pupiales de 38 años y su hija Sharik Nayeli Guatemalteca de 15 años con quienes comparte en un espacio personal, familiar y cotidiano como su hogar. Aquí para reafirmar su presencia en la sociedad se pretende destacar cómo las nuevas generaciones continúan colocando “en el centro de la vida las relaciones humanas, con el medio natural, es decir su buen vivir” (Segato 2013, 41). En este contexto, observamos como la fotógrafa se desprende de una mirada distante, ya que es parte de la cotidianidad de ambas mujeres, y a su vez les permite a ellas dejar de lado su estado ‘pasivo’ dentro de la representación que se les ha asignado para confirmarnos que viven bajo relaciones comunitarias.

Es bien conocido que la imagen no es transparente; siempre nos está contando algo, por tanto se percibe que este trabajo visual pretende romper con una perspectiva

excluyente y contradictoria, creando nuevos espacios de reivindicación a través de una cultura visual que problematice, teorice e incite a la imagen a transformarse (Brea 2005a, 24), es decir, en este caso se trata de crear fotografías desde una protesta que evidencie la respuesta de la comunidad indígena como una nueva forma de ser representados.

María Lugones se refería a la colonialidad de género como una condición que impactó profundamente a mujeres y niñas indígenas, indicando que para ejercer control sobre estos cuerpos se sometió a la colonización, pero aún más relevante, se colonizó la tierra, lo que en la cosmovisión andina representa la colonización de costumbres, tradiciones, cuerpos, vidas y todo en cuanto ellas creían (Álvarez y Noguera 2016, 134). Así, la serie fotográfica reflexiona sobre estas condiciones y se desarrolla mediante un ejercicio de integrarse en la vida cotidiana de las mujeres indígenas retratadas, de modo que el profesionalismo de Johis la lleva a convivir en comunidad y observar el estilo de vida que fusiona la modernidad como un fenómeno global con el conocimiento andino. Dentro del trabajo de Johis Alarcón se destaca la importancia de adoptar una postura activa tanto como creador y espectador, y no sólo mirar desde los márgenes en el ejercicio fotográfico.

Esta postura invita a la participación en la construcción de identidades femeninas, diferenciándose más no comparándose o igualándose a la mirada masculina. Es decir que, su pensamiento y perspectiva están relacionados con “el acto de mirar que deconstruye en mundo de aquél(la) que mira, invita invariablemente al lector y espectador a participar en la constitución de identidades femeninas que se distinguen de sujetos masculinos que miran” (André y Quispe-Agnoli 2014, 11). Este postulado solo tiene sentido en la medida que Johis entiende y reconoce su valía en ser mujer y representar a otras mujeres desde la toma de conciencia de las luchas de estas mujeres, el respeto a su vida y a su cultura (Irigaray 1992, 11).

Así, se comprende la preocupación de la realizadora por cuestionarse sobre cómo la mirada y la representación visual afectan la construcción de identidad femenina en la modernidad. A su decir, Johis, “cree en la fotografía y la educación como un poder de cambio, una forma constante de vivir sin miedo. Las luchas que lideran estas mujeres son un legado transformador para la humanidad y la existencia del planeta” (Alarcón en una entrevista para Catchlight 2024). Además, es una mirada que está atravesada por la influencia de las mujeres de su familia, quienes le enseñan a ser humana, y de cierta forma a retratar con empatía sin olvidar la humanidad de cada historia a la que tiene acceso.

Por otro lado, la intención de la realizadora dentro de la segunda fotografía (fotografías 6 y 7) es mostrar que la vergüenza, otredad y diferencia construida a lo largo de la historia de nuestra cultura visual se ha desplazado a un segundo plano, ya que la naturalización de esta estereotipación fue tal, que “[...] la visualidad, las formas de representación y las prácticas de ver, han tenido a lo largo de la historia y, de manera específica, en contextos coloniales latinoamericanos, para sostener desigualdades de poder fundamentadas en la construcción de ‘lo otro’” (Dorotinsky y Lozano 2022, 28). De ese modo, ella sitúa su enfoque en los detalles culturales y estéticos dentro de la imagen, evocando así la naturalidad de la mujer indígena, que tiene un valor narrativo al fijarse en elementos como el peinado en trenza, su vestimenta con bordados tradicionales fundamentales en su identidad cultural, y sobre todo la relación con la naturaleza y las prácticas, rituales y cosmovisión que tienen sobre ella.

Igualmente, muestra a la nueva generación de indígenas que dejan de lado estos efectos antes mencionados y resaltan su identidad desde su territorio, no solo proyectado como un espacio físico sino corporal, ya que los elementos que fueron realzados para exotizar las fotografías de mujeres indígenas adquieren nuevos significados al verlos como una reapropiación, que, según su autora abraza un estilo de vida entre lo ancestral y lo moderno.

Entonces, la mirada de Johis acompaña este renacimiento de la mujer indígena con elementos que tejen su identidad como el bordado de la fotografía 8, que no solo busca ser un ejercicio comunitario sino una forma de narrar una historia y mostrar la conexión vital con sus símbolos andinos. Es decir, este conglomerado fotográfico deja de lado las relaciones capitalistas que permean en la globalización y se dejan llevar por el valor de comunidad lleno de densidad simbólica de creencias, prácticas espirituales, ancestrales y de la naturaleza.

Por otro lado, en la última fotografía (Fotografía 9), Johis buscó capturar a Griselda Pupiales, de 30 años, destacando su relación con la espiritualidad ancestral a través de la naturaleza y su conexión con la madre tierra, que en su cosmovisión representa la vida misma. La mirada de Johis se enfoca en mostrar diferentes formas de vida, ya que Griselda es la guardiana del agua en la cascada “Rinconada”, y a través de este equilibrio visual, reivindica su capacidad de reafirmarse desde su cultura. Lo importante de esta práctica colaborativa, es que las mujeres construyen su visualidad, de modo que rompen con idearios que se les han impuesto.

En este análisis, también se destaca como Johis construye una mirada femenina que posee condicionamientos de género al destacar la contribución y el rol de la mujer indígena y desde donde empieza su historia en la sociedad. Además, la mirada que transmite es parte de un ejercicio consensuado, de tal forma que el registro se construye en términos de confianza, amabilidad y respeto para generar lazos con las personas que suele fotografiar, ya que entiende que “pensar en la fotografía desde la mirada es reconocer que en la relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, y en esta relación compleja la imagen nos proporciona nueva información y nuevo conocimiento” (Ardèvol y Muntañola 2012, 24).

Aquí se observa como la autora de estas fotografías busca a través de la complicidad en las poses fotográficas mostrar la confianza que adquirió al vivir su cotidianidad. Este tema de las posiciones que adopta cada una de las mujeres retratadas también va alineado a la forma de representar que tiene Johis en su imaginario, ya que en su mayoría lo que desborda de estas fotografías son mujeres que se reconocen en sí mismas reivindicando su orgullo por ser mujer indígena *karanki*.

Así, Johis intenta construir una mirada que resalte el orgullo de la identidad indígena al conocer las historias, compartir y en algún punto de su trabajo ser parte de la comunidad indígena que retrata. También sus trabajos van acompañados de un sentimiento de agradecimiento por las experiencias adquiridas, para que de ese modo sus fotografías cuenten con un valor narrativo que humanice y dignifique a quien retrata.

Cabe destacar como uno de los puntos más relevantes que las mujeres indígenas retratadas han estado sujetas a un proceso en el que la mirada de Johis Alarcón se construye a partir del auténtico conocimiento de saber a quién fotografía, por qué, cómo, lo que se construye de la mujer en las fotografías y lo que le preocupa de la sociedad. Susan Sontag (2006, 153), sustentaba que “los fotógrafos con preocupaciones sociales suponen que su obra puede comunicar una suerte de significado estable, puede revelar la verdad”. A pesar de que el concepto de verdad compromete cuestiones subjetivas, la percepción de Johis Alarcón en su serie tiene la intención de mostrar una realidad que regresa siempre por las mujeres de su vida, a su feminidad y a su relación con la tierra.

En conclusión, las fotografías escogidas para su respectivo análisis denotan de una mirada consensuada por la complicidad que existe con la fotógrafa y oscilan entre temas como; el género, identidad, herencia cultural, y según su autora una nueva generación de

hombres y mujeres indígenas que no tienen miedo al colonialismo ni los estereotipos históricamente construidos desde enfoques políticos, culturales y estéticos.

13. Kápar: Análisis de la mirada femenina

Todas las relaciones de existencia están mediadas por el poder. En muchos de los casos estos aún no han abandonado la precondition de la modernidad, que es ser un observador lejano y tratar de que todos los grupos sociales se agrupen y adapten a una sola modernidad. Tal es el caso de *Kápar*, que a través de la mirada de Liz Tasa explora un racismo epistemológico que en su momento obedeció a un régimen visual en el que se instauró una estructura panóptica (Foucault), con el fin de fabricar deseos de control sobre la población indígena. De tal forma, que no solo revela en la mirada una deshumanización instalada en la esfera cultural y social en países como Perú, sino que se limitaba a aspectos biológicos como la reproducción en las mujeres para controlar a aquellos que históricamente se han sublevado.

En este caso, Liz Tasa con sus narrativas visuales ofrece una mirada humana y a la vez inquisitiva sobre casos de racismo eugenésico a mujeres indígenas en Perú como respuesta a muchos medios que han preferido borrar este acontecimiento de la memoria colectiva. De modo que, se hace una clara referencia a la subordinación de las mujeres dentro de sus comunidades, ya que el género empieza a ser una clara analogía con lo que significa ser humano. Desde allí, se configura una forma de ver el mundo desde lo civilizado, racional, constituido puro, estético y con condiciones socialmente normativas.

Se conoce que, “El, que mira todas las cosas, puede también mirarse, y reconocer entonces en lo que él ve, el otro lado de su potencia vidente. Él se ve viendo, él se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo” (Merleau- Ponty cit. en Noel Lapoujade 1999, 65). Según varias investigaciones existe una multiplicidad de formas de mirar. En este caso, la mirada de Liz Tasa depende de lo que ha aprendido a mirar y de lo que espera encontrar al posicionar esta mirada sobre las mujeres que retrata. Entonces, Liz Tasa ha aprendido a mirar a través de hechos, como los derechos humanos, ya que enfatiza diciendo, que, “ese ha sido mi interés principal, a nivel fotográfico esa era mi aproximación, mostrar esa comunidad y también muy mostrarla a mi manera, lo que a mí me hacía sentir el estar ahí” (Tasa 2024, entrevista personal; énfasis añadido).

Esta diversidad de perspectivas pone de manifiesto la mirada femenina defendida por Liz Tasa, que se justifica, según su ponente, en que toca temas como la discriminación en la salud reproductiva, el sistematizado racismo, así como el trauma físico y psicológico

que sufren las mujeres. Además, su enfoque se basa en una visión de reciprocidad, donde la autora busca, a través de lo visual, visibilizar una situación que ha dejado profundas huellas en la memoria de muchas mujeres indígenas en Perú, tal como se evidenció en las fotografías anteriores. Entonces, se destaca desde su experiencia profesional que: “A lo largo de mi carrera con la fotografía de autor, esto es lo que me ha movido, las injusticias, ir por donde no se está informando” (Tasa 2024, entrevista personal). Entonces, la mirada sigue la línea de Nelly Richard al proponer esta mirada requiere ser crítica para que a nivel social se reflexione sobre la representación de mujeres indígenas.

Como vemos en la primera fotografía escogida (Fotografía 10), esta muestra una parte de la cara de una mujer indígena, pese a ello se percibe una mirada cruda por parte de Liz, “mi intención era denunciar, en todo momento, en cuanto a mi mirada. Si iba a mostrar crudeza que sea una crudeza como muy obvia” (Tasa 2024, entrevista personal). El juego de miradas que busca alcanzar a través de varias imágenes es una mirada que resalta a través de los ojos, la intensidad y la resistencia de un momento histórico como la que se referencia. De tal forma, no solo nos percatamos de la mirada de la fotógrafa, sino que sentimos a través de la mirada de la mujer en el retrato, quien posa desde su resistencia como el recordatorio de la injusticia sufrida.

Entonces, según la narradora visual peruana construye su mirada bajo tres aspectos básicos; no revictimizar, tratar con mucho respeto el caso y denunciar el tema. Como veíamos con Mulvey, la forma de mirar a las mujeres casi siempre se realiza desde una mirada hegemónica y socialmente construida, que la mayoría de las veces busca lo estético sobre una historia con distintas sensibilidades. Como percibimos en la fotografía 11 con el retrato de la mujer que nos mira desde su espacio y nos invita a entenderla desde los elementos que componen su representación. La mirada en *Kápar*, no se expresa solo como un realizador visual mirando y fotografiando a una persona, sino que cuenta con una intención de humanizar y denunciar el tema. El mismo que Liz Tasa (2024, entrevista personal; énfasis añadido) la encamina en:

trabajarla a través de la imagen, crear símbolos un poco que puedan representar el tema, y para mí me ha ayudado un montón, *yo siento que hay algo recíproco, por el hecho de poder ayudar desde lo visual; poder conectar con ellas, escucharlas, sentir su calidez, el abrazo de muchas, porque estuvieron muy amables y lindas todo el tiempo. Y a nivel personal, poder conocer mejor su historia, entender mejor nuestro país (Perú), nuestra historia, el racismo que hay y que esta tan institucionalizado.*

Liz Tasa, también utiliza objetos como en la fotografía 12 con la *pacarina* de tierra, para construir una narrativa visual sobre el tema de la feminidad y la tierra en concordancia con la creación de la vida y lo ancestral. Además, como una forma de respetar el dolor y retratar, a su manera, este acontecimiento forzoso, pero sobre todo desde lo que a ella como persona le hace sentir el conocer de ese crimen a través de las mujeres y sus historias. Así, se incrementa su deseo por retratar esta historia, ya que no concebía que sea un hecho importante y parte de la historia de Perú, y, aun así, no sea una historia que se encuentre con facilidad, ya que fueron pocos los reportajes televisivos que encontró. Por otro lado, también fueron pocos los registros visuales que se realizaron.

Aunque para la fotógrafa fue indignante que un tema que debía tener su respectiva relevancia fuera invisibilizado, esto se puede explicar con el capítulo anterior cuando María Lugones (2021, 371), hacía referencia a la colonialidad de género, que no solo era someter a la mujer a un proceso de subordinación, sino que nos permite entender el atropello a la salud reproductiva de las mujeres indígenas quechua hablantes. Desde su entendimiento menciona que:

Comencé a pensar en la palabra ‘género’ como la palabra con la que el eurocentrismo definía ‘humano’, es decir, como forma de nombrar solamente al hombre. Porque para la eurocentralidad, la mujer burguesa también era humana [...] porque era la responsable de enseñar la moral a sus hijos [...] y porque podía tener hijos que eran ‘humanos’ de una manera que las mujeres proletarias no podían hacerlo, porque estaban percibida más como máquinas de reproducción que otra cosa. Entonces el ‘género’ me apareció como una marca de lo humano moderno.

Entonces, desde un contexto general se ve a las mujeres como reproductoras innatas, aunque la diferencia se presenta en los hijos que ambas tienen. Es así como, uno será considerado ser humano, mientras que, el otro no. Por ello el valor del segundo no se considera tan importante como el del primero. A este problema de género, también se le suma la forma en que estas sensibilidades deben retratarse como un problema geográfico, ya que menciona que se deja de lado las necesidades de los indígenas campesinos, y también sufre múltiples cuestionamientos como:

¿por qué? ¿sólo porque son campesinas no tienen los mismos derechos que los ciudadanos de las grandes ciudades? ¿cómo es que se puede pisotear a trescientas mil mujeres? Esto no pasaría si fuera Lima (capital) pero como son mujeres de la sierra, quechua hablantes si hay un abuso de poder y eso es lo que a mí me interesaba, poner el ojo en esa historia que nos estaba mostrando. (Tasa 2024, entrevista personal)

En las fotografías se encuentran componentes como la feminidad, la maternidad, la conexión con la naturaleza y la pérdida del valor comunitario. En este caso, algo de lo que nos hablaba constantemente Liz Tasa, era de la relación de las mujeres con la tierra (consulte fotografía 12), algo que se comprende al indagar más sobre cómo funciona su cosmovisión. De tal manera, que podemos citar a María Concepción Chasoy (cit. en Álvarez y Noguera 2016, 137) quien afirma que “la mujer es la tierra misma, es la semilla que da la vida y que transmite la sabiduría, es sinónimo de vida y de fertilidad; de igual manera, sostiene que hombres y mujeres están en equilibrio, son complementarios y son parte de la relación armónica con la naturaleza, con la Pacha Mana o Madre Tierra”. Al explorar este pensamiento nos damos cuenta de lo que les arrebataron a las mujeres peruanas en ese contexto, ya que en esta cosmovisión hay una estrecha relación entre la mujer y la madre tierra por eso se incita a cuidar y proteger a las dos de la misma manera.

En Perú, hubo una clara incitación a la modernidad menospreciando, irrespetando, desconociendo e invisibilizando a los pueblos originarios. Pese a ello, el giro dentro de esta visualidad es que, Liz es el ejemplo de lo que señaló María Lugones cuando no decía “soy oprimida” sino “estoy siendo oprimida resistiendo” para indicar y buscar la posibilidad de excedo en la respuesta del sujeto siendo oprimido” (Lugones 2021, 13). Considero que, un ejercicio con el que se compromete Liz Tasa es hacer de la fotografía un ejercicio decolonial como la mirada *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, que libera a la mirada de las ataduras históricas y a través de ella incita a crear narrativas propias que reivindiquen historias que han sido silenciadas pese a la importancia que tienen. Por lo que, una reflexión honesta sobre el ejercicio del que hablaba Cusicanqui es que dentro de la mirada femenina de Liz Tasa se intenta presentar a estas mujeres como un ejemplo de resistencia desde su lugar en el mundo en vez de como víctimas de un acontecimiento doloroso.

Liz entiende que “la memoria no nos devuelve la realidad de los hechos, sino formas de ver, representaciones que, además, han sido transformadas por la vida y el trabajo de la memoria” (Kingman Garcés 2006, 43–4). Además, son modos de ver que respetan lo que la mujer retratada quiera mostrar ante la cámara. Por tanto, no cae en una mirada *voyeur*, como percibimos en la fotografía 13, donde la realizadora no sólo captura, sino que construye un retrato con enfoque dual que muestra diferentes aspectos y detalles que fluyen de su libertad y creatividad artística. Con el fin de no caer en la espectacularización, racismo o vulnerarlas de alguna forma.

Entonces, según mi análisis esta mirada se compromete fielmente con las posibilidades de las que nos habla Silvia Rivera Cusicanqui, ya que ella ve a la mirada como un medio para historizar, reapropiarse y reconstruir su matriz colonial, de manera que interpelen el presente en comunión con un pasado resignificado por la agencialidad de estas mujeres (Cusicanqui 2015, 22). Es decir, que el punto distintivo de esta mirada es la deconstrucción de narrativas que niegan el problema de esterilizaciones forzadas y perpetúan las lógicas raciales por las cuales se propagó.

14. Análisis de la mirada en Sara Aliaga Ticona

El trabajo y la visión de Sara Aliaga Ticona se centra en narrativas conceptuales y documentales que desafían la narrativa hegemónica a través de enfoques simbólicos. A través de su lente, Sara ofrece una nueva perspectiva sobre la presencia social de las mujeres indígenas bolivianas en la fotografía andina. Como ella misma señala, un elemento fundamental en sus imágenes es “la humanidad”. Tanto la suya, como de las mujeres cholitas, a quienes se les reconoce en su acto de resistencia de “el ser ellas mismas”. Esto nos permite observar una renovada capacidad de agencia de las mujeres indígenas en la sociedad andina.

La autora de esta serie también tiene la intención de desmontar los ejercicios que posan la mirada sobre estas mujeres convirtiéndolas en objetos. Por lo tanto, denuncia estas actitudes desde su realidad como mujer indígena y fotógrafa, e identifica a esta mujer, como “Una mujer fuerte, emprendedora y empoderada. Convirtió su discriminada vestimenta en símbolo de poder. La chola conserva y protege su identidad siendo ella misma. Sí, es poderosa, conquista con su carácter y su simpatía. Ríe como le da la gana, mostrando sus dientes de oro” (Aliaga Ticona 2023).

Además, la intención de su mirada busca retratar como se han formado varias generaciones sin miedo a la estereotipación ni vergüenza por ser cholitas reivindicándolas desde sus espacios simbólicos. Una vergüenza colonial que traspasaba las esferas sociales, según explica Silvia Rivera Cusicanqui “la condición india o chola de las mujeres avergüenza a los varones en los espacios públicos. Cuando hay que hacer presencia en espacios como el colegio o las oficinas del estado, los varones relegan a las mujeres. Ellas mismas se autoexcluyen de esos espacios para no avergonzar a sus hijos” (Rivera Cusicanqui 2015b, 64). Entonces, esta autoexclusión refiriéndose a la visualidad, se fundamenta según Deborah Poole (2000, 24) en que “la teoría racial construyó sus clasificaciones comparando a unos individuos con otros y luego clasificándolos. [...]

Según las categorías raciales, se comparaba a los individuos con el propósito de asignarles tanto una identidad como un valor social relativo”. Este hecho trascendental, no solo afectó directamente a las condiciones de retratar al indígena, sino que también convirtió a la fotografía en una herramienta agresiva, invasiva y jerarquizante.

Sara Aliaga Ticona en un contexto visual, no concibe ni comparte la creación de esa forma de fotografiar y mucho menos el significado del término “mirada fotográfica”, ya que para ella esa mirada está ligada a la palabra “captura”, es decir a algo agresivo, invasivo, que te incita a tomar sin permiso algo que no es tuyo. Como destaca “me llevaría más a tener un concepto de mirada humana, que es también un poco lo que tratamos de construir más que todo las mujeres fotógrafas, humanizar la fotografía” (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Tal como se concibe desde el advenimiento de los estudios de género donde la demanda de mujeres fotógrafas forjó la reapropiación política y epistemológica para realizar el trabajo fotográfico desde otras perspectivas y posibilidades en su mirada (Campo 2017, 12)

Por lo tanto, para abordar la mirada de Sara Aliaga Ticona, es importante destacar que su enfoque se basa en una narrativa visual autoral. Ella es una mujer indígena aymara de modo, aunque sufrió cambios significativos en su vida, así ella resignifica su identidad en un ejercicio de regresar por su archivo personal como vemos en la fotografía 14 donde se centra en una mirada íntima y personal que parte de la revisión de su álbum familiar donde encuentra una fotografía en la que está sentada junto a su bisabuela Sara. Allí intenta, a través de un especial énfasis en el posicionamiento del contraste y la luz, resaltar detalles de los rasgos identitarios de su familiar.

Para este trabajo, tenía claro que no quería retratar a la mujer indígena de manera deshumanizante ni exotizante. Por ello, la importancia de la segunda fotografía (Ver este aspecto en la fotografía 15) donde piensa y construye imágenes que representen a la mujer boliviana en poses y posturas en las que se sientan cómodas. Explorando su mirada, se ha encontrado que ella considera que el interés principal es humanizar la fotografía, es decir retratar con piedad y bondad hacia la persona que aparece en el retrato. Asimismo, se entiende esto desde el ejercicio de proponer una perspectiva visual, que anunciaban María Claudia André y Rocío Quispe-Agnoli, con la mirada de mujeres que se apropia de la mirada masculina en el ejercicio fotográfico y de la forma en la que se trata y captura a las mujeres indígenas bolivianas.

En el primer capítulo sobre Muñoz y Barbaño (2014, 43) se destacó que, en prácticas anteriores, la mujer fotografiada era proyectada como un símbolo. De esta

manera, “las mujeres han sido así esclavas del imaginario masculino de cada época, tratando de acercarse a un ideal que marca el camino hacia una perfección y una supuesta virtud, belleza y/o felicidad irreal”. En general, ella define su mirada como una mirada humana, como vemos en la fotografía 16, donde Sara Aliaga Ticona destaca que:

Más allá del enriquecimiento académico que puede traerte una serie, una imagen o un trabajo, está el vínculo que generas. *Para mí, mi capital de trabajo y lo que más aprecio de las experiencias que tengo es retratar a personas, a lugares, o a emociones, no sé, o memorias, es el vínculo que genero de respeto con esas personas*, mi mayor capital de trabajo, de ahí a que salga en el *The New York Times*, *Nat Geo*, o que salga en una exposición comunitaria, no se inválida ni la una ni la otra, para mí son igual de importantes. (2024a, entrevista personal; énfasis añadido)

Entonces, propone la experiencia, la complicidad y los encuentros como los puntos principales para poder capturar a sujetos en la fotografía (Véase las fotografías 16 y 17). Una mirada que humaniza desde los insumos teóricos y mecánicos que posee, como mencionaba José Brea (2005b, 9), “depende justamente de la fuerza performativa que conlleva, de su magnificado de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación [...] con los imaginarios circundantes”. Aunque históricamente se ha construido distintas relaciones dentro de lo retratado. Ella se posiciona como una fotógrafa que enfatiza en que el problema no está en lo que miramos, sino en lo que se hace con lo capturado, la intención de la mirada y posterior a ello, lo que ocurre con el espacio que se recorta de un universo de 360°. De tal forma, que el mirar implica una acción humana liderada por quién fotografía, la fuerza performativa y su percepción visual. Por lo que el acto fotográfico es relevante para apropiarse de la representación, ya que lo materializado se convierte en el objeto fotográfico de una imagen.

Según Andrea Pequeño, los fenómenos políticos y sociales que se han desarrollado en América Latina permiten ver ciertos estigmas creados en la visualidad hacia la población indígena lo que ha permitido que existan cuestionamientos acerca de sus imágenes de modo que retomen su representación y con ello sus propios imagineros (Pequeño Bueno 2007, 116). Entonces, Sara tiene un claro posicionamiento y mirada frente a la fotografía, ya que se autodenomina mujer indígena y reconoce en su bisabuela los primeros aspectos reivindicativos. De modo que de su bisabuela destaca que, a pesar de ser viuda y resistirse a dejar su vestimenta tradicional (en un contexto en el que la sociedad que concebía la presencia de la mujer indígena boliviana estaba mucho más racializada y a nivel general se obviaba el entendimiento por esta cultura), siempre tuvo

mucha confianza en sí misma. Es decir que, identifica rasgos que para ella son importantes en las fotografías para mostrar a las mujeres indígenas desde su fuerza, resistencia al cambio, su risa y ganas de ser libre.

Alejandra Borea (2017, 1), en su artículo menciona que la visión dentro de la cultura visual puede categorizar, simbolizar, imaginar y explicar el mundo que vemos. A esto le agrega que los ojos en la era de la imagen son “tal vez nuestros órganos sensoriales más valorados, no solo para orientarnos [...] sino también para la interacción con los demás y la constitución de nuestra identidad marcada por cómo nos vemos a nosotros mismos”. Algo relevante, es que, con el auge del feminismo y la reivindicación de los derechos de las mujeres, surgieron fotógrafas que comenzaron a explorar su propia realidad y la de otras mujeres a través de sus obras. Como Sara quien como artista ha utilizado la cámara no solo como un medio de expresión, sino también como una herramienta de resistencia. Entonces, se entiende que la mujer se puede convertir en cultura a través de la representación para controlar sus imágenes y reducir los estigmas que no identifiquen sus cuerpos.

Por lo tanto, Sara parte del “mirar adentro” para construir una mirada propia, ya que, según menciona, “tú puedes ver como otros hacen fotografía, tratar de emular, pero si no es algo que resuena con lo que tú eres, se nota cuando una persona lee tu imagen, que no hay una honestidad en el trabajo” (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Ambos pensamientos, se relacionan en cómo la visión y la percepción visual juegan un papel crucial en la formación de la identidad y la autenticidad en la expresión artística en el espacio visual.

Es por ello, que busca fotografiar desde la resistencia popular, identitaria y simbólica Sara comparte la perspectiva de Ardèvol y Muñatola (2012, 24), quienes enfatizan que “una fotografía no es más que un trozo de papel si no hay una mirada que se asome a la misma. La fotografía nos habla de la propia mirada”. En esta selección de imágenes, la mirada de Sara se convierte en el vehículo que humaniza a aquellas que fotografía y desafía a las fotografías que no lo hacen.

Sin embargo, si hablamos de miradas desafiantes, se puede nuevamente entender dentro de este trabajo la posición conceptual de Silvia Rivera Cusicanqui quien ve la mirada *ch'ixi* como una alternativa para ver el mundo visual desde una mirada andina. Tal como lo propone Sara, quien atravesó un desprendimiento cultural por el contexto colonial al que se sometió al indígena en la región andina. De modo que en ambas, la sociología de la imagen es una especie de arte de hacer, como “[...] una práctica teórica,

estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política” (2016, 27). Entonces, su mirada tiene un claro capital de trabajo y es mostrar a través de ella el vínculo de respeto que genera con las personas que forman parte de sus series fotográficas, ya que según ella “más allá de las imágenes creo que influye mucho como eres como persona, y para mí la ética es mi estética. [...] siempre, antes de hacer cualquier imagen me pregunto, ¿esta imagen realmente revaloriza, representa algo honesto, sincero, respetuoso?, y esa es como mi forma de edición y mi forma previa antes del trabajo”.

Para Sara el acto de mirar desde la bondad, humanidad y respeto es el punto de partida de un trabajo que vaya formando en el imaginario social iconos de representación, resignificación y nuevas formas de comprometerse con lo que se retrata, y a nivel personal, ese es el aspecto que le permite conectar con las mujeres indígenas retratadas y continuar narrando sus historias, incluso años después. Un ejemplo, de lo que ella denomina realizar imágenes representativas, es que, una de sus fotografías (el retrato de la niña), de *Cholita tenías que ser* fue transformada por un grafitero en estencil situando de manera visual y como significancia de reivindicación social la actitud de las mujeres boliviana frente a los conflictos de 2019 en Bolivia.

15. Miradas emergentes: Análisis de la mirada de mujeres realizadoras en las fotografías a indígenas en: Octubre, I am. Still, Kápar y Cholita tenías que ser

En este capítulo, la mirada de las mujeres fotógrafas indígenas y no indígenas, producen fotografías que trabajan para cambiar la narrativa de lo que les interesa denunciar. También buscan forjar una influencia en quien toma como referencia sus trabajos fotográficos, ya que se comprende que “la habilidad para ver un acontecimiento como algo significativo no es un proceso psicológico transparente, sino una actividad socialmente situada, que se lleva a cabo con éxito gracias a la movilización de una amplia gama de prácticas discursivas históricamente constituidas” (Goodwin cit. en Ardèvol y Muntañola 2012, 22).

A través de sus obras y sus esfuerzos, estas fotografías comenzaron a construir un imaginario colectivo en Latinoamérica, reflejando tanto la experiencia individual como la social. Así, se enfatiza la importancia de la figura femenina en la historia de la fotografía y su papel en la creación de un nuevo lenguaje visual que permitía una conexión más profunda con la realidad del mundo, como menciona Natalia Campo se puede considerar que “la fotografía hecha por y para mujeres interpela dicha mirada

(hegemónica) y reelabora su trabajo como propuestas esencialmente reflexivas sobre los asuntos de género en dimensiones tales como el hacer fotográfico de las artistas visuales, el paso de objeto a sujeta de la imagen, el empoderamiento de la mujer en la fotografía, la resignificación del rol de las mujeres en las artes visuales, entre otras” (Campo 2017, 16).

Entonces, es fundamental que el corpus seleccionado establezca alguna relación con la persona fotografiada y con las circunstancias políticas, sociales o culturales que desea narrar visualmente. Asimismo, se enfatiza que aquí la mirada desmonta el ejercicio tradicional de hacer fotografías, ya que después de escucharlas se entiende que la mirada está constituida por sus estéticas y condiciones, pero que en ellas no fluye realizar una práctica que solo ‘captura a una persona’ con el fin de mostrar/ representar algo. En cambio, consideran que es más honesto trabajar desde la colaboración recíproca y respetuosa, construyendo lazos que les permitan tener una conexión más íntima con quienes retratan. De ese modo, los imaginarios visuales sean resultados de una práctica colaborativa que les permitan retratar contravisiualidades utilizando la construcción de género, identidad, subjetividades. Y así, visuales que resalten y le den el espacio agencial de las mujeres indígenas de la región.

La mirada de estas cuatro narradoras visuales ratifica el potencial de agencia de las mujeres indígenas al mostrar una alta capacidad de resistencia, resiliencia y adaptación ante desafíos como; violencia de género y étnica, la globalización y la repercusión de discursos obsoletos que han condicionado la vida y percepción hacia mujeres indígenas. También los efectos de un racismo de estado y afrontar en su vida cotidiana la deshumanización, el exotismo y la falta de aceptación en el entorno andino. Por último, todas las realizadoras retratan tomando en cuenta las historias que las atraviesan como mujeres, fotógrafas y narradoras visuales construyendo retóricas visuales de oposición.

Consideraciones finales

El estudio de la mirada ha llevado a considerarla como un lenguaje especial, lo que implica entenderla como la proyección del deseo del espectador. También se configura como un espacio que opera con una perspectiva crítica y analítica, cuestionando hechos y perspectivas a través de miradas alternativas. Esto incluye la defensa del derecho a mirar, que permite confrontar momentos históricos específicos y establecer “políticas de visión” que aporten una nueva intensidad al flujo de imágenes.

El objetivo inicial de la investigación era explorar la mirada femenina en las representaciones de mujeres indígenas, Sin embargo, descubrí que existen múltiples miradas que emergen de la práctica femenina en la región. La mayoría de las fotografías consultadas afirmaron que su enfoque era desde una mirada femenina, pero con varios componentes como la práctica colaborativa y el consentimiento, mientras que una de ellas destacó que su visión era más humana, y otra se identificó como poseedora de una mirada fotográfica.

Así, el segundo capítulo se centra en un análisis del discurso propuesto por Gillian Rose, lo que me permitió comprender la perspectiva que estas fotografías estaban abordando. Como mencioné, existe una diferencia entre ver y mirar; el ver es el primer acto de observación que realizamos al nacer, mientras que el mirar se construye a partir de una interacción de factores sociales, culturales e históricos. Así, que a nivel general nos conformamos por lo que nos enseñan a mirar y no buscamos más allá como las realizadoras seleccionadas.

Por otro lado, las fotografías con las que colaboré consideran la mirada como una representación de la vida social de las personas; a partir de esa comprensión, buscan transformar las construcciones existentes. Isadora utiliza un enfoque fotográfico de prensa, diseñado para captar la inmediatez del momento. Lo notable de su trabajo es que desarrolló una sensibilidad particular al presenciar el estallido social desde su hogar, lo que la llevó a sentir la necesidad de visibilizar la voz de las mujeres indígenas en la protesta. Aunque no se siente la persona adecuada para hacerlo, intenta desafiar el esquema de violencia que existe en Ecuador hacia el cuerpo de una mujer indígena en medio de la protesta, reinventando ese rol y generando una visibilidad en la que la mujer indígena se presenta como un actor clave, no solo en disputas, sino también en la lucha por su bienestar, especialmente durante las protestas. Isadora representa su perspectiva desde una sensibilidad consciente de su posición y de la importancia de intervenir.

Johanna Alarcón, por su parte, se remite a su memoria familiar. Su fotografía refleja una conciencia aguda sobre el tratamiento hacia los indígenas. Primero, realiza una sociología de la imagen al convivir con las comunidades y acercarse a personas, historias y narrativas culturales. Por ello, relaciona su texto con el contexto en el que trabaja. Ella fotografía como respuesta a los colonialismos y a situaciones históricas, guiada por una comprensión de lo que significa “ser indígena”. Esta respuesta le ha permitido mostrar cómo resurge la juventud indígena frente al capitalismo global. Su mirada es dignificante y, sobre todo, humana; al ser parte de la comunidad, su enfoque

fotográfico agrega un valor significativo, ya que busca contribuir a la solución de los problemas que aborda, en lugar de limitarse a documentar desde una perspectiva externa.

Según mi percepción, la mirada que caracteriza a Liz Tasa es especialmente sensible. Ella es la única fotógrafa que menciona una mirada femenina que empatiza con las situaciones que busca retratar, evitando causar más daño a las personas afectadas. Me impresiona la crudeza con la que aborda sus retratos, generando conciencia a partir de una mirada crítica que incomoda y sensibiliza sobre las experiencias de la esterilización forzada. Tasa desea revitalizar a las mujeres indígenas, capturando en sus fotografías su esencia y resignificando sus luchas al acercarse a sus sensibilidades a través de su cercanía con las mujeres indígenas retratadas.

Finalmente, Sara Aliaga Ticona propone una mirada humana; aunque tiene una formación que la llevó a la fotografía, busca el camino de la “deconstrucción” para reafirmar su voz como mujer indígena boliviana, liberando a las mujeres indígenas de estigmas y racismo, y devolviéndoles su importancia visual. Lo que me parece interesante en las fotografías de Sara es la relación duradera que mantiene con las mujeres que retrata, ya que las considera al contar otras historias, y como amiga, regresa a ellas para narrar nuevos problemas. Su objetivo es desafiar la noción andina de que el indígena es un agente extraño que debe transformarse constantemente para adaptarse a la sociedad, buscando en cambio el reconocimiento de la mujer indígena boliviana como un elemento fundamental de la misma.

Capítulo tercero

Representación de mujeres indígenas a través de la fotografía

En este capítulo se analiza la representación de la mujer indígena en las fotografías de la región andina y la construcción de nuevos imaginarios en las obras de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona. Estas fotógrafas utilizan el arte fotográfico para desafiar estereotipos y ofrecer nuevas perspectivas sobre las experiencias de las mujeres indígenas.

Además, se explora cómo estas artistas construyen nuevos imaginarios sobre la mujer indígena y se analiza su representación desde diversos enfoques, destacando su papel como eje de resistencia en la lucha social e identitaria. Se examina su resiliencia frente a condiciones adversas como el racismo, la doble violencia, la invisibilización y la segregación a roles específicos. Para ello, se utilizará la técnica de recolección de datos de Boris Kossoy (véase en el Anexo 1) y un ejercicio de fotoelicitación con Toa Guamán, Magíster en Visualidad y Diversidades, para comprender ampliamente la perspectiva de las mujeres fotógrafas y la representación del grupo social fotografiado.

1. Construcción de imaginarios andinos femeninos: La representación de mujeres indígenas en las fotografías de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona

La representación de la mujer indígena en la fotografía ha sido un tema de gran relevancia, ya que estas imágenes no solo reflejan la realidad, sino que también articulan procesos sociales que afectan y son afectados por las formas y prácticas de la representación. Según Pollock (2023, 42), la representación no es simplemente un espejo del mundo, sino que visibiliza y hace palpables los procesos sociales que la determinan, y a su vez, estos procesos son alterados por los efectos de la representación.

De modo que, la representación influye activamente en cómo se construye y transforma la realidad social. Este análisis permitirá interrogar cómo la imagen de la mujer indígena ha sido cosificada y asignada a roles históricos específicos, y cómo las fotógrafas contemporáneas están desafiando y reconstruyendo estos imaginarios.

2. La mujer indígena como eje de resistencia en la serie Octubre de Isadora Romero

En este caso, comenzamos el análisis recolectando información a través del esquema cuantitativo de materialización documental, para después interpretarlo con la técnica de recolección de fotoelicitación a través de una entrevista personal a profesionales visuales. Así, una vez que hemos considerado los elementos constitutivos de una fotografía y algunos aspectos del lenguaje fotográfico a través del fichaje (Revisar la estructura de materialización que se tomó como base para el análisis en el Anexo 1), es crucial realizar un análisis comparativo para determinar si hay una representación de mujeres indígenas en el proyecto Octubre de Isadora Romero. A continuación, he desarrollado el esquema de materialización documental con cada una de las fotografías citadas:

Tabla 1.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Isadora Romero

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 1
<p>Dignificar a las mujeres indígenas en su derecho a la protesta.</p> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<div style="text-align: right;">Quito, Ecuador</div> <div style="text-align: center;"> <p>Varias fotografías que vislumbran la línea de los cuidados.</p> <p>La mujer indígena posa para la fotografía</p> <p>ISADORA ROMERO</p> <p>Mujer en el centro de las protestas</p> <p>Mujer indígena amazónica con su <i>toca</i> espiritual.</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Cámara SONY profesional (cámara)</p> <p>Cámara profesional/ celular</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Fotografía</p> </div> <div style="text-align: right;"> <p>Rol de las mujeres indígenas desde la línea de cuidados</p> <p>12 de octubre de 2019</p> </div> <p>Mostrar otros espacios que conciernen a las mujeres indígenas.</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Primer plano
Composición:	Aparece en el centro del retrato

Uso de la luz:	La luz es natural, según su autora fue capturada con iluminación natural y en tonos pastel.
Objetos/Simbologías:	La mujer como eje de resistencia, además posee un elemento característico, su corona de plumas (<i>toca</i>), que dentro de su comunidad posee altas cargas simbólica, fuerza y espiritualidad en la Amazonía.
Posición de las mujeres:	La mujer indígena amazónica se encuentra rígida y con una mirada seria.
Actividad que realiza:	La mujer está de pie observando a quien la captura.
Uso de título en la fotografía:	La fotografía no cuenta con un título específico, solo con una descripción general.

Fuente: Isadora Romero
Elaboración propia

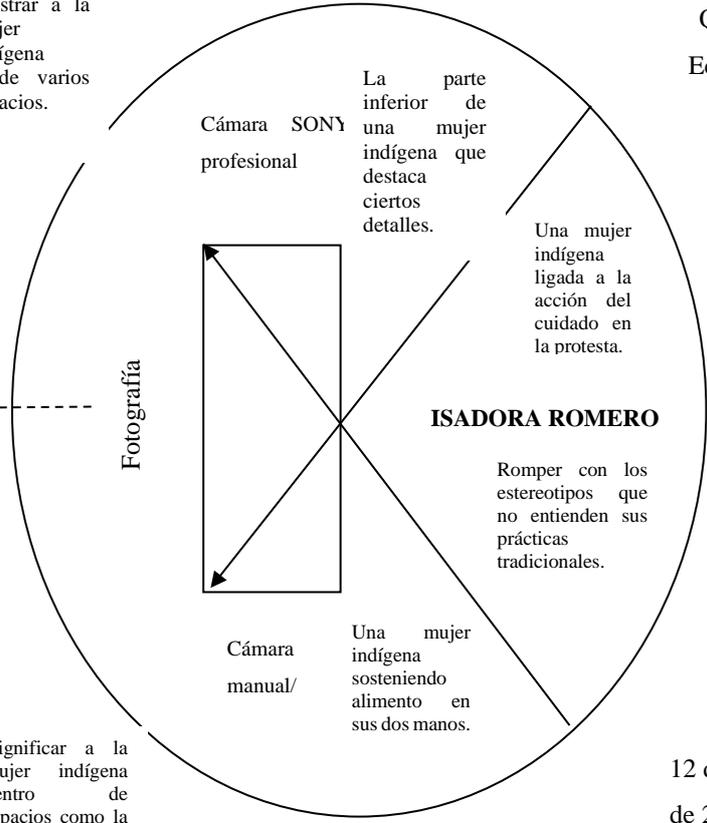
Tabla 2.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Isadora Romero

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 2
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>La mujer indígena desde varios espacios.</p> <p>Quito, Ecuador</p> <p>Tres mujeres indígenas posando para el lente de la fotógrafa.</p> <p>Cámara SONY profesional (cámara manual)</p> <p>Tres mujeres otavaleñas en medio de la lucha social.</p> <p>ISADORA ROMERO</p> <p>Rol de las mujeres indígenas desde otros espacios de poder</p> <p>Romper con los estereotipos racistas</p> <p>Fotografía</p> <p>Cámara manual/ Mujeres en la primera línea de manifestación en Octubre.</p> <p>Dignificar a la mujer indígena dentro de espacios como la primera línea,</p> <p>12 de octubre de 2019</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano general

Composición:	Muestra a tres mujeres indígenas de Otavalo en el centro de la fotografía. En esta fotografía la profundidad de campo es equilibrada pues observamos al sujeto fotografiado y lo que sucede detrás de este.
Uso de la luz:	Luz natural (continúa trabajando con tonos pastel).
Objetos/Simbologías:	Las mujeres muestran la resistencia social. Además, posan con sus trajes típicos, cubiertas con mascarillas y agarrando ramas de eucalipto.
Posición de las mujeres:	Las tres mujeres se encuentran de pie en medio de la calle en la primera línea de las manifestaciones en octubre de 2019.
Uso de título en la fotografía:	La fotografía no cuenta con un título específico, solo con una descripción general.

Fuente: Isadora Romero
Elaboración propia

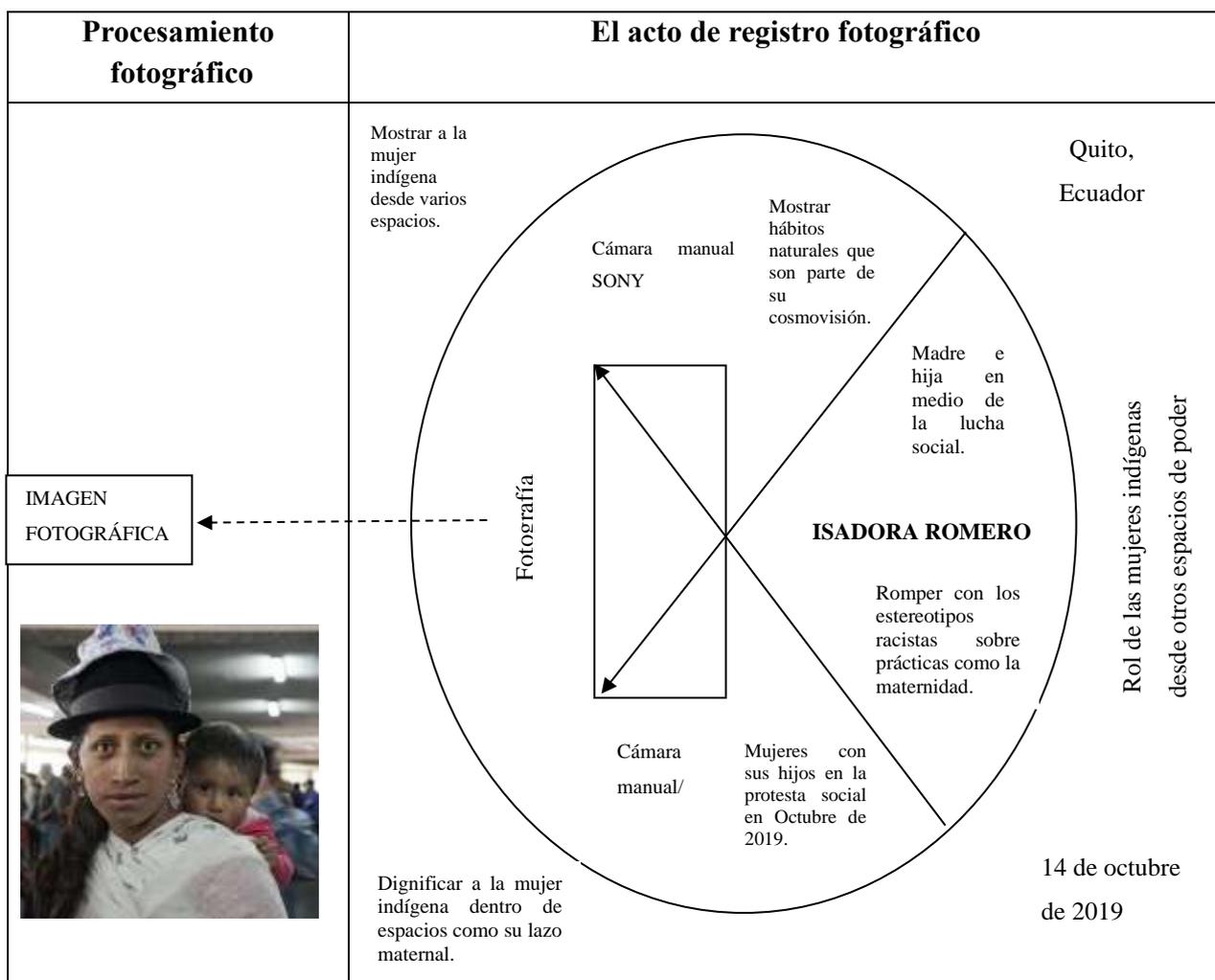
Tabla 3.
Materialización documental y lenguaje fotográfico de la tercera fotografía de Isadora Romero

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 3
<p>Mostrar a la mujer indígena desde varios espacios.</p> <div data-bbox="228 1395 421 1491" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> </div> 	<div style="text-align: right;">Quito, Ecuador</div> <div style="text-align: center;">  <p>ISADORA ROMERO</p> </div> <div style="text-align: right;"> <p>Rol de las mujeres indígenas desde otros espacios de poder</p> <p>12 de octubre de 2019</p> </div> <p>Dignificar a la mujer indígena dentro de espacios como la línea de los cuidados.</p>
Lenguaje fotográfico	

Tipo de plano:	Plano medio corto con una posición de cámara en picado.
Composición:	Este plano captura detalles importantes (para la fotografía), por tanto, muestra la parte inferior de una mujer indígena en la línea del cuidado en cuanto al “sostener” en este caso la alimentación.
Uso de la luz:	Luz natural (trabaja sin aumentar el contraste o saturación en la fotografía).
Objetos/Simbologías:	La mujer se presenta desde sostener la lucha social en la alimentación, cuenta con elementos identitarios como su vestimenta (falda). Además, en ambas manos posee elementos que se presumen son para la alimentación.
Posición de las mujeres:	La mujer se encuentra de pie en la calle con dos artículos que parecen comida y agua.
Uso de título en la fotografía:	La fotografía no cuenta con un título específico, solo con una descripción general.

Fuente: Isadora Romero
Elaboración propia

Tabla 4.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Isadora Romero



Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Primer Plano
Composición:	Construye de forma equilibrada un retrato donde las mujeres retratadas quedan en el centro del cuadro, además son el foco de la fotografía porque el fondo es descontextualizado por el movimiento de quienes están en ese espacio.
Uso de la luz:	Aunque continúa trabajando con tonos pastel se observa una sutil luz en ambos rostros por la iluminación del lugar donde se encuentran las mujeres fotografiadas.
Objetos/Simbologías:	Muestra la cosmovisión andina de la maternidad ligado a un fuerte lazo entre la madre y la hija.
Posición de las mujeres:	Las tres mujeres se encuentran de pie en medio de la calle en la primera línea de las manifestaciones en octubre de 2019.
Uso de título en la fotografía:	La fotografía no cuenta con un título específico, solo con una descripción general.

Fuente: Isadora Romero

Elaboración propia

Análisis interpretativo y comparativo entre fotografías de Isadora Romero

Las prácticas visuales, como la fotografía, son una construcción social que varía según las condiciones y contextos, otorgando nuevos códigos visuales. Las fotografías, más allá de capturar momentos, alteran nuestras nociones sobre lo que merece ser mirado y observado, actuando como una gramática y ética de la visión (Sontag 2006, 15). Es así como, para definir la representación dentro de una visualidad es importante el lugar de enunciación, las herramientas utilizadas, de qué mirada partimos, los imaginarios que se construyen y la función del texto dentro de la imagen.

Para comprender una fotografía y su relación con un acontecimiento social es importante tomar en cuenta los fundamentos teóricos, elementos y proceso. En diálogo con el esquema de Boris Kossoy planteado en 2001 la fotografía es el resultante de la acción del fotógrafo/a, el espacio, tiempo y los recursos tecnológicos que se aplicaron (21). De modo que, para Isadora Romero el asunto dentro de este trabajo es mostrar una mirada que dignifica a las mujeres indígenas en su derecho a la protesta, asimismo el fragmento de lo real fue retratar el rol de las mujeres indígenas en todas las líneas, especialmente en la línea de los cuidados y del ‘sostener’ la protesta social.

En sus palabras, “era relevante ver el rol que estaban teniendo las mujeres detrás de la protesta me pareció que representaban algunos roles que estaban cumpliendo; entonces las primeras esta labor de estar en el cuidado, llevar el eucalipto, llevar el agua, estar no en primera línea, pero en segunda digamos como en este espacio de cuidado”

(Romero 2024). Por otro lado, la tecnología que utilizó fue una cámara SONY profesional y un celular. Igualmente, en cuanto a coordenadas de situación (espacio y tiempo) las fotografías fueron capturadas en las manifestaciones del 2 al 13 de octubre de 2019 en Quito, Ecuador.

Desde el detalle en la materialización documental (véase en la Tabla 1, 2, 3 y 4) se puede resaltar que la representación está mediada por el enfoque de Isadora Romero, que es más específico y contextualizado en la lucha de las mujeres indígenas. La relación entre composición, iluminación, color, la narrativa visual e intertextualidad se entrelazan para crear una representación que desafía estereotipos y busca dignificar a un grupo históricamente marginado. La crítica a la representación histórica de las mujeres indígenas en la fotografía es un tema recurrente en ambos textos, lo que subraya la importancia de cómo se construyen y deconstruyen los imaginarios a través de la práctica fotográfica. Por tanto, este análisis de las fotografías de Romero muestra cómo estos principios se aplican en la práctica, generando un diálogo crítico sobre la representación y su impacto social.

Así, se vuelve fundamental resaltar lo mencionado en el primer capítulo, con relación al concepto de fotografía y los modos de representar, ya que, “La fotografía puede [...] ser utilizada para explicar visualmente los males sociales, los problemas de la sociedad [...] e incluso provocar la acción social” (De Miguel y Ponce 1998, 86). En este sentido, la mirada y la representación en el trabajo de Isadora Romero busca construir imágenes desde el despojo de ciertas prácticas y actitudes que responden a patrones culturales específicos, abriendo camino hacia una práctica crítica en la producción de imágenes y una acción como tal.

También, se pensaron estas imágenes para que circulen en la red social del medio digital del colectivo de *Ruda Colectiva*, de ahí el formato cuadrado que poseen las fotografías, ya que, según Isadora, su estética además de ser para redes sociales pertenecía a “otro tipo de prensa” porque era un reporte periodístico que ella estaba haciendo en tiempo real con su respectiva descripción o texto de referencia de lo que había visto y vivido en ese momento.

Las cuatro fotografías en términos estéticos tienen en común que fueron construidas para desmitificar los rasgos negativos que apreciaba en las manifestaciones con relación a las mujeres indígenas como históricamente sucedió con las crónicas de Indias mencionadas en el capítulo teórico donde la “jerarquía natural” denominada así por occidente representó a las mujeres indígenas como “inferior al hombre para comparar

esta dinámica con la subordinación del indígena ante el español” (Abrahamson 2018, 61). Esta valoración del hombre sobre la mujer traspasó diversos contextos incluso dentro de la protesta social. De esto Isadora destaca que:

Los estereotipos y la violencia siempre recaen en los cuerpos femeninos; toda violencia de clase y racista siempre está ligada a los grupos racializados históricamente minorizados, pero además los cuerpos femeninos, cumplen esta doble violencia; simbólica, racista de clase, pero también la violencia patriarcal, entonces es como satanizar los procesos de lucha y juzgar desde una perspectiva que no tiene nada que ver con los modos de vida de las comunidades hacia las mujeres. Entonces, eso era algo que no se estaba mostrando en ese momento, era una voz que estaba faltando. (Romero 2024, entrevista personal)

Para Isadora Romero, los imaginarios se construyen a través de las imágenes. Por tanto la representación de todo el proyecto se marca en “mostrar sus espacios de dignidad, de lucha y de rabia digna, sus espacios de expresión simbólica, expresión cultural y la estética en cuadrado, y en los colores más lavados” (Romero 2024, entrevista personal). Por tanto, Romero no se detiene extensamente en el uso del color, menciona que las imágenes tienen una estética particular y que se utiliza esta estética, para evocar una sensación de solemnidad y empatía en el contexto de las luchas sociales.

Esto sugiere que hay una intención detrás de la elección de colores que puede influir en cómo el espectador percibe el mensaje. Ante esto, la Magíster en Visualidad y migrante indígena *kichwa* del pueblo Puruhá, Toa Guamán, concuerda en que para representar es importante identificar ‘el lugar de enunciación’ para saber desde dónde se realiza una fotografía y así entender la intención y la estética con la que se produce imágenes.

Por tanto, como primer punto, hay que destacar que las cuatro fotografías analizadas en las tablas anteriores de materialización y lenguaje fotográfico capturan la lucha social y la participación de mujeres indígenas desde todas las líneas en la protesta social de octubre de 2019, destacando la interacción humana y el uso de objetos/elementos comunes. La representación de las mujeres indígenas se enmarca dentro de su rol de cuidado y resistencia, lo que añade una capa de complejidad a la narrativa visual. También, se visualiza la diversidad de mujeres indígenas (amazónicas, otavaleñas *kichwas* y *Kichwas* de otras zonas como Panzaleo), la mujer como eje de resistencia en primera línea, y la segunda línea desde los “cuidados” ya sean dentro de su comunidad como en su rol de madres.

Todas las fotografías están bien compuestas, con sujetos principales claramente destacados, según la ley de tercios el espacio se encuentra muy bien distribuido y permite un claro énfasis en torno a la mujer como protagonista de esta lucha social como vemos a continuación (ver Figura 1). Para mí, la mención de que las imágenes están bien compuestas y que el espacio está distribuido de manera efectiva resalta la habilidad de Romero para captar la atención del espectador hacia sus sujetos y hacia su política de visión.

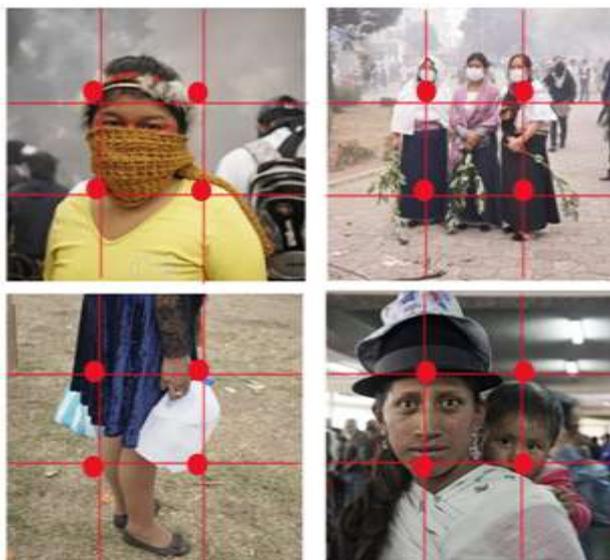


Figura 1. Ley de tercios en el proyecto visual octubre de Isadora Romero (2019)
Fotografía de Isadora Romero

Isadora Romero utiliza principalmente luz natural, creando un escenario armonioso que resalta los colores y las emociones de las mujeres que fotografía. Asimismo, las primeras tres imágenes (fotografías 1, 2 y 3) presentan una atmósfera ligeramente nublada o con humo por la magnitud del hecho social, lo cual contrasta con la claridad (iluminación artificial indirecta) de la cuarta fotografía. En estas imágenes, observamos la presencia de rostros de mujeres en tres de las cuatro, mientras que en la tercera fotografía se retrata únicamente la acción del cuidado a través de la alimentación.

El enfoque en todas las fotografías está en los sujetos principales. En este caso, mujeres indígenas de distintas etnias, con fondos desenfocados que dirigen la atención directa hacia ellas. Isadora Romero usa un enfoque selectivo que resalta a sus sujetos, mientras que el fondo se desenfoca, lo que dirige la atención hacia las mujeres. Esto es efectivo para contar la historia visual y permitir que el espectador se concentre en las expresiones y acciones de las mujeres durante la protesta.

Aunque en el segundo capítulo se contextualizaba la práctica femenina como una forma de reivindicación y de hacer el intento de erradicar imaginarios sociales, Toa Guamán menciona que también es importante fijarse en el acceso a la educación que han tenido las mujeres, ya que dependiendo de la academia puede haber de por medio un sesgo insertado dentro del pensamiento lo que invade en que las imágenes no puedan desprenderse de ciertas condiciones antropocéntricas.

En conjunto, las imágenes según el modo de ser y estar de los pueblos indígenas, transmiten un sentido de comunidad y tradición dentro de espacios políticos como la defensa de sus derechos. Según, un análisis más crítico, tanto Romero como Guamán concuerdan en que la representación tiene diversas perspectivas, y depende de quién lo realice, puede (o no) ser apreciada como algo ‘correcto’ y representar (o no) un acontecimiento. Por un lado, Toa (2024, entrevista personal) menciona que:

A mí me parece que en todas las fotos hay una mirada de distancia, a mí no me parece que sea una mirada empática. A mí me parece que es una mirada lejana, distante hasta por los valores de plano de todas las fotografías. Es como, “estoy observando”, “te estoy registrando”. Porque cuando te acercas a la gente, hasta cuando vas a hablar mismo se siente. Sientes cuando te mira.

A pesar de la importante valoración que realiza la profesional desde su perspectiva como mujer, madre y académica indígena, es relevante destacar que Isadora menciona que las mujeres indígenas están representadas de una manera consensuada. De este modo, todas las mujeres participaron en este acto histórico desde sus propias ‘líneas’, y no se trató de una mirada que solo captura y representa, sino que, antes de fotografiar, estableció un lazo de cordialidad con las mujeres que retrató.

Isadora buscó evitar perpetuar estereotipos establecidos, intentando representarlas desde la dignidad y su propia percepción personal. Esto confronta, según el marco conceptual previamente establecido, la idea de la representación del cuerpo femenino que menciona Laura Torrado (2010, 191), “El papel que [...] ha desempeñado en las representaciones ha sido el del objeto visto o representado, y por otro lado el del sujeto que ve, forma y juzga su imagen, un entramado [...] que ha estereotipado el género femenino”. Toa cuestiona que, según su comprensión de la representación, ciertos imaginarios aún se perpetúan. Ella expone:

A mí si me parece que caemos y cae esta idea de la línea de cuidado sobre las mujeres. No solo sobre las mujeres indígenas sino las mujeres no indígenas, siempre estamos dentro del cuidado, somos las mamás, somos las que sostenemos. Y a mí me da la

sensación de que sigue reforzando una mirada de vernos siempre dentro de la cocina. Esa mirada de vernos siempre desde el cuidado. (Guamán 2024, entrevista personal)

Aunque para Toa Guamán esta representación continúa perpetuando símbolos que estigmatizan a la mujer indígena, se destaca que, si bien hay críticas sobre la empatía y la distancia en las fotografías, Isadora comenta, en relación a la voz que ella propone y representa en este hecho histórico: “yo no creo que soy la persona más autorizada para hablar de esa voz, porque no pertenezco a ninguna comunidad indígena, pero de todas maneras siento que en ese momento nadie lo estaba haciendo y era súper relevante” (Romero 2024, entrevista personal). Entonces, ambas tienen intenciones similares para representar y dignificar a las mujeres indígenas, aunque sus enfoques y percepciones pueden diferir en estas fotografías.

Pero, haciendo referencia a lo que Isadora se pregunta, sobre ¿quién es la voz autorizada para tomar la posta y denunciar esos imaginarios raciales? Yo considero que como sujetos y espectadores visuales todos vivimos en una burbuja de desconocimiento hasta que decidimos abandonarla y reeducarla, ya que hablando sobre quién debe ser la voz de estas mujeres, los cuestionamientos pueden caer, incluso sobre mí, como mujer mestiza.

Por tanto, para hacer este estudio creo que el componente para un trabajo honesto es la “deconstrucción como persona” tratar de ver más allá de conceptos o teorías que no me ayuden a tener una completa reflexión sino hacer un análisis priorizando las voces de estas mujeres, de sus realidades, sensibilidades, y sobre todo su lado humano, para que emerjan estas nuevas miradas que puedan llevar a una recomposición total de la imagen de la mujer indígena en Ecuador, Perú y Bolivia.

Por último, otro punto clave, para entender hacía que nos guía la representación es el texto que tiene cada imagen, ya que en su dimensión intertextual sugiere ya una reflexión. En este caso, las fotografías fueron tomadas del Instagram personal de Isadora Romero, por lo cual las fotografías que escogí al momento de hacer esta investigación no contaban con títulos descriptivos que le dieran un plus al contexto representacional sino estaban sujetas a un texto general que describía el acontecimiento del Paro Nacional de Octubre de 2019.

El hecho de que no haya títulos descriptivos específicos para cada fotografía sugiere un enfoque más subjetivo y personal en la narración de los eventos. Esto puede llevar a que las imágenes se interpreten de manera más libre, invitando a los espectadores

a conectar con sus propias experiencias y emociones en relación con el acontecimiento. La ausencia de un texto que limite o dirija la interpretación permite que cada imagen se convierta en un punto de partida para reflexiones más profundas sobre el contexto social y político en el que fueron tomadas.

Como veíamos en el espacio teórico del primer capítulo Umberto Eco ve a los textos visuales como la forma de contribuir a la narrativa y evita una pérdida de contexto. Entonces, como investigadora visual, cuando entiendo que la imagen puede ser leída sin la necesidad del nombre de la fotografía, pero, asimismo entendida de varias formas, considero que es importante ubicar la acción y presencia de las mujeres indígenas con un enunciado que no deforme el resultado de lo que estaba buscando encontrar Isadora Romero.

3. La mujer indígena como guardiana de vida y prácticas ancestrales desde “I am. Still” de Johanna Alarcón

Al igual que en el caso anterior, comenzamos el análisis recolectando información a través del esquema cuantitativo de materialización documental (Revisar la estructura de materialización que se tomó como base para el análisis en el Anexo 1), con el fin de que me sirva para interpretarlo a la luz de las percepciones que indague en el ejercicio de fotoelicitación. Así, una vez que hemos revisado en las tablas de análisis los elementos constitutivos de una fotografía y algunos aspectos del lenguaje fotográfico debemos destacar, que cada una de las fotografías fueron escogidas de entre la serie total de fotografías para mostrar el renacer identitario desde las mujeres.

A continuación, he desarrollado el esquema de materialización documental con cada una de las fotografías citadas para ver qué nivel de representación tienen las mujeres indígenas dentro de estos retratos:

Tabla 5.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Johis Alarcón

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 1
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Renacer de jóvenes mujeres y hombres indígenas frente a la globalización.</p> <p>Mujeres indígenas capturadas de la cabeza al pecho.</p> <p>Comunidad indígena <i>karanki</i> en Imbabura, Ibarra.</p> <p>Cámara profesional</p> <p>Espacio fraternal entre una madre y su hija que abrazan su cultura.</p> <p>JOHANNA ALARCÓN</p> <p>Captura la revalorización cultural.</p> <p>Cámara Fotográfica</p> <p>Madre e hija mirando al lente de Johis Alarcón.</p> <p>Indagar en el renacer indígena como estrategia anticolonial.</p> <p>2020</p> <p>Confrontar la modernidad y establecer un “renacer” identitario</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano medio corto/ plano americano, capturado con un ángulo recto.
Composición:	Ambas mujeres se encuentran en el centro del retrato, este logra mostrar aspectos culturales e identitarios y pese al espacio en el que fueron capturadas muestra un retrato equilibrado.
Uso de la luz:	La luz parece ubicarse en el rostro de la mujer más joven, mientras que el rostro de la madre se encuentra un poco más opaco por el polvo de la ventana.
Objetos/Simbologías:	Se resalta un valor identitario generacional en el que se muestra el vínculo materno y cómo sus hijos acogen su cultura identitaria al usar su vestimenta típica en complemento con sus collares.
Posición de las mujeres:	Ambas mujeres posan a través de un vidrio, además la madre posa su cabeza sobre el hombro de su hija y ambas reflejan emoción en sus rostros.
Uso de título en la fotografía	María Isolina Pupiales, de 38 años, y su hija Sharik Nayeli Guatemalteca, de 15 años, cantantes de la comunidad indígena Karanki, posan para un retrato en su casa en la tarde del 10 de octubre de 2020. San Clemente, Ibarra- Ecuador.

Fuente: Johis Alarcón
 Elaboración propia

Tabla 6.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Johis Alarcón

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 2
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Renacer de jóvenes mujeres y hombres indígenas frente a la globalización.</p> <p>Comunidad indígena <i>karanki</i> en Imbabura, Ibarra.</p> <p>Mujer indígena encima de una roca y de fondo un río.</p> <p>Espacio natural entre una mujer indígena y su cosmovisión.</p> <p>Cámara profesional</p> <p>JOHANNA ALARCÓN</p> <p>Captura la resignificación de la cultura indígena a través de jóvenes indígenas.</p> <p>Cámara Fotográfica</p> <p>Una joven indígena posando para el lente de Johis Alarcón.</p> <p>Indagar en el renacer indígena como estrategia anticolonial.</p> <p>Confrontar la modernidad y establecer un “renacer” identitario</p> <p>10 de octubre de 2020</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano medio corto con un ángulo picado.
Composición:	La mujer se encuentra en el centro con una leve inclinación hacia el lado derecho. Esta composición logra mostrar aspectos identitarios y su cosmovisión con la naturaleza.
Uso de la luz:	La luz es natural y se distribuye de abajo hacia arriba por la posición de la joven retratada.
Objetos/Simbologías:	Podemos apreciar detalles sobre su vestimenta (bordado en su blusa, collares, la composición de colores), también se puede hacer un énfasis en la trenza de la mujer como símbolo identitario.
Posición de las mujeres:	La mujer se encuentra acostada sobre la roca y atrás de ella se refleja la corriente fluvial.
Uso de título en la fotografía	Lourdes Molina, una indígena karanki de 27 años, se relaja sobre una roca sobre el río Rinconada, su lugar favorito donde va por las tardes a respirar y cantar. 10 de octubre de 2020. Magdalena, Ibarra- Ecuador.

Fuente: Johis Alarcón

Elaboración propia

Tabla 7.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Johanna Alarcón

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 3
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Renacer de jóvenes mujeres y hombres indígenas frente a la globalización.</p> <p>Comunidad indígena <i>karanki</i> en Imbabura, Ibarra.</p> <p>Fotografía de tela bordada con varios elementos naturales.</p> <p>Cámara profesional</p> <p>Espacio comunitario en el que se muestra la naturaleza como parte de la vida.</p> <p>JOHANNA ALARCÓN</p> <p>Captura la revalorización cultural a través de prácticas como el bordado.</p> <p>Cámara Fotográfica</p> <p>Bordado con técnicas ancestrales comunitarias</p> <p>Indagar en el renacer indígena como estrategia anticolonial.</p> <p>Confrontar la modernidad y establecer un “renacer” identitario</p> <p>2020</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano detalle y ángulo cenital, esto permite identificar varios elementos dentro de la tela bordada.
Composición:	Una composición armoniosa que permite observar detalles en el bordado de la comunidad <i>karanki</i> .
Uso de la luz:	De igual modo la luz está ubicada en ángulo picado para evitar sombras y favorecer la nitidez.
Objetos/Simbologías:	Lo principal es el bordado como práctica ancestral, después podemos destacar como van construyendo con esta técnica varios de los espacios naturales que existen dentro de su comunidad.
Uso de título en la fotografía	No se encuentra una descripción específica sobre esta fotografía, solo la descripción general del proyecto

Fuente: Johis Alarcón
Elaboración propia

Tabla 8.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Johanna Alarcón

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 4
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Renacer de jóvenes mujeres y hombres indígenas frente a la globalización.</p> <p>Comunidad indígena <i>karanki</i> en Imbabura, Ibarra.</p> <p>Mujer indígena como “guardiana del agua”</p> <p>Espacio natural entre una mujer indígena y la naturaleza.</p> <p>JOHANNA ALARCÓN</p> <p>Captura la revalorización cultural y la armonía con el mundo natural.</p> <p>Retrata la conexión espiritual y cultural con la naturaleza.</p> <p>Confrontar la modernidad y establecer un “renacer” identitario</p> <p>Indagar en el renacer indígena como estrategia anticolonial.</p> <p>14 de agosto de 2020</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano entero con un leve contrapicado.
Composición:	Ambas mujeres se encuentran en el centro del retrato, este logra mostrar aspectos culturales e identitarios y pese al espacio en el que fueron capturadas muestra un retrato equilibrado. La composición es equilibrada por ello se distribuyen simétricamente los elementos en la imagen.
Uso de la luz:	Cuenta con una iluminación natural
Objetos/Simbologías:	La naturaleza en la cosmovisión indígena es una conexión espiritual y cultural de las comunidades.
Posición de las mujeres:	La mujer está de pie, luce erguida y se encuentra frente a la cascada.
Uso de título en la fotografía	Griselda Pupiales, de 30 años, posa para un retrato durante su visita a la cascada “Rinconada”. Ella es una mujer Karanki guardiana del agua. Ella da paseos semanales para la recolección de basura, prevención de incendios y vigilancia para cuidar el páramo y las fuentes de agua que se encuentran en las montañas. 14 de agosto de 2020. Rinconada, Imbabura- Ecuador.

Fuente: Johis Alarcón
 Elaboración propia

Análisis interpretativo y comparativo entre fotografías de Johis Alarcón

Para entender una fotografía y su relación con un acontecimiento se debe considerar los fundamentos teóricos, los elementos y el proceso involucrado. Según el esquema de Boris Kossoy que hemos estado revisando, la fotografía resulta de la acción de varios elementos aplicados (Revisar en el Anexo 1 la estructura de materialización que se tomó como base para el análisis). Que se resume de la siguiente manera. Para Johis Alarcón el *asunto* con el que trabajo *I am. Still* fue, confrontar la modernidad y establecer un *renacer identitario* frente a la colonización y como estrategia anticolonial. Además, con todo un equipo tecnológico logró retratar su serie visual en 2020. Por otro lado, las coordenadas de situación (*espacio y tiempo*) están ubicadas en la comunidad indígena *Karanki* en la provincia de Imbabura al norte de Ecuador.

Considerando las fotografías desde la perspectiva de la realizadora visual y el lugar en el que se sitúa dentro de este proyecto visual. Primordialmente, se destaca que la representación que realiza se centra más en un continuo trabajo etnográfico que busca darle a la mujer indígena un espacio que pueda destacar la esencia, fortaleza, resistencia y resiliencia ante la sociedad que continúa perpetuando valores históricos antiguos.

Según su experiencia en varios proyectos, ella busca desafiar los estereotipos y mostrar a estas mujeres, no solo para denunciar que han sido víctimas de discriminación y violencia, sino también, su potencia como líderes y guardianas en sus comunidades. Entonces, destaca que “su deseo más profundo es ayudar a las personas a entenderse entre sí de una manera que elimine la exotización y los estereotipos mediante la creación de historias a partir de encuentros diarios que hagan que el sentimiento de un individuo sea una voz universal” (Alarcón en una entrevista para Catchlight 2024).

Para interpretar esto, con relación a la representación de mujeres indígenas ecuatorianas en *I am Still*, se debe destacar la composición con la que trabaja (Consulte en la tabla 5, 6, 7. Y 8), ya que se enfatiza en la variedad de planos y encuadres, como el plano americano y el ángulo picado, que contribuyen a la representación de las mujeres indígenas en contextos que resaltan su esencia y fortaleza en su forma natural de ser y en las prácticas cotidianas que generan un proceso visual de varios espacios de construcción cultural, social e identitaria en las jóvenes mujeres indígenas *karanki*. Además, se menciona la comodidad y el respeto en la representación, lo que contrasta con la visión de la fotografía tradicional que suele reducir a los sujetos a meros objetos de interés.

También, se observa que las fotografías de Alarcón utilizan principalmente luz natural, aunque también se menciona el uso de luz artificial para resaltar detalles. Esto

sugiere un enfoque consciente en la creación de un ambiente que respete y refleje la cotidianidad de las mujeres que retrata. Por otro lado, se puede inferir que los colores utilizados en las vestimentas y el entorno de las mujeres indígenas contribuyen a la representación de su cultura y a la narrativa de resistencia y empoderamiento.

Se pone énfasis en la representación de las mujeres indígenas como sujetos activos y empoderados en lugar de víctimas de una condición colonial. Alarcón busca resaltar su papel como líderes y guardianas de su cultura, lo que enriquece la narrativa visual y desafía los estereotipos existentes. A su vez, se puede destacar que la representación parte de una introducción al espacio que ellas habitan, ya que en coordenadas de situación vemos que la fotógrafa ha pasado varios meses construyendo dinámicas de socialización para tener fotografías con potencia de enunciación y un alcance emotivo y de reconocimiento.

Un aspecto que me llama la atención al comparar las fotografías de Isadora Romero con lo que ha explorado Toa es que, en las imágenes de Isadora, las mujeres retratadas parecen sentirse cómodas y están alineadas con la identidad visual que se transmite a través de ellas. Esto genera una clara diferencia entre ambos proyectos. En el caso de Isadora, a través de la conversación con Toa, se revela que ella proporciona un imaginario a las mujeres que fotografía, buscando darles un significado dentro de la lucha social. Por otro lado, en el trabajo de Johis, la lógica es distinta su enfoque etnográfico le permite adoptar un discurso que refleja la experiencia de convivencia con las mujeres, lo que se traduce en encuadres, posturas y gestos que sugieren que ellas desean ser representadas desde su cotidianidad.

Continuando con los datos cualitativos, tras la fotoelicitación con Toa (2024, entrevista personal), también se destaca que, para las mujeres y hombres indígenas, la visibilidad en espacios de conflicto, como las manifestaciones sociales, desafía su humanidad, ya que son vistos como objetos para fotografiar. Por lo tanto, haciendo referencia a estas fotografías, menciona que “es violento, a veces ni siquiera te piden, solo van y te toman”. Algo que también comprende Alarcón, por ello cuando representa, lo hace a través de una inmersión en la cotidianidad de las mujeres desde sus espacios comunitarios y representándolas desde el respeto mutuo. Sobre ello, la realizadora indígena comparte que:

El punto de vista es distinto, yo siento que las mujeres retratadas están mucho más cómodas, se dejan ver, se prestan a. Yo sí siento la cercanía, la primera foto me encanta muchísimo (*Nótese esta reflexión en la fotografía 5*). Se siente que existe un trabajo

previo, un trabajo de acercamiento al ente a ser fotografiado. Siento que mirando la imagen podemos hablar del espacio, estamos en un espacio propio, un espacio habitado de ellas (Guamán 2024, entrevista personal; énfasis añadido)

En el acto de registro fotográfico, hemos observado como Johis intenta representar, a través de estas mujeres un renacer y un posicionamiento de reivindicación social frente a la globalización. Esto, en particular, se manifiesta como una respuesta al colonialismo o el imperialismo europeo, que, se centra en tres énfasis; la negación, asimilación e incorporación como una estrategia para homogeneizar y totalizar a la sociedad (Estermann 2014, 354–5). El ejercicio previo realizado por Alarcón es un aspecto crucial, ya que permite establecer un acercamiento y el surgimiento de un vínculo que facilita la comprensión de las mujeres dentro de su espacio.

En primer lugar, destacamos que el tipo de plano empleado en las fotografías es variado. En la primera imagen (fotografía 5), se utiliza un plano americano o plano medio corto, en la segunda (fotografía 6), se presenta un plano medio con un ángulo picado, la tercera (fotografía 8), es un plano detalle y la última imagen (fotografía 9), fue capturada con un encuadre vertical y un plano general que resalta el bordado como práctica ancestral. La mayoría de las imágenes tiene una composición equilibrada y armoniosa e interactúa con el espacio. Además, las tres fotografías de personas poseen una iluminación natural, mientras que la imagen del bordado hace presumir de una luz artificial para destacar subrayar detalles específicos.

Sarah Corona Berkin (2006, 94) mencionaba que la concepción representacional del indígena fue construida por fotógrafos no indígenas, lo que permite que se exploren otros códigos sociales, como la alteridad. En la fotografía de Johis Alarcón, a pesar de los planos y ángulos utilizados, se destaca la comodidad, relajación y simpatía en los rostros de todas las mujeres. Esto es particularmente interesante, ya que, según, Toa Guamán (2024, entrevista personal), en la representación fotográfica a mujeres indígenas: “una cosa es que vengan y te tomen fotos, y otra cosa es que tú seas consciente y tú quieras mostrarte como tú quieras. Entonces, ahí entrara la idea de representación y autorrepresentación, la consciencia sobre el cuerpo y sobre el mostrar”.

En las tres fotografías, el enfoque se centra en las mujeres como sujetos. En el proyecto fotográfico se construye la representación a través de los elementos visuales identitarios y culturales que componen las imágenes, ya sea como portadoras de cultura, en los espacios naturales, como guardianas de la vida, mostrando sus conexiones con sus

raíces y tradiciones, en general como transformadoras de su cultura ante un racismo social e históricamente impuesto.

Un aspecto que resalta de estas fotografías es lo que Andrea Pequeño mencionaba anteriormente, al señalar que el cuerpo de la mujer indígena era un territorio político-cultural y siempre estaba vinculados al espacio cultural y cotidiano (Pequeño 2007, 17). Toa también hace hincapié en que seguimos con una mirada que continúa representando desde una matriz identitaria, pese a ello, ella muestra una visión favorable ante esta serie al mencionar que “A mí me parece que sí hay una representación [...] entendiendo las disputas que puede haber dentro y fuera de cuadro, y siempre entendiendo quienes tienen el poder de hacer estas imágenes, y para qué y por qué fotografiar” (Guamán 2024, entrevista personal).

Así, aunque parece que se perpetúa una imagen de la mujer indígena como un “ser cultural”, estas jóvenes han logrado hacer de su cultura una constante reapropiación, empoderándose a través del “ser indígena” en una sociedad globalizada que, en su mayoría, se ha blanqueado socialmente. Asimismo, la realizadora indígena continúa diciendo que, “a mí me parece que las mujeres están siendo retratadas como quieren ser retratadas” (Guamán 2024, entrevista personal).

También cabe destacar que en el segundo capítulo de esta investigación se habla de una mirada que rompe esquemas de representación hegemónicos, entonces una interacción llamativa en Johis es que en todas las fotografías está compartiendo el espacio con ellas, tal como señala Toa Guamán “cuando uno habita los espacios de las personas a las que vas a fotografiar- investigar vas entendiendo más cosas, te vas acercando más y generas un vínculo más cercano” (2024, entrevista personal).

Entonces, esta revalorización la encontramos en todas las expresiones faciales que tienen las mujeres o podemos apreciarlo en la pose que tienen (nótese estos aspectos en la figura 2). Un ejemplo se percibe en la mayoría de las fotografías, especialmente en la tercera de esta composición porque utiliza un ángulo contrapicado que permite que Griselda Pupiales sea retratada con un tinte de grandeza, altivez y poder.



Figura 2. Emociones, sensibilidades y poses de mujeres indígenas (2020)
Fotografías de Johanna Alarcón

Otro tema, que provoca que se entienda la intención de la fotógrafa su impacto social y cultural, es que Ella busca comunicar de manera clara y precisa la intención detrás de sus imágenes, evitando así malentendidos o interpretaciones erróneas que podrían surgir al ver sus fotografías. Para lograr esto, se inspira en las ideas de la teórica Julia Kristeva, que enfatiza la importancia del contexto y el significado en la comunicación. Así, podemos ver como en la mayoría de las fotografías ella ubica un pie descriptivo, que sitúe al espectador en el contexto, acción y el lugar en el que trabajo. Esto ayuda a que las fotografías se interpreten de acuerdo con la visión que la fotógrafa desea transmitir, manteniendo así la integridad de su mensaje y evitando que sus obras sean utilizadas de manera inapropiada o fuera de su intención original.

El análisis de las fotografías de Johis Alarcón proporciona un caso concreto que ilustra cómo estos principios pueden aplicarse para crear representaciones respetuosas y empoderar a la mujer retratada. Alarcón no solo cumple con los aspectos técnicos de la fotografía, sino que los utiliza como herramientas para desafiar y reconfigurar la narrativa cultural y social en torno a las mujeres indígenas, logrando así un impacto significativo en la percepción de su identidad y resistencia.

A nivel general, se destaca que Johis no observa la realidad desde los márgenes, sino que construye nuevas representaciones que estilizan, en cierta medida, las ideas coloniales del pasado. También, asume su papel como narradora visual al presentar un proyecto concreto con descripciones fundamentadas y que sigan su estética profesional. Además, la temática principal que aborda consiste en cuestionarse, como mujer, sobre la construcción de la identidad femenina desde las comunidades indígenas. Ya no se trata de relacionar a una mujer o a un hombre indígena únicamente con lo cultural y tradicional,

sino de explorar cómo resisten y sobreviven en un mundo que ha ido despojándose de estos rasgos identitarios. Así se entiende que la representación en Johis Alarcón marca una tendencia y trascendencia para entender a la mujer indígena ecuatoriana como un pilar en la construcción de sus comunidades, de nuestra sociedad y de la vida misma.

4. La mujer indígena como portadora de memoria en el proyecto Kápar de Liz

Tasa

En este caso, partimos por el análisis del esquema cuantitativo de materialización documental (consulte la estructura en el Anexo 1), con el fin de que se logre reflexionar sobre la representación de las mujeres indígenas peruanas como ejemplo de reivindicación, portadoras de memoria y dignas de reconocimiento. Así, se establece varias tablas de análisis con los elementos constitutivos de una fotografía y algunos aspectos del lenguaje fotográfico para observar el nivel representacional que en ellas existen:

Tabla 9.

Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Liz Tasa

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 1
<p>Humanizar y denunciar el tema de esterilizaciones forzadas en Perú.</p> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Perú (Sierra y Amazonía)</p> <p>Retrata las consecuencias del crimen de Lesa Humanidad en Perú</p> <p>La mirada de una mujer indígena</p> <p>LIZ TASA</p> <p>Visibilizar los sentimientos de las víctimas</p> <p>Estilizaciones forzadas: <i>Kápar</i></p> <p>2018-2020</p> <p>La mujer indígena dentro de su comunidad después de la violencia ejercida.</p> <p>Cámara Canon, lente fijo 50mm, angular 16-35 mm.</p> <p>Papel fotosensible y reveladores. Grabadora de sonido Tascam.</p> <p>Captura la expresión y sentimiento de quien</p> <p>Fotografía</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Primer plano de rostro con un ángulo recto.
Composición:	El recuadro hace énfasis en la mirada de la mujer retratada, aquí la sombra que oculta parte del rostro añade profundidad en la emocionalidad de la mirada.
Uso de la luz:	El esquema de iluminación es lateral o Split. La fotógrafa utiliza luz natural y sombra para provocar un sentimiento en particular (representar el pasado con su paso oscuro).
Objetos/Simbologías:	La mirada está cargada de un significado a través de un contexto histórico de violencia y resistencia.
Posición de las mujeres:	La mujer se encuentra mirando fijamente el lente de Liz Tasa.
Uso de título descriptivo en la fotografía	Aquí se utilizan los testimonios para describir el sentimiento de la fotografía “Desde que me han retirado el útero ya no me siento como una persona sana, es como si me hubieran quitado una parte de mi cuerpo”.

Fuente: Liz Tasa
Elaboración propia

Tabla 10.

Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Liz Tasa

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 2
<p>Humanizar y denunciar el tema de esterilizaciones forzadas en Perú.</p> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Perú (Sierra y Amazonía)</p> <p>Retrato a una mujer indígena con un estilo borroso</p> <p>Cámara Canon, lente fijo 50mm, angular 16-35 mm.</p> <p>Dignificar la fortaleza de mujeres indígenas que sufrieron racismo social.</p> <p>LIZ TASA</p> <p>Visibilizar a través de los rostros los sentimientos de las víctimas</p> <p>Esterilizaciones forzadas: <i>Kápar</i></p> <p>Papel fotosensible y reveladores. Grabadora de sonido Tascam.</p> <p>Captura la expresión y sentimiento de quien retrata.</p> <p>La mujer indígena dentro de su comunidad después de la violencia ejercida.</p> <p>2018-2020</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Primer plano y un ángulo recto.
Composición:	Es un retrato donde la mujer indígena se encuentra en el centro del recuadro, además tanto el sujeto fotografiado como el fondo están desenfocados, pese a ello el punto focal es la forma en la que mira la mujer retratada.
Uso de la luz:	Luz artificial de colores.
Objetos/Simbologías:	La expresión facial es un símbolo particular por la historia que encierra.
Posición de las mujeres:	La mujer mira directamente a la fotógrafa.
Uso de título en la fotografía	La fotografía tiene como descripción parte de la interpretación de su investigación “La mujer y la tierra son una sola”.

Fuente: Liz Tasa
Elaboración propia

Tabla 11.

Materialización documental y Lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Liz Tasa

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 3
<p>Humanizar y denunciar el tema de esterilizaciones forzadas en Perú.</p> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Perú (Sierra y Amazonía)</p> <p>Retrato a los símbolos de la resistencia de las mujeres indígenas.</p> <p>Mostrar la relación entre la tierra y la fertilidad.</p> <p>LIZ TASA</p> <p>Utiliza a la tierra como instrumento para denunciar la violencia de género.</p> <p>Intenta hacer consciencia a través de los elementos.</p> <p>Papel fotosensible y reveladores. Grabadora de sonido Tascam.</p> <p>La mujer indígena dentro de su comunidad después de la violencia ejercida.</p> <p>2018-2020</p> <p>Esterilizaciones forzadas: <i>Kápar</i></p> <p>Cámara Canon, lente fijo 50mm, angular 16-35 mm.</p> <p>Fotografía</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano general y un ángulo recto.
Composición:	Es una composición equilibrada en cuanto a la posición del objeto retratado. Esta fotográfica cuenta con una profundidad de campo reducida.
Uso de la luz:	Luz natural, contraste en áreas específicas como en el agujero de forma irregular (semejante al útero)
Objetos/Simbologías:	Útero femenino como símbolo de la fertilidad/maternidad del que muchas mujeres indígenas peruanas fueron despojadas.
Posición del elemento:	En la superficie de la tierra en comunidades indígenas de Perú.
Uso de título en la fotografía:	Cuenta con una descripción “En la cosmovisión andina Las Paqarinas son las vías de acceso con el mundo de adentro (<i>Ukjupacha</i>), donde se concentran los gérmenes de la creación: las plantas, animales y los seres humanos. La tierra representa uno de los seres sagrados que integran su universo y a la cual se le atribuye, principalmente, la capacidad de permitir la reproducción de la vida al igual que a la mujer”.

Fuente: Liz Tasa
Elaboración propia

Tabla 12.

Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Liz Tasa

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 4
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Humanizar y denunciar el tema de esterilizaciones forzadas en Perú.</p> <p>Perú (Sierra y Amazonía)</p> <p>Retrata a doble vista los efectos de este plan familiar</p> <p>Cámara Canon, lente fijo 50mm, angular 16-35 mm.</p> <p>Mostrar mujeres fuertes y dignificar su lucha.</p> <p>LIZ TASA</p> <p>Visibilizar los sentimientos de las víctimas</p> <p>Estilizaciones forzadas: <i>Kápar</i></p> <p>Visibilizar las historias de lucha y resistencia.</p> <p>Papel fotosensible y reveladores. Grabadora de sonido Tascam.</p> <p>La mujer indígena dentro de su comunidad después de la violencia ejercida.</p> <p>2018-2020</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano detalle (izq.) y Plano entero (dcho.)
Composición:	Mantiene un enfoque dual para retratar a la víctima y las consecuencias.
Uso de la luz:	La fotógrafa utiliza luz artificial para crear una sombra.
Objetos/Simbologías:	Observamos rasgos identitarios y culturales a través de la sombra y percibimos a la cicatriz como la secuela de las esterilizaciones forzadas.
Posición de las mujeres:	La mujer se encuentra sentada mirando a una dirección opuesta a la de la fotógrafa.
Uso de título en la fotografía:	Aquí se presenta un testimonio sin ahondar en el nombre de la mujer retratada “Sentí como mi cuerpo se partía en 2”

Fuente: Liz Tasa
Elaboración propia

Análisis interpretativo y comparativo entre fotografías de Liz Tasa

Este análisis se inicia con el esquema de Boris Kossoy, utilizado para identificar los elementos aplicados en el acto del registro fotográfico (consulta el Anexo 1 para la estructura de materialización utilizada como base para el análisis). En este caso el *asunto* es humanizar y denunciar el tema de esterilizaciones forzadas en Perú. Al mismo tiempo, mostrar a la mujer indígena dentro de su comunidad después de la violencia ejercida. El siguiente elemento es la *tecnología*, en este caso, se utilizó una cámara Canon, lente fijo 50mm, angular 16-35 mm, papel fotosensible, reveladores y una grabadora de sonido Tascam. En cuanto al *espacio*, el trabajo visual se realizó del 2018 al 2020 en la Sierra y Amazonía de Perú.

Para iniciar con el análisis se destaca principalmente que la idea de representación que se trabaja dentro de este proyecto es que la fotógrafa intenta llegar a las mujeres fotografiadas desde la cordialidad, empatía y respeto, conociendo sus límites e identificando hasta donde puede interactuar con ellas. Su objetivo es representar a estas mujeres como mujeres fuertes, resilientes y humanas. De este proyecto pienso que lo que genera un impacto visual, es que en todas las fotografías desborda lo que para Roland Barthes es el *punctum*, es decir, este proyecto es el más potente porque nos genera una punzada en las sensibilidades como espectador.

Entonces, para hablar de una representación desde el lenguaje fotográfico se puede decir que su composición se basa en cómo las mujeres están posicionadas de manera que enfatizan su mirada y expresión emocional, utilizando planos que dirigen la atención hacia el sujeto principal. Asimismo, la iluminación en este proyecto se centra en considerar el uso de la luz como un elemento crucial, ya que Liz utilizó luz natural y artificial para evocar emociones y simbolizar aspectos de la historia de las mujeres indígenas. Igualmente, se destaca que existe una especificidad dentro de su trabajo ya que el análisis de Liz Tasa es específico y se enfoca en un tema particular: las mujeres indígenas y las esterilizaciones forzadas en Perú. Este enfoque permite un análisis más profundo de la realidad social y política que rodea a las imágenes.

Como apuntamos en el primer capítulo, la fotografía se ha convertido en un instrumento de poder y una nueva forma de representar. Sin embargo, el problema se encuentra en que muchos hechos no han tenido la potestad de manifestarse dentro del contexto visual. Como mencionan, De Miguel y Ponce (1998, 85) cuando señalan que dentro de este espacio existe la dificultad de transmitir mensajes específicos, entonces complementa la idea, señalando que: “Las relaciones políticas y económicas son difíciles

de fotografiar. Las estructuras de poder y desigualdad están escondidas, no pueden fotografiarse. Muchos de los temas vitales más importantes son invisibles, ocurren a puerta cerrada, a oscuras no pueden ser fotografiados”.

Lo que resulta incómodo es difícil de fotografiar, así como la violencia en la representación de los cuerpos femeninos. Conectando esto con el capítulo teórico, se observa que la representación no iba más allá de mostrar normativas que moldeaban lo femenino, ligadas a imágenes que construían la identidad desde la belleza, la perfección, sutileza y la fertilidad, generando exigencias dentro del espectro social (Campo 2017, 7). Vista desde Toa como realizadora indígena, el cuerpo de las mujeres indígenas ha sido percibido como “*algo a explotar* todo el tiempo, algo al que se le saca hasta las últimas consecuencias. Entonces, es como esta explotación hacia el cuerpo territorio de las mujeres, pero también esta explotación directa hacia el territorio donde habitan estas mujeres” (Guamán 2024, entrevista personal; énfasis añadido).

Se destacan las consideraciones de Liz Tasa, quien señala que la manera en que las mujeres que participan en su proyecto visual desean ser retratadas es clave. Menciona que muchas de las poses que adoptan las mujeres dentro del retrato surgen de manera espontánea en el momento. Toa Guamán (2024, entrevista personal) también apunta a la utilización del cuerpo femenino indígena como sujeto de representación, afirmando que su imagen es relevante porque va más allá de las dimensiones que conocemos, “ahora es la resignificación, poner el cuerpo y poner la imagen ahora es como un posicionamiento político para nosotros, porque no se ha visto desde el lado de la gente que lo está haciendo”. De modo que, ella hace alusión a que no se ha observado en gran cantidad fotógrafos y fotógrafas que trabajen conscientemente desde los cuerpos de otros y deconstruyan lo que se ha enseñado desde la academia.

Además, se puede decir que cuando Liz corporaliza la violencia, desafía la representación tradicional. Esto se puede comparar con la teoría constructivista de Griselda Pollock y Rozsika Parker, que abogan por una reivindicación del cuerpo femenino desde el ámbito artístico. Aquí también hacemos alusión a la posición de luces (natural y artificial blanca y de colores), que para la fotógrafa marcan una emocionalidad y una forma de percibir distintas sensibilidades. Además, la posición de las luces en todas las fotografías crea un ambiente específico y resalta elementos claves.

En cuanto a la composición de las fotografías, es clave mencionar que en las dos primeras fotografías (fotografía 10 y 11) se utiliza un primer plano para captar la emocionalidad a través del rostro y la mirada, ambas tienen a mujeres posando. En la

segunda se integran más elementos, según la regla de los tercios, la mujer retratada se encuentra ligeramente fuera del centro, pero aun así resaltan varios detalles como su cabello, expresión facial, vestimenta y espacios como la naturaleza.

La tercera imagen (fotografía 12) es más conceptual y se integra a esta selección de fotografías como el símbolo primordial para hablar de una esterilización forzada. Sobre la tercera fotografía Toa (2024, entrevista personal), en su análisis se enfoca en las maternidades y el género para señalar que, en esta fotografía existe “una relación con la tierra y la fertilidad, y que ya no se puede hacer más con eso. El útero que ya te esterilizan y te sacan he entendido que es un problema complicado y social”. Finalmente, la cuarta fotografía (fotografía 13) presenta un enfoque dual, mostrando a la mujer que fue víctima de este acontecimiento, respetando su anonimato, y a su lado izquierdo la cicatriz que posee en su vientre. De esta fotografía Toa (2024, entrevista personal; énfasis añadido), revela ciertas sensibilidades al destacar que:

Con esta imagen de la cicatriz, me mata, me duele el cuerpo. Viendo eso digo *que complicado todo lo que las mujeres tenemos que sobrellevar en este mundo patriarcal y más que nada, cuáles son esos cuerpos esterilizados, son los cuerpos empobrecidos, el cuerpo que no genera ganancias para el capital. Más que nada no quieren que se reproduzcan los pobres, pero también tiene un lado de la ‘identidad’ no quieren que se siga reproduciendo este germen de revolución que tenemos, porque traemos hijos que van a seguir gritando las desigualdades frente a este sistema opresor.*

Esto nos remite a Griselda Pollock, quien menciona las prácticas de representación como la producción de significados, y se relaciona con la idea de Stuart Hall, quien señala que estos imaginarios solo evocan en la medida que el espectador logra identificarse con ellas. Esto es evidente en las representaciones visuales de Liz Tasa, quien busca evocar sentimientos para que las personas comprendan el mundo tal y como es, y no como se lo presenta.

El análisis de las fotografías de Liz Tasa se alimenta de los principios generales de la representación fotográfica, pero los aplica de manera concreta a un contexto social y cultural específico. Esto no solo enriquece la comprensión de las imágenes, sino que también subraya la importancia de la empatía y la responsabilidad en la representación de comunidades históricamente marginadas. Ambos enfoques son valiosos, pero la especificidad del análisis de Tasa proporciona una visión más profunda sobre la capacidad de la fotografía para abordar temas complejos y emocionales.

Todas las fotografías tienen en común que no poseen mayor profundidad de campo lo que hace que se disperse el fondo y la atención se mantenga en las mujeres y

símbolos fotografiados. Se denota que todas las fotografías fueron construidas manteniendo un vínculo de confianza, ya que, en algunos casos, las fotografías son muy personales e íntimas, revelando secuelas sujetas a un pasado quizá doloroso para las mujeres indígenas peruanas que fueron retratadas. Aunque, según mi análisis estas imágenes que son trabajadas desde la memoria de Liz Tasa como mujer y fotógrafa peruana, y desde una memoria herida de las mujeres retratadas, por sí mismas presentan una vulnerabilidad por ser hechos reales y dolorosos que han sufrido más de 300.000 mujeres.

Adquieren una nueva potencia con la descripción de sus imágenes, que son parte de los archivos, ya que estos están sujetos (en su mayoría) a los encuentros que tuvo Liz por varios años con las mujeres que sufren estas consecuencias físicas y psicológicas. Entonces, este archivo contextualiza este dolor, abandono e injusticia y lo somete a un peso visual que invita a visibilizar las fronteras de realidades desconocidas en el presente peruano.

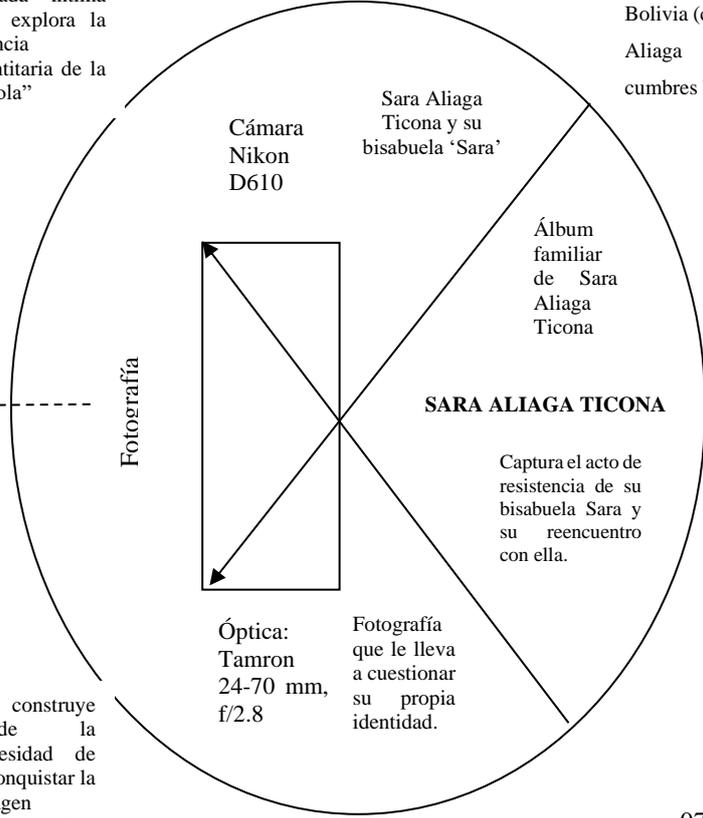
Entonces, la representación dentro de este trabajo prioriza la mirada que se inunda de dolor, tristeza e impotencia. Así como, el cuerpo de estas mujeres como territorio de resistencia, ya que aunque su memoria conmemora lo que han perdido, ellas están dispuestas a formar parte de las disputas sociales para que no se permita desviar miradas, reescribir la historia al antojo por quienes pugnan el poder y mucho menos cambiar el sentido de las esterilizaciones forzadas, como hace poco lo intentó Keiko Fujimori al mencionar que las *mal llamadas* esterilizaciones forzadas fueron parte de una “planificación familiar”, cuando, desde mi perspectiva, se trató de un plan de racismo estructural.

5. La mujer indígena como reapropiación de la raíz cultural en la serie “Cholita Tenías Que Ser” de Sara Aliaga Ticona

En este caso, comenzamos el análisis recolectando información a través del esquema cuantitativo de materialización documental, para después interpretarlo con la técnica de recolección de fotoelicitación a través de una entrevista personal a profesionales visuales. Así, una vez que hemos considerado los elementos constitutivos de una fotografía y algunos aspectos del lenguaje fotográfico a través del fichaje (Revisar la estructura de materialización que se tomó como base para el análisis en el Anexo 1), es crucial realizar un análisis comparativo para determinar si hay una representación de mujeres indígenas en el proyecto Octubre de Isadora Romero. A continuación, he

desarrollado el esquema de materialización documental con cada una de las fotografías citadas:

Tabla 13.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la primera fotografía de Sara Aliaga Ticona

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 1
<p>Mirada íntima que explora la esencia identitaria de la "chola"</p> <div data-bbox="236 891 432 987" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> </div> 	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div data-bbox="600 510 746 629"> <p>Mirada íntima que explora la esencia identitaria de la "chola"</p> </div> <div data-bbox="1257 528 1445 629"> <p>Bolivia (casa de Sara Aliaga Ticona y cumbres bolivianas).</p> </div> </div> <div style="text-align: center; margin: 20px 0;">  </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div data-bbox="754 891 778 987" style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"> <p>Fotografía</p> </div> <div data-bbox="999 618 1139 685"> <p>Sara Aliaga Ticona y su bisabuela 'Sara'</p> </div> <div data-bbox="1166 741 1257 864"> <p>Álbum familiar de Sara Aliaga Ticona</p> </div> </div> <div style="text-align: center; margin: 20px 0;"> <p>SARA ALIAGA TICONA</p> <p>Captura el acto de resistencia de su bisabuela Sara y su reencuentro con ella.</p> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div data-bbox="600 1223 735 1391"> <p>Se construye desde la necesidad de reconquistar la imagen estereotipada de la "Chola"</p> </div> <div data-bbox="1385 730 1465 1111" style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"> <p>La Chola paceña como símbolo de lucha y resistencia popular.</p> </div> </div> <div style="text-align: right; margin-top: 20px;"> <p>07/03/2023</p> </div>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano general
Composición:	La fotografía de (Sara y su bisabuela) se encuentran en el centro de los tercios, además el fondo verde logra un contraste para apreciar mejor los elementos internos.
Uso de la luz:	En este caso el uso de la luz permite que la atención se dirija directamente a los rostros de las mujeres fotografiadas.
Objetos/Simbologías:	Se destaca que la bisabuela de Sara porta su vestimenta, algo que la fotógrafa asocia con un símbolo de empoderamiento y resistencia identitaria frente al contexto racializado de Bolivia.
Posición de las mujeres:	La bisabuela de Sara posa sobre sus piernas a Sara Aliaga Ticona. Ambas se encuentran en una posición cómoda, y solo su bisabuela mira directo a la cámara.
Uso de título en la fotografía	El título es personal; "Retrato de mi bisabuela Sara"

Fuente: Sara Aliaga Ticona
Elaboración propia

Tabla 14.
Materialización documental y lenguaje fotográfico en la segunda fotografía de Sara Aliaga Ticona

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 2
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Mirada íntima que explora la esencia identitaria de la "chola"</p> <p>Bolivia (casa de Sara Aliaga Ticona y cumbres bolivianas).</p> <p>Retrato de una mujer cholita</p> <p>Cámara Nikon D610</p> <p>Un sentir de identificación con las mujeres cholitas</p> <p>SARA ALIAGA TICONA</p> <p>Se cuestiona su propia identidad y lo plasma en el retrato.</p> <p>Se identifica con las mujeres cholitas aún sin vestir como ellas.</p> <p>Óptica: Tamron 24-70 mm, f/2.8</p> <p>Se construye desde la necesidad de reconquistar la imagen estereotipada de la "Chola"</p> <p>La Chola pachaña como símbolo de lucha y resistencia popular.</p> <p>07/03/2023</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano medio; retrato de perfil
Composición:	El retrato se encuentra en el centro, es equilibrada, también presenta un leve desenfocado alrededor del cuerpo de la mujer fotografiada.
Uso de la luz:	En este caso el uso de la luz permite que la atención se dirija al perfil de la mujer y en el fondo ejerciendo un contraste se encuentra un <i>chal</i> azul utilizado en su vestimenta tradicional
Objetos/Simbologías:	La mujer dentro del retrato posa con símbolos identitarios como sus trenzas y lo que se presume es su <i>chal</i> de vestir.
Posición de las mujeres:	La mujer se encuentra de perfil, su postura es erguida y tiene la mirada elevada.
Uso de título en la fotografía	Retrato de Cholita

Fuente: Sara Aliaga Ticona

Elaboración propia

Tabla 15.

Materialización documental y lenguaje fotográfico en la tercera fotografía de Sara Aliaga Ticona

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 3
<p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> 	<p>Mirada íntima que explora la esencia identitaria de la "chola"</p> <p>Bolivia (casa de Sara Aliaga Ticona y cumbres bolivianas).</p> <p>Retrata a una mujer y niña cholitas, orgullosas de su</p> <p>Cámara Nikon D610</p> <p>Resignificación de una mirada homogeneizadora y racial.</p> <p>SARA ALIAGA TICONA</p> <p>Captura la apropiación de los símbolos culturales de las cholitas.</p> <p>Óptica: Tamron 24-70 mm, f/2.8</p> <p>Cholitas cargadas de fuerza, bondad y actitud.</p> <p>Se construye desde la necesidad de reconquistar la imagen estereotipada de la "Chola"</p> <p>La Chola paceña como símbolo de lucha y resistencia popular.</p> <p>07/03/2023</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano general
Composición:	Las mujeres fotografiadas (madre e hija) siguen la regla de los tercios, de modo que tanto ellas como el espacio están bien distribuidos para darnos información visual.
Uso de la luz:	La luz es natural y suave, de modo que se crea un ambiente que destaca otros símbolos.
Objetos/Simbologías:	Se puede ver a una madre e hija utilizando la vestimenta tradicional de la mujer indígena boliviana 'cholita' como símbolo de resistencia identitaria.
Posición de las mujeres:	Dentro de la fotografía la madre se encuentra con el brazo izquierdo levantado en forma de puño mientras que en la mano derecha agarra el brazo de su hija. Además, mantiene una pose segura, confiada y de orgullo.
Uso de título en la fotografía	Madre e hija en la cumbre.

Fuente: Sara Aliaga Ticona

Elaboración propia

Tabla 16.

Materialización documental y lenguaje fotográfico en la cuarta fotografía de Sara Aliaga Ticona

Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico- Fotografía 4
<p>Mirada íntima que explora la esencia identitaria de la "chola"</p> <div data-bbox="228 792 421 887" style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p>IMAGEN FOTOGRÁFICA</p> </div> 	<div style="text-align: right;">Bolivia (casa de Sara Aliaga Ticona y cumbres bolivianas).</div> <div style="text-align: center;"> <p>Retrata a una niña cholita.</p> <p>Cámara Nikon D610</p> <p>Resiliencia de las comunidades frente a la globalización y sus efectos sociales.</p> <p>SARA ALIAGA TICONA</p> <p>Captura la conservación de la identidad</p> <p>Retrata a Nathaly, la cuarta generación de cholitas de su familia.</p> <p>Óptica: Tamron 24-70 mm, f/2.8</p> <p>Se construye desde la necesidad de reconquistar la imagen estereotipada de la "Chola"</p> </div> <div style="text-align: right; font-size: small;"> <p>La Chola paceña como símbolo de lucha y resistencia popular.</p> <p>07/03/2023</p> </div>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	Plano general que muestra a una niña de cuerpo entero.
Composición:	El cuerpo de la niña no se encuentra completamente en el centro ya que tienen una leve inclinación a la derecha.
Uso de la luz:	La luz es natural y suave, aunque si se aprecia una exposición más alta en la fotografía.
Objetos/Simbologías:	Se puede ver a una niña utilizando la vestimenta tradicional de la mujer indígena boliviana 'cholita' como símbolo de resistencia identitaria y a ella como portadora de una memoria colectiva.
Posición de las mujeres:	La niña se encuentra de pie y posa con una mano en su sombrero y otra en su cadera mostrando su vestimenta típica.
Uso de título en la fotografía	Retrato de niña

Fuente: Sara Aliaga Ticona
Elaboración propia

Análisis comparativo e interpretativo entre fotografías de Sara Aliaga Ticona

Este análisis inicia con el esquema de Boris Kossoy, para conocer los elementos aplicados dentro del acto de registro fotográfico (consulta el Anexo 1 para la estructura de materialización utilizada como base para el análisis). De modo que, en *Cholita tenías que ser el asunto* construir una representación desde la necesidad de reconquistar la imagen estereotipada de la “Chola”, y, al mismo tiempo proponer una mirada íntima y humana que explora la esencia de su imagen partiendo de las sensibilidades de estas mujeres. En cuanto a la *tecnología*, se utilizó una Cámara Nikon D610 en este caso se utilizó una Cámara Canon y una óptica: Tamron 24-70 mm, f/2.8. Finalmente, el *tiempo* en el que se realizó fue en el 2020 y el *espacio* en el que está situado este exponente visual es en Bolivia; en el domicilio de Sara Aliaga Ticona en La Paz, en el hogar de las mujeres retratadas y en las cumbres bolivianas.

Así, el análisis de la representación de mujeres indígenas en la obra “Cholita Tenías Que Ser” de Sara Aliaga Ticona ofrece una rica perspectiva sobre cómo la fotografía puede servir como herramienta de reapropiación cultural y resistencia identitaria. La composición de las imágenes no solo resalta a las figuras centrales, sino que también permite una interacción visual con el entorno, lo que aporta a la narrativa visual y a la comprensión del contexto cultural. Igualmente, se destaca que el sujeto central de las fotografías son las mujeres indígenas, que son representadas en su contexto cultural y familiar. La inclusión de sus vestimentas tradicionales y poses empoderadas cuenta una historia de resistencia y orgullo. El contexto boliviano, especialmente en las cumbres y en el hogar, resalta la conexión con su identidad y su historia.

La representación está enfocada en cómo se comunica y se percibe la realidad dentro de una imagen. En el trabajo de Sara Aliaga Ticona, la representación busca romper con la representación establecida plasmando una respuesta a través de su resistencia identitaria. Su actitud como ‘cholita’ engloba su humanidad, modo de ver la vida e interactuar con la modernidad, es decir, rompe con la espectacularización que se da a través de su vestimenta. Algo que según los historiadores en la década de los sesenta marcó una iconografía contenida en las famosas ‘tarjetas de visita’ que eran una colección visual y fueron construyendo un imaginario de nación sobre la diversidad de identidades (Nahmad 2005, 107). Por tanto, las imágenes de Aliaga Ticona evocan sentimientos de orgullo, identidad y resistencia. La narrativa visual se centra en la humanidad de las mujeres indígenas, ofreciendo una mirada íntima que contrasta con representaciones estereotipadas.

Como se destacó al inicio, Silvia Rivera Cusicanqui problematiza la ceguera constitutiva desde su lugar de enunciación como mujer andina de ascendencia aymara, por ende, reflexiona en que como sociedad hemos dejado que este mal se disperse por varios campos como; la fotografía y por ende en las representaciones. Así, a más de denunciar, también daba la respuesta a esta molestia originaria, ofreciendo reintegrar el sentido de la mirada para yuxtaponer otras maneras de ser representado y de narrar. En este caso, el camino desde Sara Aliaga Ticona es la autorrepresentación como mujer indígena boliviana autoidentificada, por ello, según su perspectiva laboral, “la representación parte de un vínculo respetuoso, como un acto colaborativo de creación, no solo es una imposición de mi idea, de cómo quiero que ellas se vean, sino trabajo con un diálogo de cómo ellas quieren ser vistas. Entonces, desde ahí construimos, pensamos y sentimos a través de ciertas imágenes” (2024a, entrevista personal).

La representación marca un punto divergente entre los anteriores proyectos, ya que Sara Aliaga Ticona pese a que sufrió un blanqueamiento social impuesto se autodenomina como mujer indígena aymara. Ella menciona que, dentro de la representación es crucial tomarse un tiempo para escuchar a las personas y a los territorios, para ella, “la fotografía no es solo hacer imágenes sino escuchar relatos, porque con esos relatos tú vas a contar esa historia” (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Lo que se resume en que, la intención de Sara es clara, busca reconfigurar la representación de la mujer indígena, ofreciendo una mirada que desafía estereotipos y promueve la autoidentificación y empoderamiento. Su enfoque en la “escucha” y el entendimiento refuerza su compromiso con la verdad y la autenticidad en la representación.

En las fotografías, resalta la intención de la fotógrafa de no reproducir imágenes que no aporten un nuevo significado. Al respecto, menciona: “en mis proyectos personales yo creo que la fotografía no solamente es un acto de visibilización [...] yo creo que la fotografía es como un instrumento de transformación social y que los trabajos fotográficos deben llamar a la acción” (Aliaga Ticona 2024a). Su idea como mujer realizadora indígena converge con las de Toa Guamán (2024, entrevista personal; énfasis añadido), quien habla de deconstruir la mirada, la necesidad de las miradas sean mucho más empáticas al respecto del fotografiar y tomar a la fotografía como *herramienta* que ayude a desmontar la educación a la que ha sido sometida la mirada.

En cuanto a los planos tres de las fotografías corresponden a un plano general ya que se logran ver más detalles e información visual sobre las mujeres fotografiadas, solo

la segunda fotografía (fotografía 15) es un retrato de perfil y corresponde a un plano medio. Esta serie se enmarca en dos momentos; un regreso por la memoria fotografiando desde su archivo personal como en la primera fotografía y cuestionarse esa identidad e identificarse con mujeres indígenas bolivianas desde la reconquista de su imagen.

En la tercera fotografía (fotografía 16), destaca el ambiente, la selección del entorno natural y la disposición de las mujeres indígenas bolivianas en el paisaje. Indica una clara intención de capturar tanto la profundidad como la emoción de ambas, de esta fotografía se destaca la posición del brazo que se encuentra alzado como sinónimo de fuerza. Asimismo, se entiende que al ser capturadas en las cumbres bolivianas la fotógrafa quiso destacar la conexión entre las mujeres, su identidad cultural y su entorno, utilizando la mirada humana de la que nos ha ido hablando Sara Aliaga Ticona para provocar una respuesta emocional en el espectador. Como se aprecia en la Figura 3.

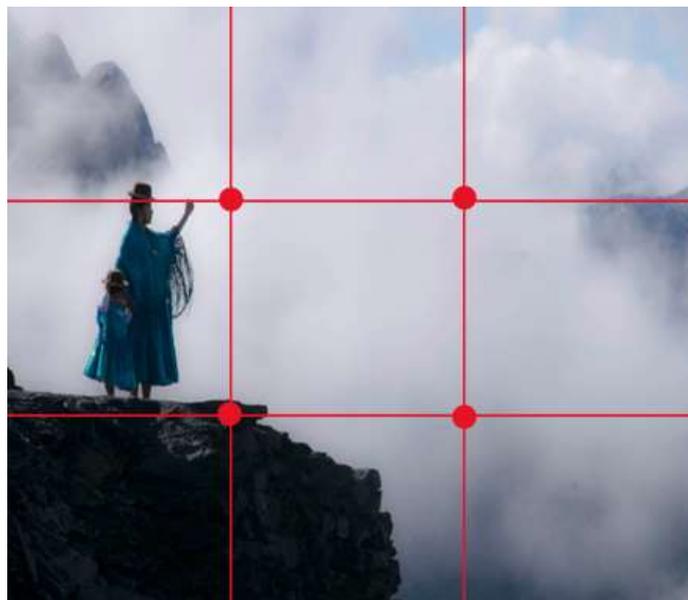


Figura 3. Ley de tercios en la tercera (2020)
Fotografía de Sara Aliaga Ticona

Lo crucial en la representación de las mujeres indígenas, según Toa Guamán (2024, entrevista personal; énfasis añadido), es comprender que los indígenas no son piezas de museo. Su identidad está en constante evolución y reafirmación. Además, no debemos caer en la trampa del *indigenómetro*, es decir, cuestionar quién es más indígena que otro. Por lo tanto, es importante reflexionar sobre los símbolos que se fotografían. Este pensamiento se alinea con el de la realizadora, porque ella al finalizar una fotografía o como ella indica contar una historia con imágenes, la actividad que realiza es que “les muestro, les pregunto cómo se sienten, si realmente representa lo que ellas son, lo que

ellas sienten o representa realmente lo que yo estoy intentando contar” (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal).

La cuarta fotografía (fotografía 17) representa la conservación de la identidad de Cholita a través de Nathaly quien actualmente tiene siete años y pertenece a la cuarta generación de ‘Cholitas’ de su familia que mantienen su identidad cultural de la mano de su tradicional pollera, se destaca a nivel visual, social y cultural: “su fuerza, su resistencia a renunciar a su personalidad, su forma de reír y sus ganas de ser libre”.



Figura 4. Nathaly como Cholita (antes y después) (2020)
Fotografías de Sara Aliaga Ticona.

Discutir la resistencia como un elemento fundamental en la representación dentro de la fotografía no es casual, ya que Sara, en su papel de narradora visual, ha sido testigo de las violaciones que han padecido estas mujeres y niñas en la sociedad actual. En su reflexión, ella también menciona las vulneraciones visuales que sufren, ya que muchas mujeres han compartido con ella que varios realizadores visuales les han prometido no publicar o comercializar ciertas imágenes, o que lo harían solo con su consentimiento, pero a pesar de ello, lo han hecho. Además, señala que las mujeres retratadas no han sido informadas sobre los lugares donde pueden acceder a sus fotografías. Por otro lado, destaca que en los retratos una de las vulneraciones más evidentes es la falta de comodidad, a la que se suman otras situaciones personales que, por respeto a las mujeres que ha retratado, decide no revelar.

Ella destaca que estas representaciones no deben enfocarse en el mercantilismo sino en la retribución de la visualidad, de poder ser agentes de transformación social. Y a partir de ello, los trabajos fotográficos deben llamar a la acción y deben llamar a una ayuda o beneficio concreto y real a las personas que tú estás fotografiando (Aliaga Ticona 2024a, entrevista personal). Entonces, muchos de sus proyectos van de la mano con la ayuda social a comunidades y solo se puede hablar de una representación al tener una misión, en el caso de ella es “servir de puente conductor” para que estas personas hagan el intento de cambiar su propia realidad.

6. Análisis de los cuatro proyectos fotográficos: representación, imaginarios e interseccionalidad

El análisis de los proyectos fotográficos de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona revela una rica diversidad en la representación de las mujeres indígenas, pero también una serie de similitudes en el enfoque crítico hacia la cosificación y los estereotipos que han marcado históricamente su imagen. Cada una de estas fotografías aborda la representación de las mujeres indígenas desde ángulos diferentes, pero todas convergen en un objetivo común: dignificar y empoderar a sus sujetos a través de una narrativa visual que desafía el *status quo*.

En la antigüedad, la representación se caracterizaba por dos tipos de imágenes indigenistas: las postales, que tenían un valor de uso mercantil y la fotografía racial o etnográfica cuya misión era determinar rasgos similares para así saber quién correspondía a un indígena. Entonces, cada una de estas artistas utiliza su lente para narrar historias que van más allá de las visiones estereotipadas, conectando con la resistencia, el orgullo cultural, el empoderamiento femenino, pero sobre todo la resignificación de la imagen de la mujer indígena ecuatoriana, peruana y boliviana.

De modo que, las obras seleccionadas servirán como ejemplos paradigmáticos de cómo la fotografía puede funcionar como un espacio de reivindicación identitaria, memoria colectiva y transformación social, en un mundo donde la imagen puede moldear percepciones y realidades. En el primer capítulo, se destacó el “giro de la imagen” que resultó interesante para entender a la visualidad como campo y la representación que se logra a través de la relación entre el sujeto y el espectador, de modo que se establece que la imagen como análisis se trata de:

un descubrimiento postliguístico y postsemiótico de la imagen (*picture*), una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y

sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación. (Mitchell 1990, 10 citado en Guash 2003, párr. 1)

Por tanto, como alternativa a las lecturas tradicionales, tenemos cuatro series que exploran los “rostros de la resistencia” dentro de la lucha social, los efectos del colonialismo, racismo, violencia de género, memoria herida y la globalización. Entonces, no solo se habla de fotografías que surgen del conocimiento de la cultura del indígena (tal vez unas más que otras), sino de que, todas ellas fomentan un ambiente de reflexión en el que indagan por una nueva representación de las mujeres indígenas desde una reivindicación en varios espacios a nivel andino.

Luce Irigaray propuso que las mujeres no pueden exigir algún tipo de valía hasta que no reconozcan su valía en ser mujeres, por tanto, para ella lo indispensable era elaborar una cultura de lo sexual desde el respeto a los dos géneros. Entonces, la mirada femenina y representación que se trabaja en esta investigación cuenta con una clara presencia de mujeres como creadoras de estas fotografías que han entendido su lugar de enunciación para contribuir en la construcción de una identidad visual en la sociedad, de modo que mediante el arte crítico intentan romper estereotipos, estigmatizaciones, desconocimientos y elevar la consciencia representacional sobre otras mujeres en las imágenes como una forma de ‘poder- hacer’. Es así como, las cuatro fotografías independientemente de su contenido intentan llamar a la acción social a través de sus fotografías ya sean mujeres indígenas o no indígenas.

Isadora Romero, a través de su proyecto “Octubre”, enfoca su trabajo en la lucha social y el rol de las mujeres indígenas como eje de resistencia en las manifestaciones. Su representación se centra en la dignidad y la fuerza de estas mujeres, resaltando su papel en el cuidado y en la organización de la protesta. Utiliza la fotografía como un medio para visibilizar la realidad de las mujeres indígenas ecuatorianas en un contexto político participativo, capturando momentos que reflejan su resistencia y compromiso.

Por otro lado, Johanna Alarcón en “I am. Still” ofrece una perspectiva etnográfica que pone el énfasis en el renacer identitario y la resistencia cultural de las mujeres indígenas. Su trabajo se centra en mostrar a las mujeres como guardianas de la vida y de las prácticas ancestrales, resaltando su papel como líderes en sus comunidades. A diferencia de Romero, su enfoque busca una conexión más íntima y personal con sus sujetos, lo que resulta en una representación que celebra la cotidianidad.

Liz Tasa, con su proyecto “Kápar”, aborda un tema más específico y doloroso: las esterilizaciones forzadas en Perú. Su representación es un acto de denuncia que busca humanizar a las mujeres que han sido víctimas de violencia, resaltando su resiliencia y su papel en la lucha por sus derechos. La emotividad en sus imágenes se intensifica a través de la iluminación y la composición, creando un vínculo emocional con el espectador que invita a la reflexión sobre la injusticia social.

Finalmente, Sara Aliaga Ticona, con “Cholita Tenías Que Ser”, se centra en la reapropiación de la identidad cultural de las mujeres indígenas bolivianas. Su trabajo busca desafiar la representación estereotipada de la "cholita" y en su lugar, ofrecer una narrativa que resalte la dignidad, el orgullo y la esencia de estas mujeres. A través de un enfoque colaborativo, Aliaga Ticona trabaja junto a sus sujetos, permitiendo que ellas se apropien de su propia imagen y que la representación sea un acto de empoderamiento.

Cada proyecto se presenta como una historia que se relaciona con su entorno, sensibilizándose hacia las narrativas que quiere abordar; en este caso, devolviendo a las mujeres indígenas retratadas su capacidad de agencia y permitiéndoles renacer con orgullo en su cultura e identidad ante el mundo contemporáneo. Estas obras dignifican a las mujeres a través de la lucha social y las muestran como figuras fuertes que han resignificado el dolor causado por el racismo de un gobierno.

En todos los proyectos se establece aspectos como: la fertilidad como parte de la cosmovisión andina, aunque en la serie de *Kápar* esta es vista para denunciar la violencia ejercida hacia este estado natural del cuerpo femenino. La resistencia, ya que todos los proyectos colocan a la mujer indígena con capacidad de acción frente a los contextos históricos. Finalmente, se destaca que una divergencia palpable es que con relación a *Octubre*, *I am Still* y *Cholita tenías que ser*, *Kápar* apela a la memoria sensible y emocional de víctimas directas del gobierno de Alberto Fujimori, este proyecto es el más sensible por la dimensión política, cultural identitaria y los niveles de violencia, racismo ideológico y de género que se alcanzó en Perú y aún hoy no logra sanar del todo.

7. Consideraciones finales sobre las representaciones de Isadora Romero, Johis

Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona.

El capítulo tercero del texto se centra en la representación de mujeres indígenas en la fotografía contemporánea de la región andina, analizando el trabajo de fotógrafas como Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona. Este análisis es fundamental para comprender cómo las fotógrafas han abordado y retratado la identidad

y la cultura de estas mujeres a través de su trabajo artístico. A continuación, se destacan mediante una tematización los puntos más importantes de la representación que trabajan las cuatro artistas visuales:

1. **Contrarrestar estereotipos:** Las fotografías mencionadas utilizan su narrativa fotográfica para desafiar los estereotipos tradicionales y ofrecer nuevas perspectivas sobre la experiencia de las mujeres indígenas, destacando su papel como agentes de resistencia en la lucha social e identitaria.
2. **Construcción de imaginarios:** Se explora cómo estas artistas construyen nuevos imaginarios sobre la mujer indígena, cuestionando su representación histórica y proponiendo imágenes que dignifican su papel en la sociedad. La representación no solo refleja la realidad, sino que también influye en cómo se transforma.
3. **Resiliencia y lucha social:** La mujer indígena se presenta como un eje de resistencia frente a adversidades como el racismo, la violencia y la invisibilización. En particular, el trabajo de Isadora Romero en la serie “Octubre” destaca el papel de las mujeres indígenas en las protestas sociales en Ecuador, mostrando su lucha y dignidad.
4. **Encuentros etnográficos:** Las fotografías realizan un trabajo etnográfico que busca conectar con las mujeres que retratan, creciendo en cercanía, empatía, complicidad y respeto, lo que se traduce en una representación con posibilidades más auténticas y significativas.
5. **Memoria y reapropiación Cultural:** Proyectos como “Kápar” de Liz Tasa se centran en la memoria colectiva y la denuncia de violencias históricas, como las esterilizaciones forzadas en Perú, mientras que “Cholita Tenías Que Ser” de Sara Aliaga Ticona busca reconquistar la imagen estereotipada de la “Chola”, resaltando la resistencia y la identidad cultural de estas mujeres.
6. **Interseccionalidad:** Dentro de la representación y elaboración de imaginarios se destaca la importancia de la interseccionalidad de las mujeres indígenas, reconociendo las múltiples capas de experiencia que viven y cómo la fotografía puede capturar estas complejidades desde cada parte del territorio que habitan.
7. **Impacto Social:** Se sostiene que la fotografía puede funcionar como un espacio de reivindicación identitaria y transformación social, donde las fotografías no solo documentan, sino que también intentan generar un cambio en la percepción y el reconocimiento de las mujeres indígenas. Así como en la práctica de crear estas fotografías.

Conclusiones

Al inicio de esta investigación me propuse la pregunta ¿Cómo se construye la representación de mujeres indígenas a partir de la mirada femenina en la producción visual de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona?, a partir de ello me tracé dos objetivos específicos: 1) Identificar cómo se construye la mirada femenina en las fotografías de Isadora Romero, Johanna Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona, y 2) Analizar la representación de mujeres indígenas en la fotografía de las realizadoras antes mencionadas. Asimismo, planteo una hipótesis centrada en la existencia de una mirada femenina y la traducción de esta como su representación.

Respecto a esto. Primero, se debe mencionar que las fotógrafas concuerdan que dentro de este campo laboral la mujer fotógrafa se ubica en los márgenes y tiene que ganarse el espacio visual que previamente tiene un sesgo de género formado, lo que obliga a las realizadoras a preguntarse por los espacios de enunciación y generar desde ahí nuevos espacios visuales de diálogo. Las fotógrafas con las que colaboré consideran la mirada como una representación de la vida social de las personas; a partir de esa comprensión, buscan transformar las construcciones existentes.

Dentro de este estudio con respecto al género se destaca como particularidad que efectivamente se incorpora como un enfoque, pero no por el hecho de que ellas siendo mujeres fotografien a otras mujeres se convierte en un trabajo con enfoque de género, sino porque tiene que existir un mensaje, una reflexión crítica y una voz consciente dentro de todas las imágenes. Entonces, ellas no se guían por un feminismo per se, sino más como una *visión más humana* de las mujeres, porque en su práctica diaria han visto que muchos de estos feminismos no resuenan ni representan a las luchas sociales y personales de las mujeres indígenas.

Por otro lado, la hipótesis que manejé en esta investigación se dirige a sí la mirada femenina y la representación de fotógrafas contemporáneas (en su mayoría mestizas) hacia las mujeres indígenas tiene el potencial de descolonizar a través de representaciones visuales tradicionales, reconfigurando la identidad y promoviendo una comprensión interseccional que empodera a estas mujeres, transformando así las narrativas culturales y desafiando los estereotipos y la marginalización histórica.

Por lo que la respuesta, es afirmativa, ya que el modo de trabajar la mirada de mujeres no indígenas e indígenas frente a mujeres indígenas fue primero, conocer que todas tienen presente esta consciencia histórica de como se ha retratado a la mujer indígena en las fotografías, un aspecto que se entiende desde Anna María Guash con el discurso de apropiación y diferenciador hacia lo subalterno en el campo visual. De ahí, generan un acto fotográfico, como mencionaba Javier Marzal Felici, y toman la decisión de narrar y presentar el mundo de las mujeres indígenas respetando la forma en la que ellas ven el mundo.

Asimismo, aunque la intención dentro de este trabajo fue identificar cómo se construye la mirada femenina y las posibilidades de esta, se puede decir que lo que la conforma como tal, es la visión más humana, ya que está reconstruida en base a un ejercicio personal de descolonización de la mirada, ya que permiten que las mujeres indígenas sean agentes activos en sus propias narrativas desde una multiplicidad de componentes en la mirada.

A partir de ello, se concluye de la mirada de Isadora, que su decisión de estar en primera línea durante las manifestaciones refleja una pulsión por rescatar la dignidad y la voz de estas mujeres, que a menudo son invisibilizadas en los relatos dominantes de la protesta. Romero se aleja de una visión tradicional que podría objetivizar a las mujeres indígenas, en su lugar, busca establecer una conexión más profunda y colaborativa con su sujeto. Romero enfatiza la importancia de una mirada que no sea solo documental, sino también reflexiva, en la que las mujeres fotografiadas se convierten en protagonistas activas de su narrativa, ya que permite a las mujeres expresarse y hacerse visibles en su propia lucha por la justicia, la dignidad y su buen vivir en octubre de 2019.

Finalmente, Isadora Romero ofrece una narrativa que busca romper con patrones de mirada que históricamente han subordinado a las mujeres indígenas, ella no realiza una distinción entre la forma en la que se conciben dentro de la realidad social las mujeres, porque casos como las protestas sociales, fueron un espacio en el que estuvieron centrados en un enfoque comunitario. Además, incluye una perspectiva de género situada en la línea de cuidados de varias mujeres indígenas. Asimismo, su obra se presenta como un espacio de resistencia visual que no solo captura la realidad, sino que también contribuye a reconfigurar la narrativa colectiva en torno a la lucha social.

Por otra parte, la mirada en *I am, Still* es resultado de un trabajo de campo que deja en evidencia la necesidad de cuestionar las narrativas visuales y de explorar nuevas formas de representar la identidad indígena, Johis nos recuerda que las fotografías son

ventanas a las luchas personales y colectivas, y a la riqueza de las identidades multiculturales. En este caso ella desafía el ejercicio tradicional porque muestra a una mujer indígena que resiste dentro de su comunidad. Así como, la mirada consensuada, humana y transversal a la realidad de las mujeres indígenas que pone en manifiesto la importancia de las relaciones humanas y de la conexión con el medio ambiente, como una nueva forma de narrar la identidad que sitúa en el centro la vida comunitaria, además incluye narrativa interseccional, se propone visibilizar la diversidad de experiencias que configuran la vida de estas mujeres, en lugar de homogeneizarlas bajo una etiqueta única que las categorice como “indígenas”.

Y de allí se puede ver una relación entre su pensamiento y el de María Lugones cuando plantea la necesidad de repensarnos comunalmente para realmente poder escuchar la voz de la mujer indígena, y de todas las mujeres que se sienten partidas por la herida colonial porque como dice Lugones no hay decolonialidad sin decolonialidad de género. Alarcón busca un “renacer” identitario que reinterprete y resignifique la experiencia indígena, alejándose de las narrativas estereotipadas y buscando una representación más cercana a las mujeres.

Continuando con Liz Tasa, esta serie me parece el caso con más sensibilidades, por todos los aspectos que la connotan. Pese a ello la mirada que propone Liz Tasa es una mirada femenina que vea tras el trauma y destaque la fuerza de las mujeres indígenas, este enfoque es clave, ya que invita a la reflexión sobre cómo la construcción de la imagen puede servir no solo para informar, sino también para transformar percepciones sociales mediadas por las miradas de género que se exploraba desde Ruiz. Asimismo, es una mirada que aparece como femenina como respuesta a la mirada masculina y también se manifiesta a través de un ejercicio de memoria colectiva.

Uno de los hallazgos más significativos es la forma en que Tasa descompone la estructura panóptica que, según Foucault, ha sido empleada para controlar y vigilar a grupos marginalizados. Al hacerlo, ella establece un diálogo entre el observador y el observado, lo que permite que las mujeres que retrata se conviertan en agentes de su propia representación, en lugar de ser únicamente objetos de la mirada hegemónica. Esto lo logra con una mirada que no revictimiza, por ello su práctica fotográfica incorpora principios de respeto y empatía. Su intención es clara: evidenciar las injusticias con crudeza, pero desde un lugar de humanidad y dignidad. Esto se traduce en un acto de resistencia, donde las mujeres retratadas no solo son visibilizadas como víctimas, sino

como sujetos que resisten y desafían un sistema que intenta despojarlas de su identidad y valor.

Finalmente, Sara Aliaga Ticona es la única fotógrafa indígena que escogí dentro de esta indagación, de ella destaco la forma en que con su trabajo y mirada intenta desafiar todas las representaciones sobre la cholitas y busca que las personas las perciban desde su esencia, algo que, aunque a través de una imagen es complicado puede continuar trabajándolo si sigue priorizando la honestidad, el respeto y la calidad humana en su trabajo. Ella muestra una mirada humana con un abordaje íntimo, personal y humanizado hacia las cholitas bolivianas, donde cada imagen busca contar una historia que redefina su presencia en el contexto sociocultural que han enfrentado. Sara Aliaga Ticona comparte un enfoque que he alineado con la mirada *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, que va promoviendo una visión que no solo reconoce la estética visual histórica y contemporánea, sino que también integra la reflexión política y social en su obra fotográfica.

Por tanto, actúa como un vehículo de empoderamiento y reivindicación. Además, muestra una presencia que va más allá de las generaciones donde se resalta la continuidad cultural y la forma en que las mujeres indígenas han aprendido a vivir y a ser orgullosas de su identidad en un mundo que a menudo las margina. Otro aspecto, es dejar su propia huella, como en Sara Aliaga Ticona, quien, desde su mirada humana, promueve una mirada reflexiva que inevitablemente da cuenta de la forma en la que antiguamente fueron representadas visualmente muchas mujeres de la región. Además, señala que esta humanidad es su capital de trabajo, lo que logra imágenes con sentidos que tienen en cuenta los contextos, sociales, culturales e históricos.

A nivel de la primera metodología utilizada centrada en Rose Gillian, se destaca que, si bien las fuentes no usan la frase “Mirada de Mujer” como un concepto específico, sí brindan herramientas para entender cómo la mirada, particularmente la femenina, puede ser una herramienta poderosa de agencia, expresión y transformación o una contravisualidad. En mi opinión, la mirada femenina en el campo de los estudios visuales y de la imagen es un cambio de visión, un ejercicio de mirar desde otro ángulo y perspectiva, ya que seguimos siendo parte del “objeto que se fotografía” pero tiene la posibilidad de dignificar a la mujer abandonando distintas ideas sobre la diversidad de lo femenino.

Entonces, a nivel metodológico este análisis me lleva a reconocer que la investigación es un enfoque que indudablemente tiene el potencial de abrir nuevas vías

de entendimiento y representación. Asimismo, concluyo que estas miradas surgen como respuesta al capital global, que continúa dominado por hombres en este ámbito. La cámara se percibe como el instrumento común para realizar las fotografías, y suele ser una herramienta para capturar y construir el mundo sociocultural de las imágenes, lo que le otorga cierto poder desde su lugar de enunciación. Como artistas visuales, es crucial que ellas desafíen la estigmatización y encuentren nuevas formas de narrar y dialogar sobre sus experiencias visuales. No son solo fotógrafas; son narradoras visuales, lo que implica un mayor grado de conciencia sobre la persona, el espacio o el objeto que fotografían.

A nivel general, más allá de ser una mirada femenina, inicialmente porque son mujeres, la mirada emergente que se descubrió en la mayoría de los casos es una mirada que tiene su especificidad en la interseccionalidad, que incluye los valores de género, situación geográfica y entiende las distintas formas de ser mujer indígena en el mundo andino sin verla desde los márgenes sino desde un compartir situado desde una mirada que dignifica, reivindica desde alcances identitarios, femenina que acompaña, y una mirada humana. Aquí la mirada entendida desde diversos teóricos y se expresa como una manifestación artística, que se convierte en un acto de autodescubrimiento, crítica social y subversión de la mirada masculina tradicional, desafiando la pasividad a la que a menudo se relega a la mujer como productora y sujeto retratado

Cabe destacar, que a pesar de que también hay hombres interesados en narrar historias, la contribución de las mujeres en este campo resulta especialmente valiosa, dado que enfrentan más dificultades para acceder a ciertos recursos en su práctica profesional. Históricamente, la mirada fotográfica ha estado asociada a una práctica masculina y hegemónica, que a menudo se percibe como un acto unidireccional. Esta visión considera la cámara como un falo que captura y despoja de identidad a los sujetos retratados. Sin embargo, tres de las fotógrafas señalaron que tal interpretación podría ser inapropiada, ya que para ellas este tipo de fotografía es simplemente una forma de capturar, sin la intención de humanizar, dignificar o profundizar en la realidad del otro.

La respuesta de la que hablo también debe contar con ciertos componentes que estructuren esta. Primero, la idea de descolonizar las representaciones visuales tradicionales es fundamental en un contexto donde las narrativas históricas han sido dominadas por perspectivas eurocéntricas. La mirada de las fotógrafas contemporáneas puede contribuir a cuestionar y redefinir estas narrativas. Segundo, la interseccionalidad es clave para entender las múltiples capas de experiencia que viven las mujeres indígenas. La fotografía puede capturar estas complejidades, ofreciendo una representación más

auténtica y multifacética. Por último, al promover una representación más justa y rica, se abren muchas posibilidades, aunque en este caso voy a citar la posibilidad de empoderar a estas mujeres retratadas, permitiéndoles contar sus propias historias y desafiar los estereotipos que las han marginado. Por otro lado, ampliar el reconocimiento de las mujeres artistas visuales de la región que intentan darle visibilidad a las voces que han sido invisibilizadas

Como una contribución a la academia, considero que hablar de la mirada, es una vía para romper con la estigmatización y la no aceptación que todavía tiene la sociedad con respecto a la imagen de mujeres indígenas en Ecuador, Perú, Bolivia y otras partes del mundo. Además, soy consciente de que, aunque esto trae consigo multiplicidad de cuestionamientos, y a pesar de que parezca un proyecto utópico, lo importante es afrontar que existe la ‘posibilidad de hacer algo’ por estas mujeres que se dejan fotografiar, para devolverle su capacidad agencial.

Así, creo que es importante abordar esta cuestión desde la perspectiva íntima de Sara Aliaga Ticona. Ella, al profundizar en los resultados de las miradas que emergen en la sociedad, se centra en que, para erradicar las miradas externas, la colonización de la práctica y de las fotografías en relación con las mujeres indígenas, es fundamental evitar que personas ajenas a un contexto o cultura se encarguen de retratarlo. Ya que, no se debe fomentar una mirada personal y social al producir imágenes de un entorno al que no se pertenece ni se intenta conocer.

Sobre el segundo objetivo que hace referencia a la representación se destaca que, a lo largo del capítulo se hace evidente que la práctica fotográfica de estas mujeres no es solo un acto de visibilización, sino también un llamado a la acción social. Con una clara intención de romper con las narrativas hegemónicas, cada fotógrafa busca involucrar al espectador de manera que propicie una reflexión crítica sobre la representación, la identidad y la memoria. Además, todas construyen su mirada con relaciones recíprocas que mantengan una relación de respeto, entender sus rituales y los discursos que existen y confluyen para que se produzcan estas fotografías. Por otro lado, Johis, Liz y Sara tienen un acercamiento personal a través de una etnografía que sirve para desmontar las representaciones como un ejercicio de ver sobre el otro.

Por otra parte, teniendo noción sobre el contexto de vida de Isadora, tras la fotoelicitación se podría decir que ella produce imágenes basadas en un feminismo hegemónico blanco de la que hablaba María Lugones, ya que en el ejercicio sus retratos fueron considerados como “distantes”. Pero tras un análisis, puedo destacar que ella está

consciente de que no es la voz más autorizadas para representar a mujeres indígenas desde su mirada, pero, aun así ella decide hacerlo de manera consensuada, además se puede observar que ella no tiene la intención de seguir promoviendo estas miradas tradicionalmente patriarcales solo que el ejercicio profesional que estaba realizando en las manifestaciones era un estilo tipo prensa lo que no le permitió tener un acercamiento más profundo, por lo que si existen estos sesgos son inintencionados.

El trabajo de Isadora Romero, Johis Alarcón, Liz Tasa y Sara Aliaga Ticona representa un avance significativo en la búsqueda de nuevas narrativas para las mujeres indígenas. Asimismo, el hallazgo está en qué utilizan la fotografía como la forma más concreta de traducir sus sentir-pensar, y como, un medio poderoso de resistencia y transformación social, donde cada imagen cuenta una historia que desafía las representaciones tradicionales y busca dignificar la experiencia y la identidad de las mujeres indígenas en sus diversas realidades. Estas obras no solo matizan el papel de la mujer indígena en la sociedad contemporánea, sino que también invitan a una reconsideración más amplia de las dinámicas de poder, colonialidad y representación en el contexto visual.

Finalmente, debo resaltar que escogí a estas cuatro mujeres narradoras visuales y fotografías de la región andina, no para ver una distinción entre las mujeres que retratan, sino porque comprendo que existe un pasado colonial que nos ha a travesado como sociedad, sumado a ello cada mujer tiene una capacidad agencial desde su territorio y genera un espacio para hablar de interseccionalidad con respecto a su forma de ser mujer indígena en la región, que no es lo mismo que proponer una diferenciación y anclar sus representaciones al indigenómetro al que se refería Toa desde su posición de mujer indígena académica. Sino busco develar que la mirada ligada a la praxis fotográfica femenina, dentro de estudio es una narrativa que desafía e incita a la mirada frecuente a generar acción. Y que, solo así la representación será más rica y matizada con posibilidad de visibilizar la diversidad de experiencias y luchas de las mujeres indígenas en la actualidad

Obras citadas

- Abrahamson, Hannah R. 2018. “En la tinta del vencedor: La representación de la mujer indígena en las Crónicas de Indias de Juan Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas”. *Chasqui* 47 (1): 51–67.
- Alarcón, Johis. 2024. “Biografía Johis Alarcón”. *Johis Alarcón Photography* (blog). 2024. <https://www.johannaalarcon.com/bio>.
- Aliaga Ticona, Sara. 2023. “Sara Wayra: Cholita tenías que ser”. *Caption Magazine* (blog). 7 de marzo de 2023. <https://www.captionmagazine.org/ensayos/cholita-tenias-que-ser>.
- . 2024b. “Sara Wayra Fotógrafa”. Sara Wayra Fotógrafa. 2024. <https://sarawayraphoto.weebly.com/>.
- Álvarez, Ana María, y Ana Patricia Noguera. 2016. “Introducción a la colonialidad de género en mujeres jóvenes y niñas indígenas”. *Plumilla educativa*, 134–45.
- André, María Claudia, y Rocío Quispe-Agnoli. 2014. “Mirada de Mujer: narrativas visuales femeninas y narraciones femeninas de lo visual en el mundo luso-hispano”. *Letras Femeninas* 40 (1): 9–17.
- Ardèvol, Elisenda, y Nora Muntañola. 2012. “Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *La búsqueda de una mirada*. Editorial UOC, S.L.
- Barquín, Carolina Serrano, Francisco Salmerón Sánchez, Sonia Rocha Reza, y Luis Villegas López. 2011. “De la mirada y la seducción” 6 (24): 69–82.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”.
- Berger, John. 2016. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Berger, John, y Jean Mohr. 1998. *Otra manera de contar*. 2º edición. Murcia.
- Borea de la Portilla, Alejandra. 2017. “Nombrar con los ojos: Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología”, 1–10.
- Brea, José Luis. 2005a. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Estudios Visuales.
- . 2005b. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid- España: Akal Estudios Visuales.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Primera edición 2002, Tercera reimpresión. Buenos Aires: Paidós.

- Campo, Natalia. 2017. "Fotografía y enfoques de género: Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres". *La Manzana de la Discordia* 12 (2): 7–21. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i2.6233>.
- Catchlight. 2024. "Johanna Alarcon". CatchLight. 2024. <https://www.catchlight.io/johanna-alarcon>.
- Corona Berkin, Sarah. 2006. "La fotografía indígena en los rituales de la interacción social". *Comunicación y Sociedad*, n° 6, 91–104.
- De Miguel, Jesús, y Omar Ponce. 1998. "Para una sociología de la fotografía", CIS. Centro de Investigaciones Sociológicas, , n° 84, 83–124.
- Dorotinsky, Deborah, y Rían Lozano. 2022. "¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?" En *Culturas Visuales desde América Latina.*, 11–40. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duran, Consuelo. 2015. "El uso social y la economía visual de fotografías de indígenas en Bolivia (1870 -1896)". *Revista Ciencia, Tecnología e Innovación* 10 (11): 601–10.
- Dussel, Inés, y Daniela Gutiérrez. 2006. *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial.
- Estermann, Josef. 2014. "Colonialidad, descolonización e interculturalidad: Apuntes desde la Filosofía Intercultural". *Polis (Santiago)* 13 (38): 347–68. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682014000200016>.
- Foucault, Michel. 2003. *Vigilar y castigar: nacimiento de una prisión*. Argentina: Siglo veintiuno editores Argentina.
- Gentile, Lucía. 2017. "Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana: Entrevista a María Elena Lucero".
- Gillian, Rose. 2019. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes y Visum.
- Guardia Manzur, Alejandra. 2020. "A través del ojo colonial. Discursos visuales de la mujer indígena boliviana". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, septiembre. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi101.4099>.
- Guasch, Anna María. 2003. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión." *Estudios visuales* 1.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

- Hechen, María Elena. 1970. "Sobre la relación entre mirada y fotografía. El ojo cerrado mira para adentro". *La Trama de la Comunicación* 11 (enero):117–21. <https://doi.org/10.35305/lt.v11i0.393>.
- Irigaray, Luce. 1992. *Yo, tú, nosotras*. Cátedra. Valencia.
- Kingman Garcés, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito, Ecuador: FLACSO Ecuador; Tarragona, España: Universitat Rovira i Virgili. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/20873>.
- Kossoy, Boris. 2001. *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Kristeva, Julia, y Isabel Vericat. 1995. "El tiempo de las mujeres". *Debate Feminista* 11 (abril). <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1995.11.1842>.
- Leiva Quijada, Gonzalo. 2003. "Mujeres y fotografía la visibilidad de lo femenino". *Revista chilena de investigaciones estéticas*, n° 36, 138–49.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro*. La Caracola Editores. Ecuador.
- Lucero, María Elena. 2021. *Poéticas de la interpelación: espacios y visualidades públicas*. 1ª ed. Rosario: HyA ediciones.
- Lugones, María. 2021. *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo. <http://archive.org/details/peregrinajes>.
- Mulvey, Laura. 2002. *Placer visual y cine narrativo*. Episteme ediciones. Valencia: Episteme ediciones.
- Muñoz, Ana M, y María Barbaño González. 2014. "La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía". *Arte, Individuo y sociedad* 26 (1): 39–54.
- Nahmad, Ana Daniela. 2005. "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video". 2005. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742007000200105.
- Noel Lapoujade, María. 1999. "Una mirada estética a lo invisible". *Luz Repositorio Académico*, 1999.
- Pequeño, Andrea. 2007. "La autorepresentación: estrategias para un nuevo feminismo indígena en Ecuador".
- Pequeño Bueno, Andrea. 2007. *Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas*. Quito, Ecuador: FLACSO Ecuador: Abya Yala: UNFPA. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/20857>.

- Pollock, Griselda. 2023. "Visión y Diferencia;Feminismo, Feminidad e Historia Del Arte". OverDrive. 2023. <https://www.overdrive.com/media/10266978/vision-y-diferencia>.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijano, Aníbal. 2000. *Colonialidad del Poder y Clasificación Social*. Lima- Perú: Summer/ Fall.
- Quiñones, Marcela. 2014. "Mujeres indígenas a través de la lente de Frida Hartz". *Cuicuilco*, 2014.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rigat, Leticia. 2020. "Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas". *Dixit*, n° 32, 33–45. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015a. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- . 2015b. "Violencia e interculturalidad: Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy". *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, n° 15, 49–70.
- . 2016. *Sociología de la imagen: Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón Ediciones.
- Rodríguez, Laura. 2011. "Género y creatividad a través del retrato fotografico en el S. XX." Universidad Complutense.
- Romero, Isadora. 2024. Entrevista a Isadora RomeroEntrevista virtual.
- Ruiz, Emilio, Carolina Serrano, Héctor Serrano, y Fernanda Valdés. 2021. "La lente de género: la corporalidad desde la mirada de fotógrafas", n° 28, 345–76.
- Segato, Rita. 2013. "Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder". En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*, Prometeo. Buenos Aires.
- . 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segundo, Miguel Ángel. 2013. "Mirar a lo lejos: pasos hacia una antropología de la mirada". *Cuicuilco*, n° 56.

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México DF.

Tasa, Liz. 2024a. “Biografía”. Portafolio documental Liz. 2024.
<https://liztasa.wixsite.com/portafolioliztasa/informacion>.

Torrado, Laura. 2010. “Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)”.

Vásquez, Fernando Vásquez. 1992. “Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada)”. *Signo y Pensamiento* 11 (20): 31–40.

Anexos

Anexo 1: Materialización documental según Boris Kossoy y Lenguaje fotográfico

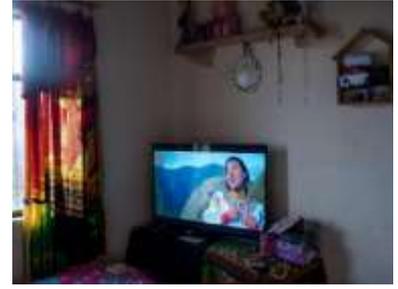
Procesamiento fotográfico	El acto de registro fotográfico
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;"> IMAGEN FOTGRÁFICA </div>	<p>The diagram illustrates the photographic act as a central circle containing a smaller rectangle. The circle is divided into four quadrants by two diagonal lines intersecting at the center. The top-left quadrant is labeled 'Tecnología' and 'Toma de la foto'. The top-right quadrant is labeled 'Espacio (geografía, lugar)' and '(Congelamiento de la escena)'. The bottom-right quadrant is labeled 'Toma de la foto'. The bottom-left quadrant is labeled 'Tecnología (Congelamiento de la escena)'. The central intersection point is labeled 'FOTGRÁFO/A'. The word 'Fotografía' is written vertically on the left side of the circle. The word 'Asunto' appears in the top-left and bottom-left corners of the circle. On the right side, the text 'Asunto seleccionado (Fragmento de lo real)' is written vertically. At the bottom right, 'Tiempo (Cronología, época)' is written. A dashed arrow points from the 'FOTGRÁFO/A' center towards the 'IMAGEN FOTGRÁFICA' box on the left.</p>
Lenguaje fotográfico	
Tipo de plano:	
Composición:	
Uso de la luz:	
Objetos/Simbologías:	
Posición de las mujeres:	
Uso de título en la fotografía	

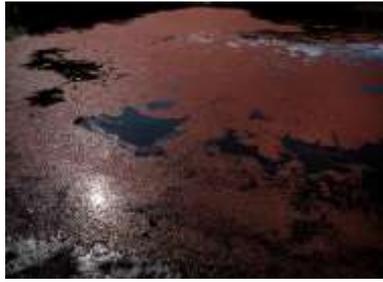
Anexo 2: Serie completa Octubre de Isadora Romero





Anexo 3: Serie completa "I am. Still" de Johanna Alarcón



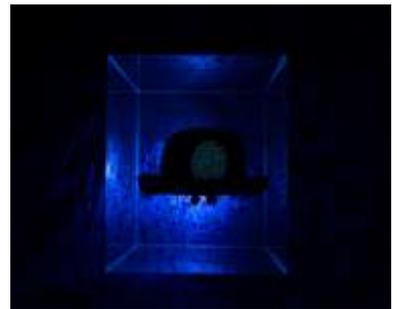


Anexo 4: Serie completa Kápar de Liz Tasa





Anexo 5: Serie completa Cholita tenías que ser de Sara Aliaga Ticona



Anexo 6: Modelo de entrevista para entender la Mirada y Representación.

Preguntas entrevistas

a) Contexto

1. ¿Me puede conversar un poco acerca de su trayectoria profesional? (Nombre, edad, logros personales y profesionales)
2. ¿Como empezó su trabajo en fotografía?
3. ¿Como mujer, cuál ha sido los desafíos de trabajar en fotografía?
4. ¿Cuáles son las mayores influencias en su trabajo fotográfico? ¿Existen mujeres fotógrafas que les inspiran?
5. ¿De dónde surgió la idea del proyecto “Nombre del proyecto” ¿Cómo definiría el proyecto?
6. ¿Cuál es la problemática inicial abordó dentro del proyecto?, ¿Cuál fue la razón de llamar su proyecto así?

b) Mirada Fotográfica

1. ¿Cuál es la concepción de fotografía que está presente en sus trabajos?
2. ¿Qué tipo de recursos y procedimientos estéticos utiliza para crear?
3. ¿Qué relación tiene con las mujeres indígenas fotografiadas?
4. De forma general, ¿Cómo caracterizaría la mirada presente en su trabajo?
5. Sobre saber mirar, ¿Qué decisiones culturales-sociales toma antes de capturar una fotografía? (¿esto tiene que ver con su enriquecimiento académico y distintas experiencias profesionales?).
6. ¿Qué es para usted tener una “mirada fotográfica”? ¿Qué mirada existe dentro de su trabajo?

c) Representación de mujeres indígenas

7. ¿Cómo fue el proceso de elaboración del proyecto? ¿Cómo estableció una conexión con las mujeres retratadas?
8. ¿En el proyecto, qué recursos y elementos fotográficos se utilizaron y por qué?
9. ¿Qué tipo de estética decidió utilizar para representar a las mujeres indígenas?
10. ¿Con qué enfoque trabajó? ¿Utilizó algún género fotográfico en específico?
11. ¿Qué valores y simbologías trató de retratar sobre la mujer indígena?
12. ¿Cómo se incorpora (o no) el tema de género en el proyecto?
13. ¿Cómo describiría la representación de la mujer indígena en una fotografía?
14. En lo personal ¿Cuándo captura a mujeres indígenas, ¿qué le cuentan ellas o qué le piden que se muestre de ellas en las fotografías?