

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **Fotografía documental ecuatoriana contemporánea**

**Cotidianidad e imágenes**

Joshua Sebastián Pazos Barahona

Tutor: Herbert Alejandro Schlenker Galindo

Quito, 2020

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

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

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



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Joshua Sebastián Pazos Barahona, autor de la tesis intitulada “Fotografía documental ecuatoriana contemporánea : cotidianidad e imágenes,” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

Fecha

Firma: .....



## Resumen

La presente investigación tiene como objetivo indagar sobre la relación entre la cotidianidad y la práctica fotográfica documental de César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo. Por consiguiente, la estructura de esta investigación estará compuesta de tres capítulos que abarcarán temas específicos.

El primer capítulo analizará a la fotografía documental a partir de referentes que proponen parámetros desde los cuales se puede estudiar esta rama del campo fotográfico a mayor profundidad. A continuación se hará una revisión puntual de referentes a partir de los proyectos fotógrafos y fotógrafas locales, desde sus aportes y su obra. Se cerrará el capítulo al exponer el concepto de la cotidianidad a partir de Michel De Certeau y de Agnes Heller y su relación con el campo de la fotografía dando énfasis a las prácticas de resistencia.

El segundo capítulo se estudiará y presentará a los fotógrafos que serán estudiados en esta investigación. Se comenzará con una presentación biográfica y luego de su trabajo dentro el campo de la fotografía documental respectivamente tomando un proyecto anterior para luego dar una introducción a sus series fotográficas que serán estudiadas en profundidad.

El tercer capítulo analizará el trabajo de cada autor comparativamente a partir de las diferencias y las semejanzas encontradas en las fotografías seleccionadas. Finalmente, se proseguirá con un cierre para presentar las conclusiones de la investigación.



Dedicado a mis padres por su amor y apoyo incondicional.



## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo primero</b>	
<b>Fotografía documental en el Ecuador.....</b>	<b>13</b>
1. Sobre la fotografía documental.....	13
2. Referentes de la fotografía documental en el Ecuador.....	19
3. La cotidianidad en la fotografía documental.....	32
 <b>Capítulo segundo</b>	
<b>La fotografía de César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo.....</b>	<b>39</b>
1. Tres fotógrafos y su práctica de fotografía documental.....	39
2. <i>Los lunares modernos del Centro Histórico</i> de César Morejón (2005).....	47
3. <i>Voyeur</i> de Geovanny Villegas (2010).....	54
4. <i>Al otro lado</i> de Misha Vallejo (2014).....	59
 <b>Capítulo tercero</b>	
<b>Análisis, diferencias y semejanzas de los proyectos de fotografía documental.....</b>	<b>67</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>73</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>75</b>
<b>Fuentes orales.....</b>	<b>77</b>
<b>Fuentes visuales.....</b>	<b>77</b>



## Introducción

Esta investigación tiene como objetivo analizar la representación de la cotidianidad en el trabajo de tres fotógrafos ecuatorianos: César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo. Los fotógrafos seleccionados para esta investigación se especializaron en la fotografía documental y sus proyectos coinciden en ciertos puntos que aportan distintas miradas para ser estudiadas. Los proyectos de fotografía se realizaron desde el año 2005 hasta el 2014, por lo cual se presenta un corte temporal formal para esta investigación.

A partir de esta selección de proyectos de fotografía documental analizaré tres fotografías de una serie fotográfica de cada autor. Estas series serán: *Los lunares del Centro Histórico* (2005) de César Morejón, *Voyeur* (2010) de Geovanny Villegas y finalmente *Al otro lado* (2014) de Misha Vallejo. Presentaré a cada uno de los fotógrafos por separado para posteriormente examinaré tres fotografías de cada serie en torno a su relación con el campo de la fotografía documental y a la par de los conceptos de cotidianidad propuestos por los autores Michel De Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano I artes de hacer* y de la autora Agnes Heller de su libro *Sociología de la vida cotidiana*.

La estructura de la presente investigación estará compuesta de tres capítulos. El primer capítulo definirá a la fotografía documental a partir de características comparativas dentro el campo visual de los fotógrafos e investigadores Katherine Heeckt y Steve Cagan. Seguidamente se hará una revisión histórica de la fotografía enfocado en la rama documental tomando como referentes a fotógrafas y fotógrafos que hicieron aportes significativos al campo fotográfico local. Se trabajará el concepto de cotidianidad y su relación con la fotografía.

El segundo capítulo se centrará a profundidad en los fotógrafos seleccionados para esta investigación y sus proyectos. Esto se hará con una presentación biográfica y con ayuda de un análisis de sus series fotográficas.

El tercer capítulo estudiará de forma comparativa el trabajo de cada autor respectivamente. Se iniciará con semejanzas y diferencias para se proseguir con las conclusiones de esta investigación sobre la fotografía documental, el medio y su importancia en la actualidad.



## **Capítulo primero**

### **Fotografía documental en el Ecuador**

La fotografía documental en el Ecuador tiene una larga presencia que ha sido acompañada por fotografías y fotógrafos durante décadas. En este primer capítulo presentaré a esta rama de la fotografía en el ámbito local, los elementos que la caracterizan y la relación que posee con la cotidianidad. Pero antes, para adentrarnos puntualmente en la fotografía documental es necesario identificarla y describirla. En esta sección definiré lo que compone a la fotografía documental y la forma en cual esta práctica se encarga de registrar problemáticas sociales.

#### **1. Sobre la fotografía documental**

En lo que respecta, el acercamiento elemental en los proyectos de fotografía documental por parte de los fotógrafo, consiste en una investigación sobre la comunidad o lugar donde se llevará a cabo su proyecto, sus problemáticas, todo esto acompañado de entrevistas y convivencias. Luego de este proceso, el fotógrafo al llegar al lugar podrá continuar con su investigación, verificar la información obtenida y registrar los testimonios de primera mano por parte de las personas que habitan ahí. Este proceso sería, en el mejor de los casos, seguido de una gran cantidad de fotografías tomadas por el fotógrafo que eligió hacer contacto con un lugar y un fin específico. Esto resume de manera simple y clara como el proceso de hacer fotografía documental se hizo años atrás y se continua haciendo en la actualidad. Para Steve Cagan, el fotógrafo debe ser cuidadoso al hacer fotografías por una serie de razones que describe a partir de sus experiencias personales pasadas (Cagan en Schlenker, 2012).

Steve Cagan<sup>1</sup> es un fotógrafo estadounidense, teórico y activista social especializado en visibilizar las problemáticas de distintas comunidades por medio de sus imágenes. Las ideas y reflexiones que propone Cagan sobre la fotografía documental son valiosas. En su artículo titulado, *Desde la fotografía documental hacia una*

---

<sup>1</sup> Steve Cagan (Nueva York, Estados Unidos, 1943). Fotógrafo, teórico y activista social es de origen estadounidense. Su formación incluye Inglés e Historia en la Universidad de la Ciudad de Nueva York y en la Universidad de Indiana. Este fotógrafo tiene un amplio y largo recorrido en su carrera lo cual le ha permitido realizar varias exposiciones y publicaciones de fotografía y escritos en varios países del mundo. Su interés principal se encuentra enfocado en la fotografía y en las necesidades de comunidades necesitadas.

*fotografía comprometida* en el libro *Trascámara*, el autor explica los distintos puntos a la hora de hacer fotografía en comunidades. Las ideas trabajadas por Cagan nos llevan un paso más allá y explican de mejor manera la definición en cuestión sobre la fotografía documental que se busca aclarar.

La relevancia de la presente investigación sobre fotografía documental se debe al estado actual de la fotografía local y de los escasos análisis críticos sobre autores contemporáneos. Luego de indagar sobre el tema, sobre autores y referentes, siento una falta de interés en esta práctica que nos ha configurado como nación y que ha jugado un papel especial en la representación local. En este sentido, me he preguntado puntualmente: ¿Cómo los fotógrafos documentalistas contemporáneos en el Ecuador cuestionan por medio de sus fotografías problemáticas sociales encontradas en la cotidianidad? y ¿Cuál es la conexión entre la fotografía documental y la cotidianidad en el contexto local? Por consiguiente, mi lectura de la fotografía documental se traduce en un giro en el cual los fotógrafos actuales se interesaron por registrar con sus cámaras algo distinto a más de la naturaleza, de lo exótico, y más bien su contra-respuesta se encaminó por registrar problemáticas actuales del medio cercano que la mayoría compartimos en distintos niveles.

La fotografía documental, en el contexto local responde a las necesidades puntuales, las cuales se conectan directamente con la cotidianidad. Lo interesante de este último punto es que la cotidianidad se enlaza con posturas alternativas de lo planteado. Lo que se registra por medio del lente no es una simple rutina, sino por el contrario, según De Certeau se traducen en distintas formas de resistencias que distintos grupos humanos que adquieren para continuar con sus vidas. Este último punto será desarrollado más adelante en profundidad.

Retomando a Cagan, la primera anécdota que comparte trata sobre una serie fotográfica que exhibió en una muestra en Estados Unidos y que fue sometida a críticas por parte de periódicos y especialistas. Cagan nos relata que al exponer sus fotografías de salvadoreños refugiados en el campamento Mesa Grande en Honduras, un diario reconocía la supuesta belleza de las fotografías pero criticó fuertemente el uso de las palabras *guerra* y *represión* encontradas en el texto que las acompañaban. Cagan cuenta que en otra ocasión, recibió críticas positivas sobre sus fotografías de la guerra de Nicaragua pero que el escritor daba a entender que el propósito del fotógrafo no estaba claro. Cagan comparte igualmente como en otra ocasión con sus fotografías de refugiados salvadoreños, un colega curador y archivista suyo de Nueva York, escribió

un artículo argumentando que sus fotografías hacían la tarea de “informar más allá de lo visual” (Cagan en Schlenker, 229-232, 2012).

Ambas experiencias personales del fotógrafo ilustran cómo en la fotografía documental hay un lugar político y una postura que recae en este tipo de imágenes. En efecto, Cagan termina la primera parte de su análisis expresando que el fotógrafo tiene el deber de recordar que “no debemos escoger entre dos extremos: uno en que vamos a cambiar el mundo con nuestras imágenes y el otro en que, decepcionados por la imposibilidad de hacerlo, optamos por una práctica artística interiorizada y conceptual” (Cagan 232, 2012).

Para Cagan, definir el término documental fue confuso y complicado, lo cual le llevó a inquirir otro camino. El fotógrafo explica que el problema no tiene su raíz en el lenguaje, sino que el reto está en encontrar algo que de sentido a su práctica. Concluye entonces que la fotografía documental, desde su práctica personal, se distingue de otro tipo de fotografía porque esta es una forma de capturar imágenes de una manera comprometida (Cagan 227, 2012). En lo personal, al dar con esta definición que busque durante un largo tiempo en un comienzo no encajó. Pero luego de revisar otros autores, proyectos de fotografía y especialmente luego de entrevistar a los fotógrafos que posteriormente serán tratados en esta investigación, esta idea cobró sentido. Al respecto, Cagan no se detiene al darnos una definición corta y aparentemente abierta del término que nos interesa, sino que además nos facilita una lista de requerimientos a tomar en cuenta. En su texto *Los requisitos del fotógrafo comprometido* que podemos encontrar en la última sección de los escritos del autor en el libro *Trascámara*, se detallan estos puntos.

Para Cagan, los requisitos de la fotografía comprometida se fundamentan a partir de tres bases. La primera base trata sobre el acercamiento que se tiene con la gente a la hora de fotografiarla. El autor aclara que es importante trabajar y hacer fotografías que eviten reproducir las relaciones desiguales de poder que en muchos casos son el origen de los problemas sociales. Se propone recordar que nuestros proyectos de fotografía deberían trabajar con las comunidades, sus organizaciones y líderes, recordando así que no se trabaja sobre las comunidades sino con ellas (Cagan 250, 2012). La segunda base que el autor presenta trata sobre cómo se expondrán las fotografías obtenidas. Cagan argumenta que el acto de exponer y publicar fotografías de cierta forma o en ciertos medios incide en los posibles significados y lecturas de públicos distintos, lo cual lo encontramos en sus anécdotas personales mencionadas anteriormente. La tercera base

que Cagan presenta es ser consecuente con el trabajo entre el comunicador social y el fotógrafo que implica esta práctica. Al tener un proyecto de fotografía y al trabajarlo con comunidades se presentarán responsabilidades que el fotógrafo tendrá que asumir y adicionalmente resolver en el proceso. Finalmente, luego de describir estas bases que el autor presenta, Cagan argumenta una idea formidable que explica de mejor manera a lo que se refiere con el término de fotografía comprometida. Debido a que esta práctica no solo se limita a conocimientos técnicos de hacer fotografía e incluye el diálogo con individuos, hay que encontrar un equilibrio entre las dos acciones. Por lo tanto, para Cagan, lo que conforma a la *fotografía comprometida* es un equilibrio entre las relaciones y lazos sociales que se tejen en una comunidad o un grupo de personas por parte del fotógrafo que a la vez asume una serie de responsabilidades al efectuar este tipo de trabajo (Cagan 254, 2012).

Paralelamente, continuando con la siguiente definición que ayudará a describir a la fotografía documental, tomaré el planteamiento propuesto por la fotógrafa Catarina Heeckt<sup>2</sup>. La definición de la fotógrafa e investigadora inglesa, emplea la comparación de esta práctica fotográfica con otras prácticas similares dentro del campo de la fotografía. Para Heeckt, al contrastar a la fotografía documental con la fotografía callejera y la fotografía periodística resaltan ciertas características puntuales que nos dan elementos para definirla. Entre estas tres prácticas podemos enlistar semejanzas y diferencias, las cuales, se desenvuelven dentro de procesos con características precisas.

La primera característica que presenta Heeckt explica las diferencias en la duración de los proyectos fotográficos. Según la autora, mientras que un proyecto de fotografía callejera podría realizarse en un instante o en un lapso corto, un proyecto de fotografía documental generalmente posee una extensión de tiempo larga que puede tomar desde unas semanas, meses o inclusive hasta algunos años. Esto se debe a que, en grandes rasgos, la fotografía documental se interesa por registrar cambios de largo impacto en grupos o lugares específicos. Por ejemplo, el fotógrafo brasileño Sebastiao Salgado, trabajó en su extenso proyecto fotográfico “Trabajadores” a finales de la década de los ochentas y a principio de la década del noventa por muchos años y en distintos lugares del Brasil. Su proyecto se centró en registrar a obreros y a trabajadores

---

<sup>2</sup> Heeckt es una fotógrafa inglesa enfocada en proyectos de fotografía documental. Taller de fotografía documental con Catarina Heeckt. Consultado el 05/10/2018: <https://www.youtube.com/watch?v=FZ-Iei8LBqQ>

haciendo labores manuales en riesgo de desaparecer debido a los avances tecnológicos<sup>3</sup> que actualmente se están produciendo en la industria global.



FIGURA 1. *Trabajadores*, Autor: Sebastião Salgado: Año 2007.

La siguiente distinción puntual que argumenta Heeckt sobre este tipo de la encontramos al compararla con la fotografía periodística. En el caso de la fotografía periodística se busca capturar un hecho en una sola fotografía, o en otras palabras, se trata de articular una historia a partir de una sola imagen que toma varios elementos con el fin de comunicar una historia concisa y completa (Heeckt, 2016). Esto responde a la inmediatez que requieren los medios de comunicación, como la prensa escrita o las plataformas de noticias digital, redes sociales y otro tipo de medios de comunicación. Un ejemplo muy conocido es el trabajo del fotógrafo Robert Capa y sus coberturas alrededor del mundo.



<sup>3</sup> Salgado, Sebastião. "Trabajadores". España: Lunwerg Editores, 2007.

FIGURA 2. *Tropas estadounidenses durante la liberación de Nápoles*, Autor: Robert Capa, Año: 1943.

En contraste, la fotografía documental no pretende registrar un hecho aislado en una imagen, sino que busca registrar la manera en la cual se desarrolló dentro de un transcurso de tiempo determinado de un evento específico. Cabe recalcar en este punto que estas características no se encuentran escritas en piedra y que probablemente no formarán parte de todos los proyectos de fotografía, pero es importante recordar que puede describirse como una característica distintiva para producir fotografías de este tipo.

En resumen, la definición de Heeckt identifica a la fotografía documental a partir de tres características principales. La primera característica está relacionada con la duración temporal de los proyectos de este tipo. En el caso de la fotografía documental este lapso habitualmente conlleva una cantidad de tiempo extensa. La segunda característica que nos presenta la fotografía está relacionada con la forma de contar una historia, cómo se registran los cambios de un hecho en concreto dentro de un contexto puntual. La tercera característica según Heeckt, está relacionada al propósito detrás de las imágenes, el cual se enfoca en registrar cambios sociales importantes dentro de una comunidad o grupo determinado. Cabe aclarar, de nuevo, que estas tres características no solo se limitan a este tipo de fotografía, sino que la definen de una forma abierta y que otras prácticas como la fotografía callejera y la periodística a veces adquieren estas particularidades que ciertos proyectos adaptan según lo vean necesario. Este punto es clave ya que nos delimita un campo de estudio pero al mismo tiempo no nos encadena a una definición rígida donde no puedan encajar otro tipo de prácticas o formas de hacer fotografía.

Evidentemente Heeckt y Cagan presentan dos aspectos distintos sobre la fotografía documental por medio de sus definiciones respectivamente. Mientras que una definición se interesa por aspectos profundos de la práctica fotográfica, entre ambas se puede tejer una idea completa en varios niveles para emplearla en la construcción de una definición sobre el término en cuestión.

Con los aportes de estos dos autores se puede definir a la fotografía documental en tres aspectos. Según Heeckt, la fotografía documental es la práctica que se realiza en un lapso extenso de tiempo, donde las fotografías buscan capturar o relatar en varias imágenes cambios importantes y adicionalmente contiene un propósito más allá del estético. En contraste, Cagan hace una reflexión profunda y define a la fotografía

documental desde su condición de *fotografía comprometida* por parte del fotógrafo. La fotografía comprometida para Cagan consiste en hacer fotografías cuando exista un equilibrio entre las relaciones sociales con las personas y por ende recordar que hay que trabajar con las comunidades y no sobre ellas, conmemorando que las imágenes provienen y circularan de contextos distintos, de ahí que el fotógrafo asume responsabilidades al presentarlas. Un punto importante que menciona Cagan presenta la incidencia social que tienen las fotografías de este tipo y como al realizar un trabajo calculado y honesto los resultados pueden beneficiar a personas y a comunidades en visibilizar su situación.

Al respecto de esta definición para el término hay que recordar que la fotografía documental se alimenta de otros medios. Para la socióloga e investigadora María del Carmen Oleas, la fotografía documental es una práctica que zigzaguea entre la fotografía artística y el fotoperiodismo (Oleas, 34, 2014). Oleas explica que hacer fotografía documental no esta alejada del comunicar pero además la preocupación de los autores se encuentra en capturar la belleza. Es así que hay fotógrafos y fotógrafas que producen imágenes bellas que comunican y que dependiendo del contexto en el que habita su trabajo se generan documentos históricos relevantes. Ahora bien, estos no son los únicos enfoques que preceden a la fotografía en la actualidad pero si son una guía clara que pueden aportar un punto para ser explorado. Por lo tanto para la presente investigación, la fotografía documental es una práctica en la cual esta presente la fotografía comprometida por parte del fotógrafo y de los sujetos, a la par de ciertos elementos como la temporalidad y la postura de los fotógrafos en cuestión.

## **2. Referentes de la fotografía documental en el Ecuador**

La práctica de la fotografía documental en el Ecuador contiene una variedad de temas explorados y nos relata por medio de imágenes distintas realidades sociales de otros tiempos y ocurrencias actuales. En este acápite presentaré a una selección de referentes de la fotografía documental del Ecuador que desempeñaron un papel importante en el medio. Estos referentes incluyen a los proyectos de fotógrafas y fotógrafos que contribuyeron en el campo local y serán de ayuda dentro del corte temporal que compete a mi investigación.

La fotografía ecuatoriana comenzó desde una visión correspondiente a su tiempo y a las personas que se encargaron de producir imágenes. Ecuador es una nación con una historia marcada como muchos otros países de la región, por sus habitantes, por su

proceso de colonización, por el proceso de independencia, por la creación de la república y eventos que esculpieron con los años a este país de contrastes.

Es por esta razón que no es de extrañar que las primeras fotografías hechas aquí poseen rezagos de una mirada colonial. Estas fotografías registran a grupos de los territorios de la selva, de la costa y de la sierra aplicando un filtro de exotismo. Cabe recordar que los primeros autores de estas fotografías fueron exploradores y científicos, en otros casos misioneros de ordenes religiosas y posteriormente fueron fotógrafos que habitaban en las ciudades reproduciendo su mirada sobre la población dentro y fuera de la urbe. Otro aspecto notable es el interés por registrar hitos en el territorio como montañas, nevados, lagunas y otros elementos, con el fin de organizar y conocer lo que pertenecía a la civilización y al progreso. Entrado el siglo XIX, los viajes científicos que llegaron a territorios latinoamericanos emplearon la cámara fotográfica para registrar los instantes de la vivencia cotidiana de sus viajes y entorno (Bedoya, 61, 2011).

Para María Elena Bedoya, en su texto *Las imágenes (nos) cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito* en la publicación del libro del Museo de la Ciudad El oficio de la fotografía en Quito, durante la primera mitad del siglo XX se fue construyendo un discurso referente a la urbe, el cual, por medio de fotografías construían parte de las ideologías dominantes (Bedoya, 65, 2011). Un fotógrafo que transmite esta mirada colonizadora fue José Domingo Lasso, fotógrafo quiteño que se encargó de registrar la ciudad a comienzos del siglo XX. A partir de sus fotografías se puede percibir ciertos valores sobre lo que Dussel identifica como la *mirada colonial*. Según Dussel, la mirada colonial se alimenta de los procesos de la colonización y además se manifiesta en diversas estructuras sociales. Esta condición da lugar a formas de diferenciación, de seccionamiento y de racismo. Para la fotógrafa Lucia Chiriboga, es importante recordar que uno de los mayores imagineros que tuvo el país refiriéndose a este fotógrafo, se dolía de la presencia en las fotos de indios que *afeaban* el paisaje (Chiriboga, 94, 1998).



FIGURA 3. *Plaza de la Independencia*, Autor: José Domingo Laso, Año: 1912

Con el pasar de las décadas, el campo de la fotografía en el Ecuador se ve alimentado por otro tipo de fotógrafos con una mirada personal y vivencial. Por ejemplo tenemos la presencia del fotógrafo Hugo Cifuentes (Otavalo, 1923 – Quito, 2000). Cifuentes fue un reconocido dibujante y pintor que desempeñó una importante labor en el campo de la fotografía ecuatoriana contemporánea. Como explica el historiador e investigador Juan-Ramón Barbancho referente a las fotografías de Cifuentes:

“con una obra que marca un antes y un después en este sentido y que inspira o influye en el trabajo de muchos/as que vinieron después, de manera especial en aquellos/as que acercan su trabajo hacía la representación y la exploración de lo cultural y de lo indígena y mestizo” (Barbancho, 2016).

De esta manera, Cifuentes es este actor de la fotografía contemporánea en el Ecuador. Como lo describe Barbancho, fue uno de los primeros puentes entre lo indígena y lo mestizo, el campo y la ciudad. Cifuentes se encargó de hacer fotografías en las calles, en el plano urbano y se especializó en retratar a personas en situaciones diarias. Por medio de sus fotografías podemos experimentar lo que se encontraba detrás de los grandes nevados, de las montañas y quienes eran los habitantes de los pueblos que visitaba, de la ciudad en la que vivió y de un día a día sin maquillaje. Sobre el trabajo de Cifuentes es importante el aspecto indígena que explora en sus fotografías.



FIGURA 4. Mercado, Autor: Hugo Cifuentes, Año: S/A

Otro fotógrafo que retrató a la ciudad fue Rolf Blomberg (Suecia, 1912 – Quito, 1996). Blomberg fue un fotógrafo y documentalista sueco, viajero y explorador que se radicó en el país. Realizó su trabajo en distintas partes del mundo, exploró el Ecuador y se interesó por los territorios de la selva y continuó numerosos años dedicando tiempo a sus investigaciones en la región. En la publicación de *Blomberg quiteño, Fotografía Rolf Blomberg* (2010), Fabián Patinho con ayuda de Marcela Blomberg, hija del fotógrafo, se encargó de escribir y analizar el trabajo fotográfico de este personaje desde la década de los cuarentas hasta la década de los sesentas en la ciudad de Quito. Cabe mencionar que Blomberg vive en el Ecuador, contrae matrimonio y se mantuvo aquí hasta el final de sus días.

Las fotografías de Blomberg nos muestran los cambios de la expansión urbana, ese crecimiento lento de este proceso acompañado de un ambiente ciudadano menos habitado y de escasos pobladores. A pesar de esto, esta selección de fotografías muestran de nuevo quienes eran los habitantes de ese tiempo y como ciertas estructuras, zonas de la ciudad, especialmente de Quito, al igual que ciertas prácticas han perdurado con el pasar de los años. Cuando veo a la ciudad en estas fotografías no veo una ciudad, veo un pueblo pequeño sin color y recuerdo ese sentimiento de nostalgia transmitido por los abuelos al compartir sus memorias.



FIGURA 5. *Plaza de Santo Domingo*, Autor: Rolf Blomberg , Año 1952.

Indiqué el trabajo de estos dos autores ya que por medio de sus fotografías es evidente que la práctica fotográfica fue llevada a otro nivel, a otra connotación y se lo hizo con otra mirada. Me atrevo a decir que este fue el momento cuando la auto-representación ecuatoriana se soltó de los hilos y continuó explorando otros caminos. Con esto no quiero decir que los fotógrafos se limitaron a una estética o práctica similar, pero si notaremos una preocupación y una importancia por registrar a la ciudad, que dista por mucho del interés de las imágenes exóticas, de la selva o de las comunidades, sino que más bien despiertan un interés distinto en estudiar a la ciudad y a su gente por medio de la cámara fotográfica.

Es valioso además tomar en cuenta la importancia del documental a nivel internacional en las décadas próximas. Como explica la historiadora e investigadora María Ángela Cifuentes en su artículo, *Los años noventa en la fotografía. Definiciones, acciones y actores*, lo documental adquirió relevancia en el Latinoamérica a raíz de la Revolución Cubana en 1959.

“Por ello, Erika Billeter consideró que en los años cincuenta se introdujo un nuevo estilo en la fotografía latinoamericana, el que le dotó de *universalidad* (1993: 44). El referente de lo real dentro del documentalismo social pesa fehacientemente y se

impone por sobre la apreciación visual del fotógrafo, cuando se atiende a la última frase de la cita hecha del texto de Sánchez Uribe. ” (Cifuentes en Billeter, texto en prensa pag. 5)



FIGURA 6. *Vendedores callejeros*, Autor: Rolf Blomberg, Año 1956.

Con el pasar de los años ocurre un cambio de visión a finales de la década de los ochenta en la ciudad de Quito relacionado al campo de la fotografía. En el texto de Oscar Villegas en el libro *Cuento Ecuatoriano: fotografía en un país de confluencias* (Villegas, 2003), se relata como a finales de la década del ochenta un grupo de fotógrafos espontáneamente experimenta en sus proyectos, propuestas, conceptos e ideas foráneas por medio de la fotografía. Esto dio como resultado la elaboración de proyectos con un sentido subversivo y analítico en la práctica de la fotografía local (Villegas, 2003). Dentro de este contexto es donde otros investigadores se adentraron más al tema.

Juan-Ramón Barbancho<sup>4</sup> menciona algunos de estos fotógrafos y fotógrafas de este periodo. En la lista que menciona el historiador constan nombres como Bruno Roy, Federico Farías, Esteban Ballesteros, Frank Johnson, María Teresa Ponce, Avelina

<sup>4</sup> Juan Ramón Barbancho (Córdoba, España, 1964). Doctor en Historia del Arte, es un historiador de arte español, comisario independiente y estudioso del arte en países latinoamericanos. Investiga sobre las relaciones entre el arte, la política y la sociedad.

Crespo, Sara Roitman, María Teresa García y Judy de Bustamante en su libro *Construcción visual de lo social Fotografía contemporánea en el Ecuador*, perteneciente a las publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Barbancho, 2016). Dentro de esta línea de fotografía documental es pertinente recalcar como se vio compuesto la escena de ese tiempo en este campo.

Ahora bien, a pesar de que Oscar Villegas describe a la década de los ochentas como un ambiente con las condiciones propicias donde los proyectos de fotografía germinaron espontáneamente, es importante aclarar un hecho de suma importancia en el medio local. A comienzos de la década mencionada, la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue sede de varios eventos de fotografía compuestos de fotógrafos nacionales e internacionales. Fue así como se celebró en la ciudad de Quito el Primer Encuentro y Muestra Nacional de Fotografía Contemporánea en el año de 1982 y constó con la participación de un concurso. Según Bedoya, el jurado de selección final estuvo conformado por grandes fotógrafos extranjeros como: Graciela Iturbide y Pedro Meyer, de México; José Alberto Figueroa y Mario García, de Cuba; y del fotógrafo mencionado anteriormente, Hugo Cifuentes. El ganador de este primer concurso fue Luis Mejía. Lo destacable de este hecho está relacionado con el gran número de interesados en la fotografía que produjo este evento y de un jurado que gozaba de una larga experiencia haciendo este tipo de certámenes. Bedoya explica que:

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

La noción del ensayo fotográfico mencionada por Bedoya es un indicador especial ya que explica ese cambio de enfoque en el trabajo de las fotógrafas y fotógrafos de este tiempo, el aumento de este tipo de trabajos y como su relevancia crece en el campo artístico local. Esto se encuentra registrado y es evidente en las publicaciones de esos años y al comienzo de la década de los noventa en adelante. No es de extrañar que los tres autores que seleccione para esta investigación de fotografía documental tuvieron un cierto tipo de contacto con este medio en ese lapso, sea por su formación académica y por su interés en el campo. Dentro de las publicaciones que

encontré durante el proceso investigativo y que consideré importantes, fueron los libros de fotografía publicados por la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, que fueron publicados al final de la década de 1990 y comienzos del año 2000. No mencionaré a todos los fotógrafos de los volúmenes, ya que son varios, pero si mencionaré a tres que en mi opinión personal destacan por elementos particulares en su práctica fotográfica.

El volumen número uno de las publicaciones pertenece a la fotógrafa Lucía Chiriboga. El formato de estos libros es el mismo y se componen de una presentación, la biografía de la fotógrafa o el fotógrafo, un ensayo analizando el trabajo del autor, las fotografías y un ensayo explicativo que da cierre al libro. El primer libro de Chiriboga contiene la serie *Viviré para contarlo* (1996-1997), *Del fondo de la memoria, vengo* (1993-1994) y *Antiguo relato Saraguro* (1995-1996).

Para Chiriboga en la fotografía, “si el sujeto es la palabra, el fotógrafo compone la frase, contextualiza y cualifica al sujeto a través del verbo y el predicado” (Chiriboga, 92, 1996). En otras palabras, en sus ensayos fotográficos se exhiben los gestos culturales del o de los sujetos retratados. El trabajo de Chiriboga que se presenta en este libro puede estudiarse y ser investigado desde distintas problemáticas. Lo que captó mi atención es cómo la fotógrafa genera nuevas imágenes al mezclar documentos intervenidos y fotografías de archivo, creando así una lectura que invoca tensiones sociales y políticas de aquel momento. Según Chiriboga al “iniciar su obra fundada en las ya conocidas técnicas del foto montaje y el collage, para “comentar” la historia, para mirarla críticamente” dio como resultado un contenido que presenta la perspectiva del sujeto, mira de la otredad y como es observado (Chiriboga, 102, 1996).

En consecuencia, en las imágenes de Chiriboga se produce una predicción, una lectura al futuro de lo que vendrá a finales de la década de 1990. Sobre esto, hay que explicar que las imágenes de comunidades indígenas en su trabajo de las series mencionadas fueron hechas solo a pocos años antes de la creación de movimientos políticos indígenas, del levantamiento de comunidades en contra de los gobiernos de turno, previo a la inestabilidad política y económica en el Ecuador que repercutió en el cambio de moneda a comienzos del año 2000.

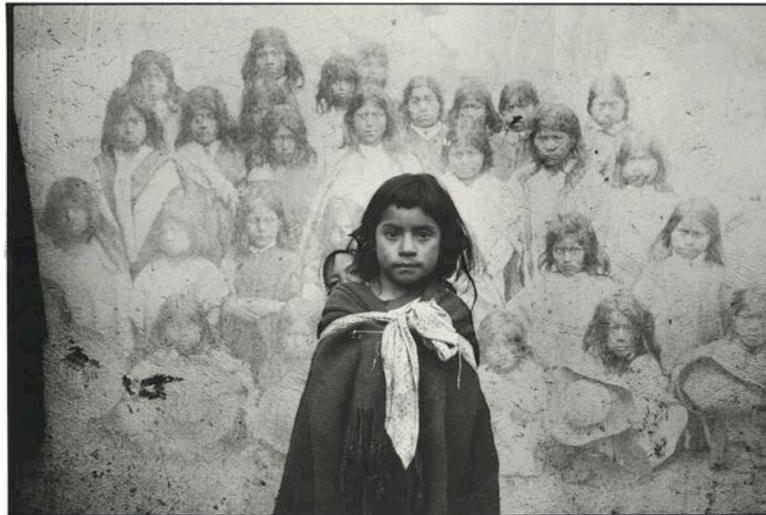


FIGURA 7. *Del fondo de la memoria, vengo* , Autor: Lucia Chiriboga, Año 1993-1994.

El siguiente volumen es del fotógrafo José “Pepe” Avilés. Este volumen contiene las fotografías de las series *Ensayos* (1992), *What time is, mijita?* (1992-1994), *Al desafuero* (1994-1995), y *Al desafuero II* (1995-1997). Igualmente sus ensayos fotográficos están acompañados de dos textos del historiador José Antonia Navarrete y de María Ángela Cifuentes. Las fotografías de los noventa de Avilés retratan los márgenes del orden social de aquel tiempo. Para Navarrete, el trabajo de Avilés “representa la apertura de la fotografía creativa ecuatoriana de la presente década hacia asuntos eminentemente urbanos.” (Navarrete, 9, 1998). Es así como las fotografías de Avilés se alejan de una postura dignificante y optan por mostrar a personajes marginales pertenecientes a una sociedad que los empujaba al borde para ocultarlos.

Las fotografías de Avilés captan una ciudad con gente en movimiento y en espacios donde confluyen distintos grupos sociales en sus actividades habituales. Para Cifuentes, estos personajes que visitan bares, burdeles y circulan en la calle, rebelan las distintas formas de asimilación y diferenciación social explorada por medio de la imagen (Cifuentes, 16, 1998). A propósito de esto, cabe recalcar que el interés de Avilés se encuentra en mostrar a sujetos clandestinos que carecen de un lugar de anunciación o presencia en la sociedad.

Es preciso hacer un paréntesis y mencionar que José Avilés, con ayuda de sus colegas, crearon *El Pobre Diablo*. Este lugar fue fundado por José Avilés, Patricia Endara, Francisco Salazar y Fernanda Riofrío en 1990. Ya que el lugar cumplió 25 años de fundación y tuvo relevancia en la escena local por medio de conciertos, muestras de fotografía, muestras y proyectos de arte contemporáneo, mencionaré datos puntuales del

lugar. Para Avilés, en primera instancia, el lugar nació con el fin de ser una cantina, un lugar simple de rasgos ecuatorianos donde se pueda comer, beber una cerveza y conversar (Barriga, 2016). El nombre del lugar, cuenta uno de sus fundadores, se debe en honor a una cantina del sector de la Ferroviaria donde solo los *pobres diablos* de la ciudad iban a emborracharse (Barriga, 11, 2016).

En el año 1992 el lugar cobró fama y se realizó una muestra de fotografía colectiva de varios fotógrafos. El nombre de la muestra era *Estas tres fotos* (referencia a la canción del rapero AU-D, Estas tres notas) y se trató de la primera muestra de fotografía contemporánea que acogió el lugar. Los autores que formaron parte de la muestra fueron Juan Lorenzo Barragán, Bolívar Franco, Iván Garcés, Diego Falconi, Luis E. Hurtado, Jeff Braberman, Adriana Uribe, Mimmo Privitera conjuntamente con fotografías de Paco Salazar y del mismo Pepe Avilés. Mencionó esta muestra de fotografía en especial porque de aquí en adelante notaremos que este espacio realizó muestras que reflejaran tanto el descontento y el espíritu reaccionario del movimiento cultural de aquellas décadas de inestabilidad generalizada del país exhibiendo obra y sin quedarse de brazos cruzados. Es así como El Pobre Diablo da lugar a presentaciones, se interesa por prestar sus instalaciones para dar talleres, conversatorios, entre otras actividades que aportarán al campo cultural de es momento, especialmente al de la fotografía.

Puntualmente, en el año 2001 ocurre una nueva configuración cultural en la ciudad de Quito. Para Barriga, a partir de la crisis económica el sector cultural sufrió y fue golpeado, las galerías de arte empezaron a cerrar y los centros culturales de la ciudad ni siquiera pensaban en la manera de acoger al arte contemporáneo. Es dentro de este contexto inestable y de cambio que El Pobre Diablo destina una sección de sus instalaciones para abrir *El Contenedor*. El Contenedor se destinó para propuestas contemporáneas, para que se dieran eventos de este tipo ya que eran escasos los lugares similares para estas actividades tales como muestras de arte contemporáneo, fotografía, proyectos, talleres y performance (Barriga, 72, 2016). En el libro *¡Verde, pintón y maduro! Los 25 años de El Pobre Diablo 1990 – 2015* (2016) se logra transmitir la relevancia de este espacio en el campo de la música, el arte y de la fotografía. Cabe recalcar que la relevancia de El Pobre Diablo tiene una influencia significativa en el trabajo de Avilés. Para resumir sus fotografías, diría que el “regocijo en el placer y en la alteridad” como lo describe Cifuentes se cumple y es indiscutible (Cifuentes, 18, 1998).

Finalmente, regresando a la selección de volúmenes de fotógrafos, el volumen más reciente es de la fotógrafa Judy de Bustamante. Esta última publicación varía con ediciones anteriores al ser más simple, conteniendo solo un ensayo, un mayor número de fotografías y una breve biografía de la fotógrafa al final. En este volumen se encuentran las series *La piedra* (1990-1991), *500 años* (1984-1989), *Autobiografía* (1994-1998), *La gente* (1984-1997), *Retablos* (1996-1997) y *Paisajes e historietas* (1998-1999). Las fotografías de Bustamante muestran las huellas y el pasar del tiempo por medio de objetos, de retratos y de imágenes que evocan sentimientos. Para Trinidad Pérez, autora del texto introductorio del volumen, “al ser fotografía tomada directamente del objeto de atención, son mediaciones de montajes y arreglos, con efecto más inmediato” (Pérez, 9, 2000). A breves rasgos los ensayos fotográficos de Bustamante en este libro tratan sobre su versatilidad y experimentación con el uso de lenguajes visuales, luces, sombras, espacios, memoria y especialmente como en la precisión de su lente causa una marca individual en sus fotografías.

La versatilidad de esta autora no solo se limita al uso de la cámara sino a la adaptabilidad de las distintas técnicas, desde la práctica análoga hasta lo digital, lo cual hace que su trabajo tome otro camino y tenga la posibilidad de ser crítico en otros niveles. En su serie *Paisajes e historietas*, su lectura de la ciudad, de su expansión y de sus habitantes a primera vista podría ser considerada como experimental pero va más allá. Dos de las fotografías que registran al volcán Pichincha y al crecimiento de la urbe abren posibilidades a otros diálogos. Son en estas dos fotografías donde Bustamante une su conocimiento con los avances tecnológicos y de edición digital para hacer una predicción sobre la expansión inmobiliaria acelerada de la ciudad. Somos testigos de un crecimiento urbano desaforado que se logra al duplicar y reproducir casas y edificios sobre los picos de las montañas, hecho que en la actualidad afortunadamente no ha ocurrido aún. Para Pérez, “mucho de la fotografía actual, problematiza los límites, de por sí borrosos, entre realidad y ficción”, y a decir verdad, Judy de Bustamante lo emplea de manera efectiva en su trabajo (Pérez, 15, 2000).

Los tres volúmenes mencionados anteriormente son una muestra de la fotografía que se produjo durante este periodo donde se produjeron muchos cambios en el ámbito social y político. Las imágenes de estas fotógrafas y fotógrafos nos presentan un lugar de anunciación donde se expresan puntos de vista, miradas similares y una apreciación de lo que se vivió en ese instante y en lo que vendrá en un futuro cercano. Es importante señalar la importancia del ensayo fotográfico y de los certámenes que se llevaron a cabo

durante la década de los ochenta y que se extendieron hasta la actualidad. Es a partir de este tipo de publicaciones donde es evidente el cambio en la concepción de la práctica fotográfica y como se empleará por las generaciones de fotógrafos.

Para finalizar, dentro de este grupo de publicaciones, podemos localizar a los catálogos del Premio Mariano Aguilera, tanto en su modalidad de salón como en su modalidad actual de becas de producción y de investigación. El catálogo en su modalidad Salón Mariano Aguilera del año 2007, titulado *(des) figuraciones (2007)*, contiene una introducción y un breve análisis de las obras de la convocatoria. A continuación tenemos la categoría de premio ganador único de esa edición, una mención de honor y por último todas las propuestas artísticas de los participantes. El ganador de esta edición fue una acción-performance de Carlos Fernando Acosta Vinuesa y de Nancy Gabriela Moreno Albuja. En cuanto a la mayoría de propuestas del catálogo, se presentan las obras en distintas técnicas, de varios autores y entre ellas podemos destacar un grupo de artistas que trabajó con la fotografía. Este grupo de fotografías comienzan con la obra *Niña divina*, fotomontaje de Eva Anangonó. La siguiente obra que contiene fotografías es una obra sin título de Ximena Carreño de imágenes intervenidas digitalmente. La siguiente obra que trabaja con fotografías se titula *Embedded (incrustado, embebido, embutido)* de María Rosa Jijón. La última serie de fotografías pertenecen a Lorena Serrano, serie sin título y de fotografía digital. En efecto, de las aproximadamente cincuenta propuestas enviadas a este certamen, solo cuatro emplean a la fotografía de alguna manera y solo tres del grupo incluyen video arte.

En contraste, la modalidad de proyecto de este premio aporta más profundidad a su publicación del catálogo. En primer lugar, no lo llamaría catálogo debido a que no es solo un registro visual de las obras, sino que se adentra en los proyectos a profundidad por medio de ensayos. El nombre de esta edición es *Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2014-2015* fue la última que salió en el año 2018 y es la más reciente.

Es importante diferenciar la modalidad actual de este premio a las ediciones anteriores. Los ganadores de este premio serían otorgados becas de investigación y de producción de obras artísticas, las cuales serían acompañadas por otros artistas hasta su ejecución. Esta es la distinción principal entre ambos catálogos pero además su contenido es diferente. En la edición del *2014-2015*, la publicación contiene una introducción, posteriormente se detalla el proceso de los proyectos. Cada proyecto está compuesto de dos partes; la primera siendo la introducción acompañado de una

explicación de la propuesta artística conjuntamente de referentes y a continuación encontramos un texto del tutor encargado del seguimiento. Esto último complementa la obra y la equilibra presentando así un texto claro para el lector. Los proyectos se encuentran acompañados de registro fotográfico de las obras y de la investigación dándole a la publicación profundidad.

Notaremos que en la edición del *2014-2015* del premio encontramos que la lista de los ganadores es de diez artistas con sus proyectos respectivamente. En esta edición no contiene un premio único ni una lista de menciones honoríficas, tampoco todas las propuestas enviadas a la convocatoria. Igualmente, esta edición contiene proyectos que siguen una línea investigativa variada, completamente diferente y más que interesarse por proyectos como un producto final, se busca visibilizar la investigación que acarrea este tipo de investigaciones artísticas.

A partir de esta revisión no analizaré todos los proyectos ganadores pero sí destacaré dos elementos puntuales de esta edición. Primeramente, en comparación con las ediciones anteriores y especialmente con el catálogo del año 2007, los medios visuales como la fotografía, el video y otras prácticas similares aumentan. Tanto así que seis de los diez proyectos emplean algún tipo de registro fotográfico o de video, como obra o para registrar el proceso de elaboración. El segundo elemento puntual trata sobre uno de los ganadores de esta edición, Misha Vallejo, fotógrafo que analizaré en los siguientes capítulos y regresaré a esta publicación para analizar detenidamente su proyecto de fotografía y su propuesta.

Señaló estos dos puntos porque sostengo que lentamente, con el pasar de los años, la práctica fotográfica local ha tomado fuerza, se ha instaurado y ha sido aceptada como parte fundamental de las obras y proyectos de arte contemporáneo. Para Cifuentes, la fotografía local destaca de la pintura, el grabado o la escultura por la posibilidad de despojarse del realismo y pudo trascender hacia otras propuestas artísticas (Cifuentes, 10, texto en prensa). Claramente se cuenta con antecedentes puntuales sobre los agentes e instancias que llevaron a este cambio acompañado de una lectura direccionada a la práctica artística en el campo de la fotografía. Al mismo tiempo es evidente como la relación que la cotidianidad y la urbe se materializaron en la fotografía. Especialmente con la fotografía documental es donde se abrieron espacios de dialogo y posteriormente su inclusión en el campo de arte que previamente fue cuestionado y criticado.

### 3. La cotidianidad en la fotografía documental

La cotidianidad puede definirse como el lugar donde transitamos, donde habitamos y el conjunto de acciones que hacemos a diario. Las acciones que forman parte de nuestra rutina personal y la manera en la cual nos relacionamos con otros dan forma a nuestra cotidianidad. Al mismo tiempo este concepto tiene una connotación peculiar sobre la repetición y una singular forma de acoplarse a nuestras vidas. En primera instancia, relacioné estrechamente a la cotidianidad con el mito del rey Sísifo. Luego de engañar a la muerte y de fugarse del inframundo Sísifo falló por segunda vez y fue forzado a empujar una piedra de gran tamaño hasta la cima de una montaña que justo antes de llegar al final la roca rodaría hacia sus laderas. De esta forma, su castigo le impedía descansar y era inevitable escapar. Cada vez la piedra resbalaría de sus manos y por toda la eternidad estaría sujeto a iniciar de nuevo una tarea sin fin y sin ningún objetivo. Aparentemente esta es una metáfora aplicable a la vida, que se relaciona al tema en cuestión, pero esta no puede estar más alejada de la verdad como veremos más adelante.

En este acápite definiré este término a partir de las tesis centrales de dos autores provenientes de distintas ramas de los estudios sociales que comparten ideas similares sobre el concepto de cotidianidad. El primer autor es Michel De Certeau<sup>5</sup> y su libro *La invención de lo cotidiano I artes de hacer*, el cual reflexiona sobre la cotidianidad y los distintos niveles de acción que presenta. La segunda autora es de la socióloga Agnes Heller<sup>6</sup> y su libro *Sociología de la vida cotidiana*, en el cual define a la cotidianidad por medio un de tipo de sujeto determinado y su reproducción. En ambos casos se asignan dos valores distintos a sus hallazgos y se manejan una serie de definiciones, uno de ellos siendo la persona o el sujeto.

El investigador Michel De Certeau indaga en su libro sobre la cotidianidad proponiendo una idea central que gira en torno al *hombre ordinario*. De Certeau explica

---

<sup>5</sup> Michel De Certeau nació el 17 de mayo de 1925 en la ciudad de Saboya. Fue un investigador, historiador, teólogo, semiólogo, filósofo y jesuita francés. Sus investigaciones abarcan desde la historia de la mística, las corrientes religiosas de los siglos XVI y XVII, los hechos ocurridos del Mayo de 1968 francés y investigó extensamente sobre la vida cotidiana del hombre común. Su obra *La invención de lo cotidiano* es el resultado de una investigación sobre los problemas de la cultura y la sociedad francesa.

<sup>6</sup> Agnes Heller nació el 12 de mayo de 1929 en Budapest, Hungría. Heller es una filósofa pensamiento político y social, centrado en la ética y el existencialismo. Sus investigaciones muestran un gran interés sobre los hechos de las últimas décadas sobre la vida cotidiana. Su trabajo sobre la vida cotidiana es el conjunto de actividades que realizamos en situaciones concretas para satisfacer nuestras necesidades y para continuar con nuestra vida. En la cotidianidad se puede experimentar la manera en la cual el individuo se constituye como la base fundamental de la sociedad y como su copia reproduce la sociedad de una forma contestataria.

que la función de este *hombre ordinario* en la cotidianidad es una respuesta a manera de chivo expiatorio, donde la realidad toma forma y se vuelve corpórea. Este término es importante porque sintetiza la idea general del individuo y del colectivo social. La cotidianidad para De Certeau consiste en una serie de acciones que tienen el fin de subvertir a los sistemas de control impuestos por medio de la resistencia (De Certeau 1996, 22). Cabe aclarar que esta resistencia a la cual se refiere el autor no se presenta como manifestaciones de fuerza violentas, sino al contrario, se expresan por medio de lo que el autor califica como sabidurías, estrategias y juegos calculados para eludir reglas donde las condiciones son restrictivas para las personas. Esto significa que la cotidianidad no solo está compuesta por nuestra rutina, sino que además la componen tácticas que aligeran o eliminan la carga de nuestras actividades diarias que se originan en luchas de poder constante. Pensemos en las distintas adaptaciones que aprendemos desde temprana edad por medio de trucos para hacer nuestro viaje en autobús más placentero, en hacer la línea del banco en menos tiempo o en las distintas amistades que nos beneficiarán a futuro en el campo laboral, entre otras tácticas que realizamos a diario.

Adicionalmente es importante aclarar y diferenciar que para De Certeau, las estrategias y las tácticas no son sinónimos, sino que adquieren un significado preciso y son empleados por distintos grupos sociales. Al respecto, De Certeau sostiene que una estrategia se define como el cálculo o la manipulación de las relaciones de fuerzas provenientes de una identidad de voluntad y poder propio como una empresa, un ejército o una ciudad que resuelve accionar (De Certeau 1996, 42-5). En otras palabras, la estrategia ocurre cuando un grupo organizado y con un orden jerárquico administra sus relaciones de poder con el fin de resolver dificultades con adversarios o para alcanzar sus metas específicas. Un ejemplo claro de una serie de estrategias empleadas por un grupo organizado ocurrió durante la colonización.

En contraste, De Certeau define a la táctica como una acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. De esta manera, la táctica se da en un terreno impuesto y donde la organización la ejerce una fuerza alterna, extraña del lugar. A diferencia de la estrategia, la táctica se pone en marcha lentamente, busca aprovechar situaciones ventajosas, busca cazar furtivamente esperando el momento adecuado, crea sorpresas, actúa donde no se lo espera el contrincante y lo hace de manera astuta (De Certeau 1996, 43). El ejemplo del funcionamiento de la táctica, como lo relata el autor, ocurrió en varios de los procesos de la colonización. Específicamente durante la

conquista de los grupos indígenas en el continente americano. El éxito de la ocupación española se vio frenada en distintos episodios por tácticas empleadas por estos grupos. Aunque los indígenas se presentaban sumisos, aparentemente conformes con su situación, a pesar de que ayudaban con distintas labores y servicios a los colonos, estos grupos emplearon prácticas con el fin de sabotear las leyes que se les eran impuestas a la fuerza. Esto no significó una sumisión total, sino que consistió en una serie de tácticas para sacar ventaja y conseguir la supervivencia de varios grupos dominados por medio de sublevaciones. A pesar de este proceso, actualmente encontramos una serie de prácticas tanto religiosas, políticas y culturales que se formaron luego del sincretismo sistemático del encuentro de ambos grupos.

Al respecto, hay otro elemento que debemos considerar para la definición de la cotidianidad que De Certeau plantea. Decisivamente, la *ciudad* juega un papel importante y se encuentra relacionada estrechamente a la cotidianidad. Esto se debe a que la ciudad es el punto donde la mayoría de estas interacciones se llevan a cabo, donde se produce un control mayor y evidente de grupos dominantes y dominados a mayor escala. La ciudad es una identidad que posee tres propósitos claros que aportan a este control entre grupos. El primer propósito de la ciudad es la fabricación de un supuesto espacio propio para habitar, el cual responde a una organización racional y ordenada. El segundo propósito de la ciudad es sustituir las resistencias resultantes de las prácticas de generaciones pasadas por medio de tradiciones impuestas. Esta estrategia es empleada por la ciudad para hacer frente a las tácticas de las personas ingeniosas y deben ser sustituidas por estrategias científicas y comprobables que asimismo se introduzcan dentro del discurso social dominante. Finalmente, el tercer propósito de la ciudad es producir individuos universales y anónimos como modelo político. El objetivo de esta estrategia es tener grupos de sujetos que no generarán problemas y que responderán a las funciones requeridas para el crecimiento de la ciudad a futuro (De Certeau 1996, 106).

En resumen, para De Certeau la cotidianidad es la reproducción o repetición del *hombre ordinario* en todas sus expresiones. Por lo tanto, la cotidianidad es principalmente un lenguaje que se transmite por medio de acciones y actitudes astutas realizadas por sujetos de la sociedad que han sido sometidos a esta reproducción por las clases dominantes con el fin de subvertir los sistemas de control impuestos. Recordemos que la subversión no se interpreta como una manifestación de fuerza, sino que por el contrario, se expresa por medio de tácticas y de juegos calculados con el

propósito de eludir a las reglas de un espacio restrictivo (De Certeau 1996, 36). Sobre todo, la ciudad o los sistemas que simulan este orden y control tienen como objetivo la reproducción del hombre ordinario para su beneficio con el fin de asegurar el futuro de estos sistemas y orden social.

La siguiente definición de la cotidianidad proviene de la filósofa húngara Agnes Heller en su libro *Sociología de la vida cotidiana*. Para Heller la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan a la reproducción de los *hombres particulares*, los cuales, generan la reproducción social (Heller 2002, 37). Es decir, la vida cotidiana es un reflejo del *hombre particular* y su reproducción, tanto en el sentido biológico como dentro de sistemas sociales y en el sentido conceptual. Heller explica que el hombre particular solo se reproduce en la medida que desarrolla una función en la sociedad y su autorrepresentación es un momento de reproducción de la sociedad (Heller 2002, 28). Pero esta definición nos lleva a dos incógnitas, ¿qué es el hombre particular? y ¿cómo se conforma un *hombre particular*? La autora lo ejemplifica de la siguiente forma:

Para reproducirse en su singularidad un indio de América debía obligatoriamente aprender a reconocer las huellas; en caso contrario le esperaba la muerte. Por el contrario, el hombre moderno corre el riesgo de sufrir accidentes incluso mortales si no aprende a atravesar la carretera. Un conde puede reproducirse como particular sin haber aprendido a vestirse por sí mismo; un campesino no, si quiere sobrevivir, debe necesariamente aprender a hacerlo. Sin embargo, por diferentes que puedan ser las cosas concretas y los sistemas concretos de usos, en líneas generales se puede decir que es necesario saber usar – en mayor o menor medida – las cosas e instituciones del mundo en el que se nace. (Heller, pag.42)

El *hombre particular* que describe la autora es un individuo que se encuentra informado y conoce acerca de su situación de vida, de los sistemas que lo rodean, de las lógicas de supervivencias y adicionalmente tiene un sentido de sus funciones dentro de la sociedad, que posee y responde según al contexto específico en el que habita. Como lo resume Heller, el hombre particular se reproduce a sí mismo en su *mundo pequeño* de forma directa y a la vez se reproduce a la par de la sociedad, también conocido como *gran mundo* de modo indirecto. Es así como el hombre particular es el producto del desarrollo social, pero es un sujeto que luchó por la supervivencia y por su integración en estos dos mundos (Heller 2002, 65-8). Heller explica que el *mundo pequeño* de cada

individuo se relaciona a su rutina cercana e inmediata; el lugar de trabajo, de estudios, la familia, el hogar, etc. Por otro lado, el *gran mundo* al que la autora se refiere esta relacionado con grupos o sistemas sociales que rodean al sujeto y que hacen que forme parte de un conglomerado; la nacionalidad que posee, la ciudad donde habita, la empresa o institución en la que trabaja, sus creencias religiosas, entre otras ideas o posturas.

Podemos encontrar a los sistemas de *pequeño mundo* y *gran mundo* mencionados anteriormente en nuestras casas, es nuestro lugar de trabajo, en el transporte público que nos traslada de un punto determinado a otro, en las calles que transitamos para ir de una locación a otra, incluyendo la variedad de sistemas de comunicación que emplea la población donde habitamos. Son estos diferentes espacios que nos rodean que moldean nuestros comportamientos y como nos relacionamos con otros individuos o grupos. Puesto que el factor humano es de suma importancia dentro de la cotidianidad, la mayoría de los lugares y espacios de alguna u otra manera están habitados por otros individuos. En consecuencia, para Heller, la cotidianidad es el conjunto de actividades que caracterizan a la reproducción de los *hombres particulares*, tanto en el sentido biológico como dentro de sistemas sociales al que pertenece. Adicionalmente, la cotidianidad comprende el aprendizaje del contexto donde habita el sujeto o el grupo.

En ambas definiciones de Michel De Certeau y Agnes Heller notaremos una palabra que se refiere al sujeto seguida por un adjetivo (*particular* y *ordinario*) que nos remite a una condición común social. En el caso de De Certeau, su definición de *hombre ordinario* emplea a la cotidianidad con el fin de subvertir los sistemas de control impuestos por medio de tácticas calculadas de resistencia. Por lo tanto, la cotidianidad no solo comprende una serie de acciones dentro de una rutina, sino que además comprende acciones de resistencia que buscan mejorar las condiciones de vida para los sujetos que las emplean. Del mismo modo para Agnes Heller, la definición de cotidianidad gira en torno al *hombre particular*. La cotidianidad para Heller es un conjunto de actividades que aseguran la reproducción del *hombre particular*, reproducción que se encargará de generar y mantener el orden social. Adicionalmente la cotidianidad requiere del aprendizaje y adaptación del contexto del pequeño y gran mundo por parte del sujeto, con el fin de asegurar esta reproducción. En ambas definiciones del término, podemos concluir que la cotidianidad es una serie de formas de resistencia por parte del o de los sujetos que hacen frente a condiciones

desfavorables en las que viven. Esto es importante, ya que desde este punto podemos levantar una relación entre la cotidianidad y la fotografía documental.

Dentro de la fotografía documental, como se la definió en el capítulo anterior, es evidente que esta compuesta de distintas facetas y puntos importantes donde las fotógrafas y fotógrafos adquieren responsabilidades. Por ejemplo, por medio de la propuesta de la *fotografía comprometida* de Steve Cagan, el primer conector entre la cotidianidad y la fotografía documental se encuentra en la manera de representar relaciones de poder. Es por esta razón que Cagan explica que el primer requisito de la fotografía comprometida es evitar reproducir relaciones desiguales de poder de las comunidades con las que se trabaje, ya son estas relaciones las que originan inicialmente los problemas. Esto se une directamente con las tácticas y otras formas que las comunidades emplean para subvertir las condiciones negativas. Es decir, la fotografía documental no se limita a registrar lo que ocurre en una comunidad específica, sino que adicionalmente se encarga de evidenciar las resistencias cotidianas, las distintas formas en las cuales la gente se enfrenta a condiciones impuestas y busca subvertir el peso opresor que recae sobre ellas.

Es por esta razón que en esta investigación sobre fotografía documental se presentará como se dialoga con distintos niveles de la cotidianidad. Para este proceso investigativo trabajé con tres fotógrafos ecuatorianos: César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo; tres fotógrafos que trabajan sobre la fotografía documental. En el siguiente capítulo indagaré sobre la práctica de estos fotógrafos y sobre los distintos niveles que abordan al tema de la cotidianidad.



## Capítulo segundo

### La fotografía de César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo

En este capítulo me centraré en los tres fotógrafos que seleccioné para esta investigación. Los tres proyectos que serán estudiados en esta investigación pertenecen a los siguientes fotógrafos: César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo. En este segundo capítulo presentaré a cada uno de estos autores a partir de un ensayo fotográfico anterior con el propósito de analizar su práctica fotográfica. Seguidamente, procederé con el análisis respectivo de los proyectos puntuales de cada autor que se conectan con la fotografía documental y la cotidianidad.

Para el investigador e historiador Juan-Ramón Barbancho, luego del año 2000 en el Ecuador hasta la actualidad, los fotógrafos ecuatorianos se preocupan por registrar a la ciudad y a la gente que los rodean (Barbancho 35-63, 2016). Expongo esta afirmación aquí debido a los años de los proyectos de cada fotógrafo.

#### 1. Tres fotógrafos y su práctica fotografía documental

Previo al análisis de las fotografías es importante tomar en cuenta el contexto donde se manejan los tres fotógrafos con el fin de conocer sobre sus investigaciones dentro en el campo de la fotografía ecuatoriana.

De manera general puedo afirmar que estos proyectos encierran preocupaciones y exploraciones que están presentes en la sociedad ecuatoriana actual. Lo que preocupa a los fotógrafos se conecta y transmite con el público por una de las cualidades que mencioné anteriormente, ya que para Steve Cagan, la fotografía documental es donde hay un compromiso con la gente retratada; lo cual se traduce en la *fotografía comprometida* (Cagan 2013, 225-57). Es decir, por medio de la práctica fotográfica se presenta a la cotidianidad de distintas maneras. Esto no quiere decir que un proyecto se relaciona o tiene una lectura más documental que otro, sino que cada autor por medio de sus indagaciones personales argumenta desde un punto de vista distinto. Los temas tratados en estos proyectos abarcan problemas en comunidades desplazadas y lejanas, espacios habitados en la actualidad que se han detenido en el tiempo y finalmente sobre la relación presente con el retrato y la intimidad. Luego de esta aclaración presentaré a los tres fotógrafos en cuestión acompañados de sus series fotográficas.

El fotógrafo César Morejón<sup>7</sup> nació en la mitad de la década del 80, inició su carrera como diseñador gráfico y realizó sus estudios de pregrado en la Carrera de Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Morejón luego de trabajar para el diario *El Comercio*, adquirió un gran interés por la fotografía y las destrezas necesarias para acercarse a fotografiar y entrevistar a la gente. Su interés se vio nutrido por su abuelo que también fue fotógrafo. En el ámbito laboral, Morejón comenzó como fotoperiodista y en la actualidad se encuentra trabajando en proyectos de fotografía de forma independiente.

Morejón realizó una serie fotográfica titulada *Cosplayers*. El término *cosplay*<sup>8</sup> se origina en Japón y luego se extendió a las convenciones de comic y anime a nivel mundial (recordar citar). En el *cosplay* los participantes visten indumentaria, disfraces y accesorios para representar a personajes de anime, manga, cine, video juegos, comics, entre otros medios de entretenimiento. El proyecto de Morejón consistió en retratar a un grupo de entusiastas de esta práctica, conocidos como *cosplayers*.



FIGURA 8. S/T, *Cosplayers*, Autor: César Morejón: Año 2005.

En el caso de estas fotografías lo que distinguimos son retratos, pero un tipo de retrato negociado de los sujetos. Cada uno de los retratados se encuentra disfrazados,

<sup>7</sup> César Morejón (Quito, Ecuador, 1984). Fotógrafo y diseñador quiteño que curso sus estudios en la carrera de Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Luego de trabajar para el diario El Comercio se interesó por la fotografía y posteriormente comenzó su carrera de fotoperiodismo. Hace 7 años trabaja de forma independiente desarrollando proyectos de fotografía documental y es diseñador para revistas locales y otros medios.

<sup>8</sup> La actividad o práctica de disfrazarse basado en un personaje de ficción (como el comic, video juegos o programa de televisión). Hacer las actividades referentes a la actividad del cosplay. Cosplay. (2019). En Merriam-Webster's online dictionary (edición 11va). Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cosplay>

asumen poses del personaje que encarnan y se encuentran en un lugar que sirve de escenario improvisado relativo al personaje en cuestión. En las fotografías vemos a jóvenes adultos que invirtieron horas y recursos para parecerse a su personaje favorito. El hombre que viste el traje apretado con máscara y escudo, por un momento, llena los zapatos de este imaginario. La mujer que viste los brazaletes brillantes y la ropa de color rojo con azul y estrellas se convierte ante nuestros ojos en una heroína. Notaremos que hay un cuidado especial por parte de los retratados que dan vida a sus personajes con ayuda de gestos, poses y de expresiones en sus rostros.

En estas imágenes notaremos que Morejón tiene mucho cuidado con los participantes que fotografía, elige las locaciones acorde al personaje y fija su mirada personal. Estos son constantes que notaremos en este fotógrafo y es uno de los ejes principales que atraviesa su trabajo. Para Morejón, cuando se le dice a una persona que se le tomará una fotografía “posa de forma inconsciente y hay que trabajarlo de tal forma que se logre lo que buscamos” (Morejón, 2017). Este es el cuidado similar que destacará en sus imágenes; el orden, la simetría, la ubicación de objetos y personajes, el cuidado en los detalles.



FIGURA 9. *S/T, Cosplayers*, Autor: César Morejón: Año 2005.

Para Morejón el retrato negociado consiste, como vemos en esta serie fotográfica, en familiarizar al sujeto para que se sienta cómodo frente a la cámara. En el caso de los *cosplayers* es importante estudiar con la mirada como las personas disfrazadas posan con el disfraz, la máscara, el maquillaje y como cobran vida propia. En el trabajo de Morejón, lo importante no es capturar el instante preciso, sino por el contrario, su interés se encuentra en invertir tiempo para acercarse y trabajar con los

sujetos fotografiados. Puntualmente, es substancial mencionar que una selección de estas fotografías formaron parte del proyecto FLUZ<sup>9</sup> organizado por la Secretaria de Cultura de Quito. Dos de sus fotografías de esta serie fueron incluidas en la publicación de la edición 2014 y 2015.

Otro proyecto de fotografía de Morejón fue su serie *Benalcázar 1000*. Esta serie fue publicada en la revista *Vistazo* y consistió en imágenes del edificio del mismo nombre. Las fotografías de este edificio funcionarán como anteproyecto de la serie que será estudiada. Morejón explica que su proyecto *Los lunares modernos del Centro Histórico* del año 2005, comenzó 6 años antes y posterior a su publicación mencionada anteriormente. Las fotografías que realizó en su proyecto anterior siguieron la misma línea investigativa e interés (Morejón, 2017).



FIGURA 10. *S/T, Los lunares modernos del Centro Histórico*, Autor: César Morejón: Año 2005.

La motivación del fotógrafo fue la preocupación sobre el destino incierto en el que se encontraban estos espacios y su posibilidad de seguir en pie. Morejón explica que luego de hacer las fotografías para el diario, notó que la mayoría de gente que habitaba y trabajaba en estos edificios era de edad avanzada. Para Morejón, debido al enfoque turístico que tiene el sector, una gran cantidad de esas vivencias se perderán al igual que las historias de sus habitantes (Morejón, 2017).

<sup>9</sup> FLUZ fue impulsado por la Secretaria de Cultura de Quito durante los años 2014 y 2015. El proyecto estuvo compuesto por 150 fotografías y consistió en la exposición en las calles de ciertas zonas de la ciudad de fotografías. Cada fotografía contaba con el título y nombre del autor, abarcó distintas temáticas y dio como resultado una publicación pequeña. En esta publicación impresa se presentaban todas las imágenes expuestas y sus autores. Fotografías de las César Morejón y de Misha Vallejo constan en ese libro. Consultado en [www.facebook.com/fluzquito/](http://www.facebook.com/fluzquito/)

Geovanny Villegas<sup>10</sup> es un fotógrafo quiteño con una extensa producción de proyectos en el campo visual y ha trabajado como fotógrafo por muchos años. Villegas se especializó en el campo de la fotografía desde la década del ochenta y actualmente es docente, gestor cultural e investigador independiente.

Según Villegas, desde 1998 se encargó de dirigir espacios formativos de fotografía (Villegas, 2017). Adicionalmente ha participado en varias exposiciones nacionales e internacionales y ha realizado publicaciones de sus proyectos y de otros colegas. En el año 2000, Villegas fundó la productora cultural *vsfoto.net*<sup>11</sup>, plataforma desde la cual desarrolló eventos y procesos de difusión, análisis y creación de fotografía. Sus proyectos emblemáticos son: *Foto documental*, festival y encuentro internacional de fotografía que lleva seis ediciones desde el año 2007 y *Foto Maratón Quito*, evento con formato de concurso que trata distintas temáticas de la ciudad y que cuenta con seis ediciones desde el 2010 (Villegas 2017). La productora cooperó con instituciones públicas y privadas para proponer exposiciones, presencia de personalidades fotográficas, impresión de catálogos, eventos de formación y procesos comunicativos (Villegas 2017).

Los proyectos de Villegas se enfocan en retratar a personas en el espacio ciudadano, cercanas a él y en situaciones especiales. Por medio de sus imágenes nos encontramos de nuevo con un cuidado a la hora de hacer fotografía y por un fuerte interés a la hora de capturar el momento. Dos de sus series que me llamaron la atención giran en torno a esta motivación.

Fotografías tomadas en la calle en situaciones cotidianas forman parte de las series tituladas *Retratos* del año 2010 y *Rostros de Quito* del año 2009. Lo que notaremos en las fotografías de Villegas es su manera aparentemente libre a azarosa de tomar fotografías, su interés por capturar el momento. Notamos que Villegas considera importante formar parte de la foto y estar presente. Al ver el rostro de una anciana dentro de una iglesia, muchas ideas se nos pueden venir a la mente, pero con el registro de su presencia y los objetos que sostienen sus manos deducimos que nos encontramos en un momento religioso y personal. A diferencia de pedir que la persona sonría y

---

<sup>10</sup> Geovanny Gato Villegas ( Quito, Ecuador, 1978). Fotógrafo, docente, gestor cultural e investigador independiente. En el año 2000 fundó la productora cultural vsfoto.net que ha servido como plataforma para el desarrollo de eventos y procesos de difusión de la creación fotográfica. En la actualidad continua trabajando sobre proyectos relacionados dentro del campo de la fotografía y del campo cultural.

<sup>11</sup> Productora especializada en cursos y talleres de fotografía Consultado en <http://www.vsfoto.net/>

colocarla dentro del encuadre para fotografiarla, caso que también hace Villegas en su serie, notamos un trato distinto en la forma de hacer fotografía. Ahora bien, considero a estas dos series por su espontaneidad, por sus aires de explorador de la ciudad, cualidades que podremos apreciar en el trabajo de Villegas más adelante.



FIGURA 11. *S/T, Rostro de Quito*, Autor: Geovanny Villegas: Año 2010.

Para su proyecto *Voyeur* del 2010, Villegas realizó una serie fotográfica de retratos de sus amistades dentro de sus casas, en lugares y ocasiones sociales donde el fotógrafo se encontraba presente. Para este proyecto, Villegas empleó su cámara y objetos encontrados para esconder el lente.



FIGURA 12. *S/T, Voyeur*, Autor: Geovanny Villegas, Año 2010.

En vez de obtener fotografías calculadas, retratos negociados o puestas en escena, se nos presenta una realidad cruda y sin ediciones de contenido. En este proyecto existe un diálogo entre la fotografía documental y la cotidianidad personal de

los sujetos inmortalizados en las fotografías. Con este trato de la imagen y el uso de sus técnicas para no ser percibido dentro de estos espacios de intimidad, como resultado obtenemos un nivel de la cotidianidad que rara vez sale a la luz. Lo interesante de esta serie fotográfica es el efecto visual que nos remite al acto de mirar a través de una cerradura para lograr espiar lo que se encuentra del otro lado.

Misha Vallejo<sup>12</sup> es un fotógrafo que se especializó en la fotografía desde muy joven. Nacido en la ciudad de Riobamba y de madre rusa, decide continuar con sus estudios en el exterior y posteriormente cursa una maestría de fotografía documental en Londres. Vallejo en su trabajo, le da importancia a las periferias, a las personas invisibilizadas y se preocupa por situaciones sociales complejas. Es así como calificaría a sus fotografías, dentro de la línea de la cotidianidad periférica y de un juego entre cruzar el lumbral del exotismo y de comunicar lo que realmente ocurre. Actualmente el fotógrafo vive en la ciudad de Quito y realiza sus proyectos de forma independiente.

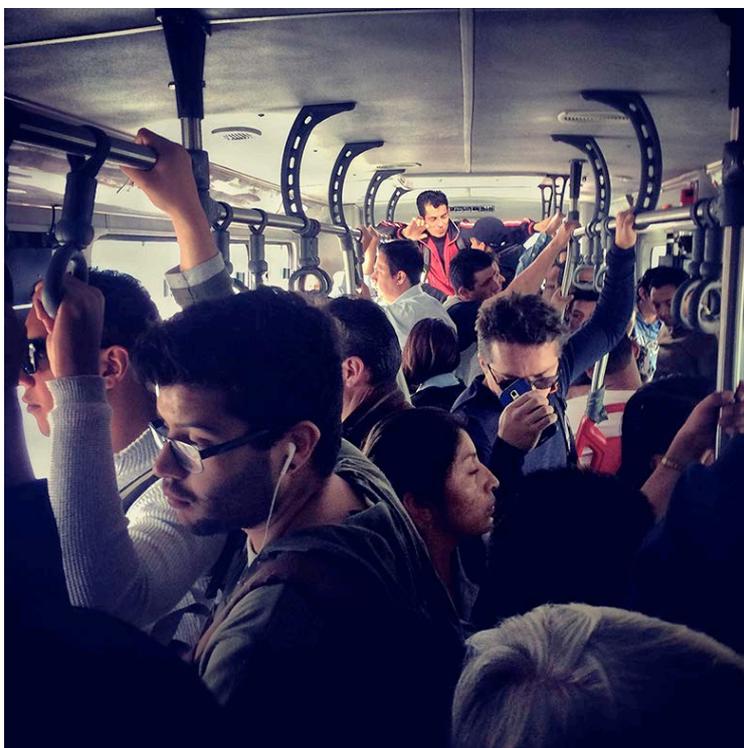


FIGURA 13. S/T, #TomandoElBus, Autor: Misha Vallejo, Año 2013.

---

<sup>12</sup> Misha Vallejo ( Riobamba, Ecuador, 1985). Fotógrafo documentalista nacido en la ciudad de Riobamba que vive actualmente en Quito. Su trabajo de fotografía abarca problemas sociales y ambientales en distintos lugares de Latinoamérica y en Europa. Trabaja desde el 2010 como fotógrafo independiente y constantemente publica sus obras en distintos medios en países de América y de Europa. Ha exhibido sus fotografías en varias muestras y festivales en Rusia, Ecuador y el Reino Unido. Fue ganador del premio Nuevo Mariano Aguilera en el 2015.

Vallejo capturó fotografías del transporte público de Quito en su ensayo fotográfico titulado *#TomandoElBus* del año 2013. En esta serie somos testigos de la gran cantidad de gente y la manera en la que interactuamos en este espacio público de uso cotidiano. Los pasajeros aplastados hombro con hombro, señoras cubriendo con pañuelos sus rostros y ayudándose con sus manos para cubrirse del insoportable sol mañanero, son algunas de las escenas que componen esta serie. Al emplear la cámara de su teléfono móvil, Vallejo demuestra lo recursivo que es a la hora de hacer fotografía. Dentro de la misma línea se encuentra su serie *Gente inexistente* del año 2012, hecha en la ciudad de San Petersburgo, Rusia. En este trabajo, Vallejo se encargó de fotografiar a grupos de indigentes en la calle. Según Vallejo, este grupo en ese país se le otorga un trato diferente ya que son empleados como chivos expiatorios de robos y delincuencia. Por lo tanto, se esconden y evitan el contacto con la gente. En estos dos ensayos, Vallejo se acerca a grupos y a gente que habita en una experiencia diaria alternativa con la suya, precisamente esto último será una distinción en el trabajo de este fotógrafo.

En el 2014, Vallejo regresa al Ecuador para investigar sobre su tesis de maestría. Vallejo estaba interesado en gente afectada por el uso del glifosato entre la frontera con Ecuador y Colombia pero cambió de tema de investigación. A partir de este interés, continuó investigando sobre temas referentes a la zona y se enteró de un lugar llamado Puerto Nuevo.



FIGURA 14. *S/T, Al otro lado*, Autor: Misha Vallejo, Año 2014.

*Al otro lado* trata sobre las historias de los habitantes de Puerto Nuevo y como desempeñan su día a día entre la pobreza, desastres medioambientales y la falta de atención de ambos gobiernos. Las fotografías evidencian viviendas, salidas nocturnas e incluye ciertos hogares de los habitantes. Para Vallejo, su deseo de retratar a la persona

y al lugar perdido, temas recurrentes en su práctica fotográfica, fueron los detonantes de su investigación.

En los siguientes acápite presentaré el proyecto de fotografía documental respectivamente de cada fotógrafo. Cada serie fotográfica fue seleccionada luego de informar a cada uno de los autores personalmente sobre la presente investigación. De cada una de las series se hizo una selección previa de tres fotografías para ser analizadas. Esto último debido a que las series fotográficas son extensas y es necesario hacer una lectura a partir de estas imágenes con el fin de obtener una visión puntual de cada proyecto. Adicionalmente, las fotografías en cuestión fueron obtenidas luego de entrevistar a los fotógrafos en formato digital.

## **2. *Los lunares modernos del Centro Histórico (2005)***

La práctica fotográfica de César Morejón presenta una constante en su fascinación al retratar. En el proyecto fotográfico *Los lunares modernos del Centro Histórico* del año 2005, Morejón registró retratos de los habitantes de locaciones que designó como lunares de la zona. Las fotografías tomadas por el fotógrafo son oficinistas, familias, guardias de seguridad y de trabajadores que abrieron sus puertas para compartir un fragmento de sus vidas. Luego de las adecuaciones de casas, edificios y estructuras afectada de la zona a partir del terremoto de 1986 se invirtió un alto capital económico para restaurarla y con el fin de preservar el título de Patrimonio de la Humanidad de la ciudad de Quito del año 1978. Los edificios construidos en estos años responden a las normativas y necesidades de décadas pasadas.

Según Morejón, luego de hacer entrevistas y coberturas de estos espacios para el diario en el que trabajó, notó el estado peculiar de los edificios y de las oficinas. Lo que captó la atención de Morejón fue como el tiempo parecía no haber transcurrido dentro de las oficinas y él recalca que “estaba como detenido el tiempo... sobre todo siempre me ha motivado a mí, parte de la estética de esos lugares” (Morejón, 2017).

De la misma manera, otra de las motivaciones del fotógrafo, que impulsó a la investigación y posterior serie fotográfica de Morejón, fue sobre el destino incierto en el que se encontraban estos espacios y sobre la posibilidad de seguir en pie. Morejón explica que muy probablemente por el enfoque turístico que tiene el sector muchas de las historias de sus habitantes estaban por perderse en el olvido (Morejón, 2017).

Al respecto, la página web de César Morejón contiene una selección ordenada cronológicamente de sus proyectos de fotografía y de igual manera incluye este

proyecto tratado en esta investigación. Además de las fotografías que lo acompañan, le sigue un texto escrito por Pablo Torres Aguayo que habla más a profundidad de este trabajo. El texto de Torres Aguayo emplea fragmentos de entrevistas de una selección de habitantes de distintos lugares donde se tomaron las fotografías, las cuales relatan sus vivencias en estos espacios. Estas entrevistas detallan el estilo de vida de estas personas, sobre su trabajo y como se construyó la historia del lugar con el pasar de los años<sup>13</sup>.

La entrevista de uno de los antiguos inquilinos del edificio, un abogado que ayudó años atrás a impedir la demolición del lugar realizando los tramites y procesos legales requeridos relata a detalle su experiencia en el lugar. La siguiente entrevista es sobre otro funcionario y explica las dificultades de habitar en un edificio que envejece con el pasar de los días, meses y años. En este texto, notamos la cercanía y el vínculo con los habitantes del lugar, como si los años y meses de entablar entrevistas, de abrir y pasar las hojas del libro de sus vidas personales, permitió al fotógrafo a producir un terreno fructífero para el dialogo y la memoria. Para el fotógrafo Steve Cagan, es importante realizar una investigación previa, como lo mencioné anteriormente, además de producir vínculos con el grupo que se fotografiará para construir un discurso crítico a partir de las fotografías (Cagan 2014, 250-54). Claramente esta es una cualidad presente en la práctica de este fotógrafo.

Morejón explica que su metodología de trabajo consistió en una sucesión de partes para lograr sus fotografías. Relata que lo más dificultoso fue acercarse a las personas que se deseaba fotografiar. Un ejemplo que él mencionó puntualmente en la entrevista fue la idea de un vendedor que va de puerta en puerta, en este caso vendiendo una idea, explicando un proyecto y tratando de mantener ese diálogo e interés con los habitantes para lograr un acercamiento en el cual la persona comparta los detalles de su vida. En el caso de ser exitoso el acercamiento, se lograba una cita con la persona y se podía continuar con el proyecto para posteriormente hacer la fotografía.

Para Morejón, una de las tácticas principales para construir un puente de confianza con la persona en cuestión, era continuar haciendo preguntas con el fin de obtener información relevante del entrevistado. Primero estaba su práctica laboral, luego los años de estadía en el edificio para luego adentrarse en el pequeño universo que contenía cada espacio. Morejón, además hace hincapié en un detalle muy importante

---

<sup>13</sup> Página web de César Morejón y detalle del proyecto Los lunares modernos del centro histórico, 2015, Consultado 16-01-2019 en: <https://cmorejofoto.wordpress.com/2015/08/12/los-lunares-modernos-del-centro-historico/>

sobre hacer fotografía de esta manera. Cuenta él que para el momento de tomar fotografías era de gran importancia generar un ambiente donde el sujeto no este tenso y que no pose frente al lente. Para Morejón, el acto fotográfico es complicado “porque en el rato que tu posas para la cámara se nota” (Morejón, 2017). Están posando pero no es una pose de “tómeme la foto y soy feliz” sino “soy yo, el abogado” añade el fotógrafo. Morejón explica que hay un momento donde la gente asume su personaje, es este momento de gran importancia para capturar.

Para el análisis de la serie fotográfica de César Morejón elegí tres fotografías. Las tres imágenes consisten en retratos de habitantes de los lugares donde fueron hechas las fotografías. Notaremos una serie de similitudes entre ellas, El criterio principal por el cual las elegí se debe a que mantienen un hilo conductor entre características similares y distintas posibilidades de cómo habitan los sujetos en el espacio.



FIGURA 15. *Despacho de abogado*, César Morejón, Quito, Año: 2014.

La primera fotografía que estudiaré fue tomada en el despacho de un abogado. La imagen nos presenta el retrato de un hombre de avanzada edad, sentado y mirando directamente hacia la cámara. Su escritorio se encuentra lleno de objetos: varias pilas de libros, carpetas, un calendario y documentos abiertos frente de él. A sus espaldas, colgados de izquierda a derecha, encontramos un cuadro pequeño, un retrato en blanco y negro, el cuadro de una virgen de marco dorado, un título de graduación enmarcado, otro calendario y finalmente otro retrato. Continuando con la fotografía encontramos un perchero con un armador colgando, prendas de vestir seguidas por un mueble metálico con puertas corredizas de vidrio. Cada rincón del librero se encuentra lleno de carpetas,

documentos y más libros. Encima del mueble encontramos otra pila donde vemos mezclados documentos, libros y en la pared un paisaje de montañas. Finalmente, notaremos que frente a la persona retratada hay encontramos la estatua de un hombre desenfocada. Esta estatua es una reproducción de una escultura griega de barba larga.

En esta fotografía tenemos dos constantes presentes en las fotografías de Morejón. La primera, trata sobre como se retrataron a los sujetos y la segunda, esta relacionada con el orden que busca plasmar en sus fotografías. En esta escena es evidente que el abogado se encuentra mirando a la cámara, sentado en medio de su escritorio y no en el centro de la fotografía para permitir leer el resto de elementos de su oficina. Por lo tanto podemos concluir que este es un retrato posado que con ayuda del criterio de Morejón fue armado y fotografiado.

Para Morejón, cuando se toma la fotografía de una persona es muy complicado que mantenga una pose natural. Para el fotógrafo, sin importar lo acostumbrados que estemos ante la cámara siempre alteraremos nuestro comportamiento. Ahora bien, la razón de estos retratos negociados poseen una intensión de por medio. En esta fotografía, tanto la persona como los objetos nos cuentan una historia y nutren una narrativa. La cantidad de pilas de documentos, carpetas y libros evidencian los años transcurridos en ese despacho. Adicionalmente el desorden o descuido con los objetos nos relata otro dato sobre la larga carrera de esta persona y su experiencia ejerciendo como abogado.

La pared del fondo posee manchas, líneas marcadas por el pasar de los años del rose del espaldar de la silla que ha dejado sus marcas en la pintura. Entre la fotografía de la pared y el abogado se forma un triangulo invertido. Claramente se puede notar el aspecto de esta persona décadas antes por los retratos de su juventud y como el tiempo lo ha dejado. En lo personal, el tiempo es realmente el protagonista de esta fotografía. El tiempo entendido como los cambios, la acumulación, el desorden, el descuido y el desgaste que se manifiestan en la persona de la fotografía.



FIGURA 16. *Peluquería*, Autor: César Morejón, Quito, Año: 2014.

La segunda fotografía que analizaré es el retrato de un peluquero. En esta imagen podemos ver en el centro a un peluquero vestido con un mandil blanco, enfrentando a la cámara, con una expresión relajada pero seria en su rostro. Aunque el peluquero resguarda con su cuerpo el centro de la imagen, se puede ver claramente como sus empleados continúan trabajando. Los peluqueros del fondo ignoran a la cámara y continúan con su labor. Los asientos rojos resaltan el centro de la imagen y producen una composición simétrica en la fotografía. En la sección inferior, en la zona del piso se pueden ver trozos de cabello. De igual manera los espejos ubicados en las paredes producen la ilusión de profundidad.

En esta fotografía notaremos la simetría y la composición cuidadosa que caracteriza al trabajo del fotógrafo de nuevo. Generalmente, Morejón retrata a las personas rodeadas de objetos, lo cual se traduce en colocar al sujeto en medio de la fotografía. Esta es claramente una fotografía que sigue esta preferencia del fotógrafo. Para Morejón, la fotografía documental no solo consiste en tomar fotografías de un cierto tema, sino que además hay un tipo de estética que conforma este tipo de imágenes. Esto explica su constante al ubicar sujetos en el centro de sus fotografías. A pesar de que el tema de esta serie fotográfica trata sobre lugares que se han mantenido intactos a través de los años, con este gesto del fotógrafo denotamos que su preocupación no solo se centra en registrar el lugar, el espacio o el inmueble, sino por trabajar directamente con la gente.



FIGURA 17. *Consultorio médico*, Autor: César Morejón, Quito, Año: 2014.

La tercera imagen es el retrato de un hombre sentado mirando fijamente a la cámara. En el medio de la fotografía nos encontramos con una persona de bigote con las manos cruzadas puestas en su regazo y sentada sobre una banca. Por la pared de madera al lado derecho de la imagen notamos que el hombre se encuentra en una sala de espera. Detrás del hombre vemos una reproducción de una obra que contiene un río, montañas y un paisaje de algún lugar del continente asiático. En el lado derecho de la banca encontramos el coche de bebé doblado y colocado de manera cuidadosa. En lado derecho de la fotografía se puede ver en el fondo a una trabajadora de mandil rosado, que aparentemente trabaja en algo relacionado al campo de la medicina, sentada en su silla y con una sonrisa. La mujer se encuentra mirando sobre su hombro derecho viendo a la cámara. Notaremos que la misma mujer se encuentra en un cuarto iluminado. Por último hay algo muy especial en esta sala de espera. Los colores vivos que contiene como el color verde limón, hace que la fotografía y toda la escena resalte y acentúa la simetría que buscó plasmar el fotógrafo.

Nuevamente, Morejón nos presenta una fotografía impecable, ordenada y con el sujeto de interés en el centro de la imagen. El foco del techo señala al hombre de la banca lo cual se refuerza con la perspectiva de donde fue tomada la imagen. Una de las lecturas que se puede hacer es que nos encontramos en el consultorio de un dentista. Si nos fijamos atentamente en el hombre de bigote notaremos que lleva una bata celeste y porta en su cabeza un visor que amplía la visión. Lo que podemos suponer entonces es que él es el dentista, el retrato no solo busca capturarlo y a su asistente pero además a su

consultorio. Es decir que de nuevo, la escena cobra sentido no solo como una fotografía más sino que nos muestra el lugar de trabajo de la persona.

Para recapitular, en estas tres fotografías de Morejón no solo tenemos retratos bien logrados sino que tenemos imágenes que cuentan historias. En estas imágenes notamos cuan meticuloso fue el trabajo del fotógrafo a la hora de trabajar con las personas, de acomodarlos en el espacio y de enfatizar ciertos elementos que transmiten sus historias. El pasar de los años se siente en estas imágenes y se percibe el dialogo que hubo con los retratados previo a la fotografía. Estos espacios además muestran la adaptabilidad y el ingenio de la gente para desempeñar sus labores diarias en espacios reducidos.

Para De Certeau, las estrategias y conocimiento forman parte de la cotidianidad. De cierta forma son movimientos calculados para eludir reglas de un espacio limitante (De Certeau, 38-39, 2006). Es así como Morejón captura a la cotidianidad de personas que habitan en un lugar que contiene una larga historia, problemas complejos y dentro de una peculiar situación. Un detalle importante de la práctica fotográfica de Morejón tiene que ver con la estética que busca en sus fotografías. Morejón explica que su practica de fotografía documental no solo se encuentra en su preocupación por registrar los cambios ocurridos en las vidas de las personas retratadas, en el registro de sus espacios y demás, sino que hay un preocupación en como se ve la imagen resultante. Es por esta razón que Morejón se vale de tres elementos principales en sus fotografías. El primer elemento se encuentra con el trato de la persona retratada, siendo esta generalmente el centro de la imagen, ocupando el centro de la fotografía. Esto lo notaremos en muchas de sus fotografías donde se retraten personas. El segundo elemento esta relacionado con la simetría, la presencia de líneas rectas que dirigen la mirada y el posicionamiento de objetos dentro de la imagen que buscan producir una fotografía balanceada. De nuevo, notaremos esto en muchas de sus imágenes, y el fotógrafo lo explicó detalladamente en la entrevista que le hice. Finalmente, hay algo que comparten estas imágenes y se encuentran relacionadas tanto a su preferencia personal y a estética que busca en la fotografía documental. Notaremos que sus fotografías fueron realizadas dentro de un rango de apertura alto, lo cual probablemente demanda un tiempo de exposición largo pero suma más detalles y permite que el espectador pueda explorar con sus ojos la escena.

### 3. *Voyeur* de Geovanny Villegas (2010)

El trabajo de Villegas contiene muchas temáticas de su interés personal por lo cual me enfocaré en su proyecto más reciente, el cuál se conecta de forma especial con la fotografía documental. Villegas explora y trabaja en sus fotografías sobre la intimidad, similar a la que veremos en el trabajo de fotógrafos como Nan Golding o Eggleston, donde el sujeto y la forma de tomar fotografías candidas cobran relevancia. El trabajo de Villegas tiende ser experimental por lo cual se suma una dimensión compleja a su trabajo.

En su proyecto *Voyeur*, Villegas realizó una serie fotográfica de retratos de una selección de amigos cercanos dentro de sus hogares. Previo a este análisis Villegas me coincidió una entrevista donde pudimos conversar, revisar fotografías y platicar por largo rato sobre su práctica. Para este proyecto Villegas se valió de su cámara y de objetos encontrados para realizar las fotografías de sus amigos con el fin de no ser descubierto en el acto (Villegas 2017). Es decir, se encargó de cubrir el prominente lente de su cámara con objetos encontrados en su alrededor dentro de las casas de los retratados. El siguiente paso fue atrapar desprevenidos a los sujetos para fotografiarlos.

De esta manera, se obtiene un efecto similar al de las cámaras escondidas empleadas por espías en películas y que buscan obtener datos de una persona de interés para cumplir su misión. Este acto de espiar, trasladándolo a los espacios cotidianos, de nuevo, nos ubica en situaciones exclusivas. Este acto me recuerda a los fotógrafos de la selva o de los páramos donde se emplean dispositivos que ayudan a esconder la cámara o ciertos actos de tácticas que ayudan a capturar a un animal sin necesidad de poner la vida en riesgo. La desventaja de este acto radica en la pérdida de elementos o espacios dentro de la fotografía. En mi opinión, la fotografía gana un grado de interés y complejidad ya que espiamos por el ojal de una puerta dentro de la vida de las personas que en otras circunstancias sería improbable experimentar.

Para este análisis seleccioné tres fotografías de la serie de Villegas donde se muestran distintos aspectos de la fotografías documental. Evidentemente el cotidiano forma parte de estas imágenes, de estos personajes y especialmente de su interacción con el fotógrafo. Para Villegas, el acto fotográfico es una acción íntima que se compone de distintos elementos que dialogan para dar como resultado una imagen, un recuerdo o una experiencia.



FIGURA 18. *Cena*, Autor: Geovanny Villegas, Quito, Año: 2015.

En la primera fotografía seleccionada, tres mujeres se encuentran cenando y bebiendo cerveza. Por la disposición en la fotografía de las mujeres, nuestra mirada es llevada a la mujer que se encuentra en el centro de la imagen. Este personaje central es la única de las mujeres que se encuentra frente al lente y dirige su mirada a la izquierda, en dirección de la otra mujer. Ella lleva a su boca una cuchara que sostiene con su mano. Su mirada se encuentra fija en la mujer frente a ella, la cual, hizo un movimiento rápido con sus manos que quedo registrado de forma borrosa en la imagen. Todo esto ocurre sobre una mesa pequeña con uno de sus lados pegado a la pared. Sobre la mesa encontramos objetos como botellas, un florero con brotes verdes de bambú, un plato hondo, una cajetillas de cigarrillos, un jarro cervecero, vasos llenos y vemos que el muro tiene una fotografía en blanco y negro.

En esta escena es el efecto de halo negro que tiene la fotografía, como en las siguientes y la mayoría de las fotografías de este ensayo, se produjo de forma análogo con ayuda de objetos que Villegas encontró en el lugar. Con el fin de no alterar las acciones de los sujetos e incomodarlos, él se encargó de cubrir el lente de su cámara (Villegas 2017). Como resultado se obtiene este efecto peculiar y el mismo efecto nos produce una reflexión profunda sobre una constante en las fotografías de este tipo.

Regresando a la fotografía en cuestión, notamos como las mujeres ubicadas en los extremos de la mesa no miran a la cámara y sus rostros por pocos milímetros se hubiesen perdido. A pesar de eso, aún así presenciamos ese momento íntimo y personal que presenció el fotógrafo. ¿Qué es más íntimo que presenciar una almuerzo o una cena acompañado de amigos?

A decir verdad, las fotografías de esta serie transmiten esa sensación extraña que se puede decantar por dos extremos; el uno donde experimentamos la acción que ocurre y nos sentimos identificados, el segundo donde tenemos la sensación que no deberíamos estar ahí, regresamos a nuestra niñez y nos encontramos espiando por el agujero de la puerta del cuarto de los adultos.

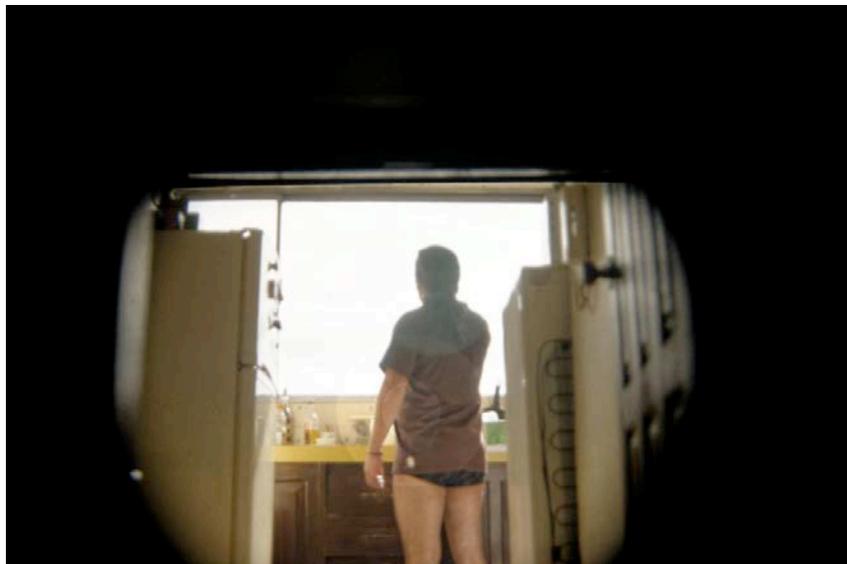


FIGURA 19. *Cocina*, Autor: Geovanny Villegas, Quito, Año: 2015.

En esta segunda fotografía se puede observar a un hombre de espaldas en una cocina. Este sujeto se encuentra frente a una ventana que permite entrar luz y si notamos detenidamente veremos detalles distintivos. El hombre se encuentra en el centro de la imagen y se puede identificar ciertos elementos que confirman que se encuentra en una cocina. El sujeto está frente al lavaplatos, una de sus manos parece estar ocupada, ya que si notamos atentamente no es posible completamente su brazo derecho. Por la disposición de su cuerpo el sujeto se encuentra tomando un vaso de agua y probablemente recién se despertó de la cama. El hombre viste solo calzoncillos negros, con una camisa café. En su lado izquierdo encontramos una refrigeradora con varios imanes adheridos en la superficie de la puerta. En el lado derecho de la imagen descubrimos otra refrigeradora o electrodoméstico similar. Es blanca y al parecer, por falta de espacio, esta refrigeradora fue acomodada de espaldas contra la pared ya que se pueden observar los tubos y cables de la parte trasera del electrodoméstico. Acercándonos al borde derecho de la imagen, podemos notar que tenemos una puerta por la perilla prominente que pertenece a una puerta.

En esta fotografía fue empleada de nuevo la técnica del halo negro. Este efecto produce una atmósfera de misterio ya que al eliminar elementos y objetos del espacio

donde se encuentra el sujeto, nos recuerda a la mira usada en películas de suspenso. Películas donde nos encontramos desde el punto de vista del personaje que espía a al vecino desde su ventana, desde un lugar lejano que permite ver el acto o el crimen.



FIGURA 20. *Cigarrillo*, Autor: Geovanny Villegas, Quito, Año: 2015.

En la tercera fotografía el sujeto, una mujer, se encuentra desenfocada pero podemos ver más de lo que esta ocurriendo en la escena. Esto último lo menciono porque este efecto de mirar a través de un ojal de una puerta, de un larga vistas o de una cámara oculta se repite, pero no es tan pronunciado como para eliminar toda información de la escena, lo cual nos da una mejor idea de lo que ocurre. Lo que nos cuenta esta fotografía por las plantas que vemos en la parte inferior es que nos encontramos dentro de un apartamento. Las cortinas están dispuesta en el lado derecho de la imagen, esto afirma que nos encontramos en un espacio cerrado. El fotógrafo en vez de fijarse en la mujer al frente suyo, enfocó su cámara en el reflejo de la ventana. De esta manera podemos ver lo que esta en la pared. Se pueden percibir recortes de periódicos o mapas, el marco de una puerta que sugiere otra habitación y notamos una lámpara cubierta con tela o papel rojo. Esto explica porque la mujer se encuentra desenfocada. A pesar de esto, podemos notar como por el gesto de su puño sostiene un cigarrillo entre sus dedos. El rostro de la mujer no mira directamente a la cámara, sino

que su atención se encuentra en dirección de la oscuridad que proviene de la puerta en el reflejo de la ventana. Parecería que la mujer se encuentra desnuda, pero las tenues tiras de su prenda de vestir que se mezclan con su piel por el desenfoque del lente. Una vez más el efecto de halo negro se manifiesta en la imagen pero esta vez de forma tenue y disimulada.

Estas tres fotografías seleccionadas de la serie de Villegas contienen elementos de la fotografía documental. Lo primero que analizaré es el título de la serie, *voyeur*. *Voyeur* es un término prestado del francés para designar a una persona que disfruta o encuentra placer al espiar personas en situaciones eróticas o momento íntimos. La traducción literal al español de la palabra sería *mirón* y encajaría dentro de la línea del voyerismo. Este trasfondo no se refleja del todo en estas fotografías y más bien el fotógrafo lo emplea a manera del acto de disfrutar espiar a sus amistades y fotografiarlos. Es en este punto donde la propuesta de Villegas cobra sentido y con su acto de esconder el lente, camuflarlo con objetos encontrados y fotografiar sin previo aviso el resultado es un cuestionamiento del acto fotográfico.

Si contrastamos la propuesta de Villegas con el control de la imagen que ofrecen las redes sociales en la actualidad el ruido es evidente. Esto se debe a que este tipo de plataformas permiten al usuario construir una imagen óptima y deseable para ser vista por otros usuarios. Este control es tan extenso que tenemos en aplicaciones que borran automáticamente arrugas, decoloración en zonas del rostro, cambio de expresiones y un sin número de filtros que nos ofrecen variantes distintas para retocar a la fotografías a nuestro gusto tienen una desventaja.

Esta facilidad de edición vistosa de fotografías hacen que los usuarios continuamente se tomen fotografías y las compartan con otros usuarios. Es así como cada perfil se convierte en un diario de imágenes, unas aparentemente más reales que otras, las cuales nos cuentan historias que ocurrieron o que simplemente fueron inventadas. Por lo tanto, la reflexión cercana que se conecta con esta idea de la representación la podemos encontrar en el panóptico. Siendo el panóptico esta estructura donde el guardia puede inspeccionar atentamente a cada uno de los presos, lo que ocurre en la actualidad es lo opuesto. Ahora el usuario presenta una imagen curada, lo que el quiere que se vea.

Las fotografías de Villegas permiten promover un dialogo entre la fotografía documental y el cotidiano personal. Por medio las fotografías de esta serie se pueden apreciar ciertos aspectos sobre la cotidianidad importantes y relacionados a los autores

trabajados anteriormente, además una forma cercana a la realidad, a la intimidad que rara vez sale a la luz. Otro aspecto importante en esta serie fotográfica es el efecto de ver a través del ojal, de halo negro, de una puerta que Villegas produce con objetos encontrados.

Al estudiar estas fotografías se produce la sensación de que estamos espiando a la vida de personas desconocidas que se encuentran en circunstancias comprometedoras. Este efecto no solo nos remite a las películas de suspenso sino que además nos pone directamente con lo que el fotógrafo experimentó al formar parte de esa escena. Las fotografías nos presentan una mirada alternativa de la fotografía documental en la cual el acercamiento a la experiencia con la vida cotidiana se presenta sin filtros y además que nos abre una puerta hacia segmentos personales de sus amigos que posiblemente jamás verá la luz. Es en este punto donde la reflexión se vuelve evidente sobre este efecto y sus distintas lecturas.

En la entrevista, Villegas explicó que su trabajo se problematizó a la hora de tomar fotografías porque, como podemos apreciar, no existe un retrato negociado para capturar esta intimidad, sino se tiene un acercamiento especial a los sujetos. Villegas explica que estas fotografías se interesan por captar los aspectos ocultos, de cierta forma difíciles de presenciar, por medio de extraños o desconocidos a los sujetos fotografiados. El efecto logrado de sombras se produjo por medio de objetos encontrados dentro del espacio del fotografiado. Esto tiene que ver y directamente se relaciona, con la función que cumple la fotografía.

Finalmente, la tercera cualidad se encuentra relacionada con el aspecto que tienen las fotografías y la manera en la cual se nos presentan historias personales. Una de las formas de realizar esta proeza se encuentra en cómo se ve, y cómo se presentan objetos dentro de las fotografías. Obtenemos fotografías planas, pero que contienen mucha información del retratado. Esto no se limita a ver cómo una persona se encuentra a medio vestirse o a medio comer, sino que más bien refleja y representa un espacio como donde la persona se siente lo suficiente cómoda para presentarse de una forma verdadera.

#### **4. Al otro lado de Misha Vallejo (2014)**

Puerto Nuevo se encuentra ubicado en las orillas del río San Miguel y fue fundado por migrantes desplazados provenientes del territorio colombiano debido a la violencia por la guerrilla (Vallejo, 2017). Este pequeño pueblo se encuentra del lado

ecuatoriano y setenta por ciento de su población es colombiana, el resto es de nacionalidad ecuatoriana. Misha Vallejo explica que a este pueblo se lo considera como un lugar olvidado ya que se encuentra alejado y es de difícil acceso. *Al otro lado* trata sobre las historias de los habitantes de Puerto Nuevo y sus distintas actividades. La serie fotográfica contiene imágenes de viviendas, salidas nocturnas y fotografías del río San Miguel. Este proyecto ganó el Premio Mariano Aguilera del año 2015 y se publicó un libro con la serie fotográfica completa. Para el presente análisis investigué sobre el proyecto, adquirí el libro, me contacté con el fotógrafo, Misha Vallejo, para entrevistarlo.

A continuación haré un análisis de tres fotografías de la serie fotográfica de Vallejo. La primera fotografía de esta serie muestra una escena frente a un muro rosa. La pared pertenece a un establecimiento educativo y contiene un mural donde es visible el personaje de una niña pintada sosteniendo una flor amarilla como si fuese una cometa. Dentro de un recuadro pintado, que aparenta ser un pergamino por sus esquinas rotas y desgastadas por el uso, podemos leer en dos columnas de textos acompañadas de dibujos pequeños. A manera de título son legibles las palabras: Ecuador en la izquierda y Colombia a la derecha.

Estas peculiares columnas de texto toman otro sentido cuando las desciframos en conjuntos por separado. La primera y la segunda columna están compuestas de palabras y sus equivalentes en el lenguaje coloquial ecuatoriano y colombiano. La primera palabra en del extremo ecuatoriano dice *camiseta* y en el extremo colombiano esta escrito *buzo*. Otra palabra que sigue el mismo patrón es la de *chupete* y se nos presenta su contraparte en el lenguaje coloquial colombiano en el cual se lo denomina como *bon bon*. Además de mantener el texto y sus equivalencias, notamos que se han pintado imágenes de los objetos para reforzar los objetos y evitar la confusión en medio de las columnas para los lectores.



FIGURA 21. *Mural*, Autor: Misha Vallejo, Puerto Nuevo, Año: 2014.

Bajo este mural encontramos a dos niños descalzos dispuestos de espaldas hacia la cámara. El primer niño se encuentra parado en puntillas con su cabeza en dirección al texto y con una camiseta de un equipo de futbol con el número doce estampado en la espalda. El segundo niño, sin camiseta y con pantaloneta, mira al piso y aparentemente busca algo con sus dedos entre la unión del muro y del suelo. Algo importante que denotar en esta imagen es que el mural se encuentra deteriorado, la humedad sube desde el piso hacia arriba y la pintura blanca del texto que contiene las palabras tiene la pintura corrida por la humedad.

Esta fotografía relata como la mayoría de la población fue desplazada por el conflicto armado en la frontera y que la gente de ambos países no tuvieron otra opción que instalarse y buscar refugio en ese lugar. La condición de nación conlleva una serie de tradiciones y prácticas culturales que en este caso puntualmente es evidente en el lenguaje, en sus términos distintivos y en palabras para designar objetos, verbos, entre otros conceptos. En la región sudamericana experimentamos distintos usos de palabras para designar acciones y objetos, entre otros nombres específicos que difieren en significado indistintamente de las distancias. Por lo tanto, es de gran importancia este tipo de fotografías que presentan las manera que se encontraron para convivir con este tipo de diferencias lingüísticas, siendo la mayoría proveniente de un país vecino.

Para De Certeau, el lenguaje es una de las primeras entradas para la cotidianidad. Esto se debe a que el lenguaje ordinario nos transmite varios conocimientos. Primero, el lenguaje ordinario como lo designa el autor, es empleado a diario y no contiene equivalencias en discursos filosóficos y por lo tanto no son

traducibles de varias formas (De Certeau, 22-23, 2006). Segundo, el lenguaje ordinario es una clara manifestación de distinciones, conexiones acumuladas por la experiencia histórica de la cotidianidad de un grupo de individuos. Tercero, para De Certeau las prácticas lingüísticas de este tipo presentan complejidades lógicas no compatibles con las ideas eruditas. Como resultado, es fascinante la solución que encontró la población de aquel lugar para enfrentar esta primera de barrera de comunicación y como ambos grupos emplean dichas equivalencias.



FIGURA 22. *Hogar*, Autor: Misha Vallejo, Puerto Nuevo, Año: 2014.

En esta segunda fotografía observamos otra escena cargada de elementos y contenido. Distinguimos un fragmento dentro de la casa por medio del reflejo de un espejo de una mujer sentada sobre una silla roja de plástico. El lente se enfocó sobre el espejo y nos presenta el reflejo nítido de la mujer, imágenes de Jesús, de la Virgen María con el divino niño en sus brazos, una gorra negra colgada sobre madera y la cabeza cortada de una muñeca de juguete colgada desde su rubia cabellera. Todos los objetos se encuentran ordenados y colgados sobre tablas de madera que conforman las paredes del hogar, las cuales se pueden encontrar en las casas pre-fabricadas. Algunas de esas tablas se encuentran pintadas de color blanco y verde claro, pero aún así, se percibe la textura orgánica del material. Es evidente que el lugar no es nuevo y se percibe esta atmosfera de desgaste, desdescuido y de precariedad.

Los objetos descritos anteriormente que contiene esta fotografía se pueden separar en dos grupos. El primer grupo esta conformado de iconografías religiosas cristianas como Jesús, la Virgen y sus reproducciones. Por lo tanto, por medio de esta

fotografía se representa la creencia religiosa de esta persona o de los miembros de la familia. Según Vallejo, la mayoría de iglesias del pueblo eran evangélicas y no católicas. Esto explicaría la ausencia de santos, de cruces, denarios u otros símbolos y objetos religiosos no permitidos por esta rama del cristianismo. Cabe recordar que además, las llamadas iglesias evangélicas se originaron en la región en Colombia luego de la llegada de misioneros estadounidenses protestantes a mediados del siglo XX.

El segundo grupo está compuesto de objetos de uso diario como prendas de vestir, espejos y fragmentos de juguetes. Estos elementos nos relatan que ese hogar está compuesto de una familia, de por lo menos un niño o una niña, escasos recursos, y que la practicidad y la funcionalidad es la que importa. De manera general, esta fotografía habla sobre algo muy puntual del lugar, de lo recursivos que son sus habitantes, de sus creencias religiosas y del escaso espacio de sus viviendas, ya que vemos que el lugar destinado para la adoración es empleada de una peinadora. Es decir, esta es la condición que marca a la cotidianidad de los habitantes del lugar, siendo esto evidente en el resto de la serie fotográfica.



FIGURA 23. *Calle*, Autor: Misha Vallejo, Puerto Nuevo, Año: 2014.

En esta tercera y final fotografía de la serie de Vallejo, nos encontramos con una escena distinta a las anteriores. Para comenzar, esta fotografía fue tomada en campo abierto donde la tierra ha sido despejada de vegetación en función del tránsito vehicular y peatonal del lugar. Esto lo podemos notar en como caminan las personas en la escena y por el autobús que circula frente a ellos a la distancia. Adicionalmente vemos las líneas de postes que proveen de electricidad a las viviendas del lugar y la alta cantidad de árboles y vegetación mezclada entre las casas de techos oxidados.

La presencia de los tres personajes en la fotografía, los cuales son niños o adolescentes, jóvenes que se encuentran caminando por aquel lugar es minúscula entre tantos elementos. El muchacho del fondo de la fotografía se encuentra caminando y sostiene un objeto en su mano. La vestimenta de todos expone la piel y por lo tanto podemos asumir que el clima es cálido y soleado. Los otros dos niños más cercanos al espectador sostienen dos globos rojos en sus manos. Por el gesto de sus cuerpos notamos que jugaban con sus globos mientras la fotografía fue tomada. La mirada de ambos niños se encuentra en dirección de los globos rojos.

El vehículo se aproxima al fotógrafo y está dispuesto de frente a punto de cruzar una pequeña nube de humo blanco proveniente del suelo desde lo que aparenta ser una tubería. Por las marcas en la tierra de neumáticos y agujeros, podemos deducir que este camino de tierra es un trayecto frecuentado por vehículos constantemente, lo cual explicaría la proximidad de las casas en los extremos del camino. En esta fotografía se expone claramente como el ideal de convivencia armónica entre el ser humano y la naturaleza se quiebra. Es evidente como la balanza ha sido alterada en función de los habitantes desplazados con el fin de mejorar las condiciones de vida del lugar. Este punto es importante ya que la condición especial de los pobladores del lugar, por su historia y procedencia, requieren satisfacer sus necesidades. Una vez más, son niños o jóvenes los protagonistas de esta imagen, lo cual es una constante en la serie pero no la regla.

Luego de analizar las fotografías de Vallejo es posible hacer una lectura sobre distintos aspectos de su proyecto, las historias que cuenta y lo que nos quiere decir del lugar. Por un lado, el lenguaje forma un pilar representativo y latente en su comunidad. Debido a que la población colombiana conforma la mayoría del pueblo, se manifiesta este hecho por medio del lenguaje coloquial empleado por los habitantes. La forma en la que ambos grupos de los habitantes se las ingeniaron para resolver esta situación es relevante para las dinámicas cotidianas del lugar. Por otro lado, son claras las diferencias entre nacionalidades y como estas dan forma al estilo de vida, específicamente a las creencias religiosas de algunos miembros de la comunidad. Por ejemplo, esto se manifiesta en la iconografía religiosa, tanto en las imágenes aceptadas y en las ausentes en los hogares. Menciono esto porque hay algunas imágenes de esta serie fotográfica que tratan sobre este tema.

Otro aspecto que podemos encontrar en las tres fotografías analizadas se encuentra relacionado a la practicidad que encontramos en la cotidianidad de los

habitantes. Ya que los habitantes son desplazados de un país vecino, su condición es delicada. En estas fotografías no somos testigos de opulencia sino de humildad. No vemos marcas de productos o una estética uniforme sino una variedad que bordea con la precariedad y la pobreza. Por medio de estas fotografías somos los testigos de una situación real, como tantas otras, donde se pueden desarmar imaginarios adquiridos sobre los territorios de la frontera. Debido al exotismo en la fotografía, posiblemente los imaginarios sobre la alteridad no van acorde con la realidad o situación de vida de los pobladores de este pueblo que se encuentra al margen, tanto territorialmente como de la sociedad.

Dentro de la línea de la cotidianidad podemos notar como se produce otra forma alternativa en la población y como se cuestionan los ideales del progreso. Para De Certeau, la ciudad se encarga de promover tres operaciones, la primera esta ligada a la organización racional del espacio propio, rechaza las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pueden comprometerla, la segunda se encarga de reemplazar las tácticas de resistencias de las personas que no sean científicas o comprobables, finalmente, la tercera es la creación del sujeto universal y anónimo (De Certeau, 113, 2006). Bajo estos tres conceptos notaremos en las fotografías salen de estas normas, no solo por ser un pueblo nuevo, como fue nombrado por sus primeros pobladores, sino por su condición de precariedad, situación producida por conflictos armados y compuesta por habitantes provenientes de dos naciones vecinas con un trasfondo cultural distinto a pesar de la corta distancia.

Las tres fotografías Vallejo nos presentan un lugar ignorado pero con una condición específica donde somos testigos de la periferia, de cómo habita y sigue su camino a pesar del olvido, de los conflictos armados y de la escases de recursos. Las fotografías analizadas en esta sección son la prueba de cómo las personas a pesar vivir en condiciones complicadas buscan solucionar problemas complejos y sobrellevarlos. Por lo tanto, somos testigos de la cotidianidad como una fuerza de resistencia por parte de los habitantes. La resistencia orgánica y adaptable de la gente, como su ingenio trama y trabaja para lograr una condición de vida favorable, en la cual la practicidad y otras tácticas priman.



## **Capítulo tercero**

### **Análisis, diferencias y semejanzas de los proyectos de fotografía documental**

Este capítulo comenzará con un análisis por separado del trabajo de cada fotógrafo y posteriormente haré una lectura comparativa en torno a sus diferencias y semejanzas. Los fotógrafos que elegí para esta investigación trabajan dentro de una línea similar y es por esta razón que comparten procesos en común. Estos procesos son importantes ya que dan forma a la práctica de la fotografía documental actual por medio del acto fotográfico y especialmente debido a que cuentan historias por medio de sus fotografías.

Los proyectos analizados para esta investigación manejaron aspectos interesantes tanto sobre la cotidianidad, la temporalidad y la representación. Debido a que este tipo de práctica fotográfica trabaja sobre el día a día, mi interés principal se centró en localizar proyectos que manifestarán este aspecto más humano y cercano, especialmente donde el fotógrafo mantiene una relación con los fotografiados. Cabe recalcar que los autores poseen ciertos gustos y preferencias personales que marcan su trabajo. Tomando estos puntos en cuenta abriré el análisis sobre los fotógrafos estudiados.

En el proyecto de César Morejón, *Lunares del Centro Histórico*, es llamativa la forma en la cual se resolvió fotografiar a la gente. Su acercamiento anterior desde su trabajo e investigación al construir un dialogo con la gente previamente a fotografiarla es realmente lo que le da complejidad a su propuesta. Se puede abordar su propuesta desde varios temas tratados como el tiempo, la memoria y su preocupación personal en capturar, por medio de fotografías, a los habitantes de la zona del centro histórico de la ciudad de Quito. Como resultado de su trabajo obtenemos retratos negociados y puestas en escena que siguen un orden y una estética que cuida mucho el detalle, el balance y elementos que componen a las fotografías. Al mismo tiempo, se inmortaliza a la cotidianidad de los distintos lugares, y a los habitantes donde el tiempo se detuvo.

A partir de este último tema, propongo que lo que vemos no es que el tiempo se detuvo, sino que por el contrario, en la mayoría de los casos esta condición de aferramiento a los objetos, el descuido y el desorden pasado se debe a una de las tantas

formas de resistencia de los habitantes. Esta propuesta nace a partir de la entrevista hecha al fotógrafo, por los constantes cambios y la condición de la visión de una ciudad que optó por mantener iglesias, calles de piedra y construcciones antiguas del sector.

Estas políticas e intereses internos se encuentran en conflicto y se manifiestan por medio de otros aspectos en la vida cotidiana. Por lo tanto, lo que se aprecia en las fotografías seleccionadas es la manera en la cual los habitantes conllevan su cotidianidad. Las prácticas de resistencia son una forma de adaptación de los habitantes donde son ellos, los sometidos a los reglamentos del lugar, hacen su mejor esfuerzo para continuar con su rutina adaptando sus espacios de vivienda y trabajo, arreglando sus estrechos pasillos para abrir las puertas de consultorios y ayudándose de espejos para ampliar sus pequeñas paredes.

Su trabajo refleja claramente el concepto de *fotografía comprometida* de Steve Cagan, juega con el concepto de tiempo y de memoria mencionados anteriormente. El centro histórico de la ciudad además de tener muchos años y una importancia social alta, es un sector que contiene problemas sociales y especialmente ha sido tratado bajo una lupa donde se da prioridad a ciertas expresiones culturales sobre otras y se transformó en un lugar donde sus habitantes han sido hasta cierto punto invisibilizados. Así que regresar la mirada y dar atención a las personas del lugar, especialmente a sus historias se manifiesta como una forma de enfrentar al discurso dominante local y cómo se les devuelve su voz de anunciación a este grupo.

El proyecto *Voyeur* de Geovanny Villegas, nos presenta de nuevo a la cotidianidad pero con la peculiar condición de lo que se encuentra oculto de la vista, una alteridad íntima. La intimidad y los espacios dentro de casa rara vez son compartidos con el público y se opta por reservarlos para familiares y ciertos individuos cercanos. Al fotografiar estos espacios Villegas pone en evidencia la vulnerabilidad con la que se habita en la cotidianidad. El trabajo de Villegas contiene un lado más experimental de la fotografía documental donde nos muestra historias desde un punto de vista oculto, un ojo práctico y recursivo donde no se negocian retratos, ni fotografías, con objetos o sujetos controlados, más bien todo contrario. Como resultado se obtienen fotos libres y al ver las imágenes de Villegas nos convertimos en cómplices de sus actividades con su lente escondido que busca mostrar lo que unos pocos pueden o deben ver. Esto suma una capa adicional a esta serie fotográfica, siendo lo experimental lo que da un toque visual de misterio.

En la actualidad el control sobre como nos representamos y auto-representamos es engañoso. La preocupación de Villegas se encuentra en la cercanía y la relación con las personas, en denotar los aspectos de la vida que están ocultos y que solo pocos pueden ver. Es aquí donde la cotidianidad tiene otra connotación y se traslada de las actividades corrientes a las del hogar. Se pensaría que estas son acciones ínfimas y repetitivas, no se les prestan atención pero forman parte de la base de nuestra rutina.

Este es el núcleo que mueve la serie de Villegas pero de nuevo se cumple con la idea de la cotidianidad como resistencia. Nos encontramos con prácticas que transmiten esta postura dentro de la ciudad pero ahora desde el hogar, desde la casa, desde la cocina y desde las habitaciones de los retratados. El giro de la serie de Villegas se encuentra en la forma ingeniosa para obtener dichas imágenes y como no se busca una imagen encuadrada, ordenada y con una estética determinada, pero más bien se busca lo accidental y capturar el momento preciso. De cierta forma, se produce una propuesta a la inversa sobre la cotidianidad, la cual no proviene de las personas dentro del cuadro, sino del fotógrafo que nos presenta la otra cara oculta de la cotidianidad de sus amistades.

Las fotografías de Misha Vallejo en su serie *Al otro lado*, nos presentan en primera instancia un acercamiento tradicional de la fotografía documental. Este acercamiento podría decirse que busca registrar el exotismo, pero de nuevo la cercanía y el trabajo con las personas del lugar trascienden esta barrera. Las fotografías de Vallejo evidencian como los estereotipos y los presupuestos se desarman al experimentar de primera mano la situación de vida de una comunidad que habita en la periferia. Al enterarnos de un pueblo fundado por refugiados, localizado entre la frontera de dos países con una historia bélica y rodeado de una selva inhóspita, las imágenes que se vienen a la mente son realmente crudas y fuertes. Es aquí donde Vallejo se encarga de abrir las cortinas ante nosotros, los espectadores por medio de sus fotografías. Las imágenes de Vallejo en este caso sirven para romper el molde y más importante aún son una herramienta para que las personas de aquel lugar lejano se los devuelva al mapa y que compartan con el espectador su relato de vida.

Como confirmamos en los proyectos anteriores de Vallejo, su interés por documentar a personas en situaciones vulnerables, condiciones precarias y contextos donde solo las fotografías pueden darnos a conocer sobre los hechos es muy alto. Esto no significa que el trabajo de Vallejo se mueva simplemente por curiosidad, sino más bien, se conduce por un interés especial para visualizar una esperanza de vida en

situaciones difíciles. En las fotografías de Vallejo son evidentes las distintas formas de vivir de los habitantes de Pueblo Nuevo. Por medio de las fotografías de Vallejo percibimos lo recursivos que son estos habitantes, lo complicado que es adquirir bienes y la enmarañada vida en ese lugar.

Finalmente, todas las series fotográficas y específicamente las fotografías en cuestión nos llevan a reflexionar sobre la fotografía documental, la cotidianidad y la resistencia como algo que nos acompaña a todos nosotros en distintas medidas. Los proyectos de fotografía documental de estos autores, por medio de distintas temáticas y prácticas a la hora de hacer fotografía, confrontan y resuelven fotografiar de una forma efectiva sus propuestas. Su trabajo, como vimos en el capítulo anterior, tiene ciertas semejanzas y diferencias que le da forma a su trabajo y se adapta claramente a las necesidades de sus proyectos respectivamente.

Del mismo modo es importante localizar y presentar el vínculo con la cotidianidad que poseen los tres fotógrafos en su forma de hacer fotografía. Para comenzar, el primer nivel de cotidianidad que he designado a estos fotógrafos se encuentra claramente en su práctica fotográfica para la elaboración de sus proyectos como tal. En este nivel se encuentra la investigación, la planificación, los lazos adquiridos con las personas que veremos en sus proyectos y posteriormente el acto de tomar fotografías. Lo primero fue acercarse a la gente, conversar con ellos, analizar las problemáticas que los rodean y la función que puede ofrecer y otorgar sus fotografías. El siguiente nivel, personalmente el más profundo, que encontré luego de investigarlo trata sobre la estrecha relación entre la cotidianidad y las expresiones de resistencia. Según los autores Michel De Certeau y de Agnes Heller, son estas resistencias sociales las que se manifiestan por medio de la cotidianidad y de acuerdo a esto, es evidente en estas fotografías como las personas retratadas que habitan estos lugares específicos han logrado mantener o superar su condiciones.

En el caso de las fotografías de Morejón, sobre su serie fotográfica, esta claro que las personas que habitan estos lugares en la actualidad siguieron ahí porque lucharon por años para que sus derechos sean respetados en un sector de la ciudad de Quito que es conflictivo y en el cual existe una pugna de intereses hasta la actualidad. Esta resistencia a los cambios la podemos encontrar en el relato del abogado y como sus labores administrativas y conocimientos legislativos ayudaron a que el edificio donde habita no sea demolido, entre otras anécdotas. El recordatorio de la capsula del tiempo se hace presente en este punto ya que los elementos que se mantienen en estas

fotografías no necesariamente se deben a una condición de acumulación de objetos, sino que por el contrario, representa una suerte de biblioteca de recuerdos, de una trayectoria alimentada por los años.

En el caso de Villegas ocurre algo similar pero esta resistencia se manifiesta en el espacio íntimo del hogar, lugar que no se encuentra abierto a los ojos de todos. Lo que ocurre en estas fotografías se lo puede traducir en las distintas maneras que las personas se dan para mantener un estilo de vida estable. Son las adaptaciones y tácticas que han adquirido con las cuales enfrentan normativas que la ciudad presenta y sobre el control que ejerce sobre todos los que habitamos en ella.

A propósito de este control social, las fotografías de Vallejo presentan a personas en una zona difícil pero que se ha dado modos para continuar y prevalecer su estilo de vida. Comenzando por el lenguaje y sus diferencias entre dos poblaciones provenientes de dos naciones distintas pero cercanas, hasta como en las viviendas y en otros aspectos de la vida social se ve en las fotografías una búsqueda constante para trabajar con lo que se tiene a mano para vivir con dignidad.

Entre los proyectos de César Morejón y Geovanny Villegas se encuentra el primer contraste de hacer fotografía documental. En el caso de Morejón, él mismo se encargó de negociar con los sujetos que fueron retratados, realizó una dirección cuidadosa del individuo para realizar las puestas en escena, con lo cual, nos presenta una fotografía con una intencionalidad de por medio. Mientras tanto en el caso de Villegas, la fotografía en primera instancia se la hizo de tal manera que el sujeto es capturado por sorpresa, en efecto, no posa o asume un papel porque no está consiente del acto fotográfico. Este acto se ayuda de una práctica experimental en la cual se produce una transacción entre la fotografía como tal y el retratado. Es aquí donde encontramos la primera diferencia, en el acercamiento e intensión del fotógrafo con el sujeto.

La intensión de Vallejo dentro de su práctica fotográfica está ligada a documentar personas que viven en situaciones dificultosas. Los puntos en común con los dos fotógrafos anteriores se encuentran orientados con el trabajo de Morejón y su relación que tiene con la gente que retrata. Las fotografías de Vallejo no son puestas en escena como tal, a pesar que él hizo su proyecto con las personas del lugar, no demandó poses elaboradas o fotografías dentro de lugares específicos para su serie fotográfica. Esto me lleva a pensar sobre el proceso de hacer fotografías, sobre la importancia del

compromiso, especialmente sobre el tiempo y paciencia que se requiere para hacer este contenido de importancia social.

En síntesis, todo el proceso que estos proyectos toman para realizar es considerable, a más de la inversión de recursos y de trabajo por parte de los fotógrafos y los retratados, y eso a su vez puede considerarse como una semejanza en el trabajo de estos autores. El acto de simplemente documentar sin alterar al sujeto o su lugar donde se desenvuelve añade otra diferencia al proceso de hacer fotografía documental. Hay que recordar además el objetivo de cada proyecto y como para unos es importante visibilizar situaciones específicas.

Finalmente, la fotografía documental en la selección hecha para esta investigación se encuentra estrechamente relacionada con la resistencia encontrada en la cotidianidad de las personas provenientes de los lugares mencionados con anterioridad. Esto no quiere decir que la fotografía es la herramienta principal en este proceso social, sino que más bien es una herramienta empleada por los fotógrafos para mostrar los cambios que se están produciendo y a la vez que se visibilizan problemas que en otros lugares perderían relevancia social.

## Conclusiones

En esta tesis se estudió la construcción de la cotidianidad en las series fotográficas *Los lunares del Centro Histórico* (2005) de César Morejón, *Voyeur* (2010) de Geovanny Villegas y *Al otro lado* (2014) de Misha Vallejo. Este análisis se planteó a partir de conceptos que abarcan a la fotografía documental local y a su relación con la cotidianidad.

Es importante notar como estos fotógrafos en sus proyectos actuales y anteriores se interesaron por capturar momentos donde se percibe un interés por registrar lo local, lo cercano y familiar. Son esas personas y espacios los cuales escapan a nuestros ojos ya que sabemos que se encuentran ahí, pierden relevancia y contacto con nuestra propia forma de experimentar el día a día. A más de esto, es evidente la evolución de las temáticas y como la forma de representar al otro por parte de los fotógrafos locales ha ido cambiando con los años, replanteándose a la hora de representar y alterando su trabajo artístico con el propósito de explorar otros campos. Es de esta forma como encontramos que en la cotidianidad se puede plasmar más de lo que en primera instancia se creería.

Los conceptos de cotidianidad que fueron empleados en este estudio provienen de los autores Michel De Certeau y de Agnes Heller. Para De Certeau, la cotidianidad es la manifestación de luchas o resistencias de clases oprimidas por clases dominantes de un lugar específico. En contraste, para Heller este término consiste en la reproducción del hombre particular, nombre que adquiere la idealización del ciudadano completo y apto para la sociedad. Es a partir de estas dos ideas que se analizó la cotidianidad en las fotografías de los autores de esta investigación.

Bajo este lente y con estos conceptos el trabajo de estos autores adquiere otro aspecto importante sobre la relación entre la práctica fotográfica y la resistencia. Entendida la resistencia no como acciones de violencia, sino por el contrario, como prácticas que se emplean para adquirir una mejor condición de vida. La relación entre el trabajo de los fotógrafos y la cotidianidad se manifiesta de distintas formas, esto se debe tanto al punto central de estudio de cada autor, al igual que por su práctica. Por lo tanto, se puede leer por medio de las fotografías a una cotidianidad que refleja la resistencia.

El análisis de las fotografías dieron luces sobre la estrecha relación encontrada en el cotidiano y las formas de llevar situaciones por parte de grupos dominados. Sus

problemas y la fotografía no solo se emplea como una herramienta de registro de fotografías llamativas, sino que van más allá y sirve como evidencia de situaciones complejas. Este punto es importante ya que lo encontramos presente en el trabajo de los tres fotógrafos. Además de esto, es importante el la importancia que tiene la fotografía a la hora de representar.

Los fotógrafos se acercaron a cada una de sus series de distintas formas pero mantuvieron ciertas líneas en común. La primera línea fue el compromiso que adquirieron al investigar y realizar este tipo de proyectos, dentro de comunidades y lugares específicos. Adicionalmente lograron evidenciar las distintas formas de cómo las personas enfrentan y resisten condiciones que nos someten en distintos contextos complejos de la sociedad.

El trabajo de estos tres fotógrafos refleja una forma alternativa de la representación. Por un lado, como mencionamos anteriormente, tenemos un vínculo principal entre la cotidianidad que desemboca en la resistencia. Subsecuentemente, son estas fotografías y este bloque central del cual se produce una forma de representación y auto-representación que abarca aspectos distintivos del medio. No se fotografía a lo externo, a lo lejano, sino a lo que se encuentra en un lugar específico y por lo tanto personifica la alteridad. La alteridad entendida como el grupo, pero a su vez donde nos vemos reflejados como en un espejo.

El trabajo de fotografía documental posee un potencial oculto además de su capacidad de registrar y por lo tanto comunicar situaciones específicas como las condiciones de vida difíciles. Además de esto, la fotografía documental dentro del contexto local se encarga de registrar y transmitir las distintas formas de resistencia que podemos encontrar en grupos o comunidades, especialmente como se afrontan estas condiciones. Dentro de nuestro contexto local inmediato, la fotografía se encargó de acompañar los procesos de cambios sociales y políticos. Esto lo veo presente en el trabajo de estos fotógrafos donde su práctica documental se encuentra ligada a la representación del otro. Es desde este punto que se puede concluir que la representación local, como la vemos actualmente, ha cambiado de una manera positiva. Se atreve a explorar otros caminos y cuestionarse a si misma sobre su práctica.

Actualmente ya no se busca registrar grupos humanos aislados, animales o plantas exóticas, sino que por el contrario, se busca fotografiar a personas que se encuentran cercanas a nosotros y que comparten condiciones comunes de vida. Condiciones con las cuales podemos relacionarnos e identificarnos.

## Bibliografía

- Avilés, Pepe. *Pepe Avilés*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1998.
- Barbando, Juan-Ramón. *Construcción visual de lo social: fotografía contemporánea en el Ecuador*, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.
- Barriga, Rafael, Pepe Avilés y Juan Lorenzo Barragán, ed. *¡Verde, pintón y maduro! Los 25 años de El Pobre Diablo*, Quito: Mi País: el Ecuador por los ojos, 2016.
- Berger, John. *Modos de Ver*. Traducido por Just G. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Blomberg, Marcela y Fabián Patinho. *Blomberg quiteño, Fotografía Rolf Blomberg*, Quito: Archivo Blomberg, FONSAL, 2010.
- Centro Cultural Metropolitano. *Salón Mariano Aguilera 2007*. Quito: Centro Cultural Metropolitano, 2007.
- Centro de Arte Contemporáneo. *Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2014-2015*. Quito: Centro Cultural Metropolitano, 2018.
- Chiriboga, Lucía y Caparrini, Silvana. *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920 La temprana fotografía del indio de los Andes*. Quito: ILDIS, 1994.
- Chiriboga, Lucía. *Lucía Chiriboga*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1998.
- Chiriboga, Lucía y Navarrete José Antonio. *Vecino: fotografías de Fernando Zapata*, Quito: Taller Visual, 2003.
- Cifuentes, María Ángela. (texto en prensa). *Los años noventa en la fotografía. Definiciones, acciones y actores*. Quito: Carrera de Artes Visuales, 2019.
- Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid. “Cuento ecuatoriano: fotografía en un país de confluencias”. Madrid: Embajada del Ecuador, 2003.
- De Bustamante, Judy. *Judy de Bustamante*, Quito: Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2000.

De Certeau, Michel. “La invención de lo cotidiano 1 artes de hacer”. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996.

Dubois, Philippe. “El acto fotográfico”. Buenos Aires: La Marca, 2008.

Dussel, Enrique D. “El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad”. Santo Domingo, RD: Universidad Autónoma de Santo Domingo, Fundación Federico C. Álvarez, 1992.

Fontcuberta, Joan. “La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Hall, Stuart. “Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales”. Popayán: Universidad del CaucaEnviación, 2014.

Heller, Agnes. “Sociología de la vida cotidiana”. Barcelona, ES: Península, 2002.

Mignolo, Walter. “Aiesthesis decolonial en calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 4, No. 4”, Bogotá: Universidad Distrital Francisco de Caldas, 2010.

Pérez Vejo, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. México D.F.: Historia Mexicana, 2003.

Poole, Deborah. “Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes”. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Salazar Ponce, Betty. “El oficio de la fotografía en Quito del siglo XIX Investigación y textos: Betty Salazar Ponce, Victoria Novilla Rameix y María Elena Bedoya H. ” . Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2011.

Schlenker, Alex. ed.; “Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]”. Quito: Plataforma-Sur, 2013.

Sontag, Susan. “Sobre la Fotografía”. España: Edhasa, 1996.

Soulages, François. “Estética de la fotografía”. Buenos Aires: La Marca, 2005.

Solomon-Goudou, Abigail. “La fotografía tras la fotografía artística”, en Arte después de la modernidad. Madrid: Akal, 2001.

Salgado, Sebastiao. “Trabajadores”. España: Lunwerg Editores, 2007.

Vallejo, Misha. “Al otro lado”. Sao Paulo: Madalena, 2016.

**Fuentes orales**

César Morejón, 2017

Geovanny Villegas, 2017

Misha Vallejo, 2017.

**Fuentes visuales**

Archivo de fotografías de César Morejón, 2017.

Archivo de fotografías de Geovanny Villegas, 2017.

Archivo de fotografías de Misha Vallejo, 2017.