



JOHN BAUTISTA
CATIPAK
FOTOGRAFIANDO LA BELLEZA INDÍGENA

Albert Arnavat
Vinicio Echeverría
Angélica Ordóñez
Alex Schlenker


EDITORIAL
UIN
IBARRA - ECUADOR

SERIE « JÓVENES FOTÓGRAFOS DE IMBABURA »

JOHN BAUTISTA
© ATIPAK
FOTOGRAFANDO LA BELLEZA INDÍGENA

JOHN BAUTISTA
© ATIPAK
FOTOGRAFIANDO LA BELLEZA INDÍGENA

Albert Arnavat
Vinicio Echeverría, Angélica Ordóñez
Alex Schlenker



Sumario

- 6/ **Presentación**
MIGUEL NARANJO-TORO, PhD.
Rector de la Universidad Técnica del Norte

- 11/ **¿Quién es John Bautista?**
ALBERT ARNAVAT

- 18/ **La belleza desde la cámara de John Bautista**
ALBERT ARNAVAT, VINICIO ECHEVERRÍA

- 44/ **Representando el mundo *kichwa* otavalo**
ANGÉLICA ORDÓÑEZ

- 78/ **Interpelar el encuadre, redescubrir el cuerpo.**
Fotografías de John Bautista
ALEX SCHLENKER

- 96/ **Indígenas *kichwa* otavalo, vistos por John Bautista**
- 172/ **Dossier de prensa internacional**
- 185/ **Bibliografía**
- 190/ **Los autores**
- 192/ **Créditos y agradecimientos**



Presentación

Miguel Naranjo-Toro, PhD.

Rector de la Universidad Técnica del Norte. Ecuador

6

John Bautista es un referente de las nuevas generaciones de fotógrafos y artistas del Ecuador en Imbabura, la región sierra norte. Su obra nos permite conocer una minuciosa visión del arte fotográfico y de los nuevos caminos de investigación y de expresión visual que van abriéndose paso en el siglo XXI. Probo en la técnica y con una enorme capacidad creativa, Bautista sabe, como pocos fotógrafos ecuatorianos de nuestra época, acercarnos con su mirada indígena y a la vez internacional a la belleza de los paisajes humanos kichwas, con una exquisitez y un detalle extraordinario. A pesar de su juventud, está recibiendo reconocimientos de la comunidad nacional y el público internacional. La Universidad Técnica del Norte, siempre atenta a la promoción de los nuevos valores artísticos imbabureños, le rinde este homenaje en esta obra para contribuir a la proyección y consolidación de su naciente y exitosa carrera artística, en el competitivo mundo de la fotografía creativa.

Nuestro profesor catalán, y ya también ecuatoriano, Albert Arnavat, ha sido el especialista que ha liderado este proyecto de investigación sobre la obra de John Bautista, que ha culminado en la publicación de este libro, que rebosa belleza en cada página, en cada fotografía. Junto con otros profesores especialistas de la casona universitaria y de otras del Ecuador, han elaborado textos pertinentes a la crítica artística y contextualización de su obra, que, sin duda, proyectan la construcción de la nueva imagen de la juventud indígena imbabureña.

Desde el *Alma Máter* del norte del país, es un placer acoger y promocionar este estudio en profundidad sobre la obra fotográfica de este personaje de talento y dotes artísticas extraordinarias. •



©Artbook
Photography

(KENNAY)





(JOHN BAUTISTA
fotografiado por ANAHELI BAUTISTA)

¿Quién es John Bautista?

Albert Arnavat, PhD.

Director del proyecto de investigación «John Bautista: fotografiando la belleza indígena»
Universidad Técnica del Norte

«Mi mundo interior, mi percepción de la belleza»

John Bautista

II

John Jairo Bautista Males nació en 1994 en Camuendo, una pequeña comunidad indígena *Kichwa*, en las orillas del *Imbakucha* o Lago San Pablo, perteneciente a la ciudad de Otavalo, en la provincia de Imbabura, en la República del Ecuador. Vivió su infancia en la ciudad de Guayaquil –la urbe costeña mas populosa y la capital económica del país– con sus padres debido a su trabajo de comerciantes, donde estudió por algunos años. Desde siempre le apasionó todo lo relacionado con el mundo artístico, así que se decidió a estudiar la licenciatura en música en el Conservatorio de Música Cristiana Adoradores OSCE de Guayaquil, especializándose como violinista.

Pasaron algunos años y tuvo su primer contacto personal con la fotografía cuando le regalaron una cámara fotográfica analógica, «de rollo» como se dice en Ecuador, por su 15 cumpleaños. Le encantó y emprendió en este nuevo mundo tomando fotografías a todo lo que veía a su alrededor. Le gustaba poder capturar momentos, rostros, personas, escenas, situaciones... Transcurrido cierto tiempo, por desgracia, le robaron su cámara. Continuó enfocado en sus estudios musicales en el Conservatorio, pero su gran anhelo era poder comprarse una cámara digital para penetrar en el mundo de la fotografía, pero en ese momento no disponía del dinero suficiente.

Por un contacto familiar –uno de sus tíos vive en Rusia desde la diáspora ecuatoriana provocada por el «feriado bancario» de 1999– tuvo la oportunidad de viajar a Moscú, como violinista en festivales musicales y eventos culturales, lo que marcó su formación artística inicial. Siempre estaba sumergido en la música, principalmente clásica, pero también de otros estilos, épocas y culturas.

Una vez en Rusia descubrió el mundo de la fotografía artística de calidad, pero como afirma él mismo, «*aun no tenía las bases para iniciar con éxito mi carrera fotográfica*». Pero al poco tiempo entró en contacto con la fotógrafa de Krasnoyarsk Olga Tsaplina –que le pidió realizar una sesión de fotos de retrato– y de esa manera surgió una buena amistad que propició que le empezara a compartir sus conocimientos en fotografía. Poco a poco, John fue conociendo más fotógrafos y adentrándose en el mundo de la imagen contemporánea. Le encantaba ese mundo y tomó la decisión de estudiar fotografía en Siberia, en la parte asiática oriental de la Federación de Rusia, debido a la experticia innegable que existe en ese arte. Además viajó por Kazajistán, Mongolia, China, Turquía y Finlandia, lugares en los que descubrió la belleza de las respectivas culturas nativas.

De esta manera pudo tener como maestros excelentes fotógrafos que le guiaron y orientaron. Entre otros, quiere destacar a los artistas rusos Maxim Guselnikov (@max.guselnikov), Gromavok Alexs, Igor Burba (@IgorBurba), a los rumanos Efim Shevchenko (@efimshev) y Maxim Gustarev (@Gustarev) y a la mencionada iniciadora Olga Tsaplina (@tsaplina). Con todos ellos, Bautista se siente profundamente agradecido, así como a su hermano Luis Bautista, lutier, y al artista canadiense Jonathan Jamieson.

A partir de estos contactos, los viajes a Rusia se convirtieron inevitablemente en anuales y de larga duración, llegando a ocupar más de la mitad de cada año. Así, su primera exposición de fotografía digital se celebró en Rusia en el año 2018, en una prestigiosa galería fotográfica de la ciudad de San

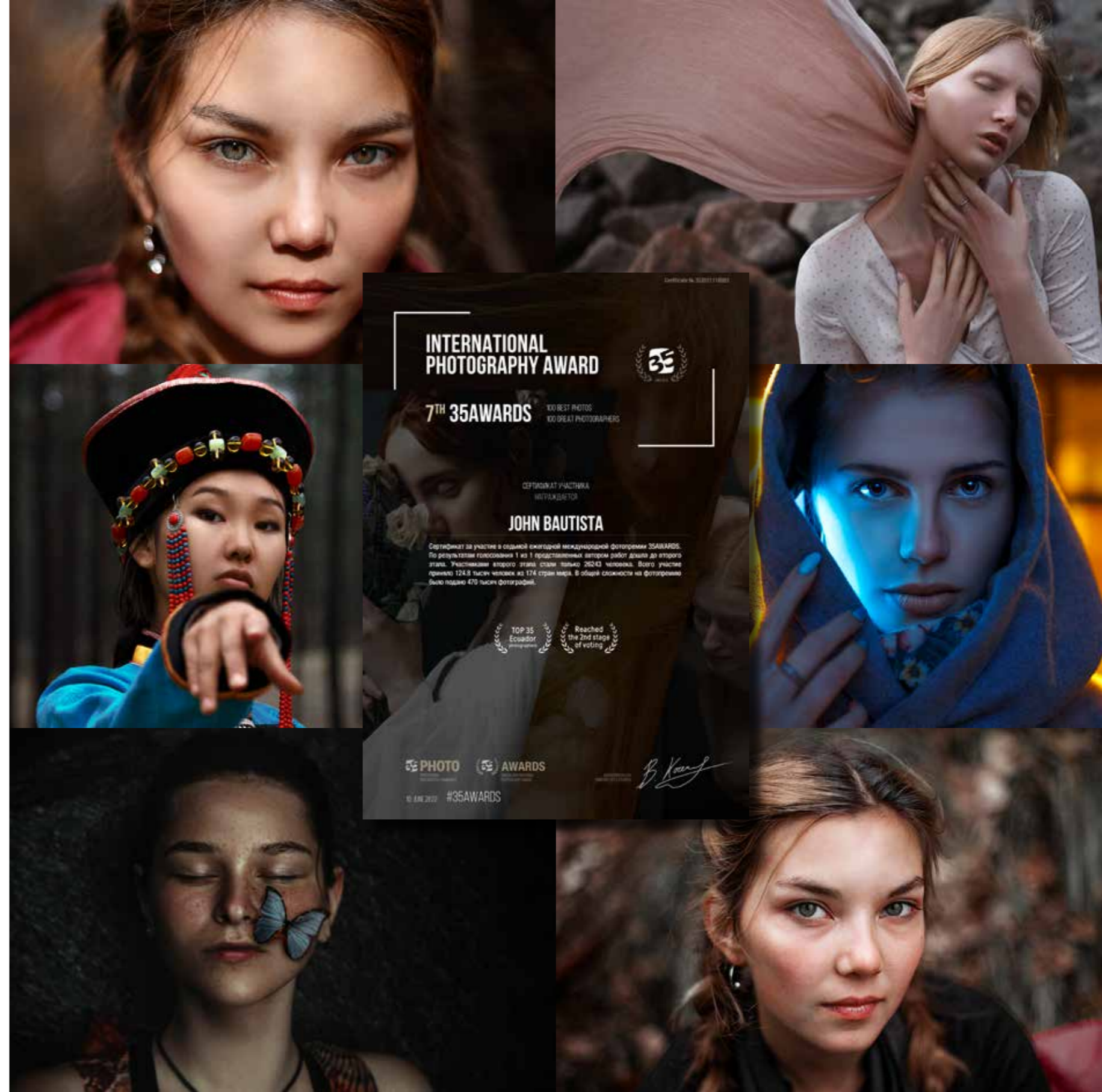


Petersburgo, la antigua Leningrado, mientras que su primera exposición en Ecuador se celebró en 2020 en Otavalo, en una muestra colectiva de fotografía cultural, donde sus creaciones destacaron del resto.

Desde hace algunos años John Bautista se ha profesionalizado como fotógrafo, comercial y artístico, aunque también practica otras actividades como músico, talabartero y profesor de violín, trabajos que le gustan y que realiza de la mejor manera. Su marca profesional es «ATIPAK Photography» (@AtipakPotographyJB) una palabra en idioma *kichwa* antiguo que en castellano se puede traducir por «Vencedor». Un término que de alguna manera ha estado presente en su vida. Ya cuando era niño sus hermanos mayores crearon un grupo musical llamado ATIPAK y le hicieron formar parte de él, y desde entonces fueron conocidos así. Esa es la principal razón por la que continua portando esta denominación, ahora convertida en marca.

Su producción artística fotográfica desde el año 2018 hasta la actualidad, recogida en buena parte en este libro monográfico, se ha centrado principalmente en retratos de jóvenes indígenas *Kichwa*, realizadas en Otavalo, con la vestimenta y los complementos tradicionales, mostrando de una manera espectacular su belleza primordial, ancestral, casi hipnótica en algunos casos. Pero en el último año, su interés por el aprendizaje continuo, experimentación artística, admiración por la piel desnuda y la belleza humana –principalmente femenina, pero no en exclusiva– le ha llevado paulatinamente, por un lado a desvelar con naturalidad los cuerpos de sus modelos, a liberarlas parcialmente de la indumentaria indígena que era un elemento central de su creación fotográfica y a mostrar, a insinuar, las formas sinuosas de sus cuerpos semi desnudos. Y, por otro lado, después de años dedicado a la belleza, le gusta ver las imperfecciones humanas como algo artístico y a la vez bello, y también una atracción por la naturaleza muerta. En 2022, fue destacado con el prestigioso International Photography Award. Disfruten pues con esta selección fotográfica donde la belleza es la protagonista. Les cautivará. •

(JOHN BAUTISTA: Retratos femeninos realizados en diferentes zonas de la Federación Rusa)





La belleza desde la cámara de John Bautista

Albert Arnavat, PhD.
Vinicio Echeverría, Msc.
Universidad Técnica del Norte

«La fotografía ha colaborado a redefinir no sólo nuestro modo de ver las cosas, sino las propias cosas que vemos».

ADELAIDA DE JUAN, 1993

La palabra belleza en sí misma es sugestiva, es intrigante y cautivadora. Por ello, la obra de John Bautista tiene implícita la fascinación. Las fotografías que aquí se aprecian, muestran una belleza auténtica, originaria y espontánea; proyectan el espíritu de los retratos de una manera sorprendente. De este modo, lo indígena se revela como expresión profunda de una identidad ancestral, que desafía los estereotipos.

Estas fotografías de inmediato nos conducen a apreciar lo amplio y relativo del concepto de belleza. Es bien conocido que el culto a ciertos patrones de belleza ha sido una constante a lo largo de la historia en la sociedad occidental y se ha establecido un canon estético hegemónico en la cultura colectiva global. Los ideales de belleza se han naturalizado como ideales normativos, como pautas que incluso pueden regular comportamientos. Al mismo tiempo, algunas definiciones de la belleza se han relacionado con la proporción, la simetría, la armonía y con todo aquello que transmite satisfacción. En la actualidad esas concepciones han ido cambiando y se puede decir que la



belleza es contextual, más bien relativa al imaginario social y a los preceptos culturales de las diversas épocas y lugares, de manera que es plural y diversa.

Por una parte, la belleza puede ser entendida como objetiva, consustancial al objeto en sí y, por otra parte, la belleza es subjetiva, asociada a la percepción al observar el objeto. Entonces, cabe la pregunta ¿La belleza está en el objeto o depende de la sensación que produce? En palabras del escritor de origen irlandés Oscar Wilde (1854-1900) «*La belleza está en los ojos del espectador*». Lo cierto es que resulta un proceso con múltiples formas (Eco, 2005:134). La propuesta fotográfica de John Bautista pone su lente en la belleza indígena como fenómeno dual, tanto el objeto de representación como las experiencias estéticas que se experimentan al observarla permite tener un encuentro sensorial con un tesoro visual.

El concepto de belleza, no obstante, ha evolucionado. Las nociones iniciales estuvieron vinculadas a la naturaleza y a la inspiración que suscitaban sobre todo las mujeres por sus atributos sexuales. Muchos mitos invaden la historia, la literatura esta plagada de leyendas donde las protagonistas devienen tentaciones por su hermosura: Briseida, Pandora o Helena, entre otras. En la antigüedad griega, asociado al pensamiento antropocéntrico, se potencian las cualidades físicas y simétricas las cuales despertaban la sensibilidad y las emociones. La concepción socrática de la belleza desafiaba la forma, para rescatar las maneras de hacer y para Pitágoras la armonía era vital.

Para los griegos no existió una estética como disciplina aislada, es decir, no hay un estudio cosificado de la belleza. «*Lo bello radica tanto en la contemplación del cosmos como en el hacer, es decir, en la techné (...). Las manifestaciones artísticas, entonces, están ordenadas con el mismo canon que la conducta y las leyes, y este canon proviene de un orden superior, el orden del universo que no fue dispuesto por el hombre*» (Salas Carrillo, 2013).

De manera que la belleza es considerada como algo supremo ya desde la antigüedad clásica. Y el Renacimiento es un momento crucial para mostrar



la belleza a partir de la concepción que se tenía del universo. Se establece un proceso de selección de lo que será representado (Bayer, 2014)

Antes de adentrarnos en la obra de Bautista, se debe subrayar que investigaciones previas en Ecuador ya han abordado el tema de la representación de la belleza étnica, como «belleza otra», desde varias perspectivas. En tal sentido llama la atención el texto *Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas* (2007) de Andrea Pequeño, donde se entablan interesantes debates sobre las identidades étnicas y la manera en que son representadas, en el período 1999-2004 en el diario quiteño de alcance nacional *El Comercio*. La autora expresa que en Ecuador las reinas de belleza indígenas desde su posición subalterna resignifican la identidad. Considera que las imágenes de la mujer indígena son diversas y construidas a partir de un complejo proceso de negociación entre sectores y actores sociales. Argumenta como los indígenas también desarrollan sus propias estrategias de autorrepresentación en correspondencia con el medios social, político e ideológico. En síntesis, en este trabajo se develan aportaciones sobre como la identidad se fragua en el medio de un entramado de relaciones de poder que emanan de los discursos de voces múltiples dentro de la sociedad.

De la misma autora Andrea Pequeño la investigación *El cuerpo femenino en los cruces de la representación de identidades étnicas y nacionales. Una mirada a obras pictóricas de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX* (2008), estudia las representaciones de los cuerpos indígenas en relación con sus contextos de producción. Expresa como las imágenes son modeladas y cargadas de significados a la luz de procesos históricos y culturales específicos. Por su parte, María Moreno en *Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana* (2007) explora las dimensiones raciales, étnicas y de clase, de los concursos de Miss Ecuador y de concursos indígenas de belleza. Explora las inclusiones y exclusiones, los parámetros a considerar que estipula el canon de belleza predominante y las



alternativas a este. Al mismo tiempo propone reflexiones sobre la manera en que se construyen y deconstruyen las percepciones sobre la belleza en el país.

En la misma línea se ubica el trabajo *Cuerpo y reinados de belleza construcción social y estética del cuerpo femenino para el concurso «Reina de Ambato» basado en los parámetros de belleza occidental* (2017) de Vanesa Michelle Encalada Cadena y Maritza Abigail Vasco Álvarez de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador de Quito.

La investigación *Estereotipos y arquetipos de mujer bella, promovidos en la revista «Soho» a través de la publicidad en los años 2013-2014* (2015), trabajo de grado de licenciatura de José Luis Echeverría Paz, presenta como objetivo identificar los arquetipos y estereotipos de la mujer bella a través de un análisis semiótico de las portadas de la revista *Soho*, que lleva por subtítulo *«Mujeres hermosas, humor y el mejor periodismo narrativo»*, intentando establecer las particularidades de la manera en que en los espacios publicitarios se reproducen y reafirman los estigmas asignados culturalmente a la mujer. Esta investigación propone mecanismos publicitarios, donde se incluyen términos de equidad de género, diversidad e inclusión social en el cual se exponga una nueva imagen femenina en publicidad.

Con relación a la fotografía en particular Claudio Creamer, miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, en su ponencia *Como se construye al sujeto indígena ecuatoriano en la fotografía a comienzos del siglo XX* (2016) caracteriza la manera en que visualmente y en la narrativa se ha mostrado al individuo indígena, tomando como sustento teórico la antropología, lo que le permite criterios expansibles. Manifiesta que el sujeto indígena ecuatoriano se construye en la fotografía a comienzos del siglo XX como una raza vencida, subalterna; como la alteridad dominada, y como imagen producida por los imagineros que son los grupos dominantes a nivel nacional y europeo del momento histórico. Establece la forma en que es visto el indígena a partir de las relaciones de poder. En esta misma línea se ubica el



trabajo *Ecuador siglos XIX y XX. República, 'construcción' del indio e imágenes contestadas* (2013).

En este sentido, la exposición y el catálogo *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso, 1870-1927* (2017) es una sugerente y prolija investigación histórica realizada por François Laso Chenut en su tesis de Maestría en FLACSO Ecuador (2015) que plantea innovadoras interrogantes y traspasa ciertas fronteras disciplinares. En él vemos como, en palabras del autor, «*las imágenes fotográficas del pasado son cínicas en un doble sentido: nos dan a ver lo que ya no existe, lo que fue sin llegar a ser del todo y completamente. (...) en ellas se materializa un cinismo de la mirada a partir de la cual en Quito, se establecieron las bases de un prejuicio visual que terminó por imponerse como un racismo de la mirada desplegado sobre el Otro. La fotografía de indígenas de José Domingo Laso, como cultura, daba a ver lo inculto y lo salvaje. En su fotografía se condensaba así un problema político mayor, la dialéctica constante entre cultura y naturaleza, entre racionalización/disciplinización de la visión y salvajismo*». Esto se concretaba en el borrado de las figuras de los indígenas de las fotografías de las calles de Quito, para que no «*molestara*» su presencia, para «*embellecerlas*».

Para cerrar este aspecto es ideal la tesis de Maestría de Egdar Gonzalo Ruiz Sánchez de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito: *Representación social de la cultura indígena en la moda ethnic-chic a través de la fotografía* (2021). En esta investigación los autores explican que la moda *ethnic-chic* ecuatoriana está basada en la documentalidad de la vestimenta indígena modernizada, donde destacan la estética indígena, la ritualidad, la moda y el canon de belleza blanca-mestiza. Lo que desde su punto de vista provoca que en el país se empiece a reconocer al indígena más por hechos sociales y políticos que por su estética. Se hace un llamado de atención a que la vestimenta y accesorios indígenas se irradien como parte de la vestimenta



ecuatoriana en general. Desde una perspectiva crítica, se describe como desde la fotografía se muestra a la cultura indígena de manera plural donde se percibe juicios de valor y pensamientos individuales que son compartidos en cada imagen. Los autores consideran que la cultura indígena se comercializa a través de la fotografía documental la cual se ha convertido en una dinámica de representar al individuo a través de lo exótico. Es decir, para ellos se emplea «*la rareza*» con un recurso identificable para estereotipar una identidad, no con la intención de valorar su potencial visual.

Este último criterio puede ser contrarrestado con la obra de Bautista, objeto de estudio, donde se exalta la belleza de los indígenas con aura de dioses, imágenes que pueden hacerte recordar a Afrodita, Venus, Hathor, Apolo o Adonis. En este sentido algunas de sus fotografías han sido publicadas en libros universitarios como muestra de la belleza indígena actual y como estandartes de lo bello de la provincia de Imbabura. Véanse, por ejemplo, los libros dirigidos por Albert Arnavat *Imbabura Étnica* (2018) y *60 Íconos Turísticos de Imbabura* (2021), o *El Matrimonio -sawari- en el pueblo kichwa de Otavalo y Cotacachi* (2019), dirigido por Nhora Benítez, publicados por la Editorial Universidad Técnica del Norte.

Sirvan estos ejemplos para evidenciar la intención por parte de los investigadores de promover reflexiones en torno a los constructos culturales que se han establecido sobre la belleza en el Ecuador. Las valoraciones se concentran casi siempre en describir los aspectos incluyentes y excluyentes en los espacios legitimadores de la beldad, así como la incidencia que ello tiene en la formulación de políticas sociales y culturales. La connotación que tiene este tema obedece a circunstancias culturales particulares. Estos trabajos son textos que no se desvinculan de su contexto originario, cuyo mayor aporte radica en el examen crítico que realizan.

Del mismo modo, la fisonomía de este grupo étnico y sus singularidades ya tiene una tradición en las artes visuales ecuatorianas. Cabe recordar los



«retratos de indios» de la Escuela Quiteña, *Indio Principal de Quito con traje de gala* (1783) e *India en traje de gala* (1783), ambas de Vicente Albán (Quito, 1725-?). Son obras que, si bien su intención principal no radica en exaltar la belleza indígena, constituyen testimonios de cómo es observada la imagen de ese sujeto considerado autóctono en determinados momentos de la historia. Igualmente, *El Chaguarmischque* (1925) de Víctor Mideros (San Antonio de Ibarra, 1888-Quito, 1967), y *Retrato de Indígena* (s.f.) de César Augusto Villacrés (Ambato, 1880-Quito, 1950) evidencian la intención de mostrarlos. Asimismo, la emblemática representación del indígena en la obra del pintor Camilo Egas (Quito, 1889-Nueva York, 1962), reconocido como pionero del indigenismo en el país, cuya obra advierte la trascendencia de este tema, por ejemplo en lienzos como *Las Floristas* (1916), *Retrato de Indígena* (1922) e *Indio Mariano* (1926) (Panchy, 2019).

La visión que propone Diógenes Paredes (Tulcán, 1910-Quito, 1968), conocido como «El pintor de los aborígenes» sobre lo indígena resulta novedosa. Convierte la imperfección y la fealdad en un recurso estético; lo abyecto cobra fuerza en su obra para ponerle freno a la belleza. Es una muestra de cómo se crea un espacio de confrontación con lo que no se quiere ver. Paredes muestra lo excluido, en palabras de Julia Kristeva (1998), aquello que es excluido, de ninguna manera podrá asimilarse a la norma, está por fuera de ella, y a la vez, reta lo que está naturalizado, lo desafía y cuestiona. Para Butler (2007: 54) «el procedimiento de repulsión puede afianzar 'identidades' basadas en el hecho de instaurar al 'Otro' o un conjunto de Otros mediante la exclusión y la dominación».

Resulta evidente la intención de encapsular visualmente la esencia indígena y todo lo que ello implica, sus pensamientos, sus prácticas, sus rituales ante la naturaleza, sus ofrendas entre otras tradiciones que sostienen los conocimientos ancestrales. De tal manera es indiscutible que tanto artistas como investigadores han desafiado los cánones y en sus producciones han



expresado rupturas estético-filosóficas, en relación a lo bello. En particular, John Bautista se convierte en un sujeto social, acucioso analista, para quien no pasan desapercibidas las fisonomías indígenas en su heterogeneidad. Asume la fotografía por su carácter testimonial y sus posibilidades estéticas y creativas para desarrollar una narrativa plástica.

En consecuencia, no representa al indígena desde la alteridad de manera que no se aprecia extrañamiento entre creador y sujeto representado. El artista se proyecta a sí mismo en sus creaciones. Construye un lugar de enunciación, para resignificarse y hacer visible la subalternidad a la que ha sido sometido su grupo étnico. Sus fotografías adquieren fuerza discursiva y promueven la reflexión sobre los modos de representación de la belleza. Por añadidura, suscitan desde la experiencia personal formas de ver lo que puede parecer ordinario para convertirlo en extraordinario. Sus fotografías son búsquedas visuales con una válida retórica indigenista en defensa cultural (Greet, 2007). Son expresiones que pretenden rescatar la importancia de lo indígena en la construcción de la identidad e historia nacional ecuatoriana.

La obra fotográfica de John Bautista resulta sugerente, permite recorrer otros territorios visuales de la belleza; muestra una cartografía de lo indígena a partir de los retratos, un espacio de identificación desde la apariencia física con una clara intención de desarticular los discursos dominantes. Esta muestra resulta en una toma conciencia, de modo tal que, es evidente un nacionalismo étnico subyacente. El artista defiende la identidad cultural, materializa las ideas de Henri Taj Fel (1982: 63), pues refleja su pertenencia a un grupo. Es decir, *«parte del autoconcepto de un individuo derivado de su conocimiento de su pertenencia un grupo o grupos sociales unidos al valor y significado emocional de pertenencia»*.

Entonces, aquí se salvaguarda la identidad *«la cual está relacionada con la idea que tenemos acerca de quienes somos y quienes son los otros, es decir, de la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los*



demás» (Giménez, 2009: 17). Este conjunto de representaciones supone tres niveles de análisis: el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros. Siguiendo a Stuart Hall (2003: 16) la identidad es «*un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos*». En cierto modo, Bautista es un etnógrafo visual, sabe codificar simbólicamente las peculiaridades de lo indígena, ofrece lealtad a su territorio con una concepción pluricultural.

Cabe destacar que, en la actualidad, los medios de comunicación proyectan una imagen ideal del cuerpo, y resulta apabullante la idea de cuerpos fabricados, maleables y supuestamente perfectos. Por ello, muchas personas se obsesionan con poder cumplir esos estereotipos fijados por la sociedad. Contrariamente, esta propuesta reivindica la belleza de la mujer y del hombre indígena kichwa ecuatoriano, en su estado natural, lo cual es muy necesario.

Las fotografías de Bautista resultan intertextuales: por un lado, hacen pensar en varias imágenes de la Historia del Arte, como la obra de Paúl Gauguin (1843-1903), post-impresionista apasionado por la belleza natural y el indigenismo de Tahití, quien se enfocó en resaltarlo en creaciones de principios del siglo XX como *Jocosidad*, *La enfadada*, *El nacimiento*, *El caballo blanco* y *Mujeres de Tahití*. Por otro lado, Bautista asume la diversidad de poses del retrato de estudio, articulando un lenguaje contemporáneo con elementos tradicionales. Como él mismo ha manifestado sus maestros e inspiradores fueron los fotógrafos contemporáneos Olga Tsaplina, Maxim Guseinikov, Gromavok Alexs, Igor Burba, Efim Shevchenko y Maxim Gustarev.

El análisis desde la perspectiva de género cabe en estas apreciaciones. El lenguaje fotográfico de Bautista le permite exponer una manera de concebir la masculinidad y la feminidad. En su amplio sistema de relaciones, aquí se muestran ambos géneros, proponiendo reflexiones sobre estos conceptos como constructos históricos y culturales, evadiendo la universalización



de una particular forma de ser hombre o de ser mujer, advirtiendo que las concepciones y las prácticas sociales en torno a este aspecto varían según los tiempos y lugares.

La mujer es el núcleo de la representación, son ellas en un escenario creativo, dominan con su actitud firme y segura. Hay una especie de alegoría a las venus y a las musas inspiradoras, con un sutil y refinado erotismo que escapa de la censura. La fotografía se usa como testigo, documenta y retrata a féminas que se hacen cómplices, quieren ser observadas y trazan sus estrategias de autonomía ante la cámara, quieren irradiar su personalidad y espíritu femenino (Muñoz-Muñoz, 2014). Se implica al espectador con un matiz voyeurista. Se puede inferir que la mujer indígena es hermosa por su esencia, por su carácter y fuerza interna (Pultz, 1995). Los rasgos físicos son un emblema cargado de simbolismo y el proyecto visual de John Bautista deviene vehículo de socialización y visibilización de una forma de ser bella.

Se produce un diálogo con el espacio, el perímetro de la fotografía es construido, con elementos alegóricos que recrean parte de la iconografía femenina y destacan la conexión con la naturaleza. Los accesorios, el vestuario, los peinados, toda la indumentaria tienen un valor ornamental. Se acentúa la calidad del bordado en la ropa y su cuidadosa manufactura. Crea un universo objetual de contenidos estéticos, íntimamente relacionado con el ser. La ingeniosa hechura en la composición logra un interesante efecto visual a modo de trama significativa. Son obras que se distinguen por la elaboración y la pulcritud. Las fotografías simulan procesos rituales, momentos trascendentes de la feminidad, con un carácter casi sagrado. Son escenas cargadas de sensualidad, una recreación explícita de un universo íntimo e inexplorado.

El objeto de observación es la mujer en sus diversos ciclos vitales. Así, niñas, jóvenes –principalmente– y ancianas coexisten en un escenario múltiple, las arrugas se vuelven texturas, para mostrar que la cualidad especial de la belleza del presente radica en el pasado.



Estos retratos evidencian la manera en que la mujer indígena hace gala de su individualidad, cada una tiene sus códigos, expresiones, posiciones y gestualidad propia. La belleza de la mujer indígena es disímil, está relacionada con la naturaleza, con los colores, con los valores que proyecta. La mujer es símbolo de vida, de armonía con el medio, su esplendor está en la manera en que como se inserta coherentemente en el medio. Vale subrayar que en los retratos se percibe conformidad y seguridad con sus formas físicas, las características representadas legitima una belleza ancestral, de la cual estas mujeres se sienten plenamente orgullosas.

Por su parte, la presencia del hombre es significativa, el mito de la superioridad masculina blanca heterosexual se desvanece con una imagen viril y musculosa de un joven que hace gala de poderosa corpulencia. Se posiciona al indígena varón, para deslegitimar la obsoleta y establecida ideologización de la masculinidad que ha atravesado siempre los sistemas culturales, ha impuesto las políticas, las creencias, ha demarcado las estructuras sociales, raciales y sexuales. Aquí se evidencia una conquista, se fragmenta la idea de la masculinidad preponderante, tema de extraordinario interés social, debido a la vigencia de las transformaciones de las maneras de entender las masculinidades, así como los roles de género. Bautista, muestra hombres como portadores de cualidades consustanciales a su identidad étnica.

Al analizar estas magnificas obras se puede concluir que no se trata de una representación reivindicadora de una etnia, sino más bien de mirar más allá de lo trivial. El artista describe particularidades culturales, conceptos sociales, creencias y costumbres que son los valores identitarios que conforman, la belleza como un todo. John Bautista, asume el hecho fotográfico en su diversidad de funciones, su singular capacidad para el registro de la memoria visual y extraordinaria fuerza expresiva. Convierte a la fotografía en testimonio de particular valor para ofrecer una mirada cualitativamente distinta de la belleza indígena. •







Representando el mundo

Kichwa otavalo

Angélica Ordóñez Charpentier, PhD.

Universidad Andina Simón Bolívar. Quito

44

Cuando Albert Arnavat me invitó a escribir un texto para este libro, mi primera impresión de las fotografías inmediatamente me llevó a reflexionar cómo habían sido representados los *Kichwa* otavalo históricamente y el propósito de aquellas representaciones. En este texto que sigue a continuación, propongo un recorrido, que responde a mis intereses académicos acerca de la representación del Otro y de la posibilidad del Otro de representarse a sí mismo. Me referiré al trabajo de Blanca Muratorio y Deborah Poole para abordar las formas y propósitos de las representaciones de los indígenas de los Andes. En esta sección mencionaré algunas teorías como economía visual e indigenismo, con el fin de entender mejor en qué contexto se enmarca un libro de fotografías sobre grupos *kichwa* otavalo. Haré mención a una obra icónica de fotografía de 1949, de Aníbal Buitrón y John Collier, Jr., señalando el tipo de etnografía y de la fotografía que la acompaña, propia de mediados del siglo XX. En este recorrido, también reflexiono muy brevemente sobre la antropología visual y los dilemas éticos que la atraviesan. Concluyo el texto, aludiendo a cómo se ha mirado el cuerpo de las mujeres indígenas, para -finalmente- elaborar comentarios sobre las poderosas fotografías de John Bautista, Atipak, vistas desde una mirada no-experta, como es la mía.



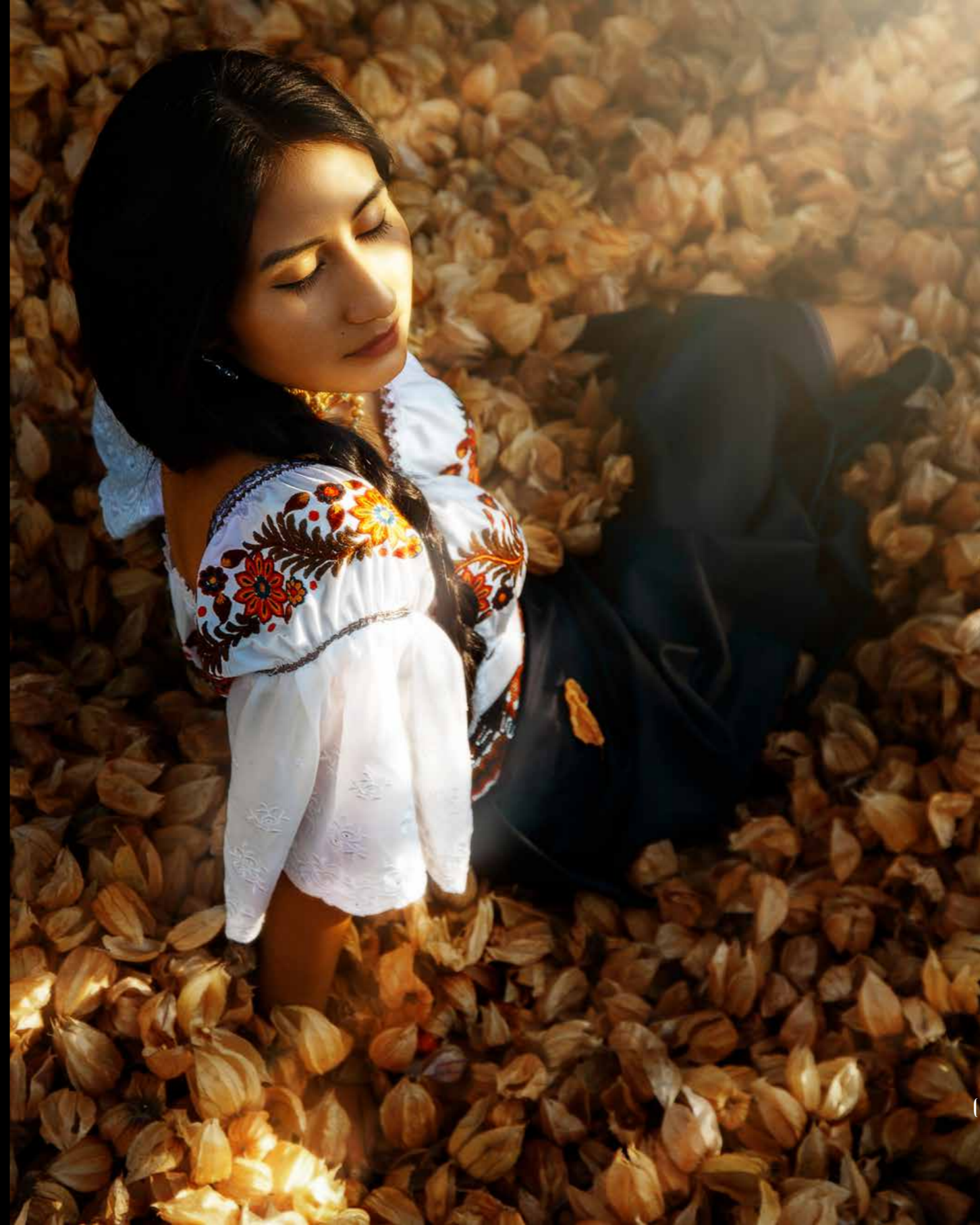
Primero que nada, dos autoras y sus libros que ya son iconos, vinieron a mi memoria: Blanca Muratorio y Deborah Poole. En su libro *Imágenes e imagineros*, Blanca Muratorio nos invita a hacer una reflexión que probaría ser fundamental en las ciencias sociales: cómo los imagineros de la nación han usado representaciones de los grupos indígenas para construir ideas de civilización, otredad e identidad nacional. Es a propósito de tres exposiciones que Muratorio analiza la representación de los grupos indígenas, la idea de un indígena genérico y las diferencias entre indígenas amazónicos y de la sierra ecuatoriana. En las exposiciones Mundial de París de 1889, Histórica Americana de Madrid de 1892, Universal Colombina de Chicago de 1893, las imágenes de los indígenas (e incluso la presencia de personas indígenas en las exposiciones), ilustraban la contraposición entre civilización y barbarie; en todas ellas se comunicaba la idea de que los indígenas tenían redención posible, a través de la educación en valores occidentales. Los imagineros, aquellos que fomentaban esas imágenes, eran viajeros, generalmente científicos, que recorrían el planeta en búsqueda de representaciones que se convertirían en taxonomías gráficas de la diferencia humana. En el caso ecuatoriano, Blanca Muratorio afirma que: «*La visión del Indio fue siempre un reflejo de la propia identidad de los imagineros tanto europeos como blanco-mestizos, sean estos los Iluministas franceses, los criollos de la independencia o los etnógrafos contemporáneos. Es esa doble construcción de identidad a través de la constitución de la diferencia la que siempre estuvo plagada de ambigüedades*» (1994:16). Así, se llega a producir una «*forma de 'racismo aristocrático' rastrea el origen de los ecuatorianos hasta una nobleza indígena real o mítica, la que constituye para estos imagineros un importante pilar en la construcción social de una identidad nacional*» (1994: 130).

En el contexto de estas exposiciones universales, se difundió una imagen



de progreso opuesta a la idea de salvajismo. En Ecuador, este último se expresa en los indígenas amazónicos, mientras que la primera se manifiesta en los indígenas *kichwa* otavalo, quienes simbolizan para sus autores del siglo XIX el futuro de todos los grupos indígenas; es decir, lo que podrían llegar a ser si se dejara que el proceso civilizatorio siguiera su curso. En la actualidad, afirma Muratorio, «los Otavaleños son todavía el grupo preferido para ser fotografiados en tarjetas postales y para simbolizar al Ecuador [...] Esta representación positiva de los Otavaleños que los convierte en la 'imagen modelo' de los Indios de la Sierra en la actualidad era ya corriente a fines del siglo XIX» (1994: 134). A los grupos *kichwa* otavalo se les atribuyó cualidades como la laboriosidad, el respeto al orden, sus habilidades deportivas y artísticas. Estas características resaltan una preocupación común de la época: cómo hacemos una representación del Otro, para poder representarnos a nosotros mismos.

Por otro lado, Deborah Poole hace un análisis acucioso, teóricamente complejo y sólido, acerca de cómo podemos acercarnos a las imágenes europeas que representan a las culturas de los Andes. Así, Deborah Poole, en su obra *Visión, Raza y Modernidad* (2000), se pregunta sobre el rol que han jugado las imágenes visuales que han circulado en la fantasía, ideas y sentimientos, entre Europa y los Andes. La autora sugiere que los discursos e imágenes visuales jugaron un papel fundamental en las formaciones intelectuales y los proyectos estéticos que se plasmaron dentro y alrededor de los países andinos en el siglo XIX e inicios del siglo XX. Además, las imágenes visuales coadyuvaron a la estructuración y reproducción de los proyectos científicos, los sentimientos culturales y las tendencias estéticas que caracterizan a la modernidad en general y, al discurso racial moderno en particular. Poole propone analizar el «*número y variedad de imágenes e imágenes-objeto a través de las cuales ese lugar denominado 'Los Andes' ha sido concebido y deseado, marginado y olvidado por la gente de ambos*



lados del Atlántico» (Poole, 2000: 14). Uno de los puntos más relevantes de Poole, es señalar la naturaleza simultáneamente material y social de la visión y la representación, cuando afirma que el ver y el representar son actos 'materiales' en la medida en que se constituyen medios de intervención en el mundo. En efecto, las formas en las que vemos y representamos el mundo determinan nuestra actuación frente a este: así creamos lo que el mundo es. Poole propone entender que la visión es un ejercicio social, aunque el acto de observar sea aparentemente individual. En realidad, lo social de la representación ocurre en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2000: 15). De ahí que Poole sugiere que el término Economía Visual es un concepto útil para «*pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos*» (2000: 16). La palabra economía sugiere una forma sistemática en la que se organiza el campo de la visión; además, sugiere que esta organización está atravesada por relaciones de desigualdad y poder. Deborah Poole se centra en el caso del Perú para analizar cómo las fotografías concuerdan con una cultura visual europea dominante, según la cual las imágenes son 'representaciones' de una realidad que existe más allá de la imagen. La cultura visual europea del siglo XIX contribuye a enraizar ideas contemporáneas sobre diferencias raciales y la necesidad de misiones civilizadoras que impongan formas de vivir y pensar del viejo continente (2000: 22).

En los casos estudiados por Poole, las fotografías de personas indígenas construyeron comprensiones populares sobre la 'raza' como un hecho material y biológico. Estas imágenes coloniales jugaron en la formación y consolidación de los discursos visual y racial que formaron el núcleo de la modernidad europea. Las imágenes que científicos y viajeros proponían, llegan a modelar las comprensiones filosóficas y culturales europeas de alteridad y 'otredad': Son proyectos ideológicos y discursivos del colonialismo, el imperialismo y el capitalismo. Sin embargo, las fotografías a través de las cuales



se imaginaron los Andes tuvieron un contrarrelato: la agencia de los pueblos andinos jugaron en la creación de tales imágenes (2000: 17,22-23, 28). Las fotografías se interpretan por los observadores con un sesgo cultural e históricamente específico. Así, una imagen puede adquirir innumerables interpretaciones o significados según los códigos y referentes que quienes observan ponen en ella. Al mismo tiempo, quienes posan en las fotografías no son seres pasivos, sino creativos, que resisten y usan esos mismos regímenes visuales, para construir una imagen propia. Poole afirma que por su estrecha vinculación con la expansión colonial y la globalización de la cultura burguesa de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la fotografía es un medio particularmente fascinante a través del cual estudiar la forma como los intelectuales de la periferia desafiaron esa mirada controladora propia del colonialismo (2000: 27, 30, 240).

En el Ecuador, los primeros estudios de fotografía datan de mediados del siglo XIX. Es en ese mismo periodo que la fotografía en papel se populariza y se hace más accesible para todo tipo de público. Los primeros fotógrafos que se instalan en el Ecuador son franceses, itinerantes, y fueron preferidos para retratar a la élite social ecuatoriana hasta fines del siglo XIX (Chiriboga y Caparrini 1994: 12). Hacia 1870 un fotógrafo profesional realiza los primeros retratos de indígenas en Ecuador; son fotos posadas, entre ellos se encuentran indígenas de Otavalo. Los fotógrafos nacionales eluden retratar a grupos indígenas. Son los extranjeros y científicos viajeros quienes se interesan por fotografiarlos con fines de desarrollar una tipología de 'razas' humanas. Se trata de la fotografía de un «tipo de indio», el indio típico de una región, que representaba a todo su pueblo. Además, tal como lo describen Muratorio y Poole, hay un tipo de indígena idealizado de gran popularidad, el inca, que responde a la predilección francesa por este grupo étnico, la cual promueve la representación de ellos en trajes dignos de la realeza. En Ecuador, de 1860 a 1920 se presentan imágenes 'idealizadas', de indígenas altivos



y sonrientes, imágenes que contradicen la realidad social de explotación que están viviendo estos grupos (1994: 15, 35).

Los fotógrafos nacionales apelan a una tradición costumbrista que no considera incluir el nombre de los indígenas fotografiados; aún más, las imágenes están descontextualizadas y se los excluye de fotografías de vistas y paisajes porque, según se afirma, lo afean (1994: 16). Los fotógrafos ecuatorianos, entre fines del siglo XIX hasta 1920 consiguen incluso retratar indígenas desnudos, aunque ellos vistieran tejidos cotidianamente. Estas fotos muestran, de frente y perfil, las características de pobladores americanos que estudiosos europeos gustaban auscultar para elaborar afirmaciones acerca de su inferioridad.

A partir de 1920, se habla del nacimiento de la fotografía indigenista. El indigenismo se adoptó como una política de carácter americano, transnacional, y en esa medida, casi obligatoria. El indigenismo era una ideología propia del contexto histórico que se vivía, pero no correspondía a un sentimiento propio de los llamados indios.

El indigenismo actúa como una política gubernamental continental, que trabaja con la idea del indio como problema y que promueve su integración a la nación. Esta ideología fue promovida por instituciones transnacionales, como las Naciones Unidas. Para este efecto, primero se crea el Instituto Indigenista Interamericano (I.I.I.), y se compromete a que cada país asistente emule una institución nacional similar.

Los artistas plásticos ecuatorianos de las primeras décadas del siglo XX, así como los escritores de esa época, se dedicaron a escribir a partir del realismo social. En éste, se retrataban las crudezas humanas, se utilizaba el vocabulario coloquial, y se privilegiaban las narraciones locales. Muchas de estas manifestaciones artísticas adoptaron al indigenismo como postura vital, y a través del arte querían expresar su descontento con respecto a la situación del país. En el Ecuador, la literatura de los años 1930 (realista de denuncia),



y la pintura indigenista, representaron expresiones artísticas muy ancladas en lo nacional (aunque esta tendencia se estaba dando continentalmente), y empiezan a cambiar las relaciones sociales en el campo del arte ecuatoriano. El indigenismo oficial pudo haber suavizado -o al menos silenciado- algunos de los excesos de un abierto racismo biológico. Pero contenía sus propias contradicciones: el indio era visto como un ente incapaz de gobernarse a sí mismo, necesitado de la tutela de un gobierno racional (Ordóñez, 2000).

La idea de indígenas redimibles y otros irredimibles recae en una especie de racismo higiénico que sigue considerando a unos indígenas como sucios y salvajes, mientras que otros son capaces de adoptar la limpieza propia de grupos civilizados (Collaredo-Mansfeld, 1999: 85). En ese caso, como se mencionó anteriormente, los indígenas *kichwa* otavalo son considerados prósperos, limpios, ordenados y buenos comerciantes.

EL VALLE DEL AMANECER

La imagen de los *kichwa* otavalo trasciende fronteras en el siglo XX con dos publicaciones y la presencia de una mujer que viaja como embajadora cultural. En 1945 la antropóloga estadounidense Elsie Clews Parsons publica *Peguche, a Study of Andean Indians*, donde su principal colaboradora es la indígena *kichwa* otavalo Rosa Lema. En 1949, la misma Rosa Lema es designada por el gobierno del presidente Galo Plaza Lasso como embajadora cultural y viaja a Estados Unidos apoyada por la embajada de ese país. En ese mismo año, John Collier y Aníbal Buitrón publican el libro de fotografías *The Awakening Valley* (El valle del Amanecer), constituyendo uno de los primeros ejercicios de una etnografía visual, realizada por el primer ecuatoriano graduado como antropólogo en la Universidad de Chicago: Aníbal Buitrón, junto al fotógrafo John Collier, Jr.

El libro de fotografías, tomadas en 1946, se refiere al valle de Otavalo, que



según el texto escrito por Buitrón, ha tenido un despertar, «*un milagro de renacimiento cultural*», que contrasta con el «*peso*» que son los indígenas para el país, «*porque los indios viven en extrema pobreza*» (Buitrón y Collier 2001 [1949]: 1). Sin embargo, como señala Buitrón en esta primera página del libro, los «*indios de Otavalo*» están rompiendo la cadena de pobreza y se están convirtiendo en «*ciudadanos prósperos e industriosos*». Afirma que estos indígenas han hecho una historia única, debido a la vitalidad que surge de una «*energía universal*», es «*una historia de esfuerzo, habilidad, alegría y fe*» (1949:1). Las fotografías en blanco y negro que acompañan el texto constituyen paisajes, retratos y escenas de la vida cotidiana. La plaza del mercado general de Otavalo aparece como elemento central y el texto hace mención al intercambio comercial local, pero también internacional, que en 1946 ya había hecho conexión con Quito, Bogotá y Caracas. Buitrón afirma que en el mercado general, «*tres cuartas partes de la gente son indígenas, proporción valedera para toda la región*» (1949: 37). A pesar del carácter celebratorio e idílico del texto, Buitrón narra cómo se produce el intercambio de productos: las mujeres mestizas van acompañadas de una sirvienta y un policía, quien obliga a los indígenas a bajar el precio de los productos. También está presente y retratado en el libro un juez de pesas, quien es el encargado de resolver disputas. En esta misma época, los indígenas de Otavalo no podían acceder a la ciudad, sino para vender sus productos. Los indígenas viven en las montañas que rodean a Otavalo; la ciudad es un espacio exclusivo para mestizos y habrá que esperar a fines de los años 1990, para que los indígenas puedan acceder a comprar bienes raíces y se conviertan en los actores comerciales más importantes en la ciudad. Otros temas que se encuentran en el libro de fotografía, se refieren a las actividades agrícolas, las tareas del hogar, la alimentación, la vida en la comunidad y, consta un acápite exclusivo para representar la economía *kichwa* otavalo en transformación. Los textos no desconocen la historia de dominación y explotación que ha existido; hay alusiones al pasa-



do incaico y al colonial. Buitrón afirma que la discriminación social es muy real: «*Cualquier blanco o mestizo se cree autorizado para quitar una 'prenda' a un indio- quizás su sombrero de alas anchas- para obligarle a trabajar en un proyecto público o privado sin ninguna remuneración*» (1949: 109). Si bien, el libro contiene fotografías espontáneas, también muestra escenas de la vida social, evidentemente posadas. El libro contó con la interpretación etnológica de Aníbal Buitrón, mientras que John Collier, Jr. y su esposa Mary Trumbull Collier realizaron las fotografías y propusieron una secuencia de imágenes apropiadas para acompañar el texto. El libro contiene retratos tomados en un primer plano, mostrando los personajes niños, jóvenes y mayores de la comunidad. Como registro de las actividades más cotidianas, el libro tiene un valor documental histórico, pero no puede ocultar rasgos de exaltación, en el sentido de que son el reflejo de las fantasías del fotógrafo, así también, se inculcan y personifican valores, éticas y costumbres promovidas por el ideal civilizador (ser industriales y trabajadores). El peligro de anclarse únicamente en la exaltación es eludir el hecho de que la violencia colonial que ha sido parte de la formación nacional (Johnston, 2015). Estas fotografías pueden ubicarse en el término acuñado por Mary Luoise Pratt: «*zona de contacto*», es decir, un espacio social donde las culturas se encuentran, se enfrentan en relaciones desiguales de poder y dominación (Ver Pratt, 1992). Así, la fotografía no solo documenta lugares, fechas, hechos, situaciones, sino que retrata momentos sociales que han construido relaciones asimétricas.

El ejercicio de Buitrón y Collier, puede ser leído como el producto de construcciones imaginarias del noble salvaje. Si bien el uso de medios visuales, tal como lo afirman Blanca Muratorio y Deborah Poole (ver *supra*), se puede enmarcar en proyectos imperialistas, especialmente del siglo XIX y principios del XX, también existen otros usos de la fotografía. A partir de mediados del siglo XX, la fotografía y el cine de carácter etnográfico hicieron posible otro tipo de intervenciones, como tareas enfocadas en la resolución



de problemas para producir un cambio social (1949: 12). Estas intervenciones, no siempre han sido inocuas. Sin embargo, Sarah Pink sugiere que la antropología visual aplicada tiene éxito en proyectos que buscan representar cómo las personas experimentan ciertas dimensiones de su mundo cotidiano y en crear plataformas en las cuales las personas pueden representar sus experiencias y sus visiones acerca de la cultura; siempre y cuando, la naturaleza del proyecto sea participativa y colaborativa (1949: 17). La Antropología Visual Aplicada, la cual, de acuerdo con Pink (2007: 6), usa teoría, metodología y práctica para alcanzar fines no académicos. Es decir, que el objetivo es representar otras culturas, con fines que van más allá de la academia y que puede ubicarse en la divulgación o difusión en torno a la diversidad humana. En la antropología visual se representa: el mundo, las experiencias, aspiraciones y autorepresentaciones de distintos grupos humanos.

Usar imágenes en la investigación requiere la comprensión de las culturas visuales locales y de cómo los significados de lo visual se van a interpretar por las personas implicadas y por sus audiencias. Los temas de autoría, pertenencia y de quién tiene derecho a los materiales de investigación pueden ser complejos y deben ser negociados y acordados antes de que estos sean producidos (18). En ese sentido, la investigación en antropología visual debe combinar distintos tipos de principios éticos, presentes en la academia, fuera de ella, tomando en cuenta a todas las personas involucradas. Por eso, se debería transitar hacia una antropología visual participativa que incluye métodos, enfoques y proyectos para hacer posible que grupos específicos de personas, cuyas voces no siempre son escuchadas en el ámbito público, expresen sus experiencias. Se puede crear una antropología pública, donde el conocimiento conjunto de participantes e investigadores se manifiesta. Por último, es importante señalar que este tipo de trabajos trasciende las fronteras de la antropología para convertirse en un trabajo interdisciplinario (Pink, 2011).

John Collier Jr., luego de realizar su serie fotográfica en Otavalo, se dedicó



a promover la antropología visual y acuñó el término en 1967 en la publicación de su libro: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Su interés primigenio en el impacto pictórico y artístico de su fotografía cambia hacia la creación de contenidos etnográficos. Su trabajo ha sido criticado por registrar felicidad en contextos de pobreza extrema, pero el fotógrafo defendió la importancia de retratar la vitalidad de las comunidades (Collier, 2007). En realidad, las fotografías de *The Awakening Valley*, muestran retratos de alegría y orgullo de los indígenas *kichwa* otavalo. Surge, entonces una incógnita: si bien la fotografía puede estar cargada de realismo y servir para sensibilizar a las audiencias sobre una situación determinada, ¿las imágenes que se esperan de los países pobres, son aquellas de gente desesperada e inerte, sumida en la desgracia y necesitada de ayuda externa? (Alam, 2007). No es solamente la antropología visual o la fotografía las que enfrentan este tipo de preguntas y cuestionamientos. Estos dilemas éticos trascienden las barreras disciplinarias de las ciencias para situar preguntas incómodas acerca de qué constituye lo visual, a quién le pertenece, quién puede reproducirlo y quién puede dar cátedra sobre ello, cómo puede manipularse y construirse, con qué propósitos y consecuencias y, quién tiene la habilidad de manejarlo con los menores efectos adversos. En ese sentido, lo que está en juego en la ética visual son temas de responsabilidad, autoría, justicia social, rigor, especificidad, rendición de cuentas, aprendizaje y manejo de la producción de imágenes y su posterior circulación (Perry y Marion, 2010).

BREVE EXCURSO: LA BELLEZA FEMENINA INDÍGENA

Como producto de ideas coloniales, las poblaciones indígenas fueron fotografiadas con fines científicos y taxonómicos. Como arte, los retratos a grupos indígenas no han sido una práctica común, ni plenamente aceptada. Dicho de forma clara y simple: los cuerpos y rostros indígenas no han sido



vistos como símbolos de belleza desde la mirada occidental. Al mismo tiempo, las fotografías realizadas por científicos o viajeros, así como por fotógrafos nacionales que emularon sus motivaciones, también expresan sus propias fantasías y deseos acerca del Otro.

Las mujeres indígenas, desde la época colonial, no eran iconos de belleza, ni evocaron el deseo. Más bien, Poole señala que en el contexto de la ciudad de Lima en el siglo XIX se veía a la mujer india como un tipo femenino pasivo y virtuoso. Mientras que la tapada limeña era fetichizada como partes corporales singulares (las caderas, la mano, un pie, un ojo) y la mulata a través de un énfasis en las partes «sucias» asociadas a la maternidad, la mujer indígena es fetichizada como superficie, como disfraz, como la ropa que enmascara su cuerpo y su sexo. Según Poole, existe un doble interés en catalogar a la mujer india: por un lado está el intento de homogeneizar a las mujeres indígenas reales dentro de un tipo folklórico idealizado, y por otro lado, el deseo de reducir a este personaje femenino dentro de una imagen científicamente constituida, es decir, dentro de un 'tipo' (2000: 100). La disección de la mujer india en los elementos superficiales de su vestimenta también la confirmaba como un ser invisible en el plano sexual. Esto no impidió que las mujeres indígenas fueran usadas, ultrajadas y violentadas sexualmente por patronos y capataces, añadiendo este tipo de violencia de género, a la opresión, explotación y discriminación que han experimentado los grupos indígenas a lo largo de la historia colonial y postcolonial.

Reivindicar la belleza femenina y hacerla reconocible ante el mundo mestizo, ha sido una tarea titánica. Un pequeño pero significativo ejemplo fue la cruzada que en el año 1996, Verónica Barahona realiza para inscribirse como candidata para Reina del Yamor, una festividad introducida por mestizos de Otavalo, que se apropia de elementos de la cultura indígena *kichwa* otavalo. Verónica Barahona, es impedida de participar, pero abre un debate sobre la inclusión de las mujeres indígenas en este tipo de certámenes de belleza. Los



organizadores de la fiesta argumentan que las mujeres indígenas tienen su propio concurso: *Sara Ñusta*, aunque con menor prestigio que su contraparte mestiza. A partir de este evento, se inicia una resistencia por parte de pobladores indígenas que critican el uso de símbolos indígenas para la fiesta, al mismo tiempo que la fiesta excluye la participación plena de los indígenas (Posern-Zielinski, 1999).

Tal como la *Sara Ñusta*, en el Ecuador, se han organizado otros concursos de belleza, exclusivos para participantes indígenas. Probablemente, uno de los más famosos, es el de la *Ñusta Pawkar Raymi*, organizado a propósito de esta festividad, promueve sus propias reglas y parámetros de belleza. Las candidatas requieren hablar *kichwa* y ser participantes activas de la comunidad. Los trajes, son elaboraciones estilísticas que se crean a partir de la ropa tradicional que usan las mujeres en la actualidad. Es decir, se hace gala de una moda que cambia y se transforma, así como lo hacen sus comunidades. Eludiendo la objetivación del cuerpo femenino, este concurso resalta en su belleza, en lo dinámico de sus expresiones identitarias, estableciendo que ninguna cultura, y menos la *kichwa* otavalo, es estática (Ordóñez, 2017).

EL (SUPUESTO) OTRO SE REPRESENTA A SÍ MISMO

En este texto se ha sugerido que la fotografía con tendencia imperial y colonial se ha dedicado a: 1) Representar a los indígenas como reliquias del pasado y como sujetos en proceso de extinción; 2) No reconocer la existencia de personas indígenas, imaginando un paisaje vacío, o indígenas que se desvanecen en el paisaje; 3) Clasificar a pueblos indígenas con categorías inamovibles que los hace 'auténticos' e invalidar sus demandas sociales y políticas por no serlo (Johnston, 2015). El trabajo de fotógrafos indígenas en países pobres, así como otras de sus expresiones artísticas, ha sido negado en colecciones históricas y en antologías. Se trata de fotógrafos que han tenido



que importar costosos equipos y materiales de países más ricos, para fotografiar sus culturas, por ganancias mínimas. Desde el exterior, la demanda de fotografías se centra en desastres, pobreza y barrios marginales. Además del peligro de ser excluido de las publicaciones, está el peligro de ser anulado, cuando lo que se implanta como fotografía lograda es cómo usar el lenguaje visual occidental (Alam, 2007).

Se ha establecido que a partir de la década de 1980, se produce una nueva democratización de la tecnología audiovisual; al mismo tiempo, teóricamente se empiezan a considerar los impactos de la creación y la representación en general, en los trabajos etnográficos en particular. La representación del Otro en los medios occidentales es reclamada en un contexto de postcolonialismo. A partir de 1990, los proyectos visuales, exigen cada vez más, tener un carácter participativo y colaborativo, especialmente dirigido a mejorar las condiciones de vida de las personas que son retratadas en las imágenes o estudios, tal como lo mostró el acápite sobre la antropología visual aplicada. La etnografía visual de la actualidad ya no puede prescindir de ese enfoque: existe un movimiento planetario por descolonizar los museos y las representaciones de lo indígena. La perspectiva de los grupos indígenas sobre los proyectos visuales o etnográficos es ahora imprescindible; además, son los indígenas quienes empiezan a proponer una auto representación, usando sus propios medios y producciones audiovisuales. Además de las reflexiones acerca de cómo se ha representado a los grupos indígenas, también se cuestiona el papel que tienen los medios indígenas en el mundo académico y en el mundo del cine y la fotografía. Los proyectos colaborativos y participativos, o proyectos autónomos de los indígenas, son los que se van a encontrar -cada vez más- en museos y recopilaciones. En ese sentido, la antropología visual y las luchas anticoloniales han sensibilizado a los espectadores, potenciado movimientos de resistencia y socavado narrativas tradicionales sobre la representación visual (Marion y Scanlan, 2020).



ATIPAK, EL VENCEDOR

El ejercicio que he realizado en páginas anteriores para ponderar cómo se ha venido construyendo la representación en imágenes de los *kichwa* otavalo, me lleva, finalmente, al libro de fotografías de John Bautista, *Atipak*. Su obra y su quehacer no se pueden comprender sin relacionar ambos con el pasado y presente migratorio *kichwa* otavalo. La cultura *kichwa* otavalo está marcada por la migración, como bien lo señala Aníbal Buitrón ya en 1946. Las comunidades *kichwa* otavalo han emigrado internacionalmente durante casi un siglo, sea como comerciantes, artesanos, profesionales y artistas (ver Ordóñez 2017). Es este intercambio y contacto cultural, el que inicia a *Atipak* en su aprendizaje fotográfico; es la creación musical la que le da su nombre, Vencedor, y la que le hace invencible. Es la historia migratoria de toda una comunidad que le antecede, la que crea redes y lazos con el mundo exterior, la permite que *Atipak* curse estudios sobre fotografía en Rusia. En ese sentido, *Atipak* representa a todo un pueblo de andariegos y cosmopolitas.

Como se había dicho en las primeras líneas de este texto, la fotografía es un objeto material, que junta a quien la realiza, a quien se representa y a todas las generaciones de personas que la observan. En la fotografía hay mucho más que una imagen, se expresan relaciones sociales, de poder, de circulación de ideas y objetos. Al mismo tiempo, las fotografías apelan a los sentidos, a lo material y a los afectos. Las imágenes construidas desde el exterior, sobre los Andes, tienen ahora un contrarrelato construido por sus habitantes. En el caso de las fotografías de *Atipak*, estas rompen con la anquilosada imagen etnoarqueológica del indígena, desafían la idea de mujeres indígenas sin belleza, anulan la idea de un indígena genérico en extinción, fundido en un paisaje natural. Estas fotografías, ahora publicadas en este libro, intervienen en realidades concretas, van a organizar un campo visual tejido por relaciones sociales. Estas imágenes, son actos materiales que esbozan nuevos inter-



cambios con el mundo, que proclaman una visión propia de los Andes y sus gentes.

Ahora hablo desde mi mirada no-experta, como una espectadora que tiene un particular apego por la magnificencia del monte Imbabura y el carácter de sus pobladores. En las fotografías de Atipak, constato la presencia de mujeres indígenas, cada una con un nombre propio y cada una cuenta una historia. Son mujeres mirando a la cámara, sin temor de ser bellas, lucen sus atuendos que marcan cuerpos estilizados. Las modelos que posan también nos miran, sin temor, haciendo saber a los espectadores que son mujeres poderosas, orgullosas de sí mismas, de su cultura en la diáspora, de su fisonomía. El contraste de los colores en las fotografías resalta la sensualidad y atractivo de las pieles morenas, la profundidad de sus ojos oscuros, nos dicen que hay muchas formas de esplendor, una estética antes no vista. Las modelos retratadas son seres creativos, que forjan junto al fotógrafo una imagen propia, nueva.

El uso de los paisajes no disuelve a quienes posan en ellos. La composición de la fotografía y la fuerza de la luz transmite también el poder que se halla en el entorno natural; se percibe una energía que se comparte entre personas, animales, montañas y agua. Los atuendos muestran la riqueza de la innovación en la moda femenina, así como la creatividad de miles de mujeres bordadoras, que inventan continuamente nuevos diseños y técnicas de costura. Los retratos son pinturas exquisitas, cuya luminosidad y colorido, nos transportan a un éxtasis visual del que es difícil desprenderse. La belleza de los cuerpos femeninos y masculinos, establecen nuevas fisonomías, otrora ocultas. No me canso de mirar estas imágenes y, mientras lo hago, viajo hacia los paisajes más hermosos que guardo en mi memoria, hacia un goce que no logro nombrar en palabras, por pertenecer a una tierra de montañas y mujeres poderosas e invencibles, como el fotógrafo que las captó en su cámara. •





Interpelar el encuadre, redescubrir el cuerpo. Fotografías de John Bautista

Alex Schlenker, PhD.

Universidad Andina Simón Bolívar, LICA

78

«All the world's a stage,
and all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts.»
William SHAKESPEARE
As You Like It, Act 2, Scene 7 (1599)

«Mi generación creció mirando esas fotos en los álbumes familiares,
esos hombres de traje de tres piezas, esas mujeres
de guantes y paraguas, gente de otra época»
Juan Gabriel VÁSQUEZ
El ruido de las cosas al caer (2011)

En la era de las imágenes desbordadas, aquellas que irrumpen sin previo aviso y fluyen incontrolablemente a los diversos dispositivos, toda fotografía debe ser materia de sospecha. La marea visual [digital] que todo lo inunda, amenaza con su visualidad omnipresente e invasiva las posibilidades de construir de manera significativa sentido en el mundo de la vida. La sobrea-bundancia de lo visual dificulta cada vez con más fuerza toda posibilidad de ver y comprender el mundo en el que vivimos. Dice el filósofo Vilém Flusser (2010) que si antes las imágenes servían como puntos de orientación en el mundo, hoy generan el efecto inverso e impiden ver el mundo en el que intentamos orientarnos. La imagen del mundo se convierte así en el velo que encubre al mismo mundo y con ello a las diversas formas de comprender y representarlo. La fotografía es entonces al mismo tiempo problema y oportu-



tunidad. La imágenes de John Bautista, Atipak, advierten en este libro ambas condiciones.

La representación es sin duda uno de los problemas centrales de la modernidad/colonialidad, ya que presupone, en una suerte de disputa de sentido, una separación ontológica y medial entre los representados y aquellos que sostienen los medios de representación. Para Stuart Hall el *«punto principal es que el sentido no está inherente en las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una práctica significativa: una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen [...] el sentido es construido por el sistema de representación»* (Hall, 2011:4) Es justamente en ese sentido que Bautista nos recuerda que el sentido se construye también en las representaciones visuales que del mundo se hacen, por ejemplo a través de las imágenes fotográficas.

Si hay un dispositivo emblemático de la modernidad tardía sería la cámara fotográfica, si hay un gesto central a la modernidad occidental es el retrato, impregnado de múltiples opciones para clasificar y controlar. Es fundamental interpelar los estamentos de saber que se apoyan en los modos de representación, así por ejemplo las distintas formas de pretensión de saber que se encierran en las ciencias modernas cuyo paradigma se basa en detener, atrapar y saquear elementos del mundo de la vida.

Para articular esta interpelación es importante recordar que la modernidad es ante todo un proyecto civilizatorio que *«inicia con la invasión de América [...] Se trata del despliegue y control del 'sistema - mundo' en sentido estricto [...], y la 'invención' del sistema colonial, que durante 300 años irá inclinando lentamente la balanza económica/política a favor de la antigua Europa aislada y periférica.»* (Dussel, 2005:12) Este proyecto civilizatorio no es el primero y no es el único, pero es el que logró imponerse a través del desarrollo de dispositivos raciales que le han permitido identificar, retratar y devorar al otro: *«los conquistadores concibieron al nativo como*



un ser abominable, de acuerdo a sus parámetros eurocéntricos provenientes de los paradigmas clásicos y medievales de la monstruosidad» (Cocimano, 2006:1). Una determinada lógica que articulaba el uso social del dispositivo-cámara: se fotografiaba al otro para demostrar y difundir su monstruosidad a través de relatos de distinto tipo (científico, culturalista, de viajes, etc.).

Si tal como afirma Kenneth Goldsmith (2015) *«todo acto de creación es una forma de escritura»*, las fotografías de John Bautista irrumpen como una suerte de contra-escritura que desafía las lógicas históricas que establecen el orden gramatical entre sujeto, predicado y objeto. Se trata de interpelar desde la misma fotografía la obsesión de la modernidad por *«uno de los objetos favoritos de la fotografía[:] el cuerpo humano. No sólo por el interés que cada persona despierta en su prójimo, sino sobre todo como prueba visible de las diferencias, las patologías y las tendencias criminales. El cuerpo fue considerado entonces como el signo universal de lo que sucede en el alma; de todo aquello que permanece velado, tanto en los individuos como en el cuerpo social.»* (Giraudó y Arenas, 2004:137) Las imágenes de Bautista responden a esta pretensión universalista con detallados retratos que redescubren el cuerpo racializado, la potencia de una mirada-otra permite interpelar la mirada occidental[izante].

Históricamente el pueblo indígena tenía dos rutas para ingresar al encuadre fotográfico. Por un lado debía aceptar dócilmente ser fotografiado por la matriz de poder blanca-colonial-europea encargada de imponer y administrar lógicas y prácticas de dominación y explotación del sistema-mundo (Grosfoguel, 2008:212), para así, entre otras formas, ocupar el lugar del objeto de medición antropométrica a través de la *«observación, la clasificación y la medición, [para] el estudio de las características corporales u orgánicas [que] sentarían las bases de la «objetividad»*, a través de la cual sería posible alcanzar el *«alma»* (Giraudó, 2004:127), porque la fotografía se limita *«en aquellas situaciones en las que la cámara se utiliza para documentar, o para*



señalar ritos sociales,» a constatar lo abyecto del sujeto no-occidental (Sontag, 2006:125). La otra ruta en cambio obligaba al sujeto indígena a completar el paisaje en pinturas, dibujos, postales e ilustraciones de los siglos XVI a XIX, un gesto que de la mirada del viajero europeo que lo reducía a decorado natural del paisaje que Europa le envidiaba a las Américas. Elisa Garrido define al paisaje como un acto intencional atravesado por las relaciones epistémicas y estéticas entre arte, naturaleza y romanticismo (Garrido, 2020). Asistimos por lo tanto en este libro a un giro estético/narrativo y epistémico de las posibles formas de representación fotográfica de la diferencia y diversidad étnica de los pueblos y nacionalidades que reinterpretan su espacio desde sus propias perspectivas.

El mundo es mundo de relatos. El mundo es narración en sí y por lo tanto es la suma de todas las narraciones posibles. El mundo es el resultado de las narraciones que se imponen por sobre otras. Hace falta entonces desarrollar otras formas de narrar el mundo que anulen los relatos en clave colonial. Cómo si de devorar al devorador se tratara, John Bautista desestabiliza esta mecánica visual moderna asumiendo sus propias políticas de representación. Para ello se apropia de la técnica (*tekne*) que estudia y domina para ponerla al servicio de los retratos que crea. Para una buena parte de la tradición visual de la segunda mitad del siglo XX la representación artística abandona la obligatoriedad de reproducir el objeto en su ausencia, para concentrarse en el desafío de mostrar el efecto de interacción entre el hecho de ver y el objeto mismo. Las estrategias derivadas proponen no retratar la realidad, sino los distintos efectos que emanan del acto de percibirla (Appignanesi y Garratt, 2004:14). Así, Bautista percibe y retrata distintos elementos culturales enmarcados a través de filtros etéreos, narrativos, tecnológicos. Sus retratos son las huellas de sus formas de percibir el encuentro con quienes retrata.

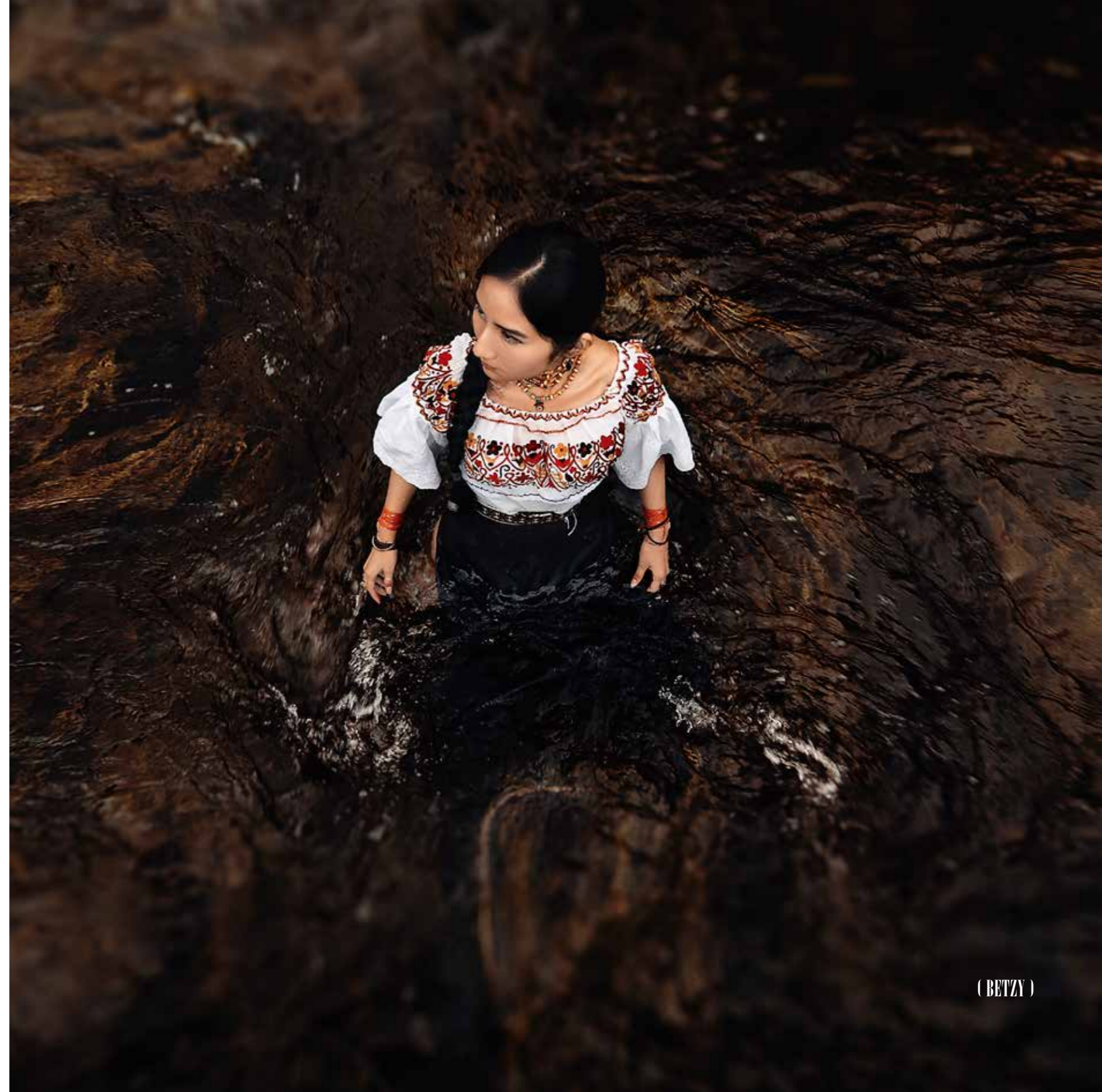
Aunque el retrato -y de manera exacerbada el autorretrato establecido en la contemporaneidad como «*selfie*» (Wolfgang Ullrich, 2019) lo define como



un gesto narcisista en clave egómana de enorme circulación efímera- es en la actualidad el formato canónico para hacerse ver en el mundo, asistimos así en este libro a un cambio en la comprensión del retrato, el cual incorpora con mayor insistencia la pregunta por el cómo del retrato fotográfico: tras más de tres décadas de crítica decolonial, las imágenes son ahora interpeladas para que, a más de una superficie significativa, visibilicen las rutas de su creación. En el retrato contemporáneo, tal como lo desarrolla Bautista, no basta con ver a quienes fueron retratados, sino que además queremos la confirmación de que la toma de retrato obedece a un encuentro acordado entre los dos lugares, el delante y el detrás de la cámara: «*hay que tener en cuenta que entre el retratista y el retratado se establece un contacto íntimo*» (Warburg, 1902:1)

Bautista suma a sus retratos una precisa aproximación a las nociones de forma/fondo que determinan la relación de términos entre las retratadas y el fotógrafo. Retratar la relación entre cuerpo y cultura obliga a «*establecer escenarios para la cámara*» (Spence, 2005:7). El lugar de la toma fotográfica no resulta irrelevante o casual, sino un ejercicio de emplazamiento casi político que incluye el espacio circundante como la voz del territorio, una dimensión vital inscrita en las texturas del agua, de las plantas, los animales, los tejidos, los objetos culturales significativos de una geografía sensible encargada de portar las memorias personales, familiares, grupales. Este juego entre los términos formales del plano proximal y el fondo contextual apuntan a un marcado paralelismo en las armonías visuales y de existencia: lo que ha de ser colocado en un equilibrio morfológico, compositivo, cromático, corresponde a la búsqueda de un equilibrio de la vida cultural en un mundo de escasa sensibilidad por la diferencia.

Desde el momento inicial en que Occidente se asumió como centro universal y eterno del mundo, las demás geografías son entendidas como formas bárbaras, subdesarrolladas, anómalas, barbáricas, paganas, iletradas, atrasa-



das y, de manera subrayada, carentes de belleza. El no-occidental es entonces feo por naturaleza y la fealdad ha de ser señalada. Dice al respecto Susan Sontag que «*nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. [...] (El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue calotipo: de kalos, bello.) Nadie exclama: qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo. Aún si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: 'esa cosa fea me parece bella' [...]*». (Sontag, 2006:125)

Para discutir si al cuerpo político se le permite buscar/concebir la belleza, hace falta abandonar la definición de belleza como un término absoluto definido por fuera de la experiencia (inter)subjetiva, para entenderlo como un gesto de búsqueda y de exploración de lo posible al desear y ser deseado, lo erótico como posibilidad en el tiempo. La búsqueda de belleza en Bautista es un ejercicio contemplativo en cuya lentitud honesta se disuelven los tabúes occidentales que relegan la dimensión sensual al escondite. Sus retratadas encuentran en espacios exteriores el tiempo necesario para explorar la relación con las dos escalas que atraviesan estos relatos fotográficos: el entorno como lugar de pertenencia y las texturas como experiencias sensoriales personales. Las niñas y mujeres (jóvenes y mayores) de estos retratos se permiten estar y por lo tanto ser. La belleza entonces no es gesto, sino descubrimiento, o en palabras de Sontag, «*lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello*» (Sontag, 2006:125), subrayo aquí el hacer compartido entre retratista y retratada. La belleza que surge en la serie de retratos y que atrapa la atención de los lectores no es una condición abstracta, sino una serie amplia de modos diversos en que lo bello habita el rostro, la mirada, la postura, el cuerpo, la piel. De manera especial la piel.

Justamente el lugar protagónico que ocupa en muchas de estas fotografías la piel es una irrupción que desde hace más de una década ha interpelado la noción limitante del cuerpo indígena como cuerpo político. Bautista se ins-



cribe así en una tradición de múltiples fotografías que, inaugurado por José Espinoza y Citlalli Andrango alrededor del año 2010, recogen las inquietudes en relación al cuerpo deseante y deseable que se permite insinuar y mostrar, condiciones derivadas de los actos de ver y ser visto. Si en la década de los años noventa los levantamientos indígenas visibilizaron el cuerpo a través de marchas y plantones como instrumento de crítica política, las exploraciones de lo sensual y erótico que irrumpen dos décadas después les permiten a sus hijxs y nietxs explorar la dimensión sensual del cuerpo, el cual no pierde de su entramado identitario su dimensión política, sino que la consolida al permitirle un ámbito subjetivo e íntimo, porque como Carolin Hanisch señala «*lo personal también es político*» (1969). Central a esta exploración visual y corporal es el hecho que el deseo, entendido como posibilidad, no se clausura en la consumación, Bautista es hábil en sostener dicho gesto a lo largo de la serie. No se trata de cuerpos que buscan la devoración sexual, sino la posibilidad existencial de permitirse la exploración que supera el tabú occidental.

Ante la imposibilidad de comprender la infinidad de perspectivas sobre el mundo de la vida, el proyecto civilizatorio que conocemos como modernidad capitalista patriarcal impone la perspectiva hegemónica de occidente como único punto de vista válido. Occidente se autoproclama como centro absoluto del poder, del saber y del dominio sobre la naturaleza y las formas estéticas aceptadas, ello incluye la definición de belleza. Definir qué es bello, en tanto portador de belleza, implica hacer validar determinadas formas corporales, faciales, de vestimenta, gestuales, entre otras, por el punto referencial de la matriz occidental. La belleza es proximal a lo largo del eje referencial que nos acerca a los modelos occidentales. John Bautista entiende este principio de colonialidad y revisa, a través de sus propias estrategias culturales y visuales y con minuciosa profundidad, el modelo hegemónico de centro y periferia. Esta exploración le permite sugerir formas alternativas y críticas que interpelan tales lógicas verticales. La belleza no preexiste en un modelo



de antemano definido, sino que se construye y define por quienes lo componen y ejecutan en el gesto mismo del retrato.

A lo largo de la historia de las imágenes el encuadre ha mostrado y ocultado simultáneamente a unos y otros. El encuadre es parte de un dispositivo que opera como mecanismo que genera valor de uso, pero sobredimensionando el valor de cambio. La imagen de la modernidad parecería existir entonces no para ayudarnos a entender el mundo, sino para asignar determinado valor a las personas a través de reiteradas comparaciones [corporales, culturales, gestuales,] que permiten prolongar la clasificación social en un mundo que, a decir de Simon Anholt, es hoy en día solamente un gran mercado (2008:193) reducido a espacios de competencia económica.

Representar es decantar la ambi/polivalencia que oscila entre las múltiples posibilidades, lo que a mí me gusta llamar lo posible-aún-no-acaecido. Este libro resulta fundamental para interpelar el encuadre, entendido como un contra-dispositivo que genera ciertas presencias en detrimento de determinadas ausencias. Enrique Dussel recuerda que no estamos entregados a nuestra suerte moderna, sino que debemos desarrollar estrategias para responder a toda forma de clasificación: «*No es la Modernidad la que le impone al intelectual crítico sus instrumentos; es el intelectual crítico el que controla, maneja la elección de los instrumentos modernos que le serán útiles para la reconstrucción crítica de su propia tradición.*» (Dussel, 2005:12). Una opción que implica entender las lógicas a ser intervenidas, aunque la comprensión es solamente uno de tantos aspectos presentes en este proceso de apropiarse/recuperar la voz propia. Contar el mundo, en palabras, sonidos, imágenes, implica cuidar la vida, el entorno, la tradición, la memoria, los afectos. Leonardo Boff subraya de manera insistente que cuidar es más que un acto; es una actitud, el ethos fundamental de lo humano. (2002)

Vilém Flusser afirmaba que lo fotográfico solo podía ser entendido como un acto de magia que se desprende de una única y compleja relación espacio-

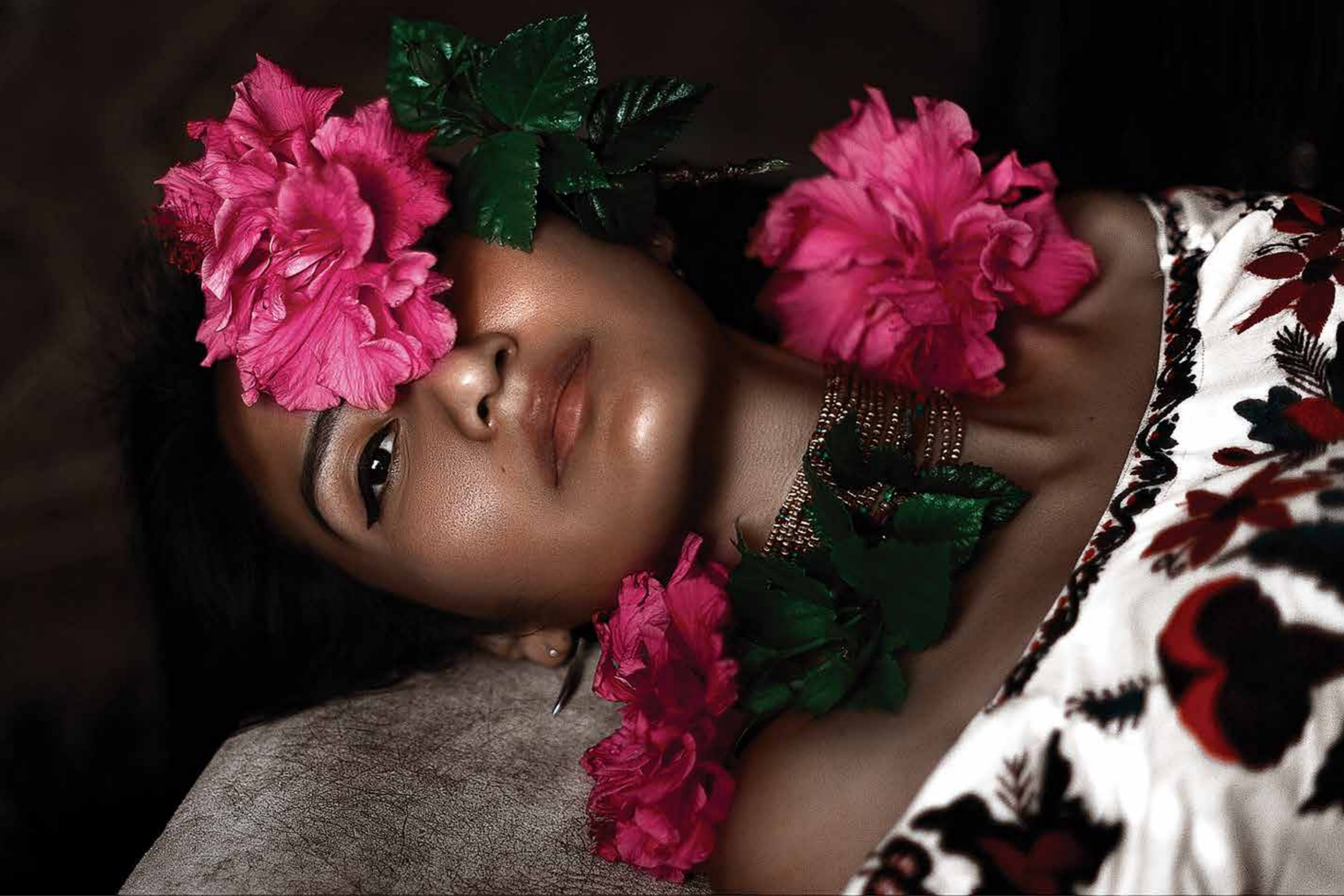


tiempo donde todo se repite y al mismo tiempo es novedoso, participando de un contexto pleno de significado: «*el mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos.*» (Flusser, 2010:32). Interpelar el encuadre implica interpelar la historia como proceso de justificación de formas de exclusión y dominación, interpelar el encuadre implica entonces irrumpir con una visualidad que privilegie la magia, lo mágico que atraviesa las posibilidades para redescubrir el cuerpo. Bautista sugiere ya varias pistas para esta importante y necesaria tarea, una de ellas se encierra en la magia que presupone en la era del frío soporte digital sostener entre las manos un libro impreso que permite cambiar las páginas al ritmo de la mirada. •





**Indígenas *kichwa* otavalo
vistos por John Bautista**



«El gran estilo nace cuando lo bello
obtiene la victoria sobre lo enorme»

FRIEDRICH NIETZSCHE
Filósofo alemán



Atipak
photography 2021

«Quitad de los corazones el amor por lo bello,
y habréis quitado todo el encanto a la vida»

JEAN JACQUES ROUSSEAU
Filósofo francés

(LIZBETH & DIANA)



**«Cuando se ve una cosa bella,
se quiere poseerla. Es una inclinación
natural que las leyes han previsto»**

ANATOLE FRANCE
Escritor francés



**«Siempre suspiramos por visiones de
belleza, siempre soñamos mundos
desconocidos»**

MÁXIM GORKI
Escritor ruso



**«La belleza perece en la vida,
pero es inmortal en el arte»**

LEONARDO DA VINCI
Pintor, escultor e inventor italiano











ATIPAK
PHOTOGRAPHY























































A woman with long dark hair, wearing a wide-brimmed hat and a dark top, stands in front of a wall made of many dried, brown leaves. She has a brown leather backpack on her shoulders and is looking slightly to the right.

**Dossier de prensa
internacional**

(PAWNEE)



(SAIRY)

Retratos en armonía con la naturaleza por John Bautista

Dmitry, Rusia.
9 de marzo de 2020
<https://photar.ru/portrety-v-garmonii-s-prirodoj-ot-dzhona-bautista/>

175

Hoy, un maravilloso retratista de Ecuador, John Bautista, compartió su historia con nosotros. Nos habló de su trabajo y de las dificultades que tiene que afrontar un fotógrafo viviendo en un país del sur:

Mi nombre es John Bautista. Nací en Ecuador, en el pequeño pueblo de Otavalo, y hasta el día de hoy vivo allí. Disparar siempre es un desafío para mí, porque aquí en Ecuador la luz del sol es muy fuerte y es muy raro encontrar una luz suave en comparación con Rusia. La luz es muy diferente según la ubicación geográfica. Pero hay muchos tipos de luz natural que producirán muy buenos resultados.

La fotografía fue mi pasatiempo hasta que decidí sumergirme más profundamente en este mundo. Siempre me ha gustado la fotografía, pero solo hago fotos por diversión. Hace cinco años, mis fotografías comenzaron a atraer la atención de la gente y me di cuenta de que tenía potencial. Durante mucho tiempo no pude decidir dedicarme por completo a la fotografía, pero aún así lo hice hace exactamente un año.

La fotografía es una forma de autoexpresión, siempre he pensado que con la ayuda de la fotografía puedo crear y revelar un estado de ánimo, ya sea mi estado de ánimo o el estado de ánimo de la persona que voy a fotografiar. Y siempre con mis fotografías trato de evocar emociones en el público. Y creo que en segundo lugar pongo la fotografía como profesión, como dice la frase (si eres bueno en algo, no lo hagas gratis).

Mi mayor fuente de inspiración son las películas y los programas de televisión, me gusta ver las imágenes y las paletas de colores, y también me encanta la música. Siempre escucho bandas sonoras de películas. También creo que necesitas llenar tu imaginación con buenos libros, buena música, buenas películas y sobre todo viajes. Conocer nuevos lugares, nuevas condiciones, una nueva atmósfera brinda una experiencia increíble.

La mayoría de mis fotografías están dedicadas a cómo una persona está en armonía con la naturaleza. Yo uso niñas indígenas para. Hago esto para crear nuevos sentimientos y emociones,

así como para romper algunos estereotipos, para mostrar que una niña indígena con un traje tradicional puede evocar un mar de sentimientos. En cada fotografía intento transmitir la carga sentimental de la paz o la nostalgia de una persona rodeada de naturaleza. Se trata de todos nosotros.

Para la edición uso principalmente *Photoshop* y rara vez *Lightroom*. Abro la foto en *Camera Raw* y hago ajustes básicos en la luz, las sombras, la nitidez, luego abro la foto en *Photoshop* y comienzo con la separación de frecuencias y trabajo en la plasticidad, el volumen, elimino los colores parásitos, trabajo en el contraste y, lo más importante, para tratar de realzar la emotividad de la foto y crear atmósfera, agregue niebla o resplandor de luz.

Trabajo con Canon 6D + Canon 24-105mm f4 + Canon 50mm f1.4 + Sigma 35mm f1.4 ART. Todavía no tengo una lente favorita, pero me encantan todas las lentes que tengo. Cada uno me da su propio estilo. Siempre me preparo para disparar con anticipación. Durante aproximadamente una semana pienso en un lugar, busco un modelo y elijo un día adecuado, ropa y complementos. Por lo general, obtengo una buena foto en una o dos horas, dependiendo del sol. No tengo mucho tiempo a mi disposición cuando la luz es perfecta.

Cuando me enfrento a una pérdida de inspiración, simplemente dejo la cámara a un lado y busco refugio en la música. Me olvido por completo de la fotografía, tomo mi violín y cambio mi entorno. Me ayuda mucho a evitar la sobresaturación de mi mente con cosas negativas. Evidentemente, también hay cosas negativas en el arte que no te permitirán avanzar, pero necesitas tomarte un respiro y refugiarte en otro mundo del arte, como la música o la pintura, leer un buen libro, escuchar música o mirar películas, estar con su familia, salir con amigos y divertirse. No debes gastar toda tu energía pensando en cómo puedes ser más creativo, más bien, necesitas dedicar un poco de tiempo a llenar la creatividad con nuevas ideas y emociones, así que cuando pierdo la inspiración cuando creo algo nuevo.

Trato de hacer las cosas de manera profesional, trato de que mis fotos tengan un alto nivel de retoque y composición, y además transmitan emoción para que las personas que miran mis fotos puedan ver y sentir el estado de ánimo de mis fotos. Creo que mi foco principal es que mis fotografías tengan una carga emocional y una buena composición y un alto nivel de retoque.

El consejo que te puedo dar es que tomes muchas fotos, no importa de qué errores vayas a aprender, tendrás buenas fotos y malas fotos, al final todos mejorarás instintivamente, solo sigue tomando fotos. Viaja, conoce nuevos lugares, nueva gente, nueva cultura, porque tu mente tiene la capacidad de preservar todo lo que has visto, y esto se verá reflejado en tus fotografías. •





La belleza de las indígenas de Ecuador, retratadas por John Bautista

MARCO FERNÁNDEZ RÍOS
Periódico «La Razón», Bolivia. 12 de abril de 2020

Un *kichwa* ecuatoriano muestra, a través del proyecto *Atipak Photography*, la belleza indígena. Una leyenda cuenta que, hace cientos de años, la sequía castigó el pueblo ecuatoriano de Otavalo, por lo que había que sacrificar a una doncella para calmar la ira del taita Imbabura (un enorme volcán que cuida la región). La elegida fue una bella indígena, llamada Nina Paccha (Fuente de Luz), pero su enamorado Guatalqui no estaba dispuesto a perderla, así es que la convenció para que juntos huyeran a la colina de Rey Loma. Los pobladores los siguieron porque querían hacer cumplir la ofrenda. Cuando estaban a punto de ser alcanzados, de repente se iluminó el cielo y Nina Paccha desapareció para convertirse en una laguna. En ese momento, un rayo cayó sobre el amante, quien se transformó en el árbol —que ahora es llamado Lechero—, que desde entonces es vigía permanente de su doncella adorada. Desde entonces, esos lugares se convirtieron en espacios rituales, donde los pobladores piden que haya buena cosecha y cuide sus vidas. De hecho, muchos cruzan la laguna como ofrenda a la beldad autóctona.

Ahí, a los pies del taita Imbabura, en la colina de Rey Loma, a orillas de la laguna Nina Paccha y cerca del Lechero, el *kichwa* John Bautista (26 años) llevó a cabo una serie fotográfica con jóvenes indígenas del municipio de Otavalo, en la provincia Imbabura, ubicado al norte del territorio ecuatoriano. «La belleza ha sido tan estereotipada que he tratado de romper los paradigmas, porque quiero recuperar y exponer la belleza que no se toma en cuenta: la belleza indígena. Ésa es la razón por la que estos últimos años he fotografiado a mujeres indígenas, para resaltar su belleza y que trascienda las fronteras», comenta el artista que ahora cumple la cuarentena en su casa.

Este proyecto nació hace seis años, cuando John tuvo la posibilidad de estudiar fotografía en Rusia, desde donde viajó a Kazajistán, Mongolia, China, Turquía y Finlandia, lugares en los que descubrió la belleza de las culturas nativas. Desde 2017, a través del proyecto *Atipak Photography*, John se ha dado a la tarea de buscar jóvenes ecuatorianas con facciones indígenas, tanto en las redes sociales como en los pueblos, las fiestas populares y en los mercados.

De un poco más de 5.000 imágenes, este artista presenta sus mejores obras a través de las redes sociales —como *Atipak Photography* en Instagram y Facebook— con el objetivo de resaltar la perfección de la piel morena.



(FELITZA)

John Bautista, el fotógrafo ecuatoriano que eleva la belleza indígena

Quito, 15 Octubre 2020

Redacción ECUAVISA

181

A través del lente de su cámara captura retratos que expresan más de una emoción. Él es Jhon Bautista, músico y fotógrafo ecuatoriano.

Jhon Bautista es un violinista y fotógrafo ecuatoriano que nació en Imbabura hace 26 años, es un apasionado del arte que con talento innato eleva la belleza indígena. A través del lente de su cámara captura retratos que expresan más de una emoción y que tienen la capacidad de conmover a cualquier espectador.

El mundo le ofreció a John la posibilidad de ser recorrido y observado. Hace unos años tuvo la oportunidad de estudiar fotografía en Rusia y así es como el joven artista se ha ido nutriendo desde muy chico, siempre compartiendo experiencias con otras culturas. Kazajistán, China, Mongolia, Georgia, Turquía, Finlandia, Colombia y Perú son las naciones que ha visitado y donde aprendió a resaltar la naturalidad de los rostros de una forma genuina y hasta hiperrealista.

«Gracias a la música y la fotografía he podido estar en muchos países de Asia. Particularmente, quedé fascinado con Mongolia. La gente, su idioma, tradiciones y hasta sus rasgos son muy parecidos a los nuestros. Conocer lugares muy lejanos me hizo anhelar mostrar con la fotografía los rostros indígenas, son esas emociones únicas que se ven en los retratos que hago».

Jhon se considera un vencedor y así lo describe el nombre de su cuenta en Instagram Atipak Photographi, cuya primera palabra está en quichua y tiene ese significado. Aquí muestra al pueblo indígena de una forma diferente, auténtica.

«Con mi trabajo busco que reconozcan y vean a los indígenas con otros ojos, no como se acostumbra a verlos: felices con sus trajes típicos. No es solo un rostro bonito o un paisaje único, ahí existe un mundo lleno de sensaciones y sentimientos que deben ser transmitidos en su máxima expresión, definitivamente una belleza profunda».

Jhon cree que aún debe seguir trabajando en su estilo y que tiene mucho por aprender, pero mientras eso ocurre va a seguir fotografiando rostros, inspirado por las verdaderas historias del mundo indígena.



BIBLIOGRAFÍA

- ACUAYO, Fernando et al. (2016): *Fotografía e historia en América Latina*. Autores, Centro de Fotografía de Montevideo.
- ALAM, Shahidul (2007): The visual representation of developing countries by developmental agencies and the Western media. *Policy & Practice: A Development Education Review*, 5 (Autumn), 59-65.
- ANDRADE, Carlos (1964): *Los inolvidables*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- ANHOLT, Simón (2008): «Las marcas país». *Revista Estudios Internacionales* 41 (161): 193-7. doi:10.5354/0719-3769.2011.14290.
- APPIGNANESI, Richard; GARRAT, Chris, (1995): *Postmodernism for Beginners*, Icon Books, London.
- ARNAVAT, Albert (dir.); RUIZ, Claudia; ORTIZ, David; POSSO, Ángela (2016): *Imbabura Gráfica*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: <https://issuu.com/utnuniversity/docs/libro-imbabura-grafica>
- ARNAVAT, Albert (dir.); BALANZATEGUI, Daniela; CEVALLOS, Raul C.; ECHEVERRÍA, José; LALANDER, Rickard; MORALES, Ana M.; POSSO, Miguel; ROSERO, Glenda; RUIZ, Ruth; TORRES, Jorge (2018): *Imbabura Étnica*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: https://issuu.com/utnuniversity/docs/ebook_imbabura_etnica
- ARNAVAT, Albert (dir.); ARELLANO, Lorena; BEDÓN, Iván; CEVALLOS, Raul C.; CHILQUINGA, Luis; ECHEVERRÍA, José; POSSO, Miguel; RUIZ, Claudia; TORRES, Jorge; VASALLO, Yoarnelys (2021): *60 Íconos Turísticos de Imbabura*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: <https://issuu.com/utnuniversity/docs/60-iconos-turisticos-de-imbabura>
- BARTHES, Roland (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. París: Gallimard.
- BENÍTEZ, Nhora (dir.); POSSO, Miguel; CEVALLOS, Raúl C.; GURRÍA, José; BEDÓN, Iván (2019): *El Matrimonio -sawari- en el pueblo kichwa de Otavalo y Cotacachi*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: https://issuu.com/utnuniversity/docs/ebook_libro_matrimonio_kichwa
- BOFF, Leonardo (2002): *El cuidado esencial. Ética de lo humano, compasión por la Tierra*. Ed. Trotta, Madrid.
- BOTERO VILLEGAS, L.F. (2013): Ecuador siglos XIX y XX. República, 'construcción' del indio e imágenes contestadas. *Gazeta de Antropología*, 29(1). En <http://hdl.handle.net/10481/24586>.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUITRÓN, Aníbal & John COLLIER, Jr. (2001 [1949]): *El Valle del Amanecer*. Instituto Otavaleño de Antropología - Universidad de Otavalo.
- BUXÓ, María Jesús (1999) «...Que mil palabras», en M. J. BUXÓ y J. M. de MIGUEL (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona, Proyecto A, pp. 1-22.
- BUXÓ, María Jesús; de MIGUEL, Jesús M. et al. (2002): «De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión». *Cuadernos N° 10*. Biblioteca Universitaria. Proyecto A. Barcelona, p. 165.
- COCIMANO, Gabriel (2006); El canibalismo como alegoría de la relación Occidente - Latinoamérica, Escáner cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias,

- número 87, septiembre 2006.
- COLLIER, Malcolm (2007): The applied visual anthropology of John Collier: A photo essay. En *Visual interventions: Applied visual anthropology*. Edited by Sarah Pink, 29–53. New York.
- COLLOREDO-MANSFELD, Rudi (1999): *The native leisure class: Consumption and cultural creativity in the Andes*. University of Chicago Press.
- CREAMER, C. Como se construye al sujeto indígena ecuatoriano en la fotografía a comienzos del siglo XX, *Presentación 11 Presentación de la Coordinación Ejecutiva del Congreso 15*, en CUVI, Pablo (2001): *Cien nuevos artistas*. Quito: Din ediciones.
- CRAIN, M. 2001. La interpenetración de género y etnicidad: nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito. En *Antología Género*, G. Herrera M. (ed.), pp. 353-381. Quito: FLACSO-Sede Ecuador/Junta de Andalucía.
- CHIRIBOGA, Lucía (2008): «Breves notas sobre una iconografía del poder». La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias (número monográfico), Revista Nacional de Cultura del Ecuador, n.º 12 (enero-abril de 2008): 94-9.
- CHIRIBOGA Lucía & Silvana CAPARRINI (1994): *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio en los Andes*. Abya Yala-ILDIS.
- DUBOIS, Philippe (1983): *El acto fotográfico de la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- DUSSEL, Enrique (2005); Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación), (UAM-Iz., México City, 2005), en: www.afyl.org/transmodernidadinterculturalidad.pdf
- ECO, Umberto (2005): *Historia de la belleza*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ESTÉVEZ, Patricio (2019): *Mujeres al desnudo. Las fotografías de Víctor Jácome*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- FLUSSER, Vilém (2001): *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
– (2010); *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, Sigma, México.

- FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
– (coord.) (1984): *Estética Fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUND, Gisèle (1983): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOSTER, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid : Akal.
- GARRIDO, Elisa, (2020); La Construcción Artística del Espacio Indígena y los Paisajes Itinerantes; Revista Iberoamericana, Académico Científica de Humanidades, Arte y Cultura, NÚM.8 (Septiembre 2020)
- GAUTHIER, Guy (1992): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- GIRAUDO, Silvia; ARENAS, Patricia (2004): Científicos europeos en el altiplano boliviano - argentino: Antropología, expediciones y fotos, Instituto de Arqueología Museo, Universidad Nacional De Tucumán, copia digital, disponible en <http://museodeamerica.mcu.es/anales12.html>
- GOETSCHEL, Ana María (2002): *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas: Quito primera mitad del siglo XX*. Quito: Museo de la Ciudad.
- GOLDEN, Rouel (2003): *Fotografía: Una guía completa de los más grandes artistas de la era fotográfica*. Buenos Aires: Lisma.
- GOLDSMITH, Kenneth (2015); Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital. Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, José Ángel (2015): «Un libro examina cómo lo digital ha convertido las cámaras de fotografía en «metralletas», en <http://www.20minutos.es/noticia/2484020/0/libro/fotografia-digital/harvey-wang/>.
- GREET, M. (2007): «Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman». *Revista de Historia Procesos*, Universidad Andina Simón Bolívar, 27, Quito.
- GUBERN, Román (1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- HALL, Stuart (2010 [1985]): «Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas» en Stuart Hall: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán/Lima/ Quito: Envión Editores/IEP/Instituto Pensar/Universidad Andina Simón Bolívar.

- (2010 [1992]): «La cuestión de la identidad cultural» en Stuart Hall: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán/Lima/ Quito: Envión Editores/IEP/Instituto Pensar/Universidad Andina Simón Bolívar.
- (2011); «El espectáculo del otro», «El trabajo de la representación». En Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.). Envión editores, IEP, Instituto Pensar, P. U. Javeriana, UASB.
- HANISCH, Carol, (2006/1969); The Personal is Political, documento disponible en <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>
- HEREDIA N, ESPEJO G. (2018): *Historia de la belleza*. 37(1):31-6. En: <https://revista.acorl.org.co/index.php/acorl/article/view/322>
- JELIN, Elizabeth. La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria y sociedad*, 16, no. 33 (2012): 55-67.
- JOHNSTON HURST, Rachel (2015): Colonial Encounters at the Turn of the Twentieth Century:»Unsettling» the Personal Photograph Albums of Andrew Onderdonk and Benjamin Leeson. *Journal of Canadian Studies*, 49(2), 227-267.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis (2005). La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental* n° 5, 2005. Texto 10. <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>
- LASO, François (2008): «Fotografías de Quito de José Domingo Laso: Lo posible y lo real». La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias (número monográfico), *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, n.º 12 (enero-abril 2008): 60-5.
– (2016): *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso, 1870-1927*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.
- MARION, Johathan & James SCANLAN (2020): *Anthropological*

- activism and visual ethnography*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199766567-0227>
- MARZAL FELICI, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MARTENS RAMÍREZ, Raquel (2002). Reseña «De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión» de BUXÓ, M. Jesús, Jesús M. de MIGUEL, et al. *Boletín Antropológico*, vol. 20, núm. 54, enero-abril, pp. 543-544 Universidad de los Andes Mérida, Venezuela.
- MAZUERA, I. E. H. J., LOZANO, K. S. H., GIL, J. P. A., & PAVAS, J. D. 115-*La Belleza: una construcción social o individual?*.
- MEO, Analía, y Valeria DABENIGNO (2011): «Imágenes que revelan sentidos: ventajas y desventajas de la entrevista de fotocludación en un estudio sobre jóvenes y escuela media en la ciudad de Buenos Aires». Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- METZ, Christian (1972): Más allá de la analogía, la imagen. En: VV.AA. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. p.9-22.
- MUNARI, Bruno (1973): *El arte como oficio*. Barcelona: Labor.
- MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M. M. (2014). «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía». *Arte, Individuo y Sociedad*, 39-54.
– (2015). «Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, Núm. 1, 369 -384.
- MURATORIO, Blanca (1994): *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO.
- ORDÓÑEZ CHARPENTIER, Angélica (2000): *‘Carajo, soy un indio. Me llamo Guayasamín’. La construcción social de la ‘raza’ en el Ecuador. Un estudio de caso*. Tesis de Maestría. FLACSO-Ecuador.
– (2017): *La Migración Transnacional en Peguche, Ecuador, y la Fiesta del Pawkar Raymi*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Abya Yala.
- PANCHY, W. (2019): El indigenismo en Ecuador a través de la obra de Camilo Egas. En <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.17530.93125>, 1-10 .
- PARRA, M. M. (2007): Misses y concursos de belleza indígena en

- la construcción de la nación ecuatoriana. *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, (28), 81-91.
- PEQUEÑO, Andrea (2007): Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas. *ÍCONOS*, 31, pp.161-168.
- (2008): El cuerpo femenino en los cruces de la representación de identidades étnicas y nacionales. Una mirada a obras pictóricas de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX. Quito: Flacso, Abya Yala, UNFPA.
- PERRY, Sara, and Jonathan S. MARION (2010): State of the ethics in visual anthropology? *Visual Anthropology Review* 26. 2: 96–104.
- PINK, Sarah (2011): Images, senses and applications: Engaging visual anthropology. *Visual Anthropology*, 24(5), 437-454.
- PINK, Sarah (ed.) (2007): *Visual interventions: Applied visual anthropology*. Berghahn Books, Incorporated.
- POOLE, Deborah, & MARTINEZ, M. (2000): *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- PORRAS, V. G. (2012): Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena. *Tiempo Histórico*. N° 4 /67-86/ Santiago-Chile., 67-86. En <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/1228/67-86.pdf?sequence=1>.
- POSERN-ZIELINSKI, Aleksander (1999): La fiesta de Yamor: etnicidad, tradición y conflictos étnicos en Otavalo, Ecuador. *Construcciones étnicas y dinámicas socioculturales en América Latina*, 107-124.
- PRATT, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routl
- PULTZ, John (1995 y 2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- RAMÍREZ ALVARADO, Maria del Mar (2011). El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación: reflexiones teóricas. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.55-76, jul.
- RODRÍGUEZ, Hernán (2008): *El gran libro del desnudo en la pintura ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Trama.
- SALAS CARRILLO, V. (2013): Evolución de los conceptos de belleza y arte: de la antigua Grecia a la modernidad. *Humanitas: Anuario del Centro de Estudios Humanísticos*, 1(40-41), 147-166.
- SANCHEZ BIGIL, J. M. (2012). La fotografía: patrimonio e investigación. *Artígrama*, núm. 27, pp. 25-35.
- SÁNCHEZ DURÁ, N. (1998): *¿El artista como etnógrafo?: el caso Gauguin, tan lejos, tan cerca*. Episteme, 27.
- SONTAG, Susan (1996): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- SOUCEZ, Marie-Loup (ed.) (2007): *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SPENCE, Jo (2005): La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto, *Cuadernos MACBA #03*, Barcelona.
- TORRES, Jorge; ARNAVAT, Albert (2020): «Sociología de la Identidad: Un análisis fenomenológico de la identidad ibarreña en la Era Moderna», *Memorias VII Congreso REDU 2019*, Urcuquí: Universidad Yachay Tech.
- TORRES, Jorge; ARNAVAT, Albert; VASALLO, Yoarnelys; REVELO, José; ANDRADE, Paul (2020): «Modernity, Heritage and Identity: Interpretations of the Public Space in the City of Ibarra in the Digital Age», en Andrea BASANTES-ANDRADE; Miguel NARANJO-TORO; Marcelo ZAMBRANO VIZUETE; Miguel BOTTO-TOBAR (Ed.): *Technology, Sustainability and Educational Innovation (TSIE), Advances in Intelligent Systems and Computing*, Volume 1110. Springer, Cham.
- TROYA, María (2009): «Del documento fotográfico a la fotografía documental». *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 29 (I semestre 2009): 121-31.
- ULLRICH, Wolfgang (2019): *Selfies*, Berlin: Wagenbach.
- VIGIL, J. M. (2001): La fotografía como documento en el siglo XXI. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 255-267.
- VILLACÍS, Rodrigo (2010): *Ambato: Fotografías de José Paredes Cevallos*. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- WARBURG, Aby, (1902 [2005]): *El arte del retrato y la burguesía florentina*. En *El renacimiento del paganismo*, Madrid: Alianza Ed., pp. 147-176.
- WILLIAM, Ewing (1996): *El cuerpo: Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.





Albert Arnavat

Nacido en Catalunya, en 1961. Docente investigador titular de la Universidad Técnica del Norte, en Ibarra, Ecuador. Doctor en historia contemporánea por la Universitat de Barcelona, ha sido profesor en la Universitat Rovira i Virgili. Con amplia experiencia en investigación y en comisariado de exposiciones, sus líneas de investigación abarcan las relaciones de la imagen y la historia, la publicidad, la comunicación visual, el diseño gráfico y la arquitectura. Ha formado parte de equipos interdisciplinarios de investigación de universidades europeas y americanas y ha sido investigador del Proyecto Prometeo de la SENESCYT, en Ecuador. Ha ejercido de director de arte, diseñador y publicista en Arnavat Asesores de Comunicación, agencia especializada en proyectos editoriales, durante más de 25 años. Ha publicado más de 50 libros, artículos y ponencias y ha diseñado campañas, marcas y carteles para empresas privadas e instituciones públicas. Entre sus obras publicadas en Ecuador destacan *Imbabura Gráfica* (2016); *Fábrica Imbabura. Pasado y presente en imágenes* (2017); *Muros que hablan. Grafitis en Imbabura, Ecuador* (2017) e *Imbabura Étnica* (2018). Tiene obra fotográfica catalogada en museos de Catalunya.



Vinicio Echeverría

Nacido en la República del Ecuador, en 1979. Es docente titular de la Universidad Técnica del Norte, en la que ejerce de Coordinador de la Carrera de Artes Plásticas. Master en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo en la Universidad de Vigo, España, en 2016. Especialista Superior en Gestión y Preservación del Patrimonio, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, en 2012. Maestro de Taller en Tallado Escultura, Junta Nacional del Artesano, Ibarra, 2010. Diplomado Superior en Docencia Universitaria, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009. Ha ejercido de docente en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; en las Escuelas de Arquitectura y Diseño Gráfico, 2004 – 2013. Fue Coordinador de la Bienal de Escultura San Antonio de Ibarra, en 2010. Coordinador Maestría en Artes Visuales Universidad Técnica del Norte, 2019. Miembro del Comité Ejecutivo de la Bienal Nacional de Escultura, 2021. Exposición permanente en el Centro Cultural Fábrica Imbabura con la Obra Autorretrato 2019. Ha realizado Investigaciones vinculadas a las artes visuales. Es coautor del libro *Muros que hablan. Grafitis en Imbabura, Ecuador* (2017), entre otros.



Angélica Ordóñez-Charpentier

Nacida en la ciudad de Quito, República del Ecuador, en diciembre de 1975. Doctora en Ciencias Sociales por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Ha trabajado más de 15 años como docente e investigadora en educación superior. Ha sido profesora e investigadora en la Universidad San Francisco de Quito, donde también dictó clases en el campo de la Sociología y la Antropología. Actualmente, es docente e investigadora titular en la Universidad Andina Simón Bolívar. Sus líneas de investigación y temas de interés son tan amplios como la ecología política, los estudios de género, los desastres socioambientales, los movimientos migratorios humanos, las distintas manifestaciones de la interculturalidad y las discapacidades. En investigación ha desarrollado numerosos proyectos individuales y colaborativos en diferentes universidades. En 2018 resultó ganadora del concurso de investigación SENESCYT-INEDITA con el proyecto: «Inclusión de las discapacidades en la educación superior». Con la Editorial de la Universidad Andina Simón Bolívar publicó en 2017 la obra *La Migración Transnacional en Peguche, Ecuador*, y la *Fiesta del Pawkar Raymi*.



Alex Schlenker

Nacido en Baque, Alemania, en 1969. Artista e investigador visual, autor y traductor radicado en la República del Ecuador. Ha cursado estudios de pedagogía y fotografía en Colonia y Leipzig; cine en el Instituto de Artes Visuales PPF y UW-Films, Colonia/Berlin; Literatura y Estudios Interamericanos en la PUCE, Quito. Magíster y Doctor en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Realizó su proyecto Posdoctoral en el CIAS, Universidad de Bielefeld, Alemania. Es docente-investigador en el campo de los Estudios Visuales y del Arte, coordinador del proyecto transdisciplinario Plataforma_SUR y realizador de los filmes *Octubre* (85' / 2021), *Lochkarte* (71' / 2019), *Diálogo* (60' / 2019), *Voller Leben* (50' / 2017), *Ese breve instante* (80' / 2017), *Santos* (60' / 2016), *Distante Cercanía* (90' / 2013), *Alangasí Experimental* (30' / 2016), *Dióptero* (40' / 2015), *Chigualeños* (80' / 2009), y *El Duelo* (84' / 2005). Autor de artículos científicos sobre arte, cine y visualidad y de los libros *Photoautomat*, *Borderlight*, *Trascamara*, *Fronteras y Bordes*, *To See / to be seen*, *All diese Jahre*, *Das Licht in der Friedels-trasse* y *Se busca: indagaciones sobre la figura del sicario*, entre otros.

CRÉDITOS

Edita



Editorial Universidad Técnica del Norte
Av. 17 de Julio, 5-21
IBARRA -IMBABURA- ECUADOR
Tel. +593 (6) 2997800
www.utn.edu.ec / editorial@utn.edu.ec

Presentación

PhD. Miguel Naranjo-Toro
Rector de la Universidad Técnica del Norte

Director del Proyecto

PhD. Albert Arnavat
Docente investigador en la Universidad Técnica del Norte

Textos

PhD. Albert Arnavat
Universidad Técnica del Norte. Ibarra

Msc. Vinicio Echeverría
Universidad Técnica del Norte. Ibarra

PhD. Angélica Ordóñez
Universidad Andina Simón Bolívar. Quito

PhD. Alex Schlenker
Universidad Andina Simón Bolívar. Quito

Fotografías

John Bautista (Atipak photography)

Selección fotográfica, dirección de Arte y diagramación

PhD. Albert Arnavat

Pares revisores académicos externos

Msc. Túpac Amaru Jimbo
Universidad Andina Simón Bolívar. Quito

Msc. Manai Kowii Alta
Universidad Andina Simón Bolívar. Quito

Estudiantes asistentes de investigación

Abigail Salomé Ortiz, Jesús Alejandro Dávalos Jaramillo
Aaron Sebastián Guevara Gamboa, Carrera de Artes Plásticas

Revisión de estilo

Msc. Vivian Ojeda-Serna

© de los textos: Sus respectivos autores

© de las fotografías: John Bautista, 2018-2022

© de esta edición: Editorial Universidad Técnica del Norte, 2022

1ª edición, digital: Julio de 2022

e-ISBN: 978-9942-845-24-5

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la previa autorización de la Editorial Universidad Técnica del Norte.

Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación «John Bautista: Fotografiando la belleza indígena», dirigido por el PhD. Albert Arnavat, docente investigador titular de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología, realizado entre Junio de 2021 y Junio de 2022, en la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología de la Universidad Técnica del Norte, Ibarra, Ecuador.





SERIE « JÓVENES FOTÓGRAFOS DE IMBABURA »

1 / JOHN BAUTISTA, *ATIPAK*: FOTOGRAFIANDO LA BELLEZA INDÍGENA

PRÓXIMOS TÍTULOS:

2 / JONHATAN TERREROS, *PACHAY*: SURREALISMO FOTOGRÁFICO ANDINO

MELISSA)



> Celebración indígena del Inti Raymi en Zuleta

Este libro,
John Bautista, Atipak: fotografiando la belleza indígena,
editado por la **Editorial Universidad Técnica del Norte,**
dirigido por Albert Amavat,
se acabó de editar el 24 de Junio de 2022,
en Ibarra, capital de Imbabura,
República del Ecuador.

SERIE « JÓVENES FOTÓGRAFOS DE IMBABURA »



EOE
EDITORIAL
UN
IBARRA - ECUADOR

ISBN: 978-9942-845-24-5



9 789942 845245