



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE (UTN)**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA  
(FECYT)**

**CARRERA: LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS (Rediseño)**

**TRABAJO DE TITULACIÓN, EN LA MODALIDAD: Presencial**

**TEMA:**

**“EL USO DE LA FIGURA DEL INDÍGENA KICHWA  
OTAVALO EN EL ARTE DE LA FOTOGRAFÍA”**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de LICENCIADA EN  
ARTES PLÁSTICAS**

**Línea de investigación: Desarrollo artístico, diseño y publicidad.**

**Autora: Córdova Pichamba Cenia Kaina**

**Director: MSc. Gandhi Godoy**

**Ibarra – Junio- 2022**

<b>DATOS DE CONTACTO</b>			
<b>CÉDULA DE IDENTIDAD:</b>	<b>DE</b>	1050394871	
<b>APELLIDOS Y NOMBRES:</b>	<b>Y</b>	Córdova Pichamba Cenia Kaina	
<b>DIRECCIÓN:</b>		Otavalo-Peguche, Imbaquí	
<b>EMAIL:</b>		<a href="mailto:ckcordovap@utn.edu.ec">ckcordovap@utn.edu.ec</a> / <a href="mailto:ceniacordova@hotmail.com">ceniacordova@hotmail.com</a>	
<b>TELÉFONO FIJO:</b>		06-2520 509	<b>TELF. MOVIL</b> 0983912031

<b>DATOS DE LA OBRA</b>	
<b>TÍTULO:</b>	El uso de la figura del indígena Kichwa Otavalo en el arte de la fotografía
<b>AUTOR (ES):</b>	Córdova Pichamba Cenia Kaina
<b>FECHA: AAAAMMDD</b>	1999 noviembre 09
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
<b>PROGRAMA:</b>	<b>X</b> <b>PREGRADO</b> <input type="checkbox"/> <b>POSGRADO</b>
<b>TITULO POR EL QUE OPTA:</b>	Licenciada en Artes Plásticas
<b>ASESOR /DIRECTOR:</b>	MSc. Gandhi Godoy



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN  
A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL  
NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
<b>CÉDULA DE IDENTIDAD:</b>	<b>DE</b>	1050394871	
<b>APELLIDOS Y NOMBRES:</b>	<b>Y</b>	Córdova Pichamba Cenia Kaina	
<b>DIRECCIÓN:</b>		Peguche barrio Imbaquí	
<b>EMAIL:</b>		ckcordova@utn.edu.ec	
<b>TELÉFONO FIJO:</b>	06 2520509	<b>TELÉFONO MÓVIL:</b>	0983912031

DATOS DE LA OBRA	
<b>TÍTULO:</b>	"La figura del indígena Kichwa de Otavalo en el arte de la fotografía"
<b>AUTOR (ES):</b>	Córdova Pichamba Cenia Kaina
<b>FECHA: DD/MM/AAAA</b>	22/Diciembre/2022
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
<b>PROGRAMA:</b>	X <b>PREGRADO</b> <input type="checkbox"/> <b>POSGRADO</b>
<b>TÍTULO POR EL QUE OPTA:</b>	Licenciada en Artes Plásticas
<b>ASESOR /DIRECTOR:</b>	MSc. Gandhi Godoy

## **2. CONSTANCIAS**

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es (son) el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de esta y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 22 días del mes de diciembre de 2022

### **EL AUTOR:**



(Firma)

Nombre: Córdova Pichamba Cenia Kaina

## **CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR**

Ibarra, 18 de octubre de 2022

MSc. Gandhi Godoy

DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

### **CERTIFICA:**

Haber revisado el presente informe final del trabajo de titulación, el mismo que se ajusta a las normas vigentes de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT) de la Universidad Técnica del Norte; en consecuencia, autorizo su presentación para los fines legales pertinentes.

(f):   
MSc. Gandhi Godoy Guevara  
C.C.: 1002528576

**APROBACIÓN DEL TRIBUNAL**

*El Tribunal Examinador del trabajo de titulación "El uso de la figura del indígena Kichwa Otavalo en el arte de la fotografía" elaborado por Córdova Pichamba Cenia Kaina, previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Plásticas, aprueba el presente informe de investigación en nombre de la Universidad Técnica del Norte:*

(f)   
MSc. Gandhy Godoy Guevara  
C.C.: 1002528576

(f)   
MSc. Marcelo Cervantes  
C.C.: 1001701141

(f)   
MSc. David Diaz  
C.C.: 1002495198

## **DEDICATORIA**

A mi madre Hilda y mi padre Ramiro; gracias por confiar en mí.

Mis hermanos: Gandhi, Juyana y Kenan; quiénes son mi mayor inspiración.

Mis abuelos: Jan e Inger, por darle luz a mi vida.

Mi compañero Wanki

Futuros artistas, no dejen de creer y crear, involúcrense en campos del arte, busquen su vocación y enfrenten sus habilidades, no cohíban su curiosidad y jamás dejen de cuestionar.

Yupaychani,

## **AGRADECIMIENTO**

A mis profesores: PhD Lorena Toro, PhD Jesús Coronado y MSc. Jaime Vizcaino

A mis amigos: Luis, Diego y Tamia.

A mi padrino: Rainer Uphoff

A mis hermanos: José Escorza y Vladimir Obando

Gracias a mis profesores que se encargaron de motivar mis convicciones, a mis amigos por prestarse a escuchar, a todas las personas que me permitieron entrevistar y transcribir sus trabajos y, a las instituciones y espacios que me permitieron involucrar y apreciar procesos culturales, educativos y sociales. Quedo eternamente feliz por este primer paso.



## RESUMEN

La siguiente investigación tiene como objeto la comprensión de los discursos que existen en torno a la figura del indígena kichwa Otavalo, creados desde la visualidad, desde el arte de la fotografía, seguido por un análisis de la fragmentación de identidad cultural y, por último, la exhibición de la nueva figura de los kichwa Otavalo académicos a través de una propuesta fotográfica. La investigación cualitativa tiene un diseño experimental de teoría fundamentada y de diseño fenomenológico. Para la recopilación de información se realizaron entrevistas presenciales, mismas que miden una variable: percepciones del indígena kichwa a través del arte. Los resultados sostienen que la forma en la que se representa la figura kichwa desde la fotografía son: para el primer grupo entendibles y parte de la evolución, mientras que para el segundo son superficiales y catequizantes y, finalmente, para el tercer grupo son formas cegadas de olvido histórico y fragmentación de los pocos rasgos de distinción cultural. En conclusión, el indígena kichwa Otavalo y su estereotipada figura ya no puede prestarse a discursos exóticos o etnoarqueológicos. Hoy, se adaptan, aspiran y se involucran en espacios antaño inimaginables; la anacrónica idea, aludiendo a que este es exiguo e incapaz ya no compete en el contexto en el que hoy vive. Kichwas en la academia, en la ciencia, en política, en artes, en ingenierías, en espacios desde donde comprueban que las barreras ideológicas no aplican para pueblos o nacionalidades indígenas. La ruptura de la figura preconcebida desde la fotografía, a través de fotografía.

**Palabras Clave:** indígena kichwa Otavalo, fotografía, arte, identidad cultural, antropología visual.

## **ABSTRACT**

The following research aims to understand the various discourses that exist around the figure of the indigenous Kichwa Otavalo this was created from the visuality and from the art photography, followed by an analysis of the fragmentation of cultural identity finally the exhibition of the new figure-life of the Kichwa Otavalo academics through a photographic proposal that supports its evolution. This qualitative research has an experimental design, based on grounded theory and phenomenological design. To collect the information and to carry out the objective of the writing interviews were conducted one on one which measure a variable the perceptions of the Kichwa indigenous through art. The results maintain that the way in which the Kichwa figure are represented from the photograph are for the first group they are understandable and part of the evolution, while for the second group they are superficial and catechizing, finally for the third group they are blinded forms of historical oblivion and fragmentation of the few features of cultural distinction. In conclusion the indigenous Kichwa Otavalo and his stereotyped figure can no longer lend themselves to exotic or ethnoarchaeological discourses with globalization they adapt, aspire and get involved in spaces that were previously unimaginable, the anachronistic idea, alluding to the fact that no longer applies in the context in which he lives today. Kichwas in the academy, in science, in politics, in the arts, in engineering, in spaces where they verify that ideological barriers do not apply to indigenous people or nationalities. The rupture of the preconceived figure from photography through photography.

**Key Words:** indigenous kichwa Otavalo, photography, art, cultural identity, visual anthropology

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>18</b>
1.1 Los Kichwa Otavalo .....	18
1.1.2 Identidad Cultural .....	19
1.1.3 Fragmentación de la figura indígena .....	21
1.2 Exploración de la Imagen .....	24
1.2.1 Antropología Visual.....	28
1.3 Relación etnógrafo-cámara.....	30
1.3.1 Fotografía de Retrato, el medio de reconocimiento.....	34
1.3.2 Fotografía como medio catequizador .....	37
1.4 Blanco y Negro .....	40
1.4.1 Planos y Encuadres .....	42
1.5. Orígenes de la fotografía .....	44
1.5.1 La luz .....	45
1.5.2 La cámara fotográfica .....	45
1.5.3 Distancia focal .....	45
1.5.4 Editar, manipular y retocar .....	46
1.6 El placer en el arte de la fotografía.....	48
1.7 Perspectivas de identidad cultural y encuentros académicos .....	53
<b>CAPÍTULO II: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>60</b>
2.1. Tipo de Investigación .....	60
2.1.3 Métodos, técnicas e instrumentos de investigación.....	61
2.1.5 Matriz de operacionalización de variables o matriz diagnóstica .....	62
2.1.6 Participantes.....	62
2.1.7 Procedimiento y análisis de datos.....	63
<b>CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN .....</b>	<b>65</b>
3.1 Análisis de resultados y discusión .....	65
<b>CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA .....</b>	<b>70</b>
4.1 Conceptualización de la obra.....	70
4.2 Descripción de la obra .....	70
4.3 Guión Curatorial .....	73

4.3.1 Datos Informativos .....	73
4.3.2 Objetivo general.....	73
4.3.3 Objetivos Específicos .....	73
4.3.4 Texto Curatorial.....	73
4.3.5 Montaje de obra .....	74
4.3.6 Inauguración de la exposición .....	80
4.4 Difusión .....	80
4.5 Catálogo.....	80
<b>CAPÍTULO V: CONCLUSIONES .....</b>	<b>93</b>
5.1 Recomendaciones .....	94
<b>6. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>96</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>	<b>100</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Pág.

Figura 1. <i>Mujer Kichwa Otavalo junto a su hija.</i> .....	28
Figura 2. <i>Padre e hijo cargando leña.</i> .....	29
Figura 3. <i>Madre hija vendiendo en el mercado</i> .....	34
Figura 4. <i>Familia en minka.</i> .....	35
Figura 5. <i>Mercado de los Portales en Sarance.</i> .....	36
Figura 6. <i>Mercado en Sarance, mujeres y niñas.</i> .....	42
Figura 7. <i>Músico Kichwa Otavalo</i> .....	43
Figura 8. <i>Fotomontaje</i> .....	47
Figura 9. <i>Fotomontaje</i> .....	47
Figura 10. <i>Paleta cromática</i> .....	47
Figura 11. <i>Wawakuna, kushiyuy</i> .....	50
Figura 12. <i>Mujer Kichwa Otavalo en Google.</i> .....	51
Figura 13. <i>Mujer Kichwa Otavalo en nuevas propuestas artísticas.</i> .....	51
Figura 14. <i>Indígenas Kichwa Otavalo vendiendo en la Plaza de Ponchos.</i> .....	52
Figura 15. <i>Ilustración hombre comerciante Kichwa Otavalo.</i> .....	53
Figura 16. <i>Proceso de diagramación</i> .....	71
Figura 17. <i>Sala de Exhibición</i> .....	74
Figura 18. <i>Interior de Sala de Exhibición</i> .....	75
Figura 19. <i>Ubicación de las obras, distribución de elementos</i> .....	75
Figura 20. <i>Cédulas, tarjetas y estilo de presentación del artista.</i> .....	77
Figura 21. <i>Invitación formal.</i> .....	77
Figura 22. <i>Presentación del artista.</i> .....	79
Figura 23. <i>Primeros bocetos del libro</i> .....	101
Figura 24. <i>Proceso de edición</i> .....	103
Figura 25. <i>Entrevistas</i> .....	104

## ÍNDICE DE TABLAS

**Pág.**

Tabla 1. <i>Distancia focal</i> .....	45
Tabla 2. <i>Porcentajes de respuestas A</i> .....	67
Tabla 3. <i>Porcentajes de respuestas B</i> .....	67
Tabla 4. <i>Porcentajes de respuestas C</i> .....	68
Tabla 5. <i>Porcentajes finales</i> .....	68

## INTRODUCCIÓN

En los días finales del siglo XX, apenas empezaban a surgir problematizaciones en torno a cultura, Diego Rodríguez en este año, 2022, entrega al mundo una nueva forma de hablar y entender la intersticialidad en la sociedad, Deborah Poole en 1997 ya había fijado conclusiones sobre el génesis de la situación racial que se vive en América Latina y Bonfil Batalla advertía en 1991, la situación colonial que atraviesan los indígenas. Aunque todas estas teorizaciones llamen la atención, no quiere decir que sean tajantes e inmóviles, de hecho, la discusión sobre la figura indígena posee un amplio antecedente. Desde el nacimiento de la antropología, la ciencia propone comprender y estudiar al otro, así comienzan a surgir interesantes propuestas de valoración y crítica con respecto a cultura y figura. Mucho antes de lecturas extensas y técnicas, la vehemencia a observar y vivir en comunidad permite problematizar la situación, y quizá un poco más, motiva prematuras intenciones de escritura. No obstante, ha sido un proceso que duró muy poco tiempo en investigación, aunque la experiencia que se logre ilustrar (que son años viviendo dentro del grupo indígena) pueda llegar a ser influyente y de aporte.

Hablar de identidad no siempre resulta fácil, en efecto, es complejo. Mencionar o discutir la autodenominación es un colapso de pertenencia folclórica, de discursos basados en investiduras, lenguas, procedencia o color de piel. Cuando se intenta, inicialmente, hacerse la misma pregunta: ¿Qué significa ser indígena o qué es? antes de cualquier entrevista, el mar de posibilidades lleva a pensar en lo trágico que fue llamarse indígena en cualquier espacio en el pasado, cuán grande fue el nivel de discriminación y, la misma pregunta abre la brecha a las respuestas que hoy se proponen desde lecturas clásicas etnológicas, que son cercanas o lejanas a la realidad.

Al comenzar a trabajar sobre identidad, supone obliga a intentar extraer todos los filtros/barreras que habitan y cohabitan, y que de alguna forma convencen de lo desvelado que supone estar el problema: ver al indígena como exiguo, entonces, ¿desde dónde nace esta mirada? Pueden ser varias las posibilidades, a menudo inconexas y hasta contradictorias, pero es desde el lenguaje visual que este trabajo intenta redescubrir, o al menos revelarlas, así surge el estudio del uso de figuras indígenas en el arte de la fotografía.

En este sentido, se requiere, inicialmente, releer la historia y volver a la pregunta por la identidad, sin embargo, no debe convertirse en un camino fácil para textos y libros de historia universal, si no para las imágenes, las imágenes como documento histórico. A su vez, en un intento por plantear posibilidades que respalden al Kichwa Otavalo como sujeto libre, se coloca sobre la mesa los conceptos de identidad y las percepciones materializadas a través del arte (propuestas artísticas de figuras indígenas).

El planteamiento de este escrito tiene origen en una preocupación personal, por la forma en la que se divisa al indígena Kichwa Otavalo en la sociedad y dentro del entorno por medio del arte, y cómo sin ningún antecedente se han creado y se crean formas de representación artística, es decir, propuestas que terminan reforzando discursos romantizantes para los indígenas. Despejadas estas disputas, ¿por qué es significativo hablar de estas incomodidades y cuestionar las formas de representación artística y fotográfica desde posiciones propias como género, edad o disciplina? Primordialmente por desanclar el concepto de identidad cultural con la identidad ilustrada comercial, para desplazarlas a conceptos más reflexivos y críticos.

Pero no es solamente la crítica, si no el análisis de estas desigualdades, como Troya (2016) menciona que es menester de un estudioso del arte o antropología hablar de una “iconología de la memoria” que poca atención a recibido, sobre todo en la plástica, el autor cree que es un momento clave para comprender “la relación entre memoria e imagen fotográfica” (pág. 44) y que se halla vinculada tanto a la historia del arte como a la antropología. Estas visiones pueden sostener y conducir un camino para romper con la hegemonía visual de la fotografía de Kichwas; fotografías de archivo, por ejemplo, de los pueblos indígenas del Ecuador son los que permiten confrontar experiencias visuales a la sociedad, según la metodología visual de Aby Saber (1866-1929) que remite a la configuración de sentidos la revelación y la complejidad de la memoria colectiva, justamente la propuesta de reivindicación.

El pueblo Otavalo, de nacionalidad Kichwa, se integra por varias comunidades que han sido sugeridas con y por lecturas etnoarqueológicas, refiriendo a las veces que se los ha citado como símbolo exótico de cultura, que aconteció y acontece, según Ruiz (2004) desde los primeros encuentros con el otro, los indígenas de Otavalo fueron evocados como pintorescos, atractivos y como piezas arqueológicas para la construcción de la identidad nacional, como ejemplo sumario: el caso de Leónidas Pallares mientras fue ministro del Interior y Relaciones Exteriores del gobierno ecuatoriano al mando de Flores Jijón, cuando se declara lo desacertado que sería llevar como representantes de la identidad nacional a otros grupos étnicos que no fueran los Kichwa Otavalo, porque éstos derrochaban algo de gracia y algo también de blanqueamiento (pág. 14).

Para retomar el camino, las ciencias sociales/humanas y sus estudios de categorización sobre cultura e identidad, en su mayoría planos, exhiben a los pueblos y comunidades indígenas como etnocéntricas y aisladas, lo que provoca mantener y concebirlos bajo criterios lingüísticos, culturales y raciales que finalmente terminan segmentando, no obstante, el mismo modo de asumir a la identidad como forma de conceptualización y análisis, no es una cuestión totalmente semántica, sino que también responde a estructuras sociales, económicas, religiosas y a cada vínculo que se asocie a una práctica colectiva; a partir de este punto nace la autoidentificación y la denominación.



La dimensión del arte visual y la plástica para con la creación de estos discursos enclaustrados y anclados es realmente increíble, es muy fácil adquirir arte-ilustraciones-escultura-artesanías que contengan la figura menesterosa del Kichwa Otavalo, sin dejar pasar a las postales, que claramente son un emblema de expansión turística. Quizá cada uno de estos trabajos sigan apoyando y sosteniendo que el indígena no es capaz y que es un individuo plenamente exótico.

En mi opinión, únicamente desde este período de comprensión se puede finalmente escribir; la autonomía y la evolución de la figura de los kichwa Otavalo sigue siendo conflictiva ¿Qué pasa o quién es el indígena Kichwa Otavalo ahora? ¿Qué define ser o no ser indígena? ¿Cómo asimilan que sus retratos o fotografías sean universales?

### **OBJETIVO GENERAL**

Exhibir la nueva figura de los kichwa Otavalo académicos, a través de una propuesta fotográfica, para romper con la hegemonía visual construida desde la fotografía de antaño.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- a. Presentar una nueva visión de los indígenas Kichwas, a través de un formato experimental artístico que permita reconocer la relación entre memoria e imagen fotográfica.
- b. Contextualizar a la figura indígena como representación en propuestas artísticas fotográficas.
- c. Reconocer la evolución del indígena Kichwa en diferentes áreas del conocimiento.

## CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

### 1.1 Los Kichwa Otavalo

Cuando Benalcázar llegó abruptamente a ultrajar Quito, se apoderó de la capital y salió con prisa hacia el Norte junto con el tesoro robado, allí se encontró con la comarca Sarance, con los descendientes de los Caras. Se fundó en 1534 a la sombra del conquistador. Los habitantes de la ciudad de Otavalo adoraban al sol, la luna, los montes y lagunas.

El cantón de Otavalo se sitúa en el altiplano andino, razón principal para proclamar la diversidad y la biodiversidad. En el altiplano andino, cada grupo indígena se acentuó siglos atrás y desde la colonia fueron apuntalados por la esclavitud, llevando una vida casi sin esperanza, aunque, para no ir tan deprisa; el valle de Otavalo se ubica a 2,565 metros sobre el nivel del mar, es un valle rodeado por vertientes, ríos y montañas, (de aquí parten las primeras estrofas del himno a la ciudad) se rodea también de volcanes imponentes: el Imbabura, Cotacachi y Mojanda.

Dentro de este cantón, conviven varias parroquias, once para precisar, varias de sus comunidades son espacios de salvaguardia para la identidad cultural, sin embargo, varios se encuentran en riesgo:

La cercanía de la ciudad con las comunidades y la dinámica relación de estas con el centro urbano, por entre otras cosas, el centro ejecutivo, legislativo y judicial del cantón, ha dado lugar a que desde las comunidades se despierte un nuevo sentido de recuperación y redefinición del poder y la construcción simbólica del espacio urbano (Ruiz, 2004, pág. 25).

En este punto, se habla del sincretismo entre la ruralidad y la urbanidad, tejiendo de alguna forma, relaciones interculturales que cohabitan en la ciudad. Desde este *poder* de correlación social, se prestan las vivencias y nacen las convivencias. Otavalo, reconocido internacionalmente como epicentro de las artesanías y las artes manuales empezó un resurgimiento, a pesar de haber llegado a ser el centro del esclavismo, del analfabetismo y la vida marginal, hoy trasciende.

Según Lalander (2010) los Kichwa Otavalo tuvieron transiciones tanto políticas como económicas, fuertes cambios burocráticos, administrativos, institucionales y en general de progreso, así, Otavalo fue reconocido y declarado capital intercultural de Ecuador en octubre de 2003 por el congreso de la república (pág. 85). Bajo la bandera de la interculturalidad, Otavalo ha introducido su prefacio al mundo, esforzándose en impulsar la integración étnico-social por grupos indígenas y no indígenas.

El valle de Otavalo en el Ecuador, han vivido los *indios* por muchos siglos, así se lee el primer párrafo de la investigación de Buitrón y Collier (1949) quiénes por medio de la etnografía y la etnología escribieron sobre el pueblo Otavalo, dentro de este

marco, ambos aluden a escribir sobre las vivencias, costumbres y vestimenta de los kichwas, no es un discurso plenamente histórico sino narrativo/vivencial que propone estudiar al indígena desde la convivencia.

Al terminar de examinar libros etnohistóricos o escritos etnológicos, no se podría escribir o reescribir los epílogos de folclorismo, naturalmente llega la disposición de al menos parafrasear lo trágico, lo real, para esto, investigación etnológica-artística de Aníbal Buitrón y John Collier tienden a ser buenas bases, escriben que: casi todos “los países de América del Sur sufren de pobreza extrema por la numerosa población indígena” (pág. 45), estos análisis sociodemográficos y socioeconómicos alcanzados durante la observación participante, son datos que etiquetan rotundamente a los pueblos andinos, en específico a los kichwa Otavalo, tienen un alto grado de veracidad, sin embargo, no son completos, pues no reflejan el sentir.

En el afán de no reescribir la historia de Otavalo, el documento opta por descamar formas de introducir a la ciudad encontrando un nuevo prefacio, y termina escribiendo sobre lo que realmente define a esta ciudad: la vida de los habitantes Kichwas. No tendría sentido pormenorizar datos geográficos, históricos o estadísticos de la población, sin embargo, sobre eso ya un catálogo bibliográfico completo.

### **1.1.2 Identidad Cultural**

La identidad cultural a nivel global tiende a ser una discusión contradictoria y excluyente, se sugieren y toman términos de inclusión, diversidad y pluralidad en cada discurso posible, por lo general resultan ser políticos o socioeconómicos, estos discursos terminan quebrando a coaliciones históricamente reconocidas como culturales. Al hablar de cultura las ciencias sociales y humanas no esperan ni cesan en la búsqueda exhaustiva de explicaciones lógico-humanas, lógico-biológicas y lógico sociales de o sobre sucesos, hechos y acontecimientos humanos.

Alguna vez, las lecturas referentes a identidad terminaron plantando y concluyendo que la identidad puede ser borrrable, evolutiva y muy perspicaz, esta variabilidad de alguna forma sigue sosteniendo la proliferación del término “cultura” y, la relación axial que genera hablar de identidad sobre cualquier otra ciencia, que exige señalar desde dónde pensarla, entonces, las connotaciones que posee el término cultura son repositorios extensos creados por historiadores, filósofos, economistas, sociólogos y críticos; pero el fin no es reescribir lo que alguien más concluyó sobre el término, sino tomar una aproximación para comprender. Hall (1996), determinó que la cultura no es un concepto estático, este concepto acepta que las identidades nunca se unifican y en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas, nunca son singulares, sino construidas de múltiples formas a través de discursos, prácticas y posiciones diversas, que comúnmente están cruzadas o son antagónicas (pág. 7). Ahora bien, toda la paradoja que envuelve a la búsqueda de

identidad se convierte en una cuestión de pertenencia y evolución, es desde este punto que se escribe a continuación y que se estudian a las percepciones visuales.

Inicialmente mencionar al término cultura invita a clarificar términos que nacen de esta matriz: exótico, originario, autóctono y palabras que encierren a la diversidad como diferente, por si no se vislumbra, todos estos términos son sinónimos y naturalmente cumplen la misma función, la diferencia es que hoy estos se adaptan a neologismos contemporáneos, “en un segundo momento, el antifaz del exotismo fuerza y retroalimentación es un espejismo fundamental que es impuesto por el “racismo de blanquitud” del que nos habla Echeverría, y del cual podríamos denominarlo: “blanquear la máscara” (Estrada, 2020, pág. 78).

Para enlazar el tema de la identidad con cultura es importante comprender a cada silogismo por separado. En este punto se menciona de forma sustancial a la *otredad*, que ciertamente incide, la acción de racializar al otro a través de espejos o máscaras, aquella máscara de la que nos habla Rodríguez (2020) es una analogía a los procesos raciales de la figura del indígena Kichwa, sobre todo de color, en su texto *Heridas fronterizas: Una revisión crítica de la identidad desde la intersticialidad* menciona la pérdida y la desconfiguración de la realidad a través de los modos de ver, que crean una relación de fantasía entre la vida del sujeto racializado y la enunciación del sujeto conquistador que se encuentra detrás de la máscara blanqueada.

La modernidad o dicho de mejor manera, la posmodernidad exige un evolución y transformación, no solo para las urbes o los sitios tecnológicos, es la globalización y la universalización de medios visuales que inciden incluso en las comunidades más periféricas, sin embargo, estas transformaciones no suceden en condiciones de igualdad, justicia y raciocinio, son antípodas y desmesuradamente irregulares.

Aquí es dónde las discusiones sobre identidad y cultura y también sobre identidad cultural alteran índices, se proponen construcciones de otredad, límites de interpretación y fragmentaciones posmodernas, y corresponde explicar los mecanismos que son parte de la fragmentación del indígena Kichwa desde la visualidad, como la utilización y el renacimiento de la corriente indigenista en la plástica o la fotografía indigenista en la ilustración, por ejemplo.

Después, llega a ser importante parafrasear un nuevo concepto que Boivin (1998) plantea, quien habla sobre las posibilidades en las que se crean y desenvuelven discursos sobre identidad, sobre los constructores de la otredad, que le permiten identificar los mecanismos a través de los cuales se construyen estas diferencias; la primera sostiene un desplazamiento desde el presente al pasado, la segunda por descarte habla de un proceso progresivo de adquisiciones culturales. Es a partir de esto mecanismos que surge el retroceso y despojo que finalmente ofrece la relación Nosotros-Otros, según el autor, así se formulan los discursos identitarios.

Entonces, una primera clasificación general de la otredad: se trata de un mundo sin los bienes e instituciones de la civilización moderna. A su vez, la ciencia

antropológica visual reconoce distinciones en la otredad, según se detecten ciertas diferenciales que lleguen a literaturizar a la figura humana.

El segundo mecanismo implica viajar de la distinción a la indistinción, en este sentido, se analizan los elementos de las brechas entre el nosotros y los otros. Hasta este punto, la existencia de la otredad y sus mecanismos de construcción quedan claros, pero también es preciso alcanzar una visión tajante con respecto al tema central: ¿cómo sucede la fragmentación? entonces, el progreso humano debió ser, el hombre, el kichwa Otavalo tuvo que acceder y acercarse al estado civilizado en el que se halla hoy, de lo contrario no hubiera hecho suyos los elementos de la civilización, ¿hasta qué punto afecta esta asunción civilizatoria a los kichwas?

Romantizar las culturas es una reacción consecuente de un proceso singular de sincretismo colectivo, el entorno tiende a sostener ideas construidas sobre la cultura, que, asimilan a las comunidades marginales como culturales, al analfabetismo como forma de vida. Los encabezados más exuberantes, los titulares más llamativos y las fotografías de zonas periféricas acompañan al indígena Kichwa desde antesala, sin embargo, no se presta atención al nuevo indígena, he aquí el problema: crear arte a partir de figuras preconcebidas y estereotipadas.

### **1.1.3 Fragmentación de la figura indígena**

Un sinnúmero de textos y escritos mencionan que el indígena es la muestra viva de resiliencia y lucha, citando capítulos y escenarios de genocidio, esclavismo, racismo y muchos otros, donde muestran todo el sufrimiento de la colectividad, asociada a una incansable lucha por la libertad, dejando en evidencia la fuerte coerción de pueblos y nacionalidades.

Las convergencias y discusiones por entender el origen del indígena crecen en el marco de “las dinámicas imperiales y coloniales asociadas a la expansión europea hacia América, Asia, África y Oceanía desde finales del siglo XV” (Bosa, 2015, pág. 27). Para superar estas ligaciones/aproximaciones culturistas, es necesario revisar los orígenes, es decir, leer la historia y de ser necesario citarla, pero sin desmerecer la relación actual de la posmodernidad y la comunidad indígena.

En este contexto, es importante reconocer y escribir sobre el oscuro pasado, como se menciona en *La otra esclavitud: Historia oculta del esclavismo indígena*, porque revitaliza, reflexiona y permite comprender. Varias de las visiones sobre la imagen del indígena tienen raíz en el esclavismo, algo bastante razonable por el vínculo existente, el esclavismo fue un preámbulo en la segmentación de identidad y por consiguiente en la idea comercial sobre el indígena, como consecuencia de la reclusión esclavista nace la fragmentación de la colectividad, las ideas sexistas, las atribuciones en torno a cualidades de género; donde el hombre fue puesto en la punta más alta del triángulo social por sus cualidades físicas, y se situó a mujeres y niños en el escalón más bajo, por las mismas razones, así sucedió durante siglos, aunque hoy tampoco se aleja de la realidad. Se suprimió la voz y autonomía de afrodescendientes, pero también de indígenas, el libro que mencione antes reflexiona

sobre el esclavismo y menciona que “en agudo contraste con el comercio esclavista africano, conformado principalmente por varones adultos, la mayor parte de los esclavos indios eran mujeres y niños” (Reséndez, 2019, pág. 10).

Dada la articulación de estos prefacios, el indígena se forjó, desde una visión histórica, según Bosa (2015) por los estados imperiales europeos, para institucionalizar y democratizar, de cierta forma, la relación: dominación y diferenciación, en la cual los “nativos” no fueron definidos únicamente a partir de la anterioridad de su ocupación territorial, sino también a partir de su posición subordinada y racializada frente a los colonizadores.

Aún hoy, la continuación de la fragmentación de siglos pasados se siente, aún existen brechas enormes de exclusión, para muchos significa seguir viviendo al margen de la sociedad dominante, como resultado de todos los años y décadas de esclavitud, ¿Por qué se menciona a la esclavitud? Precisamente porque se habla de los Kichwa Otavalo, y a pesar de que ahora parezca más una metrópolis que una urbe modesta, las comunidades siguen sosteniendo las secuelas de los obrajes, donde trabajaron inhumanamente por años.

Para profundizar, los obrajes fueron sitios estratégicos de trabajo manual, que, para sorpresa, se construyeron en zonas periféricas, y de dónde se obtiene la mayor cantidad de fotografías y retratos Kichwas. Varias familias indígenas vivieron de los obrajes y fueron formas reales de esclavización, este prefacio pertenece a las comunidades de Otavalo, pues fueron artesanas:

En 1787 el obraje de Peguche estaba funcionando, puesto que Jijón León (sucesor del corregidor de Otavalo) firmó un convenio con el hospital de los Betlemitas de Quito para la producción de 75 cortinas de damasaco (En 1808 la producción de damasacos es mencionada como parte de la industria doméstica de Cotacachi) de algodón. Este dato es de interés, puesto que para la producción de esta tela se necesitaba un telar muy diferente a los que se utilizaban para los paños, bayetas, jergas y lienzos. Para poder formar los diseños - frecuentemente de flores- se necesitaba poder mover los hilos de urdimbre en forma individual, algo que no era complicado para los moradores indígenas (Moreno, 2007).

Si en algún punto la coherencia del párrafo anterior es desconcertante, queda clarificar que es importante analizar el tipo de información con la que se representaba al indígena de Otavalo, de hecho, la única atribución que se le otorgaba era la de artesano y aunque el obraje de Peguche (fue el epicentro para la mayoría de las familias que hoy residen en el centro de la ciudad de Otavalo) dejó elementos de producción textil para la región, no fue más que otra categorización culturista. Este ejemplo a manera de metáfora se intenta usar para que la diferencia sea más visible, la cita que hace Moreno sobre la comunidad ya no encaja con lo que ahora sucede, aunque sea una explicación sobre evolución textil.

Para explicar las desigualdades “culturales” y revelarlas se sumergen los esfuerzos en las ciencias antropológicas y sociológicas, así como en lecturas de la otredad, para insistir en información reflexiva, entonces, retomando el hilo, las desigualdades se generan únicamente en la estructura. Boivin (2004) menciona que es necesario repensarla como instancia (se llame ideológica o cultural) y dotarla de algún tipo de atributo que connotara “poder” es decir, que fuese una instancia que generara por sí misma desigualdad, y que tuviera un peso respecto de esa totalidad social (pág. 97).

Para Boivin (2004) y otros autores, los constructores de otredad desde la antropología son diversos y extensos; propiedades de evolución, adaptación, formas, circunstancias, semejanzas o diferencias, contraposiciones o causales biológicas, han sido tantos los parámetros que se han considerado que finalmente se pueden categorizar: el diseño de registro en esta investigación se clasifica dentro del funcionalismo y el constructivismo, citando el trabajo de Malinowski (1884-1942) y su interés por establecer una ruptura completa frente al método evolucionista. El estructuralismo es una corriente antropológica que estudia de forma intrínseca la idea de cultura y la asocia a necesidades biológicas básicas compartidas por todos los seres humanos mediante la observación participante.

La teoría funcionalista sostiene que la convivencia con las personas de la cultura que se pretende analizar sea fundamental, entendiendo a la cultura como organismo biológico donde todas las partes están vinculadas entre sí. Nace alrededor del siglo XX, apuntalando al colonialismo y con el objetivo de cambiar el cursor de las ciencias antropológicas, induciendo o aludiendo la idea de interacción con el fenómeno de estudio, es decir la participación, de hecho, a partir de esta metodología surgen definiciones respecto a la cultura; por ejemplo: “la cultura tiene entonces como génesis las necesidades biológicas del individuo” (Gaona, 1986, pág. 14).

Por otro lado, el constructivismo no considera al hombre receptor pasivo de las experiencias y aprendizajes, por el contrario, lo considera como constructor activo de su propia realidad, Margaret Mead (1901- 1978). Establece a la cultura y la educación como molde para los roles de género, fue precursora de la antropología de género, algo bastante importante al momento de hablar de identidades [*society people do not belong only to permanent groups defined by birth, kinship, or age, but are allied also by wealth, interests, accomplishments, and voluntary associations*] “las personas de la sociedad no pertenecen solo a grupos permanentes definidos por nacimiento, parentesco o edad, sino que también están aliados por la riqueza, los intereses, los logros y las asociaciones voluntarias” (Pitt-Rivers, 1971, pág. 19).

Entonces, las aproximaciones de este trabajo yacen bajo la sombra de la antropología de corriente funcionalista y constructivista, apoyada en bases etnográficas y reforzada en el registro fotográfico. La fragmentación, desde la perspectiva de esta investigación, nace desde los procesos de reclusión o no libertad: colonización, esclavismo, sincretismo, genocidio y cualquier situación que haya quebrado la idea de qué ser indígena, hablar o vestirse diferente sea oprimente. Los discursos coloniales con los cuales construyen la identidad del sujeto racializado se realizan

mediante procesos de exotización, como insiste Mbembe (2020) “esta historia del otro lado, construida en gran medida desde la antropología y las artes, generó relatos e imágenes que presuponían una sensualidad primaria y una pureza de lo denominado exótico” (pág. 130).

Estas configuraciones, en todo el sentido de la palabra, han hecho de la cotidianidad de los kichwa Otavalo un verdadero desafío, aunque no sea considerado como tal. En el mundo moderno, en la actualidad, la inquebrantable figura del indígena comercial ya no puede continuar, si se quiere hablar de reivindicación de pueblos y nacionalidades o se menciona la emancipación de identidad o la promulgación de diversidad étnica-cultural, es importante reformular las narrativas existentes, así también lo comparte Ñusta Vinueza quién es estudiante de Odontología: “más allá de considerarse indígena o limitarse a llevarse con un grupo determinado de personas, es la forma en la que tú te consideres” (Vinueza, 2022, 9m:12s).

Para Taylor y Morgan (1871) las diferencias culturales se pueden explicar desde una degradación de la cultura, que parte de la afirmación siguiente: la diferencia es un hecho empírico constatable-evidente, los modos de vida son diversos en el pasado, en el presente y lo serán en el futuro. La segunda afirmación comparte que la cultura es un producto de la naturaleza, por tanto, es susceptible y cambiante, parafraseando su hipótesis, no se aleja de la realidad que registran estos párrafos. El problema del progreso humano que menciona Morgan, y sus coautores finalmente habla sobre la transición de la humanidad.

Las posiciones sobre las diferencias culturales han ido perdiendo fuerza, ya no se conoce la fragmentación, hoy es el desconocer. Cada intento por borrar diferencias culturales se sostendrá como intentos, si antes no se considera la evolución. Las nuevas propuestas y formas de visibilizar la figura Kichwa Otavalo mediante la lectura de su rol en nuevos espacios es válida, pero incompleta, por ejemplo, existen grupos activistas, integrados en su mayoría por universitarios indígenas que intentan intervenir con proyectos de concientización cómo la revitalización de la lengua Kichwa, petición de la legitimización del idioma Kichwa cómo parte de la malla académica y más, que ciertamente son importantes e interesantes, pero indirectamente se está fragmentando la idea de apropiación.

Al analizar imágenes históricas o revisar archivos históricos, se divisa una peculiar y exótica figura; entre tanto texto, la fotografía vislumbra al espectador, comúnmente fotogramas de indios o indígenas caminando, comiendo, corriendo o sencillamente viviendo. Ésta figura es universal por la facilidad de comunicación, es decir, el arte, y en específico el arte de la fotografía ha sido siempre la mejor herramienta catequizante, en este caso de cultura.

## **1.2 Exploración de la Imagen**

*“las imágenes no son solo un tipo particular de signo, sino algo más parecido a un actor en un escenario histórico...” WJT Mitchell (1986)*



Desde el cambio de perspectiva en las ciencias antropológicas, el de pasar a pensar en la diversidad cultural como desigualdad, nace la exploración de los imaginarios, de las imágenes. Las transformaciones más impactantes sucedieron en términos visuales, que se readaptaron a cada contexto y ejecutaron posibilidades de representatividad. En la ciudad de Otavalo un gran porcentaje de las comunidades están habitadas por familias indígenas, en este contexto, tanto prácticas lingüísticas y culturales se hallan en discusión, por un lado, significa que la forma en la que se observa al indígena en el propio entorno está relacionada con la visualidad; la fotografía. Es desde este prisma que la revisión crítica a propuestas artísticas fotográficas indigenistas actuales deviene.

La evolución de la fotografía y los fotogramas son impresionantes, para deleite del espectador, se prefiere retratos, de esta forma se divisan en los archivos fotográficos antiguos. La intervención de la cámara y del fotógrafo en el campo de la investigación como parte de un proceso cualitativo que pueda respaldar escritos y textos de análisis no es novedoso, de hecho, el uso de imágenes como parte de un registro inició muchos años atrás, cuando Niepce y Daguerre (Collier, 2019) plantearon la posibilidad de congelar escenas, panoramas, personas y objetos.

En el auge de la antropología, más específicamente de la etnografía, la fotografía como recurso y herramienta comunicacional tuvo gran relevancia, en el sentido de visualizar y observar a las culturas: los indígenas o indios de los Andes.

Los tipos de imágenes a través de los cuales Europa, y Francia en particular, imaginaron a los Andes, y el rol que los pueblos andinos jugaron en la creación de tales imágenes fueron ideas construidas desde la interpretación, las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio (Poole, 1997, pág. 20).

En este sentido, la asimilación externa y la idealización del indígena Kichwa en otros espacios geográficos, específicamente del Kichwa Otavalo ha sido en torno a construcciones de argumentos heurísticos basados en fotografías que fueron manipuladas, es decir, jamás llegaron a ver una fotografía real, incluso si se menciona a la fotografía documental.

Para fortuna, Poole (1997) realizó este exquisito y enriquecedor estudio, no solo de vehículos y razones de extensión de fotogramas por el mundo, si no también sobre las reacciones del propio fotografiado, entonces sostiene que, en el mundo de las imágenes, al menos desde su experiencia, los fotografiados sí disfrutaron o sintieron cierto agrado por ser capturados por la cámara, aunque recalca que muchas de esas miradas sólo eran de desconocimiento. Lo curioso del trabajo de campo que realizó con los indígenas del Perú es que a pesar de la diversidad de las fotografías que les mostraron sobre sus propios retratos, ellos seguían escogiendo las poses para sus retratos donde se veían rígidos.

Conviene ahora pensar, que, en principio, las restricciones de interpretación vienen fundamentalmente de las aprobaciones sociales establecidas, por ejemplo, las transformaciones de la cultura indican evolución, pero ¿Cómo funciona este término en coaliciones que han sido históricamente dependientes de discursos de poder o de dominios? De igual forma, cada sustrato de interpretación ha sido, naturalmente, sometido a visuales sociales, que se explican como parámetros de aprobación o no, el mismo círculo acepta de forma inconsciente o consiente estas designaciones, desde una cegada posición.

A partir de la complejidad y la multiplicidad de las imágenes y los discursos visuales, se explican estas dicotomías, el objetivo del capítulo de Poole es justamente observar e interpretar a la otredad, cómo mostrar pobreza es la parte estética de la fotografía idealizada, a partir de este enunciado, se puede agregar que ya no se habla del indígena cultural, aquel que fue condenado al bilingüismo, arrastrado a los huasipungos o torturado a placer por los conquistadores, hoy es un personaje autónomo que, de forma paulatina, ha venido interviniendo e involucrándose en espacios antes inimaginables: Kichwas Otavalo en la ciencia, en el arte, en medicina, ciencias políticas y en campos diversos. Es tiempo de reinvertir los discursos contruidos a partir de la fotografía y visibilizar al indígena desde un enfoque crítico, realista y actual.

Para proponer una visión renovada y fresca sobre la figura del indígena, la investigación empieza analizando fotogramas en donde se exhibe al indígena como un ser menesteroso e inconsciente. Plantea, también, comparar y ensamblar similitudes de archivos fotográficos antiguos, para finalmente redactar una conclusión con respecto las nuevas y actuales propuestas fotográficas.

Por otro lado, la manipulación y divulgación de material fotográfico de figuras andinas, de indios o de indígenas -como se prefiera denominar- de zonas andinas (Los Andes) catalogados como culturales, como el caso de los Kichwa Otavalo, se relacionan directamente con la exhibición de postales al mundo, afirmando el artificio previo y actual en la evolución de esta; como bien menciona la plausible autora en un relato por indagar sobre las imágenes:

Hasta inicios del siglo XIX, los pueblos y lugares andinos eran vistos casi exclusivamente en grabados, luego, a mediados del siglo XIX en adelante, la fotografía y la litografía se constituyeron en las tecnologías preferidas para reproducir las imágenes de los Andes (Poole, 2000, pág. 19).

Afirmando la influencia que tuvo la fotografía en la concepción del indígena en el mundo. Esto significa que las especulaciones sobre racismo y sexismo desde el arte de la fotografía hacia el indígena son reales.

Y es que Burke, advierte que “las imágenes son ambiguas y polisémicas” y que, por ello, es necesario optar por una “tercera vía” que deje de lado tanto a los más arraigados escepticismos con respecto a la validez de las imágenes, como a los cándidos deseos de que la imagen sea abanderada como una copia fiel de la realidad

circundante. Esta vía intermedia pretendería “evitar las alternativas demasiado simples, tener en cuenta las críticas más agudas de la práctica histórica tradicional y dando una nueva formulación a éstas” (Vaquero, 2001, pág. 153).

Y no se trata solo de discutir o problematizar la polisemia de las imágenes o el tipo de imágenes, es más una exploración de qué significan las imágenes; ¿Qué es ver? ¿Se trata de un proceso natural y espontáneo que biológica y simplemente ocurre? El crítico de arte británico John Berger enfatiza que se trata de un proceso más marcado por el hábito y la convención que por la espontaneidad, en su teoría transcrita en *Ways of Seeing* de 1972. En el marco de la cultura occidental, el debate en torno a la imagen tiene un anclaje histórico de extenso antecedente que puede vincularse a la invención de la perspectiva, la emergencia de la imprenta y la reforma religiosa (Engert, 2019, pág. 5).

En el caso de la reforma religiosa, para muchos historiadores marca que da inicio al proceso hacia la historia moderna, problematizó entre otros puntos el estatus de las imágenes, por el nivel de catequización que implicaban y conllevaban las imágenes, por ejemplo el luteranismo; rechazó las imágenes en los templos y en la misma línea el pensamiento calvinista cuestionó la eucaristía, este cuestionamiento calvinista planteaba pensar en la relación entre el signo y la cosa significada, el significante, y fácilmente se discutía entre la connotación y denotación.

Pero no solo están las ejemplificaciones históricas o de archivo, porque cada momento en la historia universal tiene relación con el arte y las imágenes, entonces, los problemas en cuanto al estatus de la imagen, desde la historia, se agudizarían con la imprenta y la primera revolución de la imagen, esto en el siglo XIX cuando la revolución de la imagen abrió la brecha de revolución a otras corrientes del arte, entre ellas la fotografía y el cine.

La relación que tiene la imagen con diversas situaciones, y su múltiple utilización es respaldo para este escrito:

La imagen, cuando se materializa, es portadora y productora de sentido individual y sociocultural. No podemos pensar la imagen ni como reflejo de un mundo exterior ni como manifestación de un mundo interior. Las imágenes funcionan dentro de un mundo de sentido codificado socioculturalmente. La teorización de este tema invita a pensar el lugar social de las imágenes (Engert, 2019, pág. 13)

Las imágenes, que están ligadas a la identidad social, así como también al conocimiento y al poder, configuran regímenes de in/visibilidad que no son ni neutros ni naturales, sino complejas construcciones socio históricas en estrecha relación con instituciones socializadoras y lógicas de poder. Podemos pensar por ejemplo las implicancias para la cultura occidental de la construcción de un Otro. La construcción de un otro diferente y diferenciado se hizo visible desde la expansión colonial y se constituyó en una herramienta vital a la hora de sostener el estatus privilegiado del colonizador en contraste con la situación de sometimiento del

colonizado. La construcción y el mantenimiento de tal relación de desbalance permitieron perpetuar un modelo de poder en manos del colonizador blanco europeo.

La presencia de este trastorno, el de invisibilidad y de visibilidad que menciona Engert (2019) alude a los regímenes que se enlazan de forma directa con la mirada mientras que lo cercano se exhibe como normalidad, la lejanía se vincula con lo exótico, es obvio, por ejemplo, que esta relación y representación micro y macro haya surgido en diversas zonas geográficas, a esto Mary Pratt (1992) explora la situación, en donde se comprenda desde que punto se construye al otro inferior y se nutre la cultura occidental y concluye que desde esta aceptación de relación entre la lejanía-exótica y la cercanía normalizada.

**Figura 1.**

*Mujer Kichwa Otavalo junto a su hija.*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

**1.2.1 Antropología Visual**

*Anthropologists, as everyone knows, are people who “go to the field” frequently pictured, or at least imagined, wearing the pith helmets and khaki clothing of someone’s cloned past. Anthropologist are charged with the task of recording native customs, deploring savage tongues and defending beleaguered tradition (Poole, 1997).*

La antropología visual como área de conocimiento, explora a la imagen y su lugar en la producción, así como en la transmisión de conocimiento sobre procesos sociales y culturales; a la vez que intenta desarrollar teorías que aborden la creación de imágenes como parte del estudio de la cultura. El campo de estudio de la antropología visual se amplía al proponer otras fronteras; como, por ejemplo: el análisis del contenido del cine documental etnográfico, “en términos de adecuación a la disciplina; es decir, se pregunta también sobre las cualidades del medio de comunicación y modo de representación” (Ardèvol, 2013).

Al referir o mencionar -estudio de imágenes-, la antropología visual expande y prorroga fronteras diversas en términos de análisis y comparación; creando espacios de reflexión e indagación profunda; que permita justamente reconocer y atribuir diferencias; se pregunte por el contenido al que nos enfrentamos al ser espectadores, dada la sensibilidad de convencimiento. La información visual es catequizante. Aquí es donde el verdadero reto empieza, para quienes intentan criticar y comprender las nuevas tecnologías sobre imágenes y los canales de divulgación.

Una de las contribuciones más importantes que la antropología puede hacer a una teoría sobre visualidad e imágenes, es resaltar la pluralidad de subjetividades que operen en el “mundo de imágenes”, esto alude al estudio de los canales de divulgación y regímenes implícitos, para justamente comprender el uso de figuras dentro de fotografías y fotomontajes. Al escribir fotomontajes no me refiero a la técnica de collage, si no a la praxis fallida de reinterpretación.

Desde la fotografía, se propagó la vida de los andes, de pueblos andinos; retratos y postales que se proponían vender y coleccionar sobre indígenas y culturas exóticas, que posterior, serían adquiridas como parte de una colección por familias de clase alta y media: *cartes de visite*, que no eran más que postales folclóricas;

In the 1860s and 1870s small, mostly studio setting, photographs known as *cartes de visite* were extremely popular in Europe and North America. Relatively in expensive to produce and purchase, cartes of family, friends, celebrities, circus performers, and exotic subjects such as Indians were collected and kept in albums specially made for their display (Blackman,1985, pág.68).

Entre los años 1860-70, la mayoría de las fotografías denominadas como *cartes de visite*, eran extremadamente populares en América del Norte y Europa, material relativamente caro de producir, cartas de familiares, amigos, celebridades y temas exóticos fueron coleccionados y mantenidos en álbum para exhibición.

Para esto, resulta necesario hablar sobre la composición misma de la fotografía, su estructura y decodificación, pues finalmente analizan discursos coloniales y racistas, que en efecto proporcionó al espectador el poder de supremacía.

## **Figura 2.**

*Padre e hijo cargando leña.*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

### **1.3 Relación etnógrafo-cámara**

Cuando se intenta establecer una posible relación entre la etnografía y la cámara, simplemente conviene, dada la articulación particular entre el artefacto y el objeto. Entre más se asevera la función de la cámara en el relato de la historia, recae en la conformación/construcción de información visual a partir de esta. Existen tipos de relaciones; conflictivas, llevaderas, saludables, cegadas, imponentes y superficiales, pero este no es el nodo, no podría literaturizarlo. Lo que es seguro (después de mantener contacto directo con los resultados de etnografía, es decir con fotografías) es la relación intrínseca entre ambas. Para corroborar, Castillo (2015) escribe que la fotografía, desde los ámbitos etnográficos, trasciende su condición de una manera técnica de observación a recopilación de información en campo y se manifiesta como un modo de interpretar y representar a las “otredades”; además añade que todo esto, y de hecho, puede devenir en una práctica exegética que, señalando las relaciones de poder de corte colonialista, se torna una actividad de visibilización de la diversidad sociocultural de los grupos humanos.

Los primeros antropólogos que utilizaron una cámara lo hicieron con el objetivo de documentar culturas que consideraban en vías de extinción por el contacto de la colonización occidental y de la modernización. Ese contacto con las culturas

hegemónicas europeas iba a suponer para muchas culturas tribales de América, África, Asia y Oceanía una rápida transformación de las estructuras sociales y simbólicas que el antropólogo debía registrar en un intento de salvación etnográfica de la diversidad cultural.

Así también, entre discursos y ejemplificaciones, se halla Walter Benjamín (1936) crítico y analista de arte, quien produjo textos particulares sobre fotografía; donde menciona “debido a que la fotografía era capaz de reproducir imágenes mecánicamente y en serie, ha desmantelado el aura (o “valor”) que se había atribuido a la obra de arte como una representación visual” (Poole, 1997, pág. 23).

Para agregar, Barthes menciona que junto con el cuestionamiento de la dispareja relación del etnólogo con su “objeto de estudio”, se inicia en los setenta, y llega la apropiación de la fotografía y el incipiente video por las comunidades autóctonas. Los indios, tema predilecto de los registros exóticos, se adueñan paulatinamente del espejo, lo que menciona siguen siendo parámetros que terminan nutriendo los discursos menesterosos visuales que se presentan y prestan por todo el mundo.

Dentro de este complejo panorama, la disputa por el “punto de vista” es parte de la insurgencia rural y urbana que arranca simbólicamente en 1968, y junto con los indios, los obreros y los campesinos comienzan a responsabilizarse de su *estilo*, de su imagen pública, que justamente coincide con el apartado de Deborah. Planteada la forma en la que las fotografías recorrieron y alcanzaron al arte plástico, queda visitar las consecuencias y similitudes entre un tipo de fotografía y otro, en este caso; documental y de retrato, pues fueron las más utilizadas en el proceso de abstracción y reducción informática/visual.

Como en cada ciencia, la fotografía subyace en otras diversas, qué oficialmente son interesantes, entre la más destacada y de la cual se busca sacar relaciones y conclusiones para con las imágenes, es el cine. Denominado el séptimo arte o quizá el octavo, -quién podría catalogar a cada movimiento artístico en pleno siglo XXI, sería un reto completo, basa su visión en el congelamiento de realidades y la narrativa de ficción, el cine nace mucho años atrás, justo después de que los hermanos Méliès nos regalasen los efectos especiales; pero mi intención no es nombrar las cualidades del cine, si no tomarlo como una forma más de estudiar las imágenes, al igual que los fotogramas, el cine divulgó también paisajes andinos y mensajes sobre culturas ajenas al mundo entero.

Además de su capacidad como instrumento de registro y de documentación, el cine fue visto como un medio de transmisión del conocimiento antropológico, una forma de dar a conocer a un público amplio la riqueza de la pluralidad cultural. Sin embargo, la introducción de la imagen en una disciplina de palabras, según Mead (1975), también implicaba una creciente preocupación por el análisis cultural de la imagen, el estudio sobre cómo las distintas culturas organizan y dan sentido a la percepción visual, cómo la construcción de imágenes forma parte de la actividad simbólica humana.

Como bien menciona Ardèvol (2013), en un análisis que realiza sobre la manipulación y la divulgación, afirma que la imagen es objeto de estudio de las ciencias humanas, y que la mirada antropológica es justamente la que configura o más bien reconfigura una manera de ver el mundo, le otorga una perspectiva adversa y diversa, una mirada que debe estar sujeta a nuestra reflexión crítica. Además, la indagación sobre la mirada antropológica va unida a una antropología de la mirada. La imagen antropológica nace a finales del siglo XIX con el desarrollo de las nuevas tecnologías de la imagen y del sonido y en específico de los medios genéricos y universales.

Ahora, la facilidad con la que las imágenes viajaron de polo a polo resulta impresionante, de hecho, el material con el que contamos ahora para investigación precede de esta etapa de experimentación visual por parte de fotógrafos y etnógrafos; las historias de los discursos con las prácticas visuales a través de las cuales los europeos del siglo XVIII y principios del XIX habían imaginado los Andes, la experiencia visual previa a la introducción de la fotografía fue abstracción absoluta. Entender la especificidad de los tipos de imágenes a través de las cuáles se imaginaron a los Andes, y el rol que los pueblos andinos jugaron en la creación de tales imágenes.

Asimismo, la articulación y divulgación de información visual, frente a fenómenos y movimientos sociales plenamente discursivos: ilustraciones y abstracciones de los Andes. En este sentido, la circulación y producción de tipos de imágenes jugaron un rol determinante, hasta inicios del siglo XIX, los pueblos y lugares andinos eran vistos casi exclusivamente en grabados, luego, desde aproximadamente mediados del siglo XIX en adelante, la fotografía y la litografía se constituyeron como el tipo de tecnologías preferidas para reproducir las imágenes de los Andes.

Las imágenes que se universalizaron sobre cultura o más bien sobre indígenas Kichwas, tuvieron destino en países europeos, mayormente, en estas culturas alrededor del siglo XIX se interpretaban y evaluaban fotografías en relación a la realidad, es decir, dependían de la inferencia del observante para ser determinantes, así podemos afirmar que, las imágenes, al ser una herramienta comunicacional visionaria, adquiere valor a través de procesos de acumulación, que bien podrían ser de posesión, circulación e intercambio. Estas fotografías circulaban ampliamente, y dieron paso a la creación de discursos que construyeron, de laguna forma, la visión de raza y etnicidad por medio de discursos visuales, dando como resultado la formación de la cultura racial que subyace da la modernidad europea, para Foucault (1998), apenas a finales del siglo XIX la mirada disciplinaria burguesa se interesó en observar a “otros”.

La fotografía, el cine y el vídeo no han recibido la atención que se merecen en las ciencias sociales como instrumento de trabajo. Estas técnicas se han incorporado muchas veces al trabajo de campo de manera informal, aunque sin que luego se haya explicitado en la metodología y sin que se considere necesaria una preparación específica. Sin embargo, va surgiendo la necesidad de mirar la complejidad de las



manifestaciones culturales a través de una cámara, a la vez que nos interrogamos acerca del papel de las nuevas tecnologías de la comunicación en nuestra propia sociedad.

La ruptura crucial en las comprensiones europeas sobre la subjetividad visual y sobre el observador tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XIX, poco antes de que Daguerre inventara el proceso fotográfico, y de la introducción de las técnicas de impresión de las fotografías en positivo en 1850, las características que definen esta ruptura epistémica del campo de la visión fueron: la consolidación de formas particulares de visión subjetiva, y “una proliferación de signos y objetos circulares cuyos efectos coinciden con su visualidad”.

En efecto, desde la invención de la fotografía, los caminos fueron dos; fotografía artística, donde el autor representa lo que siente o quiere y la fotografía documental misma que surgen para testificar acontecimientos determinados mientras que sus categorías dependen de sus especificidades visuales; “para documentar plantas (la botánica), personas (la antropología), animales (la zoología), paisajes (la geografía), monumentos (la Historia del Arte)” y así como complemento de otras ciencias. Otros académicos como Tomás Carreras consideran a las fotografías, en específico a la foto etnográfica como una copia exacta de la realidad, que termina huyendo al antropólogo o al investigador de preparar la escena, lo que le daría un aire artístico y ficticio alejando a al producto fotográfico de la labor documental.

Las observaciones de Burke (2001), en relación con el uso de la imagen como documento histórico es un aporte significativo para quienes intentan relacionar el poder de las imágenes con los discursos, en su escrito: Visto y no Visto, comparte el otro lado de la investigación a partir del uso de fotogramas, es decir como historiadores, críticos y escritores usan estos recursos sin ningún remordimiento ni reconocimiento:

Son relativamente pocos los historiadores que usan o estudian imágenes, siguen sin tomarse lo bastante serio el testimonio de las imágenes, cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menos comentario. Las imágenes suelen utilizarse para ilustrar las conclusiones a los que el autor llegó previamente, y no para dar nuevas respuestas o plantear cuestiones (pág.12).

Raphael Samuel (1938-1996) se describía a él y sus colegas (generación) como analfabetos visuales, este último término se refiere a la ceguera del investigador, al momento de hablar, escribir, ilustrar, dibujar o pintar la historia. Pues consideraba a que la versatilidad de las fotografías puede embancar perspectivas y borrar la linealidad con la que la historia escribe.

Para concluir, para el historiador o el etnógrafo, la fotografía es un documento valioso que supone una posibilidad asertiva, el de ampliar su capacidad de observación, determinación y seguimiento, que, para más, resulta comprimir los

acontecimientos en el tiempo y el espacio mediante el registro visual que la cámara brinda, la fotografía sintetiza los rasgos culturales, siendo así una forma directa de acercamiento y conocimiento del fenómeno.

### **1.3.1 Fotografía de Retrato, el medio de reconocimiento**

Cuando hablamos de retrato, el proceso es distinto, el fotografiado es reubicado y se reconfigura para crear una escena. Varias de las fotografías que hoy se exhiben en museos tuvieron ese recorrido; escenografía planificada, indumentaria improvisada y toma en primer plano para asegurar facciones del rostro, este fue el panorama de aquellos que no tenían idea; “es un hecho constatable que la fotografía ha jugado un papel fundamental en la definición de las políticas de representación y categorización del otro, marcando de forma indeleble el imaginario colectivo asociado al concepto de alteridad” (Frutos, 2012, pág. 54)

La fotografía permitió perpetuar realidades, es decir, a partir del descubrimiento de la fotografía varios acontecimientos lograron ser registrados, esto con el fin de transmitirlos; aunque no fue la primera forma de registro, si fue la más avanzada en términos tecnológicos; pues las instantáneas fueron más atractivas que los dibujos o retratos a lápiz, sepias u ocre. Así, nació una nueva era que cambiaría drásticamente las formas de ver y observar, de analizar y codificar.

Los primeros registros con fines antropológicos y sociológicos fueron realizados por fotógrafos *amateurs*, es decir, aficionados a nuevas técnicas que lograron proporcionar material a las ciencias sociales y humanas, de otra forma, la antropología visual no hubiera llegado. La fotografía es una rama de las bellas artes, donde lentes y colores se intensifican según la ejecución del artista, una rama bastante interesante, ya que requiere de creatividad, concentración y nitidez.

#### **Figura 3.**

*Madre hija vendiendo en el mercado*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

Tocando el tema de visualidad, recaemos en un mar de perspectivas y análisis sobre el arte de fotografiar; es decir, tecnicismos del oficio: ángulos, parámetros de color, puntos aurea y contextos. En el intento de no volver a caer en discursos técnicos y más bien críticos, se consensan a lecturas más específicas, donde se habla de la otredad (en antropología, específicamente en etnografía, alude al estudio del fenómeno o un grupo humano “exótico”); el uso y des uso de figuras indígenas para catequizar la cultura (economía visual); la transición del arte gráfico y visual con respecto a tráfico de imágenes; la decadencia de las humanidades y la crisis del arte y el artista. Todos estos temas, subyacen y de alguna forma responden el propio cuestionamiento inicial: ¿Qué tan verídicas son las imágenes?

**Figura 4.**

*Familia en minka.*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

**Figura 5.**

*Mercado de los Portales en Sarance.*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

La aparente objetividad de la fotografía magnificada cuando esta es concebida como documento, a veces, nos hace olvidar que (como cualquier representación) siempre implica un proceso de elaboración consciente (e inconsciente) de la realidad y no su mero registro (Clemente, 2017, pág. 78). Entonces ¿Las imágenes y los trabajos ilustrativos son propuestas vagas de comercializar la cultura?

De modo paralelo, el documento se inclina por hablar de la fotografía de Hugo Cifuentes (Otavalo 1923-Quito 2000) para ejemplificar de forma estrecha a la representatividad que un artista maneja para con el material de creación. Cifuentes, es considerado el artista fotógrafo más influyente para las y los artistas fotógrafos contemporáneos ecuatorianos; fue miembro del grupo artístico de vanguardia VAN, su trabajo se consolidó como innovador y vanguardista frente a las posiciones de estancamiento del arte de la época.

¿Qué es lo que destaca de la fotografía de Cifuentes? En palabras de su hija Ángela, la fotografía de Hugo Cifuentes parte de una intención documentalista: su intención fue “mostrar la realidad cultural del país rica en su diversidad de tradiciones y vivencias que se expresan en cada una de las manifestaciones del hombre” (Vargas, 2015, pág. 169). Esta declaración termina recordando que la objetividad de la fotografía tiende a magnificarse mientras se exhibe como documento, como respaldo histórico, algo que definió la carrera de Hugo, pues concibió y tomó a la cultura ecuatoriana como matriz para sus propuestas, que concluyeron siendo espléndida y completamente narrativas. El arte de Cifuentes es uno que se manifiesta por medio de la *aisthesis*, como productor de sensaciones, de sentido, de memoria. De

hablarnos desde la diversidad, desde la memoria histórica, desde la tradición desde lo mágico, desde nosotros.

Otro ejemplo, para pluralizar el contenido, es el trabajo de Lucía Chiriboga, quien en su indeterminable búsqueda por la inclusión y el cuestionamiento del poder de las imágenes ha entregado al mundo varios proyectos de investigación con línea visual, en la reconstrucción de imaginarios, fotografías y retratos. Lucía, habla sobre las confrontaciones, los encuentros y distanciamientos de la fotografía con el fotografiado, para ella una fotografía “es una puesta en escena, de una época, de una ideología, de una clase social” (Chiriboga, 2006, pág. 98), que convierte y transforman a los elementos que lo componen en símbolos para que posteriormente sean parte de un nuevo discurso.

En efecto, estos últimos ejemplos de artistas reconocen que un producto fotográfico puede ser un medio de reconocimiento, un medio de encuentro y un medio de comunicación a la cuál la sociedad reacciona después de un proceso introspectivo, donde se manifiesten los códigos y convergen símbolos, fijando la mirada en la fotografía como medio de reconocimiento.

### **1.3.2 Fotografía como medio catequizador**

La fotografía proporciona mensajes, por lo tanto, se compone de signos y sustratos de información. Barthes (1986) sostiene que las lecturas que se otorgan a las fotografías se pueden bien ejemplificar a través de la fotografía publicitaria, ya que, al ser enfática, proporciona al espectador de posiciones reflexivas sobre connotación y denotación. Según su análisis, existen tres mensajes a los que podemos enfrentar: el mensaje lingüístico, icónico codificado e icónico no codificado. Hasta este punto, resume que los signos pueden fácilmente ser separados de la fotografía, pero que la alteridad de los símbolos puede ser varios y tienen que ver con la información cultural que se posea.

La lectura de fotografías puede otorgar el mensaje perceptivo y el mensaje cultural, junto con el acompañamiento final de un mensaje lingüístico, quizá no es menester profundizar sobre la retórica de la imagen, pero llegado a este nodo, la pregunta no podría evadirse ¿el mensaje lingüístico siempre va junto con la imagen? Esta asociación de texto-imagen parece existir desde siempre, con un objetivo estructural informático.

La tentación de responder a esta relación imagen-texto, solo confirma lo polisémica que es una imagen, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados significados e ignorar todos los demás. En este sentido, “la fotografía como tipo de imagen posee la capacidad de transmitir la información de forma literal sin conformarla a base de signos discontinuos y reglas de transformación” (Barthes, 2009, pág. 45).

Desde que Daguerre y Talbot la entregaron a la sociedad el artefacto que prometía ser el mayor avance de visualidad, la cámara se convirtió en un accesorio imprescindible para cualquier tipo de viaje y expedición científica o militar. Por aquel entonces, los estudios etnográficos y de valor científico se respaldaban en fotogramas que respalden sus investigaciones y métodos de trabajo.

Como señala el historiador Juan Naranjo en su libro *Fotografía antropológica y colonialismo*, a principios del siglo esta ciencia del hombre era básicamente una antropología física; que tenía sus raíces en la medicina y basaba sus deducciones en la apariencia superficial de las personas; asociando el estudio del hombre al estudio de su cuerpo; en una labor de recopilación, catalogación y comparación inspirada en las ciencias naturales (Frutos R, 2012).

En cuanto a la importancia del retrato en el estudio y la investigación para ciencias diversas es un plausible invento; como se reflejan en los estudios de visualidad y estudios de cultura. A pesar de que haya sido un artefacto de transmisión objetual visual, fue diversificando sus resultados con el paso del tiempo, con referencia a los nuevos medios de adaptación; ilustración, Photoshop y técnicas contemporáneas. Esto último con respecto a los nuevos medios digitales, de donde posiblemente se siguen nutriendo los discursos disyuntivos para pueblos y comunidades Kichwas.

La dimensión violenta de los medios conduce a los quebrantamientos que marcan a la identidad, los efectos más encarnados y encarnizados de las imágenes, por los cuales se hacen palpables las desigualdades, a esto, Wanki Terán estudiante de Medicina y estudiante en formación, reafirma la importancia del hacer y decir: “es importante que empecemos a entender y asociar a la actualidad con el indígena, deberíamos seguir involucrándonos en la ciencia” (Terán, 2021, 7m;14s)

En parte, le agrada la idea de empaparse de otra cultura, para no hallarse en el limbo del folclorismo, modificando sus ideales, lenguaje y formas de comunicación, siente que se asocia al indígena con el escándalo, por esta razón, prefiere hacer las cosas por mérito propio, sin necesariamente tener que estar bajo la sombra de la figura del indígena. Otra cosa que menciona es la importancia del hacer y la diferencia del decir, en este sentido, extiende una invitación a los indígenas jóvenes a interesarse más por estudiar ciencias exactas y no solo ciencias sociales, para él, es importante demostrar que los indígenas son capaces, pero desde la praxis, no desde la auto nominación superficial. Terán (2021) sostiene que “esperan mucho más, si eres indígena, colocan todas las expectativas en la figura misma” (12m; 2s), por eso aboga por no mantener estos rasgos, así lo hizo durante un tiempo en la Universidad y el entorno mismo no le otorgó ningún tipo de etiqueta, es decir, cuando no tenía el cabello largo, pasaba desapercibido.

Estos testimonios de reivindicación suceden en un porcentaje alto de estudiantes en formación y egresados, sin embargo, es un diferente prefacio para quienes han tenido que presenciar la evolución del indígena como persona y personaje, hablo de Kichwas con experiencia y que están involucrados en la academia desde años.

Pero más allá, parece sustancial abordar el tema de objeto-objetivo de la fotografía y la dimensión, que se mencionó en algún párrafo anterior, con la que se promulga. Para esto Lara (2005) escribe sobre *la fotografía como fuente histórico-artística y etnográfica* que para considerar a la fotografía como fuente histórica también se debe tomar en cuenta la bibliografía y la evolución habla, por ejemplo, de todas aquellas situaciones que convierten a la fotografía en un modo de estudiar la historia, como las ocasiones en las que se utilizó esta herramienta como un modelo pictórico, la relación de trabajos fotográficos con temas sociopolíticos.

Este proceso previo de la foto historia que es historiar los pasos de la fotografía desde 1839 hasta las primeras décadas del s. XX, no es algo baladí, sino necesario, pues sólo conociendo en profundidad la historia del fenómeno fotográfico, puede acometerse la tarea de utilizar las fotografías como documento histórico *per se* (Lara, 2005, pág. 2).

En España, por ejemplo; “la popularización y democratización del retrato de estudio, los viajes de los fotógrafos por la geografía hispana al servicio de intereses políticos, el desembarco en el mundo fotográfico de aficionados, esta surtida bibliografía de la fotografía nace y crece a partir de 1980” (Lara, 2005, pág. 4).

Conviene subrayar, la urgencia de insertar material fotográfico en capítulos de fuentes históricas para nutrir el modo de historiar, otro ejemplo fidedigno, es el caso del rol de la foto historia para el desarrollo cultural, como el caso de Estados Unidos; que solo hasta el siglo XIX fue cuando se empezó a ver a las fotografías con otra visión además de la técnica. Newhall y Gersheim fueron quienes promulgaron y lograron que la fotografía alcance cotas elevadas de valor cultural, sobre todo artístico, aceptando socialmente, posibilitando que se creen espacios que fomenten la conservación difusión de patrimonio fotográfico, y posterior a ello, se comienzan a formar los primeros historiadores especialistas en la materia, gracias a todo este proceso, se pueden, finalmente, categorizar el tipo de imágenes producidas en los siglos XIX y XX:

- a) Etapa del daguerrotipo
- b) Etapa de colodión húmedo
- c) Etapa del gelatino-bromuro

Por lo tanto, las imágenes, las fotografías poseen una previa y ciertamente clara dimensión documental, no como categoría fotográfica, si no como lector de historia y congelador de hechos históricos; “juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social” (Lara, 2005, pág. 9) y de forma clara termina englobando a la historia en sus múltiples ramificaciones para ceder a la memoria individual, colectiva y de la sociedad, resultando ser un documento integrado y completo.

## 1.4 Blanco y Negro

Entre tanto, la fotografía tiene una connotación fundamental; *phos* viene del término griego y significa luz y *grafis* que quiere decir pintar/diseñar, para este discurso se retoma las líneas de Fontcuberta (1994) quien habla sobre la versatilidad de la cámara y el dinamismo de los elementos fotográficos, como la luz

Si la luz constituye el material básico del fotógrafo, las sustancias sensibles a la luz van a proporcionarle su soporte primario. El soporte fotosensible de la fotografía su carta de naturaleza; es decir, constituye la sola condición *sine qua non* para que exista fotografía. En la mayoría de los manuales, la fotografía se describe como una interacción entre un dispositivo óptico (la cámara) y una superficie sensible; aquí en cambio se define la hegemonía de este segundo competente, ya que la cámara no es más que un accidente histórico en el proceso fotográfico (pag.41).

El papel dual de la fotografía, en relación con la historia y las bellas artes se realizaban ya en el s.XIX, y con certeza en los inicios no tuvieron forma de experimentar el color en los fotogramas. Así, la curiosidad y la experimentación dan paso al color, aunque se modificaron las formas de ver el blanco y negro, empezando por apreciar la crudeza y dualidad que ofrecían las fotografías en blanco y negro. Por esta razón, el uso de blanco y negro en las fotografías siempre remota en la historia de la fotografía y etnografía, aludiendo al sentido que se otorgaron a estos documentos/archivos visuales para comprender la historia.

En cuanto a la parte técnica del uso de blanco y negro, como sostiene Bresson (1952) en su escrito: *The decisive moment*: “In talking about composition, we have been so far thinking only in terms of that symbolic colour called black. Black-and-white photography is a deformation an abstraction. In it, all the values is transposed; and this leaves the possibility of choice” (pág.7).

Cuando se habla de composición, el uso de blanco y negro puede ser una forma de abstracción, de forma sustancial menciona la deformación que puede tener una fotografía en blanco y negro y la carga simbólica que le otorga el espectador. Para explicar mejor la parte técnica transportamos a Hoffmann, quién propone y escribe sobre el lente y sobre fotografía digital; “digital photography has evolved so much in recent years that highquality images have become a reality; something that even a few years ago was by no means the case” (pág. 54).

Las observaciones de Hoffman sobre técnicas y apreciaciones del blanco y negro en el arte de la fotografía que surgen desde la necesidad de explicar y hablar de los tecnicismos y requerimientos previos para un fotógrafo se pueden tomar como parámetros pedagógicos que pretenden proporcionar herramientas que refuercen las habilidades para usar una cámara y para abrir el *diafragma* a nuevos escenarios y formas de ver.



El trabajo que menciona Bresson (1908-2004), por el contrario, refuerza el contexto que existe en cada fotografía, su experiencia como etnógrafo (indirectamente) sacude las ideas enclaustradas del rol del fotógrafo en la sociedad. Invita e incita a capturar la cotidianidad, la vida y las formas de actuar desde la decoloración. A pesar de ser conocido por su especialidad en fotografía de blanco y negro, busca irradiar la meticulosidad que se requiere al observar, la forma en la que se debería mirar para lograr mayor calidad.

Hasta este punto, se puede concluir con un veredicto visual, y es que las fotografías en blanco y negro dejan la denotación y connotación en las manos del espectador, históricamente, este formato sobrevivió para contar la historia, para sustentar y mantener registros, no es una forma fácil de hacer fotografía como se asume en el mundo digital, conlleva una revisión/estudio de formatos y composición. Para ejemplificar el punto de formatos:

However, to surrender to convenience is a mistake despite the apparently satisfactory image quality of the JPEG format, this is especially important for black and white photography. In analogy black and white photography, filters influence the translation of the various colours to gray values and consequently affect contrast as well. The most important colour filters are yellow, orange, red, green, and blue. (Hoffman, 2008, pág. 60)

Rendirse a la comodidad es un error a pesar de la calidad de imagen aparentemente satisfactoria del formato JPEG, es importante para la fotografía en blanco y negro. En la fotografía analógica en blanco y negro, los filtros influyen en la traducción de los distintos colores a valores de gris y, en consecuencia, también afectan al contraste. Los filtros de color más importantes son amarillo, naranja, rojo, verde y azul.

Cuando en 1839 la fotografía fue inventada, apenas era un medio en blanco y negro que se visibilizaba en medios locales y que difícilmente podía ser universalizado, así permaneció por casi cien años. La utilidad de la fotografía es una cuestión a la que han respondido los artistas con su obra y los teóricos con reflexiones como la de Joan Fontcuberta: «La fotografía ha servido siempre para que sobre la emulsión sensible podamos dejar fijada la emoción sensible. Para que más allá de perseguir el propósito utilitario de dejar mera constancia de los hechos, nos procure orden y transparencia en los sentimientos, en la memoria y en la vida» fragmentos representativos cuando se indaga al autor.

Como menciona Garrett, en su libro “el arte de la fotografía en blanco y negro” La única forma de aprender a hacer fotografías en blanco y negro es mirar un poco más de cerca el mundo de color que nos rodea. La fotografía en blanco y negro no pretende describir la realidad con exactitud ni tan siquiera imitarla. Tampoco es un sustituto del color. “Se trata simplemente, de otra forma de interpretar la realidad, de otra forma de ver” (Carrett, 1990, pág. 10).

### 1.4.1 Planos y Encuadres

La dimensión que llegue a tener una imagen depende del encuadre, del ángulo y de la posición. En fotografía se explica la forma en la que las percepciones pueden ser catalogadas, toda imagen en movimiento, estática o montada se basa en códigos y reglas de interpretación.

La fotografía posee la capacidad de transformación, de reinterpretar temas en obras de arte, de dar valor a algo que pasa desapercibido, y claramente requiere formatos de producción. Técnicamente en fotografía, existen tipos de encuadres que facilitan la lectura visual, existen; Gran Plano General (GPG), Plano General (PG), Plano General Cercano (PGC), Plano Americano (PA), Plano Medio Largo (PML), Plano Medio Corto (PMC), Primer Plano (PP), Primerísimo Primer Plano (PPP), Primer Primerísimo Primer Plano (PPPP), Plano Detalle (PD), Plano Entero (PE), Plano Conjunto (PC), a estos se añaden 6 encuadres más, que no son específicamente de Bellas Artes, si no que se usan de forma recurrente en la Publicidad, pero que sin embargo siguen siendo formatos de divulgación de imágenes: Plano Conjunto (PC), Plano Doble (PD), Plano Triple (PT), Group Shot (GS), Plano de Producto y Plano de Marca.

Por lo general, estos encuadres varían en el cine, en televisión y en video, sin embargo, nuestro enfoque llega por encuadres en la fotografía hacia el indígena y su figura. Tomando en cuenta el material de archivo fotográfico, se puede concluir en que los encuadres y planos más usados en fotografía de retrato y registro son: primer plano, plano americano, primerísimo primer plano y plano general.

#### Figura 6.

*Mercado en Sarance, mujeres y niñas.*



*Nota:* Plano General Cercano, Archivo IOA (2017).

## Figura 7.

*Músico Kichwa Otavalo*



*Nota:* Plano Americano Clásico, Archivo IOA (2017)

La disposición de las fotografías se repite varias veces. Dentro de los encuadres y ángulos, la posición de la cámara dota a la figura de elementos de poder o no, por ejemplo; el ángulo contrapicado y ligero contrapicado son posiciones en donde sin discusión el fotografiado se verá como héroe, con aires de superioridad; este ángulo se usa en el cine para teatralizar al villano, y otorgarle posición física. Después de revisar fotos de archivo, no existe ni una foto de indígenas con ese ángulo, y sí, existen algunos intentos por mantener un ángulo de  $-45$  grados, no es precisamente por la connotación del ángulo.

Planteado el intersticio de la fotografía, se vuelve a escribir un discurso técnico, esta vez sobre ángulos. En cuanto a ángulos, la fotografía nos repite su importancia, es decir, la efectividad del uso de parámetros técnicos para fotografiar. Estos usos permiten una máxima captación y prolijidad:

- a) Ángulos en el eje vertical: cenital, picado, normal, contrapicado y nadir.
- b) Ángulos en el eje horizontal: Back, 3/4, perfil y frontal.

Se presentan aquí las formas básicas de canalizar información visual de forma técnica, cada ángulo y encuadre debe ser considerado antes de disparar la cámara. Entrar en acción, también obliga a hablar sobre los parámetros básicos de la fotografía, que ciertamente son indispensables para con el mundo de las imágenes. El triángulo de la exposición es epítome de la comprensión sensorial y fotográfica, consta de 3 ejes centrales:

1. Apertura de diafragma

2. Velocidad de obturación
3. ISO

En primera instancia, la apertura de diafragma tiene que ver con la regulación de la luz o el paso de esta desde el objetivo hasta el sensor de la cámara, se constituye por una serie de placas a manera de aletas que tienen movimientos contrínsecos o intrínsecos, depende de la modificación, hacia afuera o hacia dentro formando un círculo. Esto quiere decir que; a menor número (f) mayor apertura de diafragma, por lo tanto, habrá más luz, por el contrario; a mayor número (f) menor apertura de diafragma por consiguiente habrá menos luz.

A su vez, la apertura de diafragma delimita el enfoque del objetivo que se conoce o denomina profundidad de campo, que más específicamente es la cantidad de zona enfocada en la imagen:

A más apertura de diafragma (valor f/pequeño), menor es la profundidad de campo o menor es la zona enfocada en la imagen y, por el contrario, a menor apertura de diafragma (valor f/alto) mayor es la profundidad de campo, mayor zona enfocada de imagen (Vizcaino, 2022).

En segundo lugar, la velocidad de obturación se denomina o refiere al tiempo en el que el obturador permanece abierto, dejando el paso de luz al sensor, se categorizan dos tipos:

- a) Velocidad de obturación rápida
- b) Velocidad e obturación lenta

Se consideran velocidades lentas a partir del 1/60 segundos y rápidas cuando se sitúan encima de 1/60 segundos.

Finalmente, el ISO alude a la escala de sensibilidad fotográfica, en este punto lo más recomendable es mantenerlo en lo más baja posible, para posteriormente poder modificar de ser necesario. A menor ISO, menos grano y la fotografía es menos luminosa, asimismo, a mayor ISO, más grano y más luminosa resultará la fotografía.

Recapitulando, los ángulos, encuadres y el triángulo de exposición son parte importante del proceso de captura, el fotógrafo considera cada parámetro para lograr una imagen universalmente legible

### **1.5. Orígenes de la fotografía**

Entonces, la facilidad con la que se dispara y se obtienen fotogramas hoy en día es alucinante, aunque no siempre fue así, ¿qué hace a una cámara fotográfica? La primera descripción sobre el funcionamiento de la primera cámara (oscura) aparece por Leonardo da Vinci en el s.XV, después, con el descubrimiento de materiales fotosensibles pasó a llamarse cámara estenopeica, con el cambio del orificio por el uso de lentes, así se introdujo la cámara fotográfica en 1550 por Girolamo Cardano. (Landeras, 2010, pág. 4).

### 1.5.1 La luz

Este parámetro es importante al momento de fotografiar, según la teoría de Snell, en el escrito de Landeras (2010) existen 3 tipos de rayos de luz: rayo incidente, rayo reflejado y rayo refractado. La formación de una imagen en una cámara es consecuencia del modo de propagación de los rayos de luz y las características ópticas del objetivo de la cámara (pág.7).

### 1.5.2 La cámara fotográfica

Cuando George Eastman en 1888 creó la cámara compacta misma que se llamó Kodak se vendió con un slogan cautivador: “usted pulsa el botón, nosotros hacemos el resto”, no imaginó la evolución que vendría, así, en 1929 nace la cámara Leica de 35mm que gracias a su versatilidad y manejabilidad fue considerada el primer artefacto fotográfico revolucionario.

### 1.5.3 Distancia focal

Se refiere a la distancia entre el punto donde se reúnen los rayos que penetran en la lente de nuestra cámara, como ejemplifica Landeras:

**Tabla 1**

*Ángulos con relación a distancias (Landeras, 2010, pág. 11)*

Distancia focal	8mm	20mm	50mm	85mm	200mm
Ángulo de visión	180	94	46	28.5	12

*Nota:* Landeras, 2010.

De esto va a depender la nitidez de una imagen o no. A partir de la materialización de la idea, las fotografías de este libro fueron tomadas y capturadas en formatos RAW Y JPG en cámaras de categoría teleobjetivos:

1. Nikon: 4.3 -357 mm 1:2.8-6.5/ 24-2000 mm
2. Canon: macro 0.39m/1.3f/18-135mm
3. Canon EOS 200d

El formato Raw, crudo o negativo para comprender mejor; para Jeff Schewe (2012), la información que las fotografías en crudo ofrecen son ímpetu para obtener un resultado óptimo visual, a continuación, parafraseo lo sustancial del primer capítulo; “ so, a digital negative is that initial raw file captured by your camera. It embodies the image as seen through the lens and captured by the sensor” “un negativo digital es ese archivo sin formato inicial, capturado por la cámara. Representa la imagen vista a través del lente y capturada por el sensor” (pág. 12).

Las cámaras mencionadas recopilaron la información fotográfica completa, se realizaron en formato horizontal y vertical para prevalecer el dinamismo, mientras que los textos fueron seleccionados en referencia a la información de la investigación. En cuanto a composición fotográfica prevalece; la ley de los tercios, puntos dorados, ley de la mirada, patrones, enfoque y desenfoco, aunque estos son centrales, existen otros elementos que serán desarrollados oportunamente en la información de las cédulas de cada obra fotográfica.

El libro se imprimió en formato B2 que mide 500 x 700 mm, este formato conviene para manejar la visibilidad, con respecto a estructura interna, posee 75 páginas sin contar la cubierta, cada una de ellas enumerada después de las dos primeras páginas, asimismo, cada hoja tiene un fondo oscuro para resaltar la fotografía. Las impresiones se revelan en blanco y negro, usando la misma paleta de edición, para mantener la línea: sobria y cruda. El espaciado entre textos y fotogramas son de 3 centímetros, y en las páginas donde se imprimen fotografías completas, un margen de 1,5 centímetros. Para la edición de las fotografías: los programas de edición que permitan retener, modificar y asegurar la información de las imágenes Adobe Lightroom, conocido por ser una plataforma de posproducción fotográfica y Adobe Photoshop.

En cuanto a retoques para las fotografías, consiste en una técnica mediante la cual se mejora la calidad de las imágenes, según María Ramos (2020) los orígenes del retoque pueden remontarse al origen mismo de la fotografía, “el primero caso oficial que se conoce en la historia del retoque es en el retrato de Abram Lincoln en el año 1860” (pág. 10) donde se empieza a popularizar la idea de edición, sin embargo no es hasta el año 1957 cuando por fin nace la primera imagen digital que emplea, claramente no fue un proceso sencillo, se requirieron de espacios especiales, como el cuarto oscuro; donde la coloración se realizaba mediante pigmentos, para pasar al revelado, donde de forma empírica se borraban, editaban o pulían imperfecciones.

#### **1.5.4 Editar, manipular y retocar**

*Editar* quiere decir el primer paso que se cumple después de fotografiar, puede abrirse en cualquier programa de edición y va a ser considerado como parte de la edición.

*El retoque*, es la forma en la que se interviene en los errores que puedan existir, lo que las cámaras no lograron acceder, como la corrección de luz, de contraste, ruido, etc.

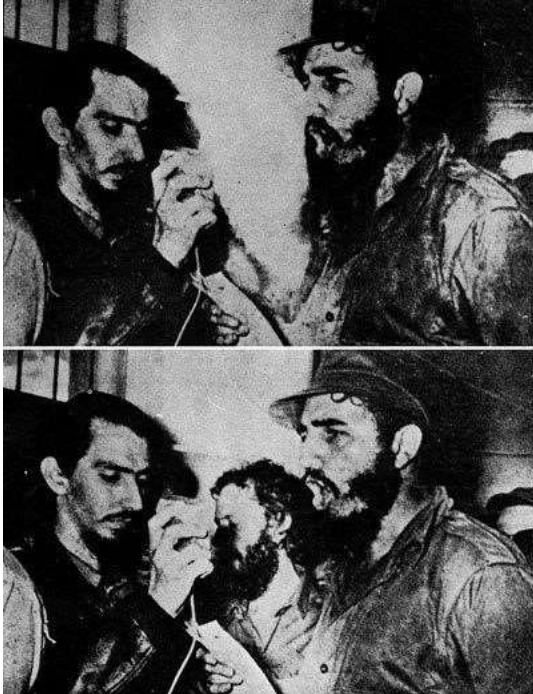
*Manipular*, se refiere al proceso en que la fotografía pasa a tener elementos de composición y estos pueden ser eliminados o borrados, alterar la fotografía, cambiar de posición y cualquier reubicación, dependiendo de lo que se quiera transmitir y de las intenciones del autor.

A pesar de que sean términos aparentemente similares tienden a ser necesarios de diferenciar, para esto, la ejemplificación sobre los inicios del retoque, edición y

manipulación llegan a ser importantes. Un claro ejemplo, del año 1968, donde se puede apreciar la diferencia:

**Figura 8.**

*Fotomontaje*



*Nota:* ejemplo del uso de Photoshop, para corregir luces y sombras. Fuente: Google.

Para el caso de la manipulación en fotografías, el ejemplo del material visual que se usó para la campaña de Bush en el año 2004 durante las campañas políticas en Estados Unidos:

**Figura 9.**

*Fotomontaje*



*Nota:* Alteraciones en el material fotográfico con fines políticos. Fuente: Google.

**Figura 10.**

*Paleta cromática*



*Nota:* Paleta inicial en Lightroom, elaboración propia. Fuente: Adobe Color

## 1.6 El placer en el arte de la fotografía

*El arte, las imágenes en general, son, como la historia misma, un campo de batalla no decidido de antemano, en este campo hay violencias, hay fantasmas, hay retornos de lo reprimido, hay fuerzas en pugna, hay poder, dominación, resistencias, es decir, el arte es un terreno en el que muchas voces están en pugna, en disputa. Hay muchos caminos en juego en lugar de una sola línea que guíe la construcción de sentido Eduardo Gruner (2017)*

El placer es otro concepto crucial para la comprensión de la desigualdad de los regímenes visuales “dominantes”, las imágenes visuales nos dan placer; hasta cierto punto mutuo, ya que tanto para el antropólogo (quien está estudiando al fenómeno) y para las personas del entorno (los fotografiados) resulta ser sensorial, aquí logra emerger una relación de mimesis, algo bastante peculiar, pues ambas partes tienden a sentir curiosidad; Roland Barthes (1977) quien dice que las imágenes visuales operan según una semiótica abierta o descodificada, este argumento sugiere que, a despecho del perspectivismo cartesiano, el valor de una fotografía o de otra imagen visual no necesariamente está ligado a su capacidad de representar un referente material particular. Por lo tanto, una imagen logra adquirir varios sentidos que se aplican dependiendo del observante. Este discurso reflectivo de Barthes influye demasiado en lo que hasta ahora escribo, los sentidos, razones o posibles explicaciones que se puedan otorgar a una imagen, fotografía, postal o cuadro pictórico son abiertos y se pueden estudiar únicamente desde la semiótica o la semántica.

En la incansable búsqueda de respuestas, el placer no deja de tener relación con el arte, de hecho, uno de los objetivos de las bellas artes es precisamente llegar al placer y despertar sensaciones, entonces, el lazo entre la representación y el placer es inseparable, en el acto de mirar la relación es directa; las imágenes visuales nos fascinan, nos empujan a mirarlas, especialmente cuando el material que nos muestran no nos es familiar o es extraño, es decir, la seducción de material visual alucina e ilusiona al espectador, la atracción es tanta que la reflexión llega tiempo después.

Como se mencionó antes, los discursos de categorización nacen a partir de la fotografía, por ende, las ideologías sobre género y raza limitan el panorama, o sea, la generalización de marginalidad con cultura interfiere en la visión del espectador y se enraíza en sus ideales. Ahora, después de fotografías de mujeres indígenas, niños campesinos y hombres ancianos llegan a ser interpretados sin límites, o dicho de



mejor forma, no están sujetos a ninguna propuesta estética, en este caso, ideológica. Los antropólogos y los historiadores del arte se han pronunciado a favor de la necesidad de considerar las bases culturales de diferentes regímenes perceptivos y visuales. La subjetividad ha sido el común denominador de las bellas artes, y la fotografía no es excepción, la experiencia visual siempre estuvo en caminata a la subjetividad y la visualidad.

Georges Didi Humberman (1953), analiza la cualidad de la semántica de la pintura, en específico del trabajo de Panofsky, señalando que la mirada nunca está exenta de ser un proceso de conocimiento, en el arte los parámetros en los que se midan son subjetivos, pero de alguna forma llegan a formalizarse por medio de sensaciones humanas: miedo, temor, dolor, tristeza, ira, furia, placer, y cualquier tipo que dé como resultado una percepción, para centrar las consideraciones, se incluye a la memoria el sustento de concepción de arte: iniciando con la filosofía aristotélica y el concepto de catarsis a partir del cual el arte se revela como una forma privilegiada del saber, también Horacio defendió al arte como un proceso justo de observar el mundo, este argumento pasó por Bolieu en el s.XVII para afirmar que el arte también utiliza la razón y la belleza se oculta en la naturaleza, después, Baumgarten propone el concepto *aisthesis* y Kant sitúa la búsqueda de belleza y la verdad en el mundo.

Es desde esta tierra que se puede hablar de placer, de la singular sensación que provocó y muy probablemente sigue provocando, al ser este un término bastante desplazable, necesariamente se debe mencionar al arte, y la historia de la plástica, todo esto para entender al placer, por ejemplo; cómo los impresionistas habían plantado su caballete junto a la orilla de los ríos, en los prados donde la luz se precipita como rocío; pero el mundo de los impresionistas parece el de un domingo eterno, mientras que con la fotografía es posible mostrar los días laborales, éste es un fragmento exacto de cuan dual llegan a ser las representaciones artísticas.

En la escritura de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) reconocemos por completo su estilo, testimonio, leyenda o dedicación, siempre se trata de un arte breve, una improvisación lograda gracias a un sentido de la fórmula casi infalible (por ejemplo, esta frase cazada al vuelo acerca de una Suite para violonchelo solo, de Juan Sebastián Bach: “es música para bailar, justo antes de morir”), y que supone un mismo gusto por el instante decisivo que en fotografía, aunque los retoques y los arrepenimientos estropeen un poco el oficio (Bresson, 2017, pág. 8).

Ahora, con relación al mensaje de la fotografía para el espectador y cuál sería entonces la razón del placer, está en primera instancia escribir sobre la escritura de lo visible cómo Barthes (1915-1980) menciona, sobre el origen y destino del mensaje, la foto, además de ser un producto y medio, es también un objeto, que se encuentra dotado de autonomía estructural, quiere decir que posee un protocolo de análisis cómo el sociológico; menciona a una estructura aislada, misma que mantiene como mínimo comunicación con otra estructura que sería el texto o pie de página. En definitiva, todas las artes de representatividad son imitativas y conllevan dos mensajes “un mensaje denotado, que es el propio análogo, y un mensaje connotado,

que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel” (Barthes, 2009, pág. 15).

En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje, por lo cual, la fotografía sería poseedora de una estructura, el tipo de estructura sería cultural o culturalizada y claramente tendría/llevaría un mensaje denotado.

### **Figura 11.**

*Wawakuna, kushiyuy*



*Nota:* tomado del archivo fotográfico del Instituto Otavaleño de Antropología IOA (2017)

### **1.7 Nuevas propuestas fotográficas: arte con respecto a cultura**

Las nuevas propuestas artísticas fotográficas, nacen no como propuestas, si no como resultado por mostrar la capacidad individual, es decir, utilizan la figura del indígena Kichwa Otavalo para reivindicar su trabajo como fotógrafos, ilustradores o representantes de las bellas artes, recreando escenas alucinantes, mágicas y poco reales; figuras de mujeres con anaco en lagunas, hombres con el cabello largo y poncho, niñas corriendo en un prado y ancianos esperando el día de su muerte. Por si no se vislumbra, todo esto en escala.

El documento no intenta deslegitimar trabajos artísticos, ni criticar trabajos de la línea del arte, al menos no de forma deconstructiva, lo que se quiere añadir es solamente la importancia de reconocer y ratificar errores visuales a causa de los comentarios que crecen por medio de estas propuestas.

Esta flexibilidad se explicaría, por similitudes de representatividad, si bien mencioné el poder/peso de las fotografías, también existe una relación axial

entre la estética y la fealdad, es decir, mayormente, las propuestas artísticas validan la relación de mostrar pobreza para certificar la belleza de la cultura, que sigue siendo un intento por revitalizar y divulgar la figura del indígena.

**Figura 12.**

*Mujer Kichwa Otavalo en Google.*



*Nota:* Según el buscador Google, así se ve la cultura en Otavalo. Fuente: Google.

**Figura 13.**

*Mujer Kichwa Otavalo en nuevas propuestas artísticas.*



*Nota:* Según redes sociales y plataformas digitales, así se ve la cultura en Otavalo. Fuente: John Bautista

**Figura 14.**

*Indígenas Kichwa Otavalo vendiendo en la Plaza de Ponchos.*



*Grandmother and granddaughter at the Otavalo textile market. Photo by Julie Danner.*



*A young girl shows off her traditional blouse at the Otavalo Market. Photo by Julie Danner.*

*Nota:* Según blogs y fuentes informáticas en internet, así son los comerciantes Kichwa Otavalo. Fuente: Google

## Figura 15.

*Ilustración hombre comerciante Kichwa Otavalo.*



*Nota:* Según nuevas propuestas artísticas, así se ve un comerciante Kichwa Otavalo. Fuente: Pachay

Propuestas artísticas como la ejemplificación nacen como un intento de romper la romantización desde el arte digital, la ilustración y el fotomontaje, sin embargo, ¿realmente es un aporte que refuerce a la identidad o solo es una forma de vender la cultura pos-romantizada?

Los límites de la interpretación de estas nuevas propuestas siguen siendo raciales, no son exigentes y de hecho alimentan las ideas iniciales del capítulo y sub tópico primero, el hecho de exponer a una colectividad a través de un espejo racial sigue siendo un anclaje por el que la identidad cultural se fragmenta. Me parece que sí se va a comercializar de una u otra forma a la figura indígena, al menos debería ser una introducción a la descentralización de los anclajes de los que nos hablaba Poole y Burke.

### **1.7 Perspectivas de identidad cultural y encuentros académicos**

Para sustentar los fragmentos teóricos resulta indispensable transcribir voces de propias, de Kichwas que puedan y acepten hablar de identidad cultural y afrontaciones académicas, en un último momento, las formas de visibilizar y observar parecen nada exigentes, la plenitud con la que se reconoce el valor de la figura Kichwa en el arte y en la fotografía desde el propio indígena es basto y ciertamente superficial, y termina banalizando la ilusión de redención. Por un lado, el nuevo grupo de estudiantes en formación, en el cuál personalmente me encuentro, incursiona en una fresca ideología que propone, sustancialmente, integrar-nos y

adaptar-nos al entorno posmoderno. Por otro lado, el grupo de kichwas graduados, testifican a favor de la mantención de las prácticas culturales y lingüísticas como forma de identidad. Y, finalmente el grupo de Kichwas con experiencia laboral y académica sostienen la importancia de la memoria colectiva.

En el seno y auge de la interculturalidad, el acto de cohabitar ya no se rige por cuestiones sólo de convivencia, se ha demostrado que el mundo de las imágenes también llega a ser unificador y segmentador al mismo tiempo que se denomina cultural, por ejemplo, hablar del término intercultural ya no antagónico, entonces, no solo hace falta comprender términos de inclusión, si no alinearlos a los términos más reales como; intersticial.

El debate inicial, para el primer grupo, es decir para los Kichwas en formación al final no llega a ser complejo, al menos así se sostiene, se cuestiona sí, hasta cierto punto, dos cosas importantes y bastante sorprendentes; la primera recae en la parte física, de aspecto, cómo visualmente se presenta un indígena Kichwa Otavalo en otros espacios que no le sean familiares, y cómo sin restricciones y fácilmente se acopla a un grupo social “mayormente aceptado” en este caso mestizo, quiere decir que realmente no importa llevar el cabello largo, hablar Kichwa o practicar celebraciones importantes de la comunidad, lo segundo es la aceptación del entorno en el que vive, lógicamente van a nutrir sus ideales a medida que se relacionen con los demás y las exigencias (que son nulas) para grupos de indígenas jóvenes sobre prácticas culturales y lingüísticas no se pronuncian, por eso el libre albedrío sobre identidad y la autonomía de ser revolucionario.

Para todo esto, el común denominador llega a ser la refutación a discursos alternativos e irreales sobre la actual figura del Kichwa Otavalo desde la visualidad; Izama (2022) estudiante de Idiomas de la Universidad Técnica del Norte acepta la identidad por inercia, no cuestiona la identidad cultural, afirma que “una persona nace en el seno de lo que definirá su vida (6m;34s)”.

Ahora, es menester de este texto mencionar otro punto que nace después de las entrevistas y que relacionan la percepción del fotografiado con la del fotógrafo: la nueva sinergia entre cultura y etnia dentro de la comunidad:

Mi madre es colombiana y mi padre es indígena Kichwa, esta convergencia me permite tener una visión consagrada de la cultura indígena, siempre estuve segura de llamarme indígena Kichwa, aunque en ocasiones es difícil por como luzco. Los estereotipos en la sociedad realmente no me afectan, sin embargo, no es fácil que me acepten como indígena. La familia de mi madre es racista, prácticamente mis abuelos querían que ella se case con un hombre blanco de ojos azules, todo lo contrario, a lo que es mi papá (Izama, 2022, 13m;34s).

Existe, en primer lugar, un contexto diferente, el sincretismo ya no sucede en la comunidad Kichwa por imposición, si no por evolución, hoy es el indígena quién decide involucrarse con culturas diversas, por eso la diversificación y el nacimiento de nuevas formas de pensar en los jóvenes kichwas.

En cuanto a identidad, los kichwas en formación tienen diferentes posiciones, no llegan a ser conflictivas, son posiciones de asunción que les permite romper con el cerco mediático que los rodeaba por ser indígenas, a pesar de que se puedan ver o leer como posiciones prematuras, siguen siendo reales y finalmente están renovando la categorización que los precedía, Gandhi Córdova, estudiante de Publicidad de la Universidad Técnica del Norte, afirma que ser indígena “es un etiqueta, un símbolo de lucha” (12m;23s) en este ajuste, para él, si es una etiqueta pero también símbolo de lucha, y algo de lo que se siente orgulloso, ahora “no siento que afecte ser indígena en mi vida universitaria, pero creo que depende el carácter que tenga cada persona indígena para desenvolverse dentro del entorno, no he sido víctima de ningún maltrato, ni me he sentido menor, depende del círculo social”, su visión es llegar a trabajar con compañías importantes en el tema de marketing y publicidad.

La investigación ha tenido la suerte de escuchar cada testimonio sobre interculturalidad, multiculturalidad, pluriculturalidad e intersticialidad (esto último siempre se omite en los discursos de organismos que se dedican a hablar de cultura, por lo general, no se abren mesas de debate o de discusión para intervenir en el intersticio qué triste o afortunadamente sucede en las sociedades), y de alguna forma hacen reflexionar sobre una posición aparentemente neutral. Las formas de vida, de círculos familiares o sociales siempre tienen que ver con la forma en la que cualquier persona pueda autodenominarse.

Para el segundo grupo, la idea de auto denominación va encaminado al refuerzo, en todo sentido, hablando de lengua, costumbres y vestimenta, es incluso más palpable la intención de salvaguardia, al enfrentarse al mundo laboral y egresar de un espacio académico terminan aceptando que la identidad cultural no es más que la distinción entre grupos humanos, no aludiendo a condiciones físicas o estéticas si no a capacidades autónomas. Distinta es, en cambio, la posición del segundo grupo, aunque tiene bases similares a la del primer grupo, tampoco se alinea a la posición del tercer grupo, se encuentran determinantes e ineludibles frente a contextos sociales; o sea, sienten la ausencia de identidad desde las comunidades o su círculo familiar, pero no pretenden que sean limitantes, si no que se apropian de las designaciones culturistas para desenvolverse en diversos espacios. Son mucho más estratégicos y analíticos.

Resulta evidente la preocupación de quienes ya han atravesado el mundo de formación universitaria con respecto a la expansión de educación en las comunidades y la proyección de nuevas generaciones de kichwas académicos/as. Lo que se cree interesante es la forma en la que intentan desvelar; Kichwas que egresaron o se graduaron recientemente, y que en su mayoría están buscando oportunidades de

posgrado/maestrías; para hablar de este segundo grupo, se cita a Kuntur Muenala, el primer Kichwa matemático de Otavalo de la comunidad de Peguche:

Si hay indígenas relacionados a la ciencia, pero es raro encontrar a alguien que se dedique a las matemáticas, los pocos que nos hallamos en este campo tenemos que esforzarnos. Cuando fui a la universidad en Quito, no había muchos indígenas, por lo menos no es este campo, entonces no afectó de manera negativa, si no sorpresiva; cuando sales a la capital como estudiante de provincia, primero te choca el nivel educativo, uno piensa que donde fue educado es lo mejor, a comparación de otras comunidades, pero la realidad es otra, el desnivel es muy fuerte, me sorprendió ver el porcentaje de Kichwas en la falta de comprensión de temas (Muenala, 2022, 3m;14s).

Al respecto, Yupanqui de la Cruz, ingeniero mecánico, comparte qué significa para él ser indígena y cómo esta realidad afecta en su vida universitaria:

...antes pensaba que ser indígena era usar la ropa o hablar la lengua, pero mientras fui creciendo me di cuenta de que llamarse indígena engloba muchas cosas más, hoy creo, que el sentido comunitario o de comunidad es lo que prevalece, vivir en comunidad, compartir, sembrar, cuando tu mamá te hace la trenza...Si afecta, pertenecer a un grupo étnico y estudiar. Por ejemplo, hoy estoy en una universidad privada, pero el bagaje del pasado si puede estar presente, incluso si tenemos la predisposición de avanzar (de la Cruz, 2022, 2m;35s).

La intención también, a raíz de las entrevistas, es escribir sobre el panorama al que se enfrenta cualquier estudiante, el mundo laboral para los Kichwas es incluso más complejo, por todo lo que escribí antes, no siempre pueden lograr involucrarse en espacios de trabajo donde puedan demostrar sus habilidades, si no que se les presentan barreras y limitantes para continuar, por ejemplo: estudiar una maestría para quien ya logró una licenciatura, es algo casi imposible “para poder estudiar y obtener un cupo en donde hoy estoy cursando mi maestría tuve que sacrificar varias cosas, aún seguimos viviendo en una sociedad con estereotipos que cuestionan el intelectual del indígena” (Cabascango, 2022, 7min;13seg).

Los límites que hoy existen para indígenas kichwas universitarios son varios, no han sido atendidos totalmente ni prolongados o encaminados a transformaciones positivas, pero hasta aquí, cada grupo muestra un alto grado de interés por sobresalir, no por etnicidad si no por capacidad, esto es lo que aún falta por conocer, la capacidad de los kichwas, para ejemplificar lo escrito, de igual forma, se transcribe a Felipe Males, quien está por finalizar un máster en Economía en la Universidad de Singapur, para él ser indígena significa ser un portavoz de conocimientos milenarios, “te permite conectarte con lo más íntimo, muy ligada a la parte natural, es llevar ese mensaje al presente y al futuro de las generaciones”.

Males, afirma que ser indígena, en específico kichwa Otavalo implica conocer sectores que diferencian: textil, agrícola, música, porque es desde este ventanal que



se muestra al mundo “históricamente hemos podido conectarnos al mundo de forma empírica, pero hoy debemos hacerlo a escala tanto tecnológicas, educativas y diplomáticas”, tiene la visión de mejorar las oportunidades educativas y tecnológicas para las comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, que han demostrado poder desenvolverse incluso sin “antecedentes académicos”.

Al explorar otro ejemplo, el de Wilson Mármol, el relato sobre influencia en la academia surge, él estudió en la Escuela Politécnica Nacional, un espacio educativo bastante complejo “la primera vez que entré sentí algo de tristeza porque los temas que yo había recibido en la educación secundaria eran nada en comparación de los de mis compañeros, pero jamás me rendí y de hecho culmine con más fuerza”, la parte de influencia por ser indígena no lo sintió tanto, porque él ya había vivido en la ciudad antes “los indígenas deben aprender a moverse en espacios donde no hay indígenas porque solo así vas a poder comprender como se mueve el resto”.

En todo caso, las testificaciones son varias, pero no están tan diversificadas. Sí, el indígena kichwa Otavalo tiene barreras para entrar, ingresar o tener acceso a la educación superior, inicialmente no tiene la opción de elegir o buscar, pero, mientras se aspira a culminar los estudios de pregrado, mayor es la capacidad visionaria; Mármol sostiene que el kichwa es visionario, revolucionario y multidisciplinar y no asume a la etnicidad como complejo si no que lo asegura como ventaja. Durante las entrevistas a este segundo grupo, todo empieza a tener forma para mí, es un ciclo, y este segundo paso, el de finalizar la etapa universitaria y afrontarse al mundo laboral/académico termina siendo la partida de una nueva generación de indígenas, que de a poco y de forma progresiva van tomando fuerza para transformar el futuro.

Finalmente, el tercer grupo de Kichwas académicos concluye qué la memoria colectiva es lo más importante, no importa cuántas veces se baile/celebre el Inty Raymi, si no se entiende o no se está al tanto de las razones de nada sirve, es sólo un proceso más que desmiente lo que critico: la ceguera del indígena respecto a sus propias vivencias.

Al comenzar la entrevista con Segundo Andrango (escritura errónea que se le otorgó por gusto burocrático), sus ojos declaran la fantasía que vivió mientras fue embajador de Ecuador en El Salvador y México, y cuenta sin precedentes ni filtros, cómo tener el cabello largo o tener la piel más oscura influyó en su vida académica y cómo las fotografías mentales que su entorno poseía sobre su cultura irrumpieron cualquier tipo de relación que Anrrango (escritura correcta, modificación solicitada por el entrevistado para este trabajo) pudiera crear.

La educación que tuvieron las personas del grupo: Kichwas con experiencia, son relatos bastante crudos, tuvieron obstáculos infinitos por ser indígenas, en realidad, nada fue fácil para ellos, y aunque intenten recurrir al discurso de “ multiculturalidad o interculturalidad” terminan firmando con sus voces lo trágico y terrorífico que fue caminar por las aulas de universidades nacionales o internacionales en ese entonces, teniendo que vivir con dos cosas: la primera; el peso de la identidad, que finalmente los mantenía en pie y qué los hacía creer, y lo segundo: el peso de la identidad pero

forzosa, dónde se veían obligados a terminar lo que empezaron, no por convicción si no por alegrar a la familia, amigos y a la comunidad.

Claro que estas situaciones fueron reales, la parte más difícil resulta transcribir lo que finalmente compartieron, recae en qué; no podían hacer más que soportar y vivir con el maltrato (me refiero a agresiones verbales, felizmente, cada entrevistado no relato ningún acto de violencia física, aunque no significa que no existiera). Las condiciones empeoraban para quiénes intentaban refutarlas o cuestionarlas, la mayoría de las intolerancias provenían de mestizos, con respecto a estas desigualdades, tanto educativas como sociales, Anrrango (2022) sostiene que la afeción a grupos indígenas en las instituciones educativas son realidades que se arrastran desde hace mucho:

Todos los indígenas son afectados, el momento que llega a estudiar en una escuela, colegio o universidad... estas instituciones están estructuradas totalmente como la cultura occidental, tanto así que no podíamos ingresar a espacios educativos, por ser indígena, hoy no ha cambiado en su totalidad, pero al menos se hacen esfuerzos desde la comunidad por estudiar (16m;02s).

Las prácticas culturales, llegan a ser la forma más eficiente de identidad, en el mundo posmoderno y visualmente activo, la práctica de festividades, celebraciones o rituales mantienen las raíces, a pesar de que se lea como un texto o fragmento de algún organismo cultural trivial, es cierto. La relación y la involucración de festividades comunales en lugares educativos cambiarían notablemente las perspectivas de los mestizos hacia los indígenas. Si el 70% de alumnos que asisten a una escuela en la urbe pertenecen a un grupo étnico ¿por qué no adjuntar celebraciones kichwas al calendario escolar?

Las grandes pobreza de la educación se sitúan en conflictos bastos, que se sostienen en discursos sesgados, si la escuela es en la urbe, los indígenas deben adaptarse, pero si la escuela es comunitaria, ellos deben adaptarse a la urbe, esto no tiene reciprocidad ni por momento es justa. No hay educación indígena en los centros urbanos, si no se considera esto, siguen siendo espacios coloniales (Anrrango, 2022, 50m;23s).

Sobre esto, cada testimonio revive a la manutención de la cultura, en todos los aspectos y parámetros: filosófico, práctico, gastronómico, lingüístico y visual, que naturalmente parten de los valores de la comunidad, para el arte, la política, los rituales o las prácticas comunitarias que finalmente son medios de autodeterminación, se debe afianzar a la identidad con los rituales, para dar continuidad a las vivencias y la vida misma del indígena kichwa Otavalo.

En el caso de las imágenes y con respecto a ellas, cada entrevistado concuerda en el sentir, en un tipo de emoción que difícilmente puede ser escrito, leído, oído o vivido, cada vez que hacen esfuerzos por recordar imágenes en blanco y negro de indígenas, terminan trayendo a sus mentes la tragedia, por ello, la sensación/captación que mantienen se relaciona directamente con sus recuerdos, no obstante, al ser algo

discursivo, la susceptibilidad se presenta; mientras los grupos kichwas más jóvenes y menos involucrados con la academia ven con orgullo este tipo de contenido visual los kichwas menos jóvenes y más involucrados en la academia lo ven cómo una fuerte base para no conformarse.

El hecho es, que llamarse indígena hoy es un orgullo, un emblema, una forma de vida, ciertamente porque las condiciones han mejorado, aunque no totalmente. Cada esfuerzo, cada muerte de antaño cambió la forma de vivir, la situación en la que se desenvuelve un estudiante Kichwa es difícil y muy compleja, pero tiene la oportunidad de demostrar su capacidad, tiene ese espacio. Sin duda, es necesario y urgente que ya no se jerarquicen a los grupos y pueblos indígenas, y en por medio del arte se pueden encontrar formas de visibilización para transformar las condiciones de percepción.

## CAPÍTULO II: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.1. Tipo de Investigación

La reflexión frente al debate en torno a la naturaleza de la investigación cuestiona también las metodologías que se aplican a los procesos artísticos, entonces llega a ser importante valorar las ideas sobre el panorama en el que se fundan las investigaciones de tipo humanístico. Sobre investigación en las artes, también se puede profundizar qué:

Para la investigación en las ciencias humanas y artísticas Gaona y Sendín (2009) sostienen que, en respuesta a este tipo de cuestionamientos; sobre la legitimación de la investigación en artes, deben tomarse posiciones firmes, que promulguen una reivindicación que sea capaz de construir comunicación reflexiva, “que se base en un conocimiento socialmente reconocible” (Eguizabal, 2015, pág. 243); además, esta inferencia precede a la transformación entre la investigación cuantitativa y cualitativa en las artes:

Una perspectiva basada en ciencias humanas también supone que la experiencia humana vivida es siempre más compleja que el resultado de cualquier descripción singular y que siempre hay un elemento de lo inefable en la vida. No obstante, hay que reconocer que la vida es fundamental o definitivamente misteriosa no convierte al individuo de forma automática en místico teórico (Van Manen, 2003 pag.35).

A esto y de modo paralelo, la llegada de nuevas teorías y problematizaciones sobre el objetivo de investigación de las ciencias artísticas, la llegada de teorías como la semiótica, la fenomenología, el psicoanálisis lacaniano, los estudios de género o la teoría crítica hicieron converger a las ciencias experimentales, las humanas y sociales. Son, sobre todo, los posicionamientos fenomenológicos, la metodología etnográfica, los que han marcado este último aspecto (Eguizabal, 2015, pág. 244).

Las observaciones de Eguizabal sobre consideraciones metodológicas en el arte, sugieren que se construye un debate a través de perspectivas positivistas, que proceden de saberes experimentales y de ciencias sociales asentadas, tales como; la sociología, la antropología o la lingüística, al ser una construcción desde cierta radicalidad de planteamientos y metodologías más difusas resulta una lucha constante de legitimación.

Entonces, el tipo de investigación para este trabajo es cualitativo, y sobre este tipo de investigación han surgido y se han enriquecido creativamente las ciencias sociales, por medio de la perspectiva dialógica, investigación apreciativa, análisis narrativo, historia biográfica, investigación participativa y nuevas formas que resurgen conforme la complejidad de entendimiento para los problemas sociales.

La investigación cualitativa revoca en indagación, en este proceso, cada testificación a favor o en contra de la hipótesis inicial es válida, precisamente porque se encarga

de medir la magnitud de los resultados de los personajes involucrados, para Smith, M.L (1987) la investigación cualitativa es un “proceso empírico (no una mera especulación, interpretación o reflexión del investigador) Estudia cualidades o entidades cualitativas y pretende entenderlas en un contexto particular. Se centra en significados, descripciones y definiciones situándolas en un contexto. Por lo que: busca conocer procesos subjetivos” (Taylor y Bogdan, 1992).

Asimismo, según Lecada (2002) una investigación de este tipo puede ser holística, inductiva, humanista, abierta, naturalista y reflexiva, por tanto, concluye:

- a) Los datos se interpretan desde un contexto
- b) No hay generalizaciones
- c) Se estudia la forma en la que los procesos se desenvuelven en tales contextos
- d) Relaciona el objeto de estudio con los contextos que influyen como fenómeno

Para esto, el investigador se encarga de discernir de forma oportuna toda la información obtenida, que según los autores se conoce como sensibilidad teórica. En esta investigación se explicaría de la siguiente forma:

- a) Entender la forma en la que los Kichwa Otavalo son percibidos a través de la fotografía
- b) Escribir sobre su evolución y la nueva forma en la que se representan

Dentro de las preguntas de la entrevista, las palabras clave para la construcción de teorías que respalden terminaron siendo:

Indígena: rasgo y ventanal al mundo.

Arte fotográfico: forma de comunicación.

Identidad Cultural: contexto en el que se desenvuelven los rasgos.

Kichwas en la academia: formas de reconstrucción y reivindicación.

En cuanto a diseño fenomenológico “el significado de la experiencia para cada participante es lo que constituye la realidad” (Rodríguez, 2010, pág. 8) en este sentido, a partir de las consideraciones, el diseño permite buscar un medio óptimo de fundamentación, llega a ser un modo también de indagar realidades, en este caso, la realidad de los Kichwa Otavalo.

### **2.1.3 Métodos, técnicas e instrumentos de investigación**

El formato de entrevista fue presencial, con cada entrevistado hubo la cercanía necesaria, de diálogo y debate, y cada respuesta ayudó a la teoría inicial. Asimismo, estos diálogos se llevaron a cabo en espacios diversos, mayormente en lugares donde el entrevistado se sintiera más a gusto.

Inicialmente, el método de cono mejoró el flujo de ideas, en este método se escriben los tópicos y sub tópicos de forma ascendiente o descendiente, con el objetivo de ayudar a la redacción y mejorar la formulación de preguntas a partir del título.

Utilizar la plantilla mencionada resultó ser una decisión asertiva, por la delicadeza del tema para la obtención de información, ciertamente el objetivo siempre fue amenizar los escenarios de diálogo y respuesta.

Lograr consensar entrevistas no resultaron tareas fáciles, debido al tiempo y presupuesto, con cada entrevista surgía la necesidad de llevar a la mano materiales de apoyo de alta calidad, que permitieran recopilar la información de manera correcta

Las preguntas actuales y las que se realizaron fueron pensadas en base a la dificultad de obtención de información/testimonios sobre el mismo indígena universalizado, ¿qué opinan sobre ellos mismos? con el objetivo de obtener textos de certificación, que hablen de sus propias experiencias cómo estudiantes y trabajadores. El título para este nodo fue: identidad cultural y encuentros académicos:

En base a éstas ocho preguntas (8) se realizó la fundamentación del libro, lo que resultó necesario transcribir fueron los testimonios personales para ampliar el panorama de información del lector, así, el total de entrevistas terminaron siendo (12).

### 2.1.5 Matriz de operacionalización de variables o matriz diagnóstica

Variable	Dimensión	Indicador
Percepciones del indígena a través del arte	Planeación	Escritura de primeras ideas sobre el tema de investigación
	Organización	Fundamentación de la idea inicial a través de lecturas y búsqueda de información anterior o relacionada al tema
	Recopilación	Creación de formatos de entrevista y cronograma de actividades para obtener información de la fuente principal, testimonios.
	Transcripción y redacción	Filtración de respuestas, organización y escritura final de la teoría desde las grabaciones y las fotografías.

### 2.1.6 Participantes

Las entrevistas y fotografías se realizaron a 3 grupos objetivos:

- a) Kichwas jóvenes en formación (rango: 20 años en adelante)
- b) Kichwas egresados/graduados (rango: 26 en adelante)
- c) Kichwas con experiencia (rango: 35 en adelante)

Entrevistado	Etnia	Profesión	Grupo
Lourdes Córdova	Indígena Kichwa O.	Contadora	3
Tamia Vercoutere	Indígena Kichwa O.	Investigadora	3
Wilson Mármol	Indígena Kichwa O.	Ingeniero	3
Kuntur Muenala	Indígena Kichwa O.	Matemático	2
Jany Cabascango	Indígena Kichwa O.	Socióloga	2
Yupanqui de la Cruz	Indígena Kichwa T.	Ingeniero	2
Ñusta Vinueza	Indígena Kichwa O.	Odontóloga	1
Segundo Anrrango	Indígena Kichwa T.	Político	3
Wanki Terán	Indígena Kichwa O.	Médico	1
Leslie Fichamba	Indígena Kichwa O.	Turismo	2
Gandhi Córdova	Indígena Kichwa O.	Publicista	1
Milena Izama	Indígena Kichwa C.	Idiomas	1

### 2.1.7 Procedimiento y análisis de datos

En cuanto a procedimiento y análisis, al ser esta una investigación cualitativa no existió una cercanía con datos matemáticos, si no que se logró categorizar la información a través de los tópicos de la investigación. Ahora, sobre el muestreo, los resultados concluyeron como parte de un muestreo no probabilístico: en una encuesta, al utilizar este mecanismo, la población tiende a ser el agregado o colección de elementos que poseen las características que se desean investigar, y éstas se pueden delimitar espacial y temporalmente, a cada elemento de la población sujeta a investigación se le denomina unidad de muestreo y al elemento de la población del cual se obtienen los datos se le denomina unidad de información; es decir, a partir de este sustrato se realiza el proceso de análisis; en el caso de esta investigación, las entrevistas se impartieron a los grupos objetivos, que finalmente fueron tres. Este

censo, permite dotar de elementos a los parámetros de muestreo no probabilístico, es decir que las muestras no son aleatorias.

En cuanto a análisis, la transcripción y codificación de audios/entrevistas se realizaron de acuerdo con la tabla de variables y se reescribieron como fuente prima de información para alimentar el apartado 1.8 del primer capítulo.

Para explicar de manera más concisa; la investigación al contar con un diseño de teoría fundamentada y fenomenológico puede analizarse mediante la siguiente estructura; que, según González & Cano (2010) la estrategia de análisis de la TF consiste en una comparación persistente con el objetivo de identificar procesos sociales básicos. Por otro lado, el diseño fenomenológico requiere de un análisis temático para lograr identificar lo sustancial del fenómeno y transformar la experiencia adquirida durante la búsqueda de información en fuente sustancial y textual.

La organización de la información posee un matiz de interpretación que aprovecha a hilar finamente la información relevante, en principio se sugiere construir una relación de familiaridad con todos los datos para posterior pasar a una lectura exhaustiva. El proceso de codificación comienza por la identificación de palabras, “frases o párrafos que sean considerados como fuente de significación destacable en relación con nuestros objetivos de estudio. Al mismo tiempo que vamos identificando estos elementos de significación, les vamos a ir asignando un nombre, código o etiqueta” (González y Cano, 2010) con el fin de compilar y categorizar los significados.



## CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

### 3.1 Análisis de resultados y discusión

Los resultados se desglosan basándose en las entrevistas, fueron tres grupos a los que se impartieron las preguntas, mismas que se sintetizan en la siguiente estructura:

- a) Identidad Cultural
- b) Convergencia
- c) Conclusión

El resultado que se logró obtener después del proceso de entrevistas presenciales se menciona con anterioridad en el apartado sobre: identidad cultural y encuentros académicos, sin embargo, quedan preguntas que se interpretan a continuación.

Preguntas de convergencia:

Pregunta. ¿Ha visto u observado fotografías de indígenas en blanco y negro cuáles son sus percepciones?, para esto redacto tres conclusiones:

1. El primer grupo objetivo, resuelve que: realmente no han tenido una cercanía con material fotográfico o histórico, y desde su poca experiencia como espectadores sus percepciones son de desentendimiento, 3 de los 4 entrevistados sostienen que este tipo de material realmente no define a una persona como indígena o no, asimismo, enfrentan estos discursos visuales, hasta cierto punto, de manera indiferente.
2. El segundo grupo objetivo, respalda y relaciona al sentir con la identidad, aluden a que afecta de forma directa al indígena por la forma en la que se visibiliza a través del arte fotográfico, pero también confirman la urgencia de hacer visible al nuevo indígena y su figura dentro de la academia. En este caso, 4 de los 4 entrevistados resolvieron que el material fotográfico tiene que reinventarse, sin dejar de ver fotografías del pasado para encontrar coraje e inspiración.
3. El tercer grupo objetivo, tiene la convicción de que la memoria colectiva es la única forma en la que se pueden desanclar estos discursos disyuntivos, con su testimonio recuerdan las circunstancias a las que tuvieron que enfrentar para poder recibir educación, y las fotografías, resuelven, son un vehículo importante para no olvidar.

Pregunta. ¿Cree usted que la salvaguardia de prácticas culturales y lingüísticas son importantes para las nuevas generaciones?, esto significa y se resumen en lo siguiente:

1. El primer grupo objetivo reitera que, en el actual contexto, no debe obligarse a continuar manteniendo estas prácticas, si no que deben ser por convicción y gusto, de hecho, solo 1 de los 4 entrevistados consideran que es importante continuar con estas enseñanzas a nuevas generaciones.
2. El segundo grupo objetivo, entiende el trasfondo de la salvaguardia de forma más personal y afirma que es un legado que debe considerarse para

no extinguir lo poco que se sabe sobre las costumbres indígenas, además creen que es un diferenciador fundamental y puede ser el inicio de varias oportunidades, sean educativas o laborales.

3. El tercer grupo objetivo, considera este punto una necesidad, una base para las comunidades, porque es donde se resguardan los rasgos identitarios, 4 de los 4 entrevistados comparten su preocupación por la falta de interés de las nuevas generaciones en estos temas e invitan a que se fortalezcan los lazos de identidad mediante la práctica o al menos desde la comprensión.

Pregunta. ¿Considera a la fotografía un medio de divulgación de la vida del indígena Kichwa Otavalo?

1. El primer grupo considera que es un medio de divulgación óptimo, y apoyan a las nuevas iniciativas fotográficas, sin embargo, realmente no lo sostienen desde bases o antecedentes teóricos, en este caso 3 de los 4 entrevistados asumieron que la fotografía es el medio universal y ventanal de los Kichwa Otavalo con el mundo.
2. El segundo grupo menciona la importancia de las nuevas tecnologías en el mundo, y como la evolución sucede dentro de estos términos, aunque reconocen el rol de la fotografía como medio de comunicación, realmente no comparten la intencionalidad de los fotogramas, 3 de los 4 entrevistados no consideran que sea una forma correcta de divulgar la figura del indígena, al menos no desde el afán de publicar sin colaborar con la comunidad.
3. El tercer grupo encuentra interesante las formas de ilustrar al indígena desde el arte, aunque lo cuestionan y dan mérito a la intención, 4 de los 4 entrevistados sostienen que al tener ese espacio (arte fotográfico) se podría crear un vínculo mucho más crítico, usando esta herramienta para fortalecer la identidad y no fragmentarla.

Pregunta. ¿Alguna vez compró arte (sean fotografías, cuadros o ilustraciones) que muestren al indígena como principal figura? ¿Qué ha hecho con el producto?

1. El primer grupo muestra una idílica posición sobre estos productos, les parece atractiva la idea de mutar el uso de la figura y presentarla al mundo desde una perspectiva posmoderna, sin embargo, esta involucración es decadente porque termina siendo refinadamente escéptica.
2. El segundo grupo objetivo al respecto cree que, hay tipos y caminos para usar las nuevas tecnologías y fusionarlos con el arte, por un lado, es una manera de reivindicación y por otra es una fantasía, 3 de los 4 entrevistados consideran que estos trabajos muchas veces resultan ser exagerados, al agregar elementos excesivos en la composición pierden el sentido comunicacional y no llega a emitir un juicio real.
3. El tercer grupo objetivo denuncia la popularización de estos productos en un contexto de desconocimiento. Sí, apoyan a las generaciones que se dedican a crear productos comerciales, pero no consideran a estos una forma de revolución, por lo menos no en porcentajes de comercialización masiva.

En conclusión, la variable queda determinada por el porcentaje de respuestas afirmativas y negativas, a favor y en contra:

**Tabla 2**

*Resultados de las preguntas a los tres grupos objetivos*

Sobre identidad Cultural:

grupales	Preguntas			Porcentaje	
	Número de respuestas			Respuestas	
	No.	1	2	3	
Grupo 1 100%	2/2	4/4	4/4	50%	100%
Grupo 2 100%	4/4	3/4	4/4	100%	0,75%
Grupo 3	4/4	4/4	4/4	100%	

**Tabla 3**

*Sobre convergencia:*

	Preguntas		Porcentaje	
	Número de respuestas		Respuestas grupales	
	No.	4	5	
Grupo 1	2/2	3/4	50%	0,75%
Grupo 2	4/4		100%	
Grupo 3	4/4		100%	

*Nota:* elaboración propia. Entrevistas diciembre 2021.

**Tabla 4**

*Sobre conclusiones:*

	Preguntas		Porcentaje	
	Número de respuestas		Respuestas grupales	

No.	6	7	8			
Grupo 1	1/4	3/4	3/4	0,25%	0,75%	100%
Grupo 2	4/4	3/4	3/4	100%	0,75%	0,75%
Grupo 3	4/4	4/4	0/0	100%	100%	0,00%

*Nota:* elaboración propia. Entrevistas diciembre 2021.

**Tabla 5**

Total de Respuestas			
No. Pregunta	Afirmativa	Desconoce	Porcentaje precisión
1	3/4	1/4	0,75%
2	4/4		100%
3	4/4		100%
4	3/4	1/4	0,75%
5	3/4	1/4	0,75%
6	4/4		100%
7	4/4		100%
8	2/4		50%

*Nota:* elaboración propia. Entrevistas diciembre 2021.

Después de este análisis, se puede concluir sosteniendo que las percepciones del indígena sobre su figura en expresiones artísticas como la fotografía son sentidos de tres formas: la primera es que es símbolo o señal de evolución, la segunda que significa un emblema y algo frágil de hablar, y la tercera forma termina señalando que no son vías de identidad cultural. La precisión de las respuestas para redactar la teoría inicial termina siendo de entre 0,75% hasta el 100%.

El debate sobre si la fragmentación de identidad cultural se encuentra relacionada con las maneras de representación se confirma con los resultados de las preguntas sobre convergencia y el escenario en el que hoy vive el kichwa Otavalo se contesta

por los resultados de las preguntas de identidad cultural. La presencia de nuevos Kichwas en la academia logra exhibir e ilustrar por sí misma la nueva figura que representa y la nueva vida a la que se enfrenta y desde la cual le gustaría ser retratado o fotografiado.

Asimismo, la formación de nuevas generaciones de Kichwas académicos sigue siendo un aporte a largo plazo, desde donde también surgirán nuevas formas de representar al indígena de Otavalo.

Finalmente, los resultados lograron esclarecer el objetivo del trabajo, es de suma urgencia la visibilización de nuevas fuentes de información al mundo, para que se usen en textos académicos o en las propuestas artísticas. Resulta que la conceptualización de la obra física solo pudo ser posible por las respuestas de los entrevistados.

Anteriormente se menciona como el uso de la figura del indígena en el arte fotográfico llegó a ser la principal fuente de idealización y romantización de los pueblos indígenas, ahora, si la fotografía por si sola es catequizante, al menos debe serlo con información actual, la construcción de las obras fotográficas se realiza en términos de equidad y permiso, por parte de los grupos kichwas.

## **CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA**

### **4.1 Conceptualización de la obra**

A través de las teorizaciones sobre identidad, cultura y memoria logré apuntalar mi propia posición, pertenecer al grupo racializado es una realidad que me tomó tiempo entender, por mucho observé a mi propia comunidad (me refiero a las personas) limitarse a comprender el contexto de vida. En principio, fue más un dilema, porque escribir sobre este proceso de lucha, resistencia y sobre todo de resiliencia, y evolución no resultó fácil, terminó siendo una forma de reivindicación.

En este sentido, mi cuestionamiento sobre el uso de la figura del kichwa Otavalo en la fotografía deviene de una preocupación primero personal, y después colectiva. Dentro de estas desigualdades, que crecieron desde la visualidad, también reflejaron otros aspectos: sociológicos, políticos, económicos, entre otros, sin embargo, algo importante que mencioné, fue la posición de este circuito, que finaliza tomando fuerza desde el propio círculo/comunidad, entonces, es un intento de lecturas sobre el peso de la figura indígena en la sociedad a través del arte.

De este modo, mi obra final es un producto que permite releer la historia de los kichwa Otavalo a través de fotografía, donde los papeles se invierten, ya no es el fotógrafo quién escribe por ellos, ni el antropólogo que pretende involucrarse en la comuna, terminaron siendo los kichwas, quienes permitieron transcribir sus voces, compartiendo su experiencia académica y laboral.

Al tomar esta información y material, la construcción del libro llegó de forma independiente. El afán fue escribir un epílogo de las figuras reales de los indígenas que se representaron a través de los kichwas académicos. Cada entrevistado sugirió una verdad frente a vislumbrar su propia figura etiquetada por medio de fotografías artísticas, con un criterio amplio.

Mi objetivo, fue desde el inicio, que a partir de este introductorio se empiece a problematizar situaciones que aparentemente son “normales”, los discursos sobre los kichwas son preocupantes, pues se han normalizado en la sociedad y que desde la etno arqueología, por ejemplo, ha existido reiteradamente, con una mirada exotizante, sobre este pueblo.

En cierto punto, antes, hablé de la fotografía como documento, como medio para lograr congelar la historia, este es un ejemplo de lo que mencioné.

### **4.2 Descripción de la obra**

Nombre de la estrategia: Libro fotográfico

Objetivos de la estrategia:

Visibilizar, exhibir y reconocer a la figura del indígena kichwa en propuestas artísticas fotográficas, a través de un formato experimental-artístico.

El libro fotográfico no intentó ser complejo, sino práctico, la mejor forma, fue hacer de este producto, uno didáctico, pedagógico y relevante. La propuesta final del proyecto de investigación se imprimió considerando el guión curatorial y bajo la siguiente estructura:

Sumario

Presentación.....1

Prefacio.....3

Sobre los Kichwa Otavalo.....4

El placer en el arte de fotografiar.....24

Identidad Cultural y encuentros académicos.....62

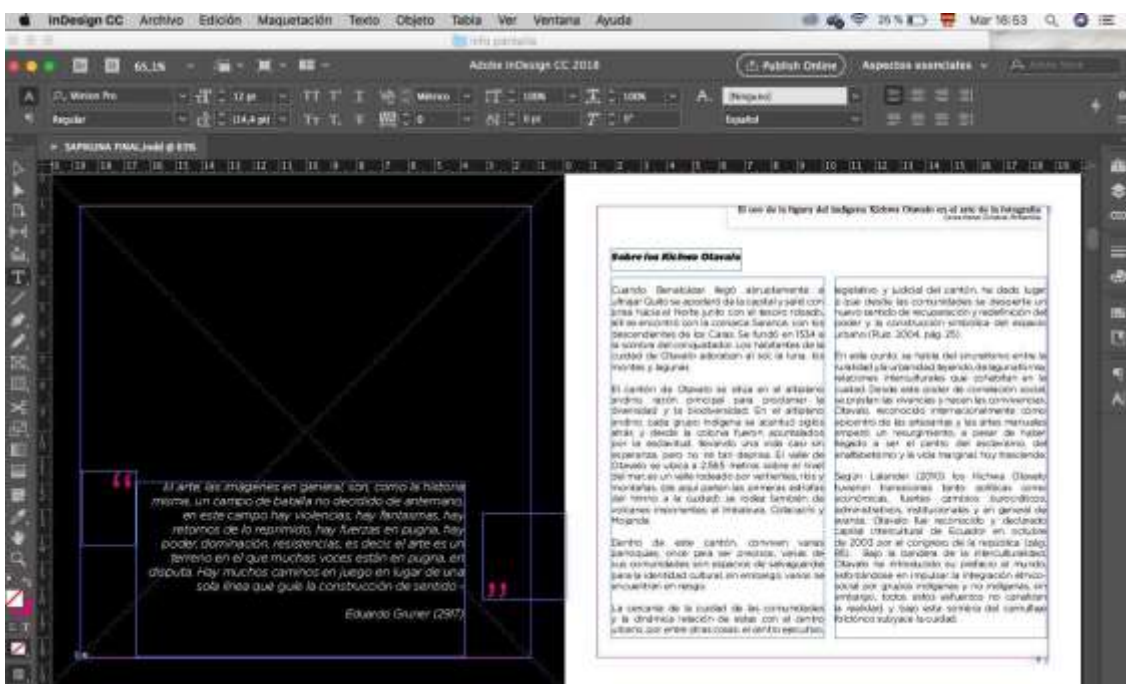
Referencias.....73

Sobre el Autor.....75

Figura 16.

Proceso de diagramación





*Nota:* capturas de pantalla del proceso, elaboración propia. Fuente: InDesign

Cada tópico fue presentado junto a un texto en español, que se distribuyeron armónicamente para facilitar la lectura, los caracteres se imprimieron en Times New Roman número 12, con excepción de los títulos o subtítulos que cambian a 14 números.

Con respecto al plan de difusión, es decir al guión museográfico, tomé en cuenta los alcances del producto final, es decir de las fotografías, considerando la forma más práctica de exhibir el material de la investigación.



### **4.3 Guión Curatorial**

#### **4.3.1 Datos Informativos**

Título: “Sapikuna”

Autora: Cenia Kaina Córdova Pichamba

Evento: Exposición temporal

Técnica: Fotografía

Dimensiones espacio: 6x8 m

Público: Heterogéneo

Lugar: Instituto Otavaleño de Antropología – Otavalo.

Montaje: 04/08/2022 Día: 06/08/2022

Desmontaje: 16/08/2022

Tiempo de duración: 9 días

Hora: 11h00

#### **4.3.2 Objetivo general**

Exhibir a la figura de los kichwa Otavalo académicos a través de una propuesta fotográfica que rompa con la hegemonía visual creada por la fotografía de antaño.

#### **4.3.3 Objetivos Específicos**

- a. Contextualizar a la figura indígena como representación en propuestas artísticas.
- b. Reconocer la evolución del indígena Kichwa en diferentes áreas del conocimiento.
- c. Presentar una nueva visión de los indígenas Kichwas, a través de un formato experimental artístico, denominado Sapikuna.

#### **4.3.4 Texto Curatorial**

La interpretación es sinónimo de indagación, y surge en base a la visualidad del receptor, esto quiere decir que la intencionalidad de la exhibición debe estar más que presente. En este caso, la exhibición, fue resultado de un sentir, que asumo, será interpretado de forma diversa, sin embargo, el objetivo fue esclarecer y mostrar el trabajo que el artista-investigador realiza arduamente. “Sapikuna”, es una historia contada a través de fotografías, que precisa el acercamiento, la exploración, la creatividad y la evolución de un artista y del arte, mediante el libro fotográfico.

Esta investigación fue una perspectiva personal, una búsqueda que surgió desde el arte, la motivación fue: la escasa divulgación de las artes y del rol o trabajo de un artista-investigador.

#### **4.3.5 Montaje de obra**

La exposición se realizó el día 04 de agosto del 2022 en Otavalo, en el Instituto Otavaleño de Antropología, con una instalación con temática: fotografía de retrato del libro de trabajo de titulación, banner publicitario y textos curatoriales por cada obra.

En los exteriores a 3 m de distancia se presentó el banner principal 80x200 cm, que se realizó en una lona con un caballete como soporte, dentro de la sala a una distancia de 2 m de la entrada se presentó el texto curatorial general con dimensiones de 1,50 m x 2 m adaptado a la pared, diagonal, se exhibió el material anexo y el catálogo, junto con un croquis básico o plano de zonificación en formato A2.

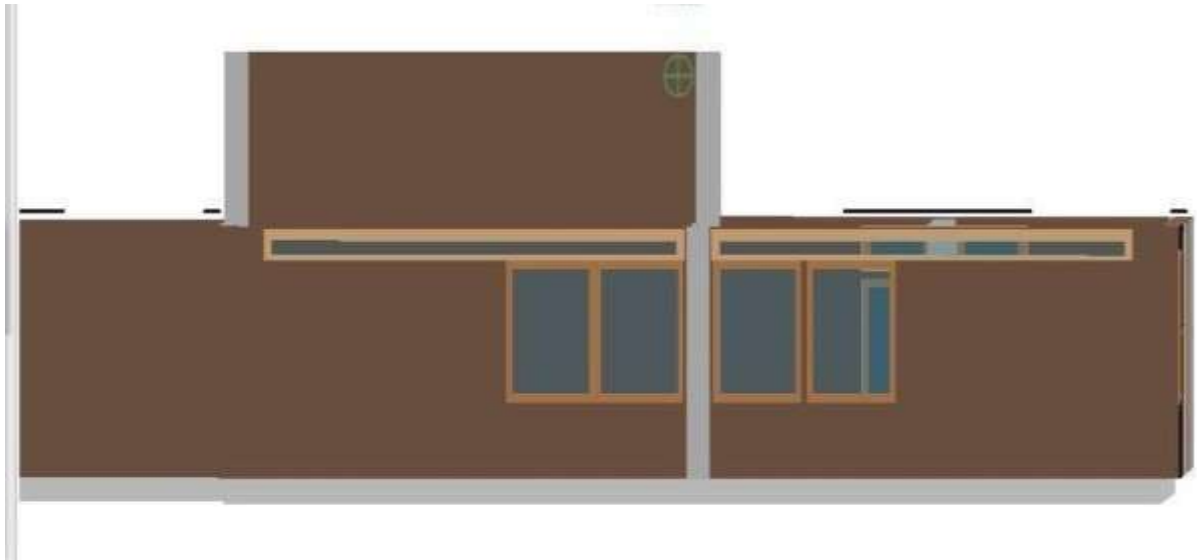
Siguiendo el recorrido, a 2 m más la sala presentó a las obras fotográficas sobre paneles zigzag, para ganar espacio, todos en formatos A3, en seguida se presentó el tras cámaras en caballetes de altura 1,70 m, distribuidos de forma lineal y concéntrica para no irrumpir las demás zonas y, por último, la zona de fotografía se presentó colgada a 3 m de distancia con hilo nailon en madera.

Junto a la zona de fotografía se colocó una repisa con elementos de etnografía; cámaras, voceros, parlante y cuadernos, todos los elementos que transmitieron de forma clara el mensaje, en conjunto con el fondo musical para amenizar la visita.

Vista tridimensional

#### **Figura 17.**

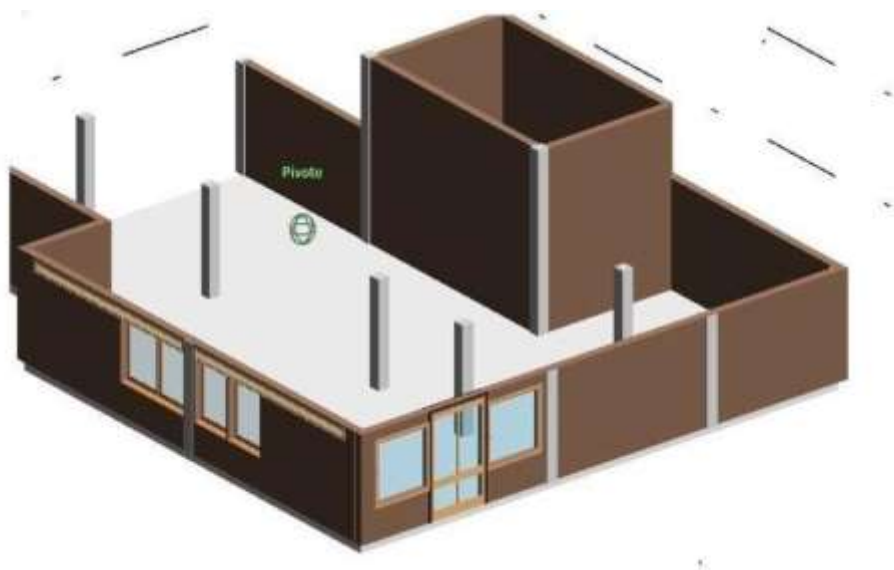
*Sala de Exhibición*



*Nota:* Exterior del Instituto Otavaleño de Antropología, elaboración propia. Fuente: Revit.

**Figura 18.**

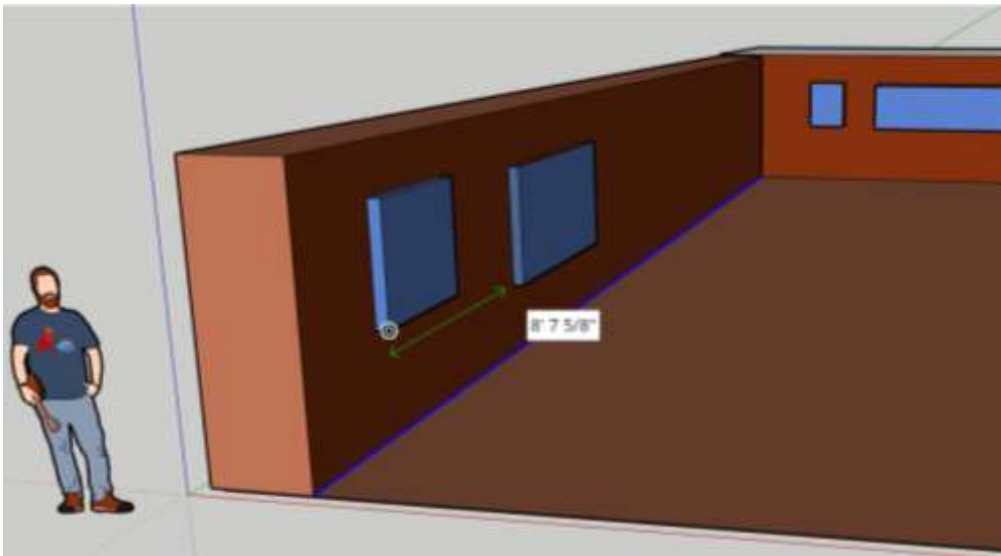
*Interior de Sala de Exhibición*



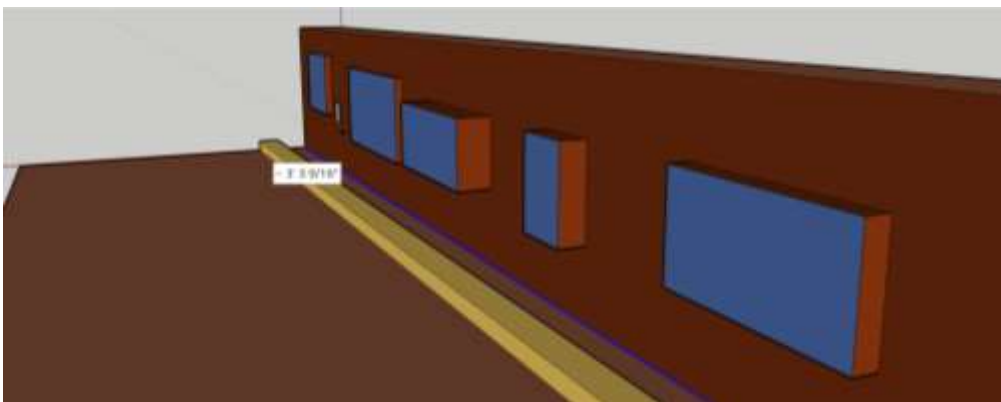
*Nota:* Interior del Instituto Otavaleño de Antropología, elaboración propia. Fuente: Revit

**Figura 19.**

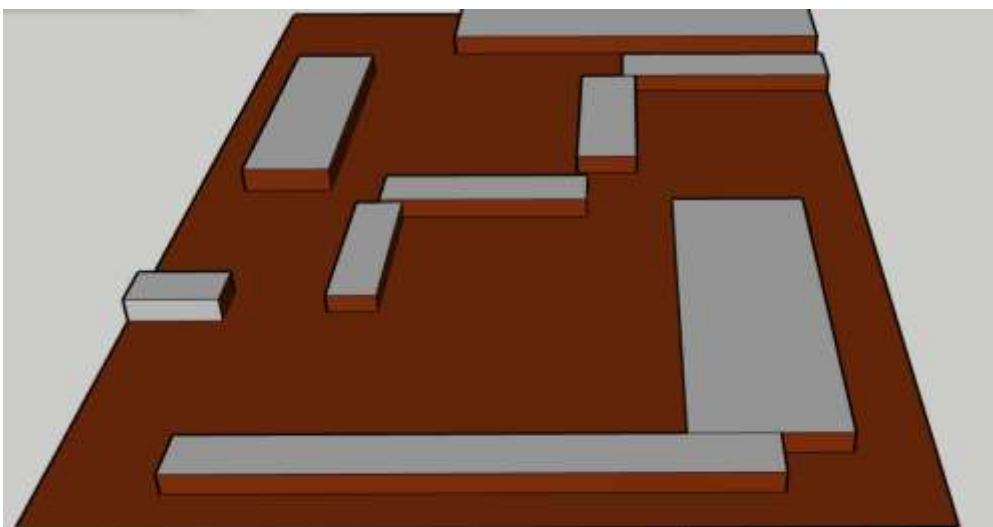
*Ubicación de las obras, distribución de elementos*



Nota: distancia de obras: 0.75 cm.



Nota: distancia entre público-obras: 0.75 cm. Distancia de cédulas y obras: 0.10 cm.  
Fuente: Sketch Up



Nota: Distribución y zonificación. Áreas en color marrón: movilidad, área en color gris: zonas de exhibición.

**Figura 20.**

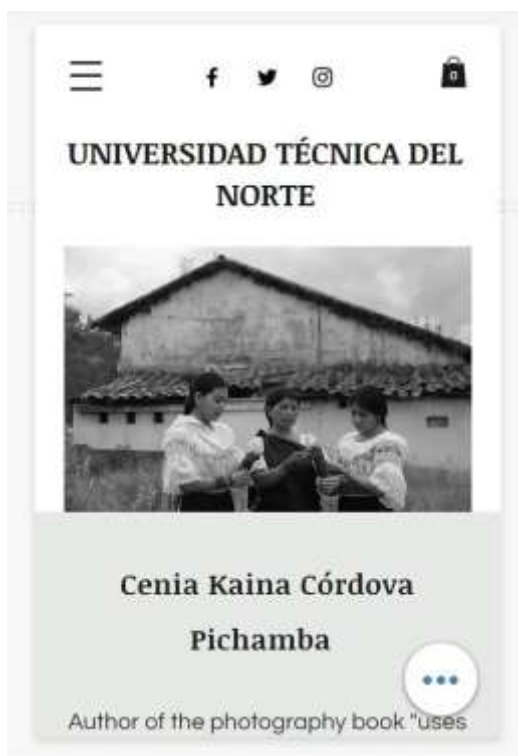
*Cédulas formato A7*



Nota: elaboración propia. Fuente: Wix

**Figura 21.**

*Invitación formal, formato A5*



Nota: elaboración propia.



**Cenia Kaina Córdova**  
**Pichamba**

Author of the photography book "uses  
of the figure of indigenous Kichwa  
Otavalo through photography art"



***La Facultad de Educación,  
Ciencia y Tecnología FECYT y la  
carrera de Artes Plásticas  
extiende una invitación al  
público y comunidad en  
general, a la exhibición del  
libro fotográfico "el uso de la  
figura del indígena Kichwa  
Otavalo en el arte de la  
fotografía" como parte del  
proceso de titulación.***



**Figura 22.**

*Presentación del artista, formato A7*



Plataforma del artista:

<https://cenia-cordova.jimdosite.com/>

### 4.3.6 Inauguración de la exposición

La inauguración de la exposición se realizó el 04 de agosto del 2022 a las 11h00 en el salón de exhibiciones del IOA, que contó con presencia de personal de catering y protocolo.

### 4.4 Difusión

La divulgación de la exposición “Sapikuna”, se realizó a través de plataformas digitales netamente: Instagram y Facebook de la página de un colectivo: Licuadora visual y de las plataformas del Instituto Otavaleño de Antropología, así mismo se enviaron invitaciones formales y físicas a las autoridades pertinentes. Para un mayor alcance publicitario, el uso de un banner en formato A2, que se ubicó oportunamente en la entrada principal de la facultad FECYT, una semana antes para visibilizar la exposición.

### 4.5 Catálogo

Las fotografías se detallan en formato RAW pasando previamente por una etapa de edición en Lightroom. La corrección de blancos, negros, y balance se inicia por capas de color con ayuda del histograma, además se utilizan posiciones tanto verticales como horizontales. Por cada entrevistado se proponen una fotografía en blanco y negro.



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna



Técnica	Fotografía
Composición	<p>Recorte/ley de tercios          Iso: 3200          f: 6.4          x:1/250</p> <p>El proceso del estudiante al enfrentarse al campo laboral: interés, valentía y sabiduría adquirida en los años de educación superior plasmados en un espacio de trabajo competitivo.</p>
Año	2022
Nota	Ñusta Vinuesa, estudiante de pregrado Odontología en la Universidad San Francisco de Quito.



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfoco/ superposición Iso: 100 f: 10 x:1/30 La mirada de un fotógrafo para capturar momentos: nitidez, concentración y motivación, direccionando la cámara hacia la luz, partiendo desde la oscuridad del espacio observante.
Año	2022
Nota	Gandhi Córdova, estudiante de pregrado Publicidad en la Universidad Técnica del Norte



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Patrones/Ley de la mirada Iso: 200 f: 4.5 x:1/250 La alegría a través de la mirada: timidez y dedicación, en armonía con la sociedad y el entorno.
Año	2022
Nota	Milena Izama, estudiante de pregrado Idiomas en la Universidad Técnica del Norte



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfoco/ simetría Iso: 100 f: 8 x:1/160

	Los diversos caminos y etapas del estudiante: cansancio y resiliencia a través de la mirada, aquella que refleja la esencia de la persona.
Año	2022
Nota	Wanki Terán, estudiante de pregrado Medicina en la Universidad de las Américas



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Regla de los tercios Iso: 1600 f: 18 x:1/85 La experiencia en el diálogo: aventura, experiencia y madurez desde posiciones propias y autónomas.
Año	2022
Nota	Yupanqui de la cruz, estudiante pregrado Ingeniería Mecánica en la Universidad San Francisco de Quito.



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfocado/recorte Iso: 400 f: 3.5 x:1/8 La transparencia y el dinamismo profesional, a través de la vestimenta como forma de reivindicación.
Año	2022
Nota	Janina Cabascango, estudiante de maestría en la Facultad de Ciencias Sociales FLACSO



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfocado/encuadre Iso: 400 f: 3.5 x:1/100

	La fluidez y la asunción del personaje en conjunto con la incertidumbre del fondo.
Año	2022
Nota	Kuntur Muenala, Universidad San Francisco de Quito.



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfoque/ley de la mirada Iso: 100 f: 5.6 x:1/100 Los sueños y la creatividad desde la posición. El escenario recoge y acoge al

	fotografiado por medio de la intriga y firmeza.
Año	2022
Nota	Licenciada en Turismo por la Universidad Técnica del Norte



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfocado/ Iso: 1600 f: 4.5 x:1/80 La valentía de enfrentar al mundo y la dedicación de trabajar por conseguir aquel mundo. A través de los ojos refleja el trabajo y la constancia y el escenario otorga aires de valentía.
Año	2022
Nota	Wilson Mármol, ingeniero en Petróleos por la Escuela Politécnica Nacional





Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Patrón/ ley de los tercios Iso: 100

	f: 4.5 x:1/80 El amor de madre, el amor de hija.
Año	2022
Nota	Tamia Vercoutere, máster en ciencias políticas por la Universidad de Francia



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Patrón/Textura/simetría Iso: 400 f: 3.5 x:1/10 La esperanza y la experiencia desde una taza de café. Las historias relatadas desde experiencias propias, que se cuentan con la esperanza de mejorar el oscuro pasado.
Año	2022
Nota	Segundo Anrrango, ex embajador de la república ecuatoriana en El Salvador y México.



Autor	Cenia Kaina Córdova
Título	Sapikuna
Técnica	Fotografía
Composición	Enfoque-desenfoque/ Iso: 160 f: 6.3 x:1/250 La felicidad y la dicha. Capturando a la felicidad y gratitud infinita por concluir

	sueños y metas personales y seguir construyendo puentes hacia la dicha.
Año	2022
Nota	Lourdes Córdova, contadora por la Universidad Central del Ecuador

## CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

Para la recopilación y adquisición del marco teórico, resaltan los estudios antropológicos visuales y sobre percepciones. Naturalmente, el placer que el arte causa en la persona es sólo el resultado del sentir, éste es el primer punto en el que se concentran los discursos, sin esto sería imposible medir cualquier reacción sobre imágenes. Varias de las teorías sobre la otredad, la figura romantizada o el ser racializado concluyen en una jerarquización innata y de alguna forma no intencionada de género, color de piel y cualquier aseveración impuesta, que termina siendo una reacción al medio, aunque no es justificable se entiende.

Ahora bien, toda la paradoja que se construyó desde siglos atrás para los pueblos indígenas se alimenta en los nuevos trabajos ilustrativos, que reviven (al menos para quienes son más observadores) discursos y caracterizaciones anacrónicas, guiados por propuestas contemporáneas fotográficas y de fotomontaje. Con claridad, ya no se habla del indígena del obraje o la colonia, se habla de un ser humano, sin etiquetas ni distinciones, se habla de quién a la lumbre de la contemporaneidad se transformó en bilingüe, comerciante internacional, científico, filósofo y crítico.

Sí, es cierto que la fotografía tuvo mucho que ver con la situación que hoy vive el indígena, fue la única forma universal en la que se conoció a los andes y sus habitantes, sin embargo, necesaria, es decir, de otra forma nadie hubiera llegado a conocer a nadie, un británico no hubiera siquiera imaginado la vida de un peruano, o un ecuatoriano no hubiera imaginado jamás la existencia de un malgache. Pasa en occidente, en oriente y en los polos, entonces no tendría por qué ser una situación de aflicción para los andes, o en específico para los Kichwa Otavalo. Lo que intento desvelar es la intencionalidad y la manipulación.

El arte de fotografiar sigue siendo una constante y seguramente va a seguir siendo un vehículo de expresión, sobre todo para nuevas generaciones, significa que cualquier información que se escriba a partir de fotografías son mensajes estructurales, que tienen connotaciones y denotaciones. No son sólo fotografías para vislumbrar, son recursos que proporcionan a la investigación una forma abstracta de escribir y reforzar escritos, son marcas de información. Que por ninguna razón son estáticas, no pueden ser estructurales en términos de visualidad, tienden a ser susceptibles, indefinidos y evolutivos.

Finalmente puedo decir que la cultura es la condición de diferencia, de cualquier grupo humano, la diferencia radica en que estamos (me incluyo) dejando que la globalización, las nuevas formas de vida atraviesen nuestras propias formas de vivir. No está mal adaptarse y aspirar a borrar lo que siempre nos ha perseguido (los discursos disyuntivos) pero la forma en la que estamos asumiendo esta transformación y la forma en la que la sociedad vislumbra a los kichwas sigue siendo hegemónica.

## 5.1 Recomendaciones

Después de largas horas de búsqueda, la experiencia fue satisfactoria, sin embargo, a nivel de información me gustaría agregar la visión del texto: es un primer intento por problematizar a las imágenes como constructores raciales, desde el análisis del uso de la figura del indígena kichwa de Otavalo en la fotografía, a esto quiero aludir la falta de información, es preocupante que no se hable sobre estos temas desde perspectivas críticas en el arte plástico, de hecho, me parece que los problemas sociales se relacionan directamente con la visualidad y el arte, es una invitación a salir del círculo de facilidades y sin temor cuestionar lo que aparentemente se encuentra *desconflictivizado*.

Con respecto al estudio de imágenes, ha sido un campo no tan recurrente, llega a ser sorpresivo que historiadores, historiadores de arte, críticos o profesionales de cualquier área no tomen en cuenta recursos tan valiosos como las imágenes, hay que democratizar estos recursos: imaginarios, fotografías, archivos, objetos artísticos como instrumentos cruciales para un investigador.

Durante la redacción de esta investigación fue complicado entender el panorama en el que las artes plásticas se encuentra, algunos autores han sugerido que las artes, así como otras ciencias posean su propio esquema de legitimación, mientras que, por otro lado, varios irrumpen estas alegaciones sosteniendo que la plástica necesita ser probada desde la práctica ¿Cómo se hace investigación en artes? Fue la pregunta que me acompañó en este recorrido, y aunque hallé varios caminos para comprender, no quede totalmente satisfecha. Creo que aún hay mucho por considerar dentro de lo que hoy se toma cómo investigación artística o investigación para las artes, sin embargo, lo que queda claro, para mí, es la evolución fática del arte con respecto a la investigación, y la proliferación que ha tenido para alcanzar los resultados en las Humanidades y en las Ciencias Sociales.

Para hablar sobre el recurso artístico, para escribir sobre fotografía tuve que involucrarme en ella a profundidad y entender su diversidad. Pues las fotografías junto a su versatilidad terminan siendo dinámicas, esto me lleva a escribir sobre esteticismo, porque es un término que se relaciona directamente con la visibilidad y por ende con la transición de las imágenes; sobre esto Barthes realiza una comparación peculiar de una fotografía y un cuadro pictórico, “la diferencia entre fotografía y pintura: en el cuadro, la espiritualidad no constituye un significado, que es una manera de ser y no del objeto de un mensaje estructurado” (Barthes, 2009, pág. 23). Los códigos de la fotografía resultan ser: significante y significado, por tanto, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre el hombre cultural y el hombre natural.

Es evidente que mientras más se intenta pulir o ser prolijos con el trabajo de titulación, las exigencias se multiplican, porque no sirve escribir, leer o investigar arduamente si realmente no se tiene la predisposición de aprender, mucho más allá de una calificación final, me parece que se deben enfocar esfuerzos en crear verdaderos aportes, que sean académicamente innovadores y socialmente aplicables.

En realidad, todas estas conclusiones son más reflexiones que otra cosa, creo que enfrentar esta etapa de búsqueda, siempre termina siendo una etapa de encuentro, una cosa es segura: las ideas que tengamos en mente siempre estarán en movimiento, evolucionando y sugiriendo. Finalmente, cualquier persona que descubra una chispa de innovación en este trabajo es libre de continuarlo, sería gratificante.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Boivin, M. (2004). Constructores de Otrredad. Obtenido de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/bolvin-m-rosato-a-arribas-v-2004-constructores-de-otredad.pdf>
- Bonilla López, M. A. (12 de 2016). *Scielo*. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300006>
- Bonilla, S. A. (28 de 04 de 2022). Identidad cultural y afrontaciones académicas. (C. Córdova, Entrevistador)
- Bosa, B. (2015). ¿Quiénes son los indígenas? Redefinir la definición de la definición. En P. R. Ángela Santamaría, *Diferentes maneras de conocer: Las experiencias recientes de la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena* (pág. 357). Bogotá: Editores académicos.
- Bresson, H. C. (1952). *The Decisive Moment*. Obtenido de [https://static1.squarespace.com/static/54c6a9dde4b0908825a17018/t/5d6699c500e94f00014f3655/1567005194085/cartierbresson\\_the-decisive-moment.pdf](https://static1.squarespace.com/static/54c6a9dde4b0908825a17018/t/5d6699c500e94f00014f3655/1567005194085/cartierbresson_the-decisive-moment.pdf)
- Brun, N. L. (2020). El legado de Sabin Berthelot. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7228648>
- Buitrón, J. C. (1949). *The awakening valley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cabascango, J. (23 de 05 de 2022). Identidad cultural y encuentros académicos. (C. Córdova, Entrevistador)
- Burke, Peter. 2005. “Estereotipo de los otros” En: Burke P. Visto y no visto. Usos de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, pp: 155- 175
- Cano, T. G. (2010). Introducción al análisis de datos en investigación cualitativa: Tipos de análisis y proceso de codificación (II). *NURE: Revista científica de enfermería*, 15.
- Carrett, J. (1990). *El arte de la fotografía en blanco y negro*. Madrid: Hermann Blume.
- Collier, M. (2019). Galería Nacional de Retratos. Obtenido de <https://proyectoidis.org/niepce/>
- Chiriboga, L. (2006). Milicia e indios: una relación contradictoria. *ICONOS*, 96-104.
- Clifford, James 1995. “Los museos como zonas de contacto”. En: Clifford J. *Itinerarios Transculturales*. Buenos Aires: Gedisa, pp: 233-270. Diego.



- Díaz, H. (07 de 12 de 1977). *Nueva Antropología: Morgan y el Evolucionismo*.  
Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/159/15900702.pdf>
- Estrella 2008. “Exposiciones coloniales y otras formas de representación”. En: De Diego, E. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, pp: 65-76.
- Cruz, T. (2015). Stuart Hall y la identidad cultural. *Academia*, 29. Obtenido de Academia.
- Cruz, Y. d. (11 de 05 de 2022). Identidad cultural y encuentros académicos. (C. Córdova, Entrevistador)
- Eguizabal, R. (2015). *Metodologías I*. Madrid: Fragua.
- Engert, V. (2019). Imágenes y miradas en contextos: lo social de lo visual y lo visual de lo social. *UNRC*, 146.
- Estrada, D. R. (2020). Heridas fronterizas: Una revisión crítica de identidad desde la instersticialidad. *Sarance*, 83.
- Freedberg, David 1989. “El poder de las imágenes” En: Freedberg, D. *El poder de las imágenes*. Madrid: Alianza, pp: 19-44.
- Frutos, R. G. (2012). Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la etnografía en el retrato científico en el siglo XIX. *Sans Soleil*, 54-73.
- Gaona, H. T. (1986). bronislaw malinowski y la antropología funcionalista. *Boletín de Antropología Americana*, 126.
- González Teresa, C. A. (2010). Introducción al análisis de datos en investigación cualitativa: Tipos de análisis y proceso de codificación (II). *NURE: Revista científica de enfermería*, 15.
- Hoffman, T. A. (2008). *The art of black and white photography*. Omega.
- Izama, K. (16 de 04 de 2022). Identidad cultural y encuentros académicos. (C. Córdova, Entrevistador)
- Landeras, J. (2010). Cómo mirar a través de una cámara fotográfica. *MAT2- Universitat Autònoma de Barcelona*, 1-28.
- Lara, E. (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, 28.
- Mbembe, A. (2020). *Brutalismo*. Barcelona: Paidós.
- Moreno, C. B. (2007). *El corregimiento de Otavalo: territorio, población y producción textil (1535- 1808)*. Otavalo: Pendoneros.
- Muenala, K. (19 de 05 de 2022). Identidad cultural y encuentros académicos. (C. Córdova, Entrevistador)

- Naranjo, J. (1998). Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 22.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pitt-Rivers, J. (1971). Antropología: ANTROPOLOGÍA CULTURAL Y SOCIAL. En J. Pitt-Rivers, *La gente de la Sierra* (pág. 260). Chicago, Illinois.: University of Chicago Press.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Rampley, Matthew 2006. "La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología". *Revista Estudios Visuales* N 3, 2006. Murcia: CENDEAC.
- Stoichita, Victor 1999 [1997]. "El estadio de la sombra". En: Stoichita, V. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, pp: 15-45.
- Ramírez, G. C. (07 de 2015). *Margen 77*. Obtenido de <https://www.margen.org/suscri/margen77/castillo77.pdf>
- Ramos, M. (junio de 2020). *El retoque fotográfico: El posicionamiento a favor y en contra de este polémico tema*. Obtenido de Universidad de Valladolid: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/42510/TFG-N.%201405.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Reséndez, A. (2019). *La otra esclavitud: Historia oculta del esclavismo indígena* (pág. 545). México: Libros Grano de Sal.
- Rodríguez, V. B. (05 de 03 de 2010). *Universidad de Puerto Rico*. Obtenido de [https://cea.uprrp.edu/wp-content/uploads/2013/05/diseos\\_de\\_investigacin\\_cualitativa\\_ii\\_-\\_vbonilla.pdf](https://cea.uprrp.edu/wp-content/uploads/2013/05/diseos_de_investigacin_cualitativa_ii_-_vbonilla.pdf)
- Ruiz, G. M. (2004). Comerciantes y Viajeros: de la imagen etnoarqueológica de "lo indígena" al imaginario del kichwa Otavalo universal. *Abya-Yala*, 95.
- Schewe, J. (2012). *The Digital Negative: Raw Image Processing in Lightroom, Camera Raw, and Photoshop*. San Francisco: Peachpit Pr.
- Terán, W. (22 de 12 de 2021). *Identidad Cultural y encuentros académicos*. (C. Córdova, Entrevistador)
- Teresa Montiel Alvarez (2016). Sebastiao Salgado. Crítica a las críticas. *Mito Revista cultural*, 31. Obtenido de <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/40>
- Troya, M. F. (2016). Por una iconología de la memoria y su aplicación al trabajo etnográfico. *Ecuador Debate*, 25.
- Vaquero, L. G. (2001). Reseña Peter Burke Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. *tarbiya*, 155.

- Vargas, G. (2015). Aiesthesi, prácticas artísticas fotográficas y Hugo Cifuentes. *Fronteras y Bordes*, 175.
- Vinueza, Ñ. (22 de 04 de 2022). Identidad cultural y encuentros académicas. (C. Córdova, Entrevistador)
- Vizcaino, J. (2022). *Parámetros básicos para la fotografía, Clase de Arte y Nuevas Tecnologías II*.

## 7. ANEXOS

### Materiales

Cámara
Memoria
Flash Memory
Celular
Cuadernos y esferos.

### Preguntas de investigación y/o hipótesis

En principio fueron interrogantes personales, que se resumen en:

¿Quién fotografía al indígena?

¿Quiénes fotografiaron al indígena años atrás?

¿Por qué la cultura visual señala a sectores marginales y no a otros?

¿Cómo la fotografía incidió en la creación de discursos disyuntivos para el indígena?

¿Por qué seguimos alimentando los mismos discursos romantizantes por medio del arte?

¿Qué pasa con las nuevas generaciones de indígenas Kichwas?

### Formato de entrevista:

1. Para usted, ¿Qué significa ser indígena?
2. ¿Cómo maneja el tema de vestimenta (tradicional) en la cotidianidad?
3. ¿Cómo siente, personalmente, que llamarse o hallarse dentro de un grupo étnico influye en su vida académica?
4. ¿Cree que las oportunidades para indígenas Kichwas en la academia han mejorado/empeorado?
5. ¿Cree usted que la salvaguardia de prácticas culturales y lingüísticas son importantes para las nuevas generaciones?
6. ¿Ha visto fotografías de los kichwas de épocas pasadas, fotografías en blanco y negro? ¿Cuáles son sus percepciones?
7. ¿Cuáles son sus proyectos/aspiraciones/aportes futuros?
8. ¿Considera a la fotografía un medio de divulgación de la vida del indígena Kichwa?

9. ¿Alguna vez compró arte (sean fotografías, cuadros o ilustraciones) que muestren al indígena como principal figura? ¿Qué ha hecho con el producto?

**Figura 23.**

*Primeros bocetos del libro*



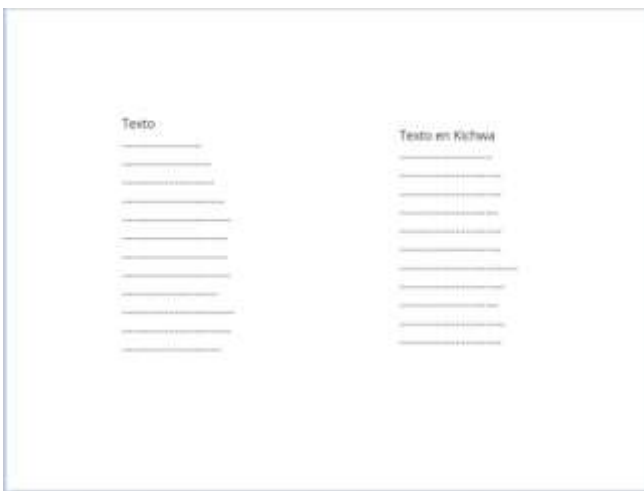
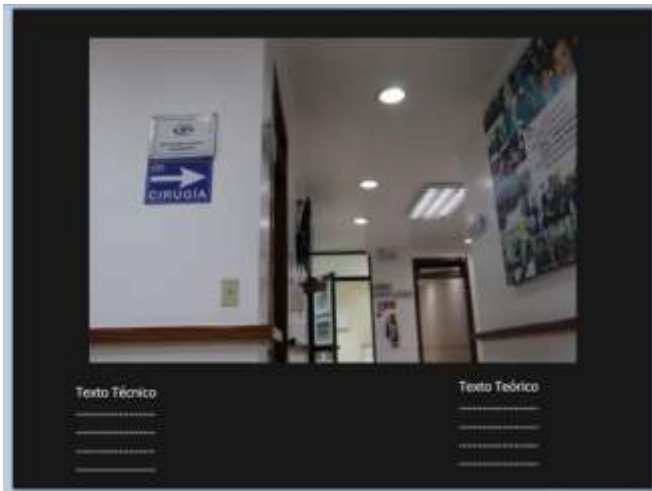
**EL USO DE LA IMAGEN DEL INDÍGENA KICHWA STAVALO EN EL ARTE DE LA FOTOGRAFÍA**  
-Cecilia Kaina Córdova Pachamba

Sumario

Introducción.....	3
Quebrantamiento de la figura.....	6
El placer en el arte de fotografiar.....	12
Identidad cultural y afirmaciones académicas.....	18



.....Cita Textual relevante del entrevistado.....



*Nota:* Capturas de pantalla de la primera plantilla del libro

**Figura 24.** Proceso de edición





Figura 25. Entrevistas







*Nota:* Fotografías del proceso de edición Fuente: Gandhi Córdova





*Nota:* Realizando entrevistas. Fuente: Gandhi Córdova