



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Proyecto artístico

Inmarcesible Tropa

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autora:

Daniela Cristina Chamba Carvajal

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Daniela Cristina Chamba Carvajal declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Visuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Marco Alvarado

Tutor del Proyecto Artístico

Juan Caguana

Miembro del tribunal de defensa

William Hernández

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

En tiempos de Covid-19 agradezco haber vuelto a mi territorio para encontrarme. Agradezco a las personas que tuve cerca por su apoyo, como a mi tutor Marco Alvarado por su paciencia, a mamá Margarita Carvajal que hizo un gran esfuerzo por dejarme seguir mis sueños. También a la comunidad de las y los Chucchurillos por la conexión con el pasado.

Dedicatoria:

A las personas que me abrieron los ojos
y confiaron en mí.

Resumen

En el presente trabajo investigativo me relaciono con la comunidad de Chucchurillos, en Pomasqui, parroquia de Quito; capital del Ecuador. Un pueblo que, como muchos otros, ha sido transformado por el avance de la modernidad capitalista. Originalmente en Chucchurillos se asentaron comunidades ancestrales, que con el tiempo se han desplazado o incluso han desaparecido.

Apoyándome en los relatos y las tradiciones de sus pobladores, es seguro que en el siglo XVI Pomasqui migró de su asentamiento original debido a un gran terremoto, creando a la par de sus desplazamientos, una suerte de heterotopías en torno al reordenamiento y redistribución de las relaciones de poder, que se verán reflejadas en la arquitectura, los sincretismos culturales y simbólicos, y por supuesto el pensamiento religioso católico. Desde esta mirada parte mi interés hacia la comunidad, porque me interesa la manera en que preservan su memoria ancestral, sobretodo la cohesión comunitaria.

Mi investigación sirve de contingencia para problematizar a través del arte el devenir de una serie de eventos y singularidades que desde mi mirada resultan disonantes con el paisaje natural. Al producir imágenes emanadas de mi contacto con esa realidad; al igual que el movimiento Kino Oko de Dziga Vertov¹, busco registrar lo real en la realidad. En ese sentido, el movimiento es un recurso fundamental en mi proceso creativo para abordar mis lecturas de disonancias culturales con el mágico (re) encuentro con la ancestralidad y territorio.

Palabras Clave: Cotidiano, Heterotopías, Comunidad, Territorio, Poder.

¹ Dziga Vertov (02/01/1896 – 12/02/1954) es director de cine quien explora las distintas posibilidades de montaje y uso de cámara generando cine documental cercano a la realidad social de la población en vez de una realidad creada. Apartándose de los elementos convencionales del cine como el guion, actores, iluminación, etc.

Abstract

In the present investigative work I relate to the Chucchurillos community, in Pomasqui, Quito parish; capital of Ecuador. A town that, like many others, has been transformed by the advance of capitalist modernity. Originally in Chucchurillos ancestral communities settled, which over time have displaced or even disappeared.

Relying on the stories and traditions of its inhabitants, it is certain that in the 16th century Pomasqui migrated from its original settlement due to a great earthquake, creating, along with its displacements, a kind of heterotopias around the reordering and redistribution of the power relations, which will be reflected in architecture, cultural and symbolic syncretisms, and of course Catholic religious thought. My interest in the community starts from this point of view, because I am interested in the way in which they preserve their ancestral memory, especially community cohesion.

My research serves as a contingency to problematize through art the evolution of a series of events and singularities that, from my point of view, are dissonant with the natural landscape. By producing images emanating from my contact with that reality; like Dziga Vertov's Kino Oko movement, I seek to record the real in reality. In that sense, movement is a fundamental resource in my creative process to approach my readings of cultural dissonances with the magical (re) encounter with ancestry and territory.

Key Words: Everyday, Heterotopias, Community, Territory, Power

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción	4
1.1 Motivación	4
1.2 Antecedentes.....	5
1.2.1 Contexto.....	5
1.2.2 Percepción visual.....	8
1.2.3 Antecedentes artísticos.....	10
1.2.3.1 Re – conocer – ser (Karen Toro).....	10
1.2.3.2 Heterocronías en el espacio (María Teresa Ponce).....	13
1.2.3.3 La ficción como vida y la muerte como realidad (Oscar Santillán)...	16
1.2.3.4 Oyendo la magia del territorio (Misha Vallejo)	18
1.2.3.5 El silencio también forma parte de la memoria (José Domingo Laso).	20
1.3 Pertinencia.....	23
1.4 Declaración de Intenciones	26
2. Genealogía.....	27
3. Propuesta Artística.....	35
3.1 Obras.....	37
3.2 Proyecto Expositivo.....	62
4. Bibliografía.....	75

1. Introducción

1.1 Motivación

La motivación de este proyecto nace a partir de la incomodidad causada por mi discapacidad visual desde los seis años. Me pregunto, ¿hasta dónde habrá afectado a mi manera de percibir el mundo, a mi modo de entenderlo y de estar en él? Desde pequeña tengo la necesidad de usar lentes para corregir mi visión, con el deseo de percibir una visión *sana*, o, en otras palabras, una visión emétrepe. De manera que mis reflexiones me llevaron a convertir la anomalía óptica en una analogía, con una posible percepción personal distorsionada de la realidad. El ojo patológico observa diferente sin una lente y va deteriorándose hasta la ceguera. Tomar consciencia de que miro la realidad desde una condición insana me permitió reflexionar sobre la dimensión cultural de lo que consideramos sano e insano y sus consecuencias en los modos colectivos de crear relaciones y cotidianidad.

En los espacios cotidianos en los que habitamos se yuxtaponen las distintas realidades del llamado cuerpo social. Realidades y maneras de ser distintas nos unen y separan como nación, masa o comunidad. Sobre las que se tejen distintas redes de poder, delimitando, liberando, afectando, coartando, a quienes habitamos de un modo determinado un espacio determinado. Me relaciono con la comunidad de los Chucchurillos, habitantes de la parroquia Pomasqui, en la provincia de Pichincha. Con ellos moldearemos los espacios que habitamos y revisaremos desde nuestros ámbitos de acción, dinámicas sociales que ceden o se resisten e incluso se escapan de las hegemonías y sus programas de globalización.²

² Foucault llama: los lugares otros, a las fugas de homogeneización de lugares. Espacios que se desarrollan fuera de la norma establecida por una fuerza mayor. En el artículo de investigación de María Toro Zambrano sobre «El concepto de heterotopía en Michel Foucault» menciona que son “Lugares diferentes al orden y a la regularidad de la aparente historia continua, homogénea, lineal, que se instala como sistema universal, eterno, unitario.” Lo que también me permite reflexionar sobre las relaciones de las personas que ocurren entre los diferentes espacios de Pomasqui. Usando como pretexto mi anomalía visual para reflexionar acerca de las distintas relaciones de poder que operan en el territorio que habito.

1.2 Antecedentes

1.2.1 Contexto

El territorio en el que desarrollo mi tesis se encuentra en un área circundante a Quito, la parroquia de Pomasqui³ entre sus valles Pacpo (este) y Casitagua (oeste). Muchos pobladores del sector se refieren a Pomasqui como un asentamiento donde la naturaleza se relacionaba con el humano y entre especies de animales, especialmente los pumas. No existía separación entre naturaleza – humanos – animales – plantas.

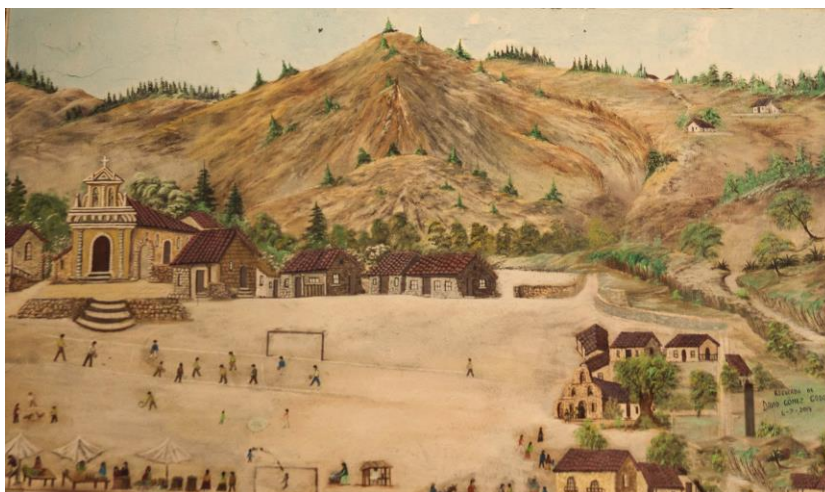


Fig. 1.2.1.1 *Pomasqui*. David Gómez. Siglo XX aproximadamente **4**

Esta parroquia rural es el lugar en el que más tiempo he habitado desde mis seis años hasta la actualidad, por lo que podría decir que estoy familiarizada con sus dinámicas sociales, y que he visto como se dirigen aceleradamente hacia una modernización que va engulléndose en sus raíces y su pasado. Lo que más me identifica y me vincula a este territorio es su geografía impregnada en mi memoria y el recuerdo de las narraciones de la comunidad de los Chuchurillos sobre el asentamiento actual de Pomasqui, en decir que la parte central

³ Debe su nombre a las palabras Kechuas: PUMA Y SIQUI, que traducido al español significa “posaderas del puma o asiento del puma”. Esta versión, es la más aceptada por las investigaciones antropológicas que se han realizado, las cuales confirman la presencia del León Americano en el sector, es decir que albergaba manadas de pumas, restos de estos animales fueron encontrados en las ruinas de Rumicucho, en las laderas del Casitagua y en los alrededores del Pacpo. Información sacada de la página principal de GAD Parroquial Rural de Pomasqui, *Información General*, 2019 <https://pomasqui.gob.ec/pichincha/informacion-general/>

⁴ Archivo personal. Fotografía de mural ubicada en la pared del GAD de Pomasqui.

de su implantación actual no es la originaria, porque en 1587 hubo un terremoto que causó daños irreparables a las casas de los pobladores y a la iglesia jesuita, por lo que se desplazaron del lugar. En «1587, en San Antonio de Pichincha y que donde pueblos vecinos como Calacalí y Pomasqui se evidencia gran destrucción. Aparecen grietas grandes y profundas. Este terremoto tuvo repercusiones en Guayllabamba y Cayambe.»⁵



Fig. 1.2.1.2 Registro de sismo en Pomasqui año 1990. Periódico El Comercio⁶

Según las personas de la comunidad de los Chucchurillos con quienes he conversado, la población se trasladó cerca de la ubicación original; el valle Pacpo. Pero, aunque llevaran consigo su cosmovisión, su forma de habitar ya no sería la misma.

«Pomasqui fue fundada el 27 de julio de 1573 por los españoles tras conquistar al poblado autóctono que al parecer estaba relacionado con el área cultural Quito Caranqui.»⁷

⁵ Viviana Valenzuela, «Estudio de vulnerabilidad física y socio-económica en la parroquia de Pomasqui, ante amenazas sísmicas», *Disertación de grado previa la obtención del título de ingeniería geográfica en planificación territorial*, (2014): 52, http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8780/EST_DE_VUL_F%C3%8DS_Y_SOCIOECON% C3%93MICA_POMASQUI_AME_SISM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁶ Muestro este registro fotográfico e informativo sobre el último terremoto que ocasiono daños infraestructurales en las viviendas e iglesias de Pomasqui como prueba de la magnitud del terremoto que pudo ocasionarse en el siglo XVI.

⁷ Evelyn Medina, «Valoración del patrimonio cultural inmaterial de las manifestaciones de la parroquia Pomasqui para su aplicación como recurso turístico y desarrollo», *Tesis previa a la obtención de título de*

Posteriormente en el año 1565 las tierras de Pomasqui fueron entregadas a los franciscanos, quienes se encargaron la misión de catequizar a los habitantes, generándose un sincretismo de tradiciones cristianas sobre las tradiciones andinas ancestrales. Sincretismo que ha ido rigiendo y determinando espacios culturales dentro del territorio, sumando y mimetizando valores, simbolismos (cristiano – andino). Mi interés se asienta especialmente en la arquitectura que es el escenario en que se modifican las relaciones sociales entre los pobladores. Acorde al mural pintado por David Gómez noté que la arquitectura colonial se concentraba en el parque de Pomasqui y en el que podría decir que siendo el parque un lugar central vivieron blancos y mestizos junto a las iglesias. Dejando a las montañas Casitagua y Pacpo a descendientes indígenas para asentamientos de haciendas como lugares de sembríos de hortalizas.

En la población de Pomasqui, tras la construcción de la nueva urbe, se impusieron lógicas arquitectónicas occidentales. La arquitectura jugó un papel preponderante en los nuevos relacionamientos:

El mundo civilizado sería letrado, laborioso y productivo; el mundo bárbaro —que habría que dejarlo atrás y superarlo de forma definitiva— sería el natural, el salvaje, el que buscaría ser ignorado por las reformas educativas impulsadas por la Corona española en América.⁸

Dentro de Pomasqui, en la montaña Pacpo habita la comunidad de los Chucchurillos, quienes se reconocen como descendientes de los kitu-Cara. Algunas personas de la comunidad trabajaron en distintas haciendas, hasta que la reforma agraria se estableciera en 1973 por un cambio en la legislación a favor de los derechos humanos.

Mi trabajo de tesis lo realizo con la comunidad de los Chucchurillos, habitantes de la parte ancestral de Pomasqui. Me interesa vincularme con ellos porque a través de sus experiencias familiares y vivencias han logrado dar cuerpo a hibridaciones simbólicas muy

ingeniería en gestión turística y preservación ambiental, (2015): 49,
http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/16339/1/63451_1.pdf

⁸ Mauro Avilés, «Estrategias para salir de la modernidad, la necesidad de un giro epistemológico y educativo para superar la crisis», *Revista Andina de Educación* (2019): 5,
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/ree/article/view/668/1097>

potentes e incluso han logrado preservar tradiciones ancestrales como el cultivo y empleo de la planta sagrada *tzawar*⁹.

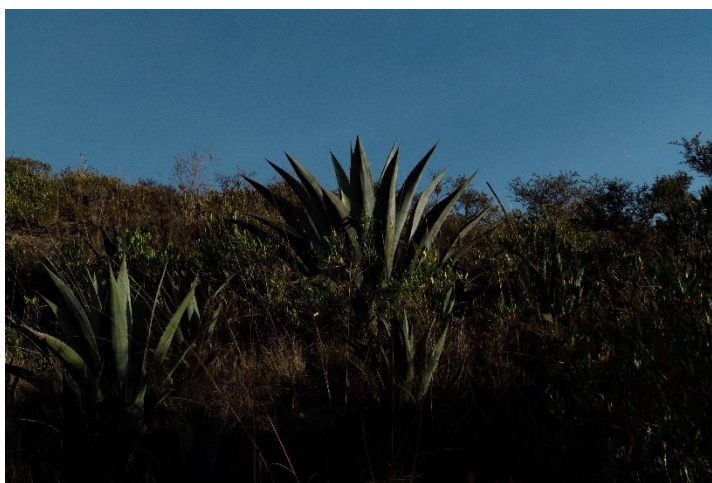


Fig. 1.2.1.3 Agave plantada por los miembros de la comunidad de los Chuchurillos. Daniela Chamba. Serie: Agua miel. Fotografía. 2020.

1.2.2 Percepción visual

No es una novedad que a través del cuerpo los seres vivos construyen su forma de ver el mundo. El principal que he utilizado es la vista, órgano visual que me permite fluctuar entre el mundo exterior con el interior a través de un proceso cognitivo. Cuando me diagnosticaron miopía y astigmatismo¹⁰ la respuesta de la percepción de mi visión emitía información incompleta del mundo exterior, por lo tanto, debo utilizar lentes para tener claridad en mi visión.

Es la estimulación visual adecuada la que favorece la correcta maduración de todo el sistema óptico, que se produce desde el nacimiento hasta los 8-9 años de edad. Si durante este período un proceso patológico impide una correcta estimulación visual, se interrumpirá el proceso de maduración: es la ambliopía

⁹ Agave

¹⁰ Miopía: la luz reflejada de los objetos o del lugar se enfoca por delante de la retina lo que provoca una imagen divergente y borrosa.

Astigmatismo: la luz no forma un único foco puntual, sino que se refracta por una curvatura irregular de la córnea, dando como resultado una imagen borrosa.

u “ojo gaudul”, pérdida de visión por falta de desarrollo, sin causa orgánica demostrable.¹¹

Al parecer, como si se tratase de una cruel metáfora, mis ojos no recibieron la estimulación necesaria para alcanzar su maduración. Sin embargo, al comprender la fisiología de mi visión se abrió una fuente de información factible de incorporarse a las retóricas visuales de mi trabajo.

La obra que propongo tiene como base explorar estas anomalías visuales, ya que planteo una analogía entre la patología visual y la distorsión de la realidad. Parto de mi experiencia personal, porque mi cuerpo sabe muy bien sobre los límites de mi visión. El uso de los lentes me ayuda a corregir mi visión de las distorsiones de la realidad que me permiten observar de mejor manera.

En un sentido metafórico también diría que, si con mis propios ojos no puedo observar claramente lo que sucede en los intersticios del poder al interior de mi territorio y pensar la posibilidad del arte como dispositivo para percatarme de la realidad, es una opción que me permite interpelar en los límites de lo posible: lenguaje y realidad.

Para mi proyecto de tesis utilizo como soporte algunos conceptos que propone Michel Foucault¹². Me interesa explorar el poder y sus incidencias en los individuos y en el cuerpo social. En este caso denoto que las instituciones de poder (la escuela, familia, religión, fábrica, etc.) son contenidos en espacios desde donde se tejen relaciones de influencia y de dominación.

¹¹ Alicia Serra Castañera, «Defectos refractivos: concepto, despistaje, diagnóstico y seguimiento», *Instituto de Oftalmología Castañera* (2009): 1, http://scpediatria.cat/docs/ciap/2009/pdf/ASerra_ciap2009.pdf

¹² Paul Michel Foucault (15/10/1926 – 25/06/1984) filósofo, sociólogo, historiador enfocado en los temas de poder y conocimiento desarrollándolas en las relaciones sociales, ciencias humanas y psiquiatría.

1.2.3 Antecedentes artísticos

1.2.3.1 Re – conocer – ser

Karen Toro (1990) es una fotógrafa documentalista que cito como antecedente, porque dialoga de manera directa con un contra-espacio¹³. En su obra *Qué es el territorio* se reconoce como mujer migrante mientras habita en otro país por estudios. Al comienzo, le causa conflicto su lugar de pertenencia, por lo que trabaja con el desarraigo, mientras explora su relación con la geografía. Ella utiliza el lenguaje cartográfico del mapa para ubicar su cuerpo e imagen como territorio a indagar, adhiere textos y documentos personales para crear una instalación fotográfica.

Mis primeros años en Argentina me definieron como una estudiante extranjera, me tomó tiempo comprender que mi lugar de pertenencia y experiencia estaba en conflicto y que ya no era el de una estudiante de paso; así asumí el lugar de mujer migrante. Esta reflexión la he explorado constantemente en mi obra fotográfica, y con los años he tomado mi propio cuerpo e imagen como territorio a indagar, así la práctica fotográfica se torna dispositivo para escrutar la experiencia. Esta búsqueda pasa por distintos motivos y preguntas que nacieron de: una relación especial con la geografía, el ser mujer/migrante, el desarraigo. Qué es el territorio es una instalación donde exploro la identidad a partir de textos, imágenes y documentos¹⁴

¹³ Foucault se refiere a los contra-espacios (también llamados heterotopías) a los territorios de los otros. Espacios delineados por la sociedad misma.

¹⁴ Toro, Karen «What is a territory» Karen Toro Photographer (2013 – 2018) <http://www.karentoro.com/what-is-the-territory>



Fig. 1.2.3.1. *¿Qué es el territorio?*, Karen Toro. Instalación fotográfica (2013 - 2018)¹⁵

En Karen encuentro una similitud con mi conflicto de pertenencia a un territorio ajeno. Dado que mi vida en Pomasqui fue posible debido a procesos de desarrollo urbanístico en que los campos de cultivo fueron remplazados por conjuntos habitacionales. En uno de ellos habito y reconozco lo distante que es comparado a los modos de convivencia de los

¹⁵ Toro, Karen «What is a territory» Karen Toro Photographer (2013 – 2018) <http://www.karentoro.com/what-is-the-territory>

Chucchurillos, siendo los conjuntos habitacionales un espacio arquitectónico que obedece a razones funcionales, ideológicas y económicas.

La actividad urbanizadora tiende a transformar tierras de uso agrícola por fraccionamientos urbanos no planificados. [...] El cambio del uso del suelo desde actividades productivas rurales hacia industrias o urbanizaciones, genera desorden en la ocupación del territorio, sobre lo cual no existen controles efectivos.¹⁶

Sin embargo, es la necesidad de un (re)conocimiento del territorio de Pomasqui que me impulsa a (re)correrlo, a (re)transitarlo, a (re)escucharlo porque sentí que el desconocimiento de la historia del lugar perpetuaba dinámicas de modernización alejadas del territorio.

Mi pulsión es intentar comprender el *contra-espacio*¹⁷ que estaba habitando, de sus procesos rurales a un proceso de nuevo poblado urbanístico que cada vez crea relaciones sociales no tan acordes al legado ancestral, que a pesar de que «Pomasqui conserva la forma y trazado colonial, [...], los nuevos desarrollos urbanos rompen esta forma e implica un deterioro del paisaje.»¹⁸ Dentro de los espacios institucionalizados se yuxtaponen distintas realidades, a la par que existen los circuitos mercantiles dinámicos. A lo que me quiero referir es a que el contra-espacio ya no será un espacio fijo sino uno cambiante acorde a las circunstancias sociales y la relación de la persona con dichos espacios. «Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas.»¹⁹

Me interesa investigar el legado arquitectónico colonial instalado en espacios rurales como Pomasqui, sus procesos coloniales que promueven el desarrollo del territorio y de sus pobladores a la modernización. Recalcando que «las prácticas en arquitectura, urbanismo y

¹⁶ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, «La planificación del Desarrollo territorial en el distrito metropolitano de Quito», (2009): 433 <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=45462>

¹⁷ Otra manera de llamar los espacios de otros o *heterotopía* por Foucault

¹⁸ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, «La planificación del Desarrollo territorial en el distrito metropolitano de Quito», (2009): 436 <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=45462>

¹⁹ Foucault, Michael. Las palabras y las cosas. Siglo veintiuno para editores, 2005. Edición para E-book. [Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas - Michel Foucault - Google Libros](#)

ordenación del territorio siguen siendo guiadas por la supuesta necesidad de modernización.»²⁰

1.2.3.2 Heterocronías en el espacio

María Teresa Ponce Gatto (1974), en su obra titulada: *Oleoductos*, producida en tres países distintos aborda los paisajes creados en el siglo XIX; cuando en Ecuador las Bellas Artes adquirieron relevancia. El tema de estudio de Ponce es el territorio. En la obra describe detalladamente la atmósfera y la importancia del primer plano como desarrollo discursivo. Cuando María Teresa articula la pintura con la fotografía, se interesa en el registro de la no-ficción del territorio. Su estrategia consiste en registrar la fotografía en relación a la realidad del territorio, sus registros incluyen situaciones, espacio y tiempo.

Es una serie fotográfica en proceso de gran formato de paisajes realizados en tres países sudamericanos exportadores de petróleo: Venezuela, Ecuador, Argentina. La serie conecta estos tres países a través del trayecto de un oleoducto común que visibiliza varias de las problemáticas de estos paisajes. Las imágenes dialogan con el paisajismo romántico del siglo XIX (Rafael Troya, Prilidiano Pueyrredon y Ferdinand Bellermann) y sus estrategias de composición, luz y proceso. A lo largo de este trayecto se ve la cotidianidad desarrollada al margen, encima y entorno al oleoducto, a manera de escenas dentro del paisaje. “Escenas” creadas en base a fotografías realizadas in situ en distintas instancias y luego combinadas a comprimidas digitalmente en el tiempo y en el espacio, generando una nueva composición: una geografía construida. Al estar enterradas, la gran parte de las instalaciones petroleras se vuelven casi invisibles y por consiguiente perceptibles como una ausencia siempre “presente”. Por su connotación en el marco de las políticas de “desarrollo”, el título de cada fotografía corresponde a la nomenclatura creada por las compañías petroleras que identifica cada área.²¹

²⁰ Yasser Delgado, Alberto Matarán. «Colonialidad Territorial: Para Analizar a Foucault en el marco de la desterritorialización de la metrópoli», (2012): 153 <http://www.revistatabularasa.org/numero-16/08farres.pdf>

²¹ María Teresa Ponce, *Oleoducto*, (2006)

<https://www.mariateresaponcegatto.com/fotografia/mfxdumfvli261b3wz0jny8hmzrpaex>

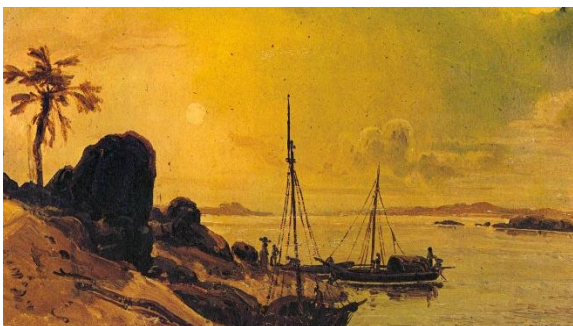


Fig. 1.2.3.2.1. *Atracadero en el Orinoco*.

Ferdinand Konrad Bellermann

(1814 – 1889)

22



Fig. 1.2.3.2.2. "R1". María Teresa Ponce.

(2006 – presente)

23

María Teresa Ponce resuelve los espacios donde circula el oleoducto capturando desde un solo punto de enfoque las actividades de las personas entorno al lugar, para que en el proceso de creación realice de manera digital capas de montaje que muestran las distintas relaciones sociales que se tiene con y alrededor del oleoducto sobre el territorio.



Fig. 1.2.3.2.3. *Oleoductos - Km21*, María Teresa Ponce. Fotografía. 2006²⁴

²² Jorge M. Gonzales, «Alfred Russel Wallace: Por el Amazonas hasta Venezuela», Ciencia y tecnología, (2018) <https://wsimag.com/es/ciencia-y-tecnologia/37596-alfred-russel-wallace>

²³ María Teresa Ponce, *Oleoducto*, (2006)

<https://www.mariateresaponcegatto.com/fotografia/mfxdumfvli261b3wz0jny8hmzrpaex>

²⁴ María Teresa Ponce, *Oleoducto*, (2006)

<https://www.mariateresaponcegatto.com/fotografia/mfxdumfvli261b3wz0jny8hmzrpaex>

La fotografía *Km 21* muestra un espacio de vida- muerte. Un territorio lleno de vegetación, dos niños que, en esta ocasión, uno observa al otro que se encuentra en una posición pasiva: de sentarse con la cabeza cabizbaja; representando a la vida. Mientras que las tumbas, el césped seco, el petróleo que se sustrae de la tierra y que se encuentra de bajo del niño, lo que alguna vez abarcó la vida representa ahora muerte. Ninguno de los niños mira a las tumbas y es que no es necesario hacerlo, puesto que la posición en la que se encuentran nos conecta con la ubicación de las tumbas. Vale recalcar el sitio en donde están posicionados los niños, encima del oleoducto; dando a entender las muertes producidas por la extracción de petróleo en zonas adyacente a poblaciones.

Por tal razón presento a Ponce porque en sus fotografías también hay la relación de yuxtaposición de realidades, que podría entenderse como una distorsión, al observar inverosimilitudes del lugar, porque son situaciones que suceden dentro de un mismo espacio solo que en tiempos distintos, que, al recurrir a la fotografía compuesta en el caso de ella, las distintas realidades que suceden sobre el mismo espacio dan la sensación de que todo sucediera al mismo tiempo en el mismo lugar.

La mirada de María Teresa manifiesta un diálogo intergeneracional donde su perspectiva denuncia la relación entre humano y naturaleza. Su intención documental refleja al racionalismo subyugando la naturaleza, a comparación de las pinturas de paisaje que muestran otra visión de la naturaleza. La contaminación que sufren muchos territorios del planeta hace que estos lugares sean inhabitables y dañinos para el desarrollo humano.²⁵ Sus fotografías abarcan el documentalismo, la no-ficción es una estrategia para superponer imágenes encima de las pinturas de paisaje. De esta forma, hay un contraste entre realidades que suscita la reflexión crítica.

²⁵ Mauro Avilés Salvador, «Estrategias para salir de la modernidad, la necesidad de un giro epistemológico y educativo para superar la crisis» Revista: Andina de Educación (2019): 4
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/ree/article/view/668/1097>

1.2.3.3 La ficción como vida y la muerte como realidad

Oscar Santillán (1980), es otro antecedente artístico porque en su primera muestra individual llamada *Solaris*, expone junto a cuatro instalaciones su obra *Mácula*.²⁶ La cual busca comprender los mecanismos de observación de los telescopios, en este caso ALMA²⁷ como un instrumento astronómico para estudiar las estrellas. Se implica en la vida del fenómeno del desierto como condición para crear otro resultado, que expande la realidad de esa condición. Denota en su proceso artístico la transformación de los objetos que especulan entre lo real y lo ficticio para crear nuevos objetos que evocan temporalidades históricas o imaginarias. Cuauhtémoc Medina menciona sobre la obra de Santillán que:

En el caso de esta obra, el artista busca comprender el mecanismo por el cual el conocimiento astronómico se produce a través de observaciones indirectas (mecánicas o matemáticas) mediadas por instrumentos y dispositivos ópticos.²⁸

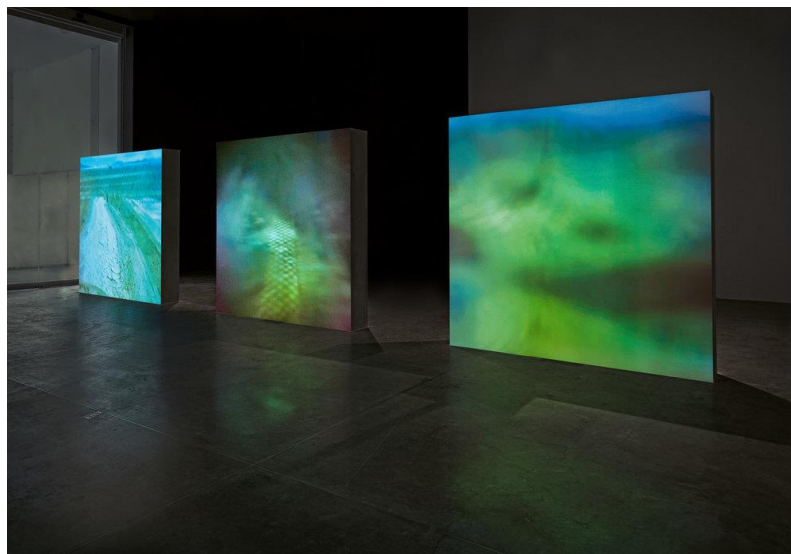


Fig. 1.2.3.3.1. *Solaris*. Oscar Santillán. Instalación de las tres proyecciones de diapositivas analógicas (24 diapositivas cada una), 2017.²⁹

²⁶ Desde la oftalmología la mácula es una mancha de color amarillo dentro del globo ocular que permite la visión de los detalles como distinción de rostros y movimientos para la lectura.

²⁷ *Atacama Large Millimeter/Submillimeter Array*

²⁸ Cuauhtémoc Medina, Oscar Santillán, Robin van der Akken, Timotheus Vermeulen, «Oscar Santillán», MUAC – UNAM:RM (2017) <https://muac.unam.mx/exposicion/oscar-santillan>

²⁹ Idem

Aunque el autor no se interese en establecer una relación de su obra con la ciencia, transforma la manera de ver de este telescopio ALMA cuando decide fabricar un lente con arena del mismo desierto, cambiando la experiencia del observatorio astronómico. Santillán nos pide que «entendamos la realidad, el mundo que nos rodea, como una amplia gama de fragmentos que se pasan flotando en un hipercontingente y desestabilizante *sensorium* social que siempre se está multiplicando.»³⁰

El autor se dirige al desierto de Atacama en Chile, por ser el lugar donde se ubica el mayor complejo astronómico del mundo dado que sus condiciones atmosféricas son muy favorables, lo que ha permitido a los científicos colocar varios telescopios para investigar, estudiar al sistema solar. Su cuestionamiento sobre observaciones indirectas como la función del telescopio que mira afuera y no hacia sí mismo, lo lleva a recoger arena del desierto de Atacama como medio directo para transformarla en un instrumento de observación. Santillán lo describe como «por un instante, el desierto se ve a sí mismo».³¹ Es una lente que, ubicándolo en una cámara oscura, se transforma la manera de mirarse, desde una función de espejo al utilizar la arena del desierto para observarse al mismo.

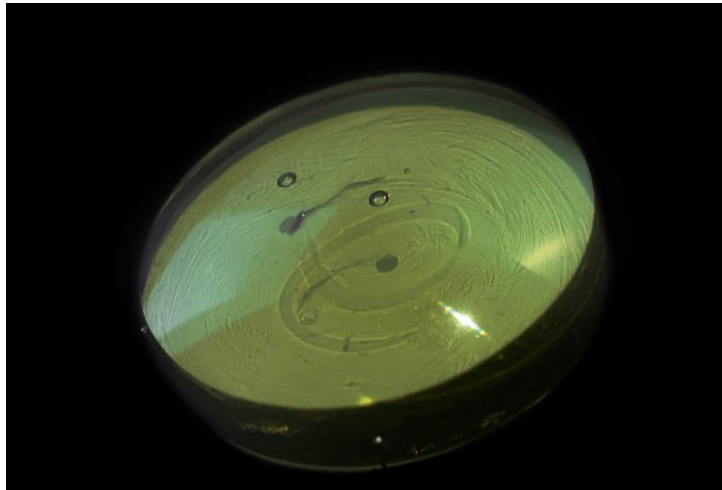


Fig. 1.2.3.3.2. Lente fotográfico hecho de arena del desierto derretida, 2017³²

³⁰ Cuauhtémoc Medina, Oscar Santillán, Robin van der Akken, Timotheus Vermeulen, *Oscar Santillán*, MUAC – UNAM:RM (2017), 48 https://muac.unam.mx/assets/docs/Folio_061_Oscar_Santill%c3%a1n.pdf

³¹ Artsy, *Oscar Santillán*, (2017) <https://www.artsy.net/artwork/scar-santillan-solaris-1>

³² Cuauhtémoc Medina, Oscar Santillán, Robin van der Akken, Timotheus Vermeulen, «Oscar Santillán», MUAC – UNAM:RM (2017) <https://muac.unam.mx/exposicion/oscar-santillan>

La creación de objetos y situaciones fantásticas, creadas por Óscar Santillán, nace de su interés por la investigación histórica, la ciencia y la literatura. Me interesa la manera en que Santillán rebasa la categoría de lo falso, para crear verosimilitud en sus universos ficticios. Su obra incita a la ruptura con la realidad dominante, esto es posible a través del arte que abre otra alternativa para ver la realidad.

1.2.3.4 Sintiendo la magia del territorio

En cambio, Misha Vallejo Prut (1985), otro antecedente que dialoga con el territorio ampliando los mecanismos de observación a través del *transmedia*³³, integra la narrativa histórica al sentido del oído como encuentro con otras realidades, en este caso hago referencia a su documental *transmedia Secreto Sarayaku* por la conexión espiritual del territorio con las personas.

Misha Vallejo relaciona la vista y el oído para transportar al espectador a otras rutas de realidades posibles, que transcurren en un mismo espacio-tiempo sin negar la presencia de otras entidades que cohabitan en el mismo lugar. Utiliza dos sentidos (oído y vista) que, a través de la cámara y el micrófono, captan el entorno como archivo o, como un conjunto de objetos sensibles —que se ubican dentro de un lugar geográfico— que pasa a formar parte de la historia de la comunidad. A esto se suma una experiencia etérea encapsulada en audios y en simbolismos, sea en objetos, rituales o pinturas que engloban al espíritu del bosque como ser vivo.

La comunidad cree en el *Kawsak Sacha* o Selva Viviente, que asegura que el bosque húmedo tropical es un ente vivo, y por lo tanto consciente y sujeto a derechos, en donde todos sus elementos: plantas, animales, humanos, ríos, viento y más, están vivos, tienen un espíritu y están interconectados.³⁴

³³ Narrativa que se desarrolla a través de diferentes medios o plataformas de comunicación.

³⁴ Misha Vallejo, «Secreto Sarayaku», Squareclouds Design (2020) <https://secretsarayaku.net/home?locale=es>



Fig. 1.2.3.4.1 Misha Vallejo, Slide 26 del capítulo 4: «aquí, los humanos y la naturaleza se convierten en uno», fotografía, 2020 ³⁵

Vallejo utiliza una página web como plataforma para exponer sus productos multimedia: fotografía, audio, video, ilustración y texto, a su vez, éstos se vinculan de manera complementaria. Sus obras abordan distintos temas que trata sobre la convivencia de la comunidad. La narrativa presenta ilustraciones que corresponde a sus diferentes subtemas, por ejemplo: la educación, el significado de la selva Sarayaku, su comunicación con el mundo exterior a través de internet, la contaminación que ocasiona las industrias petroleras, y la relación entre humana/o-naturaleza. Los distintos tópicos que circula en la comunidad también expresan las distintas relaciones de poder que cohabitan en el territorio. Además, el Estado genera tensión porque impone sus dinámicas mercantiles en otros territorios. En el

³⁵ Misha Vallejo, «Secreto Sarayaku», Squareclouds Design (2020) <https://secretsarayaku.net/home?locale=es>

caso de Sarayaku es por el petróleo que yace bajo tierra, esto implica la alteración en el tejido social y en su cosmovisión.

La afirmación de la selva viviente dentro de su cosmovisión los ha enfocado hacia la protección y respeto de su hábitat, si uno de sus elementos resulta afectado, se desencadenará desequilibrio para los demás seres vivos. Se puede denotar que en esta desestabilidad del hábitat que provoca la industria petrolera, se desarrolla una distorsión del ecosistema. El grave impacto ambiental que producen los intereses mercantiles no toma en cuenta a los/as habitantes del sector, porque estas lógicas no se preocupan por resguardar la vida.

Los indígenas kichwa de Sarayaku, situados también en la provincia de Pastaza, presentaron, el pasado 13 de noviembre [2019], una demanda contra el Estado en la Corte Constitucional por no cumplir con lo que ordenó la Corte Interamericana de Derechos Humanos en 2012 — cuando una empresa petrolera ingresó a la fuerza a su territorio y dejó más de tonelada y media de explosivos enterrados en sus territorios —.³⁶

De hecho, eso fue lo que incentivó a Misha Vallejo a acercarse a la comunidad de Sarayaku. Estuvo en comunicación con ella por varios años registrando el impacto ambiental que produce el negocio del petrolero. Esta obra establece un diálogo directo con la urbanidad, ya que sin la naturaleza del mundo rural no es posible la existencia de las urbes.

1.2.3.5 El silencio también forma parte de la memoria

Un registro del mundo rural y la urbe que abarca la colonialidad se ve reflejado en el análisis visual de François Lasso que hace a su abuelo José Domingo Laso, dicha investigación se titula: *La Huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria*. Esta investigación se destaca por la falta de memoria colectiva. José Domingo Laso en su obra fotográfica solía borrar de las imágenes la figura de los y las indígenas. La manipulación directa de la placa de impresión conllevó a que estos personajes (indígenas) sean absorbidos por la inquietante petición colonizadora de una higiene visual, de manera

³⁶ Antonio Paz Cardona, «Ecuador: polémica por bloques petroleros en la Amazonía y nueva demanda contra el Estado», *Mongabay*, (2019) <https://es.mongabay.com/2019/11/petroleo-en-la-amazonia-ecuatoriana-demanda-kichwas-sarayaku-y-sapara/>

que excluye la representación de otros (los colonizados) en un periodo de cambios sociales en el Ecuador.



Fig. 1.2.3.5.1 José Domingo Laso, *Álbum de Quito*, fotografía, 1912. (Dominio público)³⁷

La manipulación directa en la fotografía pone en crisis la percepción de lo real, la presencia de las personas y la permanencia de la memoria. La cámara, una máquina, que copia la realidad o, en otras palabras, retiene situaciones. La imagen fotográfica predispone al cerebro del ser humano a creer que lo que ve es una realidad inobjetable. Lo que queda registrado parte de la mirada del autor, de su subjetividad se inserta en un proceso de subjetivación simbólica y política. Aunque, las entidades borradas no pueden ocultarse, porque siempre queda la huella, que es lo que José Domingo Laso junto a su compañero Roberto Cruz revelaron.

Invitan explícitamente al lector, en el prefacio de la primera entrega del libro *Quito a la vista*, de 1911, a prestar atención a la ausencia de indígenas en las fotografías [...] en donde parecería condenarse en una práctica de la fotografía

³⁷ RT «La huella invertida: Ecuador expone fotos de hace un siglo con indígenas borrados», Actualidad RM (2015) <https://actualidad.rt.com/sociedad/190444-exposicion-ecuador-fotos-borrar-indigenas>

como la construcción de una discriminación visual que excluye la representación de otros.³⁸

Las omisiones que hace la historia oficial oculta a la memoria colectiva las operaciones del poder que discrimina y suprime, es decir, se construye una norma social en la mirada, que se va naturalizando en la memoria, como en el archivo socialmente aceptado, como historia verdadera. Como es el caso de los procesos con que los poderes públicos y privados empujaron a los indígenas hacia la marginalidad urbana, instalando y reproduciendo constantemente la política de centro y periferia.

Quisiera comentar respecto a los antecedentes citados que, la mirada del estado es predominantemente económica. Así la idea de ser un “gobierno democrático” fortalece su control a través de la falacia de libertad porque teniendo un mandato de derecho constitucional: Art. 66 [capítulo sexto – derechos de libertad] El derecho a vivir en un ambiente sano, ecológicamente equilibrado, libre de contaminación y en armonía con la naturaleza.³⁹ La legislación de 2008 propugna los derechos humanos y de la naturaleza, pero lamentablemente la realidad es otra. El caso de Sarayaku nos demuestra que la Constitución no se cumple a cabalidad y, frecuentemente es atropellada por un Estado que representa la economía global, donde prevalece los intereses del capital privado.

Varias comunidades se han declarado en resistencia en contra del extractivismo que impulsa el Estado. Comunidades que viven en armonía con la naturaleza son constantemente hostigadas. Éstas dependen de su territorio para la existencia de sus culturas. La colonización estableció la relación de poder entre dominado y dominante.

Ecuador es un país pluricultural declarado en su Constitución, la realidad no corresponde al cumplimiento de las leyes, en cuanto a la atención de grupos prioritarios. El Estado sigue operando desde las lógicas coloniales, éste aún mantiene su deuda histórica con los Pueblos Originarios. Sin embargo, la herencia colonial normalizó la estratificación étnica como una marca permanente. La blanquitud es una expresión que encarna el espíritu

³⁸ Centro de fotografía Montevideo, «La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo» s.f. (2017), 30 https://issuu.com/cmdf/docs/lasso_issuu

³⁹ Asamblea Constituyente, *Constitución de la República del Ecuador*, 50. https://www.ambiente.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/09/constitucion_de_bolsillo_final.pdf

capitalista. Frecuentemente los/as mestizas adquieren esta expresión como un rasgo de superioridad, de manera que, se perpetúa el pensamiento colonial de la raza. El mismo Estado expresa blanquitud, en efecto, este gesto silencia la diversidad de los pueblos, atropellando sus derechos y los de la naturaleza.

En el caso de la comunidad de los Chucchurillos, a pesar del proceso de aculturación y desarraigo cultural. Ellos persisten en que su territorio sea reconocido como asentamiento ancestral, a pesar de los intentos de individualización a los que está acostumbrada la parroquia Pomasqui. El latifundio y la religión, con ayuda del Estado expresó su autoritarismo en cuanto al acaparamiento de tierras. La reivindicación de la herencia cultural toma fuerza en los saberes de esta comunidad. El recuerdo de sus tradiciones incentivó el autoreconocimiento de su etnia. A través de las ceremonias y la reconexión con su territorio pudieron fortalecer su cultura. Desde la feminidad de la comunidad se ha logrado establecer una comunicación con la *Pachamama*. La comunidad de Chucchurillos se autoreconocen descendientes de sus antiguos pobladores (Kitus y Caranquis). El inexorable sentimiento de reconocerse desde la parte ancestral de sus progenitores desembocó el recuerdo y la conexión con la naturaleza.

1.3 Pertinencia

Me interesan especialmente las poéticas⁴⁰ que la fotografía incita; al ser una herramienta que manifiesta credibilidad, archivo y creación. Intuyo que podría ser la vía para desestabilizar los sesgos de mi mirada colonizada, al actuar como instancia correctora de la mirada como una vía de clarificación de la realidad. Lo que estaría produciendo y mostrándose en el proceso fotográfico a través de la cámara y los lentes, es una suerte de desenfoque de la mirada hegemónica, que en este caso proviene del Estado.

La cámara fotográfica está diseñada para miradas normales, sanas, emétopes. En mi proceso adhiero mis lentes a la cámara que es una manera de hacer visible mi mirada corregida, de esta manera estaría actuando como si estuviera revelando las dinámicas de dominación y violencia que nos gobiernan. Por lo tanto, una cámara réflex de rollo me

⁴⁰ Que se derivan en dinámicas que podríamos reconocer como eros y thanatos marcados por el anhelo de conservación y muerte del territorio

permite de manera precisa connotar la visión emétopa que yuxtapongo a la memoria de la comunidad, de tal forma que ambos recursos puestos en diálogo me permitirán explorar, experimentar los modos “otros” de ilustrar mi situación y reflexiones. Para esto emplearé máscaras y tomas de doble exposición como recursos técnicos para relatar lapsos y circulación de tiempos intermedios o suspendidos.

Las obras referenciales que establecen un diálogo con esta investigación y nutren su proceso creativo a la construcción de esta tesis son: *¿Qué es el territorio?* de Karen Toro, fotógrafa documentalista, muy directa en su obra al utilizar la herramienta del mapa, que podría catalogarlo como un elemento objetivo de la historia y que nos asienta en un territorio específico. Toro mezcla un espacio fijo con lo personal – sentimental que cuando lo desarrolla con el arte se transforma en un archivo. Si bien yo utilizo fotografías personales como Karen Toro utiliza para abarcar lo personal – sentimental, es con el fin de demostrar que al igual que el territorio de Pomasqui yo también paso por procesos de modernización y transformación. A demás de que para recorrer el territorio escojo a mi cuerpo para transitar.

Respecto a la obra de Oscar Santillán quien crea un espacio para que con ella dialoguen otras ramas del conocimiento, como la historia.

Yo pretendo poner en tensión elementos que hemos normalizado o acostumbrado en lo cotidiano que pasan a ser puntos de inflexión de cuestionamientos, como en el caso de la huella invertida que acepta borrar parte de su historia en el proceso de revelado fotográfico. Negar su realidad y conservarla como archivo nacional o; en el caso de la arquitectura colonial, considerarla como patrimonio cultural. En mi producción no omito los asentamientos coloniales, ni las transformaciones civilizatorias, siendo las que más están presentes, mientras el anhelo de manifestar lo ancestral puede quedarse rezagado a una ilusión.

Dentro de este contexto es importante mencionar el trabajo de Misha Vallejo como archivo a la comunidad Sarayaku, que se confronta día a día con un gobierno desinteresado por salvaguardar su cosmovisión. Hay comunidades que no quieren ser contactadas, situación que debe respetarse; otras a pesar de no querer, no se las han respetado ni se las toma en cuenta cuando industrias petroleras y mineras se apropian de su espacio. Entonces lo que me

separa de la obra de Misha Vallejo es el encuentro con el territorio, he vivido por mucho tiempo en el sector de Pomasqui; por lo que algunas veces mi transitar dentro de su territorio ha producido cambios en mi cotidianidad y no me es extraña al momento de recorrerla o de afianzar lazos con la comunidad.

Es distinto con la obra de María Teresa Ponce porque ella no se une a una cultura específica para hablar del territorio, sino que encuentra el problema y piensa como registrarlo. Para eso estudia pinturas etnográficas latinoamericanas del siglo XIX que le sirven de soporte para la creación y composición de sus fotografías que ponen en cuestionamiento la idea de desarrollo. En cambio, yo cuestiono los objetos coloniales que nos encaminan a una idea de progreso, pero que no hace más que ocultarla tal como sucede con la pintura que sirvió como archivo de estudio de la población étnica no- blanca. Un objeto de estudio que no reivindica las situaciones sociales y las distorsiones de progreso.

Finalmente, la mayor presencia en mi trabajo es la comunidad de Pomasqui – la energía de los pumas. Los descendientes de los kitu-Cara: los Chucchurillos; quienes a través de su cosmovisión andina crean un hábitat de resistencia.



Fig. 1.3.1 Abuelo Segundo Sigcha en su recorrido matutino de la cosecha del Tzawar mishki⁴¹ frente a la huella de la minería a cielo abierto en la montaña Pacpo. Daniela Chamba. Serie: *Agua miel*. Fotografía digital. 2020

⁴¹ Agua miel del agave



Fig. 1.3.2 Calentando el tintero sobre la cocina de piedra. Daniela Chamba. Serie: *Agua miel*. Fotografía digital. 2020



Fig. 1.3.3. Abuela Marina Hidalgo sentada en la sala de su casa. Atrás está un mural realizado en un momento de conexión con el espacio por el abuelo Don Segundo. Daniela Chamba. Serie: *Agua miel*. Fotografía digital. 2020

1.4 Declaración de Intenciones

En mi tesis utilizo la fotografía como herramienta para representar, hacer visibles las distintas heterotopías donde la idea de desarrollo se materializó en la mirada estereotipada del centro comercial, la estación de policías, las gasolineras, los restaurantes, las iglesias, las escuelas y más lugares de comercio cercanos a la globalización. Estoy volviendo a ver estas

instituciones doctrinarias dentro de lo cotidiano, entre los espacios de *no lugar* y sitio marcado; controlando las ilusiones de convivencia sana, equidad social y afectos.

Mi trabajo consiste en establecer relaciones con la comunidad de los Chucchurillos como un acto simbólico de sanación de mi anomalía visual, que junto a ellas y ellos me permiten vislumbrar su pasado. A estas instancias del trabajo he llegado a dudar si los objetivos que registro son únicamente captados por la cámara. Miro y soy mirada, estos procesos artísticos me impulsa a metaforizar dinámicas de tiempo, a percibir y dejar actuar los sugestivos efectos “fantasmagóricos” que actúan revelándome la posibilidad de crear imágenes con connotaciones de tiempo pasado, de ensoñación, de memoria u olvido del tiempo de Pomasqui; por eso está la comunidad, porque son los Chucchurillos, quienes salvaguardan esta memoria.

Por esa razón me planteo investigar dichas relaciones entre los espacios “de otros” que entre cotidianidad en la parroquia se entreteje en la comunidad.

Mis interrogantes son:

- ¿Si no existen posibles escenarios de independencia territorial, salvo en mi mirada, qué alternativa tengo como artista frente a las tendencias globales?
- ¿Cuáles son los verdaderos significados simbólicos que me revela el territorio y que mi mirada no alcanza?
- ¿Cómo problematizar mi relación con la colonialidad?
- ¿A través de los procesos fotográficos que implemento opera una actualización simbólica del indígena?
- ¿Mi deseo de ancestralidad es una búsqueda necesaria?
- ¿Qué relevancia tiene hoy pensar en identidad?
- Al trabajar con la comunidad en formato archivo/documental, ¿qué tipo de representación fabrico?

2. Genealogía

La producción artística que desarrollo nace del cuestionamiento visual de lo cotidiano y del ojo como cámara que capta la realidad. Esto lo analizo en la obra de Abelardo Morell:

Tent - camera, en el que se cuestiona; si sobre el terreno que camina podría mejorar la comprensión del panorama. Esta obra recrea una tienda que cumple la función de cámara oscura con espejos para direccionar la luz que es captada del reflejo de los objetos, proyectándolos dentro de la carpa creando una vista panorámica común donde se entremezcla la imagen y la textura.



Fig. 2.1. *TENT – CAMERA: Images on the ground*. Abelardo Morell⁴²

La cámara – tienda fue el segundo proyecto que realizaba Morell; trabajando la cámara oscura fuera de su estructura clásica; al transportar el concepto a espacios donde el humano puede observar desde adentro lo que sucede en la cámara oscura, en este caso, una tienda de acampar relativamente grande. En su primer proyecto lo hace dentro de las habitaciones de los hoteles en los que se hospeda en sus viajes con el fin de proyectar lo que se encontraba en el mundo exterior dentro de un espacio determinado. En este trabajo nos muestra la inmediatez y la captura directa de su entorno para una mejor comprensión del lugar en el que se encontraba y con el espacio que capturaba. En su segundo proyecto traslada

⁴² Abelardo Morell, «*TENT – CAMERA: Images on the ground*» <http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>

el cuarto oscuro a una tienda oscura fuera de las edificaciones, saliendo de las cuatro paredes a las calles.



Fig. 2.2. *Las montañas Chisos*, Texas, Parque Nacional, Abelardo Morell 2010⁴³

Lo impresionante de Abelardo Morell es su método de creación de cámaras de gran formato en el que busca la representación del mundo exterior tal como la luz se muestra. Una especie de archivo sensible, no por el *punctum* fotográfico sino porque usa a la luz (lo etéreo), como fuente de reflejo de lo que estamos acostumbrados a ver como parte de nuestra cotidianidad. Y es el registro de la fotografía etérea de luz que reflejada en la textura del piso cercana al lugar que se está capturando en el momento, lo que la posiciona dentro del género documental. Me parece que la experiencia viva de presenciar la fotografía etérea es una extensión del documental. Sin embargo, lo efímero de la imagen proyectada que captura un instante, incorpora connotaciones de memoria y olvido.

⁴³ Abelardo Morell, «*TENT – CAMERA: Images on the ground*»
<http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>



Fig. 2.3. Cámara estenopeica creada para ser usada en la tesis + el lente corrector con mi medida de la miopía y astigmatismo



Fig. 2.4 fotografía de una persona frente al centro comercial de Pomasqui

Abelardo Morell me inspira a la posibilidad de construir un objeto que básicamente cumple la función de visión de un ojo, que es la caja oscura como una visión emétrope más mi lente corrector que sirve para crear fantasmagorías de un paisaje en el que creo se oculta etéreamente y que a simple vista no se ve pero que está latente.

Volviendo a la relación de la cámara como ojo que registra, es imprescindible mencionar a Dziga Vertov, creador del movimiento *Kino Oka* que plantea un cuestionamiento radical entre lo “verdadero” y lo “ficticio” fundamentándose en la observación de la realidad. Tal como lo plantea Nacho Moreno:

No obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guion del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones.⁴⁴

Sin guiones previos, se sostiene la acción por los hechos reales; sin importar a Vertov si sus imágenes son viscerales o traumáticas. Se resiste en limitar la función de la cámara como registro de los hechos que suceden en vivo, tal cual como se presente, por ello la cámara será comparada como un ojo, que para el grupo *Kinoks* es más perfecto que el del humano/humana. «De este modo pretenden ver y oír la vida, anotar sus meandros y revueltas, sorprender el crujido de los viejos huesos de lo cotidiano.»⁴⁵

Vertov buscaba registrar las acciones que estaban sucediendo en la Unión Soviética; negándose así a la posibilidad de recrearlas o reconstruirlas después con actores, por el peso verdadero del mensaje que otorgaba la imagen al registrar ciudadanos comunes en sus situaciones cotidianas. Desde mi punto de vista, sería crear una ficción si tuviera que hacer el guion de lo sucedido, buscar localidades, buscar actores y actrices, estar pendiente de la iluminación; un sinfín de cosas que no contarían la realidad. Es por ello por lo que, su enfoque se dirige al montaje de narración con escenas que él las llamará «frases fílmicas».⁴⁶

Una de sus obras más representativas es el documental *Cine – ojo* que constantemente crea un diálogo en el montaje del film con la persona que es grabada y la cámara. A pesar de que emplee el montaje para deconstruir tiempos, espacios y pensamientos su relato se concreta en mostrar las situaciones que son omitidas; como es en el caso de la escena de la montajista que está armando la historia, recortando y uniando partes del film. Normalmente la escena donde se está trabajando el montaje no se muestra al público, por lo que al evidenciarlo nos certifica la manipulación que tiene el cine con las historias, pero que al ser grabaciones de escenas cotidianas no se hace ficción de la cotidianidad.

⁴⁴ Nacho Moreno, «*Dziga Vetov, la vida de repente*», *Revista: Clavo ardiendo* (2016), <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/dziga-vertov-la-vida-de-repente/>

⁴⁵ Nacho Moreno, «*Dziga Vetov, la vida de repente*», *Revista: Clavo ardiendo* (2016), <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/dziga-vertov-la-vida-de-repente/>

⁴⁶ Escuela libre de Cine Documental, «*Dziga Vertov*», <http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/dziga-vertov.html>



Fig. 2.5 fotogramas del video *El cine de Vertov*⁴⁷

Vertov nos saca de la historia para transportarnos al espacio de la creación de la misma. Lo que vemos como fotograma se convertirá en una acción que se vuelve a vivir (memoria). Esta experiencia es la que ha marcado a la fotografía como archivo, en tanto una captura de momento que si bien ya no existe ha existido en un espacio – tiempo determinado. Esto ha dado como resultado que sus experimentos en el montaje no sean para crear ficción o una historia falsa; sino un método de reflexión de la vida. Es como si el registro de la población es un reflejo individual por mínimo que sea; dado que más allá de los sistemas estructurales hegemónicos que hayamos creado, lo que nos une es que somos seres sobre la tierra habitando.

Por tal motivo, al relacionarme con la comunidad de los Chucchurillos dejo que las situaciones fluyan. Mientras menos llevo una estructura fotográfica más me permito ir

⁴⁷ Extravismos, «El Cine ojo de Vertov», PulpMovies (2012) <https://www.youtube.com/watch?v=8HLti-r-3vw>

sintiendo la magia del territorio que habita dentro de estas personas y que en mis fotografías comienzan a tomar efecto. Hasta cierto punto, siento que el mostrar a la comunidad tal cual es, sin teatralizaciones me permite sentirlos honestamente. Porque al capturar momentos que son cotidianos para ellos siento que el velo que protege al territorio es palpable ante la cámara estenopeica por no desviar ninguna luz del exterior e ir directamente a la emulsión fotosensible.

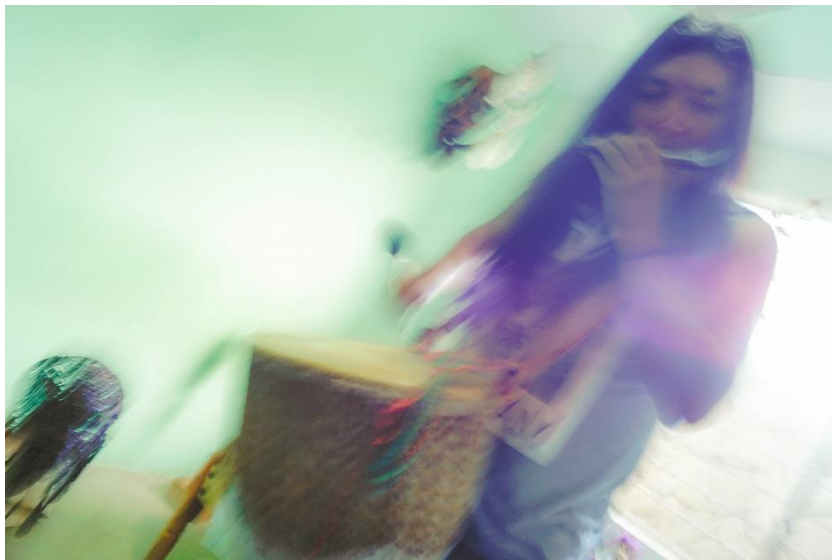


Fig. 2.6. Hijo Marino Sigcha tocando la armónica y el tambor. Daniela Chamba. Serie Vestigial: Unir mente, corazón, espíritu. Fotografía digital. 2020

En contraparte a la reflexión de la imagen se encuentra Stan Brakhage con su libro *Por un arte de la visión* con mayor énfasis en el capítulo titulado: metáforas sobre la visión; donde afirma que el cine está en crecimiento por lo que no podemos quedarnos con una estética o una manera de narrar, por lo que hay que dejarlo ser. Sin embargo, hace una crítica a la cámara como al ojo, tal como se expone a continuación:

Y aquí, en algún lugar, existe un ojo (hablaré del mío) capaz de imaginar lo que sea (la única realidad). Y allí (allí mismo) está el ojo de la cámara (la limitación, el mentiroso original)⁴⁸

⁴⁸ Stan Brakhage, «*Por un arte de la visión: Escritos esenciales de Stan Brakhage*», ed. por Andrés Denegri (Buenos Aires: EDUNTREF, 2014) 54.

De acuerdo con su reflexión el ojo es capaz de imaginar múltiples ideas y sentires. Pero el ojo de la cámara continúa recreando perspectivas compositivas mediante las limitaciones del encuadre de las imágenes. Por lo que concierne a Vertov, exploraría sobre el celuloide también como una narración, pero con la exploración de percepciones que puede tener un film cuando se lo altera ya sea en su cromática, la exposición de revelado, su contraste, y las múltiples capas que puede tener el film. Sin embargo, regresará a la cámara como ojo, siendo los fotogramas que observa el espacio donde alguna vez estuvo el ojo de la cámara.

En este marco de referencias, la similitud y lejanía de ojo como órgano y de ojo máquina lleva al texto a conjugar la percepción de Stan para modificar el film fotográfico, como la parte viva del ojo de la máquina. Cabe destacar que siempre mantuvo una constante indagación de las cosas que lo rodeaban; tales como su entorno familiar, los objetos cotidianos; factores que lo llevaba a captar lo que tal vez nadie observa detenidamente en la realidad. Sus obras suelen estar cargadas de paisajes alucinantes junto a la exploración de la imagen, en los celuloides y los procesos químicos.

El texto de Stan me permite repensar mi percepción de realidad en mi cotidianidad. Desde el mundo experimental fotográfico para que mi creación artística no se estanque en un solo formato de presentación o para que el documental realista de Vertov no me devore, al pensar que la crisis cotidiana se vio afectada de una sola manera. De hecho, me apoyaré en la metodología de tratamiento de la imagen y de su montaje como herramienta de reflexión entre lo mismo y lo diferente de la cotidianidad.

Por lo tanto, mi percepción de la cotidianidad no sólo abarcará la manera directa del registro fotográfico, sino que al implementar al audio en el e-book como otro sentido de percepción desestabilizará las prácticas artísticas visuales de pensar que la imagen es el único medio receptivo de información. Otro aspecto es el de situar la cámara en crisis de su primaria función que es el registro y de que todo lo que se encuentre dentro de una fotografía es verídico; porque la vista tiene la certeza sobre lo que observa en la fotografía, sin que haya desconfianza de lo que se observa.

Al tener fotografías con la cámara estenopeica y con el lente de mis correcciones ópticas trastocaré la realidad de una manera borrosa, discutible con lo tangible y concreto de la fotografía. Así que, al mostrarlo ofrece la posibilidad de haber sido, de haber existido, sin que sea real. Vale la pena hacer énfasis en que, a la fotografía, en algún tiempo, se la comparó con la pintura, en especial con la holandesa que hacía cuadros cotidianos. La película o la emulsión foto sensible lo que hace es dejarse quemar por la luz, al chocar contra los haluros de plata. No es la realidad material, solo es una ilusión o como lo dice Stan Brakhage:

La luz quema químicamente la película negativa de una manera nítida que, al ser procesada por un laboratorio, exhibe los patrones ennegrecidos de su ruina. [...] Especulen respecto de la visión de los insectos. [...] Como con el resto de las motivaciones humanas, el hombre debe trascender las restricciones físicas originales y heredar mundos oculares para buscar sus realidades visuales.⁴⁹

Al momento de hacer o construir mundos oculares, el ser humano no dejó de construir artificialidades alrededor de la realidad. Se podría decir que la realidad certera es la palpable como lo indica Vertov con su movimiento *Kino Oko*, aun así, la materialidad del objeto cambia, siendo lo certero el cambio como tal. Por eso Stan Brakhage se refiere en su texto a que no deberíamos confiar en la fotografía o pensar que ya se ha descubierto todo de ella como lo demuestra Abelardo Morell cuando amplía el funcionamiento de la cámara a un espacio físico o que la realidad que nos da como certeza la imagen de la realidad solo son formas y líneas bidimensionales. En este caso la mano invisible de la fotografía es la luz; el contenedor de la fotografía es la caja y la emulsión el papel. Ahora; si vamos al aspecto humano, la luz sería el sol, la caja sería la tierra y la emulsión nuestros ojos.

3. Propuesta Artística

En mi proyecto es de suma importancia el reencuentro con el territorio en el que crecí, donde observé ciertos procesos de cambio en sus espacios y personas. Representa a su vez un alto grado de sensibilidad cercano a la añoranza o anhelo de un pasado que se ha

⁴⁹ Stan Brakhage, «*Por un arte de la visión: Escritos esenciales de Stan Brakhage*», ed. por Andrés Denegri (Buenos Aires: EDUNTREF, 2014) 58.

transformado, así como una tensión de anhelo en querer ver lo que ya no existe; lo que me conlleva a utilizar la fotografía por su relación entre ópticas. Con ella puedo develar procesos físicos que no son notables ante mis ojos. Como en el caso de la fotografía análoga, el proceso del revelado y del fijado es circunstancial porque si bien con el revelado no aparecería la imagen o la luz captada por las sales de plata; tampoco se mantendría su contraste de luz sin el fijador dejando que la imagen desaparezca. Menciono el proceso análogo porque lo empleo en los procesos creativos de las obras como si el químico me permitiera revelar auras no captadas por mis ojos.

Al recorrer las calles de Pomasqui observo las huellas de los antiguos, escucho sus historias de los ancestros y, ya sea compartiendo con otras personas que escuchan y recuerdan o por el contacto directo, o quizás por el espacio que me siento como una suerte de médium. Es por eso que al capturar espacios de Pomasqui se abre un canal de comunicación que me invita a buscar, mantener y promover el pensamiento como muestra de resistencia. Con mis fotografías deseo registrar el tránsito de transformación de los lugares.

Por eso me dirijo hacia los lugares que para mí son disonantes al territorio si se lo piensa desde su ecosistema natural, en este caso Pomasqui un valle. Concentré mi atención en Pomasqui, porque fui testigo de su modernización, pero sin embargo había algo que la detenía y no era su gobierno descentralizado, era su pasado guardado que está latente. Por esta razón, el contacto con los Chucchurillos; conocerlos y descubrir a Pomasqui a través de ellos, resultó ser un factor clave para la comprensión de una realidad que nuestros ojos normalizan. Esta observación me conlleva a crear una metáfora de la ceguera que como civilización hemos instalado en el mundo. En Pomasqui, esta ceguera la identifico con la avanzada industrialización de la vida y del paisaje, que se va poblando de empresas y procesos de privatización de las tierras comunitarias para hacer urbanizaciones. Como se sabe, estos procesos iniciados a finales del siglo XIX en el Ecuador se aceleraron con la implementación de las distintas etapas de la Reforma Agraria que contrariamente a sus postulados ha debilitado las formas de vida y de producción comunitaria.

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo

próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje.⁵⁰

3.1 Obras

Vestigial



Fig. 3.1.1.1 Serie fotográfica *Vestigial* (4/6). Fotografía estenopeica. Rollo: Velvia ASA50. Chorro de tinta sobre vinilo, 40cm x 60cm. 2020.

Serie de seis fotografías realizada con una cámara estenopeica creada desde la analogía de ojo-cámara y anomalía visual. La cámara con una apertura focal infinita la asemeja al de un ojo emétrope que mira hasta el infinito y que no necesita de un lente para ver. Pero la retina, en este caso el material fotosensible se encuentra cerca al ojo de la cámara. Recortando la distancia de entrada de luz dentro del objeto, produce el desenfoque de luz o de imagen, haciendo referencia a la miopía.

⁵⁰ Michel Foucault, *Des espaces autres*, traducido por Pablo Blitstein y Tadeo Lima (1984) http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf



Fig. 3.1.1.2. Serie fotográfica *Vestigial* (5/6), Fotografía estenopeica. Rollo: Velvia ASA50. Chorro de tinta sobre vinilo, 40cm x 60cm. 2020.

Esta serie de fotografías son realizadas dentro de la comunidad de los Chucchurillos como primer velo ancestral, en este caso identificando que yo al haber vivido tanto tiempo en Pomasqui, no me he relacionado con la comunidad desde mi llegada, o sea desde mis seis años. Dándome a entender que esta experiencia se abre a la vida cuando se está dispuesta a ver la magia.

Decido ir presentando en diferentes etapas un acercamiento a la comunidad que muestre un velo que le recubre. El velo como primera etapa se da desde mi mirada patológica, un primer acercamiento desde una visión desenfocada que a simple vista no permite vislumbrar el territorio que presento en las imágenes. En mi situación, cuando buscaba información sobre Pomasqui tanto de su pasado como actual, me encontraba desde los vestigios coloniales religiosos, pero no había registro de su legado que antecede a la época colonial. Por eso la razón de llamar a esta serie *Vestigial*, en el que la forma de pensar y habitar el espacio en unión con la naturaleza ha quedado rezagada. En la comunidad de los Chucchurillos el rezago toma impulso como huella, se mantiene latente y con mucha más constancia.

En esta serie he capturado espacios de sus viviendas y de la abuela con su familia, como manera de ir presentando la comunidad y su espacio.

Fig. 3.1.1.3 Serie fotográfica *Vestigial*, 2020, chorro de tinta sobre vinilo, 40cm x 60cm



51



⁵¹ Espacio donde habitan los abuelos.



52



53

⁵² En el centro se encuentra la abuela Marina Sigcha, rodeada de sus hijas y sobrino. Preparan juntos el almuerzo.

⁵³ Casa del nieto Darwin Sigcha construida por él mismo con ayuda de su familia.



El material fotosensible que en este caso es un rollo VELVIA ASA50 de 35mm, es un rollo en positivo. Significa que la información grabada en el celuloide se verá tal cual como se presenta en el exterior. Como analogía de ojo – cámara la información capturada por el material será la retina. Pero escojo tener un proceso de revelado cruzado (de positivo a negativo) porque nuestro cerebro hace el mismo proceso para codificar la luz como imagen. Por tal motivo escojo este proceso, en esta serie utilizando una cámara estenopeica (como analogía de ojo sin lente) + el revelado cruzado para denotar que este primer acercamiento que tengo con la comunidad desde una visión patológica, no me fue tan visible conocer sobre su asentamiento a primera vista.

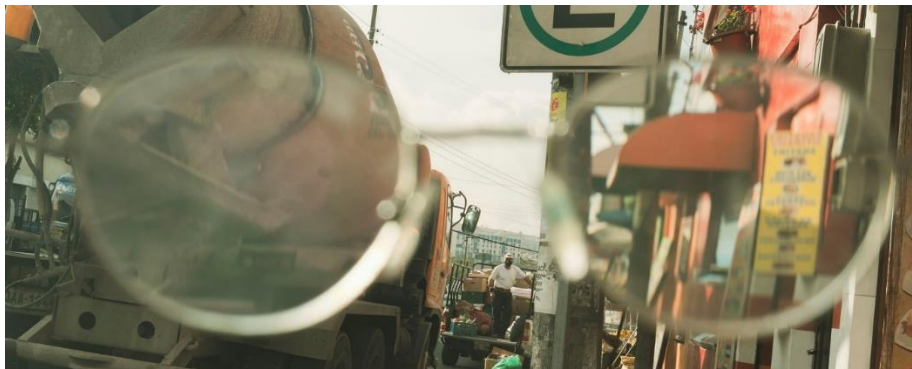
Inmarcesible Tropía

Al reconocer que hay instituciones sean públicas o privadas que homogenizan y globalizan lugares, han provocado transformaciones tanto en la cotidianidad de la gente como en el paisaje del lugar. Esta transformación cuando no es consolidada desde un pensamiento vernáculo del sector puede caer en una fagocitación evolutiva. En este caso, la transformación de una parroquia rural en urbana.

⁵⁴ Atardecer en el territorio de los Chucchurillos.

Inmarcesible Tropic consiste en una serie de nueve fotografías tomadas en planos generales, que al insertar los lentes como apertura de visión y de focalización dentro de la fotografía da la sensación de estar hablando de un solo espacio cerrado. Pero manteniendo la yuxtaposición de otras realidades que han sido deliberadas decisivamente para mostrar las tensiones de relación espacio-personas. A demás de que la mirada óptica del uso de los lentes no se centra en una nitidez, de hecho, se enfoca al territorio con el fin de denotar ciertas normalizaciones que aceptamos y que los lentes correctores posibilitan a la disonancia visual en el transcurrir cotidiano.

Fig. 3.1.2 Serie fotográfica *Inmarcesible Tropic*. Fotografía digital. Chorro de tinta sobre vinilo en vidrio, 10.5cm x 15cm. 2020.







Esta serie de fotografías están tomadas desde una cámara digital con el fin de usar al objeto, que también ha pasado por transformaciones de tecnología avanzada, para enunciar desde las cargas simbólicas del objeto las estructuras arquitectónicas actuales que modelan el transitar de la gente. Aún más cuando utilizo la función de los lentes como correctores de visión sobre el lente de la cámara. Denotando que dicha función no se cumple, sino que distorsiona lo que se enfoca. Para mí esta distorsión que se ve reflejada en un desenfoque, me permite manifestar que esas estructuras arquitectónicas lo que provoca son disonancias de espacio, que cada vez se alejan al pensamiento vernáculo del sector.

Espacio otro

Serie de doble exposición fotográfica capturada con cámara estenopeica y réflex donde el desenfoque muestra a la arquitectura como un espacio imaginario idealizado, como una especie de sueño en el que el agave Tzawar⁵⁵ se posiciona en el centro del templo católico como una catarsis al recuerdo del territorio después de sus transformaciones arquitectónicas.

En las demás imágenes hago énfasis en la figura de la montaña, con el interés de otorgar dualidades, ya sea de ella con los espacios creados y la nula conservación de naturaleza. Dado que al relacionar la máscara de la montaña lo que menos se ilustra es la vegetación y la fauna.

Fig. 3.1.3 Serie fotográfica *Espacio otro*. Rollo: Ilford Hp5 ASA400. Ampliaciones de negativos, medidas variables. 2020 - 2021



⁵⁵ Planta ancestral

⁵⁶ Iglesia "Señor del Árbol"







En las dos fotografías restantes también hago uso de una doble exposición pero que, en este caso, pongo en visualización las volquetas, los carros, y el ambiente natural del sector, como una forma de mostrar los distintos espacios que cohabitan en Pomasqui. Las fotografías consisten en una lectura de izquierda a derecha. Ambas inician con un espacio vegetativo, pero estas se ven detenidas abruptamente por la figura de la volqueta: vehículo utilizado para cargar material pétreo que proviene de las montañas. Es en la segunda fotografía que quise mostrar una parte de la avenida principal de Pomasqui con personas, dado que al vivir por muchos años tanto la población como yo hemos naturalizado la extracción de material pétreo. Por lo que ver constantemente las volquetas han hecho que estas formen parte de nuestro paisaje.



En un momento sentí que tenía que dirigirme a una cantera para tener una experiencia vivida de lo que fue la extracción del material pétreo en la montaña Pacpo. Escojo una que está cerrada y al llegar observo que su atmósfera es de supervivencia, de plantas que toman agua solo cuando llueve. El tzawar también crece en lugares áridos, conserva en su interior (corazón) agua dulce que puede ser bebida por quienes la necesiten. Sin embargo, en la cantera no encontré algún agave.

Así que me sentí en la necesidad de tomar una fotografía a color, donde el lente corrector de mi mirada bañado en el líquido del tzawar mishki sirva como opción a sanar una de las miradas al territorio.



Fig. 3.1.3.1 cantera montaña Pacpo + lente bañado en tzawar mishki. 2021

Esa fotografía es la que me lleva a tomar otras decisiones con el líquido del tzawar. Saber que el agua dulce del agave se puede recolectar a partir de sus siete años, aunque es preferible esperar hasta los diez, me es importante porque significa que este líquido conlleva mucha energía guardada de la tierra de las montañas. Y si bien utilizo al mishki como un acto sanatorio, luego es utilizada como un acto de revelación.

Revelación dulce

Serie de nueve fotografías reveladas con el líquido del tzawar mishki. Cuando me permito que la entidad energética del territorio se haga presente en la comunidad quienes son los que más la recuerdan y la sienten, surge una suerte de entidad que se manifiesta a través de auras que no son captas por mis ojos patológicos. Por eso doy la oportunidad a un proceso ciego que es el revelado en un cuarto oscuro para que permita mostrarse la entidad.

Las fotografías son capturadas cuando inauguraron su hábitat como un espacio de enseñanza de saberes ancestrales. En el cual bailaron, cocinaron, tocaron instrumentos realizados por ellos mismos. Para mí, en el momento en el que tomé el registro fotográfico de la comunidad pude sentir la presencia energética del lugar que rodeaba a estas personas. Eso también me motivó a que en el proceso del revelado tenía que estar presente el tzawar mishki.

La comunidad me comentaba que, cada vez que se bebiera al tzawar mishqui se podía hablar con él y pedir por una sanación. En este caso, lo que yo hice fue pedir que se revelara la entidad del tzawar mishqui en las fotografías de la comunidad. Con el propósito de ser este el segundo velo a la comunidad, donde se presentan fotografías enfocadas, pero con espectros de auras, la imagen aun no sería tan visible. Sería como estar en medio del velo.

Fig. 3.1.4 Serie: *Revelación dulce*. Fotografía análoga: Rollo Fuji Superia X-TRA ASA800. Chorro de tinta sobre madera. 13cm x 21cm. 2021







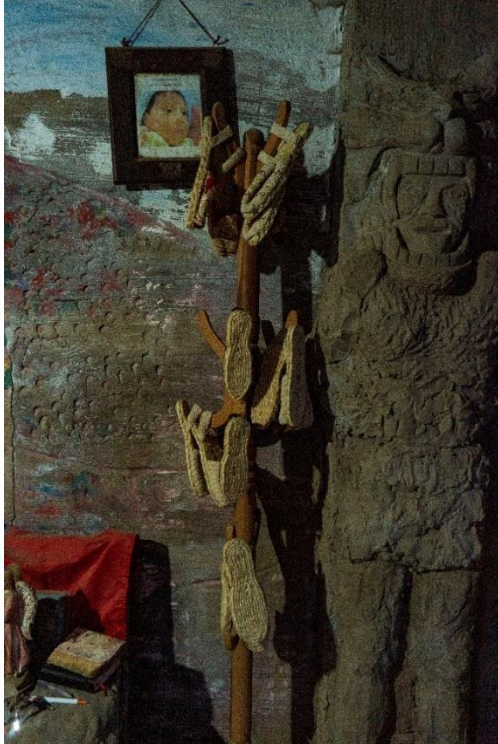






Agua miel, es la última serie fotográfica sobre los modos y ritos tradicionales que la comunidad de los Chucchurillos aún emplea para obtener el agua sagrada del agave, que ha sido utilizada por generaciones en las comunidades indígenas como nutriente que desintoxica y alimenta. En esta serie utilizo imágenes enfocadas que no requieren de un accesorio extra para ser vistas. Sin embargo, el espectador tendrá que pasar por una tela semi transparente para salir del velo que homogeneiza.

Fig. 3.1.5 Serie: *Agua miel*. Fotografía digital. Chorro de tinta sobre vinilo. 40cm x 60cm. 2020



57



58



59

⁵⁷ Alpargatas elaboradas por el abuelo Don Segundo, a su lado izquierdo se encuentra una fotografía de su hijo Marino Sigcha, mientras que en el lado derecho se ubica una escultura que simula ser a la de un antiguo habitante de Pomasqui.

⁵⁸ Don Segundo en su caminata vespertina para la cosecha del tzawar mishki

⁵⁹ Antenas de comunicación sobre la loma en la que vive la comunidad



60



61

⁶⁰ Casa del nieto Darwin Sigcha

⁶¹ Minería a cielo abierto en la montaña Pacpo



62



63

⁶² Agave mexicano al fondo una urbanización (barrio Bicentenario) creada hace menos de diez años

⁶³ Nieto Darwin Sigcha junto al agave que es cosechado.



64



65

⁶⁴ Nieto Darwin Sigcha cubre con una piedra el agujero por donde es cosechado el agave.

⁶⁵ Vista del amanecer de la montaña Casitagua mientras que en sus faldas se ubica la población actual de Pomasqui. Esta montaña queda al frente de la comunidad.



66



67



68

⁶⁶ Don Segundo explicando los beneficios de una flor que crece en las montañas de Pomasqui.

⁶⁷ Don Segundo acompañado de sus mascotas mientras carga su balde donde cosecha el tzawar mishki.

⁶⁸ Don Segundo subiendo la loma de su casa para cosechar Mishki



3.2 Proyecto Expositivo

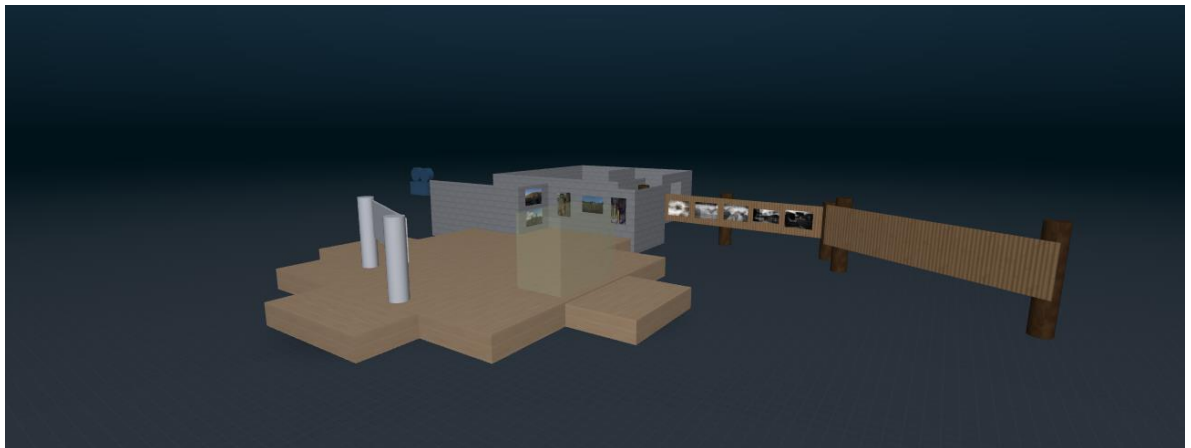
Para la realización de mi proyecto expositivo he tomado al lugar de Pomasqui, en el que he capturado las fotografías, como punto de partida pertinente para la exposición. El lugar donde se realizará la exposición será dentro del territorio de la comunidad de los Chucchurillos. Son ellos los que me abrieron un canal cercano a lo que pudo haber sido el pasado, un canal del recuerdo que sería honrado al realizar la exposición dentro de su lugar como una acción más de agradecimiento por sus conocimientos compartidos. La exposición se realizó un único día, el 14 de marzo del 2021 desde las 10am hasta las 3pm. Tome ese horario porque estamos en épocas de lluvia. En el sector de Pomasqui llueve más en las tardes que en las mañanas, aunque anteriormente no solía llover. Así que al exponer las fotografías en un espacio abierto corría el riesgo de que se puedan mojar por la lluvia.

La comunidad de los Chucchurillos está construyendo un espacio de enseñanza de saberes ancestrales desde el mes de diciembre 2020. Dicho espacio aún no se encuentra habilitado ni terminado, por lo que omití exponer dentro de ese espacio cerrado, mientras

⁶⁹ Minería cielo abierto en Pacpo y las viviendas de las personas que realizan la minería.

dejo que el espacio natural sea el protagonista. Para el espacio abierto, hemos utilizado troncos y caña guadua para colgar las fotografías e ir dirigiendo al espectador al final del encuentro que es la chakana.

Fig. 3.2.1. Vista 3d del espacio de exposición. *Inmarcesible Tropia*.



Ellos tienen algunas entradas hacia su comunidad, pero decidí dirigirme por un túnel de bloques de cemento para hacer la apertura tanto de la comunidad como de las fotografías. Este túnel me sirve como transición de un espacio creado/construido a un espacio natural, lo utilizo para posicionar la serie fotográfica *Vestigial*, como presentación a la comunidad. Este para mí, es el primer velo, para esto en la entrada se ubica una tela negra que dificulta la visión del espectador y como gesto de ayuda ante la oscuridad, he dado una vela a cada persona para que pueda ir viendo a su alrededor.

Este gesto de dar luz, de dar fuego para ver fotografías desenfocadas dentro del velo negro me es crucial, porque no hay luz que guíe su camino más que el de la vela. Así el mismo espectador guía sus pasos en la oscuridad para ver.



Fig. 3.2.2. Vista 3d del espacio de exposición. *Inmarcesible Tropa*.

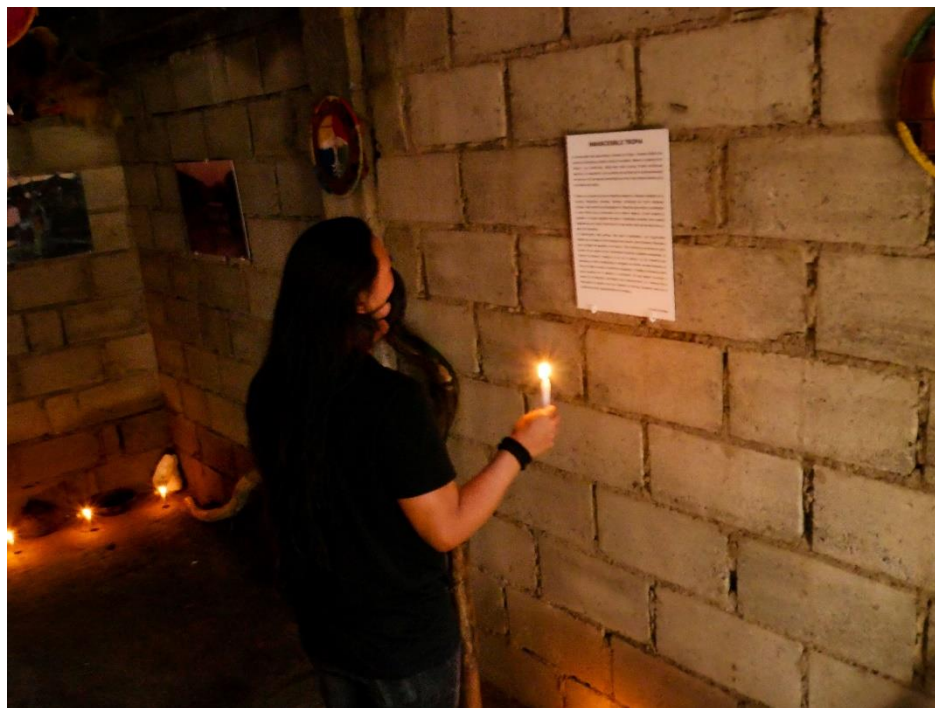


Fig. 3.2.3. Vista espacio de exposición. *Inmarcesible Tropa*. 2021

⁷⁰ Registro fotográfico: Santiago Almeida



Fig. 3.2.3. Vista espacio de exposición. *Inmarcesible Tropa*. 2021

Después del espacio construido donde se encuentra el velo negro, se pasa por lo que yo llamo *en medio del velo* para dirigirse al espacio natural, al lugar de vivienda de la comunidad antes de dirigirse a la chakana como final del velo. En medio del velo está ordenadamente en tres series fotográficas: *Espacio otro*, *Dulce revelación* e *Inmarcesible Tropa*. Como la exposición fue dada en el horario de la mañana y al ubicar las fotografías en un lugar abierto dejé que la única iluminación sea la del sol, sea una luz natural.

Las razones de ubicar estas tres series fotográficas con un intervalo de dos series que hacen referencia a Pomasqui y una a la comunidad se da porque al salir del velo negro, se encuentra un espacio de viviendas que cohabita con la naturaleza. Al ser *Espacio otro* la primera serie fotográfica con que inicia en medio del velo, sirve como un contraste y hasta disonancia del lugar para el sujeto que observa.

⁷¹ Abuela Marina observa la exposición fotográfica. Registro fotográfico: Daniela Chamba.

El intervalo me es funcional cuando la serie que prosigue a *Espacio otro* es *Revelación dulce* porque es en esa serie fotográfica que se muestran costumbres que perpetúa la comunidad. Situaciones que sobresalen de la forma de relacionarse, de convivencia, de hábitat dentro de Pomasqui.

Fig. 3.2.4. Vista espacio de exposición. *Inmarcesible Tropa*. En medio del velo. 2021



⁷² Al fondo *Espacio otro* (serie fotográfica) y en primer plano *Dulce revelación* (serie fotográfica). Registro Michelle Andrade

⁷³ Registro exposición Michelle Andrade.



La última y tercera serie en medio del velo es *Inmarcesible tropia*. El montaje de esta serie se da sobre una mesa con una tela blanca que la utilizo como una pequeña transición al velo blanco. Las imágenes están ubicadas en tres columnas con tres filas con el fin de que su lectura sea leída de adelante para atrás, continuando con la doble posición de imágenes, de lugares y de realidades.

⁷⁴ Abuela Marina observa la exposición fotográfica. Registro fotográfico: Daniela Chamba.



Fig. 3.2.5. *Inmarcesible Tropicia*. 2021

Para finalizar el recorrido después de haber iniciado por el velo negro donde había imágenes desenfocadas y alteradas, decido mostrar la serie *Agua miel* que son imágenes nítidas y enfocadas, siempre y cuando se haya culminado el velo. Esta serie está ubicada sobre la chakana por lo que en el montaje de la serie hago un cambio de velos: de negro a blanco como un símbolo de purificación a la mirada. La comunidad ha utilizado a la chakana como un lugar de rituales; mi intención con esta serie también es demostrar que una vez transitada la serie *Inmarcesible tropia* aludiendo a la corrección óptica, se pasa por el velo que sería el empañamiento visual y lo que para mí no fue percibido a primera vista en Pomasqui. Por eso las fotografías de la serie *Agua miel* son presentadas sin distorsiones ópticas. Una realidad que está presente si nos decidiéramos a ver

⁷⁵ Registro fotográfico: Michelle Andrade

Fig. 3.2.6. Vista espacio de exposición. *Inmarcesible Tropa. Fin del velo.* 2021



76



77

⁷⁶ Salida del velo. En el centro de la chakana se encuentra dibujado con granos, flores, frutas un círculo que contiene la cruz andina. Registro fotográfico: Michelle Andrade

⁷⁷ Salida del velo. Lateral izquierdo. Registro fotográfico: Michelle Andrade



78

4. Epílogo

El proyecto de titulación *Inmarcesible tropia* se inició con el deseo de explorar, metafóricamente, mi propia visualidad afectada, de manera que mis reflexiones me llevaron a plantear mi anomalía óptica como una analogía de una posible percepción distorsionada de la realidad. Esto me llevó a emplear la fotografía como herramienta, por sus cualidades asociadas en primera instancia a credibilidad, archivo y creación. Es decir, intuí que podría ser la vía para desestabilizar los sesgos de mi mirada colonizada, al actuar como instancia correctora de la mirada como una vía de clarificación de la realidad.

Sin embargo, fue el (re)conocimiento del territorio, (re)correrlo, (re)transitarlo, (re)escucharlo lo que me llevó a comprender que el desconocimiento de su historia perpetuaba las dinámicas de modernización que alejan a los habitantes de su propio territorio. La clarificación de esta realidad se volvió palpable y claramente visible cuando la comunidad compartió conmigo la información sobre su cosmovisión, sus costumbres y cómo sus tradiciones se fundamentan en el respeto a la naturaleza. Por ejemplo, algo que había sido parte de mi cotidianidad, es un símbolo cargado de memoria y significado, el agave, la planta a la que llaman de las mil maravillas, pues ha sido usada para vestir, comer, construir y sanar y de la que aún se obtiene el Tzawar Mishki, bebida medicinal y curativa de origen preincaico.

En cada caminata desde mi casa hacia las casas de los Chucchurillos observaba las disonancias en el paisaje, de la vida rural que cada vez se urbaniza y afecta. Al llegar donde los Chucchurillos sentía el cambio, percibía un ambiente ligero que cohabita con la naturaleza y que me problematizaba como artista. Tomé la decisión de dejarme llevar y permitir que las situaciones fluyan, porque reconocí que mientras menos llevaba una pretensión fotográfica, más me permitía ir sintiendo la magia del territorio y a las personas y fue así que luego, mis fotografías comenzaron a cambiar y a funcionar como momentos de descubrimiento. Ahora tengo la certeza que el mostrar a la comunidad tal cual es, sin teatralizaciones me permitió sentirlos honestamente y ellos a mí.

Por eso las series fotográficas: *Vestigial*, *Dulce Revelación* y *Agua miel*; nacieron de los momentos más espontáneos, de estar allí con ellos en el presente. Cuando acompañaba al

abuelo Don Segundo a cosechar el tzawar mishki y beberlo junto a él a las seis de la mañana en la montaña Pacpo, o cuando me sentaba con la abuela Marina a hablar de nosotras o de cuando me quedaba a acampar allí para escuchar sus historias sobre Pomasqui o cuando cocinaban tostado o el ruidito de los cuyes o las gallinas, y así fue el descubrimiento a través de mi cuerpo que “miraba”.

Es evidente que en mi proyecto de titulación es determinante lo intuitivo y sensorial, en especial porque mi incomodidad óptica y mi manera de ver a Pomasqui estaba muy alejada de su realidad histórica no colonial. Por eso puse en cuestionamiento mi propia mirada, la manera en que actuaba sobre mí y sobre la parroquia. Fue determinante haberme cuestionado la mirada afectada, casi patológica, desde la que mi relacionamiento con la comunidad hubiera sido muy pobre o falsa.

Si bien yo ya conocía a Pomasqui por más de dieciocho años, me doy cuenta al realizar mi trabajo investigativo de que no es así, que hubo muchas partes y zonas que omití o que se acomodaron a mi cotidianidad y pasaron desapercibidas. Por eso deseo mostrar esas zonas o realidades que yo omitía, en la serie fotográfica Espacio otro, en la que hago hincapié en las distintas formas de convivencia que pueden haber dentro de un territorio. Pero es en la serie fotográfica Inmarcesible Tropia, en la que uso mis lentes para enmarcar la mirada a espacios arquitectónicos y a entidades que sutilmente pasan sin ser vistas delante de nuestros ojos, por nuestro cuerpo, y que se quedan y modifican el paisaje.

Como conclusión puedo decir que explorar las transformaciones y sincretismos culturales, es posible y necesario, en rincones mínimos, en barrios, en parroquias, en toda una escalada de territorio. Hablamos de transformaciones sociales alejadas de sus condiciones geográficas e históricas. Lo que abre relevantes umbrales de investigación para el arte.

Anexo afiche exposición

Muestra fotográfica



Inmarcesible Tropa

Cristina Chamba

14*Mar*2021

10am * 3pm

Pomasqui, barrio Santa Clara El Común
Centro de Saberes Ancestrales
Chucchurilos Ñaupa Ayllu Manta

Con el apoyo de:



5. Bibliografía

Abelardo Morell, «*TENT – CAMERA: Images on the ground*»
<http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>

Centro de fotografía Montevideo, «La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo» s.f. (2017), 30
https://issuu.com/cmdf/docs/lasso_issuu

Cauahuémedoc Medina, Oscar Santillán, Robin van der Akken, Timotheus Vermeulen, «Oscar Santillán», MUAC – UNAM:RM (2017) <https://muac.unam.mx/exposicion/oscar-santillan>

Escuela libre de Cine Documental, «Dziga Vertov»,
<http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/dziga-vertov.html>

Extravismos, «El Cine ojo de Vertov», PulpMovies (2012)
<https://www.youtube.com/watch?v=8HLti-r-3vw>

Josep Vidal, La búsqueda de la realidad o de la verdad: una aproximación a partir de la teoría sociológica. Cinta moebio, (2013) n47 p(95-114) <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2013000200004>

María Gracia Alonso, «*Los territorios de los otros: memoria y heterotopia*», (2014)
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592014000300015

Marc Augé, Los no lugares. Espacios del anonimato. Editorial Gedisa. España (1992)
<http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>

Mauro Avilés, Estrategias para salir de la modernidad, la necesidad de un giro epistemológico y educativo para superar la crisis, Revista Andina de Educación, p. 1-13 (2019) Quito
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/ree/article/view/668/1097>

Misha Vallejo, «Secreto Sarayaku», Squareclouds Design (2020)
<https://secretsarayaku.net/home?locale=es>

RT «La huella invertida: Ecuador expone fotos de hace un siglo con indígenas borrados», Actualidad RM (2015) <https://actualidad.rt.com/sociedad/190444-exposicion-ecuador-fotos-borrar-indigenas>

Nacho Moreno, «Dziga Vertov, la vida de repente» , Revista: Clavoardiendo (2016), <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/dziga-vertov-la-vida-de-repente/>

Oña Pallo, Rosa Gabriela (2012). «Plan de desarrollo de turismo comunitario en la parroquia de Pomasqui, del cantón Quito, de la provincia de Pichincha.», Trabajo de Graduación previo la Obtención del Título de Economista. Carrera de Economía. Quito: UCE. 258 p <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/874>

Stan Brakhage, «*Por un arte de la visión: Escritos esenciales de Stan Brakhage*», ed. por Andrés Denegri (Buenos Aires: EDUNTREF, 2014), 54.

Yasser Farrés Delgado, Alberto Matarán Ruiz, «Colonialidad territorial: para analizar a Foucault en el marco de la desterritorialización de la metrópoli.», Tabula Rasa, Bogotá, Universidad de Granada, España, (2012) <http://www.revistatabularasa.org/numero-16/08farres.pdf>