



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**Programa de Doctorado: Arte, Producción e Investigación**

*Fotografía desbordada y sus laberintos:*

**El tránsito de las ecologías artístico-visuales concerniente a la postfotografía y  
fotografía expandida en Ecuador**

**(2011-2022)**

**Presentada por**

**Pedro José Mujica Paredes**

**Directores**

**Dr. Josefa María Zárraga Llorens**

**Dr. Carmen Elena Jijón de la Torre**

**Valencia, enero 2024**

para Jacobo en las distancias  
Mi Gilda por tu amor incondicional  
Quel y Elisa por sus apoyos risueños,  
A las doctoras María Zarraga y Carmen Jijón  
por su acompañamiento en este proceso,  
y mi madre  
por su amorosa compañía  
desde la soledad del edén.

## RESUMEN

La presente investigación se enfoca en analizar la postfotografía y la fotografía expandida en Ecuador durante la segunda década del presente siglo. Para ello, considera a la fotografía digital como parte de un nuevo paradigma que abarca múltiples dimensiones económicas, culturales, sociales y políticas. De ahí que, el estudio se centre en comprender la evolución de la fotografía en este país andino, con especial atención en artistas locales cuyas preocupaciones e investigaciones estéticas se relacionan con estas tendencias artísticas. Se trata de una investigación holística y cualitativa que explora el contexto actual en el que las tecnologías digitales, las redes sociales y lo digital presentan nuevos desafíos en el campo artístico. Teniendo en cuenta esto, su premisa conceptual es la noción de desplazamiento de Krauss (1985), la cual desafía la linealidad histórica y el progreso en el arte. Se articula, así, la idea de la ecología de la imagen digital en relación con los fenómenos estéticos de la postfotografía y la fotografía expandida, preocupaciones éticas y estéticas fundamentales en el ámbito fotográfico, dado que la tecnología influye en cómo se experimenta la realidad y en cómo impacta en ese proceso. Por un lado, la postfotografía se estudia a partir de su segundo momento histórico en 2011, relacionado con la aparición de las redes sociales y el Manifiesto Postfotográfico de Fontcuberta (2011). Por otro lado, la fotografía expandida se examina a través del proyecto editorial *AñZ*, en 2021, el cual propone una respuesta a lo postfotográfico desde Colombia y plantea una revisión de ese campo. En el análisis de la postfotografía se destaca la importancia de las tecnologías digitales en la fotografía digital, incluyendo aspectos como la obsolescencia programada, la inmediatez, lo inmaterial, la omnipresencia y la hiperproducción. Además, se exploran las posibilidades de postproducción y la incorporación de tecnologías no tradicionales en el campo fotográfico, como hardware, dispositivos digitales e inteligencia artificial, entre otros. Por su parte, la fotografía expandida se concibe como una forma de práctica artística que va más allá de los límites convencionales de la fotografía, utilizando tanto tecnologías digitales como analógicas, y explorando diversas formas de presentación y exhibición; su objetivo, es ampliar el alcance y el significado de la fotografía, fomentando la interacción social y el diálogo en un entorno artístico y cultural en constante evolución. Para ilustrar estos análisis, se ofrece muestras de los trabajos de varios de sus exponentes. A partir de esto, la investigación se enfoca en las ecologías digitales y visuales en el contexto artístico ecuatoriano, buscando comprender la dinámica del entorno digital y la interconexión entre artistas, redes y sociedad en general. En esta parte, resalta la importancia de las ecologías comunicativas y visuales en un mundo globalizado, donde las tecnologías digitales han transformado las relaciones sociales y han dado lugar a nuevos grupos de interés en el ámbito artístico. Además, se explora el interés de la academia ecuatoriana en el estudio de estas tendencias y agrupaciones. Finalmente, se espera que los conceptos utilizados en esta investigación tienen la capacidad de ser aplicados en diferentes disciplinas, estableciendo conexiones conceptuales significativas.

**Palabras clave:** fotografía latinoamericana, Postfotografía, Fotografía expandida, fotografía Ecuador, ecología de la imagen, régimen escópico, redes sociales.

## ABSTRACT

The following investigation focuses on analysing post-photography and *fotografía expandida* (expanded photography) in Ecuador during the second decade of the current century. For this purpose, digital photography is considered part of a new paradigm spanning multiple economic, cultural, social and political dimensions. Therefore, the study focuses on understanding the evolution of photography in this Andean country, with special attention on local artists whose aesthetic concerns and investigations are related to these artistic tendencies. It is a holistic and qualitative investigation that explores the current context, in which digital technologies, social media and the digital landscape introduce new challenges to the artistic field. Taking this into account, its conceptual premise is Krauss' theory of displacement (1985), which challenges historic linearity and progress in art. This way, the idea of an ecology of images is articulated with the aesthetic phenomena of post-photography and expanded photography, both of which are crucial ethical and aesthetic concerns in the photography field. On the one hand, post photography is studied from its second historic moment in 2011, related to the rise of social media and Fontcuberta's Post-photography manifest (2011). On the other hand, expanded photography is evaluated through the 2021 AñZ editorial project, which suggests a response to post-photography coming from Colombia, formulating a revision in the field. During the analysis of post-photography the importance of digital technology in digital photography is highlighted, including aspects such as planned obsolescence, immediacy, immateriality, omnipresence and hyperproduction. The possibilities for post-production and the incorporation of non-traditional technology are explored, such as hardware, digital devices and artificial intelligence, among others. For its part, expanded photography is conceived as a type of artistic praxis that goes beyond the conventional limitations of photography, using digital as well as analogue technology, and exploring diverse ways of presentation and exhibition; its objective being to amplify the reach and meaning of photography, encouraging social interaction and dialogue in a constantly evolving artistic and cultural environment. To illustrate the analysis, a selection of the works of several artists is provided. From this, the investigation focuses on digital and visual ecology on the backdrop of Ecuadorian art, aspiring to comprehend the dynamics of the digital environment and the interconnection between artists, networks and society in general. It emphasises the importance of communicative and visual ecology in a globalised world, where digital technology have transformed social relationships and have given rise to new focal groups in the artistic field. Furthermore, the interest of Ecuadorian academics in the study of these tendencies and groups is explored. Lastly, it is expected that the concepts utilised during this investigation can be implemented in different artistic disciplines, establishing significant conceptual connections.

Keywords: Latin American photography, Post-photography, expanded photography, Ecuador, photography, image ecology, scopic regime, social networks.



## RESUM

La present investigació s'enfoca a analitzar la postfotografia i la fotografia expandida a l'Equador durant la segona dècada del present segle. Per a això, considera a la fotografia digital com a part d'un nou paradigma que abasta múltiples dimensions econòmiques, culturals, socials i polítiques. D'aquí ve que, l'estudi se centre en comprendre l'evolució de la fotografia en aquest país andí, amb especial atenció en artistes locals, les preocupacions i les investigacions estètiques dels quals, es relacionen amb aquestes tendències artístiques. Es tracta d'una investigació holística i qualitativa que explora el context actual en el qual les tecnologies digitals, les xarxes socials i el digital presenten nous desafiaments en el camp artístic. Tenint en compte això, la seua premissa conceptual és la noció de desplaçament de Krauss, la qual desafia la linealitat històrica i el progrés en l'art. S'articula, així, la idea de l'ecologia de la imatge digital en relació amb els fenòmens estètics de la postfotografia i la fotografia expandida, preocupacions ètiques i estètiques fonamentals en l'àmbit fotogràfic, atés que la tecnologia influeix en com s'experimenta la realitat i en com impacta en aquest procés. D'una banda, la postfotografia s'estudia a partir del seu segon moment històric en 2011, relacionat amb l'aparició de les xarxes socials i el Manifest postfotogràfic de Fontcuberta. D'altra banda, la fotografia expandida s'examina a través del projecte editorial AñZ, en 2021, el qual proposa una resposta al postfotogràfic des de Colòmbia i planteja una revisió d'aqueix camp. En l'anàlisi de la postfotografia es destaca la importància de les tecnologies digitals en la fotografia digital, incloent-hi aspectes com l'obsolescència programada, la immediatesa, l'immaterial, l'omnipresència i la hiperproducció. A més, s'exploren les possibilitats de postproducció i la incorporació de tecnologies no tradicionals en el camp fotogràfic, com a hardware, dispositius digitals i intel·ligència artificial, entre altres. Per part seua, la fotografia expandida es concep com una forma de pràctica artística que va més enllà dels límits convencionals de la fotografia, utilitzant tant tecnologies digitals com analògiques, i explorant diverses formes de presentació i exhibició; el seu objectiu, és ampliar l'abast i el significat de la fotografia, fomentant la interacció social i el diàleg en un entorn artístic i cultural en constant evolució. Per a il·lustrar aquestes anàlisis, s'ofereix mostres dels treballs de diversos dels seus exponents. A partir d'això, la investigació s'enfoca en les ecologies digitals i visuals en el context artístic equatorià, buscant comprendre la dinàmica de l'entorn digital i la interconnexió entre artistes, xarxes i societat en general. En aquesta part, ressalta la importància de les ecologies comunicatives i visuals en un món globalitzat, on les tecnologies digitals han transformat les relacions socials i han donat lloc a nous grups d'interés en l'àmbit artístic. A més, s'explora l'interés de l'acadèmia equatoriana en l'estudi d'aquestes tendències i agrupacions. Finalment, s'espera que els conceptes utilitzats en aquesta investigació tenen la capacitat de ser aplicats en diferents disciplines, establint connexions conceptuals significatives.

PARAULES CLAU: fotografia llatinoamericana, postfotografia, Fotografia expandida, fotografia Equador, ecologia de la imatge, règim escòpico, xarxes socials.

## CONTENIDO

RESUMEN .....	I
ABSTRACT .....	III
RESUM.....	IV
CONTENIDO .....	V
Índice de ilustraciones .....	VIII
Índice de tablas .....	XII
Índice de Gráficos .....	XII
Índice de Diagramas .....	XII
Índice de Fotos .....	XII
INTRODUCCIÓN .....	1
1. Antecedentes de la investigación .....	2
1.1. La fotografía digital y las ecologías digitales .....	2
1.2. La exposición From Here On y el proyecto editorial AñZ.....	3
1.3. Las ecologías comunicativas.....	6
1.4. Cultura digital y redes sociales .....	8
2. Justificación.....	9
3. Hipótesis .....	14
3.1. Pregunta general de investigación: .....	15
3.1.1. Preguntas específicas de investigación:.....	15
4. Objetivos de la investigación.....	16
4.1. Objetivo general:.....	16
4.2. Objetivos específicos .....	16
5. Metodología.....	16
5.1. La Polymedia .....	17
5.2. La Netnografía.....	18
5.3. Técnicas en la netnografía .....	21
6. Premisas teóricas de la investigación .....	26
Capítulo 1 .....	29
1. De la fotografía analógica a la ecología de las imágenes digitales .....	29
1.1. Algunas consideraciones en torno a la fotografía .....	29
1.2. ¡Ay de nosotros!, una aproximación a la fotografía digital .....	35
1.3. Sobre lo postfográfico y la fotografía expandida.....	49
1.3.1. Narcosis a través del espejo: fotografía digital y ecología de las imágenes .....	52
1.4. Ecología de los medios .....	52
1.4.1. La ecología de la imagen virtual .....	58
1.4.2. Diagrama ecología de la fotografía digital.....	64
1.5. ¿Existe un nuevo régimen escópico?.....	66
Capítulo 2 .....	72
2. Postfotografía y Fotografía expandida.....	72
2.1. ¿Qué es la postfotografía? .....	72

2.1.1.	La mediación tecnológica digital (1988 al 2007) .....	73
2.1.2.	La postfotografía y las redes sociales (2008 al 2016) .....	78
2.2.	Manifiesto de la Postfotografía .....	81
2.3.	Exposición <i>From here on</i> .....	88
2.4.	¿Qué es la fotografía expandida? .....	90
2.4.1.	Crítica al concepto de postfotografía.....	90
2.5.	Conceptos de lo expandido .....	95
2.6.	Claves de la fotografía expandida .....	99
Capítulo 3	.....	102
3.	La fotografía en Latinoamérica y en Ecuador .....	102
3.1.	Un breve repaso por el inicio de la fotografía Latinoamericana .....	102
3.2.	1888, Kodak llega para quedarse.....	110
3.3.	Un breve recorrido por el fotolibro en Latinoamérica .....	120
3.4.	La fotografía latinoamericana desde los años 80 al Siglo XXI: del realismo social a la posmodernidad fotográfica .....	130
3.5.	En torno a la historia de la fotografía ecuatoriana.....	136
3.6.	La fotografía ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI .....	145
3.6.1.	La fotografía en el ámbito de la investigación académica .....	147
3.6.2.	Exposiciones fotográficas en la prensa ecuatoriana: Caso El Universo.....	147
Capítulo 4	.....	157
4.	Ecología de las imágenes entre artistas ecuatorianos .....	157
4.1.	Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos.....	157
4.2.	Francisco Jarrín .....	159
4.3.	Isadora Romero.....	168
4.4.	Exposición Extralimitada & No Lugar.....	176
4.5.	Edwin Mauricio Cruz Reyes .....	188
4.6.	Soledad Mora (Ecuador, 1974).....	191
4.7.	David Utterman (Guayaquil 1980).....	192
4.8.	Fabiola Cedillo.....	198
Capítulo 5	.....	204
5.	Propuesta Educativa.....	204
5.1.	Descripción del programa de estudios .....	206
5.2.	Objetivo general del curso.....	207
5.3.	Resultados de aprendizaje del curso .....	207
5.4.	Metodología del proceso enseñanza-aprendizaje: .....	208
5.4.1.	Distribución de contenidos y actividades .....	208
CONCLUSIONES	.....	213
BIBLIOGRAFÍA	.....	227
Apéndice 1	.....	- 1 -
Representantes de la postfotografía	.....	- 1 -
Estados Unidos	.....	- 2 -
Tabitha Soren (1967)	.....	- 2 -

Penélope Úmbrico (Filadelfia, 1957).....	- 3 -
Doug Richard (1968–2021) .....	- 4 -
Hermann Zschiegner (Alemania, s/f) .....	- 5 -
Canadá.....	- 6 -
Sara Cwynar (1985).....	- 6 -
Jon Rafman (1981) .....	- 8 -
Erik Kessels (1966).....	- 9 -
Roy Arden (1957).....	- 10 -
Holanda .....	- 12 -
Constant Dullaart (1979).....	- 12 -
Italia.....	- 13 -
Eva y Franco Mattes (1976) .....	- 13 -
Alemania .....	- 14 -
Aram Bartholl (1974).....	- 14 -
Joachim Schmid (1955).....	- 16 -
Suiza.....	- 18 -
Laurence Aegerter (1972) .....	- 18 -
Corinne Vionnet (1969) .....	- 20 -
Kurt Caviezel (1964) .....	- 21 -
Francia.....	- 22 -
Thomas Mailaender (1979) .....	- 22 -
España .....	- 24 -
Joan Fontcuberta (1955) .....	- 24 -
Laia Abril (1984) .....	- 26 -
Roc Herms (1978) .....	- 27 -
Reino Unido.....	- 30 -
Martin Parr (1952) .....	- 30 -
Apéndice 2 .....	- 32 -
Representantes de la fotografía expandida .....	- 32 -
Colombia .....	- 33 -
Santiago Escobar Jaramillo (1979) .....	- 33 -
Ana María Lagos Gallego (1989). .....	- 34 -
Perú .....	- 36 -
Musuk Nolte (México, 1988) .....	- 36 -
Argentina .....	- 37 -
Sarah Pabst (Alemania, 1984) .....	- 37 -
Martin Bollati (1986) .....	- 38 -
Natacha Ebers (1981).....	- 40 -
Lucia Von Spreche (1991) .....	- 41 -
Lorena Fernández (1974) .....	- 42 -
Hernan Kacew (1994).....	- 43 -
Bolivia .....	- 44 -

River Claire (1997).....	- 44 -
<b>ANEXO 1</b> .....	1
<b>PROPUESTA DE PROGRAMAS DE EDUCACIÓN CONTINUA</b> .....	5
<b>ANEXO 2</b> .....	5
Modelo de entrevista .....	- 2 -
<b>ANEXO 3</b> .....	- 3 -
Entrevista de Rubén Díaz .....	- 3 -
<b>ANEXO 4</b> .....	- 19 -
Entrevista David Utterman.....	- 19 -
<b>ANEXO 5</b> .....	- 23 -
Entrevista Edwin Mauricio Cruz Reyes .....	- 23 -
<b>ANEXO 6</b> .....	- 33 -
Entrevista Soledad Mora .....	- 33 -
<b>ANEXO 7</b> .....	- 47 -
Entrevista Fabiola Cedillo.....	- 47 -
<b>ANEXO 8</b> .....	- 58 -
Entrevista de Santiago Jaramillo .....	- 58 -
<b>ANEXO 9</b> .....	- 69 -
Uso de redes sociales por parte de los artistas de la postfotografía.....	- 69 -
<b>ANEXO 10</b> .....	- 70 -
<b>Autores y obras, etapa mediación tecnológica digital (1998-2007)</b> .....	- 70 -
<b>ANEXO 11</b> .....	- 71 -
Segundo momento: la postfotografía y las redes .....	- 71 -
<b>ANEXO 12</b> .....	- 72 -
<b>Bibliografía sobre fotografía expandida</b> .....	- 72 -
<b>ANEXO 13</b> .....	- 73 -
<b>Bibliografía sobre fotografía expandida</b> .....	- 73 -

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Exposición From Here On, desarrollada en Atelier de la Mécanique, del 4 de julio al 18 de septiembre de 2011 .....	4
Ilustración 2: "From Here On" el Arts Santa Mónica en Barcelona, 2013.....	4
Ilustración 3: Proyecto: AñZ-Fotografía expandida de Latinoamérica, Santiago Escobar Jaramillo, Edit. ....	5
Ilustración 4: Graciela Sacco. Cuerpo a cuerpo, 1996 - 2014.....	8
Ilustración 5: Pedro Mujica. Boxing, 1998.....	9
Ilustración 6: Pedro Mujica, Anfionias, 1996-2000 .....	10
Ilustración 7: Emilio Guzmán, Niñas Wöjthüja (Piaroa), 1997 .....	11
Ilustración 8: Joachim Schmid No.629, Berlín, noviembre de 1999.....	38
Ilustración 9: Joachim Schmid No.744, Recife, abril de 2002.....	39
Ilustración 10: Exposición en Galería de fotógrafos, Londres 2007 .....	39
Ilustración 11: Corine Vionnet, Photo Opportunities, 2011 .....	41

Ilustración 12: Corinne Vionnet, Photo Opportunities, 2011 .....	42
Ilustración 13: Corinne Vionnet. Photo Opportunities. 2011 .....	42
Ilustración 14: Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr, 2010.....	43
Ilustración 15: Erik Kessels, 24hrs in Photos, 2011 .....	44
Ilustración 16: Erik Kessels, 24hrs in Photos, 2011 .....	45
Ilustración 17: el sueño de vuelta al origen.....	46
Ilustración 18: Workshop #12, 2003.....	46
Ilustración 19: La tétrada de los efectos de los medios de comunicación de Marshall McLuhan.....	54
Ilustración 20: Ecosistema digital de Catalá.....	60
Ilustración 21: Tabitha Soren; kenosha-shooting-police-brutality-protests, 2020 .....	67
Ilustración 22: Tabitha Soren Katie's Vacation Photo, 2019.....	67
Ilustración 23: Eva y Franco Mattes. P2P. 2022.....	68
Ilustración 24: Joan Fontcuberta, Googlegrames. 2005.....	84
Ilustración 25: River Claire, Warawar wawa, 2019.....	86
Ilustración 26: Manifiesto de la exposición From Here On.....	89
Ilustración 27: Germán Britos, 2022.....	95
Ilustración 28: Autor desconocido. Retrato de Hercules Florence. 1875.....	103
Ilustración 29: Hércules Florence. Epréuve N°2 (photographie). Rótulos para farmacéuticos.1833.....	103
Ilustración 30: Autor desconocido. Retrato de José Antonio Páez. tomada entre 1855-1865 .....	105
Ilustración 31: Autor desconocido. José de San Martín. 1849.....	105
Ilustración 32: Alexander Witcomb en su estudio fotográfico. Sin Fecha.....	107
Ilustración 33: Martín Chambi. Juan de la Cruz Sihuaná. 1925 .....	107
Ilustración 34: Albert Frisch Maloca. Habitación de dos indios Ticuna. 1867 .....	108
Ilustración 35: Guido Boggiani. Postal Indio Chamacoco. Sin fecha.....	108
Ilustración 36: Christiano Júnior. Negra. 1866.....	109
Ilustración 37: Paul Rosti, Iglesia de la población de San Mateo, Venezuela, 1857.....	110
Ilustración 38: Eugène Atget. Cabaret Au Tambour.1908 .....	113
Ilustración 39: Eugène Atget. ATGET Photographe de Paris. New York. 1930 .....	113
Ilustración 40: Albert Renger-Patzsch. Die Welt Ist Schön. 1928 .....	114
Ilustración 41: Hugo Brehme. Zapatistas in Cuernavaca. 1911.....	115
Ilustración 42: Manuel Álvarez Bravo. Los agachados. 1934 .....	116
Ilustración 43: Edward Weston. Nautilus.1927 .....	116
Ilustración 44: Tina Modotti. Mujer con jícara en la cabeza, 1929.....	117
Ilustración 45: Henrique Avril en el Rio Manzanares. Cumaná, Estado Sucre. 1900.....	118
Ilustración 46: Alfredo Boulton. Fotografía del libro álbum: La Perla. 1940.....	118
Ilustración 47: Enrique Gutman. Despertar Lagunero. 1937 .....	121
Ilustración 48: Horacio Coppola. Buenos Aires; visión fotográfica.1936.....	122
Ilustración 49: Manuel Álvarez Bravo. Fotografías. 1945.....	122
Ilustración 50: Gustavo Thorlichen El Precio del Estaño.1955 .....	123

Ilustración 51: Alfredo Boulton. La Margarita. 1952 .....	123
Ilustración 52: Cuba Z.D.A 1960.....	124
Ilustración 53: Victoria Ocampo con fotografías de Gustavo Thorlichen. San Isidro. 1941.....	125
Ilustración 54: Poemas de Neruda y fotografías de Martí J. Chambi. Alturas de Machu Picchu. 1952 .....	125
Ilustración 55: Daniel González y Adriano Gonzáles León; Asfalto–infierno. 1963 .....	126
Ilustración 56: Rayado sobre el techo, 1963 .....	126
Ilustración 57: La Vida Pública. Fotografías de Hernán Díaz y textos de Arturo Camacho. 1962.....	127
Ilustración 58: La Metamorfosis de su excelencia. Fotografías Hernán Díaz y textos de Jorge Zalamea. 1963	127
Ilustración 59: Enrique Bostelmann. América: Un viaje a través de la injusticia. 1970 .....	128
Ilustración 60: Paolo Gasparini. Para Verte Mejor, América Latina. 1972 .....	128
Ilustración 61: Claudio Perna. Autocopias. 1975.....	129
Ilustración 62: Brandli Bárbara, Román Chalbaud y John Lage. Sistema nervioso. 1975 .....	129
Ilustración 63: Marcela Serrano. Autocríticas. 1980.....	130
Ilustración 64: Sebastián Salgado, Mujeres del poblado Zo'é. Pará Brasil. 2004 .....	133
Ilustración 65: Nelson Garrido. La crucifixión del cochino levitando, Venezuela. 1993 .....	134
Ilustración 66: Miguel Río Branco. Silent Book. Brasil. 1997 .....	134
Ilustración 67: Marcos López. Pop Latino. 2000.....	135
Ilustración 68: Ortiz Monasterio, La última ciudad. 1996.....	135
Ilustración 69: Enrique Morgan. Puente de Chimbo para el Ferrocarril del Sur. Guayaquil, 1886.....	137
Ilustración 70: Leonce Labaure retrato de Fernando Daquilema, líder indígena. Guayaquil, 1872.....	138
Ilustración 71: Julio Bascónes. Pensil del Guayas: Mercedes Noboa e Isabel Camaño. 1890-1896 .....	139
Ilustración 72: Rafael Castro Ordóñez, Guayaquil, 1863 .....	140
Ilustración 73: Rafael Castro Ordóñez. Muelle Guayaquil. 1863.....	140
Ilustración 74: Manuel Jesús Serrano. Luz María Cordero I, Reina de Cuenca. 1922.....	141
Ilustración 75: Emmanuel Honorato Vázquez. Retrato de mujer no identificada. 1923.....	142
Ilustración 76: Louis Gouin. Retrato de Mendigo en Quito. 1874.....	143
Ilustración 77: Louis Gouin. Retrato de indígena jornalero en el Quito de finales del s. XIX, 1870.....	143
Ilustración 78: José Domingo Laso. Teatro Sucre. Álbum Quito a la vista, 1911 .....	145
Ilustración 79: Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos, Taller Online por Francisco Jarrín.....	158
Ilustración 80: Foto Espacio, Taller de fotografía en línea: La Postfotografía, por Francisco Jarrín, 2020 .....	160
Ilustración 81: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016 .....	161
Ilustración 82: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016 .....	162
Ilustración 83: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016 .....	162
Ilustración 84: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021 .....	163
Ilustración 85: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021 .....	164
Ilustración 86: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021 .....	164
Ilustración 87: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020.....	165
Ilustración 88: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020.....	165
Ilustración 89: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020.....	166

Ilustración 90: Isadora Romero. Serie Octubre, 2019.....	169
Ilustración 91: Isadora Romero. Hebra. 2019.....	170
Ilustración 92: Isadora Romero. Hebra. 2019.....	170
Ilustración 93: Isadora Romero. Hebra. 2019.....	171
Ilustración 94: Isadora Romero. Ra`yi. 2018.....	171
Ilustración 95: Isadora Romero. Ra`yi. 2018.....	172
Ilustración 96: Isadora Romero. Ra`yi. 2018.....	172
Ilustración 97: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	180
Ilustración 98: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	180
Ilustración 99: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	181
Ilustración 100: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	181
Ilustración 101: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	182
Ilustración 102: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	184
Ilustración 103: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011.....	184
Ilustración 104: Rubén Díaz, 2011.....	185
Ilustración 105: Rubén Díaz, 2011.....	185
Ilustración 106, Rubén Díaz, 2011.....	185
Ilustración 107: Rubén Díaz, 2011.....	186
Ilustración 108: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018.....	189
Ilustración 109: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018.....	189
Ilustración 110: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018.....	189
Ilustración 111: promocional de Oigan lo que vi, Fotografía expandida, Soledad Mora, 2017.....	191
Ilustración 112: David Utterman, El espejo se partió de lado a lado. 2018.Instalación.....	194
Ilustración 113: David Utterman. Finalmente están descansando. 2021.....	194
Ilustración 114: David Utterman. Finalmente están descansando. 2021.....	195
Ilustración 115: David Utterman, Rubor de 32 bits. 2018.....	195
Ilustración 116: David Utterman, Rubor de 32 bits. 2018.....	196
Ilustración 117: Fabiola Cedillo. Fotolibro Depresión de Zaruma. 2018.....	200
Ilustración 118: Fabiola Cedillo. Depresión de Zaruma. 2018.....	200
Ilustración 119: Fabiola Cedillo. Fotolibro los Mundos de Tita. 2015.....	201
Ilustración 120: Fabiola Cedillo. Fotolibro los Mundos de Tita. 2015.....	201



## Índice de tablas

Tabla 1 Enfoques y perspectivas de la investigación Netnográfica .....	18
Tabla 2 Tipología Comunidades Digitales .....	19
Tabla 3 Principios de la Etnografía Digital .....	20
Tabla 4 Tipos de Redes Sociales .....	23
Tabla 5 Tipos de Redes Sociales centradas en actores o nodos .....	23
Tabla 6 Medidas de análisis de Redes Sociales .....	24
Tabla 7: Comparación entre Postfotografía y Fotografía Expandida .....	49
Tabla 8: Categorías de la Tetrada de McLuhan .....	55
Tabla 9: Principios de Semiósfera de Lotman .....	57
Tabla 10: Principios de Manovich sobre los medios digitales .....	61
Tabla 11: Modalidades de la imagen expandida, Gerardo Suter, 2010 .....	97
Tabla 12: Ejes del Encuentro de Fotografía Expandida de Montevideo, 2019 .....	100
Tabla 13: Repositorios de universidades investigadas .....	147
Tabla 14: Tesis detectadas en repositorios de universidades ecuatorianas .....	152
Tabla 15: Exposiciones fotográficas por espacio .....	154
Tabla 16: Autores y obras, etapa mediación tecnológica digital (1998-2007) .....	- 70 -
Tabla 17: Publicaciones que enuncian inundación de imágenes digitales .....	- 71 -
Tabla 18: Obras que analizan la fotografía digital y la postfotografía .....	- 72 -
Tabla 19: Bibliografía base sobre fotografía expandida .....	- 73 -

## Índice de Gráficos

Gráfico 1: Temas de investigación universitaria por países .....	149
Gráfico 2: Investigaciones anuales sobre fotografía .....	150
Gráfico 3: Tipos de investigaciones en universidades .....	151
Gráfico 4: Exposiciones fotográficas en el Ecuador .....	153
Gráfico 5: Tipos de exposiciones fotográficas .....	154
Gráfico 6 uso de redes sociales por parte de los artistas .....	- 69 -

## Índice de Diagramas

Diagrama 1: Ecología de la fotografía digital .....	64
---	----

## Índice de Fotos

Foto 1: The Attention Economy, Oakland, California, 2021 .....	- 2 -
Foto 2: Penélope Úmbrico. Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr, 2010 .....	- 3 -
Foto 3: Doug Rickard, A New American Picture, 2011 .....	- 4 -
Foto 4: Hermann Zschiegner, Installation Levine & Walker, FROM HERE ON, 2011 .....	- 5 -
Foto 5: Sara Cwynar, Image Model Muse, Tracy, 2017-2018 .....	- 6 -

Foto 6: Sara Cwynar, Soft Film, 2016.....	- 7 -
Foto 7: Jon Rafman, Nine Eyes of Google Street View, 2010 .....	- 8 -
Foto 8: Erik Kessels, 24hrs in Photos, 2011 .....	- 9 -
Foto 9: Roy Arden, The Colourist, 2011 .....	- 10 -
Foto 10: Roy Arden, American Primitive (detalle), 2013 .....	- 11 -
Foto 11: Constant Dullaart, Jennifer_in_Paradise, 2013 .....	- 12 -
Foto 12: Eva y Franco Mattes, Me, Family, 2018.....	- 13 -
Foto 13: Aram Bartholl ,15 seconds of fame, 2010 .....	- 14 -
Foto 14: Aram Bartholl, Dead Drops, 2010 .....	- 15 -
Foto 15: Joachim Schmid, Photogenetic Drafts, (1992-1997).....	- 16 -
Foto 16: Joachim Schmid, Photogenetic Drafts, (1992-1997).....	- 17 -
Foto 17: Joachim Schmid, Untitled Portraits, 2007 .....	- 17 -
Foto 18: Laurence Aegerter, Confetti, 2019 .....	- 18 -
Foto 19: Laurence Aegerter, Healing Plants for Hurt Landscapes, 2015.....	- 19 -
Foto 20: Corinne Vionnet, Photo Opportunities, 2005.....	- 20 -
Foto 21: Kurt Caviezel, Serie Insect (56), 2017.....	- 21 -
Foto 22: Thomas Mailaender, Extreme Tourism, 2014 .....	- 22 -
Foto 23: Thomas Mailaender, Illustrated People, 2014.....	- 23 -
Foto 24: Joan Fontcuberta, Centaurus Neandertalensis, Serie Fauna, 1987 .....	- 24 -
Foto 25: Laia Abril, Sobre el Aborto, 2020 .....	- 26 -
Foto 26: Roc Herms, Study of perspective, 2015 .....	- 27 -
Foto 27: M. Zarraga. Workshop 18. 2003 .....	- 28 -
Foto 28: Workshop 18. 2003 .....	- 28 -
Foto 29: M. Zarraga, escenografías del desorden. 2009.....	- 29 -
Foto 30: Martin Parr, The Last Resort, 1986 .....	- 30 -
Foto 31: Martin Parr, Common Sense, 1999 .....	- 31 -
Foto 32: Santiago Escobar Jaramillo. Colombia, Tierra de Luz, 2009-presente .....	- 33 -
Foto 33: Ana María Lagos Gallego, He viajado mucho al fondo de mi cama, (2016-2018).....	- 34 -
Foto 34: Ana María Lagos Gallego, La niña no obedece, 2020 .....	- 34 -
Foto 35: Musuk Nolte, Resistencia del silencio, 2012-2019.....	- 36 -
Foto 36: Sarah Pabst, Morning Song, 2020.....	- 37 -
Foto 37: Martín Bollati, Para describir una flor, 2022 .....	- 38 -
Foto 38: Martín Bollati, Vacant dream state, 2019 (hiperenlace) .....	- 38 -
Foto 39: Natacha Ebers, Querida Natacha, 2009 .....	- 40 -
Foto 40: Lucia Von Spreche, No importa la fotografía importa, 2017 .....	- 41 -
Foto 41: Lorena Fernández, Rio y Rosa, 2008.....	- 42 -
Foto 42: Hernan Kacew, Estudio de retratos, 2020 .....	- 43 -
Foto 43: River Claire, Warawar wawa, 2019 .....	- 44 -

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación analiza el acontecer de la postfotografía y fotografía expandida en Ecuador, en un lapso que abarca un poco más de la segunda década del presente siglo. Su título, *Fotografía desbordada...*, construye una metáfora en doble vía: una de ellas, habla sobre el fenómeno relacionado a la sobreabundancia de imágenes y la pérdida de la singularidad; en referencia al símil de un grifo que, de éstas, hiciera Paul Valery (1999) al expresar una de las preocupaciones de la postfotografía con la inminente llegada de las redes sociales. La otra vía, lo fotográfico, alude a la preocupación transfronteriza de los diferentes lenguajes artísticos, como eje central en las propuestas de fotografía expandida.

A partir de la noción de *desplazamiento* (Krauss, 1990), que desafía la linealidad histórica y el progreso en el arte, se articula la idea de la ecología de la imagen digital. Esto se relaciona con los fenómenos estéticos de lo postfotográfico y la fotografía expandida. Estas preocupaciones éticas y estéticas son fundamentales en el ámbito de la fotografía, ya que la tecnología fotográfica influye en la experiencia de la realidad y en el impacto de esta tecnología en dicha percepción.

El contexto de este estudio se enfoca en la fotografía y su aplicación en las artes visuales, así como en su uso interdisciplinario en Ecuador. El objetivo es evidenciar las expresiones de las tribus digitales y las comunidades virtuales como manifestaciones de las ecologías digitales. Por lo tanto, esta tesis tiene como objetivo comprender la evolución de la fotografía en Ecuador, centrándose en artistas cuyas preocupaciones e investigaciones estéticas se relacionan con la postfotografía y la fotografía expandida como expresiones de sus inquietudes.

Se trata de una investigación holística y de enfoque cualitativo que apunta al desarrollo de estos procesos. Además, busca explorar el contexto actual en el que las páginas web, las redes sociales y lo digital plantean nuevos desafíos en la configuración del entramado artístico.

Se considera esta investigación como innovadora pues busca establecer parámetros que permitan el estudio de las prácticas mencionadas, en un momento en el que las tecnologías y el arte están generando un campo estético particular y un crisol de redes entre sus actores.

## 1. Antecedentes de la investigación

### 1.1. La fotografía digital y las ecologías digitales

La investigación explora la fotografía digital y su inserción en un nuevo paradigma que abarca múltiples dimensiones económicas, culturales, sociales y políticas, dentro de un *régimen escópico* donde el arte juega un papel fundamental. Se busca comprender la dinámica del entorno digital mediante la ecología de los medios digitales o «nuevos medios», considerando a los artistas como células dinámicas que evolucionan, interactúan y se reproducen orgánicamente a través de las redes. Esto da lugar a una estructura de actores y conexiones que crece de forma orgánica, reflejando una sociedad interconectada.

La fotografía digital se distingue de la fotografía analógica en diversos aspectos, como la obsolescencia programada, la inmediatez, lo inmaterial, la omnipresencia y la hiperproducción. Además, se destacan las posibilidades infinitas de postproducción y la incorporación de tecnologías no tradicionales en el campo fotográfico, como hardware de desarrollo de placas, dispositivos digitales, dispositivos interactivos, software, aplicaciones, inteligencia artificial, entre otros.

De ahí que este estudio, en primer término, inste fortalecer la idea de las ecologías digitales relacionadas a la fotografía, desarrolladas dentro del campo de las artes en el Ecuador, país de residencia de su autor, en el periodo que inicia con la publicación del *manifiesto postfotográfico*, en 2011, hasta el año 2022, con el proyecto editorial AñZ. Y que, en última instancia, también procure manifestar la preocupación de que las instituciones académicas y artísticas ecuatorianas incorporen en sus currículos, y en sus investigaciones, los nuevos fenómenos del campo fotográfico en el contexto local.

En este caso, la Universidad de las Artes, institución académica emblemática<sup>1</sup> enfocada en la profesionalización artística, ofrece en su *Licenciatura en Artes Visuales* las asignaturas de *Fotografía básica*, durante el primer semestre, y *Fotografía avanzada*, en el quinto. Estas materias se complementan con otras, como *Introducción a las herramientas tecnológicas*, durante el cuarto semestre, o *Taller de creación en medios e imagen electrónica I*, en el séptimo semestre. Vale destacar que los micro currículos de

---

<sup>1</sup> En el 2013, La Asamblea Nacional del Ecuador, como parte de las políticas públicas de Rafael Correa, se impulsaron la creación de cuatro universidades denominadas como emblemáticas: La UNAE (La universidad Nacional de Educación); IKIAM (Universidad regional Amazónica); UARTES (Universidad de las Artes) y YACHAY (Universidad de Investigación de Tecnología Experimental).

estas asignaturas no contemplan explícitamente los debates de la postfotografía y de la fotografía expandida. Sin embargo, en *Fotografía avanzada* se deja abierta una puerta para ello; específicamente, en los *resultados de aprendizaje* contemplados (UArtes, 2015):

a. Amplían e incorporan a su producción el repertorio de prácticas, procesos y debates relacionados con el uso histórico y contemporáneo de la fotografía.

b. Manejan herramientas conceptuales y metodológicas con las cuales construir un discurso crítico frente a la práctica fotográfica contemporánea. (p.143)

La mencionada carrera, según su expediente académico, se caracteriza por un especial énfasis en las nuevas tecnologías. De acuerdo con la institución (UArtes, 2015), en las *Artes Visuales*, las nuevas tecnologías son fundamentales, ya que existen diversos campos que dependen de las posibilidades abiertas por recursos tecnológicos, tales como la fotografía, el video arte y todas las formas artísticas que se apoyan en modalidades de documentación; las instalaciones o el conjunto de prácticas del sentido cultural ampliado de lo artístico.

En el caso de la *Carrera de Artes Visuales* de la Universidad Central del Ecuador, no se incluye una materia específica de fotografía en su plan de estudios. En contraste, la carrera análoga en la Universidad de Cuenca sí aborda esta disciplina con *Fotografía Básica* en el primer ciclo y *Fotografía Artística* en el segundo. Este aspecto subraya la importancia de la presente investigación, ya que se observa la presencia de la asignatura de fotografía en, al menos, dos de las instituciones más relevantes para los estudios de arte en Ecuador.

Este escenario académico define, además, su pertinencia al poner en evidencia el interés de las universidades ecuatorianas en las artes y su compromiso con los diálogos contemporáneos de las artes fotográficas. Proporcionando así, la oportunidad para desarrollar un material actualizado sobre la fotografía contemporánea y respaldando un análisis de sus lenguajes emergentes en el país.

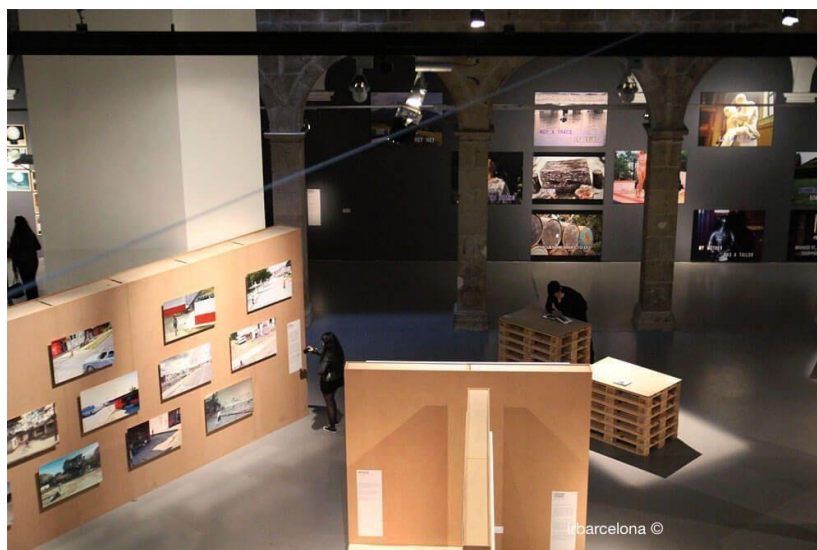
## **1.2. La exposición From Here On y el proyecto editorial AñZ**

Esta investigación se fundamenta en dos movimientos artísticos que giran alrededor de los desarrollos tecnológicos en el campo de la fotografía digital y los

cambios que eso ha significado para el campo del arte y del quehacer de la fotografía. En el caso de la postfotografía —aunque exista una aproximación teórica desde 1988 con David Tomas— se estudiará el concepto de lo postfotográfico a partir de su segundo momento histórico en el 2011, y que toma como referencia la aparición de las redes sociales. Por ello su punto de partida es la exposición *From Here On*, desarrollada en *Atelier de la Mécanique*, del 4 de julio al 18 de septiembre de 2011, por primera vez (registro de la cual se puede encontrar en la página web de Rencontres Arles<sup>2</sup>) y vuelta a mostrar en el *Arts Santa Mónica* en Barcelona, del 22 febrero al 13 abril de 2013.



*Ilustración 1: Exposición From Here On, desarrollada en Atelier de la Mécanique, del 4 de julio al 18 de septiembre de 2011*



*Ilustración 2: "From Here On" el Arts Santa Mónica en Barcelona, 2013*

---

<sup>2</sup> Para acceder al video de le Exposición "From Here On" en el siguiente link: <https://www.rencontres-arles.com/en/mediatheque/view/38/from-here-on>

Ambas exposiciones contaron con la participación de treinta y seis artistas, desempeñando un papel crucial en la introducción de la corriente postfotográfica en el campo artístico. Estas muestras reunieron a un colectivo diverso preocupado por la sobreproducción y el hiperconsumo de imágenes fotográficas digitales, en respuesta al creciente número de imágenes que se generan y consumen en la actualidad, debido a la accesibilidad y facilidad de la tecnología fotográfica. A través del arte y la fotografía, la exposición cuestionó esta situación. En este evento, este colectivo logró destacar las diversas facetas del nuevo régimen visual, tal como fue definido por Martín Jay (2003) como un modelo visual hegemónico que configura una época. Es en este contexto que se creó el *manifiesto postfotográfico* por Clément Cheroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid, quienes también ejercieron como curadores de la exposición.

Y, en cuanto a la fotografía expandida, se asume la propuesta desarrollada por el proyecto editorial AñZ en el año 2021; ejercicio que plantea una respuesta a lo postfotográfico desde Colombia. En ella, con su concepción de lo barroco, un grupo de fotógrafos liderados por el arquitecto Santiago Escobar Jaramillo, se pronuncia desde la fotografía expandida, sugiriendo una revisión al campo de lo postfotográfico, a partir de las premisas de fundamentos postmodernos, viendo a la fotografía digital como una oportunidad creativa y democrática de las sociedades, e implicando una expansión de la conciencia pública, que comprende hallazgos científicos, procesos experimentales y tecnológicos, el uso de archivos propios y externos, redes sociales, internet y nubes; siendo su motivación ulterior el expandir la comprensión que de sí mismos y de su región tienen los latinoamericanos.



Ilustración 3: Proyecto: AñZ-Fotografía expandida de Latinoamérica, Santiago Escobar Jaramillo, Edit.

La fotografía expandida, como se ampliará en el capítulo 2. es una forma de práctica artística que trasciende los límites convencionales de la fotografía al utilizar tecnologías digitales y analógicas, así como diversas formas de presentación y exhibición. Su objetivo es ampliar el alcance y el significado de la fotografía, fomentando la interacción social y el diálogo en un entorno artístico y cultural en constante evolución. Se relaciona con la convergencia de la tecnología digital, la postproducción y las telecomunicaciones, lo que permite la socialización y la práctica artística en un entorno descentralizado. Forma parte de la *fotografía 3.0*, que abarca desde la producción de imágenes estáticas hasta su función social y comunicativa en la era digital.

En lugar de percibir a las tecnologías digitales como una amenaza, la fotografía expandida las concibe como oportunidades. A medida que la fotografía se expande en su uso e influencia, se adopta una actitud abierta hacia las nuevas posibilidades discursivas, conceptuales y de soporte que surgen. Esto implica una evolución de las formas tradicionales de presentación y exhibición, donde las manifestaciones tridimensionales, las instalaciones, el performance y las intervenciones adquieren cada vez más importancia. Por ello, se fundamenta en la idea de que la imagen fotográfica puede existir en múltiples formas y contextos, tanto en soportes digitales como analógicos. Mediante su multidimensionalidad de funciones, se convierte en un ecosistema particular en el que la interacción social y el diálogo son elementos fundamentales. Así, la intertextualidad y la apropiación se convierten en herramientas comunes en la creación de imágenes expandidas. Y de ahí que, como lo indicaría el propio Santiago Jaramillo: «Siempre la fotografía expandida va a estar en ese límite, entre lo que se puede, decir y lo que no, en ese punto límite de los lenguajes, de las formas de hacer, pero también de las formas de presentar. Si tú piensas en lo en la divulgación es muy distinto» (entrevista personal del 04/13/2023)

### **1.3. Las ecologías comunicativas**

La investigación pone asunto en las ecologías comunicativas que adquieren dimensiones globales y se caracterizan por un flujo constante, siendo omnipresentes en las relaciones humanas a través de las redes sociales. Esto implica que las nuevas tecnologías, como la integración de cámaras en los teléfonos móviles, no sólo han permitido un mayor presupuesto para investigaciones relacionadas con su avance



tecnológico, sino que también han impulsado cambios en las relaciones sociales y la formación de grupos de interés que se desarrollan en torno a las posibilidades del entorno digital en el ámbito artístico. En este sentido, Manovich (2005) indica que estamos en un proceso evolutivo que afecta todas las formas de comunicación humana, en medio de una revolución que afecta también todas las maneras conocidas de mediación tecnológica, afectando todos los distintos medios conocidos.

Según Deleuze (2002), los conceptos tienen un origen local en relación con una realidad o problema específico, pero también tienen la capacidad de desplazarse y ser aplicados en otros campos de conocimiento. Se convierten en poderosas metáforas que permiten nombrar conjuntos conceptuales en disciplinas diversas. Por lo tanto, los conceptos están en constante evolución, buscando establecer conexiones con otros conceptos que comparten un horizonte conceptual similar. Como señala Bal (2002, p.70): «El potencial productivo de los conceptos como imaginativos y como metáforas que crean imágenes». En este estudio, se utiliza un término proveniente de la comunicación social, específicamente la *ecología de los medios*, y más concretamente la *ecología de las imágenes* en el contexto de la imagen digital y sus complejas interconexiones en la iconografía digital. Esta perspectiva se entiende como una forma de imagen fantasmal y laberíntica.

Por lo tanto, la *ecología de las imágenes* se concibe como un concepto móvil que transita al campo de los estudios de las artes. Mieke Bal (Holanda, 1946), utilizando la metáfora del viaje, propone que los conceptos «no son dados sino creados» (2002, p.67) y se convierten en un campo semántico cuando peregrinan a otros campos del conocimiento<sup>3</sup>; por lo tanto, éstos no están afianzados en una disciplina específica, aunque hayan nacido en el seno de un campo teórico, sino que también viajan a otras disciplinas. Por ello, lo importante no son los conceptos en sí, sino la propuesta que de su uso se hará en las siguientes páginas. Este tránsito permite comprender también la disolución fronteriza de las disciplinas en el campo de lo interdisciplinario. Se puede valorar como ejemplo, la obra de la artista Graciela Sacco (Argentina, 1956):

---

<sup>3</sup> Para la investigación se comprenderá Campo bajo las denominaciones del sociólogo Pierre Bourdieu.



*Ilustración 4: Graciela Sacco. Cuerpo a cuerpo, 1996 - 2014*

#### **1.4. Cultura digital y redes sociales**

La interrelación de los aspectos humanos en el entorno del internet se materializa en una cultura digital, un entramado que se desarrolla en las tecnologías digitales y la participación de los usuarios. Estos actores sociales utilizan estas tecnologías como prácticas, difuminando y disolviendo las fronteras territoriales para crear procesos más globales que denominamos plazas públicas digitales. En este contexto, las redes sociales desempeñan un papel fundamental. Como bien señala Rodríguez:

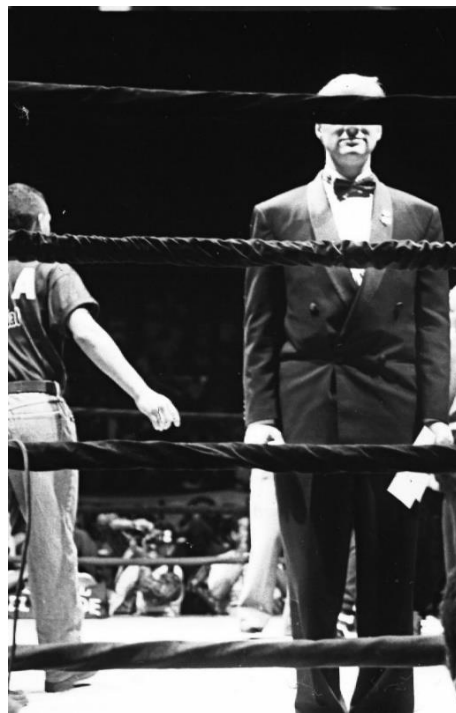
La cultura digital estudia los diversos fenómenos sociales asociados a la Internet y otras nuevas formas de comunicación. Este concepto, por lo general, no solo se refiere a las culturas de las comunidades virtuales, sino que se extiende a una amplia gama de temas culturales relacionados con los ciber-temas. (2016, p.6)

Esta perspectiva reconoce que las transformaciones socioculturales generadas por las tecnologías digitales no se limitan únicamente a los espacios en línea, sino que también tienen un impacto en las interacciones y prácticas en el mundo físico. La cultura digital también abarca aspectos de la vida cotidiana e interacciones fuera del entorno virtual, ya que las tecnologías digitales se integran a éstos cada vez más; por lo tanto, comprende aspectos tanto virtuales como físicos, y su estudio implica explorar cómo estos dos mundos se entrelazan y se influyen mutuamente en la sociedad contemporánea. Un

ejemplo de esto son los diferentes colectivos artísticos que existen en Latinoamérica, como *Ruda Colectiva*<sup>4</sup>, compuesto por once fotógrafas latinoamericanas que usan las redes sociales como parte integral de su propia organización regional.

## 2. Justificación

Durante su licenciatura en artes visuales en Venezuela, a finales de los años noventa, el autor de esta tesis se especializó como fotógrafo mientras participaba en otras prácticas artísticas. Para él, la fotografía era un ritual de la imagen. Realizaba el revelado de los negativos en blanco y negro y creaba copias en papel fotográfico (sus favoritos eran el Oriental de grado 3 y el Ilford multigrado). Utilizaba una ampliadora de la marca Omega, de preferencia, para el proceso de copiado. Además, empleaba productos químicos de Kodak, como el Dektol para revelar la imagen latente y el Fixer para fijar la fotografía. Experimentaba con diversos trucos durante la ampliación y exploraba técnicas como el viraje de color, enriqueciendo así tanto el resultado final de la imagen fotográfica como su propia experiencia personal. El revelado se convertía en una especie de alquimia, un proceso que podía durar entre 30 minutos y una hora, dependiendo de su habilidad como fotógrafo y la calidad de la exposición de los negativos.



*Ilustración 5: Pedro Mujica. Boxing, 1998*

---

<sup>4</sup> Para mayor información, visitar el perfil de Instagram @rudaycolectiva.



*Ilustración 6: Pedro Mujica, Anfonias, 1996-2000*

En los inicios del siglo XXI, la popularidad de la fotografía digital experimentó un aumento significativo. Por ejemplo, la Canon D1, una cámara SLR de 2.5 megapíxeles, era considerada el santo grial del futuro fotográfico, pero su precio era sorprendentemente alto, llegando a ser cinco veces más costosa que una buena cámara analógica. Poco después, se empezaron a ofrecer cámaras incorporadas en los teléfonos celulares, como el Sharp SH04, un dispositivo poco atractivo y gris, cuya cámara frontal tenía una resolución de 0.1 megapíxeles, lo que la hacía poco práctica para imprimir y resultaba insatisfactoria en comparación con el uso de negativos en esa época.

En su momento, el autor de esta investigación compartió la falta de visión y perspicacia tecnológica expresada de manera incisiva por Joan Fontcuberta en relación a la incorporación de cámaras fotográficas en los teléfonos móviles. Durante una entrevista para una empresa de estudios de mercado, Fontcuberta comentó:

Me parecía una solemne estupidez a la que no auguraba ningún éxito (...). Ironiqué incluso con que ese supuesto artilugio parecía sacado de la serie cómica de televisión Super Agente 86. Y de la misma forma que no me parecía buena idea que el teléfono sirviese como máquina de afeitar o como depiladora de orejas, tampoco veía útil que pudiera tomar fotos. (2016, p. 12)

Pero la fotografía digital imponía sus propios códigos de mercado. Durante una entrevista personal a Emilio Guzmán, fotógrafo clave en Latinoamérica, él habló sobre los códigos de mercado impuestos por la fotografía digital. A finales de los años noventa, Emilio tomó la decisión de irse a la Amazonía venezolana con su cámara analógica y una pequeña mochila, para realizar una militancia visual sobre las abandonadas tierras del Tirano Aguirre. Después de veinte años, se convirtió en un líder y vocero de varias comunidades de la zona, retratando tanto el paisaje de la Amazonía como la cotidianidad de los indígenas venezolanos en imágenes hermosas. Durante la entrevista, Emilio señaló lo siguiente:

Dentro del contexto personal, yo llego a la fotografía cuando estaba en Venezuela en plena discusión si [ésta] era arte o no. Ese es el contexto donde conozco la fotografía digital, en el año 93 con el trabajo de Pedro Meyer, un mexicano. Aquello fue algo que causó mucho ruido... Pero esa tecnología, en mi caso, llegaría diez años después, en el estado Bolívar. Andaba con un maletín lleno de cámaras y un amigo estaba solamente con un koala<sup>5</sup>, que tenía una Sony Mavica y varios disquetes de 3 ½ [pulgadas], y él se burlaba de mí [diciendo]: «tienes que ser moderno, andar con esto» (3 de febrero de 2017).



*Ilustración 7: Emilio Guzmán, Niñas Wöjthüja (Piaroa), 1997*

---

<sup>5</sup> Término con el que se designa en Venezuela a las cangureras o riñoneras, o a bolsos muy pequeños.

Con el tiempo, la fotografía digital se generalizó y sus costos se redujeron. La incorporación de cámaras en los teléfonos móviles, junto con el auge de las redes sociales, transformó el panorama fotográfico. Los fotógrafos analógicos tuvieron que aprender prácticamente desde cero, familiarizarse con la nueva tecnología y, para algunos, superar sus prejuicios hacia ella. La mayoría de los fotógrafos que trabajaban con película no pudieron mantener sus costos, sumado a la inmediatez que la sociedad comenzó a exigir en la producción de imágenes. Los tiempos de trabajo en el laboratorio perdieron relevancia en el ámbito profesional. El uso del blanco y negro se reservó principalmente para preservar la tradición de la imagen contemplativa, algo a lo que Byung-Chul Han (2015) se refiere como «una imagen para demorarnos en lo bello».

Se produjeron cambios profundos en la velocidad de los avances tecnológicos, con la constante renovación y obsolescencia programada de los equipos. En relación a este tema, Gorka Dorronsoro, considerado por el autor como uno de sus grandes maestros en fotografía latinoamericana, expresó en una entrevista personal del 10 de marzo de 2017, lo siguiente: «todavía uso mi cámara de rollo Nikon y Leica, una Lincoln de películas de 120, 4x4». Una cámara analógica podía incluso superar la vida del fotógrafo, teniendo una vigencia casi eterna, al igual que la imagen en sales de plata.

El fotógrafo analógico se encontró ante una encrucijada decisiva con el advenimiento de la fotografía digital, similar a lo que un retratista del siglo XIX habría sentido con la llegada del daguerrotipo, o un daguerrotipista frente al calotipo o el colodión húmedo. Lo mismo ocurrió con los fotógrafos de tarjetas de visita cuando la Eastman Kodak Company introdujo el negativo, su servicio de revelado, copiado y la posibilidad de múltiples tomas en una cámara portátil. Incluso los fotógrafos analógicos de blanco y negro enfrentaron desafíos con la fotografía digital. Como señala Didi Huberman: «el discurso histórico no nace nunca. Siempre vuelve a comenzar» (2013, p.9). En el caso de la fotografía digital, siempre se reinicia<sup>6</sup>.

Se hizo necesario adoptar una postura frente a la fotografía digital, actualizarse en tecnologías y decidir entre aceptarlas o resistirse al cambio. Según Umberto Eco (1984), se puede adoptar una postura apocalíptica, que se basa en una élite que enfatiza «el trasfondo de la catástrofe» (p.13), y busca establecer un dominio superior «por encima de

---

<sup>6</sup> Para ver con más detalles sobre la evolución de la cámara fotográfica se recomienda ver esta infografía desarrollada por Jessica Posada; <https://www.timetoast.com/timelines/linea-del-tiempo-camaras-fotograficas>

la banalidad media» (Ídem). O, por otro lado, se puede optar por la postura integrada, que abiertamente acepta cualquier proceso tecnológico mediante la «mitología de la superhumanidad» (p.15).

En esta investigación se adopta una postura mediadora, basada en la convivencia dialéctica que Eco identifica en relación a los procesos tecnológicos. Se busca comprender éstos desde su transformación ontológica y su campo epistemológico, con el objetivo de adaptarlos a la dimensión humana: «trabajar en y por un mundo construido a la medida humana, esta medida se encontrará, no adaptando al hombre a estas condiciones» (op.cit).

El ámbito de la fotografía es sumamente complejo, ya que la imagen fotográfica no sólo responde a cambios tecnológicos, sino que también refleja transformaciones profundas en la humanidad. Estos cambios se experimentan no sólo en la fotografía, sino también en el cine, la televisión, las artes visuales y otras manifestaciones artísticas, así como en todas las sociedades del mundo.

Con el fin de comprender este cambio significativo en su profesión, el autor se ha propuesto investigar en el campo de la fotografía en las artes, utilizando un concepto viajero prestado de la comunicación: la ecología de medios; específicamente, la ecología de las imágenes. Lo aborda desde la perspectiva de los medios digitales tomando como referencia a Abraham André Moles. Según Moles: «una ecología del mundo de las imágenes en relación con el conjunto de los demás mensajeros deberá necesariamente delinarse en la construcción del nuevo ambiente tecnológico» (2007, p.33). La ecología de las imágenes es una interacción que busca distintos objetivos en la comunicación visual, actuando como un organismo vivo que genera y constituye símbolos y mensajes semánticos, desarrollando circuitos de imágenes materiales e inmateriales como parte esencial de su entorno.

Las reflexiones en torno a la postfotografía ofrecieron una respuesta, aunque parcial, al desafío generacional que se vivía con la proliferación de las redes sociales y la avalancha diaria de imágenes. En este contexto, el *régimen escópico* y los *ecosistemas digitales* se alinean con la idea, planteada por Byung-Chul Han en su ensayo *La salvación de lo bello* (2015), de que el arte pulido se convierte en una expresión de lo higiénico, lo impecable y carente de contradicciones, enfocado en la autorreferencia y en una sociedad obsesionada con el primer plano. La inmediatez, el hedonismo y el narcisismo son

características propias de las prácticas de consumo en esta época, descrita por Gilles Lipovetsky (2004) como una *tiranía de Narciso*.

Dentro del universo artístico de la postfotografía, predominan los artistas de origen norteamericano y europeo, dejando de lado la perspectiva latinoamericana. Sin embargo, esto no significa que en la región no existan experiencias relacionadas con lo postfotográfico, y Ecuador no es una excepción. Destacándose como una propuesta artística con diferentes tiempos y temas, y con la memoria como eje central, esta perspectiva forma parte de la discusión sobre la identidad como un relato aún en desarrollo en nuestro continente. Construyendo narrativas que han sido excluidas y descuidadas por la postmodernidad del siglo XX, que impulsan propuestas enfocadas en la globalización del capitalismo tardío en la región.

La idea de una fotografía expandida, surgida como una respuesta latinoamericana al bloque conceptual de la postfotografía, adquiere especial relevancia al retomar el camino desde la fotografía documental hasta el álbum fotográfico latinoamericano y su ímpetu barroco de la creación. La fotografía expandida latinoamericana es, en palabras de Carpentier: «un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes» (2009, p.338).

### **3. Hipótesis**

Logan (citado en Islas, 2015), discípulo de McLuhan, define la ecología de los medios como un sistema que incluye a los seres humanos, los medios de comunicación y la tecnología, y cómo éstos interactúan y se comunican entre sí. Al igual que un ecosistema biológico, este sistema se compone de un entorno físico y de los organismos vivos que lo habitan. Además, se considera que las lenguas y las tecnologías son herramientas que ayudan a mediar y crear ambientes, como los medios de comunicación. Los medios y los lenguajes son vistos como técnicas y herramientas, y el estudio de la ecología de los medios implica comprender las interacciones entre los medios, la tecnología y el lenguaje. En conjunto, estos tres ámbitos forman un ecosistema de medios.

En los inicios de la postfotografía, con énfasis en la definición anterior, se desarrolla un nuevo ecosistema, una *ecología de las imágenes*, entre artistas ecuatorianos, quienes cristalizan una postura más independiente de la mirada europea a partir de cavilaciones que aterrizan en el ejercicio de la fotografía expandida. Este movimiento ha



sido invisibilizado por las instituciones culturales del país, pese a que articula una reflexión latente sobre el fenómeno de la fotografía digital, tanto en redes sociales como en propuestas concernientes a la extensión de los valores propios de la fotografía y en el uso de nuevas tecnologías entre artistas visuales.

Se puede identificar cómo las preocupaciones de los artistas y la fotografía se unen para formar una manifestación artística que aún no ha sido explorada en investigaciones académicas en la región. Esta manifestación muestra un comportamiento en el cual las plataformas digitales y su uso revelan dinámicas que están dando forma a lógicas de exposiciones y mercados alternativos. Estas dinámicas aún no han sido incorporadas, de manera adecuada, en las propuestas educativas universitarias relacionadas con la fotografía en Ecuador.

### **3.1. Pregunta general de investigación:**

¿Cómo se puede caracterizar el tránsito de las ecologías de las imágenes en la fotografía ecuatoriana desde 2011 hasta 2022, considerando los aportes del manifiesto postfotográfico y la fotografía expandida?

#### **3.1.1. Preguntas específicas de investigación:**

- ¿Cuál es el diagnóstico del campo fotográfico contemporáneo en Ecuador, en relación a las corrientes postfotográficas y de fotografía expandida, para comprender el desarrollo de las ecologías de las imágenes?
- ¿Cuál es el análisis teórico que permite comprender las ecologías de las imágenes en la postfotografía y la fotografía expandida en las artes ecuatorianas?
- ¿Cuál es la metodología utilizada para definir el campo de la fotografía en relación al enfoque postfotográfico y la fotografía expandida en las artes de Ecuador?
- ¿Cómo se puede contribuir a los estudios de fotografía en las instituciones de educación superior en Ecuador, a través de la interpretación del campo fotográfico y la comprensión del papel de la fotografía en las ecologías de las imágenes ecuatorianas en el ámbito artístico?

## **4. Objetivos de la investigación**

### **4.1. Objetivo general:**

Caracterizar el tránsito de las ecologías de las imágenes en la fotografía de Ecuador, considerando los aportes del manifiesto postfotográfico y la fotografía expandida.

### **4.2. Objetivos específicos:**

- Integrar los campos teóricos de la ecología de medios, la postfotografía y la fotografía expandida para comprender la evolución de las ecologías de las imágenes en las artes ecuatorianas.
- Diagnosticar el campo fotográfico contemporáneo en Ecuador, en relación a la postfotografía y la fotografía expandida.
- Realizar una investigación basada en la Netnografía y la Polymedia, como ejercicio metodológico que contribuya a redefinir el campo de la fotografía, en relación al enfoque postfotográfico y a la fotografía expandida, en las artes ecuatorianas.
- Interpretar el papel de la fotografía en las ecologías de las imágenes en las artes ecuatorianas, con el fin de contribuir a los estudios de fotografía en las instituciones de educación superior en Ecuador.

## **5. Metodología**

Esta investigación se basó en un enfoque cualitativo que procuró obtener datos descriptivos para alcanzar una visión holística e interpretativa de la temática investigada. Esta metodología facilitó el uso de las palabras de las personas, tanto orales como escritas, y la observación de su conducta, elementos considerados clave para comprender la realidad, ya que su principal objetivo se centra en las cualidades y características de lo investigado. Como indica Barrantes (2014) este enfoque se alinea con un paradigma humanista. Así, la investigación cualitativa se plantea como una respuesta al positivismo lógico y, por lo tanto, adopta una postura política frente a la epistemología del conocimiento moderno.

## 5.1. La Polymedia

Para esta investigación, se empleó un conjunto de técnicas que abarcaron tanto enfoques tradicionales de la investigación cualitativa como herramientas asociadas a la antropología digital. Esta última se centra en la relación entre humanos y tecnología, con un enfoque particular en el concepto de *polymedia*. Según Madianou y Miller (2013), la *polymedia* se refiere a entornos emergentes de oportunidades comunicativas que funcionan como una estructura integrada en la cual cada medio, como las redes sociales, se relaciona con los demás medios. Sin embargo, es importante destacar que no existe consenso en cuanto a la metodología de los métodos sociales en el ámbito digital.

La *polymedia* enfatiza las características de cada usuario y sus entornos digitales. Gil (2017) señalaba que la etnografía digital (en adelante netnografía) debía adoptar un enfoque multisituado y multimodal, pues se trata de un estudio cualitativo e interpretativo que se centra en el comportamiento del usuario y los ambientes virtuales, independientemente de su naturaleza. Este enfoque complejo permitió identificar tanto razones estructurales como reflexiones culturales en general. Sobre esta base, se desarrollaron las siguientes líneas como fundamentos de la presente investigación:

- Se estableció conexiones con los miembros de la comunidad.
- Se investigó el lenguaje, los símbolos y las normas de la comunidad.
- Fue esencial que el investigador se familiarizara con los códigos lingüísticos y éticos de las personas que deseaba estudiar, de modo que pudiera comprender y utilizar los términos y conceptos adecuados para establecer una comunicación efectiva y captar tanto los deseos como las tensiones necesarias.
- Se evitó, en la medida de lo posible, la deshonestidad y el engaño. En el contexto de Internet, estos aspectos pudieron verse amplificadas debido a la naturaleza incierta de las respuestas y al anonimato de los usuarios.

Se pudo adaptar diversas herramientas de la metodología cualitativa al entorno *en línea* para recopilar información en el ámbito de la netnografía. Por ejemplo, se pudo utilizar técnicas como la observación participante en entornos digitales, la observación de las ecologías en línea o el diario del investigador digital.

## 5.2. La Netnografía

La netnografía, o etnografía digital, fue desarrollada por Robert Kozinets en 1995. Kozinets, investigador y profesor de periodismo en la Universidad del Sur de California, se inspiró en los estudios etnográficos aplicados a los medios digitales para crear este enfoque metodológico. Aunque inicialmente fue concebido para el marketing, las ciencias sociales lo adoptaron en diversas disciplinas.

La netnografía ha tenido un impacto significativo en la investigación académica en Hispanoamérica. Por ejemplo, Pablo Martínez Fernando (editor) recopiló varias investigaciones que aplicaron este método en el estudio *Cyberlocura* en 2013. Miguel Del Fresno también llevó a cabo diversas investigaciones relacionadas, profundizando en el método y que fueron publicadas en *Netnografía: Investigación, análisis e intervención social online* (2011). Es importante tener en cuenta que la netnografía no buscó reemplazar la etnografía, sino más bien adaptarse al contexto virtual, lo que implicó la reformulación de algunos principios epistemológicos y metodológicos.

Siguiendo la tipificación propuesta por R. Kozinets, se identificó diferentes enfoques de la investigación netnográfica, que combinaron perspectivas cercanas y distantes, así como enfoques inductivos y deductivos:

Tabla 1 Enfoques y perspectivas de la investigación netnográfica

Nombre	Característica
<b>Symbolic Netnography</b>	Es la adaptación más fiel a la etnografía tradicional, pero aplicada al entorno web. Se buscó comprender los sistemas de significados simbólicos que se generaban en las prácticas y rituales en Internet, centrándose en datos a pequeña escala.
<b>Digital Netnography</b>	Se fundamenta en el análisis de datos combinando la comprensión del lenguaje online y los datos con la investigación de campo, en una aproximación cualicuantitativa. Este tipo de estudio maneja grandes volúmenes de datos.
<b>Auto-Netnography</b>	En este enfoque se explora las propias experiencias en la web como expresiones autobiográficas, a través de la observación participante personal y en línea. El diario de campo es una herramienta fundamental, poniendo al investigador en el centro. Se basa en la recolección de pequeños datos personales.
<b>Humanist Netnography</b>	En este enfoque, de intervención e indagación crítica de los medios, el investigador adopta una postura activa y consciente de su estudio online, superando la mera

	investigación y buscando evidenciar tensiones de poder y establecer redes de participación.
--	---

Basada en el análisis de las comunidades digitales, para comprender las interacciones y relaciones en el entorno virtual, la netnografía considera la mediación tecnológica. Su objetivo principal fue estudiar la convivencia en línea. Para ello, propuso tres parámetros de investigación:

- El estudio de comunidades virtuales superpuestas a organizaciones reales en el campo físico.
- El estudio de comunidades virtuales y su relación con la vida física.
- El estudio de comunidades virtuales sin relación con la vida física.

Dentro de estos parámetros, se encontró dos tipos de comunidades digitales: las *Comunidades virtuales de interés* y las *Tribus Digitales*. Ferri Aracil (2012) definió las comunidades virtuales como grupos formados en torno a un sitio web con intereses similares. Estos espacios se organizaron mediante la integración y comunicación entre los participantes o perfiles, originándose fuera del ámbito en línea. Por otro lado, las tribus digitales se diferenciaron en que su desarrollo se dio exclusivamente en el ámbito virtual, sin una presencia offline:

*Tabla 2 Tipología comunidades digitales*

Tipo de comunidad	Características
Comunidades virtuales de interés	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Se conformaron alrededor de un sitio de Internet con intereses similares,</li> <li>b. El espacio virtual se organizó por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tuvieron su origen fuera de línea.</li> </ul>
Tribus digitales	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Estas respondieron sólo al ámbito virtual y en consecuencia de una vida online.</li> <li>b. Sus usos más comunes estuvieron relacionados con el marketing digital</li> </ul>

La etnografía digital, como método aplicado en esta investigación, buscó explorar las relaciones entre lo digital y lo material, así como entre lo digital y lo digital, en las actividades humanas y en los espacios en constante construcción, considerando las interacciones entre los diferentes ámbitos digitales.

Este método proporcionó una estrategia para comprender las relaciones específicas en el campo de la fotografía digital y las redes que conforman sus ecologías. Por lo tanto, el etnógrafo digital observó las dinámicas que se entrelazaron, tanto dentro como fuera del ámbito virtual, basándose en cinco principios fundamentales (Pink et al., 2015):

Tabla 3 Principios de la etnografía digital

Principio	Característica
La multiplicidad	Centrado en las diferentes formas de participación en el mundo digital.
Desapego a lo digital	Quita el foco en el medio y lo coloca en sus entornos más amplios.
Apertura	La etnografía digital como proceso colaborativo y abierto.
Reflexividad	Las relaciones con el conocimiento adquirido desde la etnografía digital y sus encuentros con los otros.
Formato no ortodoxo	Formato no convencional que, también, toma en cuenta la difusión de los resultados.

En el caso de Ecuador, se examinó algunas experiencias relacionadas con la formación de comunidades virtuales y tribus digitales en el campo de la postfotografía y la fotografía expandida, las cuales estuvieron asociadas a instituciones académicas o artísticas como museos y universidades. A modo de ejemplo, se mencionó la consideración incipiente del tema postfotográfico en la unidad de *Arte Actual* de la Coordinación de Vinculación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador, donde se desarrolló dos talleres de postfotografía a cargo de la docente María Inés Armesto, en 2022; así como el taller de postfotografía en Bolivia, en 2020, dirigido por el fotógrafo Francisco Jarrín.

En el campo de la fotografía expandida, se analizó el impacto de las publicaciones de AñZ en las redes y en la región, así como los trabajos de Fabiola Cedillo, David Utterman, Soledad Mora y Edmundo Mauricio. También se consideró el taller de *Fotografía Extralimitada* realizado por la iniciativa de Mónica Herrera y Eduardo Carrera con el apoyo del colectivo *No Lugar, El Contenedor* (El Pobre Diablo) y *La Selecta-Cooperativa Cultural*, junto con la experiencia de *Hyper, transformaciones urbanas* en Quito. Estos son sólo algunos de los referentes que se tomó en consideración, en relación con la formación de comunidades virtuales y tribus digitales.

### 5.3. Técnicas en la netnografía

**Observación participante:** Esta técnica se basa en el uso de las comunicaciones mediadas por la tecnología digital como fuente de datos para comprender y representar visualmente un fenómeno investigado (Kozinets, 2010). Es importante tener en cuenta que la observación participante en el entorno en línea tiene prácticas y procedimientos específicos que la distinguen de la netnografía en general.

En relación con la observación participante, se analizó repositorios universitarios para examinar cómo se ha desarrollado la narrativa de la fotografía contemporánea en el Ecuador. Además, se estudiaron las redes sociales de artistas ecuatorianos involucrados en prácticas de postfotografía y fotografía expandida. Se dio prioridad a Instagram, dado su amplio uso en el ámbito de la fotografía, y se analizó otras redes sociales y páginas web según fue necesario para el estudio. Esto permitió visualizar las relaciones entre los artistas y otros actores, mostrando las redes interconectadas como parte de una ecología digital.

**La entrevista semiestructurada:** Este tipo de entrevista se basa en preguntas formuladas con valoración al entrevistado y según principios categóricos descritos por Piergiorgio Corbetta (2007). La aplicación de esta técnica implicó la presentación de preguntas y términos que fomentaron la conversación, permitiendo replantear preguntas, hacer preguntas adicionales y profundizar en los temas expuestos. Los sujetos entrevistados fueron seleccionados sobre la base de dos criterios:

- **El primer grupo, por el sujeto entrevistado<sup>7</sup>:** personalidades con vasta experiencia y trayectoria en los temas políticos, económicos, sociales y culturales. En el caso de los fotógrafos, por su experiencia en el área de la fotografía con una larga experiencia en la fotografía química y digital.

---

<sup>7</sup> (Peña, 2017) **Por el objeto:** en este caso documental «pues aquí la persona interrogada desempeña el papel de un libro o de una pieza de archivo» (p.220). Por la forma: combinación entre formal e informal «en la formal... las preguntas están previamente establecidas...en la informal se deja entera libertad al entrevistador... es posible utilizar procedimientos intermedios. como redactar un sencillo esquema o guion con arreglo al cual se realiza en interrogatorio». (p.223)

- **El segundo grupo por el objeto investigado**<sup>8</sup> a partir de sus experiencias en el área de la fotografía, en este caso fotógrafos incipientes con una obra sólida entorno a la fotografía digital.

Las entrevistas se realizaron a través de canales asociados a plataformas digitales, como redes sociales, chats, correo electrónico, teléfonos inteligentes y videoconferencias, entre otros. Estas entrevistas, sincrónicas y asincrónicas, fueron respondidas por escrito o mediante soporte audiovisual, según los objetivos y categorías de investigación. En el ámbito en línea es importante tener en cuenta las convenciones y usos de los paralenguajes en redes sociales, así como la iconografía utilizada en emoticones y memes, además de las jergas propias de cada comunidad.

*El análisis de redes sociales (ARS):* El enfoque de redes utilizado en esta investigación se basó en el análisis sistémico de redes sociales, específicamente en el contexto digital. De esta manera, se consideró la relación e interacción de múltiples usuarios como un proceso de coexistencia de entidades. Para ello, se utilizó modelos de redes, representados tradicionalmente en matrices y gráficos. Siguiendo a González (2019), se ubicó las redes de artistas en los campos de la postfotografía y la fotografía expandida, así como las propuestas e intereses relacionados directa o indirectamente con estos aspectos artísticos en Ecuador.

Una matriz es una tabla que contiene filas y columnas, donde cada nodo se relaciona con todos los demás. En un gráfico, los actores se representan como nodos y las relaciones entre ellos como líneas. La matriz y el gráfico contienen la misma información, pero presentada de manera tabular o visual, respectivamente. Según Faust (2002), los gráficos utilizados como modelos de red cumplen tres funciones importantes: 1) representar la red; 2) mostrar las propiedades espaciales de la red; y 3) aplicar conceptos y teoremas de la teoría de grafos para formalizar sus propiedades. En esta investigación se utilizó los siguientes tipos de redes, según lo propuesto por Kadushin (2013), como parte de la genealogía del estudio:

---

<sup>8</sup> **Por el sujeto entrevistado:** el experto sobre el tema de la historia de la televisión comunitaria. Por el testimonio y las declaraciones de los especialistas inteligentes e instruidos aportar una riqueza de datos y síntesis de primera mano que han acumulado a través de muchos años de trabajo y comunican al entrevistador el fruto concentrado de toda una vida. (Junyent; p.220).



Tabla 4 Tipos de redes sociales

Tipo de redes:	Característica:
Redes egocéntricas	Las que se conectan con un nodo <sup>9</sup> u actor
Redes sociocéntricas	Las que se conectan redes dentro de un sistema cerrado
Redes de sistemas abiertos	La que sus conexiones no tienen fronteras distinguibles y salen del sistema cerrado

Otra propuesta de tipos de redes es la que se centra en el grupo de actores o nodos y sus entramados sociales:

Tabla 5 Tipos de Redes Sociales centradas en actores o nodos

Tipo de redes:	Característica:
Redes unimodales	Son considerados como un único conjunto de actores
Redes bimodales	Se considera dos conjuntos de actores
Redes completas	Es un conjunto de actores

El análisis de las redes sociales digitales tiene sus limitaciones para revelar la complejidad de los patrones de relaciones entre los actores sociales. En este sentido, el sociograma se presentó como un gráfico eficiente que ayudó a comprender el comportamiento orgánico de las relaciones intrínsecas en el ámbito de la fotografía ecuatoriana, centrándose en los movimientos de la postfotografía y la fotografía expandida. Para lograr esto, se examinó cómo se relacionan ambos grupos con sus actores principales, incluyendo la institución artística a la que son cercanos y sus seguidores.

En el análisis de redes digitales, el sociograma cumple diversas funciones según Wasserman (1994):

- Identificar los actores o nodos más prestigiosos, centrales e impactantes en el campo analizado.
- Identificar *hubs* (nodos con alta conectividad) y autoridades, así como comprender cómo se extienden las ecologías a través de las redes.
- Identificar grupos de actores cohesionados que pueden no ser tan visibles en las comunidades.

<sup>9</sup> Comprenderemos como nodo el actor o actores de la red que centran diferentes relaciones que serían un grupo de vínculos entre otros nodos.

Tabla 6 Medidas de análisis de redes sociales

Nombre	Características
Medidas locales (a nivel de actores):	Se basan en la idea de centralidad y prestigio y se usa para conocer actores o nodos claves en la red u organismo
Medidas globales (a nivel de red):	Enfatizan la generalidad de la red y hacen hincapié en los fenómenos subyacentes

Para la investigación, se seleccionó a artistas influyentes, en el contexto ecuatoriano, en la construcción de los campos de la postfotografía y la fotografía expandida. Como instrumento de medición, se organizó los nodos y actores importantes mediante una plantilla de hoja de cálculo. Se consideró a Instagram y a las páginas web personales como redes especializadas en la difusión de la fotografía, y se analizó también las páginas web externas donde los artistas publican sus obras. También se estudió otras redes sociales que fueron utilizadas de manera continua por los grupos de fotógrafos seleccionados, con el objetivo de obtener información adicional y reforzar los hallazgos.

**Investigación documental o bibliográfica:** Se llevó a cabo una investigación documental sobre la postfotografía y la fotografía expandida, basada en la consulta, análisis y sistematización de la información existente sobre el tema. Se priorizó la revisión de la producción intelectual en artículos, libros y tesis de países de habla hispana, especialmente de Hispanoamérica y España, que abordan dichos temas. Se indagó en universidades con repositorios virtuales de acceso abierto y en revistas indexadas.

Además, se realizó un estudio de la hemeroteca, utilizando un periódico de amplia circulación a nivel nacional, como *El Universo*, que cuenta con una sección dedicada a la cultura. Esto permitió investigar las tendencias de la fotografía en Ecuador. El período de investigación se estableció desde 2011 hasta 2022 por las siguientes razones:

- A. Se consideró relevante el año 2011 debido a la proximidad al concepto de la postfotografía, con énfasis en las redes sociales, coincidiendo con la publicación del manifiesto postfotográfico.

B. Se tuvo en cuenta el surgimiento masivo del uso de las redes sociales, tomando como referencia el lanzamiento de Facebook, que, si bien se creó en 2004, tuvo su versión en español en 2008.

Los resultados obtenidos se presentan en el capítulo 3 de esta investigación.

Adicionalmente, se tomó como referencia en el ámbito artístico la *Bienal de Cuenca*, considerada una de las experiencias artísticas más importantes tanto en Ecuador como en la región. Se sistematizaron los catálogos de esta bienal, prestando especial atención a los capítulos que incluían la fotografía como lenguaje artístico.

Asimismo, se llevó a cabo un estudio de los repositorios de tesis de licenciatura, maestría y doctorado, siguiendo un enfoque deductivo. Se revisaron los repositorios de universidades españolas, luego se focalizó en las universidades más destacadas de Latinoamérica y, finalmente, se analizaron los repositorios de universidades ecuatorianas. Esto se realizó con el objetivo de investigar la existencia de estudios sobre la postfotografía y la fotografía expandida y su impacto en el ámbito académico.

## 6. Premisas teóricas de la investigación

El marco teórico de la presente investigación busca delinear una estructura conceptual sobre la cual determinar una ruta de estudio que permita el acercamiento a los objetivos planteados. Este marco teórico, desarrollado como capítulo introductorio, parte de las siguientes conceptualizaciones:

La *fotografía analógica*, referida al proceso de capturar imágenes utilizando un medio físico, como una película fotográfica, en lugar de utilizar tecnología digital. Esta forma de fotografía ha desempeñado un papel fundamental en la historia de la fotografía, permitiendo a las personas capturar momentos, documentar eventos y explorar la expresión artística a lo largo del tiempo. La fotografía analógica se caracteriza por su estética distintiva, que a menudo incluye granos, texturas y tonalidades únicas. Los procesos químicos y mecánicos involucrados en la fotografía analógica son parte integral de su práctica, desde la carga y el revelado de la película hasta la ampliación y la impresión de las fotografías finales.

La *fotografía digital*, como la forma predominante de capturar imágenes en la era tecnológica actual. Se basa en el uso de sensores electrónicos para convertir la luz en datos digitales, que se almacenan en archivos de imágenes. A diferencia de la fotografía analógica, la fotografía digital ofrece numerosas ventajas, como la inmediatez, la capacidad de previsualizar las imágenes y la facilidad para editar y compartir las fotografías a través de plataformas digitales. Las diferencias entre la fotografía analógica y digital no sólo se encuentran en los aspectos técnicos, sino también en la forma en que se aborda la creación y el consumo de imágenes. Sin embargo, la fotografía digital también presenta desafíos, como la calidad de imagen en condiciones de poca luz y la pérdida de autenticidad visual que algunas personas asocian con la estética de la fotografía analógica.

La *postfotografía*, un concepto que surge en respuesta a los avances tecnológicos y la transformación de la práctica y la percepción de la fotografía. Se refiere a un enfoque más allá de la fotografía tradicional, incorporando técnicas y procesos que desafían los límites convencionales. La postfotografía se nutre de la evolución de las tecnologías digitales, permitiendo la creación de imágenes que van más allá de lo que se puede lograr mediante la fotografía analógica o digital tradicional. Ha transformado la manera en que se concibe la realidad, desdibujando los límites entre lo real y lo imaginario, e incorporando elementos de manipulación digital, collage, realidad virtual, entre otros.

Además, la postfotografía ha influido en la forma en que se consume imágenes, alterando las prácticas tradicionales de visualización y compartición, y planteando cuestionamientos sobre la autenticidad y la representación visual en el contexto contemporáneo.

La *fotografía expandida*, un enfoque que, en similitud de la postfotografía, amplía los límites tradicionales de la fotografía, explorando nuevas formas de creación y presentación de imágenes. Se caracteriza por su naturaleza experimental y transdisciplinaria, fusionando la fotografía con otros medios y técnicas artísticas. La fotografía expandida busca trascender las limitaciones físicas y conceptuales de la imagen fotográfica, desafiando las convenciones establecidas y cuestionando la relación entre el sujeto fotográfico y su entorno. En este sentido, se pueden utilizar técnicas como la intervención digital, instalaciones fotográficas, performances y colaboraciones multidisciplinarias. La fotografía expandida fomenta una visión más amplia y enriquecedora de la fotografía, permitiendo la experimentación creativa y la exploración de nuevos significados y narrativas visuales.

La *ecología de los medios*, se refiere a la interacción compleja y dinámica entre los medios de comunicación, la tecnología, la sociedad y el medio ambiente. En el contexto de la fotografía, implica comprender cómo los medios fotográficos se insertan en un ecosistema más amplio, influyendo y siendo influenciados por otros sistemas y procesos sociales, culturales y ambientales. Esta perspectiva considera no solo la producción y consumo de imágenes, sino también el impacto ambiental de los dispositivos y las prácticas fotográficas, así como las implicaciones éticas y sociales asociadas con la distribución y circulación de imágenes en la era digital. La ecología de los medios invita a reflexionar sobre el papel de la fotografía en la configuración de nuestro entorno mediático y cultural.

La *ecología de las imágenes*, procedente de la ecología de medios, se centra en el estudio de las dinámicas de producción, circulación y consumo de imágenes en la sociedad contemporánea. En el contexto fotográfico, implica analizar cómo las imágenes fotográficas interactúan y se relacionan con su entorno sociocultural. Esto incluye la forma en que las imágenes fotográficas son producidas, seleccionadas, manipuladas, compartidas y consumidas en diferentes contextos, como las redes sociales, los medios de comunicación y los espacios públicos. La ecología de las imágenes ayuda a comprender cómo las imágenes fotográficas influyen en la construcción de significados,

en la conformación de identidades individuales y colectivas, y en la configuración de la memoria y la historia visual.

El *régimen escópico*, referido al conjunto de prácticas y modos de visualización que configuran la forma de ver y representar el mundo. Se relaciona con la visión y la representación visual en la sociedad contemporánea y cómo estas prácticas están influenciadas por factores sociohistóricos, políticos y culturales. En el ámbito de la fotografía, el régimen escópico afecta tanto la práctica fotográfica como la forma en que percibimos y entendemos las imágenes. Determina los marcos visuales y las estructuras de poder que moldean nuestra relación con las imágenes fotográficas, influyendo en qué se ve, cómo se lo ve y cómo se interpreta visualmente el mundo que nos rodea. Reflexionar sobre el régimen escópico permite comprender las implicaciones sociopolíticas y culturales de las prácticas visuales y cuestionar las normas y jerarquías establecidas en el ámbito fotográfico y visual contemporáneo.

## Capítulo 1

### 1. De la fotografía analógica a la ecología de las imágenes digitales

#### 1.1. Algunas consideraciones en torno a la fotografía

La idea de la *muerte de la fotografía* ha sido planteada en varias ocasiones a lo largo de la historia, refiriéndose principalmente a la transformación y evolución de este medio en respuesta a los avances tecnológicos y culturales. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, la fotografía ha experimentado una evolución tecnológica significativa al pasar de lo analógico a lo digital. Esta transición ha presentado desafíos importantes para la industria fotográfica, como la obsolescencia de las tecnologías analógicas y la necesidad de adaptarse a los nuevos formatos digitales.

Sin embargo, el concepto de lo fotográfico ha sido fluido y ha oscilado tradicionalmente entre dos extremos, generando una dualidad que depende de la posición de sus defensores o detractores: la técnica y el arte. Durante el siglo XIX, la profesión de fotógrafo no era bien vista, ya que, como lo indica García Felguera (2007), su condición mecánica hacía parecer su técnica demasiado sencilla. Un ejemplo de esto se refleja en la indignación expresada por Flaubert cuando se planteó la posibilidad de que la importante Legión de Honor fuera fotografiada. Incluso en la novela de Alphonse Daudet, *Le Nabab* (1877), se retrata la vergüenza experimentada por un padre médico al ver cómo su hijo se convierte en fotógrafo.

La fotografía solía ser considerada como un campo reservado para los perdedores dentro de las bellas artes. Incluso se veía como un oficio alimentado por prejuicios sociales relacionados con el machismo inherente a la modernidad. La fotografía era considerada un trabajo adecuado para las mujeres debido a la percepción de su inferioridad en términos técnicos. Estos prejuicios quedan expuestos de manera elocuente en la obra de teatro *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906).

El conflicto entre la técnica y el arte en la fotografía ha existido desde sus primeros conceptos. Joseph Nicéphore Niépce describe la heliografía como la reproducción automática de imágenes, obtenidas a través de la cámara oscura, mediante la acción de la luz, y con una gama de tonos que va desde el blanco hasta el negro. Tal era la esencia fundamental de su invento. La reproducción automática se convirtió en una característica central que otorga preeminencia a la técnica, la imagen fotográfica y la cámara, y esta

idea persiste en la concepción de la fotografía como una disciplina técnica. En palabras del propio Charles Baudelaire sobre la fotografía (s/f, p.233):

Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la escenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura (...) Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!

Laura Gonzáles-Flores, que cursó el programa de estudios de Artes Visuales en la UNAM, allá en 1983, explica que la fotografía no formaba parte del mismo, ni siquiera como historia de la fotografía. En aquel entonces, sostiene, la fotografía era considerada como una «técnica útil para reproducir pinturas, esculturas y grabados» (2018, s/p).

En el caso del autor de esta investigación, la realidad no era muy diferente. Durante los estudios de licenciatura, entre 1994 y 2000, en el *Instituto Universitario de Estudios Superiores Armando Riverón* (IUESAPAR), observó que esta institución académica, una de las primeras en formar artistas en América del Sur, sólo incluía la fotografía (en ese momento, la fotografía química) como una asignatura electiva dentro de la carrera de grabado.

Esto refleja una postura que negaba la fotografía como arte, encasillándola en prejuicios, como señala Alexis Pérez Luna: «Charles Baudelaire era un enemigo de la fotografía, decía que era la sirvienta del arte, la bastarda del mundo del arte» (entrevista del 02/02/2017). Así es como, casi hasta finales del siglo XX, aquellos que se interesaban por la fotografía en el ámbito de las artes eran tratados.

Para comprender el impacto histórico de la subestimación de la fotografía, es útil explorar el concepto presentado en la 23ª edición de 2021 del diccionario de la *Real Academia Española de la Lengua*:

1. f. Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor.
2. f. Imagen obtenida por medio de la fotografía. Reveló las fotografías del viaje. Una fotografía digital.
3. f. Estudio de fotografía.



#### 4. f. Representación o descripción de gran exactitud.

El concepto de la RAE nos lleva a una antigua discusión que cuestiona los prejuicios medievales asociados a la *tekne* o técnica. En aquel entonces, se consideraba que la técnica era un proceso puramente manual, carente de pensamiento y generalmente ligado a prácticas tradicionales y reproducción de cánones religiosos establecidos. No se le atribuía un papel en un pensamiento superior y se relegaba a labores manuales junto a artesanos y áreas técnicas. Contraria a la *espíteme* la cual se ocupaba de dar respuestas a los grandes problemas de la humanidad. Esta dicotomía tiene sus raíces en la tradición aristotélica, como lo menciona Viviana Suñol (2012), quien sostiene que la tecnología y la técnica son fundamentales para el desarrollo de la sociedad. Según ella, la tecnología es un medio para alcanzar un objetivo, mientras que la técnica es la habilidad para aplicar la tecnología y lograr dicho objetivo.

La ambigüedad del prejuicio hacia la fotografía como máquina se puede determinar, en primer lugar, debido a su valor dentro de las prioridades modernas relacionadas con el desarrollo y el paradigma mecanicista. En este sentido, se espera que la fotografía sea una máquina industrializada, creada como símbolo de los logros del capitalismo, entrando al terreno de las argumentaciones dicotómicas entre alta cultura y baja cultura, entre la cultura elitista y la cultura de masas. Como señala Laura González-Flores: «La cámara y la fotografía son productos directos de la necesidad capitalista de un mercado de competencia y consumo basado en la reproductividad, el automatismo y la mecanicidad» (2005, p.113). Es importante destacar en este punto que la imagen fotográfica está inherentemente determinada por el elemento esencial de su propio medio tecnológico, que es la reproducción, el automatismo y la mecanicidad.

El significado de la fotografía como una tecnología separada de las prácticas artísticas se comenzó a resolver parcialmente a través de la labor de los fotógrafos y el surgimiento de la industria fotográfica con Kodak. El avance tecnológico de esta compañía permitió la democratización de la imagen con la introducción del negativo de celulosa y cámaras más compactas. Esto dio lugar al surgimiento de la fotografía vernácula y brindó acceso a diversos profesionales que transformarían el panorama fotográfico en los siglos XX y XXI.

Con el tiempo, la fotografía desarrolló su propio lenguaje, en parte adoptado de la tradición pictórica. Su gramática se basa en la inmediatez y la captura de un momento preciso, como lo propuso Henri Cartier-Bresson. También se exploraron enfoques como

la fotografía espontánea de Erich Salomón, la poética de lo cotidiano de Eugène Atget y la fotografía como documento social, a través del trabajo de Jacob Riss, entre otros destacados fotógrafos de todo el mundo. Estas contribuciones otorgaron un lugar importante a la imagen fotográfica como medio de registro y como constructora de significado semántico.

El recorrido de la fotografía y sus fotógrafos en el siglo XX consolidó una norma que se basaba en la naturaleza misma de la imagen. No sólo se consideraba como una herramienta o medio artístico, como sostuvo Pierre Bourdieu (2004), sino también como un instrumento que adquiriría un significado relevante en el arte contemporáneo y la postmodernidad. La fotografía se convirtió en un vehículo que confirmaba diferentes apreciaciones del arte en respuesta a la muerte de los metarrelatos y a la postmodernidad. Según Lyotard, citado por Rocca, la postmodernidad es una «edad de la cultura. Es la era del conocimiento y la información, los cuales se constituyen en medios de poder; época de desencanto y declinación de los ideales modernos; es el fin, la muerte anunciada de la idea de progreso» (2011, p. 2).

En el contexto postmoderno, surge el individuo postmoderno, que se define a sí mismo —a partir del fragmento y de la muerte de la utopía— desde el individualismo. Este individuo conforma su perspectiva a través del microrrelato. Según Rocca (2011), se vive una vida compuesta de fragmentos independientes entre sí, sin contradicción interna, ya que cada fragmento no tiene relación con los demás. Los microrrelatos son específicamente pragmáticos y de utilidad social, y se agrupan bajo el mismo principio.

Las vanguardias europeas y latinoamericanas sentaron las bases para lo que Rocca (2002) define como un *giro estético en la epistemología*, que se centra en la afirmación de la naturaleza ficticia de la realidad. Este enfoque coloca en el centro de atención las ideas sobre lo que se considera como realidad y su diálogo con espacios ficticios. A través de perspectivas transdisciplinarias y métodos de proyección de la experiencia, se establecen distintos niveles que buscan definir una compleja conexión entre los discursos.

Dentro de estos discursos, cabe destacar la pérdida del *aura* debido a la reproducción (Benjamin, 1989). En el caso de la fotografía, ésta se encuentra constantemente copiando un original ausente, conformándose en una tradición imitada. La fotografía que vemos probablemente sea una copia de muchas otras copias, lo que naturaliza la copia fotográfica como parte de su propia fórmula ontológica:

De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política. (1989, p.27)

En la postmodernidad, la ficción se entiende como conocimiento, subjetividad y texto, y la relación entre el mundo y el lenguaje se desarticula como espacios de creación aislados. En su lugar, se abre paso a lo interdisciplinario, a lenguajes híbridos y a la transtextualidad. Sin embargo, para Roca (2011), en este contexto «el énfasis ya no recae en el ‘ser’, sino en el ‘parecer’, lo que se conoce como la ‘cultura del simulacro’»<sup>10</sup> (2011, p.9).

El concepto del simulacro, formulado por Baudrillard, encapsula la ontología propia del arte que surge a partir de la muerte de los grandes relatos del ser humano, tal como lo define Irina Vaskes Sánchez:

El simulacro de Baudrillard como concepto filosófico-ontológico es de carácter universal: actualmente lo aplican al análisis del efecto alucinatorio producido por la televisión, de los problemas de comunicación, de la esencia simulativa de la actualidad social, de los problemas éticos, de la política en su estado «imposible», del «fin de historia», de transeconómica, transcultura, de la influencia global de la red de Internet (la cual el mismo Baudrillard nunca utilizaba), etc. En otras palabras, el mundo occidental consumista entró en la época de la simulación total que abarca todas las esferas: epistémico-científica, ético-moral, político-social y, por supuesto, estético-artística. (2008, p.200)

El simulacro, en el contexto de la fotografía, se asemeja a un colapso «radical de la diferencia, [donde] penetramos en el mundo del simulacro que es un mundo en el que, como en la caverna de Platón, la posibilidad de distinguir la realidad del fantasma, la cosa misma del simulacro, se nos niega» (Kraus, 2002, p.224). Como destaca Kraus, el ámbito fotográfico deshace la dicotomía entre original y copia, ya que la fotografía en sí misma es una técnica de multiplicidad. Estas formas de multiplicidad contradicen el concepto

---

<sup>10</sup> Las comillas son originales del texto del autor.

mismo de originalidad, lo que implica la perturbadora posibilidad de una presencia ausente, la ausencia de la huella del artista.

El arte fotográfico desmantela la noción de originalidad que depende de la idea misma de diferencia. Fontcuberta menciona en su decálogo que «en la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes» (2011, s/p). Esto coincide con la perspectiva de Byung-Chul Han (2015), quien plantea que vivimos en una sociedad donde la imagen se convierte en un acto pornográfico, desprovisto de misterio, sin velos, una metáfora del vacío.

En relación al concepto del simulacro, surgen reflexiones sobre la fotografía digital y la pérdida del aura del arte. En la segunda mitad del siglo XX, esto generó una reflexión acerca de la reproducción del arte como una entidad única, en respuesta a un largo debate sobre la originalidad y la creatividad. En este sentido, Walter Benjamín cuestiona la posibilidad de que en nuestra época se pueda crear una obra de arte auténtica, ya que es en este punto donde el valor de la reproducción adquiere una importancia sin precedentes:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad. (1989, p.4)

En los últimos años, se ha planteado que la fotografía digital y la popularidad de las redes sociales han provocado la *muerte de la fotografía*, sugiriendo que la imagen fotográfica ha perdido su valor artístico y se ha convertido en un simple medio de comunicación visual. Sin embargo, es importante destacar que la postfotografía y la fotografía expandida son manifestaciones propias de nuestra época, que plantean una reflexión crítica desde el ámbito estético en relación a la imagen fotográfica.

Estos movimientos artísticos demuestran una expresión valiosa en la contemporaneidad, evidenciando cómo la tecnología ha impulsado nuevas formas de explorar la imagen fotográfica y su significado. En lugar de hablar de la muerte de la fotografía, podemos considerar que hubo una transformación y evolución de este medio artístico y técnico a lo largo del tiempo.

Latinoamérica, incluyendo a Ecuador, ha logrado forjar su propia narrativa fotográfica con una larga tradición que se remonta al siglo XIX, cuando la técnica fotográfica llegó al continente. Esta región cuenta con una rica historia en el género del documental, donde muchos artistas utilizaron la fotografía como medio de expresión y exploraron temas sociales y políticos en sus obras. Asimismo, en países como México, Argentina, Venezuela, Perú, Colombia y otros, surgieron importantes movimientos artísticos que incorporaron la fotografía como medio de expresión.

En las últimas décadas, la fotografía latinoamericana ha seguido evolucionando y diversificándose, abarcando una amplia variedad de temas y enfoques que van desde la documentación social y política hasta la exploración de temas culturales e identitarios. Además, la tecnología digital abrió nuevas posibilidades para los fotógrafos latinoamericanos, permitiéndoles experimentar con nuevos formatos y medios de expresión. Estos avances serán explorados en mayor detalle en el capítulo 3, dedicado a la historia fotográfica de Latinoamérica.

## 1.2. ¡Ay de nosotros!, una aproximación a la fotografía digital

*Debido a esto, los dioses se molestaron y todas las demás mujeres rechazadas oraron a los dioses por venganza. Némesis (la venganza) las escuchó e hizo que Narciso contemplara su propia imagen. Cuando el joven lo hizo, se enamoró de su propia belleza y ya no le importó nada más que su imagen.*

*Se quedó contemplándose en el estanque y se dejó morir, totalmente indiferente al resto del mundo. Dicen que aún en el Estigio (el mar de la tierra de los muertos), Narciso continúa admirándose.*

José Luis Brea (2010) propone una taxonomía de la imagen que establece una periodización en tres eras, las cuales surgen de manera diacrónica y, en ocasiones, se entrecruzan. Estas eras son: la imagen materia, la imagen fílmica y la imagen electrónica.

La *imagen materia* se refiere a aquella que está «inscrita en un soporte, soldada a él y estrechamente ligada a su forma material» (Brea, 2010, p.10), como lo sería la fotografía analógica o química, que se basa en la memoria, el archivo y la construcción de identidades tanto individuales como sociales:

Esta imagen adquiere la cualidad de la permanencia, de la fijación, de la inmutabilidad. Es el producto por excelencia de la vida del espíritu, que, frente a la experiencia generalizada del cambio, no se ve afectado, no se ve afectado por el pasaje del tiempo. (Brea, 2010, p.11)

La fotografía en la era de la imagen materia se construye en torno a la noción lineal de la historia y el mito del progreso. Su propósito es registrar el pasado para preservar el futuro, en consonancia con el metarrelato religioso de la eternidad y la singularidad.

La *Imagen filmica* introduce un nuevo modo de visión al otorgar a la imagen un sentido de presente, anclado en el tiempo, a diferencia de la imagen material, que está asociada al espacio. Es una imagen de lo inmediato, caracterizada por constituir un régimen de la producción y el espectáculo. La capacidad técnica de la *Máquina de ver*<sup>11</sup> y producir imágenes dio paso a transformaciones que configuraron un orden visual radicalmente distinto. Dentro de estos horizontes, Marcum James W. (2012) destaca que la nueva realidad no se limita a ser una cultura visual, sino más bien una ecología de las imágenes, un evento participativo, completo y continuo que trasciende la mera transferencia de información.

La *imagen electrónica o e-image*, identificada como la tercera era de la imagen<sup>12</sup>, posee una cualidad espectral y fantasmal, en sintonía con la noción de *imagen laberíntica* desarrollada por Christiane Buci-Glucksmann (2007) en el contexto del régimen de la *razón barroca*. Esta imagen digital se caracteriza por ser una representación sin original, capaz de reproducirse ilimitadamente y de circular a través de numerosos dispositivos electrónicos. La complejidad inherente a esta nueva era constituye un aspecto fundamental del interés de esta investigación, poniendo énfasis en la imagen fotográfica. Para comprender la imagen electrónica, es relevante establecer un marco conceptual en relación con la fotografía, lo cual implica una periodización diacrónica.

En la actualidad, Latinoamérica se posiciona como la segunda región más interconectada del mundo y la de mayor uso de redes sociales, con un 75% de su población conectada.<sup>13</sup> Según la web de *Russia Today*, alrededor del 54% de los

---

<sup>11</sup> Las cursivas son del autor.

<sup>12</sup> Irudi, Fotografía, postfotografía e imagen digital. Disponible en <http://www.irudi-uba.com/project/fotografia-postfotografia-e-imagen-digital/> Consultada el 04 de mayo de 2018

<sup>13</sup> Estudio de *We Are Social* sobre estudio sobre redes sociales e Internet 2022

latinoamericanos utiliza Facebook, el 52% dispone de WhatsApp, el 30% utiliza YouTube, el 14% Instagram y el 13% utiliza Twitter (mientras que el 35% de los latinoamericanos no utiliza redes sociales)<sup>14</sup>. Estas plataformas conforman un entramado de relaciones que genera un ambiente propio, en el cual los usuarios interactúan y participan activamente, creando, recombinando y resignificando constantemente el paisaje visual.

Este fenómeno constituye una grafía de la evolución del sistema informático, caracterizada por procesos híbridos y la yuxtaposición permanente de productos culturales, tales como la postfotografía y la fotografía expandida. En relación a la postfotografía, Claudia Laudanno (2013) sostiene:

El término postfotografía escribe un conjunto categorial más amplio, en el que se inscriben todos los fenómenos recientes de reproducción cibernética y massmediática de la imagen analógica. Allí, los códigos icónicos, iconográficos y semánticos, se someten a una serie infinita de contaminaciones, travestismos e hibridaciones de géneros. La imagen es ahora intervenida, modificada, re-confeccionada. En este sentido, como sistema significante, la fotografía contemporánea no sólo concierne a la simple reproducción automática del mundo, sino también a su re-instalación ficcional. (s/p)<sup>15</sup>

Una de las ideas propuestas por Byung-Chul Han (2015) es la pérdida de la noción de «demorarnos en lo bello», donde la experiencia ha reemplazado a la contemplación. Según el autor, en nuestra época, el signo de la belleza se relaciona con la pulcritud, la mediación de lo positivo, y la diversidad ha suplantado a la alteridad:

El mundo digitalizado es un mundo que, por así decirlo, los hombres han sobrehilado con su propia retina. Este mundo humanamente interconectado conduce a estar, de manera continua, mirándose a sí mismo (...) la retina digital transforma el mundo en una pantalla de imagen y control. En ese espacio autoerótico de visión. En esta interioridad digital, no es posible el asombro, Los hombres ya solo encuentran agrado en sí mismos. (2015, p.43)

---

<sup>14</sup> Datos expuestos en ¿Qué países latinoamericanos utilizan más las redes sociales? Publicado: 30 dic 2016: <https://actualidad.rt.com/actualidad/227329-paises-america-latina-utilizar-redes-sociales>

<sup>15</sup> Amplíese en [https://www.arteuna.com/artedig/maguid/maguid\\_laudano.htm](https://www.arteuna.com/artedig/maguid/maguid_laudano.htm)

La imagen en la web se ha convertido en un flujo constante de imágenes fotográficas y audiovisuales. El surgimiento de las redes sociales ha proporcionado una ventana en constante fluctuación, otorgando valor al acto de capturar la experiencia en una especie de narcosis (del griego *nárkōsis*: estado de estupor o embotamiento), donde el narcisismo encuentra su máxima expresión en la fotografía digital. Este fenómeno se concentra principalmente en lo que Geoffrey Batchen (2004) ha denominado *fotografía vernácula*, que se refiere a las imágenes tomadas por usuarios comunes, con características amateurs y realizadas en el contexto cotidiano. Se ha producido una fusión entre la imagen fotográfica y las redes sociales, utilizándose indistintamente con diversos fines, como ventas, posicionamiento de marcas, expresión de la cotidianidad, autorretratos (selfies), entre otros.

Una expresión de fotografía vernácula antes de las redes sociales, la encontramos en la obra de Joachim Schmid, pionero del uso de la *fotografía encontrada*, en su serie *Bilder von der Straße* (1982-2012):



Ilustración 8: Joachim Schmid No.629, Berlín, noviembre de 1999





*Ilustración 9: Joachim Schmid No.744, Recife, abril de 2002*



*Ilustración 10: Exposición en Galería de fotógrafos, Londres 2007*

En la actualidad, la práctica fotográfica valora su uso como una herramienta de entretenimiento y comunicación. Joan Fontcuberta en una entrevista, distingue los nuevos usos de la fotografía digital:

Usamos las fotos digitales no tanto para recordar como para comunicar algo, como un lenguaje más (...). Cuando hacemos una del grupo con el que estamos comiendo y se la enviamos al familiar ausente, lo importante no es el contenido, sino que éste permite conectar con un grupo en la distancia. Es

decir, no reemplaza la función de las fotos de antes, sino que sustituye una llamada telefónica, un mensaje o una carta para decirle a alguien que te acuerdas de él (...). (Entrevista del 17/03/2017)

Según Jesús Millán Muñoz (2016), citado por Mujica (2019), se estima que se han registrado 3,5 trillones de fotografías desde que Daguerre y Talbot introdujeron sus inventos fotográficos al mundo. Sin embargo, la gran mayoría de estas imágenes se han tomado en los últimos años, en los que ha habido un notable aumento en el uso de imágenes digitales a través de redes sociales y smartphones. Este extraordinario consumo de imágenes se evidencia en una población mundial de 7,433 mil millones.

Actualmente, siguiendo con Millán, se toman más fotografías en sólo dos minutos que en todo el siglo XIX, y se estima que cada trimestre se sube a internet alrededor de cuatrocientos millones de fotografías en un planeta interconectado. El acto de fotografiar ya no está reservado para momentos extraordinarios, hoy en día fotografiamos todo. Más o menos, en palabras de Serge Daney, esta abundancia de estímulos visuales conlleva un estado ceguera crítica ante la hipervisibilidad del mundo. (s/f)

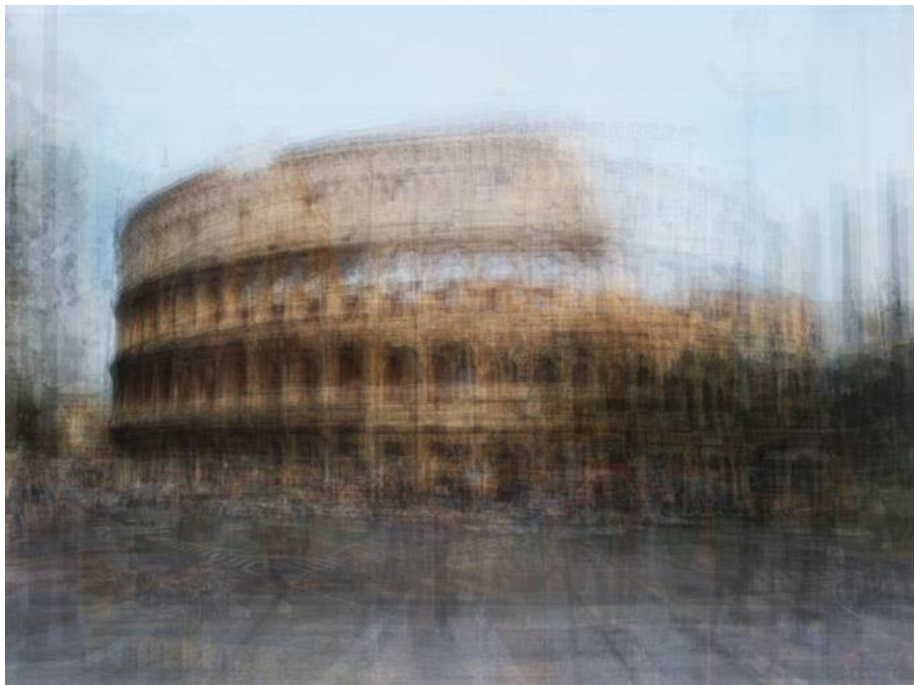
La serie de fotografías titulada *Photo Opportunities* de la artista Corinne Vionnet, presenta composiciones realizadas a partir de cientos de fotografías, capturadas por turistas en reconocidos lugares alrededor del mundo, tales como la Torre Eiffel, el Coliseo de Roma y el Monte Rushmore (ver ilustraciones 1, 2 y 3). La artista selecciona imágenes tomadas desde distintos ángulos y perspectivas, para luego superponerlas y fusionarlas en una única imagen, logrando así una especie de destilación visual de la fotografía. En este proceso, se despoja de los elementos humanos presentes en las fotografías originales dando énfasis a los paisajes y a las estructuras icónicas que los caracterizan.



*Ilustración 11: Corine Vionnet, Photo Opportunities, 2011*



*Ilustración 12: Corinne Vionnet, Photo Opportunities, 2011*



*Ilustración 13: Corinne Vionnet. Photo Opportunities. 2011*



Penélope Úmbrico es otra artista que basa su obra en la abundancia de imágenes, y un ejemplo de ello es su serie titulada *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr* (2010). En esta serie, Úmbrico recopila imágenes de puestas de sol publicadas en el popular sitio web.

Para llevar a cabo este proyecto, la artista busca imágenes etiquetadas con palabras como *sunset* y *sunset\_pictures* y selecciona una gran cantidad de ellas para utilizar en su obra. Luego manipula digitalmente las imágenes, recortándolas y ampliándolas para enfocar la atención en el sol mismo, y las dispone en un patrón de cuadrícula que crea un efecto de mosaico (ver ilustración 14).

A través del uso de imágenes encontradas en Internet, Úmbrico explora cómo las tecnologías digitales han transformado nuestra relación con las imágenes y el mundo natural. Su trabajo también plantea cuestionamientos acerca de la autoría y la propiedad en la era de las redes sociales, así como el papel del artista en una época de creación de imágenes ubicuas.



Ilustración 14: *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr*, 2010

Otro autor relevante, que aborda el tema de la inmensa cantidad de imágenes producidas y compartidas en el mundo es Erik Kessels, conocido por su instalación *24hrs*

*in Photos*, uno de sus proyectos más destacados, que se presentó por primera vez en 2011 en el *Foam*, un museo de fotografía en Ámsterdam.

En esta obra, el artista recopiló todas las fotografías subidas a Flickr durante un período de 24 horas y las imprimió para exhibirlas en una instalación masiva que invadió el espacio expositivo. El resultado fue una exhibición abrumadora y caótica de imágenes impresas, que revelaba el vasto y sin filtro panorama del intercambio de imágenes en línea. La instalación consistió en más de un millón de fotografías, apiladas en todo el espacio de exposición (ver ilustraciones 5 y 6), y los visitantes fueron invitados a recoger y clasificar las imágenes, creando sus propias narrativas y estableciendo conexiones entre instantáneas diversas y aparentemente aleatorias.

A través de *24hrs in Photos*, Kessels exploró la democratización de la fotografía en la era digital, así como las formas en que Internet y las redes sociales han transformado nuestra relación con las imágenes. El proyecto también planteó interrogantes sobre el valor y la importancia de las imágenes individuales en un mundo donde estamos inundados por un flujo constante de información visual.



*Ilustración 15: Erik Kessels, 24hrs in Photos, 2011*



Ilustración 16: Erik Kessels, *24hrs in Photos*, 2011

La nueva ecología de las imágenes transforma por completo el panorama de la imagen fotográfica y nos transporta a un universo en constante reconstrucción. Un universo líquido según Leonardo Parrini:

Vivimos una época de posteridad sin límites, en la que todos podemos trascender la barrera del anonimato. Antes, cada quien tenía su cuarto de hora de popularidad, hoy todos los días podemos saltar a la fama efímera de una fotografía en Facebook, Instagram u otra plataforma digital. Vivimos la era del yoísmo fotográfico o selfie, todos podemos ser fotógrafos y, lo peor, de sí mismos. (2017, s/p)

Juan Martín Prada (2018) señala que la exigencia de inmediatez lo impregna todo, ya que nos interesa muy poco lo que no se desenvuelva y se cumpla en el presente perpetuo, en el aquí y ahora: «No sabemos ya esperar, todo lo queremos al momento, al tiempo de un clic, disponible como enlace de descarga. Es el tiempo de nuevos recolectores, captadores (cada vez menos espectadores) de imágenes, de ávidos downloaders» (p.25). Este proceso podría denominarse *Kairoadicción*<sup>16</sup>, donde los usuarios cristalizan el momento continuo de forma constante.

---

<sup>16</sup> Kairós es el concepto griego que indica el momento preciso o momento oportuno.



En la actualidad, el mundo de la imagen está inmerso en un constante peregrinaje de información de todo tipo: pornografía, noticias, mensajes personales y mucho más, todo en cuestión de segundos. Nunca antes ha sido tan evidente el axioma de Heráclito: «Nunca nos bañamos dos veces en las aguas de un mismo río, ni siquiera una vez».

Sobre el mundo de la imagen y el peregrinaje laberíntico entre el mundo de afuera, el mundo físico y el universo digital, se destaca el trabajo visual de María Zarraga (España, 1969):



*Ilustración 17: el sueño de vuelta al origen, 2009*



*Ilustración 18: Workshop #12, 2003*

El concepto de tiempo real se ha visto alterado, donde lo inmediato y el momento oportuno de los eventos, ya sea a nivel global o local, generan un constante flujo del presente, una continuidad de Kairós o una simulación del mismo. La realidad se convierte en un movimiento constante. Volviendo al pensamiento de Heráclito, es la corriente de un



cronotropismo pulsante. Como afirmaría Bachelard: «los instantes son diferentes porque son fecundos» (2002, p.78).

La inmediatez no se limita únicamente a los tiempos de conexión en las redes o a los algoritmos que determinan los contenidos web, sino que también afecta las dinámicas de los mercados y las tecnologías disponibles. En este sentido, la fotografía digital se encuentra inmersa en un ecosistema complejo, íntimamente ligado y condicionado por el ciberespacio. Todo esto ocurre en un contexto histórico-social de transición, tal como lo expone Joel Rosnay:

Vivimos una transición fundamental entre dos tipos de sociedades que cohabitan y que van a cohabitar durante mucho tiempo todavía. Una sociedad de naturaleza industrial, con producción masiva de objetos estandarizados, difundidos masivamente por los canales de distribución (la publicidad), con una estructura taylorista, jerárquica y centralizada de esas operaciones de producción. Y una sociedad informacional, en redes, cuyos modelos están más inspirados en la biología que en las pirámides de las estructuras tradicionales, con rodamientos y engranajes, y crea oportunidades en interacciones transversales entre diferentes autores. Es un cambio fundamental o un cambio de paradigma. (2002, pp.31-32)

La sociedad actual se encuentra inmersa en una nueva etapa del capitalismo neoliberal, donde las jerarquías empresariales impulsan las dinámicas del mercado en las redes. En este contexto, se manifiesta un desenfrenado apetito de consumo de las diversas culturas del mundo, presentado bajo el multiculturalismo y promovido por un nuevo marketing cultural.

Este fenómeno también se refleja en el ámbito de la fotografía digital. La mayoría de las empresas relacionadas con tecnología fotográfica, como Canon<sup>17</sup>, Nikon<sup>18</sup> y Sony

---

<sup>17</sup> Fue fundada en 1937. Entre sus productos destaca las cámaras digitales de tecnología CMOS, video cámaras, fotocopadoras, impresoras, televisores, pantallas digitales. Está entrando también en el mercado de la impresión 3D, con 3D systems. Canon tiene su sede principal en Tokio, Japón. Sus partners empresariales son Hewlett Packard y Microsoft. Según Eva María Mora Valentín (s/f), Canon tiene una nómina a nivel global de 190.000 trabajadores y está compuesta por 256 empresas asociadas y subsidiarias, con presencia en todo el mundo.

<sup>18</sup> Fundada en 1917, se ha dedicado a la tecnología digital con cámaras fotográficas, microscopios, lentes. Esta empresa invierte en diferentes desarrollos tecnológicos en el mundo. Su oficina más importante está en Japón, pero tiene presencia en todo el mundo.

Corporation<sup>19</sup>, son conglomerados globales que diversifican su producción. El mercado ha incursionado con mayor fuerza en las lógicas de la inmediatez, relacionándose con las fases de obsolescencia programada, especialmente en el ámbito tecnológico de las *webs 2.0* y *3.0*.

La tecnología fotografía es un claro ejemplo donde se despliega la revolución digital y se relega la permanencia del negativo como soporte de la imagen fotográfica. En su lugar, se ha desarrollado una tecnología de sensores en constante evolución, sujeta a las imposiciones del mercado tecnológico. De esta manera, la fotografía digital cumple ampliamente con los principios de la obsolescencia programada:

1. Obsolescencia de función: En el ámbito tecnológico de la fotografía digital, se observa en características como la resolución, el ISO y las aperturas de diafragma. Actualmente, las cámaras SLR (Single Lens Reflex) están siendo reemplazadas por las CSC (Compact System Cameras), es decir, cámaras de visor electrónico, así como los cada vez más potentes teléfonos inteligentes.
2. Obsolescencia de calidad: Esta forma de obsolescencia está relacionada con componentes programados para dejar de funcionar después de cierta cantidad de disparos, establecida por el fabricante. Las marcas de las cámaras suelen establecer un límite promedio de alrededor de 150,000 a 200,000 disparos. Además, los componentes como la batería y las ranuras de memoria también se vuelven obsoletos, y la disponibilidad de accesorios para modelos o marcas específicas puede verse limitada.
3. Obsolescencia de deseo: También conocida como obsolescencia psicológica, se refiere al factor de moda, marketing y deseo de consumo que influyen en la sustitución de equipos. La hibridación tecnológica también desempeña un papel,

---

<sup>19</sup> Nacida en 1945, es uno de los grandes titanes japoneses. Desde 1996 produce cámaras fotográficas, y en 2006 lanzó su primera cámara digital réflex, la Konica Minolta 100 DSRL, así como su primer teléfono celular, el Sony Ericsson. Ha incursionado en los video juegos con PlayStation, además de fabricar equipos electrónicos como televisores, equipos de sonido. En relación a la informática, en 1982 crea su primer computador personal, que en los años 90 tendrá el nombre de VAIO. Ha diferencia de otras compañías, SONY ha invertido en el entretenimiento y es dueña de cuatro canales de televisión: Sony Entertainment Television, AXN, E! Entertainment Televisión, Sony Spin. Posee Sony Pictures Entertainment Inc. una distribuidora y productora estadounidense de cine, dueña a su vez de Columbia TriStar Pictures (fusión entre Columbia Pictures y TriStar Pictures). y adquirió también Metro-Goldwyn-Mayer, que es distribuidor de las películas de Revolution Studios. Con esa misma fuerza, entró en el mercado de la música con el sello Sony Pictures Music Group.

donde la cámara digital se integra como componente de otros dispositivos tecnológicos o viceversa, como es el caso de los teléfonos móviles.

Otro aspecto donde se manifiesta la inmediatez es en la lógica de la fotografía como archivo. Esto tiene implicaciones en una «sociedad de la exposición (...) caracterizada por una impresionante sobreabundancia de imágenes, por una desmesurada inflación icónica» (Prada, 2018, p.9). Esta sociedad de la exposición se liga estrechamente a una comunidad de consumidores, tal como señala Armand Mattelart:

¿qué es la comunidad de consumidores? Son comunidades transfronterizas porque se han dado cuenta. Dicen que un habitante de Manhattan está mucho más cerca de un habitante del barrio número 7 de París que de un habitante del Bronx y que un habitante de Sao Paulo está más cerca de Madrid que de Recife, al noreste de Brasil. Forma parte de lo que se puede llamar la famosa cartografía sociocultural de los objetivos globales. (2002:98)

Por lo tanto, las redes sociales y la avalancha de imágenes representan un reflejo fractal de la sociedad del hiperconsumo, en la cual se valora la narrativa de la globalización neoliberal. En este contexto, la producción de imágenes fotográficas adquiere una existencia efímera y se vincula con la inmediatez.

### 1.3. Sobre lo postfotográfico y la fotografía expandida

La fotografía expandida y lo postfotográfico son conceptos que comparten elementos y presentan características distintivas. Ambos términos se utilizan en el campo del arte y la fotografía contemporánea para describir nuevas prácticas y enfoques que trascienden la fotografía tradicional.

Estos conceptos surgieron en respuesta a la singularidad histórica de la imagen digital y sus usos, así como al fenómeno de la fotografía digital y sus diversas dimensiones. Mientras que lo postfotográfico tiene su origen geográfico en Europa y Norteamérica, la fotografía expandida tiene una mayor presencia en América del Sur. Por ello que se presenta una comparación entre ambos:

*Tabla 7: Comparación entre Postfotografía y Fotografía Expandida*

Postfotografía	Fotografía expandida
Definición	

<p>El concepto de lo postfotográfico se sitúa en la era posterior a la fotografía analógica y digital, donde las imágenes fotográficas se han vuelto ubicuas y se han fusionado con otras formas de imagen digital en la cultura visual contemporánea. Este enfoque implica una reflexión crítica sobre la naturaleza de la imagen fotográfica en la era digital, abordando su reproducibilidad, su relación con la realidad y su papel en la construcción de la identidad y la memoria.</p>	<p>Más allá de la imagen fotográfica impresa o proyectada en soportes tradicionales como papel o pantalla, abarca prácticas que exploran diferentes materiales, técnicas y formatos. Se trata de crear instalaciones, esculturas, objetos tridimensionales o experiencias inmersivas que integran la fotografía en un contexto más amplio.</p>
<p>Enfoque</p>	
<p>Lo postfotográfico se centra principalmente en la reflexión conceptual y teórica acerca de la naturaleza en constante cambio de la imagen fotográfica en la era digital. Los artistas que se dedican a este ámbito emplean una amplia gama de medios, como la fotografía analógica y digital, la manipulación digital, la apropiación de imágenes en línea y la combinación de diversas formas de imagen digital. Su objetivo es explorar temáticas como la construcción de la realidad, la representación y la memoria en la cultura contemporánea.</p>	<p>La fotografía expandida se enfoca en la experimentación con materiales y técnicas, así como en la exploración de la relación entre la fotografía y el espacio. Los artistas que se dedican a este campo utilizan elementos escultóricos, crean instalaciones o intervienen en entornos arquitectónicos para establecer un diálogo entre la imagen fotográfica y su entorno.</p>
<p>Miran dentro de la postmodernidad pero introduciendo las dinámicas conceptuales de la globalización. Ambos enfoques ubican su narrativa en el <i>no relato</i> y el <i>pequeño relato</i>: la historia es una multiplicidad de hechos, pero con algunas diferencias. La postfotografía se determina dentro de una lógica de sustitución estilísticas en su lectura del fenómeno fotográfico, mientras que la fotografía expandida ofrece una mirada de la multiplicidad de procesos tecnológicos sin distinción ideológica del mismo.</p>	
<p>La fotografía se extingue en sus sentidos, por lo tanto, la apropiación artística, se identifica como una propuesta estética en torno al reciclaje de las imágenes.</p>	<p>El fotógrafo reafirma su postura como autor, al explorar el campo de lo íntimo, como la memoria familiar o contextualizada al país de origen, lo cual se convierte en un elemento fundamental y distintivo. En el contexto de Latinoamérica, estas fotografías son retomadas en el ámbito de la fotografía documental, pero con una ampliación de las fronteras de la fotografía tradicional.</p>
<p>Mantiene una coherencia discursiva en sus planteamientos y en sus acciones, aunque en la actualidad su término se ha vuelto más común y aceptado, y muchos de sus exponentes ya no se identifican activamente con esa etiqueta.</p>	<p>Carece de una unidad discursiva, ya que no todos los artistas se involucran con el término de la misma manera, lo que da lugar a una variedad orgánica de propuestas. Entre los recursos discursivos propios se encuentran la instalación, el libro objeto y el fotolibro.</p>
<p>La fotografía ya no es un documento coherente con la realidad, ha perdido su sentido de archivo y de ser una memoria social. Se ha convertido en una narrativa que</p>	<p>La fotografía explora tanto la memoria personal como la social, recuperando el sentido de archivo. Su apuesta por la memoria, el flujo de imágenes y la búsqueda</p>

se caracteriza por el flujo constante de imágenes y la búsqueda de la inmediatez.	de la inmediatez son elementos centrales de su narrativa.
Lo postfotográfico considera el fin de la fotografía o, más bien, de un tipo o estilo de fotografía, adoptando una perspectiva que abarca la dinámica histórica de esta disciplina.	La fotografía digital no se percibe como el fin de la fotografía, sino más bien como una oportunidad tecnológica que refuerza aspectos diluidos en la estética posmoderna del siglo XX. Esto incluye la relación política de la imagen, la memoria tanto social como individual, y un enfoque en la otredad histórica, que se identifica con la noción de <i>transmodernidad</i> según Dussel. <sup>20</sup>
Relación con la tecnología	
Hace referencia a la era digital, donde la imagen fotográfica se transforma en formato digital y se somete a manipulación y reproducción en línea. Los artistas utilizan software de edición de imágenes, aplicaciones de fotografía en dispositivos móviles, redes sociales y otras tecnologías digitales para crear obras que reflexionan sobre el mensaje crítico de la imagen digital.	La tecnología es una aliada en el proceso creativo, permitiendo el uso de herramientas y materiales nuevos o no convencionales, así como la experimentación con procesos técnicos alternativos. Los artistas aprovechan tecnologías como la impresión en 3D, software y hardware libres, proyección de imágenes, construcción de dispositivos digitales y dispositivos interactivos que interactúan con objetos del mundo real (SBC), fotografía estenopeica, fotogrametría, realidad virtual, inteligencia artificial (IA) y otros, para dar vida a obras que trascienden los límites de la fotografía tradicional.

Por lo tanto, la postfotografía y la fotografía expandida presentan trayectorias conceptuales distintivas, pero también encuentros y desencuentros en sus enfoques. Ambas corrientes surgen en el siglo XXI como respuestas a la proliferación de imágenes y al avance de la tecnología digital, y aunque ambas adoptan una postura crítica hacia este fenómeno, cada una ofrece propuestas artísticas que las distinguen entre sí.

Estas propuestas están contribuyendo a la construcción de un nuevo canon en el campo de la fotografía. Por ende, este estudio busca situar estas estéticas en el contexto de las prácticas fotográficas en Ecuador, explorando su configuración a través de redes orgánicas a nivel local, regional y global. Es en este sentido que se utiliza el término

---

<sup>20</sup> Enrique Dussel indica que la *transmodernidad* es una nueva época histórica que se distancia de la modernidad europea-norteamericana en relación a lo que tradicionalmente se identifica como *superación del pensamiento eurocéntrico*. Según Dussel, este pensamiento ha sido responsable de la opresión y la explotación de otras culturas y de la naturaleza misma. En la transmodernidad, Dussel propone una apertura hacia otras formas de conocimiento y de vida, en las que se reconozca la diversidad cultural y se promueva la justicia social y ambiental donde se intenta superar la dicotomía entre razón y emoción, entre mente y cuerpo. Dussel propone una visión más inclusiva y diversa del mundo, que supere las limitaciones y opresiones de la modernidad.

*ecologías de la fotografía en las artes*, precisamente para referirse a este enfoque de investigación.

### **1.3.1. Narcosis a través del espejo: fotografía digital y ecología de las imágenes**

Para comprender el contexto de estas dos importantes tendencias, es crucial desarrollar una reflexión teórica en un campo complejo que abarca las tecnologías digitales y los cambios sociales asociados. Estas tendencias, que podemos ubicar como hijas del siglo XXI, pero con raíces conceptuales hacia finales del siglo XX, requieren un enfoque de investigación que se aleje de una lectura lineal y se sumerja en la complejidad de los procesos y entrelazamientos digitales de la imagen fotográfica. Por tanto, se adopta el término *ecologías* como una metáfora comunicativa que permite comprender mejor la dinámica rizomática de estas tendencias.

El concepto de *ecología de las imágenes* en la fotografía digital, derivado de los estudios de comunicación y en constante evolución en las teorías comunicacionales contemporáneas, aborda las implicaciones ambientales de la producción, distribución y consumo de imágenes digitales.

En la era de la fotografía digital, la cantidad de imágenes que se generan, comparten y consumen a través de plataformas en línea, como las redes sociales, es abrumadora tanto en términos de datos como de prácticas de consumo. Esto ha dado lugar a nuevas formas de interacción desde el ámbito artístico y ha transformado la manera en que nos relacionamos con las imágenes.

En este sentido, el estudio se propone explorar y comprender cómo estas *ecologías* de la fotografía en las artes se manifiestan en el contexto actual, considerando tanto el crecimiento exponencial de las imágenes digitales como las nuevas formas de relacionarse con ellas en las plataformas en línea y en el ámbito artístico.

## **1.4. Ecología de los medios**

Cuando se consulta el diccionario de la Real Academia Española, esta es la definición para el concepto de ecología: «1. f. Es la ciencia que estudia los seres vivos como habitantes de un medio, y las relaciones entre sí y con el propio medio. 2. f. Medio

ambiente» (RAE, 2021). Considerando que la ecología se refiere a las relaciones sistémicas entre diferentes actores y su entorno, este término se utiliza como un concepto que trasciende su origen en la biología y se aplica también a las teorías de la comunicación y, por consiguiente, al arte como un acto comunicativo.

En este desplazamiento conceptual, los estudios sobre la *ecología de las imágenes* encuentran apoyo en la tradición de los estudios de la *ecología de los medios*. Dentro de este campo de investigación, podemos identificar numerosos autores que han centrado sus estudios en el ámbito de la comunicación, siendo uno de los más destacados Marshall McLuhan. Sin embargo, se puede destacar que las ideas relacionadas con la ecología de los medios, en la década de los años 1960, sentaron las bases para una reflexión más integral sobre la comunicación, abordando el tema desde una perspectiva sistémica y utilizando la metáfora del entorno ecológico. Un autor que desempeñó un papel fundamental en esta conceptualización fue Neil Postman (1931-2003), un sociólogo e investigador cultural que acuñó oficialmente el término alrededor de 1968. Postman definió la ecología de los medios como el estudio de los entornos mediáticos, haciendo referencia a lo siguiente:

La ecología de los medios analiza la cuestión de cómo los medios de comunicación afectan la percepción, la comprensión, el sentimiento y el valor humano; y cómo nuestra interacción con los medios facilita o impide nuestras posibilidades de supervivencia (...) La palabra ecología implica el estudio de los entornos: su estructura, contenido e impacto en las personas. (...) En el caso de los entornos de los medios (por ejemplo, libros, radio, cine, televisión, etc.), las especificaciones suelen ser implícitas e informales, medio ocultas por nuestra suposición de que no estamos tratando con un entorno, sino simplemente con una máquina. (...) La ecología de los medios es el estudio de los medios como entornos. (Postman, 1970, S/p.)

Neil Postman fue un destacado impulsor del concepto de ecología de los medios, estableciendo esta metáfora como un término científico a través del *Programa de Ecología de los Medios en la Universidad de Nueva York* en 1971. Postman también fue co-fundador de la *Media Ecology Association* (MEA) en el año 2000, junto con Lance Strate. Una de las ideas clave de Postman es el concepto de *cambio ecológico*, en el cual enfatiza que «el cambio tecnológico no es aditivo, es ecológico (...). Un nuevo medio no agrega algo; cambia todo» (Postman, 1998).

Volviendo con Marshall McLuhan (1922-1980), él es considerado el padre de este término. McLuhan desarrolló una perspectiva teórica que se centra en las ecologías de los medios y la comunicación como una praxis en sí misma. A diferencia de la propuesta de Postman, McLuhan aborda los medios como extensiones tecnológicas que configuran y reproducen los sistemas sociales. Según él, los medios son vistos como un sistema con vida propia, con un entorno que moldea y es moldeado por la sociedad, como una extensión del ser humano (McLuhan, 2015). Al respecto, Scolari comenta:

Marschall McLuhan no se cansaba de insistir en que los medios forman un ambiente o entorno sensorial. Un médium en el cual nos movemos como un pez en el agua; no nos damos cuenta de su existencia hasta que, por algún motivo, se vuelve visible. Su ecología está totalmente volcada hacia la búsqueda de percepciones de los sujetos: los humanos modelamos los instrumentos de comunicación, pero, al mismo tiempo, ellos nos remodelan sin que seamos conscientes de ello. (2015, p.23)

McLuhan propone una metodología para comprender la ecología de los medios, la *Tétrada de McLuhan*. Esta tétrada consta de cuatro categorías que permiten analizar las causas y efectos del desarrollo y estudio de cualquier medio o tecnología:



*Ilustración 19: La tétrada de los efectos de los medios de comunicación de Marshall McLuhan*

Estas categorías surgen de preguntas fundamentales: ¿Qué extienden los medios o tecnologías?, ¿Qué vuelven obsoleto?, ¿Qué recuperan? y ¿Qué revierten? Estas interrogantes no deben considerarse de forma secuencial, sino como procesos más o menos simultáneos (Carmona, 2012).



La Tétrada de McLuhan ofrece un marco conceptual para examinar el impacto y las transformaciones que los medios y tecnologías ejercen en el entorno mediático y social. Su aplicación permite comprender las dinámicas complejas y las interacciones entre los medios y la sociedad contemporánea.

Tabla 8: Categorías de la Tetrada de McLuhan

Categoría	Características
<i>Potenciación</i>	Busca responder a la pregunta: ¿Qué extienden los medios o tecnologías? Se plantea que toda tecnología se considera una extensión física y psíquica del ser humano. Desde la metáfora de Narciso, McLuhan desarrolla una perspectiva sobre la idea de la extensión, donde destaca el hecho de que el ser humano se siente fascinado por cualquier extensión de sí mismo en un material diferente. Según McLuhan, estos cambios propician la extensión del cuerpo hacia una novedad tecnológica e invención social: «Una extensión nueva produce un nuevo equilibrio entre todos los sentidos y facultades que conducen a una nueva ‘perspectiva’, como se dice ahora, a nuevas actitudes y preferencias en muchos campos» (McLuhan, 1994, p.141).
<i>Obsolescencia</i>	La consecuencia complementaria de la <i>extensión</i> es la <i>obsolescencia</i> , lo que implica que las facultades físicas y psíquicas expandidas se vuelven obsoletas, como un proceso de amputación. En términos sencillos, mientras algunas capacidades humanas se expanden, otras se ven limitadas. Según McLuhan: «Los fenómenos de la extensión y la obsolescencia son obviamente complementarios. Cualquier técnica nueva, idea o herramienta, al mismo tiempo que posibilita una nueva gama de actividades a su creador, deja de lado viejos modos de hacer las cosas» (2009, p. 291).
<i>Recuperación</i>	La sociedad es más compleja a causa de los efectos de la amputación social provocada por la introducción de nuevas tecnologías, y busca encontrar equilibrios que permitan adaptarse a la nueva realidad y recuperar un sentido de armonía. Según McLuhan, la <i>recuperación</i> no es volver a poner en escena una forma antigua y nada más: «Existe cierta traducción o metamorfosis que es necesaria para poner en relación con el nuevo contexto del medio recuperado (...) Lo antiguo es actualizado, por decir así» (2009, p.293).
<i>Reversión</i>	Es el punto cuando el medio alcanza su límite o experimenta un sobrecalentamiento, lo que provoca una reversión de la tendencia y da paso a otro proceso con un comportamiento sistémico similar. Según McLuhan la <i>Ley de Reversión</i> es «lo que el medio hace cuando se le lleva a sus límites» (2009, p.298). Un principio de esta ley manifiesta que toda técnica y medio se supera a sí mismo y crea uno nuevo.

Dado que la ecología de los medios tiene una extensa tradición teórica, resulta relevante examinar algunas críticas al modelo de McLuhan. Esto no implica desacreditar su posición como uno de los teóricos más destacados en el campo, pero sí permite explorar una de las posibles brechas que han dado lugar a los aportes contemporáneos en

relación con la ecología de los medios. Según Barbosa (2012), una crítica recurrente a la teoría de McLuhan se centra en dos aspectos: su determinismo y su reduccionismo.

En cuanto al determinismo, la teoría de McLuhan tiende a subestimar la totalidad y complejidad del medio y sus sistemas. Finkelstein (1975), en su crítica, argumenta que la influencia de los medios de comunicación va más allá de sus contenidos, contradiciendo la afirmación de McLuhan de que *el medio es el mensaje*. Raymond Williams comparte tal perspectiva y sostiene que:

Cualquier cancelación de la historia, en el sentido de tiempos reales y lugares reales, es esencialmente una cancelación del mundo contemporáneo, en el cual, dentro de los límites y bajo presiones, los hombres actúan y reaccionan, luchan y conceden, cooperan, entran en conflicto y compiten. (citado por Ibrus, 2015, p.225)

Por otro lado, cuando una tecnología se desarrolla y mejora, se convierte en una propiedad general de la humanidad, una extensión de sus capacidades. Sin embargo, todas las tecnologías son creadas y perfeccionadas para ayudar en prácticas conocidas o previsibles que un grupo social desea. Las intenciones de ese grupo social afectan significativamente el ritmo y la escala del desarrollo tecnológico. La propuesta de McLuhan puede considerarse reduccionista, ya que establece leyes sin tener en cuenta las dimensiones sociales, políticas, culturales e históricas, y se basa en una dinámica de causa y efecto lineal.

Para esta investigación, sin dejar de lado a McLuhan, se ha considerado el estudio de la ecología de los medios y, más específicamente, la ecología de la imagen, centrándose en la fotografía digital. Esto implica abordar las complejidades del universo de Internet y sus tecnologías asociadas. Por lo tanto, se ha adoptado un enfoque semiesférico que parte de la metáfora biológica del ecosistema, en línea con la tradición conceptual de Vernadsky y su teoría de la Biosfera. Lotman (1996) sostiene que estamos inmersos en un *continuum semiótico* compuesto por diversas estructuras semióticas de distintas formaciones, tipos y niveles.

En los modelos de cultura de Hirschfeld (2020), Lotman desarrolla la idea del sistema supercomplejo, utilizando el concepto de semiósfera para describir la cultura como un gran organismo con múltiples niveles jerárquicos en diálogo y en tensión constante. Desde una perspectiva de sistemas, se comprende la riqueza de la cultura

únicamente a través de una visión de conjunto. La semiósfera se fundamenta en principios que la identifican como un ecosistema:

Tabla 9: Principios de Semiósfera de Lotman

Principios	Características
Primero	La <i>autocomunicación</i> es una forma interna del organismo en la que este se convierte en su propio punto de referencia. Busca establecer sus propios valores en el relato con el fin de desarrollar una identidad propia mediante procesos de autopoiesis y sus aperturas.
Segundo	La <i>unidad/pluralidad</i> se refiere a la intertextualidad y al flujo presente en el campo cultural, que se caracteriza por ser un sistema heterogéneo compuesto por diversas narrativas provenientes de diferentes estamentos y jerarquías.  La relación entre la autocomunicación y la unidad/pluralidad del mensaje da lugar a un diálogo y, como resultado, a la creación de nuevos medios en un sistema social emergente.

Lotman propone en estos principios el concepto de *diversidad dinámicamente conectada* para describir el constante movimiento de las estructuras culturales. Ibrus (2015) ayuda en la comprensión de los procesos culturales como constelaciones textuales en sistemas sociales, que forman parte de un supersistema dinámico.

En estos principios se reconoce la complejidad de las relaciones en la semiósfera, donde se crean subsistemas que buscan dominar. Este proceso de autodeterminación implica la generación de leyes y reglas propias que afectan al organismo; y se institucionaliza con una periferia y fronteras que involucran diálogo, tensiones y aislamiento de otros sistemas orgánicos. Cada una de las periferias vive en torno al control dialógico, un proceso dinámico que permite la llegada de lo nuevo.

La metáfora de este enfoque semiosférico cuestiona la evolución como concepto darwiniano lineal en el ámbito de la cultura y el arte. Algo que Lotman, citado por Indrek Ibrus (2015), determina con el término *remediación*: «pues, detrás del cambio evolutivo no hay desarrollo lineal sino la ‘remediación’ de la historia o periferia de la cultura hacia su actual corriente principal» (2015, p.240).

Todo esto ocurre en un contexto de asimetrías en un entorno dinámico y en constante cambio, desde una perspectiva compleja. Estos elementos conforman el marco de la ecología de los medios, y es importante reivindicar el concepto de McLuhan que relaciona los medios como extensiones o prótesis del cuerpo humano. En el contexto de la web, dispositivos móviles, redes sociales y entornos líquidos, se hace necesario

redefinir las dimensiones del concepto de medios, alejándonos de los términos de *medios calientes* o *fríos* definido por McLuhan en su profético libro *Comprender los medios de comunicación* en 1964.

Pero, ¿cómo se traduce esto al mundo del arte, especialmente en obras desarrolladas en el ámbito de la postfotografía o fotografía expandida? La ecología de los medios busca comprender las relaciones entre los fenómenos comunicacionales; pero, en el caso de esta investigación, se enfoca en comprender las relaciones del arte, específicamente en la fotografía, con las tecnologías digitales. Esto permitió explorar la naturaleza de los instrumentos en el análisis de la realidad de ambas variantes, siguiendo una fórmula canónica para comprender el arte en el ámbito digital.

En esta investigación se utilizará el esquema propuesto por Josep M. Catalá (ver más adelante ilustración 8), que se basa en los conceptos de ecología de los medios. Este esquema será fundamental para estudiar las redes sociales y las prácticas artísticas, centrándonos especialmente en la ecología de la imagen virtual, la cual se desarrollará detalladamente en el siguiente apartado. Se elige este modelo por ser una síntesis que va más allá de ser simplemente un esquema de comunicación; se asemeja más a una relación biológica entre los medios. En este caso, está específicamente diseñado para los medios digitales, lo que nos permite apreciar más la idea de la organicidad en las relaciones virtuales que la mirada sistémica.

#### **1.4.1. La ecología de la imagen virtual**

La ecología de la imagen se enmarca dentro del campo de estudio de la ecología de los medios y se comprende dentro del concepto amplio de comunicación visual, el cual establece un vínculo transversal entre las ciencias sociales y humanísticas. Según Abraham Moles (1991), el término *Imago* se relaciona con las máscaras mortuorias de los cadáveres en la antigua Roma, tal como indica Joly (2012). A partir de este concepto, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan desarrollaron la noción de imagen mental, que generalmente se asocia al inconsciente, mientras que la idea de imagen material proviene de la concepción platónica del icono. Delgado (2016) sostiene que la imagen material cristaliza la relación entre la experiencia sensorial real y la imagen como una representación, testimonio y catalizador sensorial, «que es imagen de alguna cosa» (Moles, 1991, p.13).

La imagen se ubica en dos dominios que están estrechamente relacionados con su concepto. Por un lado, se encuentra el dominio de la imagen mental e inmaterial, donde se construyen los imaginarios sociales, la memoria, las prácticas creativas, entre otros aspectos. Por otro lado, está el dominio de la representación visual, que se refiere a la materialidad de la imagen. Estas dos dimensiones interactúan en un flujo constante.

Estas dimensiones convergen en un concepto fundamental dentro del ámbito de la semiótica de la imagen y, por ende, en su ecología como constructo comunicativo. La imagen busca transmitir estados propios del universo sensorial, sin importar su origen. Este conjunto de imagen y ambiente se denomina *ideoescenas*, según la terminología propuesta por Moles (2007), y representa el conjunto de escenas *cristalizables* de la vida (p. 183).

La ideoescena se refiere a un conjunto organizado de imágenes fragmentadas que se encuentran en la realidad. Moles señala que el acto fotográfico establece un diálogo con el entorno a través de una serie de ideoescenas, las cuales forman parte de la materialidad de la memoria visual y podrían considerarse como elementos constitutivos del mundo fotográfico. Esta idea se relaciona con la reflexión propuesta por Susan Sontag (2005) acerca de un mundo de la imagen, que invita a considerar la ecología de la misma:

Pero la fuerza de las imágenes fotográficas proviene de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela de lo que las emitió, medios poderosos para poner en jaque a la realidad, para transformarla en una sombra. Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado. Y como son un recurso ilimitado que jamás se agotará con el despilfarro consumista, hay razones de más para aplicar el remedio conservacionista. Si acaso hay un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se requerirá de una ecología no sólo de las cosas reales sino también de las imágenes. (s/p)

Moles (2007) aborda el concepto de ecología visual (o de las imágenes) como la interacción entre diversas instancias de la comunicación visual. Se refiere a la capacidad de los organismos para generar símbolos y mensajes semánticos que desarrollan circuitos de imágenes materiales, que son una parte esencial de su entorno. En este sentido, la ecología de la imagen digital y sus diversos atributos, como la imagen fantasmal o laberíntica, difieren significativamente de la concepción moderna de la imagen material, la cual se centra en la contemplación y posee valores intrínsecos, humanistas y

disciplinarios. La imagen digital desafía los límites disciplinarios y borra cada vez más la distinción entre lo técnico/material y lo percibido/inmaterial. La realidad de la imagen digital constituye una ecología que se manifiesta en múltiples dimensiones, como lo económico, cultural, social y político, y está enmarcada en un nuevo régimen escópico en el cual el arte no escapa a esta realidad.

Sobre la ecología de los medios digitales o *nuevos medios*, se puede establecer un modelo comunicativo que comprenda propiamente la dinámica de su conexión sobre las *imágenes laberinto* que transitan por el *laberinto digital*. Al respecto Gubern postula:

(...) el ciberespacio, bajo su apariencia de imagen-escena envolvente, esconde un laberinto, que propone al cuerpo del operador, con cada movimiento, nuevas experiencias espaciales. Pues cada iniciativa del operador no es más que la exploración de una rama en un sistema informático arborescente, con diversas ramificaciones derivadas. (1996,174)

La metáfora del laberinto digital permite abordar un modelo comunicacional que define la lógica propia del ecosistema digital. En este sentido, se acota el modelo propuesto por Josep M. Catalá (2005), que reinterpreta el sistema de William Bricken y plantea un sistema ecológico de medios virtuales:

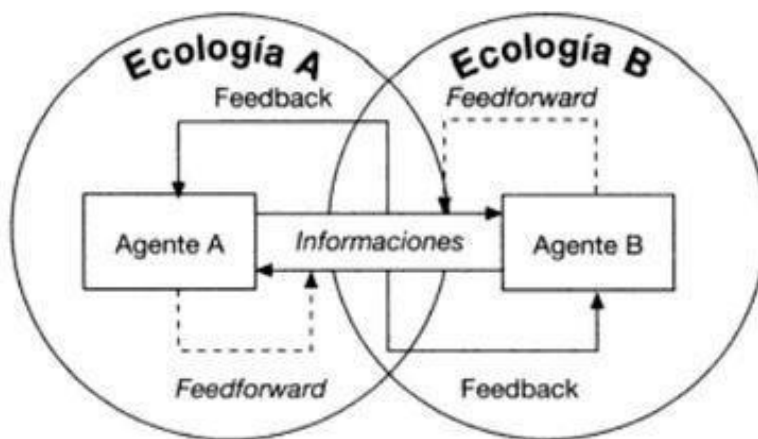


Ilustración 20: Ecosistema digital de Catalá

Este modelo evidencia una perspectiva que va más allá del sistema clásico de comunicación, permitiendo comprender ésta desde las ecologías modulares propias de cada medio y su relación con otros sistemas ecológicos digitales. Estos medios digitales

funcionan como un *ARN* mensajero en un espacio de intercomunicaciones entre los actores involucrados. Según Catalá (2015), los medios digitales trascienden el concepto tradicional de comunicación, ya que experimentan constantes transformaciones en todos sus componentes.

Los medios digitales van más allá de la mera transmisión de información, adoptando una dinámica similar a la de organismos moleculares. En este contexto, las interfaces desempeñan un papel destacado como componentes singulares en procesos *intercomplejos*. Según Catalá, esto da paso a:

(...) una verdadera intercomplejidad, que puede considerarse equivalente a la objetividad, pero que no tiene, por el contrario, las características de exclusión de lo subjetivo que presenta el concepto de objetividad tradicional; es una subjetividad compartida visualmente, por lo tanto, una subjetividad objetiva. (2015, p.572).

Con el fin de enriquecer la ecología de la imagen en el contexto de los medios digitales, con un enfoque particular en la fotografía digital, se recurre a los principios propuestos por Lev Manovich (2005) sobre los nuevos medios o medios digitales:

Tabla 10: Principios de Manovich sobre los medios digitales

Principio	Nombre	Características	Sub-principios
Principio 1:	Representaciones numéricas	Todo lo relacionado con la constitución del relato digital, es vinculado a un algoritmo y cualquier resultado de sus funciones son descritas desde términos matemáticos que cristalizan las funciones mismas de la ecología digital.  Esto permite que todas las funciones de los nuevos medios sean programables.	1. Un objeto de los nuevos medios puede ser descrito en términos formales (matemáticos).  2. Los elementos virtuales desarrollados en los nuevos medios están sometidos a la operación algorítmica.
Principio 2.	Modularidad	Los medios digitales vistos como estructuras fractales, pero en diferentes escalas y dimensiones.  Según Lev Manovich las estructuras de los medios	

		<p>digitales ofrecen la misma organización modular, como un efecto metonímico con el entramado de las webs.</p> <p>Los componentes mediáticos como «fotografías, películas, sonidos son representados por colecciones de muestras discretas como los píxeles, los polígonos, caracteres, entre otros» (2015, p.85)</p>	
Principio 3.	Automatización	<p>La unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) permiten la automatización de bajo nivel; el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos; y, de alto nivel que implica creación más compleja a partir de los diferentes lenguajes de programación.</p>	
Principio 4.	Variable	<p>Los medios digitales son mutables, y por excelencia son medios líquidos, que es lo que realmente determina el sentido de la inmediatez que tienen los medios digitales en la actualidad «El término de instantaneidad parece referirse al movimiento, muy rápido, y a un lapso muy breve, pero en realidad denota la ausencia del tiempo como factor del acontecimiento y, por consiguiente, su ausencia como elemento en el cálculo del valor» (Bauman, 2003, pp. 126-127).</p>	<p><b>Sub-principio 1:</b> «Los elementos mediáticos se guardan en una base de datos mediáticos» (2015, p.83). (Estos están relacionados a la facilidad de cambio de contenidos, de grandes bases de datos a partir del cual se puede generar contenidos de todo tipo de forma permanente y de un flujo constante en transformación)</p> <p><b>Subprincipio 2:</b> Se pueden separar los datos de la interfaz. A partir de</p>



		<p>los mismos datos multimedia de pueden desarrollar varias interfaces.</p> <p><b>Subprincipio 3:</b> Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar al medio.</p> <p><b>Subprincipio 4:</b> La configuración de la interactividad en una organización arbórea y rizomática.</p> <p><b>Subprincipio 5:</b> Hipermedia. Es la conexión por hipervínculos.</p> <p><b>Subprincipio 6:</b> Actualización periódica.</p> <p><b>Subprincipio 7:</b> Escalabilidad. Son diferentes escalas del mismo objeto mediático, esto implica que conserva una identidad propia que se interconecta con otras y se vinculan entre sí por medio del hipervínculo.</p>
--	--	--

1.4.2. Diagrama ecología de la fotografía digital. Realizado por Pedro Mujica

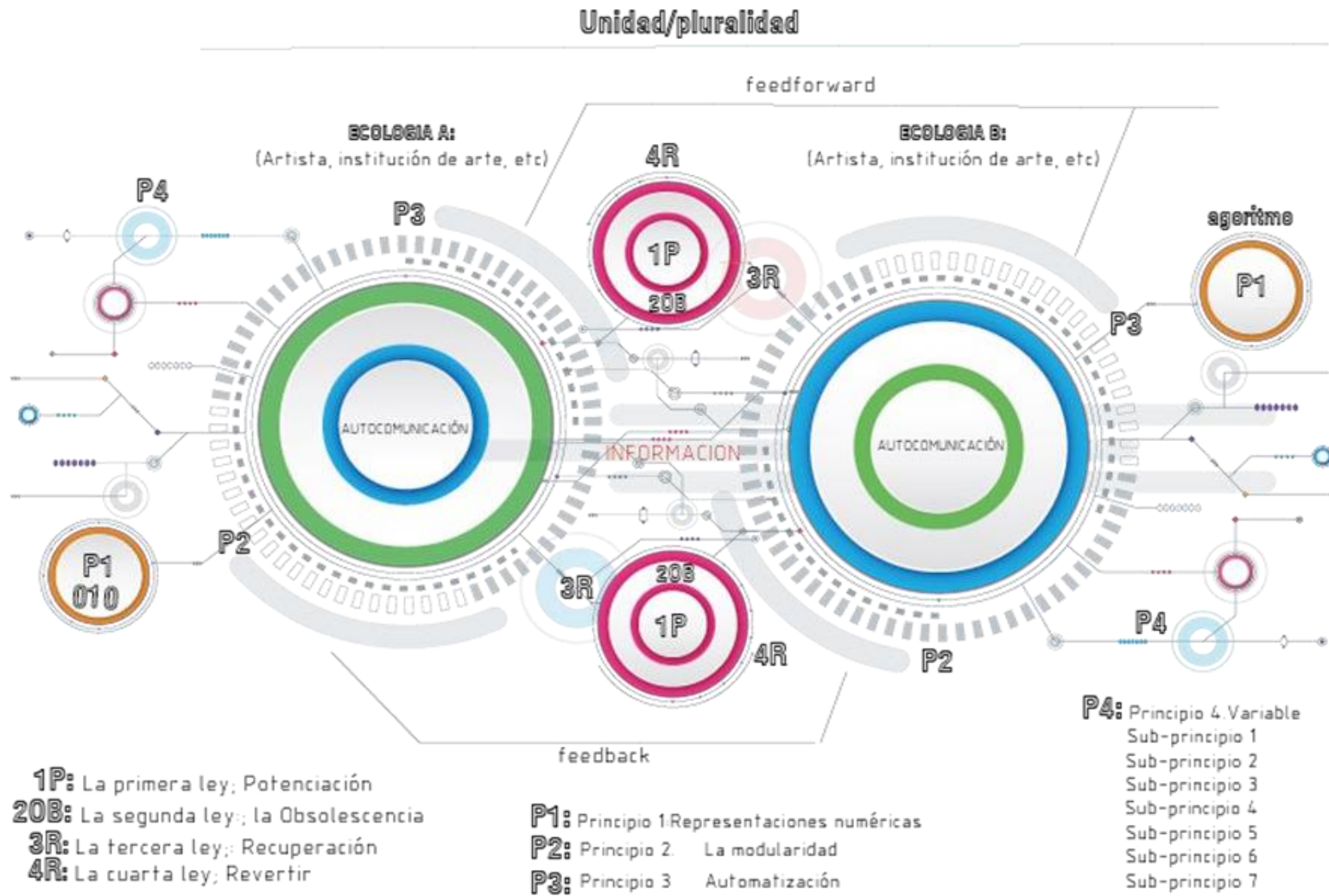


Diagrama 1: Ecología de la fotografía digital

El diagrama propone una ecología de la imagen fotográfica que puede aplicarse tanto a una imagen individual como a la obra de un artista o a una institución artística, considerando su relación con las redes sociales y la ampliación del medio como una extensión del artista. Para ello, se han desarrollado los siguientes parámetros:

#### Principios de Lev Manovich (2005)

- Principio 1, Representación numérica;
- Principio 2, Modularidad;
- Principio 3, Automatización; y
- Principio 4, Variables

Estos principios son componentes característicos del medio digital. Además, como base más general del sistema ecológico de estudio, se relaciona con la tetralogía de los efectos de los medios de comunicación de Marshall McLuhan, que funciona tanto como mensaje como organismo fractal de redes. Estos principios se organizan a lo largo del esquema:

- 1P (Primera Ley, Potenciación);
- 2OB (Segunda Ley, Obsolescencia);
- 3R (Tercera Ley, Recuperación); y
- 4R (Cuarta Ley, Revertir).

El esquema se basa en la propuesta de Ecosistema digital de Josep Catalá, y las líneas grises del diagrama representan el intercambio constante entre los nodos. Se evidencia que el mensaje cumple una doble función: retroalimentación como *feedback* múltiple, comunicándose con varios núcleos de manera paralela e instantánea; y, *feedforward* como una acción tanto del medio como del mensaje digital, apostando constantemente al futuro en la inmediatez del eterno presente, sin dejar de mirar hacia adelante.

Este módulo base se multiplica como un fractal a lo largo de una red de relaciones que tienen influencia tanto en la realidad tangible como en el mundo virtual e intangible de lo digital. Esto hace que su estudio sea complejo, ya que su valor en relación a lo orgánico, la imagen y los artistas se convierte en una célula que se amplía y transforma en un fractal. Cada nodo de esta red presenta complejidades semánticas, comunicativas y operativas que convergen en una gran imagen laberíntica, en alusión al cuento *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges. En este cuento, los laberintos se definen como «infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama

de tiempos que se aproximan, se bifurca, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades» (Borges, 1953, p.48).

Esta complejidad y multiplicidad se profundiza y cristaliza aún más con las redes sociales y sus posibilidades. A lo largo de la investigación, se podrá observar cómo el medio influye en la consolidación de ambas propuestas estéticas en torno a lo fotográfico. Un ejemplo de cómo se conforma una ecología visual la manifiesta el artista Santiago Escobar Jaramillo:

(...) para comentarte como nació RAYA: todo fue cruzado por la pandemia. La pandemia me obligo a ello. La conectividad y la conexión con colegas, amigos y referentes, se dio desde las redes. Allí empecé una serie de entrevistas con *Baudó*, *Bronx Documentary Center*, *Joop Swart Masterclass*, *World Press Photo* y otras series de espacios como Fuji Film; en donde, precisamente, con la participación de muchas personas de distintos lugares, pudimos hablar sobre la fotografía expandida. Claro que las redes sociales son una estrategia, una posibilidad, una manera de ampliar la comunicación y la forma de conectarte. (entrevista personal del 04/13/2023)

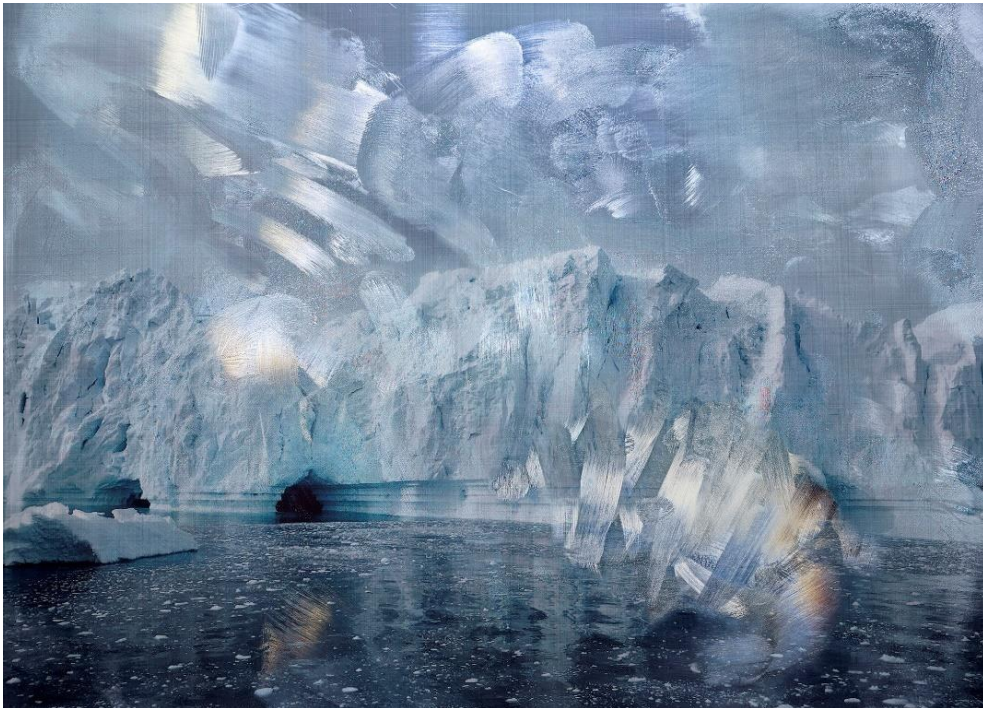
Esta investigación utiliza las categorías derivadas de la ecología de los medios y la imagen digital como marco para analizar el comportamiento de los artistas en la era digital y en las redes sociales, así como la manifestación de la tecnología digital en las artes y en los propios artistas. En el capítulo 5, los artistas ecuatorianos serán abordado como nodos en los que se exploran sus relaciones, influencias y lenguajes artísticos. El esquema mencionado se utilizará como un diagrama de flujo para estudiarlos.

### **1.5. ¿Existe un nuevo régimen escópico?**

La artista estadounidense Tabitha Soren (nacida en 1967) explora en su serie *The Attention Economy*, cómo la tecnología y los medios de comunicación afectan la atención y percepción del entorno. En esta serie, Soren utiliza imágenes que simulan ser proyectadas en pantallas de dispositivos móviles, dejando rastros de huellas dactilares o manchas de uso, para capturar momentos en los que las personas están inmersas en la tecnología y los medios de comunicación (ver ilustraciones 9 y 10). Las fotografías se centran en los rostros de los individuos, iluminados por la luz de las pantallas, y muestran expresiones de concentración, fascinación o abstracción.



*Ilustración 21: Tabitha Soren; kenosha-shooting-police-brutality-protests, 2020*



*Ilustración 22: Tabitha Soren Katie's Vacation Photo, 2019*

A través de estas imágenes, Soren pone de relieve cómo los medios de comunicación y la tecnología han dado lugar a una *economía de la atención*, creando un régimen escópico en



el que nuestra atención se ha convertido en un recurso valioso y limitado que se compra y se vende a través de la publicidad y el contenido. Esta serie también plantea interrogantes sobre cómo esta economía de la atención afecta nuestra capacidad para estar presentes en el momento y establecer conexiones con los demás.

Por otro lado, la obra de los artistas italianos Eva y Franco Mattes, en su instalación *P2P* del 2022, revela las estructuras físicas, estructurales y económicas del mundo virtual. La instalación consiste en un servidor conectado a Internet, abierto y compartiendo uno de sus videos a través de ficheros *torrent* en la red *peer-to-peer* (P2P). Aunque el servidor carece de una salida visual directa, su registro como obra de arte se limita a destellos de luz intermitente y al sonido de los ventiladores de refrigeración (ver ilustración 23). A pesar de esto, la obra de arte se distribuye en numerosos lugares a través de la red, siendo accesible para aquellos que comparten activamente el material con otros a través de torrents<sup>21</sup>.



Ilustración 23: Eva y Franco Mattes. *P2P*. 2022

La postfotografía y la fotografía expandida buscan revelar los regímenes de la imagen. La RAE (2021), define *escópico* como «Objeto o blanco a que alguien mira y atiende», y la *Academia Mexicana de la Lengua* propone que significa «visual, con la mirada». Este concepto

---

<sup>21</sup> Torrent es un formato de archivo que almacena información del contenido compartido en el protocolo BitTorrent, seguramente el más popular hoy entre los sistemas de intercambio punto a punto (P2P) disponibles en Internet y especialmente destinado a distribuir archivos de gran tamaño, como alternativa —muy útil— al sistema de distribución basado en servidores. Guía básica de Torrent ¿Qué es? ¿Cómo funciona? (muycomputer.com)

se utiliza frecuentemente en el psicoanálisis y en las artes visuales, en expresiones como *pulsión escópica*, *régimen escópico* o *violencia escópica*. En el régimen escópico, se destaca la mirada teórica de Martín Jay (2003), quien lo define como un modelo visual hegemónico que establece un orden visual determinante en las dimensiones predominantes de la imagen material no natural. Este régimen define los imaginarios visuales que se establecen en una sociedad, su cultura y su época. Es la forma en que las hegemonías consolidan regulaciones sobre las formas de ver y mirar la imagen sistémica y significativa en una sociedad. Sobre esto, Fontcuberta (2016: 9) indicaría que: “Es obvio que estamos inmersos en un orden visual distinto y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación”

El régimen escópico se refiere a las convenciones y, por lo tanto, a la normalización de lo que aceptamos como creíble en nuestras culturas, determinando lo que se visibiliza o invisibiliza en una sociedad. En este sentido, Boaventura de Souza coincide con la propuesta de la modernidad abismal, que establece una línea divisoria entre lo existente y lo no existente:

Lo no existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible del ser. Lo que es producido como no existente es radicalmente excluido porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro. Fundamentalmente lo que más caracteriza el pensamiento abismal es, pues, la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea. (2014, p.22)

Lo simbólico permite interpretar, comunicar y comprender el mundo y es un elemento fundamental tanto en la configuración de los regímenes escópicos como en las convenciones culturales que determinan lo que visibilizamos e invisibilizamos en nuestra sociedad. Cornelius Castoriadis reflexiona sobre la importancia de lo simbólico en la vida cotidiana y en la construcción de la realidad social, en la que las acciones y los elementos del entorno adquieren significado y sentido a través de la red simbólica:

(...) todo lo que se nos presenta en el mundo social-histórico está indisolublemente tejido con lo simbólico. No es que se agote en ello. Los actos reales, individuales o colectivos –el trabajo, el consumo, la guerra, el amor, el parto, los innumerables productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría vivir un instante, no

son (ni siempre, ni directamente) símbolos. Pero los unos y los otros son imposibles fuera de una red simbólica. (2007, p.183)

Cuando nos referimos a los símbolos, la imagen se posiciona como uno de los medios más importantes y dominantes de la comunicación contemporánea en la modernidad occidental. Martin Jay (2003) propone tres regímenes escópicos en la modernidad europea. El primero es el *perspectivismo cartesiano*, que se basa en un modelo visual que refleja la racionalidad subjetiva y está asociado a la pintura y las obras gráficas del Renacimiento. Este régimen surge de la creación de la perspectiva en dicho periodo, donde la pintura revela un espacio abstracto, ordenado por las leyes de la razón, mediante la utilización de geometrías invisibles en las composiciones para lograr la ilusión tridimensional en un espacio bidimensional. Este régimen se apoya en la filosofía de Descartes, donde el mundo es visto como un texto legible y controlable.

El segundo régimen, denominado *el arte de describir*, tiene sus raíces en el arte holandés de describir. La pintura de esta región se enfocaba en los detalles más pequeños y en la poética de la luz, en contraposición a las perspectivas grandiosas del Renacimiento. Se centraba en objetos cotidianos, paisajes atmosféricos y exploraba las sensaciones táctiles más que las visuales. En filosofía, este régimen se asemeja al enfoque desarrollado por Francis Bacon o Constantine Huygens.

El tercer régimen es conocido como *la razón barroca*. La filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann (2007) distingue este régimen del barroco histórico, caracterizado por la temporalidad de lo efímero y toda una estética del arte. Se podría hablar de la *imagen-flujo* como equivalente artístico de las transformaciones epistémicas que destacan las bifurcaciones, los fractales, el vacío, lo siniestro y las *hipercomplejidades*. Este régimen representa un cambio de paradigma marcado por las incertidumbres del azar y las estructuraciones basadas en el ajuste de flujos.

En lo que Buci-Glucksmann denomina *la locura de la visión*<sup>22</sup>, la mirada compleja se distancia del enfoque estático del perspectivismo cartesiano, adoptando una postura contraria a las dinámicas tradicionales del arte. La fealdad, la confusión, la incertidumbre, lo efímero y lo múltiple constituyen una *hibris* de la imagen que podemos relacionar con las plataformas virtuales actuales.

---

<sup>22</sup> Este nombre le da título al libro de la autora: Buci-Glucksmann, C. (2013). *The madness of vision: On Baroque aesthetics* (Vol. 44). Ohio University Press.



La existencia de un nuevo régimen escópico se evidencia en la manera en que la tecnología y los medios de comunicación han transformado nuestra forma de ver y percibir el mundo. Los ejemplos de la serie *The Attention Economy* de Tabitha Soren y la instalación *P2P* de Eva y Franco Mattes permiten explorar diferentes aspectos de este nuevo régimen escópico, cuestionando qué lo define y cómo se relaciona con los regímenes escópicos previos propuestos por Martin Jay.

A diferencia de los regímenes anteriores, como el perspectivismo cartesiano o el arte de describir, que se basaban en la representación visual y la estabilidad de las imágenes, este nuevo régimen se caracteriza por la fluidez, la fragmentación y la multiplicidad de las imágenes. La imagen digital se convierte en un medio dominante de comunicación, en el cual la atención se fragmenta y se distribuye entre diversas plataformas y contenidos. La experiencia visual se transforma en una interacción constante con pantallas y dispositivos, en la que las imágenes se desvanecen rápidamente y se vuelven efímeras.

Además, este nuevo régimen escópico plantea desafíos en cuanto a la construcción de la realidad y la visibilidad de ciertos aspectos de la cultura y sociedad actual. A medida que la tecnología y los medios de comunicación moldean la percepción, se plantea la cuestión de qué se visibiliza y qué se invisibiliza en ellas. La influencia de la economía de la atención y la sobreexposición a la tecnología pueden llevar a la exclusión de ciertas realidades o a la simplificación de la complejidad humana.

## Capítulo 2

### 2. Postfotografía y Fotografía expandida

#### 2.1. ¿Qué es la postfotografía?

*Todo vive, todo obra, todo corresponde; los rayos magnéticos,  
emanados de mí mismo o de los demás, atraviesan  
sin obstáculo la cadena infinita de las  
cosas creadas; es una red transparente que cubre  
el mundo y cuyos hilos desligados se  
comunican de vecino a vecino hasta los planetas y las estrellas*  
Gérard de Nerval

La Real Academia Española (RAE), en su actualización del año 2022, señala que el prefijo *post* significa «detrás de o después de». Según Geoffrey Batchen, citado por Fontcuberta (2016), «no hay que hablar de un después de la fotografía, sino un detrás o de un más allá» (p.18). En este sentido, la ontología de lo que entendemos como fotografía experimenta un profundo cambio, aunque permanezca oculto en la superficie del propio concepto fotográfico. Por tanto, la postfotografía se considera un cambio «conceptual e ideológico» (ídem). En consecuencia, se entenderá, en términos de investigación, que el prefijo *post* implica una superación, una trascendencia de lo fotográfico tal como se entendía hasta ahora. Joan Fontcuberta mismo señala que: «Post indica abandono o expulsión. Una puerta cierra tras nosotros, plashhh... he ingresamos en una posteridad. El prefijo *post* evoca también una despedida» (2016, p.26).

La fotografía digital se distinguirá de la fotografía analógica no sólo por el surgimiento de nuevos dispositivos tecnológicos, sino porque responde como un aparato estético al fenómeno de lo contemporáneo; comprendiendo, para esto, a la contemporaneidad como la relación singular con el propio tiempo, que lo adhiere y lo transforma en anacrónico (Agamen, 2011).

Esta investigación acoge la división conceptual propuesta por Olivio, Lau y Herrera en su trabajo titulado *Imagen desde la postfotografía: una revisión conceptual* (2023). Estos investigadores dividieron los términos en función de sus respectivos contextos. La primera parte de su análisis aborda *La naturaleza del medio fotográfico digital y la imagen intermedia* (1988-2007), mientras que la segunda parte se centra en *La imagen en red* (2008-2021). Para un análisis más completo, también se considerará un tercer bloque en capítulo correspondiente a la fotografía expandida, que abarcará la crítica a la postfotografía y otras propuestas (1998-2022).

### 2.1.1. La mediación tecnológica digital (1988 al 2007)

En 1988, coinciden dos situaciones de importante repercusión para esta investigación. Por un lado, David Tomás introduce el concepto de postfotografía, y, por otro, Fuji lanza al mercado la primera cámara fotográfica digital con almacenamiento extraíble. Así, la postfotografía nace como una definición onomástica en relación con la fotografía convencional. Sin embargo, este cambio representa una transición desde la imagen química (limitada en su distribución y físicamente tangible) hacia el píxel (una imagen maleable, manipulable y separada de la rigidez del intercambio fotográfico analógico). Esta transformación radical modifica profundamente el concepto tradicional de la imagen fotográfica, sobre el cual se había desarrollado una tradición teórica durante casi un siglo, y abre nuevas posibilidades conceptuales relacionadas con el fenómeno fotográfico y la imagen digital; esto, en consonancia con la progresiva constitución de una sociedad digital.

En un principio, el concepto de postfotografía se centraba principalmente en el cambio tecnológico y, por lo tanto, en su transformación conceptual. François Deotter se refiere a esta época como la era de los aparatos y plantea el concepto de *aparato estético* en relación con ello:

Son los aparatos los que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes. Esto implica acabar con la pretensión de establecer un conocimiento sobre la imagen, una semiología general de la imagen. (2012, p.16)

El concepto de postfotografía se gestó a fines de los años ochenta y está relacionado con una reflexión posmoderna que aborda los postulados del fin de la historia y el último hombre, tesis expuestas por Francis Fukuyama en 1992. Según lo señalado por Fontcuberta, este concepto se vincula al surgimiento de la «popularización de las cámaras digitales y escáneres asequibles, así como ordenadores domésticos y de programas de procesamiento gráfico y retoque electrónico» (2016, p.29). En este sentido, se pueden mencionar cámaras digitales como la *Sony Mavica*, que desde 1980 replanteó la fotografía analógica al permitir grabar en disquetes, o la Fuji *Fujix DS-1P*, lanzada al mercado en 1988 y que utilizaba tarjetas de memoria.

La primera conceptualización de postfotografía se sitúa en el artículo “From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye” de David Tomas, publicado en *SubStance* Vol. 17, No. 1, Issue 55 (1988), pp. 59-68. Se citan *in extenso* sus conclusiones:

The ecological adsorption<sup>23</sup> of the photograph and the obsolescence of the photographer precipitate the cultural dissolution of the photographic eye. A postphotographic culture has no need for a witness, a transcendent and discriminating eye, to testify to the significance of events by organizing and fixing them according to a chronological code of before and after. With postphotography there is no longer a point of view, but visual context; no longer an eye but a continuous contextually interactive, visually educative process in which biological eyes reflexively commune with the fragments and possibilities of their cultures. With this negation of perspective and chronological codification, postphotographic practice calls into question the sovereignty of history. The inauguration of this “postoptical” practice will signal the beginning of the end of history as postphotographic practice calls into question the sovereignty of history. The inauguration of this “postoptical” practice will signal the beginning of the end of history as postphotography liberates the fixed super historical aspects of a culture of images and communicates the “eternal” as the continuing. Images will now float fragmented, incoherent, but free in a perceptual present, the continuous product of contextual oscillations between the unhistorical and the historical.

If photographic history was the product of a sovereign teleological perspective by which a visual event or an aggregate of events were optically and chemically fixed from a chronological point of view, postphotography is that illusory and postocular nowhere where everything is becoming and already is. It is the eternal (super historical) present of Nietzsche's “life and action”. The pulse of the unhistorical in the context of the use value of the historical. Postphotographic practice thus precipitates the dusk inaugurating the poshistorical an era which has no need of a

---

<sup>23</sup> Adsorción: Fenómeno el cual átomos, iones o moléculas de gases, líquidos o sólidos disueltos son retenidos en una superficie de una sustancia sólida o líquida ([www.carbotecnia.info](http://www.carbotecnia.info)). Tomas alude al proceso de fijado fotoquímico de manera metafórica.

point of view and its optical products, visual facts or witnesses, and thus no need of light.<sup>24</sup>

Es interesante reconocer en David Tomas una visión adelantada en un momento en que la fotografía digital apenas se estaba popularizando. Logró intuir las bases de un nuevo régimen escópico en aquello que para él representaba *el fin de la historia*. En este contexto, la postfotografía se entiende como un contexto visual en un proceso continuo de interacción contextual y visualmente fragmentado. La idea de *la muerte de la fotografía* no se refiere tanto a la desaparición del medio en sí, sino más bien a una característica del fin de un tiempo cronológico, en contraste con un mundo en el que se espera alcanzar la utopía hegeliana, el fin de las contradicciones y la plenitud de la democracia liberal. Según Fukuyama (2021), esto se traduce como el punto final de la evolución ideológica de la humanidad. Desde esta perspectiva, la fotografía analógica se considera obsoleta, ya que se percibe como una herramienta que testimonia los acontecimientos y los organiza en base a un código cronológico de antes y después. Olivio, Lau y Herrera, valoran el aporte de David Tomas en los siguientes términos:

(...) la fotografía parte de una dicotomía jerárquica entre el producto fotográfico y el proceso fotográfico, siendo el primero el que acaparó teóricamente las discusiones y definiciones en torno a la práctica fotográfica. En este sentido, la postfotografía necesariamente implica un giro en esa relación, enfatizando el proceso para entender la actividad de creación de imágenes como parte de un entorno cultural determinado, en el que el resultado está vinculado con el ambiente y características en las que se produce. El contexto histórico desde el que Tomas

---

<sup>24</sup> La adsorción ecológica de la fotografía y la obsolescencia del fotógrafo aceleran la disolución cultural del ojo fotográfico. En una cultura postfotográfica, ya no se requiere un testigo, un ojo trascendente y selectivo, para dar testimonio del significado de los eventos mediante su organización y captura en un código cronológico del antes y después. Con la postfotografía, desaparece el punto de vista y emerge un contexto visual. Ya no hay un ojo individual, sino un proceso continuo de interacción contextual visualmente educativo, donde los ojos biológicos se relacionan reflexivamente con los fragmentos y las posibilidades de las culturas. Esta negación de la perspectiva y la cronología cuestiona la autoridad de la historia. La introducción de esta práctica *postóptica* marca el inicio del ocaso de la historia, ya que la postfotografía libera los aspectos fijos y superhistóricos de una cultura de imágenes, comunicando lo *eterno* como algo continuo. Ahora las imágenes flotarán fragmentadas, incoherentes pero libres, en un presente perceptual, como resultado de las oscilaciones contextuales entre lo no histórico y lo histórico.

Si la historia fotográfica fue producto de una perspectiva teleológica soberana, en la cual un evento visual o una combinación de eventos eran ópticamente y químicamente fijados desde un punto de vista cronológico, la postfotografía es ese lugar ilusorio y postocular donde todo está en constante transformación y ya es. Es el presente eterno (superhistórico) de la *vida y acción* de Nietzsche. Es el latido de lo no-histórico en el contexto del valor de uso de lo histórico. La práctica postfotográfica precipita así el crepúsculo que inaugura la posthistórica, una era que prescinde de un punto de vista y sus productos ópticos, hechos visuales o testigos, y, por ende, no depende de la luz. (*traducción propia*)

hablaba apenas presenciaba el nacimiento de la fotografía digital, muy lejano aún a los fenómenos de la cultura digital e Internet, aunque ya dejaba entrever algunos de los cambios por los que atravesaría la fotografía. (2022, p.271)

En 1992, el Arquitecto William J. Mitchell publica *The reconfigured eye. visual thruth in the post-photographic*, en donde propone lo que denomina *la nueva era de la postfotografía*: «(...) una imagen digital pueda parecer justo como una fotografía [...] en realidad difiere profundamente de una fotografía tradicional [...]. Las diferencias están basadas en características físicas fundamentales, que tienen consecuencias lógicas y culturales» (Mitchell, 1992, p.225).

Otro libro que aborda el tema de lo postfotográfico es *The Virtual Unconscious in Post-Photography* de Kevin Robins, publicado también en 1992. En este libro, se explora cómo la imagen digital, como señal electrónica, abre nuevas posibilidades en términos de presentación, manipulación, almacenamiento y transmisión a nivel global. La imagen como objeto da paso a una imagen maleable y virtual. Robins (1992) señala la posibilidad de una transformación drástica en el significado y el valor de la fotografía en la sociedad. Además, sugiere que el cambio que se podría considerar como *la muerte de la fotografía* es más bien un tema epistemológico y de significado, en lugar de ser simplemente una consecuencia del surgimiento de la imagen digital.

En 1994, Lev Manovich publica *The Paradoxes of Digital Photography*. donde plantea una pregunta clave para la época: ¿Es una revolución digital? El autor explora la relación entre la fotografía analógica y la digital, reconociendo que ambas tienen una naturaleza tecnológica, pero también responden a percepciones culturales. Para Manovich, la tecnología digital no subvierte la fotografía *normal* porque en realidad, según su perspectiva, la fotografía *normal* nunca existió.

En esta investigación, se dedicará un espacio para profundizar en el *Manifiesto Postfotográfico* de 2011. Sin embargo, es relevante mencionar que en 1996 se publicó el texto de Lister M. Matheson titulado *The Photographic Image in Digital Culture*. En él, Matheson desarrolla la idea de que la representación fotográfica es parte de un *régimen escópico-cartesiano* más amplio que, lejos de ser interrumpido, se estaba configurando en las nuevas tecnologías de la imagen, incluyendo las cámaras digitales. Este campo emergente de la era postfotográfica se entrelaza con conceptos como hiperrealidad, virtualidad, ciberespacio,

nanotecnología, inteligencia artificial e ingeniería genética, conformando nuevas lógicas en el ámbito de la imagen digital.

En su texto *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?* (1997), Kevin Robins aborda la necesidad de llegar a un consenso sobre cómo enfrentar un mundo saturado de mercancías e imágenes fantasmagóricas, tal como lo describe Vattino, citado por Robins, al referirse al «mundo de las imágenes del mundo» (1997, p.51). El investigador introduce el concepto de *simulacro* en el contexto de la postfotografía, como un mundo caracterizado por la *tecnoesfera* de lo *postreal*. Este mundo abarca tanto lo virtual como el ciberespacio, donde la muerte de la fotografía se convierte en el fundamento de la cultura postfotográfica.

En su libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (2002), José Luis Brea señala que, en la fotografía digital, la computadora funciona como un segundo obturador, brindando una segunda oportunidad para generar una imagen que la fotografía tradicional no permitía. Además, destaca que Internet se convierte en una esfera electrónica que borra las fronteras entre lo virtual y lo real. En el ámbito de la imagen (ya sea fotográfica, cinematográfica o mediática), el prefijo *post* se sitúa más en el ámbito de la experiencia y vivencia del ser humano con la tecnología.

En 2003, se publica el libro *Una introducción a la cultura visual* de Nicholas Mirzoeff. En esta obra, el autor destaca que uno de los cambios fundamentales en la fotografía digital es que no se la considera como un documento que refleja la realidad de manera inherente, como sucedía en la fotografía tradicional. Este cambio representa una transformación significativa en la naturaleza misma de la fotografía:

Después de un siglo y medio dejando constancia y conmemorando la muerte, la fotografía encontró la suya propia en algún momento de la década de los ochenta, a manos de las imágenes creadas por ordenador. La capacidad de alterar una fotografía digitalmente. Ha arruinado la condición básica de la fotografía: cuando se ha abierto el obturador, algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible producir «fotografías» de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa. (2003, p.130)

En 2007, se publica el libro *Antropología de la imagen* de Hans Belting. En esta obra, el autor analiza la postfotografía y expone que esta forma de imagen se aparta del mundo físico para encontrar su poder en la virtualidad. Belting sostiene que la postfotografía amplía el

control sobre las imágenes en el ámbito virtual, despojando a las reproducciones de su fuerza original. Al mismo tiempo, destaca que los procesos digitales de creación de imágenes representan un concepto intermedio, ya que, a pesar de no surgir de la misma técnica fotográfica, estas imágenes generadas guardan similitudes con el medio fotográfico.

En 2007, Martin Lister publica un artículo titulado "A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information" en la revista *Convergence*. En este artículo, el autor explora la visión de un ser híbrido humano-máquina y destaca que incluso las imperfecciones y vacíos en las imágenes generadas por computadora no son *irreales*, ya que representan imágenes de un tipo de cuerpo distinto al del ser humano orgánico, un cuerpo de ciborg aún por venir. Sin embargo, Lister plantea que la noción de que la hiperrealidad de la imagen generada es un indicio de una visualidad posthumana, resulta ser un concepto negativo ya que la visión posthumana o postfotográfica implica la eliminación del *ruido* fotográfico.

No obstante, al combinar ambas ideas (la fotografía química, humana y ruidosa que se simula o se mejora mediante imágenes generadas por computadora, y la *nueva realidad* de una visión posthumana libre de imperfecciones mecánicas orgánicas), se produce un doble movimiento, una afirmación simultánea de la actualidad de lo fotográfico (el código, las marcas y la textualidad de la fotografía, el fotorrealismo) y el surgimiento incipiente de un nuevo tipo de visión.

### **2.1.2. La postfotografía y las redes sociales (2008 al 2016)**

Fontcuberta en *Por un manifiesto posfotográfico* (2011), sostiene que el análisis de la imagen postfotográfica no puede limitarse al trasvase ontológico que ocurre al reemplazar la plata por el silicio y los granos de haluro por los píxeles. Al difuminarse por completo los límites y las categorías, la cuestión de la imagen postfotográfica va más allá de un análisis centrado en un mosaico de píxeles que se relaciona con una representación gráfica de carácter escritural. Para él, es importante ampliar el enfoque hacia una perspectiva sociológica y observar cómo la postfotografía se adapta a Internet y sus plataformas, es decir, a las interfaces que interconectan al mundo y que facilitan gran parte de sus actividades. Lo crucial no es que la fotografía se convierta en bits de información desmaterializada, sino cómo esos bits de información impulsan su transmisión y circulación acelerada. Google, Yahoo!, Wikipedia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, entre otros, han cambiado la vida cotidiana y la forma en que la fotografía se desenvuelve. En realidad, asegura Fontcuberta



(ídem), la postfotografía no es más que la adaptación de la fotografía a nuestra vida en línea, un contexto en el que surgen nuevos usos prácticos y vernáculos junto con otros de naturaleza artística y crítica.

Pastor (2014) en su artículo titulado «Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0» de la revista *Historia y Comunicación Social*, aborda el tema del enorme flujo de fotografías y sus efectos en la sociedad. Pastor plantea la idea de una ecología de las imágenes, tomando como referencia a Susan Sontag, y busca rescatar las funciones epistemológicas, expresivas y emocionales de la fotografía que se diluyen en la era digital. Para lograr esto, propone una educación sobre las imágenes que se centre en tres aspectos clave: «[las] estructuras de producción, gestión y difusión de imágenes en la web 2.0» (p.754). Reflexiona, además, sobre la memoria y su relación con lo que él llama *inconsciente tecnológico*. En lugar de ofrecer soluciones concretas, plantea la pregunta de cómo preservar la memoria en un entorno donde el control ya no está en manos del usuario.

En el capítulo «Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. Estética, medios y subjetividades», del libro *Estética, medios masivos y subjetividades*, Mario Carlón (2016) plantea que el cambio más significativo de la época actual radica en la circulación de la información y las imágenes digitales: «se hace referencia principalmente a un cambio de escala y de sentido en la circulación de las fotografías en la vida social, porque lo que se ha modificado son las condiciones de producción, acceso y recepción» (p.46).

Joan Fontcuberta, en su obra *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2018), reflexiona sobre la condición que caracteriza a los nuevos dispositivos estéticos. Observa que el cambio desde la fotografía analógica o química hacia la fotografía digital difiere considerablemente de lo que sucedió con la crisis de la pintura, especialmente en el ámbito del retrato, cuando la fotografía fue introducida. Entre estas dos tecnologías, el cambio no ocurrió de manera abrupta, sino más bien como un proceso de «disrupción invisible» (p.28). Para Fontcuberta, el término *postfotografía* no se refiere a un movimiento artístico o a una simple moda asociada a la producción de imágenes para las redes sociales. Más bien, alude a las relaciones que caracterizan los tiempos que corren en cuanto a las imágenes electrónicas y su influencia en la sociedad contemporánea.

Jorge Luis Osiris Fernández Arias (2021) sostiene una perspectiva similar al destacar la interacción entre la fotografía y las nuevas tecnologías que han dado lugar a las e-imágenes en

el contexto histórico actual. Este fenómeno se encuentra intrínsecamente vinculado a lo que Fontcuberta describe como una *segunda revolución digital*, que está estrechamente relacionada con Internet, las redes sociales y los dispositivos móviles. Asimismo, Fernández Arias hace referencia a la noción de una *fotografía líquida* (en alusión a la teoría de la modernidad líquida de Bauman, 2000) y al concepto de hipermodernidad definido por Gilles Lipovetsky. Estas corrientes se caracterizan por la predominancia de lo efímero, lo inmediato, la moda y el diseño en este período.

La segunda revolución digital se caracteriza por la presencia fundamental de Internet, las redes sociales y la telefonía móvil, en el complejo entramado de la sociedad hipermoderna y el hiperconsumo. En este contexto, la postfotografía encuentra su relevancia en el siglo XXI, en un mundo cada vez más inmaterial, donde las imágenes de diversas naturalezas y temáticas se diluyen en un vasto océano desmaterializado. En este escenario, conceptos como autoría, verdad y memoria se difuminan en la avalancha de datos. Como señalara David Tomas anteriormente, la fotografía digital se convierte en un proceso continuo y fragmentado en el que se desvanecen las nociones de originalidad, propiedad, verdad y memoria.

Otro aporte importante para esta investigación es el concepto de *Homophotographicus*, acuñado por Fontcuberta (2020). Este término se refiere al ser humano que lleva consigo de forma constante un dispositivo fotográfico, convirtiéndose en el EMIREC (emisor-receptor) de la fotografía<sup>25</sup>. Este individuo produce, comparte y consume numerosas imágenes fotográficas. El tránsito de la imagen analógica a la digital, amplificado por internet y las redes sociales, ha transformado el mundo de la fotografía, siendo la telefonía móvil uno de los agentes tecnológicos más relevantes en esta transformación. La postfotografía se presenta entonces como una posibilidad conceptual y tecnológica, así como una reflexión vigente en las artes sobre el nuevo régimen esópico de la fotografía digital.

En el artículo «Imagen desde la postfotografía: una revisión conceptual», publicado en la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, Olivio, Lau y Herrera presentan su propio concepto de lo postfotográfico. Para desarrollar esta idea, realizaron un análisis exhaustivo de diversos autores

---

<sup>25</sup> El EMIREC; es un concepto de Jean Claude Cloutier (Canadá, 1924–2010), y en Latinoamérica fue desarrollado por Mario Kaplúm en torno a la comunicación popular. El concepto es una propuesta comunicacional donde el emisor a su vez es el receptor del mensaje, a diferencia de los modelos comunicacionales como la teoría de la *aguja hipodérmica*, o el modelo de Harold Lasswell que bebe de la tradición aristotélica: emisor-mensaje-receptor-efecto.

durante finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Su concepto se expresa de la siguiente manera:

[La postfotografía es] un tipo de práctica fotográfica digital que implica la producción ubicua, la manipulación y la socialización de imágenes fotográficas que son puestas en circulación a través de plataformas digitales de manera inmediata, expedita y dinámica, ampliando y diversificando las funciones, objetivos y significados que la imagen puede tener. (2022, p.11)

El término *ubicuo* sugiere que la producción de imágenes fotográficas se ha vuelto omnipresente en la era digital, debido a la accesibilidad de los dispositivos y tecnologías fotográficas. Además, la capacidad de manipulación de las imágenes digitales permite a los usuarios transformar y alterar las fotografías de diversas maneras, ampliando las posibilidades creativas y expresivas. En cuanto a *socialización* de las imágenes, se refiere al hecho de compartir y difundir las fotografías de manera inmediata y dinámica a través de las plataformas digitales.

Esta circulación rápida y extensa de las imágenes amplía y diversifica las funciones, objetivos y significados que pueden tener las fotografías, ya que se convierten en elementos de comunicación, expresión personal, narrativa visual y construcción de identidades. De esta manera la postfotografía se nutre de la apropiación y la reinterpretación de las imágenes que circulan en la esfera digital, permitiendo que adquieran nuevos sentidos y se inserten en diferentes contextos y discursos.

## 2.2. Manifiesto de la Postfotografía

*No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una  
sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.*  
Paul Valery

Según el *Diccionario panhispánico del español jurídico*, 2022, el concepto de manifiesto se remite a: «1. *gal.* Declaración. Manifiesto de carga. 2. *gal.* Proclamación de principios o intenciones. El Manifiesto Comunista (1848)». En este sentido, en el 2011, Joan Fontcuberta (2016, p.39) publica su propuesta<sup>26</sup> de decálogo sobre la postfotografía, el cual se cita *in extenso*:

---

<sup>26</sup> Según Fontcuberta: «Esta sería una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante» (2016, p.39)

- 1) Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.
- 2) Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).
- 3) En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.
- 4) En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.
- 5) En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.
- 6) En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).
- 7) En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.
- 8) En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.
- 9) En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.
- 10) En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un *arte* convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras.

El autor propone, a partir del manifiesto o decálogo, una perspectiva que denomina *la estética del acceso*. Esta propuesta se centra en los nuevos códigos estéticos de la fotografía digital y pone énfasis en la abundancia de imágenes compartidas en la actualidad. En este sentido, Chéroux, citado por Fontcuberta, señala:

Desde un punto de vista de los usos, se trata de una revolución comparable a la instalación de agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Hoy disponemos a

domicilio de un grifo de imágenes que implica una nueva higiene de la visión. (2016, p.41)

Paul Valéry plantea una analogía similar:

Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. (1999, p.133)

Ambos autores destacan la revolución en el acceso a las imágenes y su impacto en la percepción visual. Chéroux compara este acceso con la llegada del agua corriente a los hogares, proporcionando una forma fácil y constante de satisfacer las necesidades básicas. Esta analogía resalta la facilidad y abundancia del acceso a imágenes en el entorno digital actual, lo que da lugar a una nueva *higiene de la visión*. Por su parte, Valéry plantea una idea similar, sugiriendo que las personas se alimentan de imágenes visuales o auditivas que aparecen y desaparecen con un simple gesto, como si fueran signos. Esta afirmación resalta la fugacidad y la efímera naturaleza de las imágenes en el contexto digital, donde su consumo y desvanecimiento son rápidos y eficientes.

A partir del manifiesto, se establece el canon de lo postfotográfico en el arte, replanteando la noción de autoría y situando al artista no sólo en la captura fotográfica, sino también en todas las etapas de la imagen digital. El artista se convierte en un prescriptor de significados y el reciclaje de la imagen lo conecta con la tradición del arte de la apropiación. Según Elba López Fernández (2018), artistas como Duchamp, los cubistas y el Arte Pop forman parte de la tradición de apropiación en las artes. Esta propuesta artística se legitima en 1977 con la exposición *Pictures* en el Artist Space de Nueva York, comisariada por el crítico e historiador del arte Douglas Crimp (EE.UU., 1944-2019), conocido por sus contribuciones a las teorías de la postmodernidad.

Dicha exposición adquiere una relevancia significativa en la historia del arte contemporáneo, ya que artistas de diversas disciplinas crearon obras utilizando imágenes apropiadas, explorando conceptos como la copia, la cita, el plagio, la hibridación, el simulacro y la parodia. Esto sentó las bases para la noción del arte de la apropiación, en línea con el quinto punto del manifiesto que deslegitima los discursos de originalidad y normaliza las prácticas apropiacionistas. En este sentido, se reconoce que cualquier cosa puede ser objeto de plagio,

copia o versionado, lo cual constituye uno de los elementos más destacados del manifiesto y sus consecuencias posteriores.

Este manifiesto también propone legitimar una nueva ecología de la imagen, en la cual se puede identificar un campo teórico que está consolidando una visión en torno a las *Tecnologías de la Información y la Comunicación* (TIC) y su uso en los campos de la comunicación y las artes. Entre los aportes relevantes a este campo de estudio de la ecología visual, se pueden mencionar a Marshall McLuhan, E. H. Gombrich, Bousiac, Paul Virilio, Th. A. Sebeok, Elizabeth Rohmer y A. Moles, entre otros. El manifiesto propone una condición para esta ecología: el reciclaje visual, que funciona como un anclaje conceptual y una alegoría en respuesta a la saturación del flujo de imágenes que experimentamos en la actualidad.

Joan Fontcuberta (2016) desarrolla la idea del reciclaje como una forma de contención ante la contaminación icónica generada por la «hiperabundancia» (p.152) de imágenes. Propone una «ecología de la contención» (ídem) a través de la «institucionalización de prácticas de reciclaje y adopción» (ídem). Esto demuestra que una de las principales preocupaciones del manifiesto es dar una respuesta ética y estética a los millones de imágenes que circulan en el mar de la ubicuidad digital.

Desde la perspectiva postfotográfica, se propone construir un muro de contención frente a esta realidad mediante prácticas apropiacionistas como forma de reciclaje. Un ejemplo relevante es el proyecto *Googlegames* de 2005, que presenta foto-mosaicos creados con un programa freeware a partir de imágenes seleccionadas por el motor de búsqueda de Google. Estas agrupaciones de fotografías reformulan una imagen, generalmente de carácter noticioso (ver ilustración 24), como una forma de deconstruir el consumo mismo de las imágenes en la red.



Ilustración 24: Joan Fontcuberta, *Googlegames*. 2005

Otro aspecto transversal en el decálogo postfotográfico se relaciona con una propuesta que aborda de manera crítica y política el fenómeno. Joan Fontcuberta, en su libro *Las furias de las Imágenes* (2016), nos guía hacia tres puntos clave dentro de su universo teórico sobre la postfotografía: «el mundo se ha convertido en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización» (p.31). En estas tres dimensiones, el autor plantea una mirada crítica hacia los procesos contemporáneos relacionados con el hiperconsumo.

Un tema recurrente en la crítica postfotográfica es revelar, a través del uso excesivo de las imágenes, el hiperconsumo como un fenómeno social y parte de un proceso histórico en las narrativas sociales vinculadas al consumismo. La fotografía digital responde a una humanidad que se define cada vez más por su capacidad de consumo, en lugar de su humanidad. El individuo se encuentra más fragmentado, competitivo y definido por la lógica instrumental del mercado, inmerso en un extenso ámbito del marketing que determina sus patrones de consumo. Según Zigmun Bauman:

La estética del consumo gobierna hoy (...). Para quienes completaron con éxito el entrenamiento para el consumo, el mundo es una inmensa matriz de posibilidades, de sensaciones cada vez más intensas... La diferente intensidad que presenta aquel despertar de los deseos determina la forma en que objetos, acontecimientos y personas quedan señalados en el mapa de la vida; la brújula más usada para moverse en él es siempre estética, no cognoscitiva ni moral. (1998, p.56)

El proyecto postfotográfico se centra en una crítica hacia lo que podríamos definir, tal como indica la cita, como la estética del consumo y los nuevos valores predominantes en las generaciones actuales. Gilles Lipovetsky (2012) señala que estos valores, como el hedonismo y la seducción a través del placer del consumo, han dado lugar a una sociedad narcisista que ha perdido el sentido de la continuidad histórica. Otro valor destacado es el hiperindividualismo, donde el consumo de objetos virtuales se equipará al consumo de objetos reales como una forma de compensar la falta de apego al mundo tangible. En la serie *Warawar wawa* del artista boliviano River Claire (ver ilustración 25), se introduce un término aymara llamado *ch'ixi*, que hace referencia a la convivencia entre el mundo indígena y el occidental. Resulta interesante observar la hibridación de una cultura milenaria que se apropia de los códigos occidentales, incluido el hiperconsumo.



Ilustración 25: River Claire, *Warawar wawa*, 2019

Entonces, los valores del individualismo, el consumo, la inmediatez, la competitividad, la razón estética sin reflexión ética, lo espectacular, el hedonismo, entre otros, serán características fundamentales de lo que hoy se denomina como *trans-estética*, que no es otra cosa que la estética del capitalismo financiero, según Gilles Lipovetsky, citado por Jean Serroy:

Lo que define el capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético. En su opinión, se ha llegado a un momento histórico en el que el diseño, la publicidad, la moda, la decoración, el cine o el mundo del espectáculo se organizan sobre consideraciones estéticas relacionadas con la seducción, el afecto, la sensibilidad o las emociones, algo que se traduce en la superabundancia de estilos, diseños o imágenes. (s/p)

El arte contemporáneo ya no está destinado a la religión, a los príncipes ni a la acción política, sino al mercado. Esta afirmación forma parte de lo que Lipovetsky y Serroy definen como *trans-estética*. En un mundo multipolar e interconectado como resultado de la globalización neoliberal, los procesos estéticos se entrelazan y mutan, y los componentes culturales se han convertido en productos de consumo y entretenimiento. Esto refleja la idea de la versión del mundo mencionada por Irina Vaskes Sánchez (2008) en relación con el simulacro y la *trans-estética*:



El simulacro de Baudrillard como concepto filosófico-ontológico es de carácter universal: actualmente lo aplican al análisis del efecto alucinatorio producido por la televisión, de los problemas de comunicación, de la esencia simulativa de la actualidad social, de los problemas éticos, de la política en su estado *imposible*, del *fin de historia*, de transeconómica, transcultural, de la influencia global de la red de Internet (la cual el mismo Baudrillard nunca utilizaba), etc. En otras palabras, el mundo occidental consumista entró en la época de la simulación total que abarca todas las esferas: epistémico-científica, ético-moral, político-social y, por supuesto, estético-artística (p.200).

En el contexto de la globalización y como continuación de la muerte de las ideologías, la historia y las relaciones entre la ética y las formas estéticas, las trans-estéticas se envuelven en el metarrelato. Según Canclini:

(...) los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado, (crítico, historiador del arte) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse, dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos, a lo que ellos interpretan como tendencias de mercado. (1989, p.61)

En este horizonte, el manifiesto surge en un momento en el que los autores asumen que todo está hecho y las posibilidades creativas se han agotado, según la propuesta postfotográfica. Es a través del cadáver de la historia que se pueden desarrollar procesos de recreación en el arte, y se busca reformar el papel del autor mediante la coautoría, la creación colectiva y otras modalidades en las que el artista actúa como mediador «que se camufla o está en las nubes» (Fontcuberta, 2016, p.39).

El manifiesto, como una carta de intenciones, busca comprometerse con las necesidades individuales de los artistas para trascender hacia reflexiones necesarias en la sociedad. Como indica Bauman (1998), lo público es colonizado por lo privado y se desarrolla una vorágine líquida en todos los aspectos de lo humano. Estos aspectos son transversales en el manifiesto, especialmente en el ítem 10, donde se debe resistir el consumo y el glamour en el arte con el objetivo de «agitar conciencias» (p.39) y devolverlo al campo de las «trincheras» (ídem).

Indagando en la trascendencia del manifiesto postfotográfico, en su artículo «Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes» (2021), publicado en *Arte, Individuo y Sociedad*, Toro y Grisales concluyen que, diez años después de la difusión de éste,

se mantienen aspectos clave. Por un lado, destacan que, en efecto, el papel del artista ha trascendido la mera producción de obras y se centra en la prescripción de sentidos, lo que ha implicado un cuestionamiento a las nociones tradicionales de creación y autoría en el contexto postfotográfico. Asimismo, resaltan la necesidad de abordar una ecología de lo visual, tal como lo plantea Fontcuberta, que evite la saturación y fomente el reciclaje de imágenes, lo cual aterrizaría en una reflexión sobre la producción y gestión de imágenes en el entorno digital actualmente hiperconectado.

En relación a la función de las imágenes, los autores enfatizan que, tal como se expresa en el decálogo, en la postfotografía la circulación y gestión de la imagen ha adquirido mayor relevancia que el contenido de la imagen en sí misma. Para ellos, esto refleja el impacto de la era digital y las redes sociales en la forma en que se interactúa con las imágenes y cómo éstas se difunden y comparten en el mundo contemporáneo.

Finalmente, respecto a la filosofía del arte, Toro y Grisales plantean la existencia de aquella deslegitimación de los discursos de originalidad y la normalización de las prácticas apropiacionistas que, en el contexto postfotográfico, anticipó Fontcuberta en 2011. Reconocen, de esta manera, la influencia de la cultura digital y la facilidad con la que las imágenes pueden compartirse y modificarse, lo que sigue planteando nuevas preguntas sobre la autoría y la creación artística.

### **2.3. Exposición *From here on***

Esta reflexión sobre la fotografía ha dado origen a varias propuestas artísticas y ha sido referencial a nivel mundial. Una de las exposiciones más representativas en la formación del ideario de la postfotografía es *From Here On (A partir de ahora)*. Esta exposición se llevó a cabo desde el 4 de julio hasta el 18 de septiembre de 2011 en el *Atelier de la Mécanique*, y tuvo una segunda muestra en el *Arts Santa Mónica* en Barcelona, España, del 22 de febrero al 13 de abril de 2013. Esta exposición es considerada la primera exhibición internacional que presentó el fenómeno de la postfotografía y fue comisionada por Clément Chéreau, conservador del Departamento de Fotografía del *Centro Georges Pompidou*, Joan Fontcuberta, artista, Erik Kessels, director artístico de KesselsKramer, Martin Parr, fotógrafo de la agencia Magnum, y Joachim Schmid.



Ilustración 26: Manifiesto de la exposición *From Here On*

A partir de esta muestra, se puede establecer un punto de partida para la preocupación sobre la condición de la postfotografía en el mundo del arte. Mario Ribas realiza una crítica sobre la exposición, señalando que es un minucioso juego de selecciones de fragmentos relacionados con la fotografía, fragmentos de Google (y sus diferentes aplicaciones, como Earth, Maps), Flickr, Youtube, entre otros, que cuestionan el papel de la mirada, una mirada abierta y globalizada, una mirada que ve y también nos mira, “watch the watchers” (Ribas, 2013).

Los curadores de esta exposición redactaron un manifiesto que expone consideraciones importantes sobre la postfotografía, las cuales se convierten en las formas y fórmulas propias de este movimiento artístico:

*Ahora, somos una suerte de editores.*

*Todos reciclamos, cortamos y pegamos, remezclamos y subimos. Podemos hacer que las imágenes logren lo que sea. Sólo necesitamos uno ojo, un cerebro, una cámara, un teléfono, una laptop, un scanner, un punto de vista. Y cuando no estamos editando, estamos creando. Estamos creando más que nunca, porque nuestros recursos son enormes y las posibilidades ilimitadas. Tenemos un Internet lleno de*

*inspiración: tenemos cámaras diminutas que registran la luz más tenue, la oscuridad más cerrada. Este potencial tecnológico tiene consecuencias creativas. Cambia nuestro sentido de lo que significa crear. Resulta en lo profundo, lo bello, lo perturbador, lo ridículo, lo trivial, lo vernáculo y lo íntimo.*

*Trabajo que se siente como juego. Trabajo que torna lo viejo en nuevo y eleva lo banal trabajo que tiene un pasado, pero se siente absolutamente presente.*

*Queremos dar a este trabajo una nueva dignidad.*

*Las cosas serán diferentes.*

*Desde ahora...*

Más adelante se desarrolla una breve reseña de varios de los artistas y las obras significativas que participaron en la muestra, así como de algunos otros que continúan indagando en el campo de lo postfotográfico (ver Apéndice 1).

## **2.4. ¿Qué es la fotografía expandida?**

### **2.4.1. Crítica al concepto de postfotografía**

En este punto, se aborda una pregunta planteada por Sedano: «¿nos estamos equivocando al realizar la clasificación y el análisis de algunas de estas obras desde el punto de vista de viejos esquemas?» (2015, p.132). Esta interrogante se complementa con la afirmación de Joan Fontcuberta (2016), quien sostiene que el término *postfotografía* es provisional y espera encontrar una denominación más apropiada. Por lo tanto, en este capítulo exploraremos diferentes conceptos y posturas teóricas relacionadas con el fenómeno conocido popularmente como fotografía digital. Estas perspectivas pueden diferir o complementar la propuesta conceptual de la postfotografía. El enfoque se centrará en la fotografía expandida, con el objetivo de proporcionar una visión que se distancie o dirija hacia una comprensión tecnológica más acorde con la presente investigación.

En primer lugar, se explorará algunas posturas sobre la tecnología que abordan, de forma directa o indirecta, la noción de ecologías o sistemas. Para comprender mejor el contexto de esta investigación, se referenciará las dimensiones de los cambios y evoluciones tecnológicas presentadas por el autor Gilbert Simondon (1924-1989). Simondon desarrolla el concepto de *individuación* en su tesis doctoral, escrita en 1958 y publicada de manera progresiva desde 2005, para cuestionar las dos principales vías mediante las cuales se aborda la realidad del ser como individuo: el sustancialismo, que considera al ser como una unidad

indivisible, y el hilemorfismo, que postula que el individuo surge del encuentro entre una forma y una materia.

Dichas concepciones sugieren que hay un principio de individuación preexistente a la propia individuación, es decir, las condiciones de existencia del individuo ya están establecidas y el individuo se esfuerza por alcanzarlas. Pero, para Simondon, el individuo es un proceso continuo y permanente en el que no hay una esencia perenne ni una finalidad en sí mismo. Por lo tanto, según él, el ser vivo no puede ser comprendido sin tener en cuenta su entorno ni sin considerar los constantes devenires y transformaciones en los ámbitos físico, biológico, social y psicológico.

En el campo de la tecnología, Simondon habla sobre un equilibrio metaestable que orgánicamente se codifica y se adapta en diferentes formas, y que en el campo de los vivos se amplifica:

En el ser vivo, la individuación es provocada por el individuo mismo, no es simplemente un objeto funcional resultante de un proceso de fabricación. El ser vivo resuelve sus problemas no solo adaptándose –es decir, modificando su relación con su medio (algo que la máquina es capaz de hacer también)–. Sino también modificándose a sí mismo mediante la invención de nuevas estructuras internas y su auto inserción completa en la axiomática de los problemas orgánicos (Simondon, 1996, p.262).

Por lo tanto, la fotografía, como invención humana, está condicionada ya en su presente por su devenir: forma y fondo, ser y esencia, responden y se condicionan al constante cambio. El devenir establece y sitúa elementos interconectados, y la tecnología es un pensamiento vivo que responde a un equilibrio en el mundo natural. Esto permite la evolución cíclica de los conjuntos tecnológicos. Simondon (2007) presenta una concepción tecnológica que no se distancia de los seres humanos y su entorno en dimensiones sociales y ambientales, una tecnología también viviente.

Esto nos recuerda la propuesta filosófica de *El Anti-Edipo*, de Guattari y Deleuze (2004), donde los organismos-máquinas y los seres humanos son máquinas deseantes en las cuales el deseo es una característica funcional fundamental para el capitalismo, donde el anhelo de devenir es importante. Por lo tanto, desarrollan dos conceptos propios: el cuerpo sin órganos y la desnaturalización. El primero explica las infinitas variaciones que caracterizan a lo humano y su liberación de la rigidez de adecuarse al mundo establecido. En este sentido, el órgano-

máquina conduce al cuerpo sin órganos, donde los órganos se convierten en flujos que se organizan en el ámbito social y privado a través de la pulsión que forma la máquina deseante. La desnaturalización es la incapacidad de comprender el mundo mediante la razón, un proceso que va en contra de la naturaleza. La desnaturalización está relacionada con el racionalismo, pero no se comprende completamente, creando un mundo ajeno.

La explicación anterior sobre la relación entre el ser humano y la tecnología tiene como objetivo resaltar uno de los problemas conceptuales presentes en la reflexión sobre lo postfotográfico, que a menudo tiende a adoptar una lectura más tradicional de la relación entre el hombre y la tecnología. En este contexto, Laura González-Flores (2018) aporta una idea fundamental que resulta relevante para esta investigación, el enfoque en las fotografías:

¿Qué quiere decir esto? Que, si seguimos a Simondon, más que de origen o esencia de un ente técnico como la fotografía, estaríamos hablando de un proceso de devenir continuo de éstas: como toda tecnología, la fotografía nunca ha tenido una esencia fija, siempre ha estado cambiando, transformándose. Así, más que de fotografía, podríamos hablar de la (s) fotografía (s) en plural. (2018, p.216)

Existen varias investigaciones que se centran en abordar las diferentes posturas críticas frente a la postfotografía. En 1990, Ritchin, F. publicó el libro *In our own image*, donde propuso una revisión conceptual y de procedimiento en la fotografía química, introduciendo el concepto de Hiperfotografía. Ese mismo año se lanzó al mercado el software Photoshop, que revolucionó el ámbito del diseño y de la incipiente fotografía digital. Además, todo esto ocurrió un año antes del nacimiento comercial de la *World Wide Web* (www) en 1991, cuando apenas existían alrededor de medio centenar de sitios web. Este libro se convirtió en una de las primeras obras en señalar los cambios sustanciales provocados por la irrupción de lo digital en el campo de la fotografía.

El mismo autor Ritchin, F. en su libro *Después de la fotografía* donde retoma el concepto de Hiperfotografía, que se hermana con el de postfotografía en algunos aspectos. Ritchin plantea la siguiente reflexión «en gran medida este grupo de estrategias estará ligada a otras en tanto componentes del Inter juego, interactivo y enlazado, de los más grandes metamedios. A este nuevo paradigma, que aún está por consolidarse, podemos llamarlo hiperfotografía» (2010, p.169).

Laura González-Flores (2018) señala que nos encontramos en una era que va más allá del capitalismo industrial y se enfoca en una economía basada en la producción y el intercambio

de signos. Una diferencia sustancial entre las tecnologías es que la fotografía analógica se basa en un código óptico-geométrico, mientras que la fotografía digital es un metacódigo que utiliza un patrón distinto, el algoritmo-numérico, para simular o imitar la fotografía química. Profundizando aún más, al referirse a la propuesta de Jean Louis Deotte del *aparato estético*, muestra que éste «no sólo se establece como una mediación entre el mundo de las ideas, el poder y la sensibilidad, en una época determinada, sino como el “aparecer” de sus acontecimientos» (González, 2018, p.16). Además, Enric Mira Pastor (2014) revela que los dispositivos fotográficos ya no se limitan exclusivamente a la captura fotográfica, ya que en la era de la postcámara han sido absorbidos por dispositivos tecnológicos como los teléfonos celulares, entre otros:

La fotografía se ha convertido en algo ambiental no solo por la proliferación de imágenes que se esparcen sin restricción por dominios públicos y privados – ubicuidad – sino también, y, sobre todo, porque la fotografía es cada vez más inseparable de los logros e innovaciones asociadas con el fenómeno de la ubicuidad de los dispositivos informáticos, y de las mismas tecnologías de la comunicación, en casi todo tipo de objetos y dispositivos. (2014, p.749)

Otro término que contribuye a conceptualizar la fotografía digital es el acuñado por José Luis Brea (2010), quien desarrolla la idea de la imagen electrónica y la era posmedial. Brea habla de la convergencia tecnológica entre la postproducción y las telecomunicaciones, con el propósito de fomentar la socialización de prácticas artísticas y otros aspectos en un campo abierto, no jerarquizado y descentralizado.

Oscar Colorado propone el concepto de *fotografía 3.0* como una contribución para definir la fotografía digital en la actualidad (Colorado, 2014). Según él, la fotografía 3.0 abarca todo el fenómeno que rodea a la fotografía, desde la producción de imágenes fijas hasta su función social y comunicativa en el ámbito digital. El término *3.0* se relaciona con el entorno cibernético y evoluciona con los cambios tecnológicos significativos para la fotografía, como las nuevas versiones de software y demás. Para Colorado, se trata de «la fotografía entendida como un conjunto de fotos, pero también como fenómeno, un gestor social y de comunicación y un hecho cultural» (2014, p.15).

En su enfoque, Colorado también conceptualiza la historia fotográfica en términos de su codificación tecnológica. Por ejemplo, se refiere a la fotografía tradicional como la *fotografía 1.0*, mientras que la fotografía de finales del siglo XX y principios del siglo XXI se

considera la *fotografía 2.0*. Luego, con la aparición de las redes sociales, se llega a la *fotografía 3.0*. En su reflexión, Colorado insiste en que la postfotografía no implica la desaparición de la fotografía en sí misma: «el termino postfotográfico remite a una indefinición e imprecisión al aludir a un cierto estadio que, como no conocemos o entendemos, nos es difícil nombrar con precisión» (2014, p.13).

Luna (2019) introduce otra tendencia en el ámbito fotográfico, que ella denomina como imagen algorítmica. Esta perspectiva aborda un cambio de paradigma en las imágenes fotográficas, que antes estaban definidas por «el principio de proyección geométrica» (Luna, 2019, p.9). La imagen algorítmica representa una convergencia entre la visión humana, la búsqueda de la perfección en la representación y la continuidad de los procesos fotográficos, junto con el avance tecnológico de los dispositivos y las imágenes fotográficas digitales para ir más allá de lo que normalmente vemos.

En este contexto, muchos avances tecnológicos como el 3D y la realidad aumentada no se limitan simplemente al ámbito digital, sino que se enfocan en el poder y la influencia que ejercen. Estas tecnologías no solo están relacionadas con la expresión visual, sino también con el control de la imagen en términos de producción y difusión en las redes sociales. Al respecto, Luna señala:

Los medios de producción de las imágenes se han automatizado hasta el punto de que ellas están dejando de ser un medio de comunicación humana, para convertirse en vehículos de la comunicación entre humanos y máquinas e incluso –¿necesitan hoy las imágenes de un observador humano?– entre máquinas. Las imágenes presentan una ordenación interna programada por los algoritmos con un carácter decididamente performativo y pragmático, pues aquella se decide según imperativos de adaptación variables en referencia a una infinidad de situaciones y contextos cambiantes. (2019, p.9)

Un ejemplo destacado de fotografía algorítmica en el arte se puede apreciar en la serie *Desballestar* del fotógrafo Germán Britos. En esta exposición, Britos lleva a cabo lo que Marcela Vallejo describe como un ejercicio de *apropiar la apropiación* (Vallejo, 2022). El artista toma imágenes previamente apropiadas e intervenidas por Baldessari, y mediante el uso de un algoritmo de Photoshop, intenta reconstruir la imagen original, es decir, lo que existía antes de la intervención de Baldessari (ver ilustración 27). Esta serie de obras de Britos exploran la transformación y reinterpretación de las imágenes mediante el uso de algoritmos,



ofreciendo una perspectiva única sobre el proceso creativo y la relación entre autoría y apropiación en el arte contemporáneo.



*Ilustración 27: Germán Britos, 2022.*

## **2.5. Conceptos de lo expandido**

Durante una entrevista, Kamber (2010) preguntó al corresponsal de guerra Tim Hetherington, si se consideraba fotógrafo, a lo que éste respondió:

Si te interesa la comunicación de masas, entonces tienes que dejar de pensar en ti mismo como un fotógrafo. Vivimos en un mundo postfotográfico. Si estás interesado en la fotografía, entonces estás interesado en algo que, en términos de comunicación masiva. es pasado. Me interesa llegar a la mayor cantidad de gente posible. (2010, s/p)

Sobre esta respuesta de Tim Hetherington, el fotógrafo Eric Mayer plantea una postura que abre la discusión a una crítica a lo postfotográfico (un año antes del famoso manifiesto postfotográfico). Mayer indica que:

No hemos llegado a un mundo en el que la fotografía sea irrelevante o sustituible por otro medio. De hecho, todo lo contrario, la fotografía parece expandirse en su uso e influencia. A donde hemos llegado es a un nuevo lugar en el que ese viejo modelo que centraba su energía en la propia imagen mientras el resto de los mecanismos de su vida quedaban fuera del control de cualquier persona ahora ha

sido sustituido por avances tecnológicos que aportan mucho más. de toda la lanza bajo el control de los creadores (...) Es Post-Fotografía de la misma manera que el Post-Modernismo sacó al Modernismo de su posición de dominio monolítico y comenzó a examinar qué significaba para el Modernismo existir como un pluralismo. Ya no nos preocupa sólo la imagen, sino también su lugar en el fluir que le da posibilidades de vida, de sentido humano. (2010, s/p)

Lo destacado de este fragmento de la entrevista a Tim Hetherington es la confrontación de dos posturas acerca del fenómeno de la fotografía digital: la postfotografía y la fotografía expandida. Sin embargo, en el caso de Mayer, se percibe que *la fotografía parece expandirse en su uso e influencia*, lo cual constituye uno de los fundamentos esenciales de la fotografía expandida. En este enfoque, se trata de no considerar las nuevas y diversas tecnologías digitales como un riesgo, sino más bien como una oportunidad para el campo fotográfico.

En 1970, Gene Youngblood hace una propuesta sobre el cine expandido, y aunque se concentra en explicar *el fenómeno de un lenguaje cinematográfico fuera de sus fronteras*, uno de los aportes más sustanciales es la conceptualización que hace sobre la imagen expandida:

Cuando decimos «cine expandido» nos referimos verdaderamente a la conciencia expandida. Cine expandido no significa películas computarizadas, monitores de fósforo, luz atómica o proyecciones esféricas. Cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. Uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y esperar sinceramente expresar una pintura clara de sus relaciones en el entorno. Esto es especialmente cierto en el caso de una red de intermedios de cine y televisión, la cual ahora funciona nada menos que como el sistema nervioso de la humanidad. (Youngblood, 2012, s/p)

Esta propuesta de cine expandido se alinea con las ideas presentadas en el concepto de espacio expandido de Rosalind Krauss en 1979. En su análisis, Krauss señala que «las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad» (Krauss, 1985, p.60). La autora destaca la capacidad de adaptación y expansión de los procesos artísticos en lo que ella considera la conceptualización de un campo expandido. De esa manera, Krauss enfatiza la elasticidad de las prácticas artísticas tradicionales y propone un enfoque que va más allá de la definición

basada en el material o la percepción del mismo. Según ella, el campo expandido implica exploraciones que trascienden estas categorías convencionales. En este sentido, los términos se contextualizan en contraposición a una postura cultural, reflejando la evolución y transformación del arte en un contexto más amplio y diverso.

En su tesis, defendida en la Universitat Politècnica de València, el fotógrafo argentino Gerardo Suter (2010) explora el concepto de imagen expandida, influenciado por la idea del cine expandido, desarrollada por Gene Youngblood. Sin embargo, Suter se distingue al enfocarse en la noción de colisión en lugar de la expansión de la imagen. Según él, la imagen expandida es «aquella que el artista ofrece al espectador a partir de una obra rica en parpadeos e imágenes expandidas y que permiten su participación a través de un sistema específico» (Suter, 2010 p.158). Suter propone diferentes modalidades sobre la imagen expandida:

Tabla 11: Modalidades de la imagen expandida, Gerardo Suter, 2010

Modalidad	Enunciado	Características
Primera modalidad	Choque entre imágenes	Es una imposición o collage entre imágenes en un mismo espacio. Sobreposición espacio-tiempo superpuesto en otro espacio-tiempo. Fricción dialéctica con otros soportes tecnológicos y artísticos. El parpadeo <sup>27</sup> es mucho más pequeño como espacio entre la obra y el espectador
Segunda modalidad	La cinemática	El uso de las imágenes en movimiento. Es la relación de las imágenes que constituyen la narrativa de la obra. Los montajes, tanto de la imagen fija como cinemática fotográficos o cinemáticos, son una expansión de la imagen
<b>Tercera modalidad</b>	Superación del espacio bidimensional	Interés cuando esas imágenes se expanden en el espacio arquitectónico, cuando desbordan los márgenes de la propia imagen y se vinculan a otras imágenes. Cuando los tiempos propios de cada obra, fotográfica o cinemática, colisionan con el tiempo del espectador.

Juan Pablo Meneses Gutiérrez (2016), en su trabajo doctoral para la Universitat Politècnica de València, que indaga en la fotografía mexicana entre 1994 y 2014, desarrolla el término *imagen expandida*. Gutiérrez distingue entre imagen expandida y fotografía expandida:

<sup>27</sup> Según el autor, «el parpadeo no lo entenderemos como una mera desconexión visual, sino como un fenómeno capaz de extenderse a los demás sentidos. Si lo manejamos así, podríamos hablar de parpadeos sonoros, textuales o espaciales, y distinguir en ellos diferentes modulaciones, amplitudes y extensiones, pudiendo ser más o menos largos, más o menos grandes, más o menos altos, digamos entonces que los parpadeos podrían llegar a ser multidimensionales» (Suter, 2010, p.82).

Describo a la imagen expandida como las nuevas posibilidades discursivas, conceptuales y de soporte que articulan las prácticas posmodernistas; como una estrategia de producción de las artes visuales en donde las formas tradicionales modernistas (bidimensionales, enmarcadas, exhibidas en el muro y, en el caso de la fotografía, con soportes de plata y tendencias documentales) están siendo sustituidas, cada vez en mayor medida, por manifestaciones tridimensionales (instalaciones, performance, intervenciones, etc.), donde la clasificación de las distintas manifestaciones del arte es muy compleja. (2016, p.20).

Meneses sostiene que la fotografía expandida, tanto en formatos digitales como analógicos, es el resultado de su contexto histórico y de los avances tecnológicos, así como de un lenguaje en constante disolución de sus límites disciplinarios. Según el autor, es más relevante hablar desde las intersecciones disciplinarias, ya que es a partir de estas interacciones que surge la imagen expandida.

Por otro lado, Óscar Colorado Nates (2018) propone una concepción multidimensional de la imagen expandida, ya que ésta actúa como un soporte, pero también como un canal y un sistema, funcionando como un ecosistema propio. Esta idea resalta las múltiples funciones y roles que la imagen expandida puede desempeñar en diferentes contextos: existe «una relación simbiótica entre creación/obra/distribución donde lo que prevalece es la interacción social, el diálogo. La intertextualidad y la apropiación son la monnaie de cuivre corriente en la Imagen Expandida» (p.142).

## 2.6. Claves de la fotografía expandida

Es importante destacar que el campo conceptual de la fotografía expandida está en constante desarrollo y que sus aproximaciones conceptuales aún son relativamente nuevas en el mundo del arte. Andrés Barbeiro (2019) explica:

(...) el concepto de fotografía expandida es un término actual, que está en plena formulación y que pretende dar cuenta de lo que sucede en varias experiencias estéticas contemporáneas en general y en América Latina en particular, las cuales hasta el momento no han encontrado un marco teórico pertinente y completo para un análisis situado. (2019, p.10)

Debido a ser un campo en pleno desarrollo teórico, especialmente con una influencia significativa en Latinoamérica y con la imagen expandida como parte fundamental de su discurso, es posible identificar algunas características programáticas y conceptuales que buscan proporcionar una definición parcial de la misma.

La fotografía expandida encuentra uno de sus antecedentes en la obra de Dominique Baque (2003), quien la denomina fotografía plástica. Esta corriente surge a finales de los años 70, donde «las artes de actitud, el arte conceptual y la fotografía entablan innegables afinidades electivas para, más adelante, analizar la deconstrucción del modernismo en la que la fotografía fue, sin duda, uno de los operadores más corrosivos» (Baque, 2003, p.9). Por lo tanto, la fotografía plástica se convierte en un campo diverso, múltiple, fragmentado y híbrido, que abarca un ámbito fotográfico plural, heterogéneo e incluso segmentado, sin una unidad inapelable.

Se ha optado por resaltar sus líneas de fuerza, sus articulaciones y sus polos de intensidad en términos programáticos. Rodrigo Alonso (2008), al igual que la propuesta de Laura González Flores, se refiere a las fotografías en plural. El autor hace referencia a la práctica fotográfica y a un conjunto de experiencias que abarcan los paisajes fronterizos considerándolos como un espacio expandido. Dubois (2015) identifica este enfoque como el acto fotográfico que engloba el antes, el durante y el después de la fotografía. Pero, para Alonso, la fotografía expandida «esta expansión no necesariamente tiene que ver con la expansión hacia otros medios, sino que, más bien, la expansión tendría que ser hacia el interior de la propia fotografía» (2008, p.215).

La fotografía expandida surge en Latinoamérica como una propuesta que establece diálogos, tensiones y narrativas propias con respecto a lo fotográfico. Aunque se diferencia de

la postfotografía, comparten la condición de la postmodernidad como un dispositivo común, aunque con encuentros y desencuentros. Esta corriente ha adquirido relevancia en la región y ha impulsado tanto el ámbito académico como las prácticas artísticas en Latinoamérica. Un ejemplo destacado es el *Encuentro de Fotografía Expandida* organizado por el Equipo del CDF de Montevideo el 27 de julio de 2019. Durante este evento se exploraron diversas categorías que buscaban definir la fotografía expandida como un marco reflexivo para los múltiples lenguajes que emergen a partir de lo fotográfico, así como para mapear la actualidad fotográfica en este territorio expandido. En el marco de dicho encuentro, se estableció una estructura transversal basada en tres ejes fundamentales, que complementa la discusión sobre la fotografía expandida que actualmente está sucediendo en Latinoamérica:

Tabla 12: Ejes del Encuentro de Fotografía Expandida de Montevideo, 2019

Eje	Nombre	Características
Primer	Memoria y los archivos	Se plantea reflexionar sobre la genealogía de la imagen fotográfica, desde sus inicios analógicos hasta su evolución digital. Abordaremos el concepto de montaje desde una perspectiva que busca recuperar los recorridos semióticos y políticos de Aby Warburg y Didi Huberman, como elementos clave para entender cómo la imagen adquiere nuevos significados al interactuar con otras disciplinas.
Segundo	El tiempo	Se examinarán las ampliaciones resultantes de la forma en que el pensamiento sobre la imagen se incorpora en la producción audiovisual. Se explorarán los nuevos enfoques que el dispositivo cinematográfico y su duración permiten para reflexionar sobre la imagen.
Tercero	Lo digital	Se plantea una instancia de reflexión acerca de las ampliaciones de la visualidad en relación con la digitalidad y la difusión masiva de imágenes. El cruce entre tecnología, nuevos medios y artes visuales será el foco central de esta jornada.

Otro impulso significativo y mayor visibilidad para la fotografía expandida ha sido generado por las prácticas artísticas-editoriales lideradas por dos editoriales colombianas: *Raya Editorial* y *Matiz Taller Editorial*. Estas editoriales han creado la propuesta AñZ, la cual retoma la tradición latinoamericana del álbum fotográfico y presenta propuestas bajo el enunciado de la fotografía expandida, involucrando a varios fotógrafos de la región. Es importante destacar que esta propuesta es relativamente joven al momento de realizar esta investigación (Usma, 2021).

Es relevante considerar que, en torno a esta propuesta, se ha formulado un manifiesto de fotografía expandida con el objetivo de establecer una independencia conceptual en relación a la influencia europea y norteamericana asociada al impacto del manifiesto de la

postfotografía. Este manifiesto reivindica una mirada contemporánea de los problemas de los estados latinoamericanos. A diferencia del manifiesto postfotográfico, celebra la multiplicidad de oportunidades que ofrece la creación masiva de imágenes digitales y la creciente producción de fotografía espontánea, impulsada «por la fotografía amateur y la circulación digital de fotos de usuarios no profesionales; por otras expresiones y nuevos usos expansivos para la fotografía» (Usma, 2021, p.17).

En el manifiesto de la fotografía expandida se retoma el diálogo perdido en la década de 1990, planteando la cuestión de si existe una fotografía latinoamericana. En este contexto, se reconoce el potencial de las nuevas tecnologías como una oportunidad para narrar y construir imaginarios a partir de microhistorias personales y locales. Se hace referencia a la metáfora de Walter Benjamin del *ángel de la historia* para destacar la dinamización y el compromiso militante desde una perspectiva territorial como proyecto. Todo esto se enmarca en el contexto histórico actual de la región.

Las nuevas formas de narración, más diversas y complejas, surgen desde el interior, desde lo local y desde nosotros mismos. Hay un compromiso personal con las historias, los personajes y los lugares, que cuestiona la forma tradicional en la que nos han observado y estudiado desde fuera, llevándose mucho y dejando poco. Por otro lado, diferentes grupos, comunidades y movimientos que han sido ignorados están recuperando cada vez más espacios para contar desde su propia perspectiva, historias necesarias de resistencia y re-existencia (Usma, 2021). Esta propuesta también presenta un concepto que triangula tres dimensiones: la fotografía desde la perspectiva del artista y el público, lo regional y la imagen expandida.

AñZ explora la fotografía expandida, que se caracteriza por la hibridación, la transdisciplinariedad, la fragmentación y la constante re-significación en términos prácticos, estéticos y simbólicos de las prácticas fotográficas. Este enfoque abarca un amplio espectro de la fotografía, desde el documental hasta los límites del lenguaje. Incluye tanto la fotografía conceptual como la intervención y la construcción, así como acciones participativas y performances. También implica narrativas complementarias y transmediales, y una mayor conciencia de lo público. Se nutre de descubrimientos científicos, procesos experimentales y tecnológicos, tanto de archivos propios como externos, así como de las redes sociales, internet y las plataformas en la nube. (Usma, 2021) En esencia, busca expandir nuestra comprensión de nosotros mismos y de nuestro entorno: Latinoamérica. Más adelante, se dará un repaso sobre los principales exponentes de la fotografía expandida en Latinoamérica (ver Apéndice 2)

## Capítulo 3

### 3. La fotografía en Latinoamérica y en Ecuador

#### 3.1. Un breve repaso por el inicio de la fotografía Latinoamericana

En este capítulo, se pretende abordar el desafiante ejercicio de establecer una historiografía base que identifique elementos comunes y proporcione una narrativa que, aunque limitada, permita tener una visión general de la evolución de la fotografía en América Latina.

Tomando consciencia de que cada país tiene su propia historia y un registro de sus tradiciones fotográficas locales, el ejercicio consiste en utilizar una bibliografía de referencia para identificar algunos hitos clave que han contribuido a la noción de una fotografía latinoamericana. Para lograrlo, es fundamental comprender un elemento central en Hispanoamérica: la incorporación de la tecnología y su influencia en la conformación de las sociedades consumidoras.

Puede situarse un primer periodo con la llegada de la fotografía a Latinoamérica. En 1839, la fotografía llegó a Brasil y, posteriormente, a Montevideo y Chile. Para 1841, tanto el daguerrotipo como el calotipo ya estaban presentes en todo el continente, con una diferencia mínima en relación a su invención en Europa. Esto refleja un intenso comercio entre Europa e Hispanoamérica, especialmente con el mercado inglés, que, gracias a la revolución industrial, permitió una rápida adopción del calotipo y el colodión húmedo para la reproducción fotográfica a partir de un negativo, en contraste con el daguerrotipo y su única impresión fotográfica.

En cuanto al comercio global de la época, Cardoso y Faletto (1996) señalan que Inglaterra se convirtió en una potencia económica debido a su dominio en las flotas marítimas del Atlántico, sus bajos aranceles, su moneda fuerte y su defensa del libre mercado. Además, se convirtió en un referente comercial en un contexto económico global asimétrico e incluso invirtió en los procesos de independencia en Hispanoamérica.

Para ilustrar este fenómeno, se puede afirmar que América Latina, en el contexto geopolítico mundial, se ha convertido en un continente subyugado, siendo consumidor de los avances tecnológicos de las industrias extranjeras a cambio de materias primas. Según Kossoy (1998), en el siglo XIX, América Latina importaba y adoptaba las novedades tecnológicas provenientes de los mercados europeos, que representaban un modelo de progreso desde los países industrializados.





Ilustración 28: Autor desconocido. Retrato de Hercules Florence. 1875.

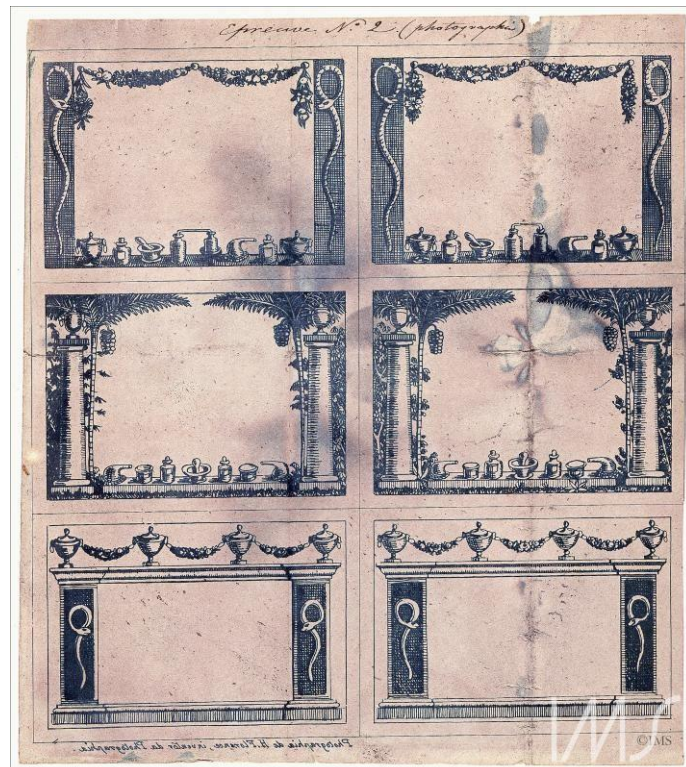


Ilustración 29: Hércules Florence. Epreuve N°2 (photographie). Rótulos para farmacéuticos. 1833

En el contexto de esta dependencia tecnológica de los principales centros de poder, se produjo un ocultamiento y una subestimación de las tecnologías locales. Un ejemplo destacado

de esto es el caso de Hércules Florence, un francés nacido en 1804 y radicado en Brasil hasta su fallecimiento en 1879 (ver ilustración 28). En 1833, Florence desarrolló una técnica que denominó *fotografía* (término que posteriormente sería atribuido a Herschel en 1860, es decir, veintisiete años después). Mediante este procedimiento, logró reproducir varios documentos utilizando una cámara oscura y papel tratado con sales de plata (ver ilustración 29), un método similar al que Talbot emplearía dos años más tarde.

Hércules Florence fue ignorado por el estado francés y brasilero, y olvidado en el tiempo hasta que Boris Kossoy sacara a la luz su historia en 1977. La investigadora Erika Billeter indicaría que «a Florence le sucedió lo mismo que a Hippolyte Bayard, cuyos experimentos fotográficos tampoco obtuvieron ningún reconocimiento oficial» (1995, p.15).

En el principio de la historia de la fotografía se desarrolla una fuerte competencia entre las invenciones fotográficas del daguerrotipo y el calotipo. El daguerrotipo tendría una fuerte carga clasista y tecnológica que se profundiza en Latinoamérica, como lo indica Kossoy (1998): «durante la época de 1840 y 1850 las dimensiones del mercado correspondían a las dimensiones de la oligarquía agraria, es decir los propietarios de extensos terrenos y de esclavos, los jefes políticos, la nobleza oficial» (p.34).

La diferencia en costos y en los públicos objetivo impulsó la adopción de procedimientos negativo-positivo, como el *Calotipo* o el *Colodión*. Estos métodos permitieron reducir los costos y florecer como un negocio viable en el mercado latinoamericano, reemplazando así la pintura retratista y las ilustraciones de prensa. Los artistas plásticos dedicados al retrato y la pintura paisajística en países como Colombia, Argentina y Venezuela, entre otros, cambiaron su profesión para establecer estudios fotográficos. Ejemplos notables fueron Carlos Pellegrini o Prilidiano Pueyrredón en Argentina, y Tito Salas o Martín Tovar y Tovar en Venezuela.

La fotografía se asociaba con las clases sociales que tenían poder adquisitivo, ya que este tipo de negocio fue respaldado económicamente por una combinación de burgueses, latifundistas, comerciantes, caudillos militares y grupos políticos locales, que conformaban la clase social dominante. No es coincidencia que las nuevas repúblicas de América del Sur tuvieran a los presidentes más fotografiados del siglo XIX. Por ejemplo, el 5to presidente venezolano después de la disolución de la Gran Colombia (la Cusiata), José Antonio Páez (Venezuela, 1790-EEUU, 1873), era aficionado a ser retratado en pinturas y, posteriormente, en fotografías durante sus gobiernos interrumpidos (ver ilustración 30).



*Ilustración 30: Autor desconocido. Retrato de José Antonio Páez, tomada entre 1855-1865*



*Ilustración 31: Autor desconocido. José de San Martín. 1849*

Contrastando con esto, destaca la única fotografía conocida de José de San Martín (Argentina, 1778-Francia, 1850) que data de 1849 y fue tomada por un autor desconocido (ver ilustración 31). El independentista argentino fallecería al año siguiente de su retrato, lo

que resalta una lógica en el campo de la fotografía, donde la importancia de la imagen queda subordinada a la importancia del modelo. En ese momento, como indica Luisa Bellido, el registro de la realidad era más relevante que el propio lenguaje de la imagen fotográfica:

Esto pone de manifiesto que el valor fotográfico se rige, en ocasiones, por la importancia social del retratado, al margen de la calidad 'per se' de la imagen. Con una visión occidental, era evidente considerar más importantes las fotografías de personajes europeos de la cultura o la política, que personajes desconocidos procedentes de tierras americanas. (2002, p.115)

Con la introducción del *daguerrotipo* y los primeros pasos del *calotipo*, así como la adopción del colodión y posteriormente la *albúmina* en Hispanoamérica, se produce un fenómeno similar al resto del mercado fotográfico mundial. En 1854, llega la invención de Eugène Disdéri (Francia, 1819-1889), quien desarrolló una cámara con múltiples objetivos, capaz de capturar varias tomas fotográficas en un solo negativo. Esto marcó el inicio de la popularización de la fotografía a través de la *Carte de Visite*; formato que se masificó gracias a la imagen del Emperador Napoleón III, ampliamente reproducida en todo el mundo.

Esto no sólo popularizó la fotografía, sino que también permitió que personas de clases sociales con menos recursos económicos tuvieran acceso al exclusivo mercado de la fotografía de estudio. Esta tradición perduraría en el siglo XX como memoria iconográfica de los hogares latinoamericanos, plasmada en los álbumes familiares.

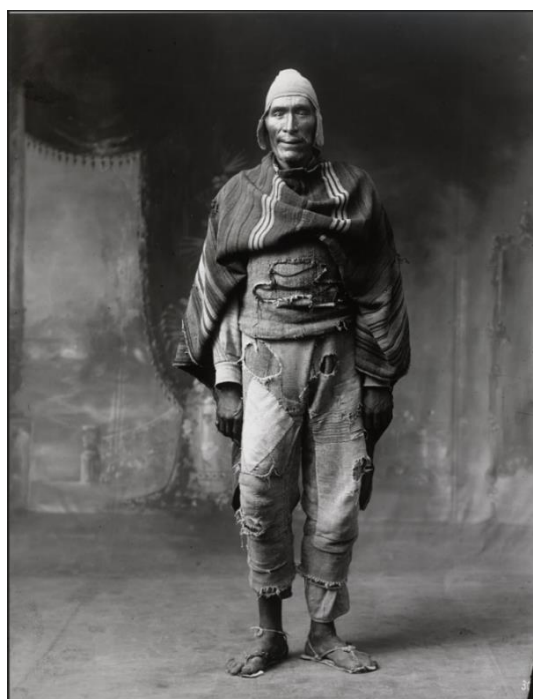
Entre las influencias en el retrato de la época, destaca la propuesta fotográfica de Alejandro Witcomb (Inglaterra, 1835-Argentina, 1905) en Buenos Aires, quien se enfocó en retratar a la burguesía urbana y aristocrática de Argentina (ver ilustración 32). En Perú, adquiere especial importancia el fotógrafo indígena peruano Martín Chambi (Perú, 1891-1973), quien coloca como protagonistas a los indígenas y a la clase campesina marginada del país (ver ilustración 33).

La fotografía, desde una perspectiva antropológica, muestra especial curiosidad por las culturas originarias latinoamericanas. Este tipo de imágenes buscaba visibilizar a los grupos sociales indígenas desde una mirada ilustrada y científica. Se destacan fotógrafos como el brasileño August Frisch (1840-1918), quien registró la vida y retratos de indígenas amazónicos (ver ilustración 34); el italiano Guido Boggiani (Italia, 1861-Paraguay, 1902), cuyo interés fue fotografiar las comunidades indígenas de Paraguay (ver ilustración 35); y Christiano Junior

(País, 1832-1902), quien capturó imágenes de esclavos e indígenas en estudios fotográficos (ver ilustración 36).



*Ilustración 32: Alexander Witcomb en su estudio fotográfico. Sin Fecha*

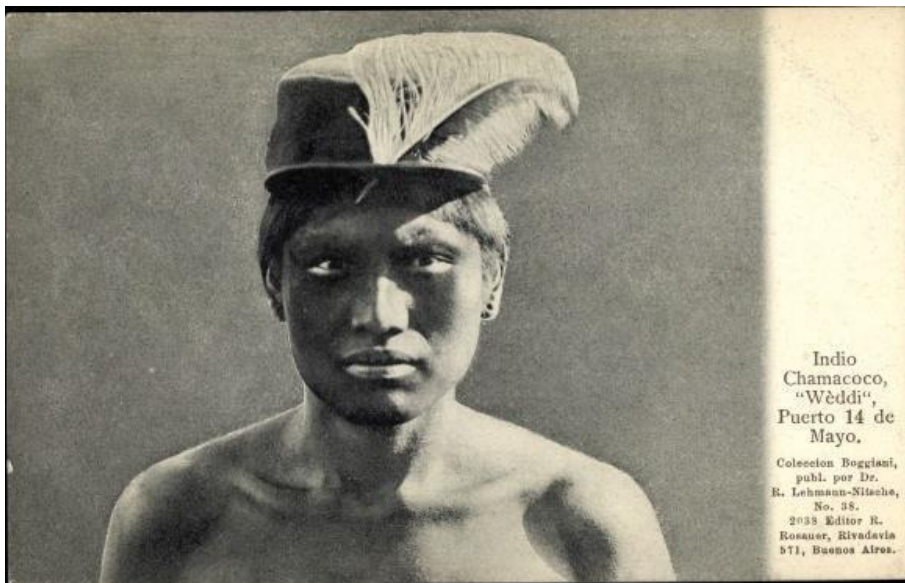


*Ilustración 33: Martín Chambi. Juan de la Cruz Sihuana. 1925*





*Ilustración 34: Albert Frisch Maloca. Habitación de dos indios Ticuna. 1867*



*Ilustración 35: Guido Boggiani. Postal Indio Chamacoco. Sin fecha*



Ilustración 36: Christiano Júnior. Negra. 1866

En Latinoamérica se desarrolló lo que se conoce como el fotógrafo viajero. Según Kossoy (1998), este fenómeno surgió de los imaginarios europeos recreados durante el periodo romántico y la Ilustración, considerándolo una «experiencia exótica» (1998, p.18). Estas expectativas fueron creadas a través de narraciones y novelas de viajes, como por ejemplo *Las encantadas* (1854) de Herman Melville (EEUU 1819-1891) o las obras de Julio Verne (Francia 1828-1905), como *La jangada* (1881) o *El soberbio Orinoco* (1898), entre otras historias. Además, se puede hacer referencia a las investigaciones realizadas en América, expuestas en la serie enciclopédica de los 30 volúmenes del libro *El viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, publicado entre 1807 y 1832 por Humboldt (1769-1859) y Aimé Bonpland (1773-1858). Esto también contribuyó a la formación del imaginario y los prejuicios sobre lo latinoamericano, retratando a sus pueblos como exóticos y ajenos a los parámetros de progreso establecidos por la modernidad europea y, posteriormente, por el capitalismo norteamericano.

Se puede mencionar que las expediciones realizadas por el ruso Georg Heinrich Von Langsdorff (1774-1852) y sus grabados para documentar la población indígena brasileña y la

selva de Brasil entre 1825 y 1829, anticiparon la necesidad futura del registro fotográfico para testimoniar con fidelidad ese mundo desconocido que ofrecía la selva. Es importante señalar que en esta expedición se encontraba Hércules Florence, previamente mencionado en esta investigación como el desconocido inventor de la fotografía en Brasil. Esto también estuvo relacionado con la construcción de un imaginario de progreso y modernización de las ciudades latinoamericanas, así como la riqueza antropológica de sus diversas culturas.

La fotografía se convirtió en una herramienta esencial de apoyo para la imagen científica, buscando descifrar la imagen de la otredad exótica en el territorio latinoamericano. Entre ellos, se puede mencionar al húngaro Pal Rostí (1830-1874) (ver ilustración 37), quien siguió los pasos de Humboldt por América. Inició su periplo en 1857 en Estados Unidos, luego visitó México, Cuba y Venezuela, y finalizó con una publicación fotográfica titulada *Memorias de un viaje por América* (1861).



*Ilustración 37: Paul Rostí, Iglesia de la población de San Mateo, Venezuela, 1857*

### **3.2. 1888, Kodak llega para quedarse**

Pasamos a la segunda etapa más significativa de la fotografía en Latinoamérica con la llegada de la *Eastman Kodak Company*. Con esto se masificó la imagen espontánea, la fotografía periodística, la fotografía publicitaria y el uso de la tecnología fotográfica para la ciencia, prácticas que se convirtieron en la expresión de un importante monopolio corporativo que sentaría las bases del modelo de negocio de las grandes corporaciones hasta la actualidad.



La empresa de George Eastman inició su plan de negocio en 1888 con el eslogan «Tú pulsas el botón, nosotros nos encargamos del resto». John Tagg contextualiza este momento:

Las industrias fotográficas de Francia, Reino Unido y Estados Unidos, conjuntamente con otros sectores de la economía capitalista, pasaron por una segunda revolución técnica que estableció las bases de una crucial transición hacia una estructura dominada por monopolios empresariales de grandes dimensiones. El revelado de placas secas más rápidas y de la película flexible, así como la producción masiva de equipos fotográficos sencillos y cómodos, abrieron nuevos mercados de consumidores y aceleraron el crecimiento de una organización industrial avanzada. Al mismo tiempo, la invención de medios de reproducción fotomecánica barata e ilimitada transformó la posición social y la economía de los métodos de producción de imágenes. (1988, p.81)

De esta manera, heredamos del modelo Kodak ciertas características que definieron la fotografía en el siglo XX. Se estableció una cultura en torno a la imagen y la fotografía, donde los llamados *momentos Kodak* representan una institución moral, relacionada con la idea de capturar fotografías, y se convierten en símbolo de un mundo ideal, donde se coleccionan momentos felices. En esta etapa, se observan las siguientes características:

- Surgimiento de la idea de democratización de la imagen, donde cualquiera puede ser autor de fotografías.
- Desarrollo de una concepción acerca de cómo es el mundo a través de la imagen.
- Monopolio en la tecnología química y la producción técnica y tecnológica relacionada.
- No sólo se masificó la fotografía espontánea, sino que también se profesionalizó el trabajo fotográfico.
- Este cambio de paradigma, que abarca desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX, también trajo consigo una revolución en la prensa escrita y un consumo masivo no sólo en la producción, sino también en el consumo de imágenes.
- Se desarrolló una cultura en torno al archivo fotográfico.
- Surgieron los fotógrafos-autores, con una visión creativa y personal en sus obras.

La accesibilidad a la fotografía junto el modelo Kodak, crearon un contexto propicio para el desarrollo del fotoperiodismo. Los avances técnicos permitieron capturar imágenes con mayor facilidad y rapidez, lo que a su vez allanó el camino para la difusión de momentos y eventos de actualidad. La capacidad de transmisión visual de noticias y narrativas sociales replanteó la comunicación masiva.

De ahí que, otro punto de inflexión en la historia de la fotografía latinoamericana se encuentre en el fotoperiodismo reformista estadounidense de principios del siglo XX. Martha Rosler (2007) sostiene que las imágenes fotográficas forman parte de un conflicto ideológico, y esto se refleja en el propio término *documental*, acuñado por John Grierson en la década de 1930 para la película *Nanuk, el esquimal* de Robert Flaherty. Este término busca orientar una retórica de la verdad objetiva en relación con la capacidad de los grandes medios para comunicar y, dentro de estos parámetros, la fotografía adquiere una función social como documento.

En el caso de la fotografía periodística, la comprendemos como aquella que se realiza con el propósito de ser difundida a través de los canales de información de la prensa escrita y los medios de comunicación masivos. Su objetivo principal es capturar eventos y sucesos relevantes como documento noticioso e informativo. Según Johanna Pérez Daza:

La fotografía periodística se convierte en un documento con significación histórica capaz de registrar la realidad y los sucesos más relevantes dentro de un espacio y lugar determinado, capturados por el reportero gráfico y que, luego de su distribución por la prensa, pasarán a formar parte de la memoria colectiva. (2013, p.135)

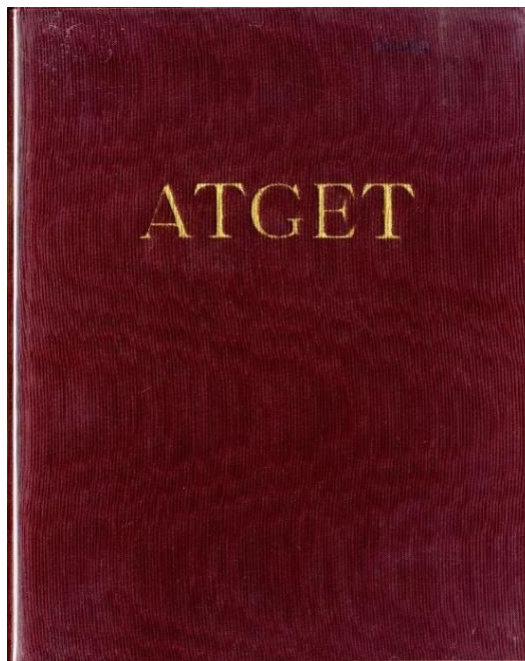
Entre los importantes exponentes que se refieren al término de fotografía documental a principios del siglo XX, destaca Henry Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004) y su noción del *momento decisivo*, término que expresa su visión de la fotografía como el único medio capaz de capturar lo preciso y fugaz de un momento, destacando la importancia de la anticipación y la preparación del fotógrafo para percibir la realidad y capturar imágenes únicas e irrepetibles, en lugar de sacar instantáneas al azar. Otros exponentes son Jacob August Riis (Dinamarca, 1849-EEUU, 1914), Lewis W. Hine (EEUU, 1874-1940) con su fotografía social, y Eugène Atget (Francia, 1857-1927), este último con una gran influencia en Latinoamérica.

El fotógrafo Gorka Dorronsoro (Venezuela, 1939-2017) señaló en una entrevista personal que «todos pagan tributo al paisaje social de Atget», refiriéndose al enfoque social

planteado por este fotógrafo francés (ver ilustración 38). Para el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, citado por Horacio Fernández (2011), la obra de Atget fue clave en su formación; haciendo referencia al libro *Photographe de Paris*, publicado en 1930 (ver ilustración 39), comenta que por medio de este libro «descubrió la calle, como la selva de la caza fotográfica» (Fernández, 2011, p.9).



*Ilustración 38: Eugène Atget. Cabaret Au Tambour. 1908*



*Ilustración 39: Eugène Atget. ATGET Photographe de Paris. New York. 1930*

El libro *Die Welt Ist Schön* de Albert Renger-Patzsch, publicado en 1928, tiene una influencia significativa en la fotografía latinoamericana (ver ilustración 40). Otro punto relevante es la experiencia de la Farm Security Administration (FSA), creada en Nueva York en 1935, la cual tuvo un impacto relevante en la construcción de la fotografía periodística y el documento fotográfico como arte en Latinoamérica.

La FSA, creada por Roy Stryker (EEUU, 1893-1975), reunió a un grupo de fotógrafos que incluía a Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Rosskam, Louise Rosskam, Ben Shahn, John Collier, Sheldon Dick, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon y Marion Post Wolcott. Estos fotógrafos dieron origen a uno de los géneros más populares en Latinoamérica en el siglo XX: el *Realismo Social*; desarrollado en el contexto de la *Gran Depresión*.

Aunque la FSA inicialmente contrató a los fotógrafos como artistas para realizar trabajos documentales y presentar evidencia de lo que estaba sucediendo, sin pretensiones artísticas o periodísticas, el proyecto fotográfico trascendió sus objetivos iniciales y logró crear uno de los archivos más importantes de la fotografía social en el mundo.



Ilustración 40: Albert Renger-Patzsch. *Die Welt Ist Schön*. 1928



*Ilustración 41: Hugo Brehme. Zapatistas in Cuernavaca. 1911*

Es importante destacar que, desde el inicio del siglo XX, la fotografía se ha convertido en una herramienta para denunciar y exponer las desigualdades, y esto no ha sido diferente en Latinoamérica. A través del fotoperiodismo, se ha reflejado el panorama social y se han plasmado los grandes conflictos del continente. Un destacado exponente de la fotografía en la primera mitad del siglo XX es el alemán Hugo Brehme (Alemania, 1882–México, 1954) (ver ilustración 41), quien dedicó su vida al registro fotográfico de la Revolución Mexicana, creando una colección de documentos fotográficos que influyeron directamente en fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo (México, 1902-2002) (ver ilustración 42). Además, las fotografías de los vanguardistas E. Weston y T. Modotti, orientadas por el surrealismo y las luchas sociales, también merecen ser mencionadas (ver ilustraciones 43 y 44). El desarrollo del fotoperiodismo y la fotografía documental en los primeros años del siglo sentarán las bases para considerar la fotografía no sólo como una técnica, sino como un producto artístico.

Hay que resaltar el papel de Venezuela en este contexto, en el cual destacan Henrique Avril (1866-1950) y su esposa María de Lourdes Ugueto de Avril (s/f), conocidos por su fotorreportaje sobre el movimiento político venezolano llamado la Revolución Libertadora, que tuvo lugar durante la guerra civil venezolana entre 1901 y 1903. Además, es relevante mencionar a María Teresa Boulton y Alfredo Boulton, dos fotógrafos cuyos nombres volveremos a mencionar más adelante en la historia de la fotografía latinoamericana. Sin

embargo, en este momento histórico, ambos contribuyeron a plantear una de las preguntas clave para comprender los acontecimientos posteriores en la configuración de una identidad latinoamericana en la fotografía: ¿existe una fotografía latinoamericana?



*Ilustración 42: Manuel Álvarez Bravo. Los agachados. 1934*



*Ilustración 43: Edward Weston. Nautilus. 1927*





Ilustración 44: Tina Modotti. *Mujer con jícara en la cabeza*, 1929

En Venezuela, el arte de la fotografía tuvo su inicio en el Museo de Bellas Artes con la exposición *La Margarita*, de Alfredo Boulton (1908-1995) en 1944<sup>28</sup>. El tema central de la muestra fue la magnificación del trabajo del pueblo margariteño, su cultura y su paisaje, desde los parámetros románticos de lo popular. En dicha exposición, el autor destacó los géneros fotográficos documental y de reportaje, especialmente con una obra titulada *Un lance de mandinga con el tren de don Valentín González Landaeta de Pampatar*. Las fotografías se vendían a un costo de 100 y 300 Bs, adelantándose a las primeras ventas de fotografías como arte en 1971, en la Photographer's Gallery de Sue Davies (Irán, 1933-Reino Unido, 2020). Boulton se convirtió en el primer fotógrafo venezolano en exhibir su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Según Esso Álvarez, en una entrevista personal realizada el 23 de enero de 2017: «tenemos a Alfredo Boulton, el primero en entrar de Latinoamérica al MoMA. Entró con cuatro fotografías a principios de los años 40».

El reconocimiento de las fotografías de Boulton en el MoMA se enmarca en la dirección de Edward Steichen, el renombrado director de fotografía del museo. Steichen fue el primero

---

<sup>28</sup> Cabe destacar que esta no fue la primera exposición fotográfica en Bellas Artes. La primera se realizó en 1941, del 14 al 31 de diciembre, y fue netamente paisajística en torno a Caracas, con temas recurrentes como: *El Guaire entre malezas*, *puerta de sol en el Guaire*, *la guaira*, *Ocumare de la costa* *los morros de San Juan* entre otros. El expositor fue el señor Conde Hugues Bartón de Montbas, ministro embajador de Francia. Las fotos se vendieron directamente con el artista.

en reconocer la propuesta de la fotografía como arte. Vale la pena mencionar una de sus curadurías más memorables, la exposición de 1955 titulada *La Familia del Hombre*, que contó con la participación de destacados fotógrafos y una colección de fotografías vernáculas de ciudadanos norteamericanos, compuesta por más de 500 imágenes.



*Ilustración 45: Henrique Avril en el Rio Manzanares. Cumaná, Estado Sucre. 1900*



*Ilustración 46: Alfredo Boulton. Fotografía del libro álbum: La Perla. 1940*



Según Phillips, el MoMA, bajo el auspicio de la Fundación Rockefeller, y gracias al trabajo de sus tres curadores más relevantes, Beaumont Newhall, Edward Steichen y John Szarkowski, gradualmente desarrolló la importancia de la imagen fotográfica como una forma de arte. Esta nueva validación de la fotografía se fue consolidando a través de una inversión significativa para conferirle un «*aura* del arte tradicional» (Phillips, 2003, p. 54). De este modo, se le otorgó un lugar en la historia del arte como un registro nuevo en lo que, según Benjamin, representaría una crisis en el arte, en la desaparición del aura. Según Luisa Bellido:

A partir de 1955 y tras la celebración de la exposición *The Family of Man* organizada por Edward Steichen en el Museum of Modern Art de Nueva York, surge un tipo de fotografía que tiende a realizar reportajes sobre las relaciones sociales y culturales de las comunidades, sus formas de trabajo y sus condiciones de vida. Para Steichen la fotografía permitía representar los temas fundamentales de la vida que afectan a toda la humanidad: nacimiento, amor, trabajo, muerte, e insiste en la ‘unidad esencial del género humano a través del mundo’. (2002, P. 118)

En Venezuela, Alfredo Boulton jugó un papel determinante en el inicio de la discusión sobre la fotografía como arte. Esto ocurrió a través de la publicación de un artículo, en 1952, en una de las revistas más prestigiosas de las petroleras venezolanas, la revista Shell<sup>29</sup>. El artículo llevaba por título «¿Es un arte la fotografía?»:

¿Qué si la fotografía es un arte? Claro que lo es. ¿Acaso se discute si la litografía, el grabado o el aguafuerte, son expresiones, vehículos de arte? Lo que podría discutir es si el hombre, el grabador, el aguafuertista o el fotógrafo son artistas, y esto es ya tema que entra en una esfera completamente ajena y desligada de la pregunta (...) Incuestionablemente qué arte fotográfico no es lo que hace millares de pasantes los domingos cuando salen al campo con máquinas a cuestas, pues iguales a ellos, son también los buscadores de belleza que han perdido toda la vida sin haberla atrapado. La contestación radica en el hombre, no en el medio que él utilice para expresar su debilidad. (2006, p.185)

En este punto, se destaca dos antecedentes importantes que apuntalan la noción de *fotografía latinoamericana*. Uno de ellos es el artículo de la investigadora y fotógrafa

---

<sup>29</sup> Revista de la petrolera Shell especializada en el ámbito de la cultura y folklore venezolano, su línea editorial le dio especial importancia a la fotografía como lenguaje.

venezolana María Teresa Boulton en la revista *Reflejos* en 1950, donde se utiliza por primera vez el término *Fotografía Latinoamérica*. El otro antecedente, es la primera exposición de *Fotografía Hispanoamericana*, organizada por la OEA en el año 1951. En su artículo, María Teresa Boulton reflexiona sobre la necesidad de que la fotografía sea considerada un arte propio.

En otro artículo firmado por Ángel Álvarez, citado por Mónica Villares Ferrer (2016), se expone un discurso de tono latinoamericanista que describe la fotografía en este subcontinente como influenciada por las tendencias europeas y norteamericanas. Luego se hace un llamado a «todos los clubs (sic) de habla hispana a luchar por ver este sueño convertido en realidad: una fotografía que refleje un arte propio» (p.1). Los deseos de identidad e integración como motor de desarrollo, incluso en el ámbito artístico, han impregnado los movimientos posteriores que aspiran a una independencia continental. Esta aspiración, que sigue presente en el horizonte intelectual, plantea problemas cada vez más complejos, especialmente en un mundo donde la interacción cultural se ha multiplicado vertiginosamente.

La reflexión de Alfredo Boulton, que dignifica el lenguaje de la fotografía como arte, se complementa con la reflexión académica desarrollada por María Teresa Boulton sobre la idea de una fotografía latinoamericana. Esta discusión se retomó en el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* celebrado en 1978 en México. En el contexto de este coloquio, la crítica de arte Raquel Tibol planteó la deliberación en torno a la fotografía latinoamericana.

A partir de este coloquio, surge un movimiento regional que se basa en las referencias del documentalismo social y las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas. Esto provoca un cambio significativo en la presencia de la fotografía en los museos más importantes de la región y también se expresa de manera notable en concursos, exposiciones y en el formato del *fotolibro*. Este movimiento fotográfico regional, que busca establecer una idea de la fotografía latinoamericana, llegará a ser conocido como *la Capilla Sixtina de la fotografía social* en la región, gracias a las investigaciones fotográficas de Edmundo Desnoes y Paolo Gasparini. Sin embargo, para comprender plenamente este movimiento, es necesario abrir un nuevo acápite en esta historia: el del *fotolibro*.

### **3.3. Un breve recorrido por el fotolibro en Latinoamérica:**

Antes de continuar, es importante responder a la pregunta: ¿qué es un *fotolibro*? Según Carrion (2017), es un formato editorial que se asemeja a un ensayo fotográfico, y como

publicación requiere una articulación del discurso visual comprometida con una narrativa propia y original. Por lo tanto, las fotografías conforman una narrativa significativa y son resultado de una investigación planteada a partir de las imágenes fotográficas propuestas por el autor.



Ilustración 47: Enrique Gutman. *Despertar Lagunero*. 1937

Tomando esto como base conceptual, el fotolibro en Latinoamérica se puede rastrear desde el proyecto en México del *Álbum histórico-gráfico*, el cual inició su publicación en fascículos en 1921, teniendo a la fotografía como protagonista del relato. Agustín Víctor Casasola (México 1874-1938) fue uno de los responsables de esta iniciativa. En 1937, surge el fotolibro titulado *Despertar Lagunero* (ver ilustración 47), creado por el mexicano Enrique Gutman, destacado por ser uno de los primeros en incorporar el fotomontaje como recurso fotográfico. En Argentina, se pueden encontrar los inicios del fotolibro con el libro *Buenos Aires, visión fotográfica* en 1936 (ver ilustración 48), de Horacio Coppola (Argentina, 1906-2012), donde también se destaca el uso artístico del fotomontaje inspirado en la capital argentina.

En 1945, se publicó el fotolibro de Manuel Álvarez Bravo titulado *Fotografías* (ver ilustración 49). De este libro, Diego Rivera mismo comentó que el fotógrafo crea «fotopoesía». Otro destacado libro es *El Precio del Estaño* (ver ilustración 50) de Gustavo Thorlichen (Alemania, 1906-España,1986), publicado en Argentina en 1955. Este libro es un ensayo

fotográfico que aborda las minas bolivianas y tiene un marcado enfoque social. Asimismo, en el mismo año, se publicó en Venezuela el fotolibro *La Margarita* (ver ilustración 51) de Alfredo Boulton, el cual retrata a los pescadores y trabajadores de la Isla de Margarita (Venezuela) en el año 1952.

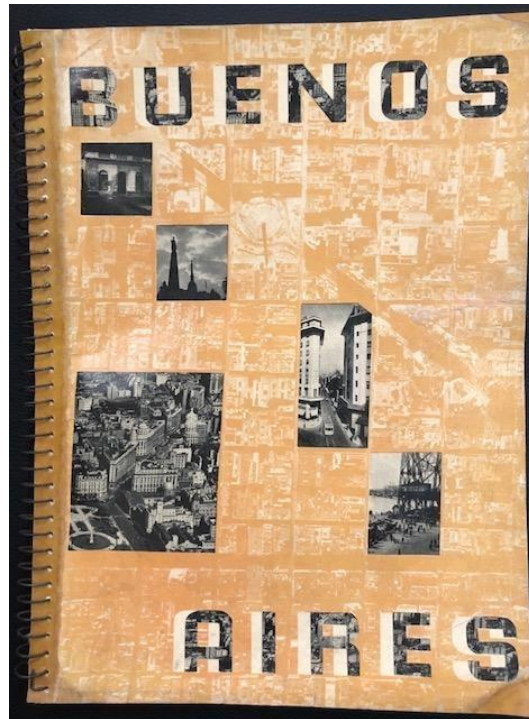


Ilustración 48: Horacio Coppola. *Buenos Aires; visión fotográfica*. 1936

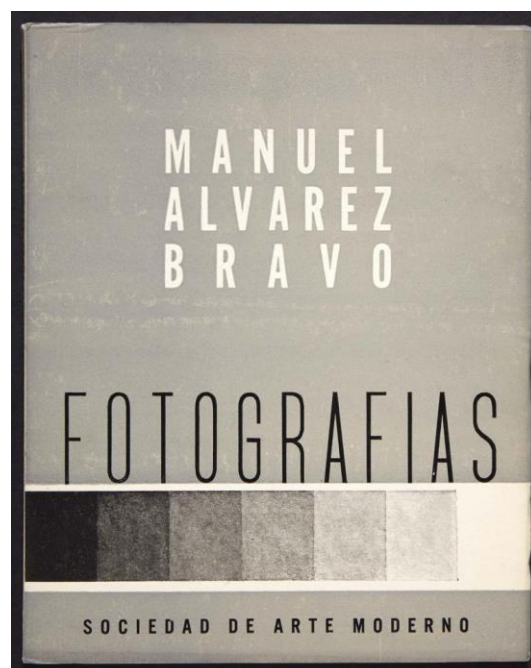


Ilustración 49: Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*. 1945

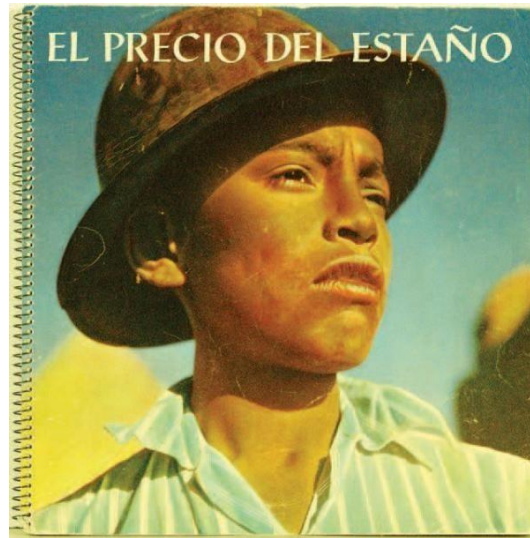


Ilustración 50: Gustavo Thorlichen *El Precio del Estaño*.1955

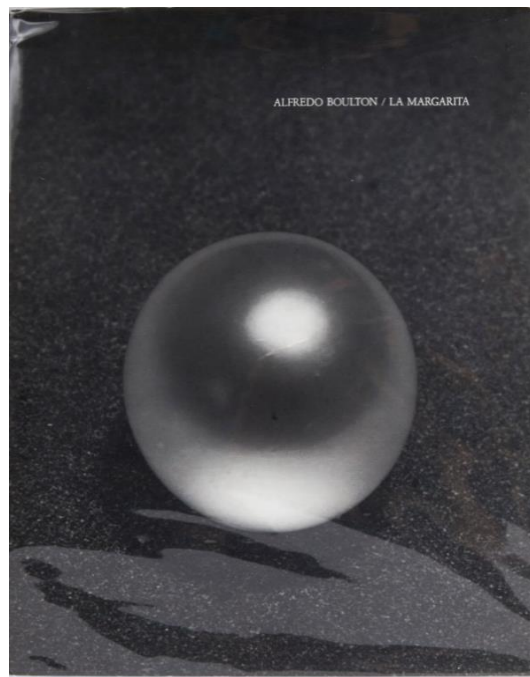


Ilustración 51: Alfredo Boulton. *La Margarita*.1952

Un año después de la revolución cubana, en 1960, se publica el fotolibro *Cuba Z.D.A.* (ver ilustración 52), el cual presenta un fotorreportaje sobre las condiciones extremas de pobreza de los campesinos antes de la *Revolución*. En ese mismo contexto revolucionario, surgieron otros títulos como *Patria o muerte* (1960) y *Venceremos* (1961), los cuales siguieron el formato de ensayo documental, pero con un claro sesgo propagandístico.

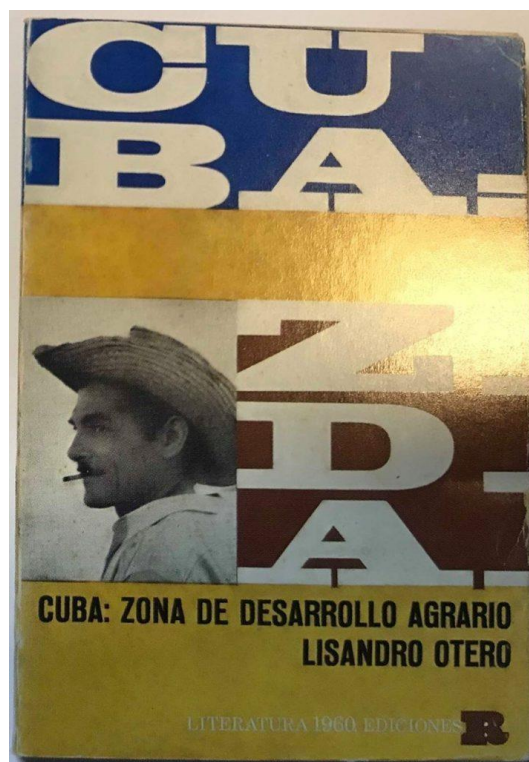
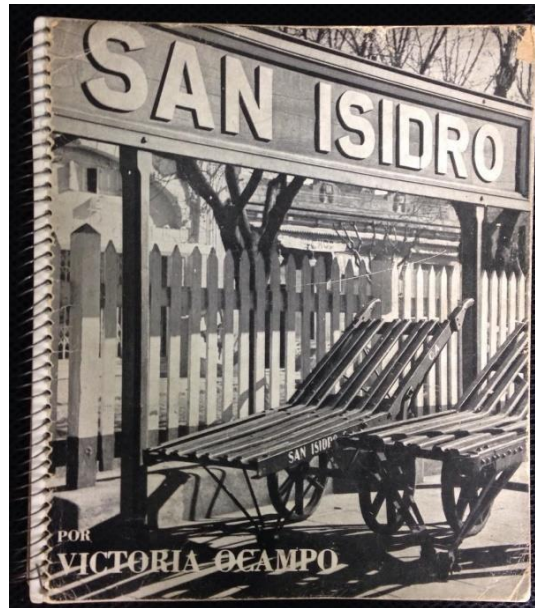


Ilustración 52: Cuba Z.D.A 1960

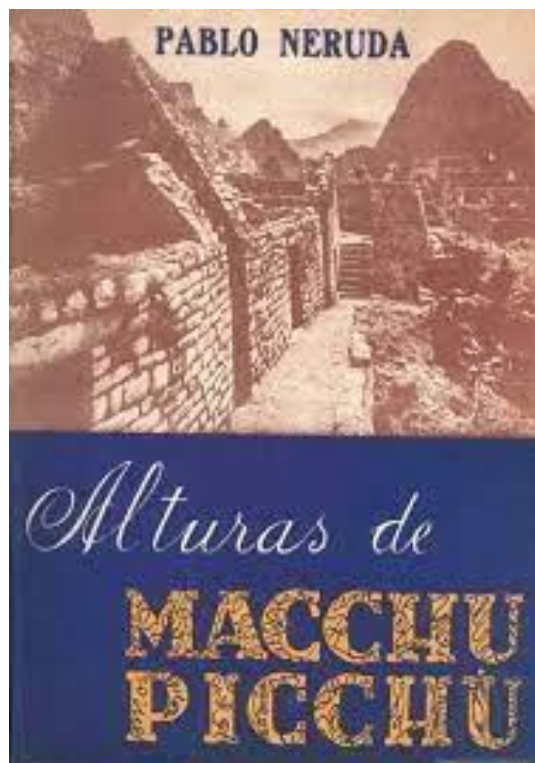
Un precursor de este tipo de obras es *San Isidro* (ver ilustración 53) de Victoria Ocampo, con fotografías de Gustavo Thorlichen. Pablo Neruda formaría parte del fotolibro-poemario titulado *Alturas de Machu Picchu* (ver ilustración 54), el cual incluye fotografías de Martín J. Chambi y fue publicado en Chile en 1952. Existen numerosos títulos con esta característica. Es importante destacar la contribución del grupo *El Techo de la Ballena* (1961-1969) en Venezuela, cuya producción de fotolibros fue abundante y se enmarcó en la vanguardia surrealista y la militancia política.

En pleno auge de las guerrillas latinoamericanas y el triunfo de la revolución cubana, los miembros de este movimiento, como Adriano González León, Salvador Garmendia, Jacobo Borges, Caupolicán Ovalles y Juan Calzadilla, se destacaron. En el contexto de esta vanguardia revolucionaria latinoamericana, se pueden mencionar los fotolibros desarrollados por La Jauría, entre los cuales destacan *Asfalto–infierno* (ver ilustración 55), publicado en 1963, de Daniel González y Adriano González León, así como *Rayado sobre el techo* (ver ilustración 56) de 1963. En Colombia, durante la misma década, se publicaron dos fotolibros: *La Vida Pública* (ver ilustración 57) con textos de Arturo Camacho y fotografías de Hernán Díaz; y *La Metamorfosis de su excelencia* (ver ilustración 58) con el mismo fotógrafo y texto de Jorge Zalamea.

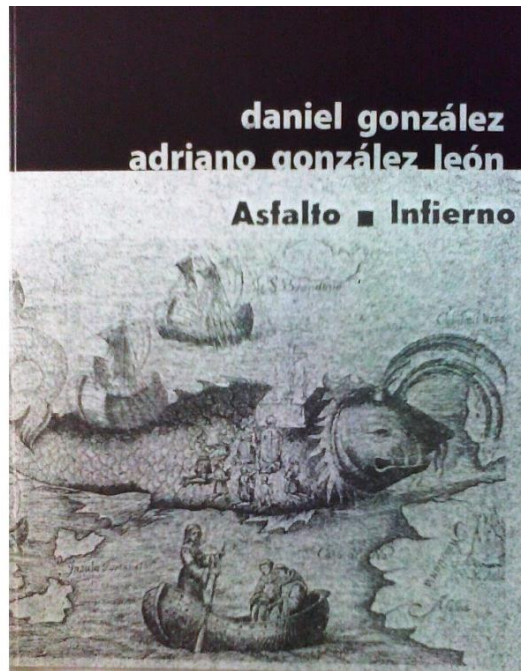




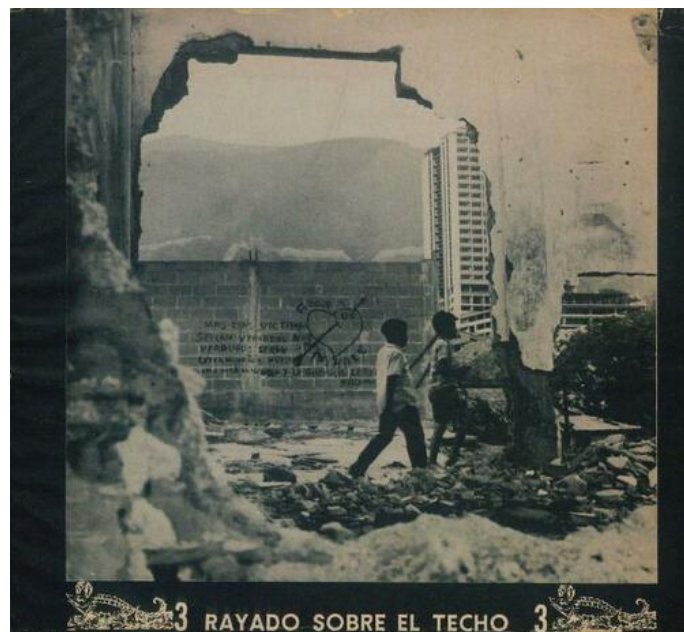
*Ilustración 53: Victoria Ocampo con fotografías de Gustavo Thorlichen. San Isidro. 1941*



*Ilustración 54: Poemas de Neruda y fotografías de Martí J. Chambi. Alturas de Machu Picchu. 1952*



*Ilustración 55: Daniel González y Adriano González León; Asfalto–infierno. 1963*

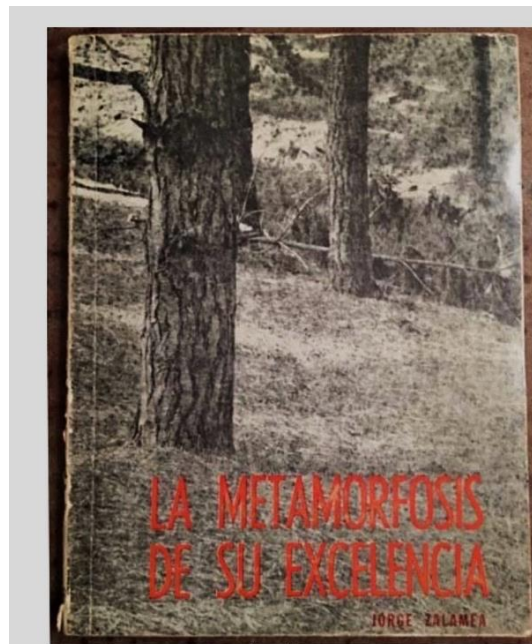


*Ilustración 56: Rayado sobre el techo, 1963*





*Ilustración 57: La Vida Pública. Fotografías de Hernán Díaz y textos de Arturo Camacho. 1962*



*Ilustración 58: La Metamorfosis de su excelencia. Fotografías Hernán Díaz y textos de Jorge Zalamea. 1963*

En este punto, retomamos la histórica demanda de una fotografía latinoamericana, tal como propuso Raquel Tibol. Dos fotolibros fundamentales en el canon del documental social de esa época son dignos de mención. El primero es el fotolibro de Enrique Bostelmann titulado *América, un viaje a través de la injusticia* (ver ilustración 59), publicado en 1970. En

su narrativa icónica, este libro recorre las desigualdades e injusticias en Latinoamérica. Es importante destacar que fue publicado por Siglo XXI y tuvo una amplia cobertura en la región en términos editoriales. El segundo fotolibro canónico es *Para Verte Mejor, América Latina* (ver ilustración 60) de Paolo Gasparini, publicado en 1972. Este libro se convierte en una referencia para reflexionar sobre la fotografía latinoamericana, ya que retrata el carácter fotográfico de una Latinoamérica llena de contradicciones.

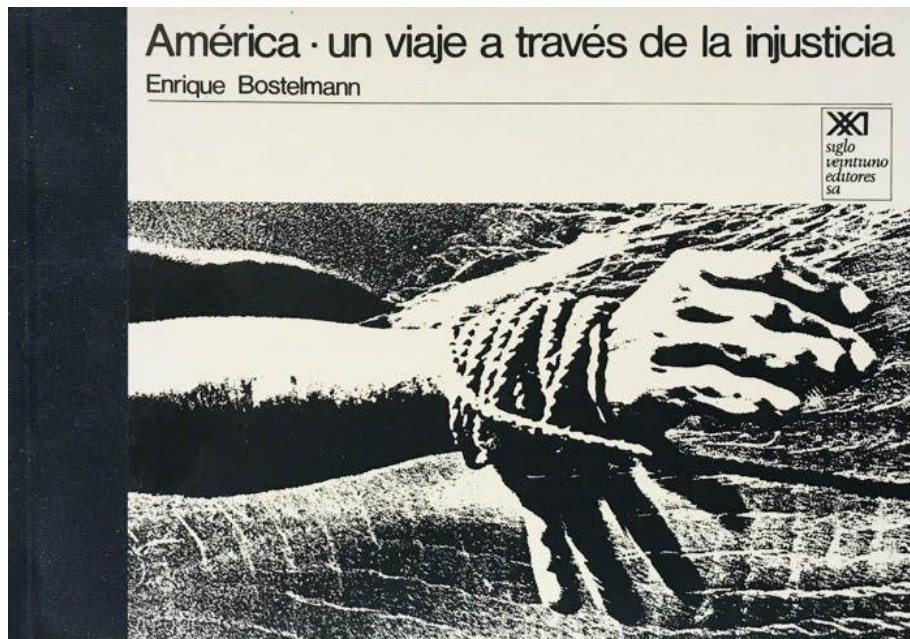
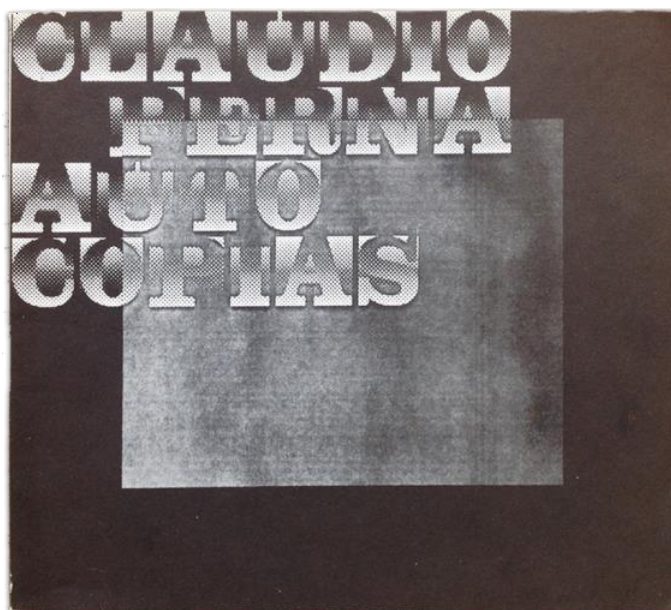


Ilustración 59: Enrique Bostelmann. *América: Un viaje a través de la injusticia*. 1970

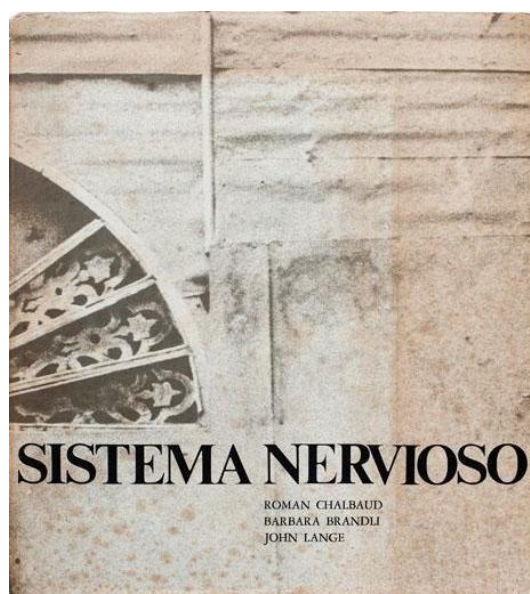


Ilustración 60: Paolo Gasparini. *Para Verte Mejor, América Latina*. 1972

El ensayo fotográfico social se convirtió en el canon dominante desde los años 60 hasta los 90, con algunas excepciones destacables. Un ejemplo de ello es el fotolibro *Autocopias* (ver ilustración 61) de Claudio Perna, publicado en Caracas en 1975, donde se reconoce la fotocopiadora como instrumento fotográfico. Además, se puede mencionar *Sistema nervioso* (ver ilustración 62) de la artista venezolana Brandli Bárbara, en colaboración con el cineasta Román Chalbaud y John Lage en el mismo año, presentando una propuesta minimalista del paisaje urbano que se podría considerar dentro del ámbito de la fotografía conceptual.



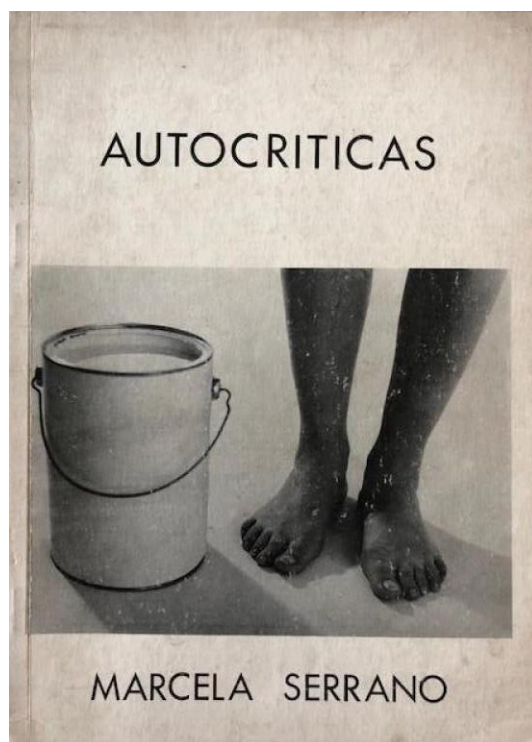
*Ilustración 61: Claudio Perna. Autocopias. 1975*



*Ilustración 62: Brandli Bárbara, Román Chalbaud y John Lage. Sistema nervioso. 1975*



Otra contribución notable es *Autocríticas* (ver ilustración 63) de Marcela Serrano en 1980, proveniente de Chile, que introduce la fotografía conceptual y el performance en el contexto artístico.



*Ilustración 63: Marcela Serrano. Autocríticas. 1980*

### **3.4. La fotografía latinoamericana desde los años 80 al Siglo XXI: del realismo social a la posmodernidad fotográfica**

Los autores de la década de los 80 se vieron influenciados por la práctica del fotolibro social de las décadas anteriores. Asimilaron el canon fotográfico establecido en las décadas de 1960 y 1970, el cual se basaba en una estética documental con un enfoque en lo social. Este contexto estuvo marcado por eventos históricos como la Revolución Cubana, las dictaduras de ultraderecha en Argentina, Brasil y Chile (incluyendo el golpe de estado contra Allende) y las guerras civiles en Centroamérica, entre otros. La imagen fotográfica se utilizó como una forma de denuncia del capitalismo voraz, del consumismo y de la injerencia del imperio norteamericano, así como de las atrocidades cometidas contra el pueblo mediante las políticas locales.

Pero, a finales de los 80, esto empezó a cambiar. Comenta Esso Álvarez que «llegó un

momento donde la fotografía fue fastidiosa, fue cansona. ¿Por qué? Siempre el niño barrigón, el niño pobre, el señor de la calle tirado al piso, el señor pobre, siempre pobre» (entrevista personal en 2017). Esto determinaría un supuesto debilitamiento del documento social generado entre las décadas de 1950 y 1970. Como indica Mariana Figarella (2005), en esos años el fotógrafo realista quería mostrar *la verdad* y activar la conciencia social, pero encasillado en temáticas folclóricas, costumbristas y de denuncia social estereotipadas.

En los años 80, la fotografía se movió en tres grandes bloques. El primero abarcaba la fotografía documental y el ensayo de fotografía social, caracterizados por imágenes en blanco y negro. Sin embargo, gradualmente fueron reemplazados por dos géneros fotográficos emergentes en el arte. Por un lado, la fotografía conceptual, que se encontraba en el espectro entre el minimalismo y el concepto, vinculándose como metáforas de la experiencia individual y enmarcándose dentro del pensamiento filosófico. Por otro lado, surgió una tendencia alimentada por la moda y las nuevas tecnologías, bajo el paraguas de la postmodernidad. Esta corriente generó una fotografía que ironizaba sobre las realidades del capitalismo, el consumo y que abría camino a una imagen más experimental.

El segundo bloque, que se manifestó a finales de los años 80, vio cómo el blanco y negro era reemplazado por una amplia gama de experimentaciones con nuevas tecnologías, como las polaroids, el vídeo y el autofocus. Además, la influencia del mercado del arte de Nueva York se hizo presente, ya que las galerías de Soho mostraron preferencia por una nueva fotografía que se enmarcaba en la tradición del pictorialismo. Esto dio lugar a una nueva generación de fotógrafos, y dos artistas clave que ejercieron influencia en esta tendencia fueron Joel-Peter Witkin y Cindy Sherman, considerados fotógrafos que utilizaban el medio de la fotografía como forma de expresión.

A medida que los años 90 daban sus primeros pasos, se desarrolló con fuerza una estética posmoderna que ya mostraba algunos signos en la década de 1980. Esta nueva aproximación de la fotografía al arte estuvo acompañada de orientaciones estéticas impulsadas por críticos, filósofos y empresarios. Se promovió una estética centrada en el mundo personal del artista, lo cual cobró mayor relevancia debido al agotamiento de los lugares comunes de la fotografía documental.

Hacia fines de esa década, los nuevos códigos estéticos-sociales trastocan la iconografía latinoamericana. Mariana Figarella señalaría al respecto:

La década registra la existencia simultánea de dos tendencias dentro de la fotografía

considerada como arte. La fotografía documental, cuya presencia hegemónica comienza a trastabillar a finales del decenio, y el surgimiento de una fotografía escenográfica y esteticista, muy cercana al lenguaje de la pintura. (2005, p.111)

Los años 90 marcaron el surgimiento de la estética posmoderna y el incremento del mecenazgo en el arte, estableciendo una relación más estrecha con el sector privado. Los límites entre la publicidad y el arte se volvieron cada vez más difusos. Por ejemplo, se observó una proliferación de salones financiados por importantes empresas, como el Salón Pirelli, donde se exhibió pinturas de una marca de refrescos, y se montó exposiciones concebidas como formas de entretenimiento a través de instalaciones, performances y fotografía conceptual.

No es coincidencia que, en esos años, con la implementación de políticas de privatización estatal propias del proyecto neoliberal, la estética promovida por los principales centros financieros ejerciera una clara influencia sobre Latinoamérica. Esto se refleja perfectamente en los apotegmas desarrollados por José Rivas (1995) sobre el objeto artístico, que se encuentran en la página 17 del catálogo del II Salón Pirelli<sup>30</sup>:

Lo que se debe evitar:  
Nada de investigación cromática  
Nada de investigación matérica  
Nada de investigación espacial  
Nada de formalismos  
Nada de unificación cósmica  
Nada de identidad nacional  
Nada de búsquedas metafísicas o religiosas  
Nada de trazos seudoinfantiles  
Nada de pintura oxidada  
Nada de pintura tierra  
Nada de pintura gestual  
Nada de salvajismo  
Nada de subjetivismos extremos  
Cualidades que se deben mostrar:  
Claridad  
Glamour  
Objetividad  
Concepto  
Ideología

---

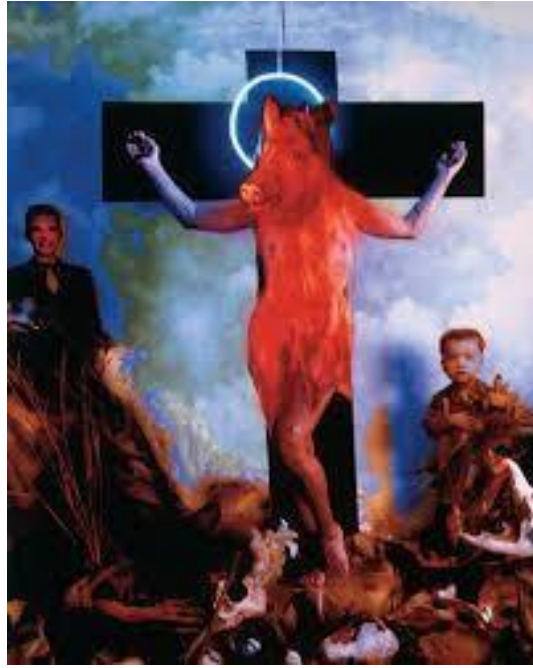
<sup>30</sup> El Salón Pirelli fue un encuentro de arte joven en Venezuela muy relevante en los años 90 financiado por una importante transnacional de neumáticos.

En este contexto, se identifica algunos fotógrafos de la región que reflejan tanto la transformación de la fotografía documental y su incursión en el mercado del arte, como la fotografía conceptual y la puesta en escena. Entre ellos, destaca Sebastião Salgado (Brasil, 1944) y su destacada contribución a la fotografía documental (ver ilustración 64). Nelson Garrido (Caracas, 1952) se distingue por su obra fotográfica variada y sus composiciones escenificadas (ver ilustración 65). Miguel Rio Branco (España, 1946) ha explorado desnudos y proyectos fotográficos notables, como su fotolibro *Silent Book* de 1997 (ver ilustración 66) y *Entre los Ojos* de 1999.

Desde Argentina, Marco López (Argentina, 1958) sobresale con su serie y fotolibro *Pop Latino* del año 2000 (ver ilustración 67) y *Surrealismo Criollo* de 1993 a 2000, donde mediante la ironía desnuda la sociedad de consumo. Pablo Ortiz Monasterio (México, 1952) presenta su obra *La Última Ciudad* en 1996 (ver ilustración 68). Estos son sólo algunos ejemplos representativos de finales de los 80 y principios de los 2000.



Ilustración 64: Sebastião Salgado, *Mujeres del poblado Zo'é. Pará Brasil. 2004*



*Ilustración 65: Nelson Garrido. La crucifixión del cochino levitando, Venezuela. 1993*



*Ilustración 66: Miguel Río Branco. Silent Book. Brasil. 1997*





Ilustración 67: Marcos López, *Pop Latino*. 2000

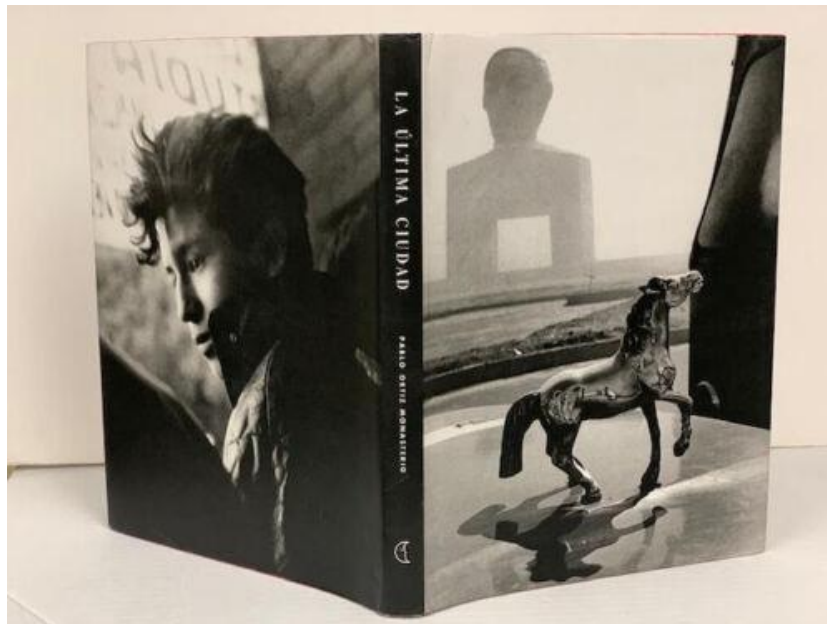


Ilustración 68: Ortiz Monasterio, *La última ciudad*. 1996

La caída del Muro de Berlín, el periodo especial en Cuba, la crisis de los estados-nación, los atentados del 11 de septiembre y los proyectos neo-revolucionarios del siglo XXI en Latinoamérica, con sus consecuentes fracasos, son algunos de los procesos históricos en la región que han coincidido con la expansión de la fotografía digital, el hiperconsumo, Internet, las redes sociales y el teléfono móvil como plataforma de

comunicación digital. Estos complejos fenómenos sociales han generado una nueva preocupación en el ámbito de la fotografía y han dado lugar a diversas búsquedas estéticas en la región, que se ven reflejadas en fotolibros y en el reconocimiento internacional de algunos fotógrafos destacados.

### **3.5. En torno a la historia de la fotografía ecuatoriana**

Ecuador, en su génesis, se origina a partir de un relato propio de la ilustración. Su nombre proviene de la misión geodésica francesa que se dirigió a la *Real Audiencia de Quito* en el siglo XVIII, para elaborar cartas náuticas del Ecuador terrestre, con el objetivo de impulsar el comercio internacional y las guerras. Así, cuando esta república surgió de la disolución de la *Gran Colombia* y fue bautizada como *Ecuador* en 1830, inspirada en la misión geodésica, se inició una nueva etapa llena de tensiones, contradicciones y diversidad con el propósito de consolidar una nueva geografía y un estado imaginado. Álvaro Alemán, al respecto, sostiene que «El Ecuador desde su génesis, se constituye como relato científico; es decir, como una cápsula narrativa (de ficción, al igual que cualquier nacionalismo) instaladas en las expectativas generadas por la ciencia y la tecnología» (2018, p. IX).

Al principio, como es típico en los comienzos de cualquier invención, fueron las clases pudientes las primeras en disfrutar de esta nueva tecnología. Según Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini (1995), los inicios de la fotografía en Ecuador datan de 1840 y fueron desarrollados principalmente por extranjeros y viajeros, con énfasis en el mercado del retrato. Sin embargo, estas autoras señalan que no se encuentran registros de daguerrotipos en el país, y las técnicas similares que se utilizaron fueron principalmente *ferrotipos* y *ambrotipos* a partir de 1850. Fue a partir de 1854 que la fotografía comenzó a popularizarse en Ecuador y se convirtió en una profesión establecida:

(...) si las novedades llegaban a nuestro país en el equipaje de los curiosos viajeros o de las escasas misiones científicas, es de suponer que, a través de ellos, conocimos los daguerrotipos, sin que esto signifique una familiarización con su uso. Al contrario, creemos que el Ecuador vivió al margen de la primera etapa de la fotografía, etapa que tal vez podríamos situarla entre 1839 y 1850. (1995, p.12)

Este dato es contradicho por Betty Salazar, (2011) quien indica que Manuel Noboa Baquerizo estaría en posesión de un equipo de daguerrotipo en 1849.

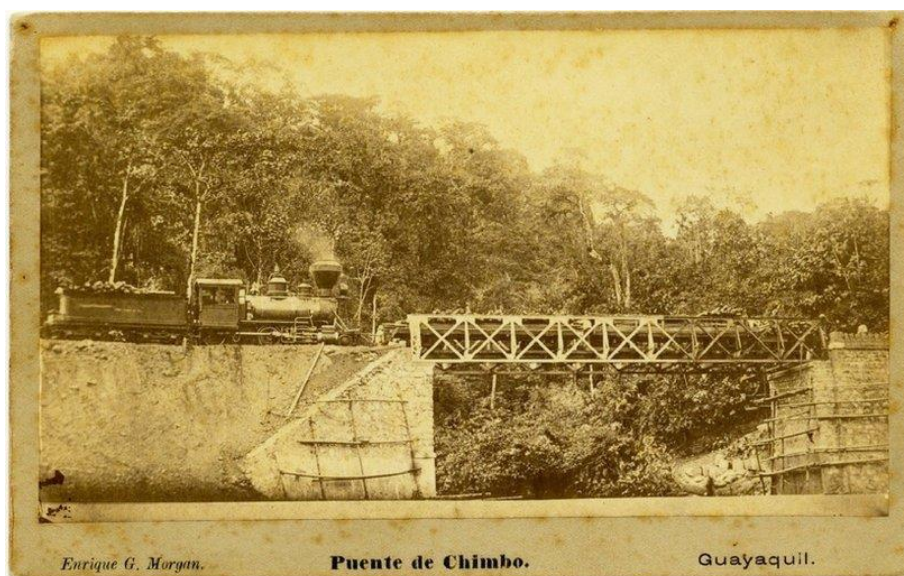


Ilustración 69: Enrique Morgan. Puente de Chimbo para el Ferrocarril del Sur. Guayaquil, 1886

En los inicios de la fotografía, otro aspecto característico fue su escasa o prácticamente nula utilización en la prensa. Esto se evidencia al revisar uno de los periódicos más antiguos de Ecuador, con sede en Guayaquil, como *El Telégrafo*, fundado en 1883. En sus páginas, la presencia de imágenes fotográficas durante el siglo XIX fue inexistente y muy limitada en la primera mitad del siglo XX. Es relevante señalar que la *Universidad de las Artes* posee tanto el archivo de prensa como el archivo fotográfico acopiado en *El Telégrafo*.

En Guayaquil, se inició uno de los primeros rastros de emprendimientos relacionados con la fotografía, como el estudio del fotógrafo Enrique Morgan (ver ilustración 69), que se convirtió en un referente de los estudios más prestigiosos en la ciudad. También destacó el auge de otros estudios, como el del fotógrafo francés Leonce Labaure (ver ilustración 70), del cual Ángel Emilio Hidalgo señala que «tuvo que restringir los horarios de asistencia a su establecimiento para sacar retratos, por la excesiva concurrencia de los guayaquileños» (Hidalgo, 2016, s/p).



*Ilustración 70: Leonce Labaure retrato de Fernando Daquilema, líder indígena. Guayaquil, 1872*

Otros estudios notables fueron los de Rafael Pérez y Julio Báscones (ver ilustración 71). Este último se destacó como uno de los fotógrafos más representativos de las tarjetas de visita, donde se puede apreciar los *florilegios*, que eran, como indica Hidalgo:

(...) conjunto de fotografías de damas de la sociedad porteña que aparecen, desde 1880 hasta bien entrado el siglo XX, como puede verse en los ‘álbumes de ciudad’ cuya principal producción, en el caso de Guayaquil, se desarrolla entre 1892 y 1920. (ídem)





Ilustración 71: Julio Bascones. *Pensil del Guayas: Mercedes Noboa e Isabel Camaño. 1890-1896*

También se dieron otras experiencias importantes para impulsar la fotografía en Ecuador, como la Comisión Científica del Pacífico<sup>31</sup>, una iniciativa española en 1864. Esta comisión fue la primera en incorporar a un fotógrafo, Rafael Castro Ordóñez (España, 1830-1865) (ver ilustraciones 72 y 73). Gracias a esta comisión, se pudo reunir una colección de imágenes que, según Ángel Emilio Hidalgo (2012), serían las fotografías urbanas más antiguas de Guayaquil. El fotógrafo y pintor español Rafael Castro Ordóñez capturó imágenes de los muelles, la iglesia San Pedro, el ayuntamiento y otros espacios en Guayaquil.

---

<sup>31</sup> (López-Ocón, 2003,s/p.) *Los españoles que recorrieron tierras americanas entre 1862 y 1865*: Analizaré las redes desplegadas a lo largo del tiempo y el espacio por esa expedición, que puede ser considerada la principal empresa relacionada con la construcción de una ciencia imperial o neocolonial en el reinado de Isabel II siguiendo la siguiente estrategia. En primer lugar, se dará cuenta de las idas y vueltas de esa empresa científica trasatlántica, fijándome fundamentalmente en la explicación de los siguientes hechos: por qué se tomó la decisión de desplazar un grupo de seis naturalistas y dos auxiliares a mundos extraeuropeos; cómo una movilización científica modesta tuvo una cierta originalidad al incorporar a ella una cámara fotográfica con la que se captaron imágenes que circularon por el espacio atlántico; y de qué manera esos comisionados, en medio de innumerables dificultades, lograron generar una importante colección científica.



*Ilustración 72: Rafael Castro Ordóñez, Guayaquil, 1863*



*Ilustración 73: Rafael Castro Ordóñez, Muelle Guayaquil. 1863*

Otro fotógrafo icónico fue Rafael Pérez Pinto<sup>32</sup>, quien se convirtió en el primer reportero gráfico al capturar la imagen icónica del cuerpo del presidente Gabriel García Moreno asesinado en las afueras del Palacio de Carondelet. Esto ocurrió durante el auge del negocio de las cartas de visita, populares y asequibles para la emergente clase media ecuatoriana vinculada al comercio en el puerto de Guayaquil y la incipiente burguesía de la joven república. Según

---

<sup>32</sup> Rafael Pérez Pinto fue un fotógrafo que se le reconoce su trabajo durante dos décadas tanto en Quito como en Guayaquil, pero existe un vacío en su biografía de datos como su nacimiento y fallecimiento por indicar algunos aspectos.

Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini (1995), las cartas de visita alcanzaron su apogeo en Ecuador a partir de 1890 hasta principios del siglo XX.

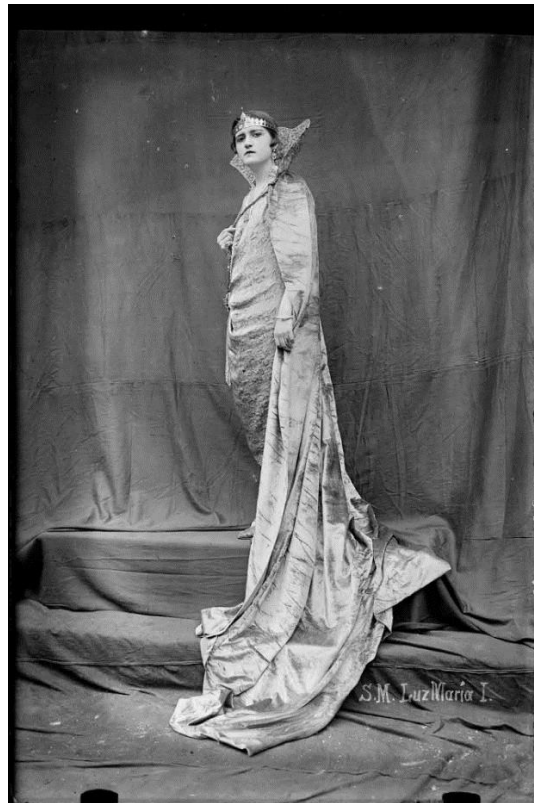


Ilustración 74: Manuel Jesús Serrano. Luz María Cordero I, Reina de Cuenca. 1922

En el caso de Cuenca, la fotografía tuvo sus inicios a finales del siglo XIX, durante lo que se conoce como la *Belle Époque cuencana*, que abarca desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Durante este periodo de desarrollo económico próspero, Manuel Jesús Alvarado (ver ilustración 74) se destacó como uno de los primeros fotógrafos documentados en Cuenca, comenzando su carrera en 1874, aunque se desconocen la mayoría de sus datos biográficos. José Salvador Sánchez (Cuenca, 1891-1963), músico y artista integral, incursionó en la fotografía en 1910 en asociación con otros fotógrafos cuencanos, incluyendo a Manuel Jesús Serrano (Cuenca, 1882-1957), quienes destacaron en la fotografía de paisajes y retratos. Sin embargo, Serrano se destacó por su uso más elaborado de la luz, lo que le permitió desarrollar un lenguaje fotográfico más sofisticado.

En el caso del fotógrafo Emmanuel Honorato Vázquez (Cuenca, 1893-1924) (ver ilustración 75), es importante prestar especial atención, ya que él desarrolló una propuesta fotográfica más acorde con la búsqueda artística. También conocido como Juan de Tarfe, este polifacético artista fue apodado por Díaz Heredia (2010) como *el poeta de la luz*, debido a que

sus imágenes poseen una mirada más influenciada por fotógrafos como Nadar, otorgando un perfil psicológico al retrato.



*Ilustración 75: Emmanuel Honorato Vázquez. Retrato de mujer no identificada. 1923*

En Quito, a través de un anuncio publicado en el periódico *El Ecuatoriano*, el 9 de abril de 1849, se tiene conocimiento de un estudio de retratista, ubicado en el sector del Carmen Bajo, con una máquina de daguerrotipo (Salazar, 2013). El negocio principal era el retrato, y con el tiempo se fue introduciendo el paisaje como parte del negocio de las postales. Para 1860, ya existían varios estudios importantes en Quito. Uno de ellos fue el estudio del francés Louis Gouin (ver ilustración 76), que se estableció cerca de la Plaza Mayor, lo cual indica su importancia en el mercado de la fotografía. Es relevante destacar que este fotógrafo se especializó en retratos de la élite ecuatoriana, aunque también capturó fotografías de indígenas, como se puede apreciar en la imagen *Retrato de indígena jornalero en el Quito de finales del s. XIX*, de 1870 (ver ilustración 77). Además, al igual que en toda la región, las tarjetas de visita impulsaron un crecimiento del mercado fotográfico en Quito.





*Ilustración 76: Louis Gouin. Retrato de Mendigo en Quito. 1874*



*Ilustración 77: Louis Gouin. Retrato de indígena jornalero en el Quito de finales del s. XIX, 1870*

Un ejemplo del impulso del negocio de las tarjetas de visita se puede observar en las figuras de Enrique Morgan, de origen norteamericano, y Teodoro Biener, de origen alemán.

Desde 1877 hasta principios del siglo XX, desarrollaron el negocio del retrato familiar de la élite quiteña en las *tarjetas de visita*. Su estudio se convirtió en el más importante de Quito, tanto por su infraestructura como por las personalidades retratadas.

Uno de los fotógrafos más reconocidos a finales del siglo XIX e inicios del XX fue Benjamín Rivadeneira (Quito, 1855-1936). Además de dedicarse al retrato, participó en la Exposición Universal de Colombia celebrada en Chicago en 1893, junto con otros fotógrafos. Esta participación permitió capturar imágenes de los paisajes de Quito. Rivadeneira también incursionó en el fotoperiodismo y dejó un amplio registro de las manifestaciones ocurridas en esta joven república. Otra característica distintiva de este fotógrafo fue su técnica de iluminación, que le permitía colorear las fotografías en blanco y negro, acercando así la fotografía al pictorialismo.

Es importante destacar que varias prácticas históricas reflejaban una sociedad con rasgos racistas y clasistas, especialmente en la fotografía de indígenas. Según Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini (1995), durante el período de 1860 a 1920, la fotografía ecuatoriana privilegiaba imágenes idealizadas de los indígenas, presentándolos sonrientes y altivos, en composiciones ad hoc, «fuera del contexto socioeconómico en que desarrollaba su vida cotidiana, y como pueblo históricamente oprimido» (pag.15). Esta tendencia se sumaba a otra práctica común en la fotografía paisajística, que consistía en borrar a afrodescendientes e indígenas de las vistas urbanas en los negativos, argumentando que «afeaban el paisaje», como señaló José Domingo Laso, citado por Laso Chenut en la introducción de su libro titulado *Quito a la Vista* (ver ilustración 78):

Querremos llamar la atención de las personas imparciales hacia el cuidado especial que hemos puesto en ofrecerles una colección de vistas, que se halle exenta del principal de los defectos de que generalmente adolecen y han adolecido todas o casi todas las fotografías de la capital, que han sido tomadas por los turistas extranjeros y que han circulado en el exterior. (...) Pocos, muy pocos, se han preocupado de seleccionar el objetivo de aquellas vistas, de manera que nos han presentado casi como un país salvaje o conquistable; pues sea que se hubiese tratado de exhibir edificios, sea que se hubiesen elegido las costumbres populares, paisajes, etc., en sus trabajos a aparecen como dominante, por no decir exclusivo, el elemento indígena, afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura. (2015, p.47)

La idea de que el indígena *afeaba* el paisaje urbano no fue exclusiva de José Domingo Laso, sino que fue una práctica común entre los fotógrafos que capturaban vistas urbanas tanto en Guayaquil como en Quito. Según Laso Chenut (2015), esto puede ser considerado como un proceso de discriminación visual.



*Ilustración 78: José Domingo Laso. Teatro Sucre. Álbum Quito a la vista, 1911*

A principios del siglo XX se produjeron avances significativos en la fotografía. Uno de ellos fue la inclusión de temas relacionados con la fotomecánica y la fotografía en algunos planes de estudio de carreras artísticas. Esto permitió superar la concepción de la fotografía como una disciplina puramente mecánica y la introdujo en una discusión inicial sobre la imagen fotográfica y el arte. En este contexto, se desarrolló una técnica conocida como pictorialismo, que buscaba acercar la fotografía a la pintura al permitir la coloración de las imágenes. Además, a principios de siglo se permitió la incorporación de contenidos relacionados con la fotomecánica en el currículo de la Escuela de Bellas Artes de Quito. Según Laso Chenut (2015), en una nota de la revista de la escuela se menciona que en el período 1908-1909 se estableció la clase de fotograbado, la cual estuvo a cargo de José Domingo Laso.

### **3.6. La fotografía ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI**

La falta de una sistematización histórica de la fotografía de Ecuador desde mediados del siglo XX es uno de los problemas que nos motiva a llevar a cabo esta investigación. Este

problema se agrava aún más cuando se trata de estudios de fotografía enfocados en las artes visuales. Como resultado, encontramos datos dispersos y grandes lagunas en la información. Autores como François Laso (2016), evidencian:

Poco, muy poco se ha estudiado a la fotografía ecuatoriana, peor aún el problema de la imagen como un asunto constitutivo de la formación de imaginarios, deseos, fantasmas por fuera de los estrictos cánones de la historia del arte o la historización de nombres y fechas (...) Siempre por añadidura, la mención de la fotografía en las discusiones sobre Arte, por un lado (como forma de expresión) o Historia, por otro (como documento), ha sido efímera o totalmente inexistente. (p.32)

En el siglo XX, se llevaron a cabo esfuerzos aislados por parte de instituciones como el *Banco Central del Ecuador* para sistematizar la investigación de la imagen fotográfica. Uno de estos ejemplos se encuentra en la reseña plasmada en la memoria anual de 1978 del Banco Central del Ecuador:

Por la importancia que la fotografía, el filme y el documento sonoro tienen para el conocimiento de la historia del país, el Banco aprobó un proyecto piloto de rescate de material fotográfico de valor histórico-social en Pichincha. Se hizo cargo la compañía nacional Productores Asociados, la que pudo reunir un interesante material correspondiente al periodo 1860-1930 con el cual se montó una muestra, exhibida en el Museo del Banco Central a propósito de las fiestas de Quito. (1978, p.166).

La muestra resultante de esta investigación podría ser una de las exposiciones fotográficas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, ya que fue un hito que despertó el interés por la fotografía documental y la valoración de los archivos. Este episodio sentó las bases para futuras publicaciones y exposiciones, como los encuentros en la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* en la década de 1980, que giraron en torno a la fotografía ecuatoriana.

Es relevante destacar la influencia del *Taller Visual* en el contexto fotográfico de los años 80-90. Bajo la dirección de Lucía Chiriboga, este taller se transformó, con la codirección de Silvana Caparrini, en el *Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación* en 1990, y posteriormente se convirtió en el *Centro de Documentación Fotográfica*. Esta iniciativa permitió establecer una estructura de investigación para explorar los archivos fotográficos de Ecuador.

En ese momento, se puso énfasis en el valor de la fotografía como documento y archivo, así como en el ensayo fotográfico, que era muy apreciado en las exposiciones de la Casa de la Cultura. Las publicaciones también se centraron en el documento social y el paisaje, lo que constituyó un marco de referencia para la fotografía ecuatoriana en ese momento, aunque se pasó por alto las prácticas artísticas relacionadas con la fotografía.

### 3.6.1. La fotografía en el ámbito de la investigación académica

Las dificultades que enfrenta el estudio de la fotografía se evidencian al comparar los datos recopilados de investigaciones realizadas en diversas universidades ecuatorianas, españolas e hispanoamericanas. Al revisar sus repositorios de tesis de grado y posgrado, conferencias, artículos, libros y capítulos de libros, se constata la falta de investigación sobre este tema en el país. Esto respalda la afirmación de que la fotografía ha sido poco estudiada y subraya la necesidad de una mirada más sólida en este ámbito.

*Tabla 13: Repositorios de universidades investigadas*

<b>Revisado, sin resultados</b>	
Ecuador	Universidad de Guayaquil
Ecuador	Escuela Superior Politécnica del Litoral
Ecuador	Universidad de las Artes
Ecuador	Universidad Casa Grande
Ecuador	Universidad Laica Vicente Rocafuerte
Ecuador	Universidad Nacional de Educación
Ecuador	Universidad Católica de Cuenca
Ecuador	Universidad Ecotec
Ecuador	Universidad Central del Ecuador
Perú	Pontificia Universidad Católica del Perú
Perú	Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Perú	Escuela Superior de Bellas Artes Corriente Alterna
Perú	UNE – Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
Perú	Universidad Científica del Sur
Perú	Universidad San Ignacio de Loyola
Colombia	Universidad del Cauca
Colombia	Universidad del Tolima
Colombia	Universidad del Atlántico
Colombia	Universidad Nacional de Colombia
Argentina	Universidad de Palermo
Argentina	Universidad de Buenos Aires
Argentina	Universidad Nacional de Cuyo
México	Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
México	Universidad Autónoma de Nuevo León
México	Universidad Veracruzana
México	Universidad de Guadalajara
México	Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
México	Universidad de las Américas Puebla

Chile	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
Chile	Universidad de Concepción
Chile	Universidad Diego Portales
Chile	Universidad Católica de Temuco
Bolivia	Universidad Ana G. Méndez
Bolivia	Universidad Nacional de Tucumán
Bolivia	Universidad Mayor de San Andrés
Bolivia	Universidad Autónoma Gabriel René Moreno
Uruguay	Universidad Católica del Uruguay
Uruguay	Universidad ORT
<b>Sin acceso a los datos</b>	
Ecuador	Universidad San Francisco de Quito
Perú	Universidad Nacional del Altiplano
Perú	Universidad Peruana de Arte Orval
México	Universidad Autónoma Aguascalientes
Chile	Universidad Finis Terrae
Bolivia	Universidad Nacional de las Artes
Cuba	Universidad de La Habana
Cuba	Universidad de las Artes
Cuba	Escuela Nacional de Artes Plásticas San Alejandro
Cuba	Escuela Nacional de Arte
<b>Revisado, con resultados</b>	
Ecuador	Universidad Católica Santiago de Guayaquil
Ecuador	Universidad de Cuenca
Perú	Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú
Colombia	Universidad Pedagógica Nacional
Colombia	Universidad Pontificia Bolivariana
Argentina	Universidad Nacional de las Artes
Argentina	Universidad Nacional de Córdoba
Argentina	Universidad Nacional de General Sarmiento
Argentina	Universidad Nacional de la Plata
México	Universidad Nacional Autónoma de México
México	Universidad de Guanajuato
Chile	Universidad de Chile
Chile	Universidad Alberto Hurtado
Chile	Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Uruguay	Universidad de la República
España	Universidad Complutense de Madrid
España	Universidad Pompeu Fabra
España	Universidad de Valencia
España	Universidad de Salamanca
España	Universidad de Zaragoza

Se examinó los repositorios digitales de diversas universidades, y los resultados se clasificaron en tres categorías según su relevancia para la investigación. En primer lugar, se encuentran aquellas universidades *revisadas sin resultados*, caracterizadas por la ausencia de investigaciones relacionadas con la fotografía expandida y postfotografía, utilizando estas palabras clave en sus repositorios. En segundo lugar, se identificó instituciones catalogadas

como *sin acceso a los datos*, pues no tienen habilitados sus repositorios, lo que impide obtener información sobre investigaciones vinculadas a la temática de la fotografía expandida y postfotografía. Finalmente, la tercera sección abarca las universidades *revisadas con resultados*. Estas instituciones albergan investigaciones relacionadas con la fotografía expandida o la postfotografía que abordan, principalmente, el tratamiento de la fotografía como arte, mostrando también un interés por temas relacionados con la fotografía expandida y su relación con otras disciplinas.

A continuación, se ofrece los datos sistematizados por país y disciplina artística:

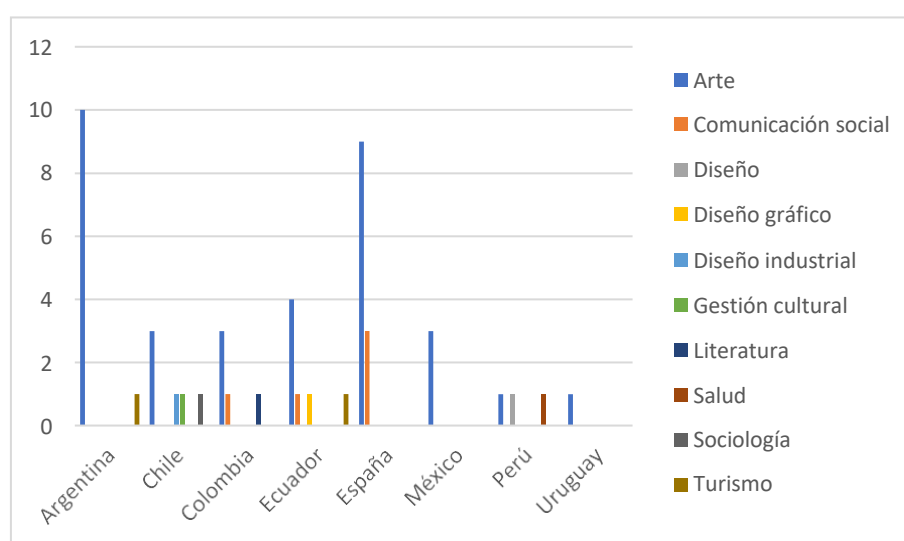


Gráfico 1: Temas de investigación universitaria por países

En este análisis de datos sistematizados por país y disciplina artística, cabe resaltar que Argentina muestra un interés notable en la fotografía expandida y postfotografía, destacándose como el país más cercano a España en términos académicos. Esto se evidencia claramente en la línea azul, donde se observa que la investigación sobre este tema es predominantemente abordada desde la perspectiva de las artes, siendo un enfoque exclusivo en dicha disciplina.

En contraste, en España, la investigación sobre postfotografía y fotografía expandida se comparte no solo en el ámbito artístico, sino también en campos adicionales como la comunicación social y la salud. Es interesante notar que las disciplinas de las artes y la comunicación social emergen como los principales impulsores de la investigación en estos campos en ambos países.

No obstante, cabe resaltar que Ecuador sigue la tendencia observada en Argentina y España, concentrando sus investigaciones sobre fotografía expandida y postfotografía principalmente en el ámbito de las artes, seguido de cerca por la comunicación social y el diseño gráfico. Este patrón sugiere una afinidad común en la preferencia disciplinaria para abordar estos temas en la región.

La búsqueda en los repositorios universitarios se limitó al período de 2011 a 2021, centrándose en la fotografía, la postfotografía y la fotografía expandida como temas principales. Se excluyeron libros y documentos a los que no se tenía acceso completo. Los datos obtenidos de la búsqueda fueron los siguientes:

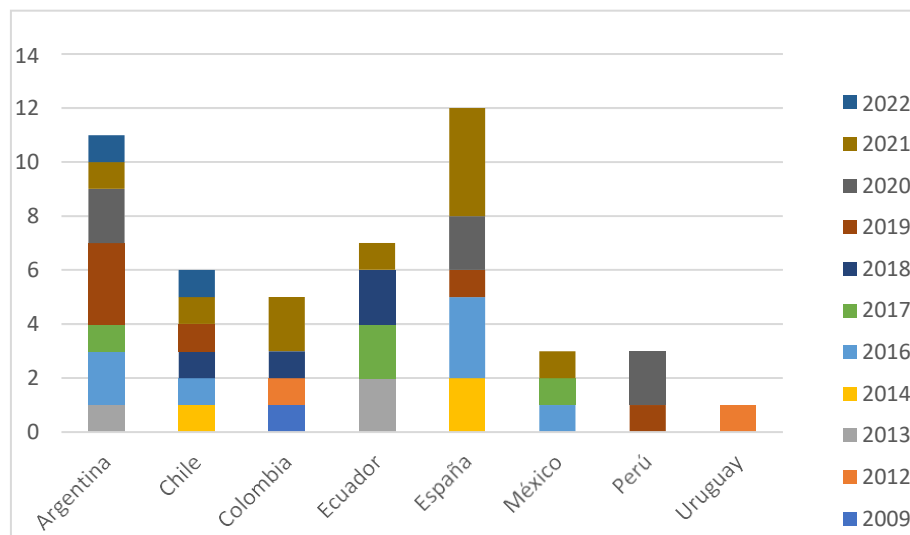


Gráfico 2: Investigaciones anuales sobre fotografía

El crecimiento sostenido de investigaciones entre 2012 y 2021 probablemente refleja un mayor reconocimiento de la fotografía como forma artística y como campo de estudio académico. Sería interesante conocer qué subtemas específicos están impulsando esta tendencia. ¿Se enfocan en aspectos técnicos, estéticos, sociológicos de la fotografía? Esto daría luces sobre los intereses de investigación predominantes. Las universidades españolas y argentinas presentan el mayor número de publicaciones en arte de la región, destacando el año 2021 como el más prolífico en investigaciones sobre el tema.



Los temas objeto de esta investigación, presentan mayor recurrencia en investigaciones de tesis de grado. Este dato evidencia una preocupación de las nuevas generaciones profesionales en el tema. Ecuador ocupa el tercer lugar entre las universidades investigadas:

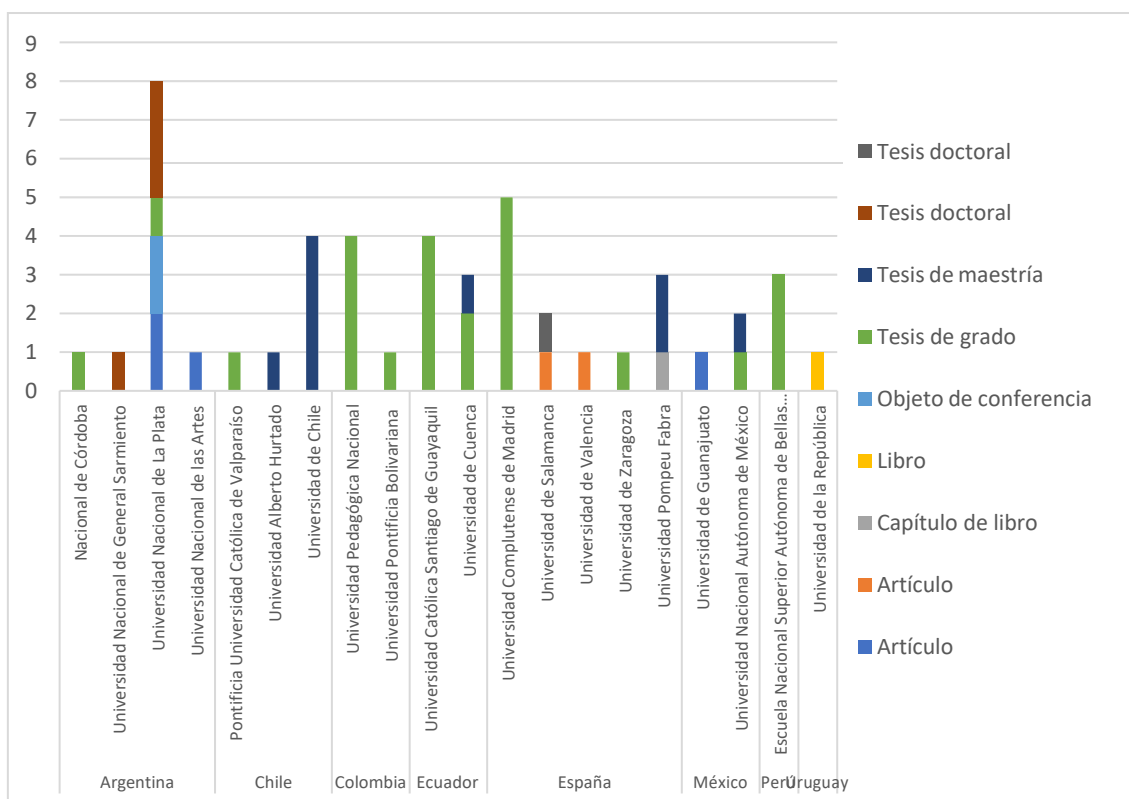


Gráfico 3: Tipos de investigaciones en universidades

La prevalencia de tesis de grado sugiere que existe una masa crítica de investigadores jóvenes interesados en la fotografía, lo cual augura bien para el desarrollo futuro del campo. Para confirmar esta tendencia, sería útil conocer también el número de investigadores seniors trabajando en esta área y si hay grupos o centros de investigación formalizados al respecto. En el caso de Argentina repunta en los estudios doctorales sobre el tema investigado en la región, en el caso de Ecuador esa investigación resalta más en las tesis de grado, teniendo una mayor presencia del tema en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Sobre el abordaje de las investigaciones relacionadas al tema de la investigación en Ecuador, se deja la siguiente lista son los títulos de las tesis:

En esta tabla resalta que la mitad de las investigaciones listadas para Ecuador provengan de una sola universidad, la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Esto indica que probablemente hay condiciones propicias en esa casa de estudios para el abordaje académico de la fotografía. Analizar los programas, líneas o grupos de investigación, y perfiles docentes de esa universidad, podría arrojar luces sobre los factores que explican su liderazgo en investigación sobre fotografía en el país.

### **3.6.2. Exposiciones fotográficas en la prensa ecuatoriana: Caso El Universo**

Para comprender el interés en el consumo de la fotografía en Ecuador, se realizó un estudio hemerográfico del diario de mayor circulación, *El Universo*, cuya sede está en Guayaquil, una de las ciudades más pobladas del país y sobre la cual no se encontraron referencias bibliográficas previas.

Los datos recopilados incluyen información relevante sobre Guayaquil y las proyecciones de las exposiciones fotográficas a nivel nacional. En los artículos del Diario El Universo, se da mayor importancia al fotoperiodismo y al ensayo fotográfico documental, y se observa una concentración de exposiciones en las ciudades de Quito y Guayaquil.

Se examinó la *sección cultural* para recopilar información sobre exposiciones fotográficas realizadas entre 2011 y 2021, lo que permitió identificar géneros, ciudades y espacios expositivos a nivel nacional que muestran temas recurrentes en relación con la fotografía artística:

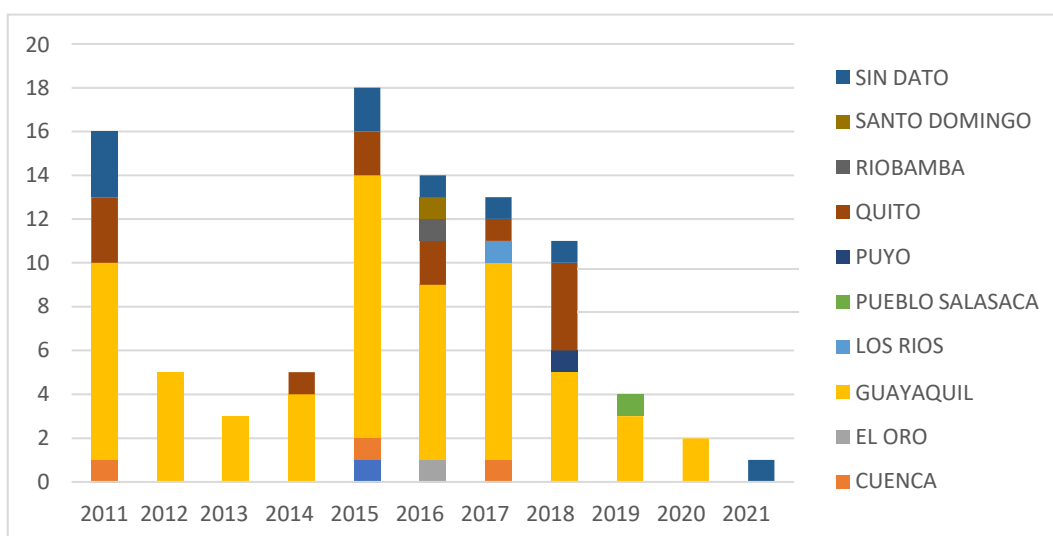


Gráfico 4: Exposiciones fotográficas en el Ecuador

En el gráfico se aprecia que entre 2011 y 2021 las ciudades con mayores exposiciones fotográficas fueron Quito y Guayaquil, siendo la segunda localidad la más estable en el tiempo hasta el año 2020. Para el año 2021, en el medio investigado, no se contemplan datos sobre más exposiciones de fotografía. Vale la pena destacar que esta investigación también abarca el periodo de pandemia de COVID-19, y la caída en exposiciones fotográficas reportadas en 2021 probablemente está vinculada no sólo a ella, sino también a una tendencia previa de disminución desde 2015. Sería relevante examinar qué factores explican esta reducción sostenida antes de la pandemia. Dado que los datos provienen sólo de *El Universo*, sería ideal complementarlos con información de otras fuentes para validar si la tendencia decreciente se corrobora o si se debe solo a cambios editoriales del medio.

Otro aspecto importante es la escasa cobertura de este medio a muestras relacionadas con la fotografía en el ámbito de las expresiones artísticas. Aunque se encontraron algunas exposiciones de fotografía expandida y postfotografía en esos años, como se menciona más adelante, no se tienen en cuenta, salvo algunas excepciones realizadas en galerías privadas:

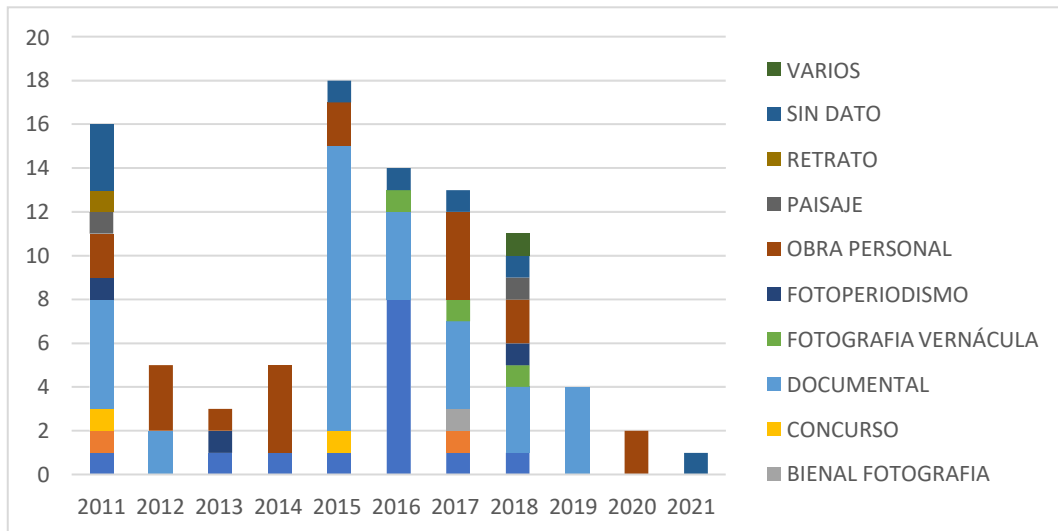


Gráfico 5: Tipos de exposiciones fotográficas

En la gráfica se identifica una tendencia con relación al segmento *obra personal*, pero, aunque se cuenta con notas periodísticas, éstas no proporcionan datos en torno a las exposiciones en sí, ni acerca de los artistas. Vale la pena destacar que, cuando se indica *obra personal*, muchas de estas exposiciones son un amplio nicho de temáticas desde la mirada de autor, algo que se refleja sobre todo en exposiciones individuales.

El predominio de exposiciones documentales, de retrato y vernáculas vs otros formatos entre el 2011 y el 2021, podría deberse tanto a preferencias del medio o sus audiencias, como a una menor presencia de propuestas experimentales en el circuito nacional. Las entrevistas con informantes clave ayudaron a interpretar mejor este fenómeno.

Otra información relevante es la existencia de espacios que albergan exposiciones fotográficas, y cabe destacar la presencia de la Galería *Nomínimo* en Guayaquil, dedicada a la fotografía artística contemporánea. Sin embargo, dicha galería cerró sus puertas en 2017, y es importante tener en cuenta dicho dato:

Tabla 15: Exposiciones fotográficas por espacio

Espacios para exposiciones	
PABELLON FRANCIA, EN LA MITAD DEL MUNDO	1
SALA OSWALDO GUAYASAMIN, CASA DE LA CULTURA	1
ALIANZA FRANCESA GUAYAQUIL	1
ASOCIACIÓN ASTILLERO	1
CALLEJON CEIBOS	1

CASA DE LA CULTURA CUENCA	1
CASA DE LA CULTURA GUAYAQUIL	1
CASA DE LA CULTURA QUITO	2
CENTRO CULTURAL EL MANSON	1
CENTRO CULTURAL ITCHIMBIA	1
CENTRO CULTURAL METROPOLITANO	2
CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIA	1
CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO	2
CIUDAD CACAU	1
CUENCA	1
GALERIA DPM	2
GALERIA ILIENA VITTERI	1
GALERIA MIRADOR	7
GALERIA NOMINIMO	5
GALERIA PATRICIA MEIER	1
GALERIA PRESLEY NORTON	1
GUAYARTE	2
HOTEL SANTO DOMINGO	1
LAS PEÑAS	2
LEXA	1
LOS CEIBOS	1
MACC	7
MUSEO DE ARTE RELIGIOSO	1
MUSEO LUIS NOBOA NARANJO	1
MUSEO MUNICIPAL DE GUAYAQUIL	4
MUSEO NAHIM ISAÍAS	5
MUSEO PRESLEY NORTON	3
PARQUE CALDERON	1
PARQUE CUMANDA	1
PINACOTECA	1
PLAZA DE LA FUENTE, PLAZA LAGO	1
PLAZA SAMSUG	1
SADCO	1
SALA JUAN VILLAFUERTE QUITO.	1
SALA RIOBAMBA	1
SIN DATO	18
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE GUAYAQUIL	1

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE QUITO	1
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO	1
<b>Total general</b>	<b>92</b>

En esta tabla, destaca la concentración de exposiciones en pocas sedes en Guayaquil y Quito, lo cual subraya la importancia de mapear otros circuitos informales o emergentes de exhibición fuera de las capitales. Esto ampliaría la comprensión sobre dónde y cómo se está mostrando y consumiendo fotografía en el país en la actualidad, proporcionando así un panorama más integral.

Es relevante señalar que, en el ámbito de las exposiciones fotográficas, el *Museo de Arte Contemporáneo* de Guayaquil lidera con la mayor cantidad de muestras. No obstante, en 18 publicaciones no se especificó el lugar exacto de las exposiciones. Es importante destacar que *El Universo* omite ciertos espacios expositivos significativos, como la Galería *No Lugar* de Quito. De ahí que llame la atención el que, pese su alcance nacional y de ser uno de los medios más grandes de Ecuador, la información publicada se centre en la agenda cultural de Guayaquil.

En el contexto latinoamericano, se observa que lo postfotográfico cobra fuerza en algunos centros de investigación. Además de los hallazgos de esta investigación, es importante destacar talleres destacados fuera del período examinado, como los facilitados por la FLACSO en *Arte Actual*. En mayo de 2022, María Inés Armesto impartió el taller *Postfotografía*, y en septiembre del mismo año, se llevó a cabo *Postfotografía, un atlas del ahora*, dirigido por *Plataforma Amorfatalp*, Carlotta Solari y Hernán Barón. Tomando en cuenta estas ausencias, que colocan en el escenario nuevos actores, la investigación valida un circuito que trabaja con proyectos de fotografía expandida y postfotografía en Ecuador.

## Capítulo 4

### 4. Ecología de las imágenes entre artistas ecuatorianos

#### 4.1. Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos

La *Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos* es una entidad de interés para esta investigación. Tiene carácter nacional y acoge a unos 451 socios según indica su página web (Fotógrafos Ecuatorianos, 2022, s/p.). Esta asociación nació a partir de un grupo en Facebook y actualmente cuenta con personalidad jurídica, estando adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio. Esto, debido a:

(...) la ausencia de una asociación de fotógrafos a nivel nacional, el desconocimiento de las leyes autorales por parte de los clientes y de los mismos fotógrafos, la desorganización del mercado fotográfico y la falta de visibilidad de la fotografía ecuatoriana en su conjunto, tanto en el país como en el extranjero (op. cit).

La entidad constituye un ecosistema que responde a la fotografía como ejercicio profesional, estableciendo agrupaciones por género: alimentación, arquitectura, artística, deportes, documental, espectáculo, moda, naturaleza, paisaje, prensa, producto, publicidad, retrato y social. Francisco Jarrín, fotógrafo y artista visual, comenta lo siguiente respecto a la asociación:

Piensa tú que es súper nueva la asociación de fotógrafos. Como tal tendrá, tiene cuatro catálogos. Un año no se hizo, lo que quiere decir que tiene cinco y uno más desde la fundación. Tiene seis añitos, es super joven. Entonces fue una evolución súper rápida y muy forzada (...) En el momento que nació habíamos visto que es la única asociación del mundo que no es gremial; por ejemplo, acá en Buenos Aires hay gremios de reporteros gráficos, y también está la de los fotógrafos de bodas. La de Ecuador es la única que tiene todos los géneros en una sola cosa. Es súper complejo. También es difícil pero interesante. (F. Jarrin, comunicación personal, 10/04/)<sup>33</sup>

Aunque los géneros antes señalados ofrecen un panorama general de la percepción de la fotografía contemporánea en Ecuador, es importante destacar que esta asociación prioriza

---

<sup>33</sup> Las transcripciones completas de las entrevistas se presentan en el anexo correspondiente.

los ámbitos comerciales de la fotografía. Sus propósitos como asociación se destacan en su página web:

- Fomentar la comunicación y solidaridad entre colegas
- Revalorizar la profesión de fotógrafo.
- Elevar el nivel de calidad de la fotografía profesional.
- Representar a los fotógrafos ante las instituciones públicas y privada
- Brindar información práctica y capacitación para los socios.
- Respaldar a los fotógrafos ante cualquier acto que los perjudique.
- Conseguir beneficios para los miembros.
- Difundir y promover la fotografía ecuatoriana.
- Trabajar por la cultura visual como una herramienta de transformación social.

Taller OnLine: Hacer  
fotografía en tiempos de  
postfotografía

zoom

Instructor: FRANCISCO JARRÍN, PHJ

**INVERSIÓN  
TRES DOMINGOS**

**65  
USD**

con el aval de  
**fotógrafos  
ecuatorianos**

Día 1. Revisión fotos, portafolio o proyecto fotográfico  
Día 2. Parámetros sobre el instinto creativo  
Manejo de la luz como elemento indispensable para el motivo  
Introducción al lenguaje post fotográfico  
Trabajo práctico  
Día 3. Parámetros de selección y edición  
Particularidades del proyecto y búsqueda de la individualidad  
Plataformas de fotografía contemporánea y convocatorias  
Muestra digital de los trabajos realizados

Ilustración 79: Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos, Taller Online por Francisco Jarrín

En cuanto a la fotografía artística, la asociación la cataloga en prácticas más cercanas al documentalismo. En el directorio son referenciados en el género de fotografía artística: Karen Alejandra Toro Aguilar, Kripsy Karina Herrera García, Birte Pedersen, Pedro Luis González Berroterán, Ximena del Carmen Troya Salinas, Víctor Alfredo López Vásconez, Luis



Antonio Toapaxi Buenaño, Leiberg Santos, entre otros. Estos fotógrafos desarrollan una aproximación a la fotografía profesional desde géneros como el paisajismo, el retrato, la intervención y el ensayo fotográfico.

Esta asociación se ha preocupado en tocar temas de interés para sus socios con oferta de capacitaciones y charlas, entre otros servicios. Entre los beneficios ofrecidos por la asociación, en el año 2020 se desarrolló el taller *Fotografía en tiempos de postfotografía* impartido por Francisco Jarrín (ver ilustración 79).

#### **4.2. Francisco Jarrín**

En su taller *Hacer fotografía en tiempo de postfotografía*, Francisco Jarrín desarrolla una idea sobre lo postgrafico:

[Es] interesante hablar de lo posfotográfico. Ahora, una vez que ya se acentúa un poco y se admite esta palabra, como que la tenemos un poco más normalizada, o sea, más digerida, más habitual. No sé si transversalmente, no sé si para todo el espectro de fotógrafos y de los generadores de imágenes fotográfica, pero creo que sí. [Al menos,] bastante para el nivel, para una media de gente que ha escuchado la palabra y está más habituado a eso.

Otro taller destacable para la investigación, fue el realizado por Jarrín con la organización *Foto Espacio* en Bolivia, un espacio consolidado en el 2018 y definido como el primer centro cultural dedicado a la fotografía en ese país, según su página web (2023). *Foto Espacio* tiene como objetivo el crear, compartir y enseñar el arte fotografico, siendo tanto una escuela como un centro especializado en lo fotografico. El taller de Jarrín se donominó *La Post-fotografía* (ver lámina 68)

Sobre estos talleres, el artista indica lo siguiente:

Sí, sí, sí. Creo que en eso a mí me funciona bien porque, por lo general, quienes van a los talleres son personas que cachan mi trabajo, entonces es súper consecuente con lo que van a ver. Me parece que existe una cosa que es retribuida en relación a lo que esperan. Hay mucho interés en lo postfotográfico y en la experimentación. Esos talleres los doy porque trabajo en lo postfotográfico [aunque, a la vez,] soy muy purista. Le doy mucho valor al oficio porque, a veces, como que ya tienes tantas herramientas que la subestimas; crees que es tan fácil,

pero se necesita y requiere todo un conocimiento técnico que es bien interesante. A mí me encanta dar talleres, me encanta dar clases. (F, Jarrin, comunicación personal, 10/04/2023)

### Taller de Fotografía En Línea



## La Post-Fotografía

Revisión Fotográfica - Parámetros sobre el Instinto Creativo  
La Luz como elemento indispensable - Selección y Edición de Serie  
Particularidades del Proyecto Fotográfico - Plataformas de Fotografía

19 al 22 Mayo 2020  
16 00 a 18 00 200 Bs.



Facilitador  
Francisco  
Jarrin  
Ecuador

+info 63668497  
77726634

[www.fotoespacio.net/escuela](http://www.fotoespacio.net/escuela)



Foto Espacio  
Bolivia

*Ilustración 80: Foto Espacio, Taller de fotografía en línea: La Postfotografía, por Francisco Jarrín, 2020*

A partir de la entrevista, en la obra de Jarrín se identifica, tanto en su búsqueda postfotográfica como en su percepción conceptual, dos propuestas. No desarrolla, en principio, una apuesta a los contenidos temáticos sobre lo postfotográfico, sino que asume el concepto desde el ámbito de la amplificación de las redes sociales y de las formas de compartir los materiales fotográficos. Esta aproximación se contempla en su serie *Terremoto* (2016):

(...) lo más postfotográfico, incluso recuerdo que mi primera acción concreta al respecto fue intentar hacer algo anónimo. Siempre quise destacar la importancia de

bajar el ego del autor y realizar acciones anónimas. Por ejemplo, en el 2016, lanzamos una página llamada *SOSEcuador*, cuando ocurrió el terremoto en ese año. Nos unimos varios fotógrafos ecuatorianos, especialmente aquellos que tenían experiencia en fotografía documental. Creamos esta página con el propósito de recopilar imágenes de las cosas que funcionaron para ayudar a las personas afectadas por el terremoto, así como las cosas que no funcionaron. La idea era reflejar esto en una página web que pudiera ser útil para cualquier persona en el mundo. Queríamos proporcionar un recurso instructivo, como un recetario de catástrofes, para que, en caso de que ocurriera algo similar en otro país, las personas supieran qué acciones son efectivas y cuáles no lo son. Desde ese momento, surgió la idea de hacerlo de manera anónima, ya que éramos quince fotógrafos involucrados. (F. Jarrín, comunicación personal, 10/04/2023)

Esta serie, disponible en la página web de Francisco Jarrín, se centró en el terremoto de magnitud 7.8 en la escala de Richter que golpeó la costa ecuatoriana en 2016. Mediante una perspectiva fenomenológica, el proyecto documental exploró los devastadores efectos del desastre y examinó los objetos relacionados con la tragedia.



*Ilustración 81: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016*



*Ilustración 82: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016*



*Ilustración 83: Francisco Jarrín, Terremoto, 2016*

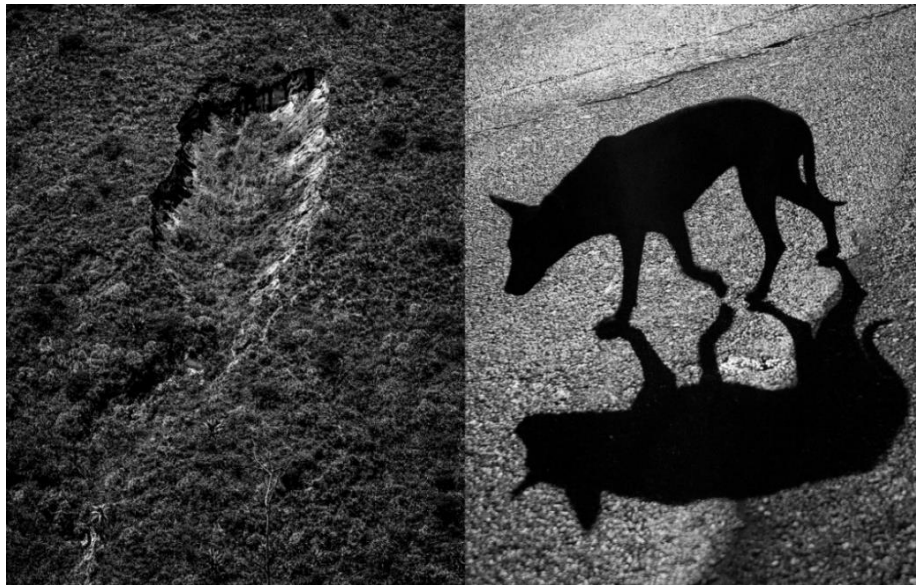
En el sentido de esa aproximación a lo postfotográfico, toma relevancia la serie *Wayrañan*, nacida en el trabajo en común con el fotógrafo Jota Reyes<sup>34</sup>(1981), la cual versa

---

<sup>34</sup> Como lo reseña la página web del Comercio en su sección El cuarto oscuro, señala; Jota Reyes (1981) Fotógrafo independiente. Magíster en Estudios de la Cultura. Explora principalmente temas documentales, y aborda el retrato desde lo editorial a lo experimental. Ejerce la fotografía como un ejercicio personal y comprometido. Docente en el campo de la fotografía. Coautor y colaborador en varios libros colectivos sobre teoría e imagen. Ha expuesto en importantes muestra colectivas e individuales y ha publicado en diferentes

sobre la amistad, la memoria y los ancestros, y que fuera seleccionada para el Indian Photo Festival 2021:

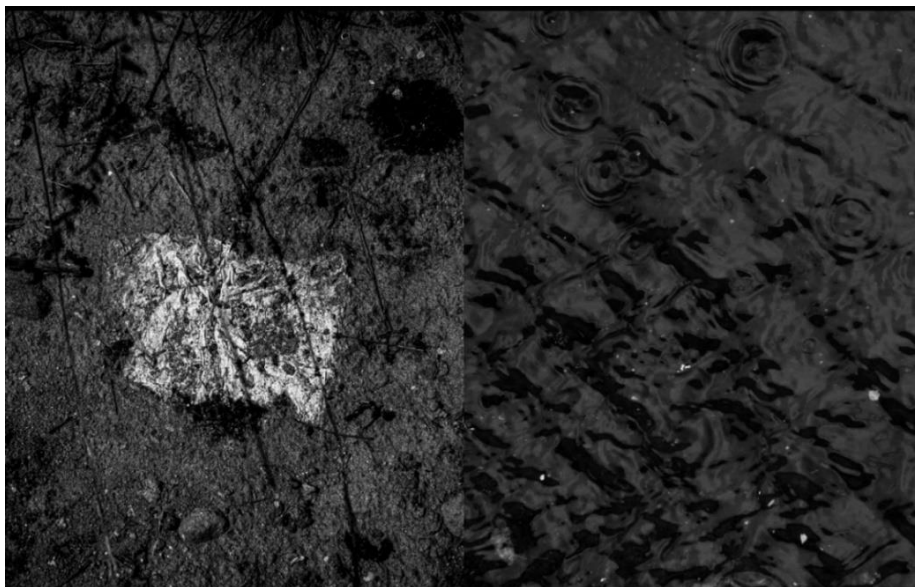
Dos fotógrafos recorrieron parte del territorio del ancestral pueblo Kitu Kara, en la parroquia rural de Calderón, hasta el Pucará de Rumicucho, fortaleza construida por el imperio Inca en la Mitad del Mundo y posteriormente las ruinas de Cochasquí en los valles sagrados de Imbabura. En la elección de las curvas de un camino no hay azar, las tierras ancestrales configuran nuestro destino, somos portadores de la sangre viva de nuestros antepasados. (2021,sp)



*Ilustración 84: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021*



*Ilustración 85: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021*



*Ilustración 86: Francisco Jarrín. Wayrañan, 2021*

Su otra apuesta está en el campo de lo formal. Esta aproximación se caracteriza por su ímpetu postfotográfico, experimental y lúdico, alrededor del tema de la tecnología digital (Vallejo, 2020). En la serie *Andro ID* del 2020, un llamado desde las muertes del narciso, Jarrín experimenta con las imágenes tecnológicas y sus transfiguraciones digitales Según el autor, en su página web:

Cuestiones de género y mirar al futuro, *Andro ID* se mira al espejo y cada día es una persona diferente, sus decisiones estéticas y selecciones de vestuario se definen



por distintas subjetividades personales y emociones, él, ella, ellos, ellxs, en una mirada a sí mismx, cada día se presenta único y sin igual. (<https://franciscojarrinfotografia.com/portfolio/andro-id/>)



*Ilustración 87: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020*



*Ilustración 88: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020*



*Ilustración 89: Francisco Jarrín, Andro ID, 2020*

Francisco Jarrin muestra una destacada actividad tanto en su página web como en su perfil de Instagram, donde comparte de manera recurrente su obra fotográfica con sus seguidores, presentando imágenes vernáculas de su vida cotidiana. Desde diciembre de 2013, ha compartido 375 publicaciones de videos y fotografías, generando interacción y comentarios de su activa comunidad de 10,5 mil seguidores. Además, el artista sigue a 3646 usuarios. Su página web, francisnojarrinfotografia.com, ofrece enlaces directos a su perfil de Instagram y cuenta con diversas secciones, como Proyectos, Dw Reportajes, Bio, Contacto, Nokid Magazine y Publicaciones. En estas secciones, se puede observar una participación constante por parte de los usuarios, especialmente en sus 17 proyectos, donde se aprecian comentarios relacionados con la serie Palam Real (2), la serie Advenimiento (2) y la serie Wayrañan (2). Sobre las redes sociales y sus usos, Jarrín indica lo siguiente:

Sí, bastante. De hecho, para trabajos. Es mi línea de movimiento. Cuento con un número de seguidores y un poquito de trayectoria que ayuda a mover el Instagram. Es ahí donde muevo los talleres, las discusiones de los eventos y las curadurías (...) Me han contactado de cuatro museos, entre ellos el Museo de México, un referente latinoamericano, así como los de *Ninjasfotos* de Brasil. (F. Jarrín, comunicación personal, 10/04/2023).



## **El esquema de la ecología de Francisco Jarrín.**

**Principio de la autocomunicación:** Francisco Jarrín ha desarrollado una obra fotográfica entre el ámbito documental y conceptual, trabajando desde las redes como consecuencias de aproximación a la postfotografía, en este caso ha desarrollado como parte de su personalidad artística un recorrido partiendo de las siguientes series; Obras; Radiografía, entrópico, Mybas resisten, Guernica, Wayrañan, Canchimaleros, Galapagos, Advenimiento, Poylatam 2017, Living, Hatum Puncha, Maradona, Andro Id, Palma real. Tiene también su labor en DW como fotógrafo y muestra sus trabajos en varias páginas y revistas especializadas en la fotografía.

**Principio de La unidad/pluralidad:** la página web del artista: <https://franciscojarrinfotografia.com/> presenta un repositorio de su obra como de sus reportajes en DW y Nakin Magazine. Tanto de la página web tiene una conexión al Perfil Instagram donde tiene 376 publicaciones, 10,6 mil seguidores y 3602 seguidos.

En Instagram tiene una exposición de su obra con fotografías vernáculas e invitaciones a sus muestras, dentro de sus 10.6 mil seguidores se puede destacar a; rayaeditorial, escobart, ninja.foto, isadoraromero photo, para nombras algunos, Igualmente se destaca links a DW, Nakid Magazine. Diversifyphoto. pregnantz, karentoroa. La relación entre la autocomunicación y la unidad/pluralidad del mensaje da lugar a un diálogo y, como resultado, la creación de nuevos medios en un sistema social emergente.

### **Entre los principios de Manovich:**

**Representaciones numéricas:** Se puede destacar el algoritmo de la página web hash HMAC de la plataforma WordPress e Instagram Algorithm,

**La modularidad;** desarrolla una propuesta, se podría decir tradicional de la presentación de contenido de la paginas web y las redes sociales. Cumple con los parámetros comunes de Menú; inicio, proyectos, DW reportajes, Bio, Contacto, Nakid Magazine y Publicaciones.

**La automatización:** es de bajo nivel ya que la unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) permiten la automatización de bajo nivel; el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos.

**Cumple con los sietes subprincipios de las variables**

**Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista y sobretodo desde el Instagram se puede valorar un flujo permanente y constante en transformación.

**Subprincipio 2:** Las divisiones de la página web y sus divisiones muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.

**Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar a la comunidad por medio de las interacciones.

**Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.

**Subprincipio 5:** La relación tanto de la página web e Instagram se relacionan por medios de Hipermedia a través de hipervínculos.

**Subprincipio 6:** En el campo de la actualización periódica, en el Instagram y página web su actualización es menos periódica.

**Subprincipio 7:** Su escalabilidad es sobre todo regional, sus seguidores en su mayoría son instituciones culturales, artistas o colectivos a escala global. Son diferentes escalas del mismo objeto mediático, esto implica que conserva una identidad propia que se interconecta con otras y se vinculan entre sí a través del hipervínculo.

**Tipología Comunidades Digitales:** El artista pertenece a Comunidades digitales pues organiza el espacio virtual por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales:** El artista desarrolla una Red egocéntrica, porque se conectan con un nodo o actor.

**Medidas de análisis de Redes Sociales:** Hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

### **4.3. Isadora Romero**

La quiteña Isadora Romero es una reconocida fotógrafa ecuatoriana. Su trabajo se caracteriza por abordar temas sociales y políticos, especialmente relacionados con la identidad, los derechos humanos y el feminismo. A través de sus fotografías, busca generar conciencia y reflexión sobre problemáticas y realidades sociales tanto en Ecuador como en Latinoamérica.



Ilustración 90: Isadora Romero. Serie Octubre, 2019

Romero ha realizado diversos proyectos fotográficos que han recibido reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Entre sus trabajos notables se encuentra *Chalchiutlicue* (2016)<sup>35</sup>, serie audiovisual, entre video e imágenes, fijas que se inspira en una décima compuesta por Porfirio Rosado en Tlacotalpan, Veracruz-México. También está *Noche líquida* (2017)<sup>36</sup>, un audiovisual con imagen fija sobre la cotidianidad de una sociedad líquida, inspirada en el concepto de Zygmunt Bauman. Otra serie es *Octubre* (2019), basada en las manifestaciones desarrolladas en Ecuador en octubre del 2019, la cual enfatiza el papel de la mujer en durante dichos eventos.

Hebra (2019) es un trabajo colectivo de las fotógrafas María Gutiérrez, Isadora Romero, Eden Bernal y las bordadoras guatemaltecas Isabel, Lola, Rosa, Andrea y Loyda<sup>37</sup>. Desarrollan

---

<sup>35</sup> Se puede observar el video en el siguiente enlace:  
[https://vimeo.com/195727490?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=4689618](https://vimeo.com/195727490?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=4689618)

<sup>36</sup> Se puede observar el video en el siguiente enlace:  
[https://vimeo.com/204578904?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=4689618](https://vimeo.com/204578904?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=4689618)

<sup>37</sup> Se desconocen los apellidos de las bordadoras

una imagen fotográfica intervenida, metáfora sobre la violencia femenina, las desigualdades sociales y otros temas pertinentes a la realidad guatemalteca.



*Ilustración 91: Isadora Romero. Hebra. 2019*



*Ilustración 92: Isadora Romero. Hebra. 2019*





Ilustración 93: Isadora Romero. Hebra. 2019

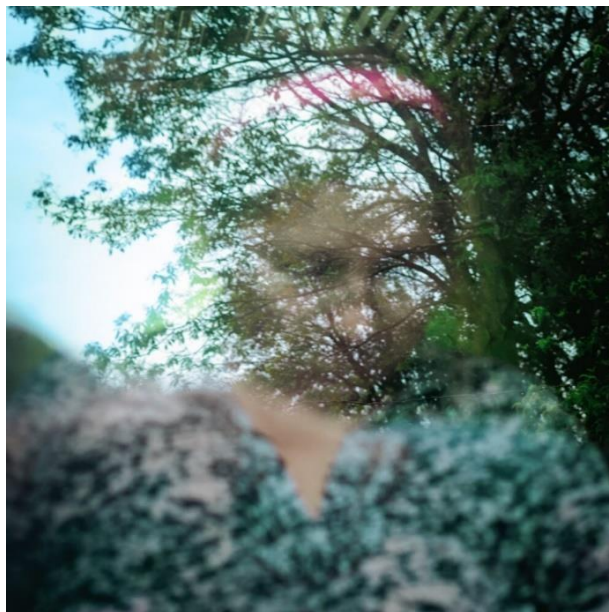
Otra serie relevante en su obra es la titulada *Ra'yi* (2018). Esta serie de fotografías está relacionada con un vocablo indígena paraguayo que designa *semilla*. La serie, por un lado, retrata las desigualdades vinculadas a la producción del campo y, por el otro, la armoniosa relación entre los campesinos y la siembra.



Ilustración 94: Isadora Romero. Ra'yi. 2018



*Ilustración 95: Isadora Romero. Ra'yi. 2018*



*Ilustración 96: Isadora Romero. Ra'yi. 2018*

Es importante destacar que la autora es parte de un colectivo llamado Ruda Colectiva, el cual es un proyecto regional que reúne a mujeres latinoamericanas. Uno de sus primeros proyectos, titulado *Esto no es una cadena*, logró convocar a 11 fotógrafas de América Latina. Estas incluyen a Isadora Romero (Ecuador), Mayeli Villalba (Paraguay), Luján Agusti (Argentina), Koral Carballo (México), Gabi Portilho (Brasil), Wara Vargas (Bolivia), Fabiola Ferrero (Venezuela), Ximena Vázquez (Colombia), Ángela Ponce (Perú), Morena Pérez Joachin (Guatemala) y Paz Olivares Droguet (Chile). Mayeli Villalba, declara que el nombre nace por la planta:

Se nos ocurrió ruda porque es una planta que nos representa un montón por las propiedades sanadoras que tiene, es un elemento natural. Y también porque hay muchísimas mañas que se hacen con ella, desde tiempos ancestrales, para curar desde cuestiones físicas de salud hasta cuestiones espirituales. Además, tiene un nombre muy provocador y poniéndola al lado de ‘colectiva’ pensamos que parecía una enunciación en sí misma. (Vallejo, 2020)

Isadora Romero lleva a cabo sus actividades en línea a través de su página web y su perfil de Instagram, donde interactúa con 9273 seguidores y sigue a 3143 perfiles. Desde su inicio en marzo de 2013, ha compartido 968 publicaciones que abarcan diversas temáticas, mostrando aspectos de su vida personal, artística y profesional. Su página web, <http://isadoraromero.com/>, incluye secciones como Inicio, Proyectos personales, Encargos, Video y multimedia, y Biografía y contacto. En la sección de Proyectos personales, se pueden encontrar publicados nueve proyectos fotográficos y once proyectos multimedia.

La fotografía de Isadora Romero ha sido exhibida en galerías y festivales tanto en Ecuador como en otros países. Es importante destacar que, en el año 2022, fue ganadora del World Press Photo Contest en la categoría regional, formato abierto. Su enfoque documental y su compromiso con los temas sociales le han valido reconocimiento y premios en el campo de la fotografía. Francisco Jarrín la describe como una destacada exponente en el ámbito de lo postfotográfico (10/04/2023). Su obra transita entre la fotografía documental y la fotografía conceptual, demostrando su versatilidad y habilidad artística.

## **El esquema de la ecología de Isadora Romero.**

**Principio de la autocomunicación:** la artista visual Isadora Romero es una fotógrafa independientes desarrollado una obra fotográfica desde el ensayo fotográfico trabajando desde diferentes redes de colectivos latinoamericanos, En su página web se puede valorar una muestra de varias series fotográficas en lo que se puede destacar; Chalchiutlicue (2016) , Noche Líquida (2017), October (2019) Hebra 2019, Puño y Letra (2016), Polvo de Estrellas, Amazona Warmikuna, Ra'Yi, Extremophiles. También se puede destacar sus diferentes reportajes gráficos y audiovisuales.

**Principio de La unidad/pluralidad:** la artista en su página Web: <http://isadoraromero.com/> tiene una conexión en su perfil en Instagram isadoraromerophoto donde tiene 969 publicaciones, 9315 seguidores y 3157 seguidos. Se puede destacar seguidores como: solipsisart, fabiolasin (Fabiola Cedillo), fcomata (Francisco Mata Rosas), escobart (Santiago Jaramillo), artecontemporaneoecuador, solipsisart (colectivo Fotográfico Ecuador), magnumfoundation, rudaycolectiva, worldpressphoto.org, womenphotograph, everydayecuador

## **Principios de Manovich:**

**Representaciones numéricas:** se puede destacar el algoritmo de la página web hash HMAC de la plataforma WordPress e Instagram Algorithm.

**La Modularidad:** desarrolla una propuesta de presentación de contenido de la paginas web y las redes sociales cumple con los parámetros comunes de Menú; home, personal projects, assignments, video & multimedia. Bio & contact.

**La Automatización:** es de bajo nivel ya que la unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos. Su perfil de Instagram tiene enlaces a varios perfiles relacionados a espacios que comparte con colectivos o está presente su obra; @worldpressphoto global winner 2022 @magnumfoundation PSJ fellow 2021 @rudaycolectiva. @womenphotograph. @everydayecuador, [www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Isadora-Romero/1](http://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Isadora-Romero/1)



### **Siete subprincipios de las variables:**

**Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista, desde el Instagram se puede valorar un flujo permanente y constante en transformación.

**Subprincipio 2:** Las divisiones de la página web y sus divisiones muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.

**Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar al medio por medio de las interacciones.

**Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.

**Subprincipio 5:** La relación tanto de la página web e Instagram se relacionan por medios de Hipermedia a través de la conexión por hipervínculos.

**Subprincipio 6:** En el campo de la actualización periódica, sobre todo en el Instagram, las páginas web su actualización es menos periódica.

**Subprincipio 7:** Escalabilidad es regional, sus seguidores en su mayoría son o instituciones culturales, artistas o colectivos, teniendo una escala global. Vale destacar la visibilidad que significó el ganar el premio.

**Tipología Comunidades Digitales:** la artista pertenece a Comunidades digitales, como un espacio virtual se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales:** la artista desarrolla una red egocéntrica, porque se conectan con un nodo o actor.

**Medidas de análisis de redes sociales:** hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

#### 4.4. Exposición Extralimitada & No Lugar

*No Lugar* es un reconocido espacio artístico situado en la ciudad de Quito, Ecuador. Se destaca en la escena artística del país por su labor en la promoción del arte contemporáneo y por brindar un espacio de exhibición tanto para artistas emergentes como establecidos. Su página web indica que:

[No Lugar] Es un proyecto que híbrida la producción artística con la práctica curatorial; con el fin de operar autónomamente se activa tanto como un espacio de residencias artísticas, talleres y exposiciones. No Lugar desafía activamente preconcepciones mediante la fusión de estas estrategias para apoyar y presentar arte contemporáneo, dirigido a la búsqueda de nuevas contribuciones en el medio ecuatoriano, tanto en la práctica artística y a nivel de gestión institucional. (No lugar, s/f)

La Galería No Lugar se dedica a promover y difundir diversas disciplinas artísticas, incluyendo pintura, escultura, fotografía, videoarte, instalación y otras formas de expresión contemporánea. A través de exposiciones individuales y colectivas, la galería busca fomentar el diálogo artístico y proporcionar una plataforma para la creatividad y la experimentación. Sus fundadores incluyen a David Cevallos, Francisco Suárez, Eduardo Carrera, Miranda Izquierdo, Tania Rivadeneira, Carlos Buitrón, Byron Toledo, Rubén Díaz, Cristina Díaz y Consuelo Crespo. Rubén Díaz, uno de los fundadores, narra parte de los inicios de la galería:

Éramos artistas recién egresados de la Universidad Católica de Quito. Muchos estábamos haciendo nuestras tesis, y, obviamente no había un campo para ese tipo de perfiles. Nos dimos cuenta, de inmediato, de que no había galerías para que artistas jóvenes o artistas emergentes expongan, y [tampoco] para artistas que reflexionen sobre arte contemporáneo. Así que nosotros decidimos evolucionar *El colectivo Hit* a la galería *No Lugar*. Empezamos a buscar espacios. Lamentablemente, muchos de los espacios que encontramos fueron galerías, cafés-galerías o bar-galerías que querían acogernos dentro de sus proyectos. A nosotros no nos gustaba tanto esa idea, porque queríamos que la obra se vea, queríamos difundir y hablar sobre arte contemporáneo y las manifestaciones que se estaban empezando a generar en ese tiempo que, en el Ecuador, era mucho más experimental y mucho más libre, mucho más abierto. Estamos hablando de un arte

contemporáneo de diez años de post dolarización, o sea, un arte contemporáneo en regeneración. (R. Díaz, comunicación personal, 05/05/2023)

Desde su fundación en 2010, y hasta el año 2021, este espacio ha albergado aproximadamente 140 exposiciones artísticas, principalmente enfocadas en propuestas e inquietudes dentro del arte contemporáneo. Además, se han establecido residencias artísticas, las cuales, según lo mencionado por Rubén Díaz en una entrevista personal, inicialmente se llevaban a cabo mediante invitación. El primer residente fue Chay Velasco, un artista de Guayaquil nacido en 1985, conocido por su enfoque en instalaciones artísticas. Durante su estancia artística, estuvo acompañado por el colectivo Papa Frita. La segunda residencia fue con Anabelle Linton<sup>38</sup>, marcando el cambio hacia el formato actual de residencias artísticas que funcionan mediante convocatorias abiertas.

Gracias a las características de su propuesta, No Lugar ha establecido una amplia red de relaciones tanto a nivel nacional como internacional. Esto se debe en gran medida a sus programas de residencia y a su efectiva comunicación a través de las redes sociales:

(...) al menos acá en Quito, la forma en la que los gestores de la vieja escuela (digamos pre Facebook o pre redes sociales) hacían, era imprimirte, mandarte cartas, mandarte mails en el mejor de los casos. Lo cual era una gestión muy desgastante porque parte de los presupuestos se tenían que ir en afiches o en postales. Cuando nosotros abrimos, en el 2010, ya había redes sociales y eso nos permitió refrescar un montón la ecología de la gestión. Pudimos empezar a relacionarnos con agentes en otros lados. Las redes sociales son como una bola de nieve, la cual simplemente se hace más y más grande, más y más grande, hasta que te construye totalmente un universo. Hay mucha gente que nos sigue desde fuera de nuestras redes; o sea, nosotros tenemos nuestras redes, el círculo interno de *No Lugar* y tenemos la red con los artistas e instituciones con los que hemos trabajado, y todos nos seguimos mutuamente. Sin embargo, todo el tiempo nos llegan nuevas solicitudes o nuevas notificaciones de seguimiento de gente que no conocemos. Entendemos por dónde y cómo se enteran de nuestras actividades, pero ya no es una bola de nieve, es una avalancha lo que las redes sociales generan. Lo que nosotros aprovechamos en sentido de difusión. Como te decía, entre irte y gastar cinco horas un viernes de noche pegando flyers y repartiendo postales, a hacerte el

---

<sup>38</sup> No se encontró datos de la artista.

evento en Facebook y llegar a mil personas en media hora no tiene comparación. Entonces, las redes sociales es una de las plataformas que más hemos aprovechado para dar a conocer y [hacer] crecer el proyecto. (R. Díaz, comunicación personal, 05 de mayo del 2023)

A partir de la propuesta de establecer una galería de arte contemporáneo, se creó el espacio ideal para la exhibición que podría considerarse el primer referente en Ecuador relacionado con la fotografía expandida y la postfotografía. Esta exposición se tituló *Fotografía extralimitada* y fue concebida por Eduardo Carrera<sup>39</sup> (Quito, 1987) durante un encuentro con Mónica Herrera<sup>40</sup> (Argentina, 1971) en la *Social Summer Camp 2011*, una residencia internacional de artistas en Villa Alegre-Chile, en la cual ambos participaron. Según menciona F. Díaz en una entrevista personal, Mónica le comentó a Eduardo sobre su proyecto de fotografía con una visión más amplia, y él le respondió que justamente tenía un proyecto similar junto a sus amigos, por lo que decidieron unir fuerzas: «si sabes que yo justamente tengo este proyecto con mis panas, así que vamos, vamos adelante» (op. Cit.)

Este encuentro permitió la realización de la tercera edición de la exposición *Fotografía Extralimitada* en la Galería No Lugar. La muestra fue coorganizada por la Galería El

---

<sup>39</sup> Eduardo Carrera es curador, escritor y gestor cultural. Es licenciado en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y máster en Gestión Cultural por la Universitat Internacional de Catalunya. Actualmente cursa el Programa de Estudios Independientes del MACBA, Barcelona (PEI 2019-2020). Se desempeñó como curador en jefe del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2017-2019). En el pasado fue co-director de No Lugar-Arte Contemporáneo. Entre los años 2011 y 2017 fue asesor del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Colaboró en proyectos con el Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito y fue jefe de investigación y patrimonio de la Fundación Museos de la Ciudad. Sus exposiciones recientes incluyen *Un viaje de mil millas* (CAC 2019), *ARCHIVXS LGBTIQ+* (CAC, 2019); *Horizontes Errantes* (CAC, 2018); *Utopías* (CAC, 2018). Ha sido coordinador y curador de Premio Brasil en sus tres ediciones. Desde el 2013 es organizador y curador de las exposiciones en el marco del *Mes del Orgullo LGBTIQ+*. Ha realizado residencias de investigación curatorial en Matadero, Madrid; FelipaManuela y Queer City, São Paulo. Es Alumni de Independent Curators International-ICI, New York. Sus textos han sido publicados en Artpress, Artishock, ArtsEverywhere y Terremoto. Vive y trabaja entre Barcelona y Quito. (Artishock., 2023, s/p)

<sup>40</sup> Es artista, curadora, investigadora y crítica de arte. Miembro de la CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte) y del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes (UNT) desde abril de 2007. Actual becaria del CIUNT (Universidad Nacional de Tucumán) para doctorado y por *Paralelo 26* cuenta con una beca nacional para proyectos grupales otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. Se encuentra realizando doctorado en Humanidades con especialidad en Artes plásticas en la Facultad de Filosofía y Letras (UNT) y realizó una postitulación de Historia y Cultura de Tucumán, en la Universidad de San Pablo-T (USP-T). Es integrante del proyecto CIUNT *Arte Contemporáneo y Política Cultural de Tucumán. Mediaciones y Cruces entre Estado, Gestiones Independientes y Artistas*. Fue docente adscripta entre 2007 y 2010 en Prácticas de taller III IV V. Taller C. Facultad de Artes (UNT). Fue directora ejecutiva para Tucumán en *planoazul.com*, portal de arte y cultura, desde marzo de 2008 hasta septiembre de 2009. Trabajó en el *Ente Cultural de Tucumán* por más de 3 años. Coordinó en Tucumán el programa *Argentina Pinta Bien* organizado por el Centro Cultural Recoleta. Realizó crítica de arte en *ramonaweb*, revista de artes visuales de Argentina. Publica artículos en distintos medios y realiza exposiciones y curadurías a nivel nacional e internacional. (Vadb.org, 2016, s/p)

Container<sup>41</sup>, el espacio para el arte de El Pobre Diablo<sup>42</sup>, la Plataforma de Arte Contemporáneo y La Selecta-Cooperativa Cultural<sup>43</sup>. La exposición tuvo lugar en junio de 2011.

En el texto curatorial de Mónica Herrera (2011), se pueden encontrar referencias teóricas que respaldan la tesis de la exposición. Se destacan dos citas clave que justifican el enfoque de la muestra, una de ellas proviene de Foucault y su definición de disciplina, y la otra de Krauss y su noción de campo expandido:

‘(...) un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de producciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y definiciones de técnicas y de instrumentos’ en antagonismo a la tesis de *Rosalind Krauss del arte en el campo expandido*: ‘La variedad de disciplinas conjugadas en la fotografía arraiga una reflexión, ya que, como medio visual transmite información hacia múltiples receptores’. Indagar sobre la fotografía implica establecer sus diferentes usos en cada una de las disciplinas especializadas, introduciéndola así en un contexto delimitado a través de las relaciones con otras materias. (op.cit)

La muestra contó con la participación de varios artistas visuales: Bladimir Trejo, Christian Tapia, David Jara Cobo, Jennie Devine, Rubén Darío Díaz Chávez, Vicente Gaibor, Alex Schlenker, Daniel Benavides, Fernanda García y Daniela Ortiz. Sobre la exposición el texto curatorial indica lo siguiente:

En esta tercera versión ecuatoriana busqué un punto intermedio con lo anterior, aunque tratando de proponer ciertas conexiones (no son las únicas, no me cabe dudas) entre las obras de los artistas seleccionados para este proyecto. Usé algunos conceptos recurrentes a la fotografía, pero, claro está, no exclusivamente suya, como el retrato, lo tecnológico, lo relacional (lo antropológico, lo social), lo metafórico/poético y desde luego, establecí algunas aproximaciones de la fotografía a demás estatutos estéticos de la historia del arte: la pintura, la escultura, el dibujo, el video (...) Empieza aquí entonces, una sucesión de posibles articulaciones. Seguramente se establecerán otras nuevas: las suyas. (Herrera, 2011)

---

<sup>41</sup> Era la Galería del local Pobre Diablo, cerro en el 2017 y en su lugar actualmente está la Galería N24

<sup>42</sup> Era un local bohemio que era café, bar, sala de exposiciones, cerró en el 2017.

<sup>43</sup> Colectivo de investigación como editorial en las artes que nace en Quito en 2009 y que ya dejó de funcionar en el 2019.



*Ilustración 97: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



*Ilustración 98: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



*Ilustración 99: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



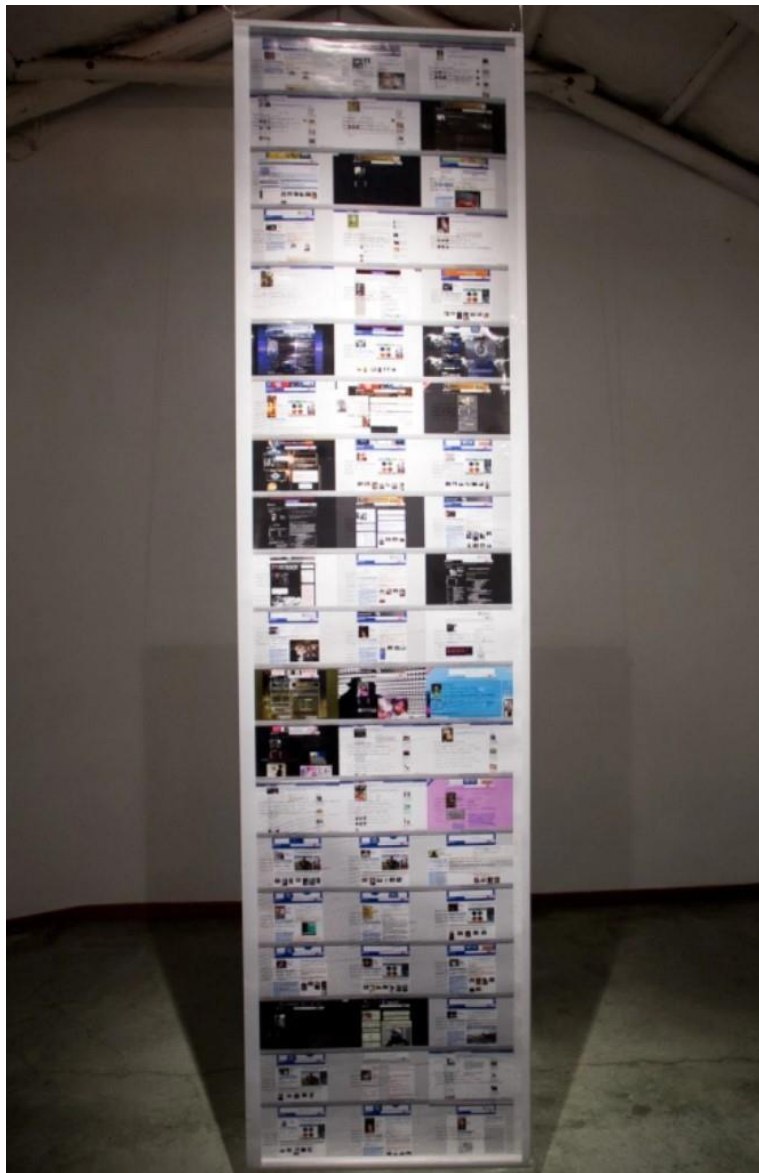
*Ilustración 100: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*

Esta investigación referenciará sólo a los artistas que de alguna manera se vinculan a lenguajes relacionados a la postfotografía o fotografía expandida, ya que, como indica Rubén Díaz, esta exposición reunió diversos intereses frente a lo fotográfico:



El trabajo que se hizo en la exposición, digamos, fue una mezcla entre fotografía expandida y postfotografía. Hubo algunas piezas que encajaron dentro del discurso de lo post fotográfico y otras, dentro de lo expandido. Otras piezas, en cambio, dentro de lo etnográfico. Y hubo otras en las que interrelacionaba el vídeo con la fotografía. (R. Díaz, comunicación personal, 05/05/2023)

Uno de los trabajos de mayor interés para esta investigación es el realizado por Estefanía Piñeiros, quien ha desarrollado una instalación utilizando fotografías de perfiles de personas fallecidas en Facebook. Este enfoque se menciona en el texto curatorial de Mónica Herrera (2011), donde se destaca que el archivo de perfiles de personas fallecidas en una red social nos habla del olvido en el ámbito macrosocial, es decir, del olvido colectivo.



*Ilustración 101: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



Lamentablemente, no se han encontrado imágenes que respalden directamente esta investigación, sólo se cuenta con el comentario del texto curatorial y el comentario de R. Díaz:

Tenemos esta obra, una investigación de Estefanía Piñeiros, si mal no recuerdo. Ella buscaba perfiles en Facebook, perfiles de personas fallecidas. Entonces, lo que hizo fue extraer de la computadora los retratos de estas personas e hizo un banner gigante con todos esos retratos juntos. (Op. Cit.)

Otro de los trabajos a resaltar son las fotografías desarrolladas por Rubén Díaz, donde Mónica Herrera comenta lo siguiente:

(...) la ‘evolución’ de lo *no* inmediatamente visible, lo micro, lo inmaterial a lo inicialmente accesible a la mirada, a lo objetual. Y en este punto no sólo se trata de ‘*el*’ objeto, sino de ‘*los*’ objetos articulados aleatoriamente entre sí. Otra ‘evolución’ posible, es la conexión entre el objeto visto por un *ojo técnico*, luego por el del artista, y éste, a su vez, comunicado al espectador. El mundo de lo micro en el que circula Rubén (sólo él con cada uno de los ‘objetos’ de su mirada), crece, lo mínimo indispensable, como para no destruir el micro paisaje de su área de trabajo, y comunicar, lo más próximo a su escala de observación, el mundo de lo pequeño, a aquel que decida transitarlo. (Herrera, 2011, s/p.)

En cuanto a la característica postfotográfica de esta obra, el propio artista comenta que llevó a cabo un estudio fotográfico en Quito utilizando un teléfono celular Nokia 3220. Este celular, lanzado en el año 2004, cuenta con una cámara que posee una calidad fotográfica de 0.3 megapíxeles (640 x 480 VGA). Con este dispositivo, el artista realizó una segunda exposición en 2008 en la Naranjilla Mecánica<sup>44</sup>, titulada *Pictografía*, que incluía un libro objeto como parte de la muestra. Además, realizó una tercera exposición llamada *Transmutación lumínica de la materia*, la cual formó parte de un libro editado por Boca Abierta, una editorial que contaba con un restaurante y una galería como parte de su modelo de negocios:

En la exposición *Fotografía extralimitada*, Mónica Herrera decidió crear objetos de 5x5 centímetros, a una altura determinada por mí, utilizando estas fotografías. Fue realmente interesante ver cómo se trasladaba el formato fotográfico al formato mini instalativo y al formato de objeto, permitiéndonos volver a explorar el paisaje

---

<sup>44</sup> Un centro cultural alternativo dirigido por Jorge Eitel Solorzano Bastidas. Cerró en el año 2012.

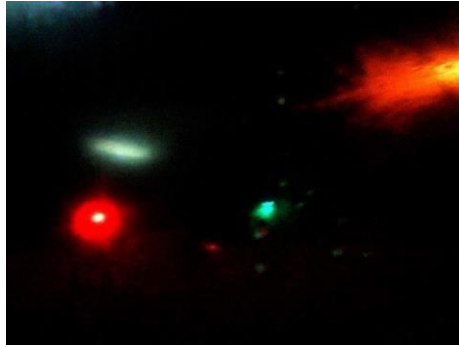
fotográfico que había construido hasta ese momento. A partir de esa exposición, pude establecer una relación más profunda y comprender mejor el concepto de la fotografía expandida. (R. Díaz, comunicación personal, 05/05/2023)



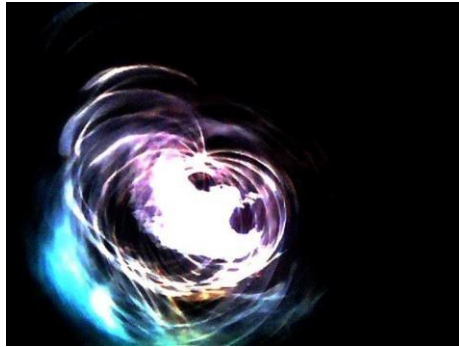
*Ilustración 102: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



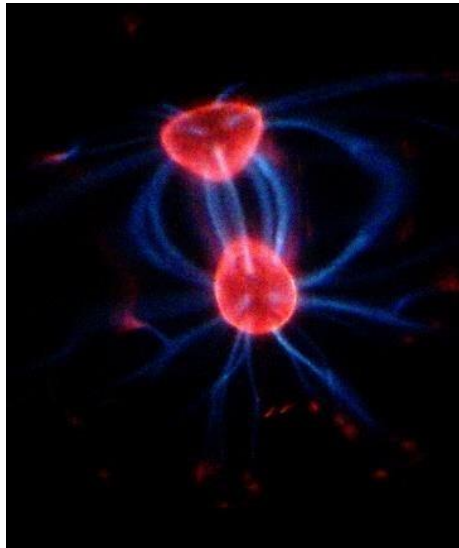
*Ilustración 103: Francisco Suárez, Exposición Fotografía Extralimitada, 2011*



*Ilustración 104: Rubén Díaz, 2011*



*Ilustración 105: Rubén Díaz, 2011*



*Ilustración 106, Rubén Díaz, 2011*



*Ilustración 107: Rubén Díaz, 2011*

En la actualidad, No Lugar continúa siendo un referente en la escena cultural de Ecuador y goza de reconocimiento a nivel internacional. La galería sigue llevando a cabo convocatorias para residencias artísticas tanto a nivel nacional como internacional, y forma parte de una amplia red de espacios culturales alternativos y comprometidos con el arte contemporáneo. Al respecto, Díaz comenta:

El proyecto ha alcanzado un nivel de reconocimiento a nivel Iberoamericano, e incluso en España nos conocen bastante bien. Hemos recibido residentes de países como Dinamarca, Nueva Zelanda, Estados Unidos y Japón, quienes se han enterado del proyecto y han querido contribuir con sus conocimientos. Esto ha generado una red epistémica que nos ayuda a alcanzar nuestros objetivos y dotar de mayor calidad nuestras residencias. (Op. Cit)

### **El esquema de la ecología de NoLugar.**

**Principio de la autocomunicación:** Esta galería es liderada por Francisco Suárez y Rubén Díaz, que llevan a cabo los principios de la propia organización como un proyecto interdisciplinario de la producción artística y práctica curatorial.

**Principio de La unidad/pluralidad:** la galería en su página Web: <https://nolugar.org/> funciona como un repositorio histórico en el ámbito curatorial, plataforma para las convocatorias de las residencias artísticas y una vitrina para sus muestras actuales.

Desde la página web se puede acceder al su perfil de Instagram [nolugar\\_ac](#), el que tiene 719 publicaciones, 5988 seguidores y 777 seguidos, cabe destacar algunos seguidores como: [fabiolasin](#) (Fabiola Cedillo), [fcomata](#) (Francisco Mata Rosas), [escobart](#) (Santiago Jaramillo), [artecontemporaneoecuador](#), [solipsisart](#) (colectivo Fotográfico Ecuador), [cultura.ucsg](#) (Centro de Difusión Cultural UCSG), [e.mauczartesvisuales4](#) (Edwin Mauricio Cruz Reyes),

franciscojarrinfoto (Francisco Jarrin), davidfedericouttermann (David Federico Uttermann), aula.fotografia(escuela fotográfica), centroartequito (Centro de Arte de Quito), isadoraromerophoto (Isadora Romero), entre otros. En Instagram se puede acceder por medio de un link a [Linktr.ee/nolugar](http://Linktr.ee/nolugar) donde se puede identificar un repositorio donde se puede acceder a diferentes catálogos, muestras, la página web.

### **Principios de Manovich:**

**Representaciones numéricas:** se puede destacar el algoritmo de la página web hash HMAC de la plataforma WordPress e Instagram Algorithm,

**La Modularidad:** Desarrolla una propuesta de presentación de contenido de la paginas web y las redes sociales cumple con los parámetros comunes de menú: nosotrxs, exposiciones, ferias, residencia, talleres, prensa.

**La Automatización:** Es de bajo nivel ya que la unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos.

### **Los siete subprincipios de las variables**

**Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista y permiten valorar un flujo permanente y en constante en transformación.

**Subprincipio 2:** La página web y sus divisiones muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.

**Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar por medio de las interacciones.

**Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.

**Subprincipio 5:** La página web e Instagram se relacionan por medios de Hipermedia a través de la conexión por hipervínculos.

**Subprincipio 6:** La actualización periódica, en la página web e Instagram, las páginas web su actualización es menos periódica.

**Subprincipio 7:** Su escalabilidad es global, sus seguidores en su mayoría son instituciones culturales, artistas o colectivos a escala global, se potencia con las residencias con artísticas a nivel nacional e internacional. Son diferentes escalas del mismo objeto mediático, esto implica

que conserva una identidad propia que se interconecta con otras y se vinculan entre sí por medio del hipervínculo.

**Tipología Comunidades Digitales:** La galería es una Comunidad digital, como un espacio virtual que se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales;** El artista desarrolla una Red de sistema, la que sus conexiones no tienen fronteras distinguibles y salen del sistema cerrado.

**En las medidas de análisis de Redes Sociales:** se hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

#### **4.5. Edwin Mauricio Cruz Reyes**

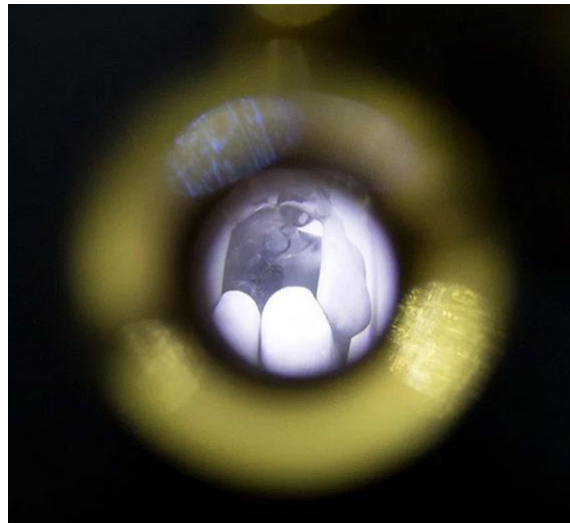
El artista visual Edwin Reyes es licenciado en Arte y Diseño por la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) y tiene una maestría en Estudios del Arte por la Universidad de Cuenca. Ha llevado a cabo numerosas exposiciones tanto en Ecuador como en el extranjero, y actualmente trabaja en el Museo de Arqueología y Lojanidad de la UTPL. Reside y trabaja en Loja, Ecuador.

En junio de 2018, presentó una muestra en la Alianza Francesa de Loja, titulada *Voyeur*, que exploraba su investigación visual. Esta exposición tuvo un impacto significativo y posteriormente se exhibió en el espacio de No Lugar, en una muestra colectiva llamada *Tripleta*, donde se destacó su producción artística dentro del ámbito de la fotografía expandida. El escrito curatorial de la muestra indica que:

Las piezas que componen el proyecto invitan a la curiosidad, además de inmiscuirse en la intimidad del otro y de sí mismo desde la introspección. Algunos objetos se repiten en forma y color, sin embargo, desde su interior se descubren reflejos, texto e imágenes diversas de tipo erótico en donde formas humanas y auto retratos desprenden una autoconciencia de lo que se está mirando, traduciéndolo en deseo, vergüenza o interrogantes, es decir, tener conciencia de mí mismo y del otro, generando un estado de discernimiento. (No Lugar, 2018, s/p.).



*Ilustración 108: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018*



*Ilustración 109: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018*



*Ilustración 110: Edwin Mauricio Cruz Reyes. Voyeur. 2018*

## **El esquema de la ecología de Edwin Mauricio.**

**Principio de La unidad/pluralidad:** La ventana del artista es la red social Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100026258086000>, que funciona como un repositorio de la obra del artista y su vida cotidiana y cuenta con 531 seguidores. Esta página cuenta con un link a su perfil en la red Behance:

[https://www.behance.net/emau?fbclid=IwAR3cno8yBaLL2\\_2ck4SJ2WcXY6rca91nZbV\\_p9YL18tMVjOvDTjb2ri1gQY](https://www.behance.net/emau?fbclid=IwAR3cno8yBaLL2_2ck4SJ2WcXY6rca91nZbV_p9YL18tMVjOvDTjb2ri1gQY). y funciona también como el repositorio de las exposiciones de trabajo del artista. Tiene 2793, Valoraciones 131, Seguidores 35 y Siguiendo 98. En el Instagram e.mauczartesvisuales4 tiene, 97 publicaciones, 539 seguidores y 2441 seguidos. Donde se puede acceder a su página [www.behance.net/emau](http://www.behance.net/emau)

**Representaciones numéricas:** Se puede destacar el algoritmo desconocido de Behance e Instagram Algorithm. La Automatización es de bajo nivel ya que La unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos.

### **Cumple con los siete subprincipios de las variables:**

**Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista

**Subprincipio 2:** La página web y sus divisiones muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.

**Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar al medio por medio de las interacciones.

**Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.

**Subprincipio 5:** La relación tanto de la página web e Instagram se realiza por conexión por hipervínculos.

**Subprincipio 6:** mantiene actualización periódica de Instagram y la página web.

**Subprincipio 7:** La escalabilidad es regional, sus seguidores en su mayoría son instituciones culturales, artistas o colectivos a escala global.



**Tipología Comunidades Digitales:** la artista pertenece a Comunidades digitales, como un espacio virtual se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales:** la artista desarrolla una red egocéntrica, porque se conectan con un nodo o actor.

**Medidas de análisis de redes sociales:** hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

#### 4.6. Soledad Mora (Ecuador, 1974)

Sobre la exposición *Oigan lo que vi, Fotografía expandida* de Soledad Mora, sólo fue posible encontrar una imagen referencial (ver ilustración 111). La muestra se inauguró en noviembre del 2017. En entrevista realizada a su autora, ella comentó que la misma fue parte de su investigación de maestría.



Ilustración 111: promocional de *Oigan lo que vi, Fotografía expandida*, Soledad Mora, 2017

La autora menciona que su interés por la fotografía expandida surgió durante su maestría en *Lenguajes Artísticos Combinados* en la UNA, en Buenos Aires. Fue en Argentina, alrededor del año 2012, cuando comenzó su investigación sobre este tema, y uno de sus referentes principales fue la reconocida artista argentina Graciela Sacco:

La idea fue, justamente, integrar un poco la cuestión del canto, algo que siempre me ha gustado. En la población de San Miguel de Cayambe, al norte de Esmeraldas, hay un grupo de mujeres que se reúnen y cantan arrullos. Entonces, cuando tuve que hacer esta tesis las recordé y decidí trabajar sobre ellas. Se trata de unos arrullos llenos de significados que utilizan más bien como una forma de resistencia. Los

hombres tocan la percusión mientras ellas cantan. (S. Mora, entrevista personal, 04 de mayo del 2023).

Bajo esa premisa, donde el sonido se integra a la imagen, se fundamentó la experiencia de la fotografía expandida en la exposición titulada *Oigan lo que vi*. La muestra se presentó inicialmente, como parte de su tesis, en Argentina y, posteriormente, en la Alianza Francesa de Loja. Después de esta última exposición, obtuvo financiamiento del Ministerio de Cultura de Ecuador, pero lamentablemente el proyecto se vio interrumpido debido a la llegada de la pandemia. (Op. Cit.)

#### **4.7. David Utterman (Guayaquil 1980)**

Este artista visual amplía el concepto de fotografía expandida con su propuesta innovadora. En sus investigaciones artísticas, fusiona elementos fotográficos con tecnología, identificando referentes clave para comprender la fotografía expandida y las nuevas tecnologías en desarrollo. La fenomenología de Don Ihde le ofrece un enfoque filosófico y metodológico que se centra en la relación entre la tecnología y la experiencia humana. Ihde explora cómo la tecnología media nuestra percepción y afecta nuestra comprensión del mundo, analizando su influencia en nuestra percepción, experiencia y conocimiento. Su enfoque fenomenológico invita a reflexionar sobre la interacción diaria con la tecnología y cómo esta mediación tecnológica configura la existencia. Esta perspectiva fenomenológica y tecnológica resulta fundamental para comprender la obra del artista Utterman, cuyas relaciones con la mediación tecnológica y lo fotográfico se fundamentan en ella.

Otra referencia relevante en su obra es la artista e investigadora Amy Karle (Estados Unidos, 1980), quien explora la intersección entre el arte, la ciencia y la tecnología. Su trabajo se enfoca en la exploración de los límites del cuerpo humano y las posibilidades que ofrece la tecnología para mejorar, modificar y cuestionar nuestra comprensión de la experiencia humana. Karle utiliza una variedad de medios y técnicas, como la impresión 3D, la biofabricación, la robótica y la realidad virtual, entre otras tecnologías, para crear obras de arte que se basan en la interdisciplinariedad y buscan generar diálogos entre el arte, la ciencia y la sociedad.

David Utterman explica que sus proyectos establecen vínculos con una amplia gama de nuevas tecnologías y la fotografía:

En casi todas las obras se ha utilizado nuevas tecnologías. Muchos de los elementos tenían su materialidad, pero se digitalizaron para después ser procesados y ese

resultado digital llevarlo de nuevo al analógico. En otro ejemplo, en la obra *Ya descansan*, se utilizó un algoritmo de tridimensionalización de imágenes 2D en fotos de comienzos del siglo 20. Así, pude obtener archivos STL 3D de los rostros de todos mis de antepasados con un nivel de precisión increíble, fantástico. EN es un algoritmo de Disney muy, muy preciso, para obtener estos archivos e imprimirlos y poder palpar los rostros de personas que ni siquiera conocí en persona, pero que mis parientes más viejos sí. Con ellos pude constatar el nivel de precisión del programa. A estas impresiones 3D se les saca un molde y luego un positivo en cera de abejas, como máscaras mortuorias. (D. Utterman, comunicación personal, 04 de abril del 2023).

Utterman se basó en el uso de archivos familiares, ya que proviene de una familia alemana con una larga tradición en Guayaquil. A partir de esta premisa de archivo personal, el artista llevó a cabo una exploración que involucra la interacción entre lo fotográfico y lo tecnológico. Lo interesante de su propuesta es cómo logra establecer un diálogo entre el archivo fotográfico tradicional y la reconfiguración de un index fotográfico digital mediante el uso de nuevas tecnologías. La obra formó parte de una exposición a principios de 2022, pero su desarrollo se llevó a cabo aproximadamente entre tres y cuatro años antes. Es por eso que se incluye en el periodo de estudio de la presente investigación.

La instalación titulada *El espejo se partió de lado a lado* presenta tapices inspirados en testimonios arquitectónicos de la familia del artista, que representan las fachadas de residencias que existían en Guayaquil a principios del siglo XX pero que ya han desaparecido. Para crear estos tapices, se realizaron descripciones y dibujos que posteriormente se vectorizaron. Luego, se utilizó un algoritmo entrenado con fotografías del Archivo Histórico de Guayaquil para generar nuevas imágenes mediante el uso de redes neuronales generativas adversarias. Estas imágenes fueron tejidas en telares controlados por computadora (CNC) que seguían un patrón numérico. (Uttermann, 2022)



Ilustración 112: David Utterman, *El espejo se partió de lado a lado*. 2018. Instalación

La instalación *Finalmente están descansando* está compuesta por máscaras mortuorias de los antepasados del artista. Para crearlas, se utilizó un algoritmo de reconstrucción facial en 3D que procesó fotografías provenientes del archivo familiar del artista. Las imágenes resultantes fueron impresas en 3D y duplicadas en cera de abejas. Además de las máscaras, la instalación incluye una escultura en madera que representa al artista cuando tenía cinco años, la cual fue creada utilizando una fresadora CNC Wood. Esta escultura incluye una corona de bronce y un retrato en cera del rostro del padre del artista cuando tenía cinco años, precisamente la misma edad representada en la escultura infantil. (Op. Cit.)



Ilustración 113: David Utterman. *Finalmente están descansando*. 2021



*Ilustración 114: David Utterman. Finalmente están descansando. 2021*



*Ilustración 115: David Utterman, Rubor de 32 bits. 2018*





*Ilustración 116: David Utterman, Rubor de 32 bits. 2018*

La instalación *Rubor de 32 bits* consta de 15 marcos autocromos de dimensiones variables, cada uno con una lámina a color, una impresión en blanco y negro sobre papel fotográfico, una transparencia coloreada, una caja de luz y un microprocesador con un sistema de detección de movimiento. (Op. Cit.) Para contextualizar un poco más la obra presentada, se cita in extenso el texto desarrollado por el artista, en su página de web, sobre la exposición:

Al revisar los archivos históricos, trato de reflejar problemas colectivos al imaginar el futuro, utilizando imágenes y objetos como dispositivos mnemotécnicos que desencadenarían un debate sobre cuestiones culturales, políticas y sociales.

Lejos de cualquier pretensión historicista, mi trabajo se enfoca no tanto en el orden archivístico, sino en la dimensión aspiracional en el uso de los archivos, dando paso a narrativas secundarias en las que prima el pensamiento deconstructivo.

Al apropiarme de archivos históricos y reanimarlos a través de nuevas tecnologías, pretendo demostrar el principio de autoridad, transgrediendo su carácter de ley al reordenarlos, acumularlos y modificarlos. Asimismo, al exponer estos documentos a una audiencia extraña, un acto agresivo per se, pretendo crear un sentido crítico en la audiencia respecto a la exteriorización de un documento, es decir, su carácter público.

Estos *destellos* que provocan discontinuidades en el relato histórico, son sin duda una forma de preservar un pasado ideal, así como una oportunidad para descargar cargas psíquicas —un poco teñidas de melancolía— contra una estructura personalmente determinante, y al mismo tiempo son desplazados al entorno social más amplio, haciéndose eco de la frustración por ser un no-lugar. (Uttermann, 2022, s/p).

### **Ecología de la fotografía digital David Uttermann**

**La autocomunicación:** Es docente de fotografía en La Universidad de las Artes y artista visual, en el Instagram: davidfedericouttermann, tiene 69 publicaciones, 959 seguidores, 1102 seguidos, entre otros lo siguen; nolugar\_ac, uartesecartecontemporaneoecuador, cultura.ucsg.

**La unidad/pluralidad:** El artista cuenta con una página web la que tiene una conexión al perfil de Instagram donde tiene 376 publicaciones, 10,6 mil seguidores y 3602 seguidos. En Instagram muestra sus instalaciones fotográficas.

**Principios de modularidad:** Sus páginas web cumple con los parámetros comunes del Menú: Home, Selected Works, Statement, Bio, CV Página web: <https://www.davidfedericouttermann.com/>, El Instagram tiene enlaces a otras cuentas: historiadefantasma para adultos, elsoldelosciervos.

**La Automatización es de bajo nivel:** La unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) permiten la automatización de bajo nivel; el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos.

#### **Los siete subprincipios de las variables:**

- **Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista y presentan un flujo permanente y constante transformación.
- **Subprincipio 2:** La página web y sus divisiones muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.
- **Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar al medio por medio de las interacciones.

- **Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.
- **Subprincipio 5:** La relación de la página web e Instagram se realiza por medio de la conexión por hipervínculos.
- **Subprincipio 6:** Mantiene actualización periódica de su perfil de Instagram y las páginas web. **Subprincipio 7:** Su escalabilidad es regional, sus seguidores en su mayoría son o instituciones culturales, artistas o colectivos, a escala global. Son diferentes escalas del mismo objeto mediático, esto implica que conserva una identidad propia que se interconecta con otras y se vinculan entre sí por medio del hipervínculo.

**La Tipología Comunidades Digitales:** el artista pertenece a Comunidades digitales, como un espacio virtual se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales:** el artista desarrolla una red egocéntrica, porque se conectan con un nodo o actor.

**Medidas de análisis de Redes Sociales;** hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

#### 4.8. Fabiola Cedillo

Fabiola Cedillo, nacida en Cuenca en 1987, es una destacada artista y fotógrafa cuyo trabajo se mueve entre el ensayo fotográfico y diversos lenguajes artísticos que complementan sus imágenes. Además, es la creadora del proyecto llamado *Aula*, un taller de fotografía analógica en Cuenca. También es cofundadora de *Foto-Álbum*, una plataforma de promoción de la fotografía en Ecuador. A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos premios y ha participado en exposiciones tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, para esta investigación, se prestará especial atención a su contribución como tutora en el proyecto *20fotografos*, en Bolivia en 2018.

El proyecto *20fotografos* comenzó como un laboratorio de creación y educación con el objetivo de activar procesos creativos y colaborativos entre fotógrafos aficionados y profesionales en diversas comunidades de Latinoamérica. Su propósito es fomentar un proceso reflexivo en torno a la imagen. Esta experiencia reúne a aproximadamente 80 fotógrafos de diferentes partes del mundo, quienes se sumergen en una comunidad durante siete días para



desarrollar proyectos fotográficos individuales y colectivos. En una entrevista personal con Santiago Jaramillo, Fabiola Cedillo mencionó que el proyecto fue creado por el *Colectivo+I*, conformado por Federico Ríos, Jorge Pancho, Santiago Jaramillo, Juanita Escobar y Federico Pardo Jaramillo. En palabras de Jaramillo:

Federico y yo ya estábamos trabajando en 20fotógrafos. Realmente, fue él quien lo ideó inicialmente. Pero yo estuve desde la primera versión y participé en las cinco (5) que creamos. Con el colectivo creamos este laboratorio de creación y experimentación latinoamericano. Fuimos a lugares que no necesariamente tenían una conexión establecida con lo fotográfico o países que no estaban completamente conectados en esta red de fotografía latinoamericana. Y no llegábamos a cien personas (la comunidad) entre tutores y editores. (S. Jaramillo, comunicación personal, 13/04/2023)

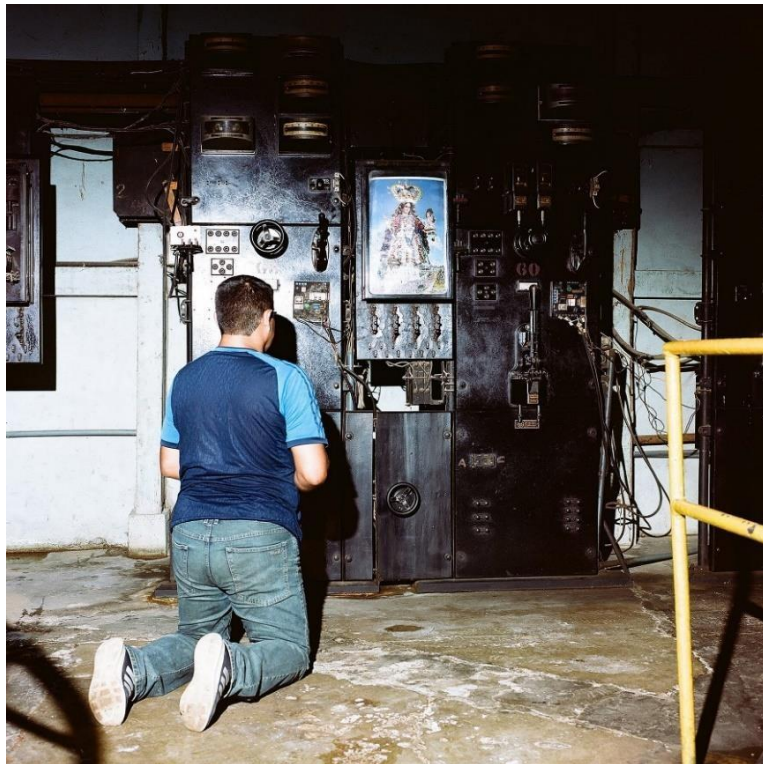
Fue en este contexto donde se produjo el encuentro entre Santiago Jaramillo y Fabiola Cedillo, quien fue una de las tutoras en la convocatoria realizada en Concepción de Bolivia en 2018, siendo esta la última intervención antes de la pandemia. Como resultado de este encuentro, surgió el proyecto titulado *Depresión en Zaruma*, el cual forma parte de la colección *AñZ: Fotografía Expandida de Latinoamérica*, desarrollada por Raya Editorial. Esta colección busca brindar una mirada regional sobre la fotografía autoral contemporánea.

Fabiola Cedillo también ha publicado un fotolibro llamado *Los Mundos de Tita* como una autoedición. Este fotolibro explora el concepto del sueño como medio para adentrarse en la vida de la hermana mayor de Fabiola Cedillo, quien padece el síndrome de Lennoux. La presentación de este libro tuvo lugar el 16 de abril de 2016 en Flacso en Arte Actual, un espacio dedicado al arte contemporáneo. Además, *Los Mundos de Tita* se convirtió en una exposición en la Galería No Lugar como parte de la muestra *Fisión*, que reunió las propuestas expositivas de Fabiola Cedillo junto con las obras de Paula Arias en la muestra *Acto Íntimo*. Estas propuestas incluyeron obras fotográficas, dibujos y performances.

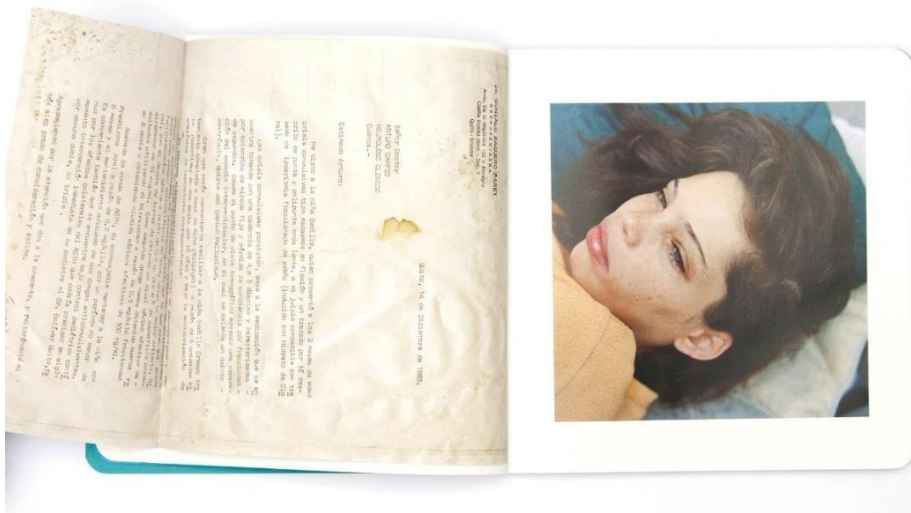
El trabajo de Fabiola Cedillo, tanto en sus fotolibros como en sus exposiciones fotográficas, se centra en explorar la mirada femenina y la cotidianidad, utilizando la memoria como un tema transversal. Esto coloca su obra en un campo de experimentación de la imagen.



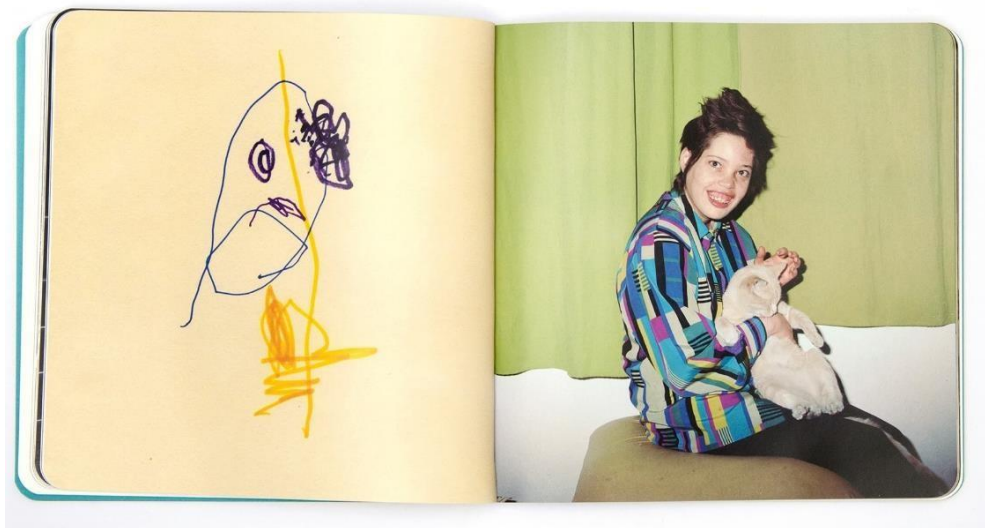
*Ilustración 117: Fabiola Cedillo. Fotolibro Depresión de Zaruma. 2018*



*Ilustración 118: Fabiola Cedillo. Depresión de Zaruma. 2018*



*Ilustración 119: Fabiola Cedillo. Fotolibro los Mundos de Tita. 2015*



*Ilustración 120: Fabiola Cedillo. Fotolibro los Mundos de Tita. 2015*

## **Ecología de la fotografía digital Fabiola Cedillo**

**La autocomunicación:** Es artista visual independiente

**El principio de La unidad/pluralidad:** la artista cuenta con una página web; <https://www.fabiolacedillo.com>. Presenta su obra Ex Lorenzo Ponce, Human, Depression in Zaruma, los mundos de tita. A sus fotolibros Depresión de Zaruma, Los Mundos de Tita, historia; Rosaura's dream un enlace al Instagram del proyecto Aula fotográfica (aula. Fotografía). La página web tiene una conexión al Perfil Instagram donde tiene 376 publicaciones, 10,6 mil seguidores y 3602 seguidos. En Instagram muestra sus propuestas y fotolibros. Entre los seguidores se puede destacar; escobart (Santiago Escobar-Jaramillo), everydayecuador, rudaycolectiva (Ruda Colectiva), galerieas(Andreas Schmidt), isadoraromerophoto(Isadora Romero), solipsisart (Colectivo Fotográfico Ecuador), entre otros.

**Principios de Modularidad:** Su página web cumple con los parámetros tradicionales de menú de Página web: <https://www.fabiolacedillo.com/m/>; work, books, stories, aula / school,about, contact. El Instagram tienen enlaces al [linktr.ee/fabiolaphoto](https://linktr.ee/fabiolaphoto). La automatización de bajo nivel ya que La unión del principio 1. (representaciones numéricas) y el principio 2 (modularidad) permiten la automatización de bajo nivel; el usuario puede crear y desarrollar contenidos por medio de plantillas o algoritmos.

### **Los siete subprincipios de las variables:**

- **Sub-principio 1:** la página web y el Instagram son elementos mediáticos y forman la base de datos del artista y muestran un flujo permanente y constante transformación.
- **Subprincipio 2:** Las divisiones de la página muestran una sistematización del artista sobre sus obras más relevantes, cada uno de los datos multimedia desarrollan interfaces.
- **Subprincipio 3:** Partiendo de la información del usuario se pueden adaptar al medio por medio de las interacciones.
- **Subprincipio 4:** Su información e imágenes tienen una interactividad desde la información desde la jerarquía arbórea priorizando una relación rizomática.
- **Subprincipio 5:** La relación tanto de la página web e Instagram se relacionan por medios de Hipermedia. Por medio de la conexión por hipervínculos.
- **Subprincipio 6:** Mantiene actualización periódica de sus redes.
- **Subprincipio 7:** Su escalabilidad es regional, sus seguidores en su mayoría son instituciones culturales, artistas o colectivos, a escala global. Son diferentes escalas del

mismo objeto mediático, esto implica que conserva una identidad propia que se interconecta con otras y se vinculan entre sí por medio del hipervínculo.

**Tipología Comunidades Digitales:** el artista pertenece a comunidades digitales, como un espacio virtual se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea.

**Tipos de Redes Sociales:** el artista desarrolla una red egocéntrica, porque se conecta con un nodo o actor.

**Las medidas de análisis de redes sociales:** hace énfasis en la generalidad de la red y hace hincapié en los fenómenos subyacentes.

## Capítulo 5

### 5. Propuesta Educativa<sup>45</sup>

Para introducirnos en la propuesta académica en principio vamos a utilizar una aproximación al modelo educativo de la educación expandida que tiene mucho que ver con la participación social, y que se constituye como una resignificación de varias didácticas contenidas en diferentes escuelas pedagógicas hacia el quehacer educativo.

El término proviene de una síntesis de otros campos de la educación siendo uno de ellos la *edukomunicación*, entendida como el campo de la praxis donde se interrelacionan los campos de la educación y de la comunicación. Este campo teórico/práctico se ocupa de las didácticas educativas y los medios de comunicación que se complejizan con la llegada de la web y las redes sociales. Según Aparicio (2010) los cambios sustanciales de los procesos educativos deben tomar en cuenta la globalización de la economía y de la tecnología de la información y de la comunicación, para resignificarlos fuera de la estandarización y la expansión de modelos anglosajones hegemónicos.

Establecida la noción de edukomunicación, se puede sumar la idea del *aprendizaje a lo largo de la vida*. Como lo indica Belando-Montoro (2017), esta es una forma integral de concebir el aprendizaje, partiendo de principios y de estructuras y contenidos que comprenden todas las estrategias de formación sobre cualquier ámbito del conocimiento pero a lo largo de la vida. La apreciación de Juan Freire al respecto es también iluminadora cuando indica que: «Aprendemos todo el tiempo, nuestra supervivencia se basa en nuestra capacidad de adaptación del entorno; necesitamos entender el mundo para poder desarrollar nuestra vidas en él. Y aprendemos de forma expandida» (2009, p.67).

El pensamiento complejo es otro de los dispositivos que constituyen la herencia de la educación expandida, como una filosofía de reflexión abarcadora y fenomenológica que no pierde el sentido del holismo ontológico de lo específico. Desde la complejidad, se comprende a la educación como un entramado de relaciones, asumiendo la incertidumbre como uno de los valores, junto con el juicio, los procesos de aprendizajes no lineales y multidimensionales, los procesos de aprendizaje abierto y flexible, y la didáctica expandida. Edgar Mori, proponente fundacional de la teoría de la complejidad, indica que estamos «condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún

---

<sup>45</sup> Esta propuesta cuenta con la validación de expertos en el área de la educación. Ver anexo 1 y anexo 2.

fundamento absoluto de certidumbre. Pero somos de pensar en esas condiciones dramáticas»<sup>46</sup>(1994, p.101).

La Educación Expandida es entonces un concepto fronterizo, que busca bordear los confines de la educación formal. Como lo revela Uribe-Zapata (2018), es una educación experimental que toma distancia a la educación formal e institucional, y que concibe una alternativa al espacio lineal aportando lógicas desde las tecnologías digitales y nuevos medios contiguas al constructivismo, desde una praxis reflexiva en los cruces de lo territorial y lo virtual.

El término de Educación Expandida adquiere proyección a partir del congreso que tuvo lugar en Sevilla en el 2009 bajo el nombre de *Zemos98*. Una de las reflexiones señaladas en dicho congreso es que el término se propone una ecología educativa relacionada a la tradición teórica de la pedagogía crítica, la educación constructivista, el pensamiento complejo, la educación popular, y el pensamiento sistémico, entre otros.

En el congreso señalado, las nuevas tecnologías tomaron un especial protagonismo ya normalizado por el tiempo, pero sin olvidar el aporte de didácticas que en torno a la realidad. Este aporte de una tecnología contextualizada según Juan Freire (2012) es un signo en la educación del siglo XXI en relación a la crisis de la educación formal frente al crecimiento de la formación informal e independiente.

La Educación expandida, por ser muy joven no ha desarrollado un corpus teórico constituido y puede correr el riesgo de solo ser en el tiempo un concepto circunstancial. Sin embargo, esto también podría representar una gran oportunidad como praxis educativa, ya que consiente instituir parámetros más flexibles en un momento histórico donde los procesos sociales están en constante transformación. Como una pedagogía innovadora se suscribe en formas pedagógicas con énfasis en la cooperación y la democracia participativa, transformadora, pertinente y, en relación sobre su entorno, integradora.

<b>Nombre del programa:</b> Fotografía desbordada y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográfico
---

<b>Nombre del docente/persona responsable:</b> Pedro Mujica
---

Escuela o departamento coordinador del programa: Carrera de pedagogía en las Artes y Humanidades	
Teléfono: 097 905 1663	Correo electrónico: <a href="mailto:pedro.mujica@uartes.edu.ec">pedro.mujica@uartes.edu.ec</a>

### 5.1. Descripción del programa de estudios:

El taller de creación *Fotografía y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográfico* se fundamenta en el modelo de laboratorios de creación e investigación en torno a tres componentes transversales, las prácticas artísticas vinculadas a la postfotografía y fotografía expandida, una aproximación desde el ámbito teórico y sus resoluciones visuales con relación al campo estudiado y desde la perspectiva de la educación expandida.

El segundo componente corresponde a una metodología inspirada en las pedagogías invisibles, y busca orientar el proceso educativo desde los laboratorios de creación como un espacio diseñado para provocar la experimentación, la innovación y la colaboración en diversas disciplinas. Teniendo como objetivo principal impulsar la generación de conocimiento y la creación de proyectos originales, estos laboratorios se desarrollarán bajo la perspectiva del *Art Thinking* y el pensamiento divergente. Como lo indican María Acaso y Clara Megías «hablamos de Art Thinking mediante una estructura de Art Thinking, un formato de transmisión en el que las imágenes no ilustran el texto, sino que producen su propio significado» (2017, p.38).

Esta metodología comprende una evaluación de estrategias educativas con énfasis en el DUA. Esto vinculado a determinar el logro de los objetivos de aprendizaje propuestos y la efectividad de la estrategia de acuerdo al público al que estaba dirigida y su coherencia con los recursos didácticos utilizados.

Se desarrollarán diferentes estrategias educativas en artes para reforzar el proceso de aprendizaje como lo son:

1. Aprendizaje basado en proyectos: esta estrategia consiste en que los estudiantes trabajen en proyectos artísticos en los que se integran diferentes disciplinas, como la música, la danza, el teatro, la pintura, entre otras. Los proyectos pueden ser individuales o en equipo y permiten a los estudiantes desarrollar habilidades artísticas y creativas.



2. Aprendizaje basado en el juego: esta estrategia se basa en la utilización del juego como herramienta pedagógica. A través de juegos artísticos, los estudiantes pueden explorar diferentes disciplinas y aprender de manera lúdica y divertida.

3. Aprendizaje basado en la experiencia: esta estrategia se enfoca en el aprendizaje a través de la experiencia directa. Por ejemplo, visitas a museos, asistencia a espectáculos de teatro o música, talleres con artistas reconocidos, entre otros.

4. Aprendizaje cooperativo: esta estrategia se basa en la cooperación entre estudiantes para alcanzar objetivos comunes en proyectos artísticos. Los estudiantes aprenden a trabajar en equipo, a comunicarse de manera efectiva y a valorar las diferentes habilidades de sus compañeros.

5. Tecnología y artes: esta estrategia se enfoca en la utilización de tecnologías para el desarrollo de habilidades artísticas. Por ejemplo, la utilización de programas de edición de video, de diseño gráfico, de música digital, entre otros.

## **5.2. Objetivo general del curso**

Al finalizar este curso, los estudiantes serán capaces de adquirir competencias en el campo de la fotografía expandida y la postfotografía en Ecuador, para así desarrollar sus propias propuestas artísticas en este ámbito creativo.

## **5.3. Resultados de aprendizaje del curso:**

El estudiante tendrá las competencias para:

1. Comprender el ámbito teórico y las prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía, así como sus expresiones artísticas en el Ecuador.
2. Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como de la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
3. Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
4. Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.

#### 5.4. Metodología del proceso enseñanza-aprendizaje:

El taller de Fotografía y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográfico. Desarrollo de estrategias para la contextualización teórico-práctica de problemáticas educativas desde una mirada interdisciplinaria.

Se desarrollará un campus virtual y se usarán paisajes de aprendizajes por cada módulo según los resultados de aprendizajes. La concepción de paisaje de aprendizaje sigue la definición ofrecida por Hernando Calvo, (2018) quien afirma que con este modelo se aplican las enseñanzas mínimas, en función de actividades obligatorias y electivas para darle la oportunidad al estudiante de desarrollar los resultados de aprendizajes y su propio itinerario. En este caso se tendrá un tronco común y varios temas optativos desarrollados en torno a la postfotografía y la fotografía expandida, buscando un modelo de autonomía para el participante del taller, esto tendrá presencia en el ámbito virtual que será reforzado con clases presenciales en diferentes ámbitos. El curso buscará ser una metáfora misma de la imagen laberinto parafraseando a Román Gubern (1996). El paisaje de aprendizaje se tomará en cuenta como base y con posibilidad de aumentar subpaisajes por tema de acuerdo a lo siguiente:

**1er. Paisaje de aprendizajes:** ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.

**2do paisaje de aprendizajes:** Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

**3er paisaje de aprendizajes:** Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

**4to Paisaje de aprendizajes:** Proyectos artísticos desde la fotografía expandida y la postfotografía.

Los laboratorios de creación e investigación desarrollarán un ámbito presencial una vez por semana para iniciar las propuestas o el proyecto de investigación

##### 5.4.1. Distribución de contenidos y actividades

Semana/Componentes	Contenido/ Unidad temática	Actividades y recursos disponibles	Disponible en Biblioteca
--------------------	-------------------------------	---------------------------------------	--------------------------

<b>SEMANA 1</b>	Comprender el ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.	Introducción a las ecologías artísticas de las postfotografía y la fotografía expandida.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes. Campo virtual: 1er paisaje de aprendizajes: ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.
<b>SEMANA 2</b>	Comprender el ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.	Marcos teóricos del régimen escópico digital en el campo de la fotografía expandida y la postfotografía	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes.  Campo virtual: 1er paisaje de aprendizajes: ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.
<b>SEMANA 3</b>	Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.	Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes.  Campo virtual: <b>2do paisaje de aprendizajes:</b> Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.
<b>SEMANA 4</b>	Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.	Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos Campo virtual: <b>2do paisaje de aprendizajes:</b> Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en

			el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.
<b>SEMANA 5</b>	Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.	Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos Campo virtual: <b>2do paisaje de aprendizajes:</b> Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.
<b>SEMANA 6</b>	Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.	Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos Campo virtual: <b>2do paisaje de aprendizajes:</b> Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.
<b>SEMANA 7</b>	Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.	Software y hardware libres, placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real. Inteligencias Artificiales Redes Sociales Diseño web Postproducción de la Imagen Realidad aumentada.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>3er paisaje de aprendizajes:</b> Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
<b>SEMANA 8</b>	Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.	Software y hardware libres, placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real Inteligencias Artificiales Redes Sociales Diseño web Postproducción de la Imagen Realidad aumentada.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>3er paisaje de aprendizajes:</b> Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
<b>SEMANA 9</b>	Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.	Software y hardware libres, placas de desarrollo de hardware para construir	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los

		dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real. Inteligencias Artificiales Redes Sociales Diseño web Postproducción de la Imagen Realidad aumentada.	estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>3er paisaje de aprendizajes:</b> Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
<b>SEMANA 10</b>	Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.	Software y hardware libres, placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real. Inteligencias Artificiales Redes Sociales Diseño web Postproducción de la Imagen Realidad aumentada.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>3er paisaje de aprendizajes:</b> Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
<b>SEMANA 11</b>	Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.	Software y hardware libres, placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real. Inteligencias Artificiales Redes Sociales Diseño web Postproducción de la Imagen Realidad aumentada. Fotolibro-Libro objeto	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>3er paisaje de aprendizajes:</b> Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
<b>SEMANA 12</b>	Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.	Desarrollo de proyecto artístico	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>4to Paisaje de aprendizajes:</b> Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía
<b>SEMANA 13</b>	Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.	Proyectos artísticos.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>4to Paisaje de aprendizajes:</b> Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía
<b>SEMANA 14</b>	Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.	Proyectos artísticos.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre

			acceso en las bases de datos <b>4to Paisaje de aprendizajes:</b> Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía
<b>SEMANA 15</b>	Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.	Proyectos artísticos.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>4to Paisaje de aprendizajes:</b> Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía
<b>SEMANA 16</b>	Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.	Proyectos artísticos.	Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos <b>4to Paisaje de aprendizajes:</b> Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía
<b>SEMANA 17</b>	Exposición final		

(ver Anexo 3)

## CONCLUSIONES

Esta investigación abarca del año 2011 hasta el 2021, y pretende identificar el estado del arte de la postfotografía, la fotografía expandida y los artistas representativos de estos movimientos artísticos a partir de la ecología de medios. Así, a partir de los datos levantados podemos definir dos grandes momentos teóricos del fenómeno postfotográfico:

**Primer momento: La mediación tecnológica digital (1988 al 2007).** Etapa con énfasis en los cambios de tecnología: La llegada del cambio de la fotografía analógica a la fotografía digital transforma el concepto de fotografía radicalmente y abre la posibilidad de conformar comunidades digitales a través de las redes, (ver Anexo 10)

Vale la pena destacar *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*, una de las primeras publicaciones que iniciaría el estudio de lo postfotográfico, en la que se plasma la inquietud del autor David Thomas sobre la imagen y tecnología de la fotografía digital. A partir de aquí, se crea una tradición teórica sobre el tema. Esta etapa finalizaría con la entrada de las redes sociales en el terreno global y la instauración de una segunda etapa de investigación relacionada con fotografía y las redes sociales.

**El segundo momento: la postfotografía y las redes.** Este periodo (del 2011 en adelante) se encuentra marcado por la inundación de imágenes *online*, que son compartidas a través de las redes sociales y el mundo virtual. Este fenómeno ha sido enunciado en varias publicaciones académicas (ver Anexo 11).

En Latinoamérica existen algunos escritos que se movilizan entre lo postfotográfico y la fotografía expandida porque, en cierta manera, se atan al concepto de lo fotográfico; como en los ensayos teóricos de Phillippe Dubois, *El acto fotográfico* (2015), en donde propone que el fotógrafo saca la imagen de una continuidad infinita, pues el espacio fotográfico y la fotografía en sí misma son portadores de una esencia vital ligada a lo latente en la imagen, el adentro y el afuera, un más allá de la imagen ( ver Anexo 12).

El libro de Laura González, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, revela la necesidad de hablar desde el campo de *las fotografías*, donde conviven diferentes formas de conceptualizarla y de aproximarse a los eventos de la imagen digital fotográfica en nuestra época contemporánea. Esto relativiza un poco la tendencia de lo fotográfico como única mirada y da entrada a otras manifestaciones como la fotografía expandida. Como una acción de donde su contexto se asume como las fotografías y los fotógrafos como parte del campo expandido.

*Las fotografías*, en plural, es un término que permite arropar otros tipos de manifestaciones que reflexionan el acto fotográfico desde diferentes perspectivas, y permite como concepto la convivencia, incluso la hermandad, de proyectos estéticos como lo es lo postfotográfico y la fotografía expandida.

Lo postfotográfico se hereda en los últimos años como una acción transversal de lo fotográfico, y está –íntimamente en el imaginario de los artistas– unido al uso de las redes sociales. En el caso de la fotografía expandida, su pulsión escópica está más orientada a la experimentación tecnológica y la expansión de la imagen bidimensional. Como indica Gerardo Suter (2010), sería lo más común en la tercera modalidad que es explicada como la colisión abandona el espacio bidimensional, y es cuando las imágenes se expanden o se desbordan de su propia naturaleza plana y se vinculan con otras imágenes o espacios.

La investigación, como se recordará, parte de la exposición postfotografía *From here on*. Esta muestra constituye el canon de lo postfotográfico y devela las intenciones de un grupo de curadores. Fue comisionada por Clément Chéreau, conservador del Departamento de Fotografía del Centro Georges Pompidou, Joan Fontcuberta, artista, Erik Kessels, director artístico de KesselsKramer, Martin Parr, fotógrafo de la agencia Magnum, y Joachim Schmid.

Esta exposición recoge la obra visual de artistas que, aunque no estaban vinculados anteriormente con el término de postfotográfico, aglutinan una serie de propuestas que toman los valores esenciales de la imagen digital, revelando las formas visuales del nuevo régimen escópico; valores constituidos por el flujo permanente de imágenes fotográficas y audiovisuales vinculado a la presencia, como lo indica Geoffrey Batchen (2004), de la fotografía vernácula pero sin desmeritar la presencia de la fotografía y fotógrafos profesionales, así como la inmediatez en tiempo real de los acontecimientos –tanto en lo macro-global a lo micro-local o local-global–, la fusión del celular y la cámara como parte de una *semiósfera* (término acuñado por Hirschfeld, 2020).

El manifiesto postfotográfico construye una posibilidad de canon en torno a la postfotografía. Pero, se puede inferir dos manifiestos, el primero desarrollado en *From here on* y el otro desarrollado por Joan **Fontcuberta**, ambos ven la luz en 2011.

Se puede verificar, a través de las entrevistas de los artistas ecuatorianos y en las prácticas artísticas de los autores que participaron en la muestra ya nombrada, que sus proyectos más recientes no se suscriben al canon postfotográfico. Durante los diez años de investigación, se puede observar cómo se relativizan los elementos que antes distinguían la propuesta de ambos



manifiestos. Por ejemplo, la prescripción de sentidos se deslegitima ante los discursos de originalidad y normalización de las prácticas apropiacionistas en los proyectos posteriores de los artistas que participaron en *From here on*. Estos artistas mantuvieron proyectos creativos que rompían con el régimen desarrollado por el propio canon postfotográfico.

Se puede observar una relativización y adaptación del término que se vuelve más transversal en diversos campos como la comunicación social, la sociología y el arte, entre otros. En este contexto, cobra mayor relevancia la postura postfotográfica frente a las redes sociales. Por lo tanto, los proyectos y carreras artísticas de algunos artistas visuales que participaron en la muestra no se limitaron a seguir los parámetros estrictamente postfotográficos, sino que abordaron temas más amplios relacionados con lo postfotográfico.

Un ejemplo de esto es el último proyecto de Penélope Úmbrico en 2020, titulado *Nube/Papel/Pantalla*. En esta serie, la artista recopiló 218 fotografías de nubes pertenecientes a la colección del Museo George Eastman, abarcando desde 1850 hasta 2006. Utilizando imágenes digitales de fotografías, recreó composiciones superponiendo las imágenes de las nubes, de manera que ninguna de ellas pueda ser vista en su totalidad sin la presencia de las demás. Otro caso interesante es la serie *Some Blows are Heavy* de Tabitha Soren, que representa una continuación de su proyecto anterior, *Surface Tensión*. En esta serie, Soren captura fotografías a través de una pantalla y las interviene utilizando tintas y resinas, combinando elementos de la pintura, la escultura y la fotografía.

En ese ejercicio estético, desde un campo de lo ético, el enfoque postfotográfico en Latinoamérica se establece bajo códigos que no están tan condicionados por una crítica a la masificación excesiva del acto fotográfico. En cambio, se relaciona más con el régimen visual de la imagen digital y se aceptan y abrazan sus posibilidades. Se percibe como una oportunidad por parte de los creadores para desarrollar sus prácticas en las redes sociales. Sobreviviendo, de esta manera, a ese aspecto que se puede identificar en el manifiesto de *From here on*: «Estamos creando más que nunca...». Es a partir de este primer manifiesto que se puede hermanar la fotografía expandida y la práctica artística, sobre la base de sus planteamientos estéticos.

Es por ello que la fotografía expandida se puede identificar como un proceso que no sólo continúa con algunos valores del canon de lo postfotográfico, sino que también lo expande a espacios no considerados por la propia postfotografía. Combina la tecnología en todas sus formas, sin contemplar marcos históricos. En la fotografía expandida convive el negativo de

celulosa con la inteligencia artificial, el álbum fotográfico con las redes sociales, en un paralelismo que se identifica con temas de importancia social en la región y la memoria. Esto puede constatarse en uno de los últimos trabajos de Santiago Jaramillo con la publicación del libro álbum llamado *Colombia, Tierra de Luz*, que fue publicado en el 2020, cuyo eje temático son las víctimas del conflicto armado y del desplazamiento forzado dentro del territorio colombiano.

La mayoría de los artistas investigados en lo postfotográfico y en la fotografía, expandida conforman su obra alrededor de una estructura de redes digitales en que la página web se utiliza como dossier virtual de la información general y del trabajo fotográfico del artista, actualizándose de manera unilateral y mostrando el histórico de sus proyectos artísticos. A veces puede incluir una sección de enlaces a redes sociales como Instagram (ver el Anexo 9).

Es en esta realidad del uso de redes sociales y plataformas web en donde se adaptan las referencias teóricas de la ecología de medios digitales. Sobre la base de las experticias teóricas de Josep M. Catalá, del sistema de William Bricken y Lev Manovich, entre otros, para definir un contexto de las prácticas digitales, se puede determinar como artista-laberinto al que aparece como consecuencia de la imagen-laberinto o del laberinto digital, tal como lo determina Román Gubern. En la investigación se evidencia que, en el nuevo régimen escópico, la supervivencia de los artistas está centrada en la visibilización, tanto de sus proyectos artísticos como de las organizaciones sociales a las que pertenecen, así como de sus vidas privadas expuestas en esas mismas redes sociales. Parafraseando al manifiesto de la postfotografía y alertando otras posibilidades: el artista contemporáneo no sólo es una suerte de curador, editor, coleccionista, docente, historiador del arte, teórico, también es su agente de marketing y su social media manager, en caso de que no los haya contratado.

La realidad del país no escapa a las condiciones de Latinoamérica cuando hablamos del arte. Con débiles economías estatales e inestabilidad política, esta es una de las regiones con mayor desigualdad. A los inconsistentes proyectos culturales para desarrollar movimientos artísticos, sin consecuencias permanentes en la realidad, se suman las intenciones particulares para constituir espacios alternativos para la expresión de las artes visuales contemporáneas. Sin embargo, la mayoría de estos espacios han cerrado por falta de un mercado interesado en propuestas menos tradicionales. Así, podemos mencionar a la Galería *Nomínimo* que, con la galería *El Contenedor* y *El Pobre Diablo* (que cierran en 2017) y *La Selecta-Cooperativa*

*Cultural* (que finalizó en 2019), por nombrar algunos, formaron parte importante de la movida cultural del Ecuador. En voz de Rubén Díaz, que fuera parte de la directiva de No Lugar: «tienes que imaginarte y estructurarte toda una carrera, en un país en el cual, al menos en Quito, no tienes mercado del arte, en la que básicamente si no aprendes a hacer gestión, no puedes vivir como artista» (comunicación personal, 05/05/2023).

Una de las hipótesis expresadas en este corpus investigativo, es la *invisibilización* de dichas posibilidades artísticas en el Ecuador. La revisión de diario El Universo de Guayaquil, el de mayor circulación nacional, lo evidencia. De la sección cultural del mencionado matutino, se recabó la data de las exposiciones fotográficas entre el 2011 y el 2021. De ello se desprende una clara tendencia a privilegiar la fotografía documental y así como exposiciones de archivos fotográficos (ver gráficos 4 y 5). De igual manera, la investigación académica sobre el tema es muy escasa, y mucho más cuando se interpela a la fotografía expandida, ya que, por su característica transversal postfotográfica, ésta se puede encontrar enunciada en otras disciplinas. Para la investigación se estudió otras galerías y museos donde tampoco registran exposiciones catalogadas dentro de lo postfotográfico y fotografía expandida como parte de su catálogo de artista; tal como indica Fabiola Cedillo: «por ejemplo, soy amiga de Martín Avilés, que tiene N24, en Quito. También soy amiga de Gabriela Moyano que es de +Arte, también en Quito. Pero no. No, no he sacado como un tiempo para hacer una exposición en estos espacios y ser parte de su cartera de artistas. No sé» (entrevista personal, 04/04/2023).

También, sobre los artistas seleccionados para el estudio de fotografía expandida o postfotografía, se tuvo como criterio que el artista se identificase con alguna de esas búsquedas fotográficas, por lo que es una pequeña muestra de un fenómeno que no es ajeno a las artes visuales del Ecuador.

En la revisión sobre fotografía expandida, no se encontró ningún enunciado en el medio revisado ni en las investigaciones académicas. Posiblemente, pueda existir algún reporte en otros diarios a nivel nacional, pero la muestra seleccionada no lo refleja. Esto se contrapone a la investigación en Artes que se está desarrollando tanto en Colombia como en Argentina, así como con algunas expresiones dadas en el Ecuador durante el periodo seleccionado. Se desconocen las razones por las que esta manifestación artística no tenga eco en los sectores académicos ni en la prensa nacional.

Se puede identificar tres grandes bloques donde la fotografía expandida y, por ende, la postfotografía adquieren importancia: Argentina, México y Colombia. Pero, existe una

aparente separación entre las investigaciones académicas y estos fenómenos estéticos en Latinoamérica, ya que la investigación en las universidades mexicanas y colombianas mostró una data sobre la fotografía expandida y postfotografía, contraria al fenómeno artístico en ambos países, (ver gráfico 1). Cabe resaltar que la mayoría de las investigaciones provienen del campo del Arte y se tuvo en cuenta las investigaciones académicas realizadas entre 2011 y 2021<sup>47</sup> (ver tabla 14).

Ecuador no escapa a esta realidad regional, que tiene como excepción a Argentina pues es el país que muestra mayor preocupación sobre lo postfotográfico y la fotografía expandida, tanto en los ámbitos teórico y artístico. Lamentablemente, aunque Brasil es un caso de estudio donde se desarrolla una abundante e importante investigación sobre la fotografía expandida y la postfotografía, no se incluyó en esta investigación por la frontera lingüística.

Se puede incorporar en este campo teórico al autor Don Ihde, referido por el artista guayaquileño David Utterman, con su texto del 2005 «La incorporación de lo material: fenomenología y filosofía de la tecnología», *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Esto plantea la idea de la atemporalidad tecnológica y las posibles implicaciones creativas que ofrecen las plataformas digitales. La hibridación del lenguaje y la disolución de las fronteras temáticas disciplinarias se convierten en elementos clave en proyectos inter y transdisciplinarios, que forman parte de las propuestas de la fotografía expandida en el contexto postfotográfico. Es en este sentido que se valorará la aparición de estos movimientos. En cambio, las investigaciones en torno a la fotografía expandida, que soportan a su vez esta investigación, son la base conceptual de procesos teóricos y referencia permanente entre los artistas entrevistados, conforma una bibliografía en común. (ver Anexo 13)

Así, la creación de redes físicas y virtuales se convierte en un elemento esencial para la circulación orgánica de imágenes, estableciendo vínculos en movimientos regionales definidos desde una perspectiva crítica y reflexiva. En este contexto, los artistas reflexionan sobre temas como la memoria, la intimidad, las sociedades, el feminismo, los movimientos sociales, el movimiento LGBT, las posturas antisistema, el indigenismo, la ecología, entre otros, como parte de sus búsquedas visuales.

De acuerdo a la hipótesis de la investigación, se identifica la existencia de un movimiento cultural contemporáneo en torno a la fotografía expandida y sus fenómenos

---

<sup>47</sup> La única universidad que no tuvo habilitado su repositorio al momento del estudio fue la San Francisco de Quito

asociados; movimiento que, además, adopta una narrativa postfotográfica arraigada en las prácticas de las redes sociales. Esta narrativa, que ha evolucionado a lo largo del tiempo, se ha visto influenciada por dinámicas establecidas con organizaciones sociales. Cabe destacar que esta dinámica ya existía antes de la popularización de las redes sociales, pero se ha visto potenciada y globalizada gracias a su amplia difusión.

Este escenario cobra una gran relevancia en la actualidad. En Latinoamérica, la presencia en redes sociales, especialmente en Instagram, y la creación de un dossier digital en una página web son las principales formas de difundir el trabajo artístico. Esta situación se debe a la ausencia de un mercado del arte consolidado, a la falta de políticas públicas que respalden las iniciativas relacionadas con los nuevos códigos del arte contemporáneo, a la escasez de espacios para exhibir este tipo de propuestas y a una notable deficiencia en la investigación académica. Esta deficiencia contribuye a la invisibilización de los estudios sobre fotografía contemporánea y revela un sesgo evidente que limita el uso de la fotografía únicamente al ámbito del fotoperiodismo y los negocios fotográficos.

En el caso de Ecuador, se han identificado dos importantes influencias regionales. La primera es el camino recorrido por Argentina en la búsqueda de la fotografía expandida como una alternativa regional para establecer un diálogo entre las tecnologías digitales y analógicas. Esta influencia argentina se hace evidente a través de la primera exposición en Ecuador llamada *Fotografía extralimitada* en 2011. Esta exposición fue organizada por colectivos comprometidos con el arte contemporáneo y respaldada por iniciativas independientes, que no se enmarcaron ni en el ámbito estatal ni en el tradicionalmente privado, tales como No Lugar, La galería El Container<sup>48</sup>, espacio para el arte de El Pobre Diablo<sup>49</sup>, Plataforma de Arte Contemporáneo y La Selecta-Cooperativa Cultural<sup>50</sup>.

Esta exposición, organizada bajo la curaduría de Mónica Herrera, se enmarca dentro del concepto de fotografía expandida, al igual que dos muestras anteriores. Para su desarrollo, se tomó como referentes autores como Philippe Dubois, quien reflexiona sobre el desplazamiento desde la fotografía hacia lo fotográfico, y Rosalind Krauss, cuyas reflexiones abordan el arte expandido, quienes siguen siendo relevantes hasta el día de hoy y sirven como base teórica. Tanto los referentes mencionados como la práctica de curaduría de Mónica no

---

<sup>48</sup> Era la Galería del local El Pobre Diablo, cerro en el 2017 y en su lugar actualmente está la Galería N24

<sup>49</sup> Era un local bohemio que era café, bar, sala de exposiciones, cerró en el 2017.

<sup>50</sup> Colectivo de investigación como editorial en las artes que nace en Quito en 2009 y que ya dejó de funcionar en el 2019.

hacen una distinción clara entre fotografía expandida y postfotografía, ya que la exposición abarca elementos de ambos conceptos para abordar el mundo de las tecnologías digitales en relación con las imágenes. De esta manera, la exposición contribuyó a revelar el ámbito del régimen escópico del mundo que se estaba configurando en el año 2011.

La obra de Estefanía Piñeiros, que presenta en un banner diversos perfiles de Facebook de personas fallecidas, junto con la instalación de Rubén Díaz, que explora fotografías capturadas con un celular y destaca los defectos y problemas de resolución del lente de la cámara, así como los retratos digitalmente intervenidos de Bladimir Trejo, son sólo algunos ejemplos de los variados enfoques fotográficos desarrollados. Estas propuestas enriquecen y dan forma a una práctica en constante evolución de la fotografía expandida en Ecuador, donde lo postfotográfico no sólo coexiste, sino que también se incorpora de manera transversal en las futuras prácticas relacionadas con el ámbito fotográfico. Es importante mencionar que la mayoría de estos artistas no han continuado exclusivamente con proyectos artísticos centrados en la fotografía expandida.

En este sentido, la Galería No Lugar se ha establecido como un espacio de referencia a nivel nacional e internacional en relación a los temas de investigación, especialmente en el ámbito del arte contemporáneo con énfasis en la fotografía expandida. Este espacio ha albergado exposiciones destacadas que han contribuido al desarrollo de la posfotografía y la fotografía expandida. Por ejemplo, en el año 2018 se presentó la muestra *Voyeur* de Edwin Mauricio Cruz Reyes en colaboración con la Alianza Francesa de Loja. Esta exhibición fue considerada como un ejemplo de fotografía expandida, basándose en el concepto de *dibujo expandido*, que fue objeto de estudio durante la maestría en Estudios del Arte que Cruz Reyes realizó en Cuenca. De esta manera, se adaptaron los postulados teóricos de dicho concepto al ámbito de la fotografía (entrevista personal, 21/03/2023).

En el año 2017, antes de la exposición de Edwin Mauricio Cruz Reyes, también se llevó a cabo una muestra en la Alianza Francesa de Loja por parte de Soledad Mora, sin que ambos artistas se conocieran ni estuvieran al tanto de las respectivas exposiciones. La exhibición titulada *Oigan lo que vi: Fotografía expandida* de Soledad Mora fue parte de su tesis de grado para la maestría en Lenguajes Artísticos Combinados realizada en la UNA en Buenos Aires. Esta muestra se inspiró en la artista argentina Graciela Sacco y su trabajo fue una referencia importante en el desarrollo de la propuesta de Mora.

No es casualidad que la influencia de Argentina en la fotografía expandida haya creado un espacio regional donde las artes visuales demuestran un interés particular en las nuevas direcciones que está tomando lo fotográfico y las tecnologías. En la actualidad, el fotógrafo y artista visual ecuatoriano Francisco Jarrín reside allí y ha impartido varios talleres sobre postfotografía. Estos talleres podrían considerarse los primeros en abordar este término y convertirlo en objeto de estudio. En cuanto a su propuesta fotográfica, ésta se distingue por alejarse del canon tradicional del postfotográfico establecido en 2011, como se mencionó en los manifiestos previamente señalados.

Jarrín señala que, a lo largo del tiempo, lo postfotográfico ha consolidado su posición en relación a las diversas prácticas vinculadas a las redes sociales, como el compartir imágenes y el uso de plataformas digitales. Estos aspectos se han vuelto estables, lo que hace que el campo del postfotográfico aún pueda ser considerado como un concepto en transición. En este sentido, la mayoría de los artistas estudiados, que acuñan el concepto de fotografía expandida, también desarrollan propuestas que atraviesan el ámbito del postfotográfico, especialmente en relación al uso de las redes sociales: «para mí, es un alivio tremendo que ya se haya banalizado el tema, o sea, la postfotografía ahora está más repartida. Es más democrática» (F. Jarrín, comunicación personal, 10/04/2023)

Francisco Jarrin también destacó la obra de la fotógrafa quiteña Isadora Romero, quien se posiciona como una de las artistas con una identidad postfotográfica más destacada. Romero abre otro frente en relación a las dinámicas ecológicas de la fotografía expandida y postfotográfica, especialmente a través del desarrollo de su propuesta en el colectivo regional de mujeres llamado Ruda. Dentro de este contexto, la artista explora diversas series que abordan preocupaciones que oscilan entre lo postfotográfico y lo expandido.

Se puede identificar un segundo bloque, caracterizado por el movimiento editorial colombiano, que se configura como otra ecología dentro del panorama. Si bien ambos bloques de influencia comparten algunas características similares, cada uno enfatiza aspectos distintos. Tanto en Argentina como en Colombia se observa una evolución de la fotografía documental en relación a la expansión de su lenguaje. Sin embargo, en el caso colombiano, se destaca especialmente el ámbito editorial, continuando una larga tradición del álbum fotográfico latinoamericano. En este sentido, el grupo editorial Raya desempeña un papel fundamental. En el año 2021, promovió el manifiesto de la fotografía expandida, lo cual ha dado lugar a una de las colecciones más destacadas de fotolibros latinoamericanos en la actualidad.

Dentro de esta dinámica regional, la artista cuencana Fabiola Cedillo ha dejado su huella. En el año 2020 presentó la muestra *Fisión* en No Lugar, en donde expuso su fotolibro, autoeditado en 2016, *Los Mundos de Tita*. Además, en los espacios de *Arte Actual* de la FLACSO, llevó a cabo un proyecto de libro objeto que incorporaba imágenes, documentos y anotaciones, expandiendo así el propio concepto del libro. Sin embargo, fue a través del proyecto *20fotografos* donde Cedillo se encontró con Jaramillo, representante de la editorial Raya, dando como resultado la colaboración en la edición de varios fotolibros bajo el concepto de fotografía expandida, dentro del proyecto editorial AñZ.

Mientras tanto, el artista guayaquileño David Utterman llevó la noción de lo expandido a otro nivel, al formular sus obras desde las premisas de Dupois, explorando un desplazamiento de lo fotográfico. En su proyecto, utiliza archivos familiares como punto de partida y emplea tecnologías como inteligencia artificial, impresiones 3D, placas de desarrollo de hardware con dispositivos digitales y dispositivos interactivos, sin afecta el material analógico de origen. Como parte de su formación, Utterman realizó una maestría en la Facultad de Expanded Media de la New York State College of Ceramics, donde se especializó en nuevos medios.

Es relevante resaltar que durante la investigación se han enfrentado diversas dificultades para conformar una lista exhaustiva de artistas y obtener un panorama completo de las relaciones entre los espacios expositivos. Es importante mencionar que la mayoría de los artistas y galerías mencionados han logrado consolidar sus propuestas de manera independiente, al margen de los centros institucionales tanto privados como públicos en el ámbito cultural. Entre esas dificultades, uno de los desafíos más complejos para esta investigación ha sido acceder a repositorios y otros espacios donde se sistematice la información sobre artistas contemporáneos. Por ejemplo, los museos, debido a limitaciones presupuestarias en diversas áreas, especialmente en investigación, no disponen de una sistematización clara de sus archivos.

La falta de una institucionalidad cultural que respalde los procesos innovadores en los lenguajes artísticos, la escasez de interés académico evidenciada en la revisión de los repositorios universitarios en Ecuador y la ausencia de un mercado del arte sólido, como se refleja en el cierre de la mayoría de las galerías alternativas del país, plantean desafíos significativos para la consolidación de propuestas en el ámbito de lo postfotográfico y la fotografía expandida. En este contexto, los espacios que logran mantenerse y consolidarse encuentran en las redes sociales y páginas web su principal herramienta de difusión y conexión con el público. La falta de museos dedicados a la investigación y con presupuesto suficiente



para ello, así como el enfoque técnico en lugar del artístico en el ámbito fotográfico, que suele priorizar las prácticas comerciales y archivísticas, también contribuyen a este panorama.

Panorama en donde el flujo de la imagen digital y sus seguidores en todo el mundo construyen una posibilidad ante la apatía de los sectores culturales tradicionales en el Ecuador. La única posibilidad para esta investigación de poder consolidar sus indicadores fue por medios de esta organización de los artistas que, como lo indica el primer manifiesto postfotográfico, son sus propios editores, gestores, historiadores del arte, sus marchantes y demás. Con esta investigación se puede demostrar que la institución del arte ya no es un campo que valida a los artistas, sino que lo hacen sus seguidores, así como la conformación de colectivos, y las redes nacionales e internacionales que acompañan sus proyectos.

La identificación, valoración y sistematización de cada uno de los artistas mencionados en esta investigación, se logró a través de la configuración de un sistema de relaciones virtuales, impulsado por el interés en el tema investigado. Aunque aparentemente se trata de un estudio sistémico, es importante reconocer la naturaleza informal de las redes y la dinámica orgánica con la que se comparten los proyectos visuales. Esta realidad puede ser catalogada como una ecología, donde diversas interacciones y colaboraciones se entrelazan. Ecología en que la galería No Lugar, por ejemplo, ha logrado subsistir gracias a la formación de redes a nivel nacional e internacional, así como a través de sus residencias artísticas, las cuales se llevan a cabo tanto en Quito como en la región amazónica. Estas iniciativas han contribuido a mantener y fortalecer el espacio, permitiendo su continuidad y contribuyendo al desarrollo del arte en el país.

Los artistas ecuatorianos que desarrollan propuestas en lo postfotográfico y fotografía expandida, salvo algunas excepciones, estructuran su comunicación a través de una página web distintiva que funciona como repositorio y ventana permanente que ofrece el histórico de sus proyectos desarrollados, y sus redes sociales, siendo Instagram la más utilizado por todos los entrevistados. Otras redes sociales, como Facebook, no son usadas para la interacción de las imágenes fotográficas, sino que responden a un uso más bien personal o privado.

Sobre el esquema desarrollado para esta investigación, que es resultado de los Principios de Lev Manovich, de la propuesta de Ecosistema digital de Josep Catalá y que se funciona con El análisis de redes sociales (ARS), éste proporciona posibilidades para constituir un mapeo de los *nuevos museos y galerías de la sociedad digital*, que vienen a ser las redes sociales al visibilizar flujos y tipologías en el uso de los trabajos artísticos, permitiendo

categorizar y sistematizar el uso del laberinto digital por parte de los artistas visuales y fotógrafos, en contraposición a las instituciones culturales latinoamericanas que muestran un claro desinterés en algunos movimientos artísticos contemporáneos.

Siguiendo este esquema, se puede considerar a cada uno de los artistas como una entidad ecológica-cultural. Podemos identificar un *primer principio* en el que la semiósfera destaca la **autocomunicación** entre diferentes miembros activos, más allá del ámbito virtual. En este caso, la mayoría de los artistas utilizan las redes sociales como respuesta para promocionar su obra. Como *segundo principio*, buscan establecer sus propios valores en la narrativa, con el fin de consolidarse como organismos con identidad propia, mediante procesos de autopoiesis en sus manifestaciones. En este sentido, sus páginas web adquieren el sentido de organizaciones interesadas en el arte contemporáneo, conformando una relación interfronteriza entre la producción artística y la curaduría.

Por lo tanto, al comprender que cada espacio se configura como **unidad-pluralidad** en sí misma, siguiendo un diagrama de flujo, en cada una de las experiencias analizadas podemos hablar de una ecología de comunidades virtuales. Estas comunidades se forman alrededor de sitios web con intereses similares y utilizan los espacios virtuales como medios de comunicación y organización tanto para los participantes en línea como fuera de línea. Así, el interés en la Fotografía Expandida, como organización, se relaciona con un sistema heterogéneo que involucra a artistas, artistas emergentes, organizaciones, redes sociales, instituciones culturales y otros usuarios a nivel nacional e internacional. Estas interacciones se caracterizan por sus narrativas desde una perspectiva nodal y rizomática.

Como potenciación de la tecnología digital se podría denominar a los efectos de los medios de comunicación de Marshall McLuhan. Mientras que el medio digital, como lo indica Paul Levinson (2012), en el caso de los celulares inteligentes y aplicaciones, como prótesis multifuncionales táctiles. Y la obsolescencia, es claro que se trata de una obsolescencia de función ya que por medio del uso celular alimentan tanto la página web como el uso de redes sociales. Igualmente, el mensaje programático del Instagram hace que sus mensajes se actualizan constantemente.

Uno de los aspectos fundamentales de las páginas web de los artistas estudiados es el **principio de variabilidad**. Estas páginas web se utilizan de manera continua, ya que tienen la capacidad de almacenar, combinar y transformar información relacionada con sus series fotográficas, imágenes casuales, fotografía vernácula y datos para futuras exposiciones, así

como su relación con su trabajo visual en general. Esta variabilidad se manifiesta en la capacidad de generar múltiples perspectivas, versiones y combinaciones de datos e información que se presentan a través de los medios digitales.

Según Manovich, los medios digitales se basan en **representaciones numéricas** de la realidad, donde la información se descompone en unidades discretas y se almacena como datos numéricos. Estos datos pueden ser manipulados y procesados mediante algoritmos, lo que permite generar nuevas formas de representación y visualización. La representación numérica ofrece una flexibilidad mucho mayor para la manipulación y transformación de los medios en comparación con los medios analógicos.

Sin embargo, en el caso de los artistas estudiados en Ecuador, no manipulan directamente el algoritmo en sí. La mayoría de las páginas web utilizan plantillas de WordPress, lo cual parece ser común y acorde con su función promocional. Por otro lado, emplean las redes sociales y sus sitios web para fortalecer las redes de mujeres en la región, convirtiendo los datos numéricos en realidad. Los algoritmos más utilizados son el hash HMAC de la plataforma WordPress y el algoritmo de Instagram. No se encontraron experiencias de manipulación del algoritmo o programación, como lo hace el artista Constant Dullaart con sus páginas web, donde manipula el código para crear una propuesta artística que forma parte de su narrativa visual.

En consecuencia, todos los artistas aplican **el principio de automatización** de bajo nivel, ya que utilizan las redes y las páginas web como usuarios y no como programadores. Su enfoque se centra en la socialización de su trabajo, compartiendo y consolidando tanto su figura como referencias artísticas, además de establecer comunidades virtuales que generan contenido a través de plantillas o algoritmos preestablecidos.

En cuanto **al principio de Variabilidad**, es notable que el uso más frecuente y actualizado se encuentra en la red social Instagram. La mayoría de los artistas adoptan una dinámica mutable, tratando a los medios digitales como medios líquidos, especialmente en relación a la imagen y su inmediatez en el contexto actual: «El término de instantaneidad parece referirse al movimiento, muy rápido, y a un lapso muy breve, pero en realidad denota la ausencia del tiempo como factor del acontecimiento y, por consiguiente, su ausencia como elemento en el cálculo del valor» (Bauman, 2003, pp.126-127).

Uno de los subprincipios de *Variabilidad* es el uso de las redes sociales y, en particular, de las páginas web como repositorios y bases de datos en función de las redes. El flujo de

imágenes es regular, aunque no permanente ni constante. En el caso de uno de los artistas investigados, en sus interacciones con seguidores y personas a las que sigue, se observa una aproximación más rizomática en lugar de una estructura jerárquica. Sin embargo, en contraste, en su página web existe control total sobre la información, generando una estructura más arbórea y vertical.

Todas las páginas web de los artistas entrevistados incluyen hipervínculos que los conectan con sus perfiles de redes sociales. En la mayoría de los casos, se encuentran enlaces a Instagram desde la página web o información sobre su obra que ha sido publicada en medios de comunicación. En relación **al subprincipio de Escalabilidad**, cada página web revisada presenta una personalidad propia. Dadas las dificultades para encontrar investigaciones o instancias que recopilen las obras visuales de Ecuador, las páginas web cumplen un papel importante al suplir ese vacío institucional. Es por esta razón que la mayoría de las páginas web tienen una actualización menos frecuente, dependiendo del crecimiento de las series o proyectos de los artistas. En contraste, en Instagram, la actualización periódica no es cotidiana, ya que los artistas no suelen compartir imágenes a diario. Se presume que el uso de las redes sociales se relaciona también con eventos importantes en la carrera del artista, de acuerdo con el subprincipio 6. Esto hace que los artistas no participen en sus redes de manera tan periódica, pero se puede identificar una interacción con los usuarios en relación a las imágenes que proponen.

Lo expuesto anteriormente establece una relación multifacética entre los artistas, conformando, de acuerdo al diagrama, una ecología virtual fractal compuesta por múltiples ecologías en red. En este sentido, se configura una ecología laberíntica caracterizada por flujos continuos de imágenes artísticas y una comunicación directa entre cada uno de los participantes.

En relación a la tipología comunidades digitales, se encuentra que estos movimientos fotográficos se pueden comprender como **Comunidades virtuales** ya que las redes y las plataformas web son un espacio virtual que se organiza por medio de la integración y la comunicación entre los participantes o perfiles y que tienen su origen fuera de línea. Como **tipos de redes** la mayoría de los artistas se relacionan con redes egocéntricas ya que la mayoría de los artistas investigados son los actores principales por lo que se conforman como redes egocéntricas

En el caso de la pregunta de investigación: «¿Cómo aportar a los estudios de fotografía en las instituciones de educación superior en el Ecuador a partir de la interpretación del campo de la fotografía para comprender el papel de la fotografía en las ecologías visuales ecuatorianas desde las artes?» Se sugiere implementar un programa de educación continua, dirigido a estudiantes de artes visuales y fotógrafos, con el objetivo de profundizar en la compleja relación entre lo postfotográfico y la fotografía expandida como espacios de creación en el entorno de la imagen en el laberinto digital. Para ello, se propone desarrollar un taller híbrido, que combine elementos presenciales y virtuales, utilizando la plataforma de la Universidad de las Artes. El material recopilado en esta investigación servirá como base para esta propuesta de aprendizaje, que partirá de la comprensión teórica de los conceptos de la postfotografía y la fotografía expandida, así como la difusión de obras y autores latinoamericanos y ecuatorianos.

El objetivo de este proyecto educativo es fomentar la creación de un colectivo de fotógrafos interesados en los conceptos abordados en esta investigación y su aplicación como contribución a una estética fotográfica que reflexione sobre la educación artística actual. Para organizar el contenido de este taller-laboratorio, se invitará a expertos regionales vinculados al tema, considerando ambos conceptos como aliados en la era de la cultura digital. El formato del taller se adaptará a la educación continua, abarcando aspectos teórico-prácticos que permitan a los interesados desarrollar propuestas visuales relacionadas con los temas estudiados en esta investigación.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Agamben, G. ((2011).). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Albarrán Diego, J. (2010). *Historia del Arte y Tiempo Presente: otra historiografía desde la contemporaneidad*. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia.*, 37-52.
- Albarrán Diego, J. (2010). *Historia del Arte y Tiempo Presente: otra historiografía desde la contemporaneidad*. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia.*, 37-52.
- Alemán, A. (2018). *Ciencia Ficción Ecuatoriana*, Vol. 1. Ecuador: El Faquir.
- Artishock. (2023). Eduardo Carrera. Recuperado el 27 de mayo de 2023, de [artishockrevista.com](https://artishockrevista.com/author/eduardo-carrera/): <https://artishockrevista.com/author/eduardo-carrera/>
- Azam, M. &. (2014). *Sociología del arte y análisis de redes sociales*. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 25(2),, 1-22.
- Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia, España.: CENDEAC. (Barrantes, 2014)
- Barbosa, R. M. (2012). *La crítica a Marshall McLuhan*. *Infoamérica-*. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 145-158.

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz editores.: Katz editores.
- Benjamín, W. (1989). *Discursos interrumpidos I* (págs. 33-57). México: Ítaca.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamín, *Discursos interrumpidos I* (págs. 33-57). México: Ítaca.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamín, *Discursos interrumpidos I* (págs. 33-57). México: Ítaca.
- Billeter, E. (1995). *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*. . Barcelona, España.: Lunwerg Editores Sa.
- Billeter, E. (1995). *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*. . Barcelona, España.: Lunwerg Editores Sa.
- Borges, J. L. (1953). *Ficciones-El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas, Venezuela: Fundación Ayacucho.
- Borges, J. L. (1953). *Ficciones-El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas, Venezuela: Fundación Ayacucho.
- Bourdieu, P. (2004). *Arte medio*. España: Editorial Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid, España.: Ediciones Akal.
- Buci-Glucksmann, C. (2007). *Estética de lo efímero*. Madrid, España.: Arena libros.
- Caparrini, L. C. (1995). *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio en los Andes*. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 159-160.
- Cardoso, F. H. ((1996).). *Dependencia y desarrollo en América Latina: ensayo de interpretación sociológica*. México: Siglo XXI.
- Carmona, O. I. (2012)). *Carmo McLuhan y la comunicación estratégica: Cien años del pensador canadiense*. Infoamérica: Iberoamerican Communication Review, 135-144.
- Carpentier, A. (2009). *De lo real maravilloso americano (Vol. 6)*. UNAM. México: UNAM.
- Carrión, U. (2017). *Articulación de relatos visuales en el fotolibro*. En c. H. Zamarrón, *creación de una estética nueva. La fotograficidad: sobre la estética de la fotografía de François Soulages, Alejandro Erbetta y François Soulages* (págs. p. 159-168). Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Argentina.: Tusquets Editores.
- Català, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Univ. Autònoma de Barcelona.
- Colorado, O. (2014). *Postfotografía: informe especial*. Recuperado el 16 de 08 de 2022, de <https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>
- Del Fresno, M. (2011). *Netnografía: Investigación, Análisis e Intervención Social Online*. España: Editorial UOC.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Argentina: Amorrortu.
- Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas*. Pre-texto.
- Delgado, C. (2016). *Apariencia e imagen: Examen a partir de algunos diálogos platónicos*. *Estudios de Filosofía* (54), 131-149.

- Déotte, J.-L. S. (2009). *¿Qué es un aparato estético?* Chile: editorial Metales pesados.
- Díaz Heredia, F. (2010). *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia fotográfica.* Cuenca, Ecuador: Orellana Tocto, Diego Demetrio. Cuenca: Municipalidad de Cuenca.
- Dubois, P. (1994). *El acto Fotográfico,* Barcelona: Paidós.
- E. J. (editores)., *Análisis de redes sociales.* (págs. 5-24). México: Instituto de Matemáticas Aplicadas.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados.* España: Editorial Lumen.
- Ecuador, B. C. (1978). *Memoria anual 1978.* Quito: Banco Central del Ecuador. Obtenido de <http://repositorio.bce.ec/handle/32000/1651>
- Ecuatorianos, A. f. (2022). *Socios Fotógrafos.* Recuperado el 21 de 05 de 2023, de <https://fotografoscuatorianos.org/lista-socios/>
- Enrici, A. J. (2019). *¿Qué es la Transestética? Hacia una definición desde la Antropología pos-humana.* *Hermeneutic,* 90-98.
- Fotoespacio (2023 de 05 de 26). *Nosotros.* Obtenido de Foto Espacio; Crea luz Crea Bolivia: <https://fotoespacio.net/pagina-ejemplo/>
- Faust, K. (2002). *Las redes sociales en las ciencias sociales y del comportamiento.* En
- Fernández Arias, J. L. (2022). *Inconsciente fotográfico e intersubjetividad digital. Propuesta artística para desacelerar el tiempo y recuperar la mirada.* Valencia España.: (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).
- Fernández, E. L. (2018). *Los derechos de autor en las bellas artes. El plagio y la cultura de la copia.* *El Genio Maligno,* 87-96.
- Fernández, H. B. (2011). *El fotolibro latinoamericano.* España: RM.
- Ferri Aracilp. (2012). *Manual de introducción a las comunidades virtuales.* MOSAIC.
- Finkelstein, s. (1975). *El antihumanismo de McLuhan.* Madrid: Akal.,.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía.* Barcelona, España.: Galaxia Gutenberg.
- Fukuyama, F. (. (2021). *El fin de la historia.* España: Planeta.
- Gant, M. L. (01 de 23 de 2002). *Fotografía latinoamericana: identidad a través de la lente.* *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* (17), 113-126.
- Gant, M. L. (01 de 23 de 2002). *Fotografía latinoamericana: identidad a través de la lente.* *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* (17), 113-126.
- Gant, M. L. (2002). *Fotografía latinoamericana: identidad a través de la lente.* *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* (17), 113-126.
- Gayet Valls, J. (2018). *Los orígenes adolescentes del selfie y su representación en el arte y en los medios de masas. [Tipo de tesis para optar un grado o título inédita].* Valencia, España.: Universitat Politècnica de València.
- Gil, L. J. (2017). *Métodos cualitativos digitales: un acercamiento a la antropología digital y otras posturas de investigación online.* *Virtualis,* 8(15), 61-80.

- González, J. D. (2019). Análisis de Redes Sociales (ARS): Estado del arte del caso mexicano. *Espacio Abierto*, 28(3), 5-24.
- González-Flores, L. (2018). ¡La fotografía ha muerto! viva la fotografía ¡México: Desiertas ediciones.
- Guattari, F. B. (1990). *Las tres ecologías*. Campinas: Papirus.
- Guattari., D. y. (2004). *Mil Mesetas; Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, España.: Anagrama.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial. Argentina: Herder Editorial.
- Hein, K. T. (2013). Aproximación al análisis cualitativo de redes sociales. Experiencias en el estudio de redes personales mediante Ego. Net. QF. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 58-79.
- Herrera, M. (20 de 12 de 2011). *Fotografía extralimitada 3/UIO*. Recuperado el 27 de 05 de 2023, de [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org): <http://www.laselecta.org/2011/12/fotografia-extralimitada-3uio/>
- Hidalgo, Á. E. (19 de marzo de 2016). El discreto encanto de las tarjetas de visita (II). El Telégrafo. Recuperado el 20 de diciembre de 2022, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/el-discreto-encanto-de-las-tarjetas-de-visita-ii>
- Hirschfeld, E. H. ((2020).). *La epistemología de Lotman: analogía, cultura, mundo*. Recuperado el 08 de 08 de 2022, de [file:///C:/Users/UsuarioPC/Downloads/Hirschfeld,%20Eric%20Hern%C3%A1n%20y%20Mi%20B1o,%20Vi%20\(...\)%20\(2020\).%20La%20epistemolog%C3%ADa%20de%20Lotman%20analog%C3%ADa,%20cul%20tura,%20mundo-1.pdf](file:///C:/Users/UsuarioPC/Downloads/Hirschfeld,%20Eric%20Hern%C3%A1n%20y%20Mi%20B1o,%20Vi%20(...)%20(2020).%20La%20epistemolog%C3%ADa%20de%20Lotman%20analog%C3%ADa,%20cul%20tura,%20mundo-1.pdf)
- Huberman, D. (2015). *La Imagen Superviviente*. Madrid, España: Abada Editores.
- Ibrus, I. (2015). Una alternativa: la revolución de los medios abordada desde la semiótica de la cultura. En C. A. (Ed.), *Ecología de los medios* (págs. 221-294). Barcelona, España.: Gedisa.
- ICR, I. (2012). Media Ecology Association. La huella ambiental en Marshall McLuhan. *Infoamérica Iberoamerican Communication Review*, 181-185.
- Iuri, L. &. (1996). *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia, Madrid: Frónesis, Cátedra. Un.
- Jarrín, F. (2023 de 05 de 26). *Wayrañan*. Obtenido de Francisco Jarrín: <https://franciscojarrinfotografia.com/portfolio/wayranan/>
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós. Barcelona, España: Paidos.
- Joly, M. (2012). *Introducción al Análisis de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editorial.
- Kadushin, C. (2013). *Comprender las redes sociales. Teorías, conceptos y hallazgos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Krauss, R. E. (1990). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Krauss, R. E. (1985). La escultura en el campo expandido. En Foster, H (Ed.): La Posmodernidad. *Kairós, Barcelona*, 63-64.
- Kossoy, B. (1994.). La Fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica. En W. a. Watris, *Image and Memory. Photography from Latin America*, (págs. 18-54). University of Texas Press.: EEUU.
- Kozinets, R. V. (2010). *Netnography*. los Angeles: Sage.
- Krippendorff, K. (2016). Rediseñar el diseño una invitación a un futuro responsable. . Recuperado el 08 de 08 de 2022, de [https://repository.upenn.edu/asc\\_papers/510/](https://repository.upenn.edu/asc_papers/510/)
- La fotografía en Guayaquil. (16 de octubre de 2012). El Telégrafo. Recuperado el 20 de 12 de 2022, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/la-fotografia-en-guayaquil>
- Lapenda, A. (2021). Fotografía y democratización: La construcción hegemónica de Kodak. Argentina: Boletín de Arte. Recuperado el 15 de 11 de 2022, de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar>
- Laso Chenut, F. X. (2015). La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria: la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. Ecuador.: CDF EDICIONES.
- Laso, F. (2015). Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1875-1927. Montevideo, Uruguay.: CDF.
- Lister, M. (2007). A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information. *Convergente*, 13(3), 251-274.
- López-Ocón, L. (. (2003). La Comisión Científica del Pacífico: de la ciencia imperial a la ciencia federativa. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, (32 (3)), 479-515.
- lugar, N. (s.f.). Nosotrxs. Recuperado el 27 de mayo de 2023, de No lugar: <https://nolugar.org/nosotrxs/>
- Luna, S. M. (2020). Ecologías de la imagen digital: De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción. *Revisiones.*, (10), 17.
- Lupton, D. (2014). Self-tracking cultures: towards a sociology of personal informatics. In *Proceedings of the 26th Australian computer-human interaction conference on designing futures: The future of design*, 77-86.
- Madianou, M. &. (2013). Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication. *International journal of cultural studies*, 16(2), 169-187.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona, España.: Paidós comunicación.
- Mario, C. (2016). Registrar, Subir, Comentar, compartir; prácticas fotográficas en la era contemporánea. En U. P. Chile., *Estética, medios y subjetividades*. Chile: Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Martín Gutiérrez, E. (2002). El sociograma como instrumento que desvela la complejidad. *Revista De metodología De Ciencias Sociales*, (2), 129–152.
- Matus, M. (2014). El valor de la etnografía para el diseño de productos, servicios y políticas TIC. . México: Centro de Investigación e Innovación en.
- McLuhan, M. &. (1994). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona. España: Paidós.

- McLuhan, M. &. (2009). Las leyes de los medios. CIC. Cuadernos de información y comunicación, 14, 285-316.
- McLuhan, M. &. (2015). La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan. En C. A. (Edit.), Ecología de medios: entornos, evoluciones e interpretaciones (págs. p. 45-96). Barcelona, España.: Gedisa.
- MIRA, E. (2014). Tras la crisis de la cultura Kodak. Un análisis de la funcionalidad de la fotografía. Historia y comunicación social, vol. 19, ni 2, 747-758.
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. España: Paidós.
- Mitchell, W. J. (1994). The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era. Mit Press.
- Moles, A. A. (1991). La imagen. México: Trillas.
- Nolugar. (s.f.). T R I P L E T E – Vargas | Pérez | Cruz. Recuperado el 27 de 05 de 2023, de Nolugar.org: <https://nolugar.org/2018/08/09/triplete-vargas-perez-cruz/>
- Olivio, A. L. (2022). Imagen desde la postfotografía: Una revisión conceptual. Rev. Arte, Individuo y Sociedad., 1-13.
- Pablo, F. M. (2013). Fragmentos de cyberlocura. Chile: Editores Escaparate.
- Pastor, E. M (2014) Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0, Historia y Comunicación Social Vol. 19. N° Esp. Febrero (2014) 747-758
- Phillips, C. (2003). El tribunal de la fotografía. In Indiferencia y singularidad, 53-96.
- Pink, S. H. (2015). Digital ethnography: Principles and practice. Los angeles, EEUU: Sage.
- Postman, N. (1970). The Reformed English Curriculum.” in A.C. Eurich, ed., High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education. Recuperado el 27 de julio de 2022, de <https://media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology>
- Postman, N. (1998). Cinco cosas que necesitamos saber sobre el cambio tecnológico. Recuperado el 21 de 08 de 2022, de <https://reaprender.org/blog/2009/04/16/neil-postman-cinco-cosas-que-necesitamos-saber-sobre-el-cambio-tecnologico/>
- Postman, N. (2019). Ecología dei media: la scuola come contropotere. Italia: Armando Editore.
- Prada, J. M. ((2018).). El ver y las imágenes en el tiempo de Internet. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española, 23 edición (versión en línea). Recuperado el 27 de julio de 2022, de <https://dle.rae.es/ecolog%C3%ADa>
- Rodríguez, G. R. (2016. ). La cultura digital en la sociedad moderna. . Revista de Investigación en Tecnologías de la Información: RITI, 4(8),, 1-6.
- Rostip. (1968). Memorias de un viaje por América. Caracas, Venezuela.: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Historia.
- Salazar, B. (2011: 37.). Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la fotografía en Quito. Museo de la Ciudad No 17.

- Salazar Ponce, B. M. (2013). Benjamín Rivadeneira: “El fotógrafo de la ciudad”. La representación de la sociedad quiteña a finales del siglo XIX a través de la fotografía [BachelorThesis, PUCE]. <http://repositorio.puce.edu.ec:80/handle/22000/11221>
- Santos, B. D. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. D. Santos, *Epistemologías del Sur (perspectivas)* (págs. 21-66.). Madrid, España.: Akal.
- Sanz, M. A. (2017). 00000000X. Estrategias y cuestiones de la postfotográfica. III Congreso internacional de investigación en artes visuales: (pág. 9). Valencia, España: Universitat Politècnica de València.
- Scolari (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Editorial Gedisa. (págs. 221-245). España: Editorial Gedisa.
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona España: Gedisa.
- Sontag, S. (2005). El mundo de la imagen. En S. Sontag, *Sobre la fotografía*, . (págs. 215-251). Bogotá, Editorial Alfaguara S.A.
- Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. . Argentina: Universidad de La Plata.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tapla, G. Y. (2010). Dispositivo debordiano para lo visible/invisible espectacular. En R. Zúñiga Contreras, *Imágenes sin comunidad: lecturas de Debord*. (págs. 76-88). Chile: Colección teoría 26.
- Uttermann, D. F. (2022). Declaración. Recuperado el 2023 de 05 de 2023, de [www.davidfedericouttermann.com](http://www.davidfedericouttermann.com): <https://www.davidfedericouttermann.com/commissions>
- Vadb.org. (2016). Mónica Herrera. Recuperado el 27 de 05 de 2023, de [vadb.org.com](http://vadb.org.com).
- Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa.
- Vallejo, M. (11 de 03 de 2020). Esto no es una cadena: el primer proyecto conjunto de Ruda Colectiva. Obtenido de [vistprojects.com](http://vistprojects.com): <https://vistprojects.com/esto-no-es-una-cadena-el-primer-proyecto-conjunto-de-ruda-colectiva/#:~:text=Ruda%20Colectiva%20naci%C3%B3%20del%20encuentro,pudieran%20%E2%80%9Corganizar%20las%20inconformidades%E2%80%9D>.
- W, M. J. (2012). *Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology*. Libraries and the Academy, The John Hopkins University., Págs. 189-206.
- Wasserman, S. &. (1994). *Social network analysis: Methods and applications*. EEUU: Cambridge University.

## Apéndice 1

### Representantes de la postfotografía

Estados Unidos:

Tabitha Soren  
Penélope Úmbrico  
Doug Richard  
Hermann Zschiegner

Canadá:

Sara Cwynar.  
Jon Rafman

Holanda:

Erik Kessels  
Constant Dullaart

Italia:

Eva y Franco Mattes.

Alemania:

Aram Bartholl  
Joachim Schmid

Suiza:

Laurence Aegerter  
Corinne Vionnet  
Kurt Caviezel

España:

Joan Fontcuberta  
Laia Abril  
Roc Herms

Reino Unido

Martin Parr

## Estados Unidos

### Tabitha Soren (1967)



Foto 1: *The Attention Economy*, Oakland, California, 2021

Tabitha Soren<sup>51</sup> es una artista estadounidense que ha dejado una marca significativa en el mundo del arte y la fotografía. Su transición de una exitosa carrera como presentadora de noticias y reportera deportiva en MTV a una artista visual demuestra su pasión y compromiso con la expresión artística.

La obra de Tabitha Soren aborda temas relevantes de la cultura popular, la política y la sociedad contemporánea. Su enfoque en la serie *Surface Tensión*, donde se centra en la superficie de objetos cotidianos y cuerpos humanos, revela su habilidad para capturar la esencia de lo ordinario y transformarlo en algo intrigante y provocativo. A través de técnicas digitales, Soren logra manipular la textura y el color, creando imágenes que desafían la percepción y existen en un espacio entre lo real y lo imaginario.

Además de *Surface Tensión*, Soren ha desarrollado otras series importantes en su trayectoria artística, como *Panic Beach Fantasy Life* 2003-2017 y *Motherload* en 2006-2007. Estas obras exploran diversos aspectos de la cultura contemporánea y revelan su habilidad para abordar temas complejos de manera visualmente impactante.

La presencia de la obra de Tabitha Soren en reconocidas galerías y museos alrededor del mundo es un testimonio de su influencia en el ámbito artístico. El hecho de que su trabajo haya sido exhibido en instituciones prestigiosas como el Museo de Arte Moderno de San Francisco, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y el Museo de Fotografía de Tokio es un reconocimiento a su talento y a la relevancia de su obra.

La obra de Tabitha Soren se distingue por su estética única que fusiona elementos digitales y analógicos, su habilidad para capturar la esencia de lo cotidiano y su reflexión crítica sobre la cultura contemporánea. Su enfoque en la fotografía como medio artístico y su capacidad para explorar sus límites demuestran su contribución al campo de la expresión visual y su importancia en el panorama artístico actual.

---

<sup>51</sup> Para más información revisar su página web; <https://www.tabithasoren.com/>

## Penélope Úmbrico (Filadelfia, 1957)



Foto 2: Penélope Úmbrico. *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr, 2010*

La obra de esta artista visual estadounidense ofrece una reflexión fascinante sobre la cultura digital y la imagen en la era de la información. Su enfoque en la selección y manipulación de imágenes encontradas en línea revela la omnipresencia de la tecnología y la forma en que las imágenes circulan y adquieren significado en el entorno digital<sup>52</sup>.

La artista utiliza diversas técnicas, como la impresión, el collage y la instalación, para reinterpretar las imágenes originales y explorar su significado en diferentes contextos. Al hacerlo, cuestiona nuestra relación con la tecnología y cómo nos relacionamos con las imágenes en un mundo cada vez más saturado de información visual.

Una de sus obras más conocidas, *Sunset Portraits from Flickr* (2010), es un ejemplo destacado de su enfoque. Al imprimir y exhibir cientos de imágenes de atardeceres encontradas en Flickr en forma de mosaico, la artista nos invita a reflexionar sobre la cultura de la imagen en línea y la forma en que la fotografía se ha convertido en una herramienta de expresión personal y comunicación en la era digital.

El alcance de la obra de esta artista radica en su capacidad para explorar la cultura visual en línea y las implicaciones de la tecnología en nuestra percepción de las imágenes. A través de su práctica artística, nos invita a cuestionar cómo nos relacionamos con las imágenes en el mundo digital y cómo estas imágenes influyen en nuestra comprensión de la realidad y la autoexpresión. Su trabajo nos anima a reflexionar sobre la omnipresencia de las imágenes en nuestra vida cotidiana y cómo estas imágenes moldean nuestra experiencia en la era de la información.

---

<sup>52</sup> Para más información revisar su página web: <http://www.penelopeumbrico.net/>



### Doug Rickard (1968–2021)



Foto 3: Doug Rickard, *A New American Picture*, 2011

La obra de Doug Rickard, especialmente su proyecto *A New American Picture*, tiene un alcance significativo en la forma en que nos confronta con las realidades ocultas de las zonas marginadas y deprimidas de Estados Unidos utilizando imágenes de Google Street View. Su trabajo nos desafía a cuestionar cómo la tecnología puede distorsionar nuestra percepción de la realidad y perpetuar estereotipos sociales.

A través de su selección y composición de imágenes, Rickard nos muestra un mundo que a menudo pasa desapercibido, revelando las luchas, desigualdades y desafíos que enfrentan comunidades que rara vez reciben atención. Su obra es una crítica a la forma en que la tecnología puede influir en nuestra comprensión de la sociedad y cómo esta percepción distorsionada puede perpetuar estigmas y prejuicios.

La fotografía de Rickard es una reflexión profunda sobre la sociedad estadounidense y nos invita a confrontar los problemas más urgentes que enfrentamos. Su trabajo desafía nuestros prejuicios y nos obliga a examinar nuestra propia responsabilidad en la perpetuación de desigualdades y estereotipos.

La obra de Doug Rickard nos recuerda la importancia de mirar más allá de las apariencias y cuestionar las narrativas preconcebidas. Nos impulsa a tener una mirada más empática y comprensiva hacia las comunidades marginadas, y nos invita a reflexionar sobre cómo podemos contribuir a un cambio positivo en nuestra sociedad.

## Hermann Zschiegner (Alemania, s/f)



Foto 4: Hermann Zschiegner, *Installation Levine & Walker, FROM HERE ON*, 2011

Hermann Zschiegner<sup>53</sup> es un artista y diseñador con una formación en arquitectura que ha logrado un alcance significativo a través de su trabajo en visualización de datos y diseño. Como director de la agencia de diseño de visualización de datos *2N* en Nueva York, Zschiegner ha sido reconocido con numerosos premios por su capacidad para comunicar información compleja a través de visualizaciones atractivas.

Las instalaciones y exposiciones de Zschiegner, como la presentada en los *Rencontres d'Arles* de 2011 y en el *Fomu* de Amberes y el *Centre d'Art Santa Mónica* de Barcelona, demuestran su capacidad para combinar su enfoque en la visualización de datos con su formación en arquitectura y su talento artístico.

Además de sus logros en el ámbito de la visualización de datos, los *libros de artista* de Zschiegner también han sido exhibidos en importantes instituciones artísticas como *Printed Matter* en Nueva York y el *Museo de Arte de Cleveland*. Su participación en estas exposiciones demuestra su habilidad para utilizar el medio del libro como una forma de expresión artística y comunicación visual.

---

<sup>53</sup> Para tener más referencia del artista se puede visitar la página web: <https://follow-ed.com/>



Canadá

### Sara Cwynar (1985)

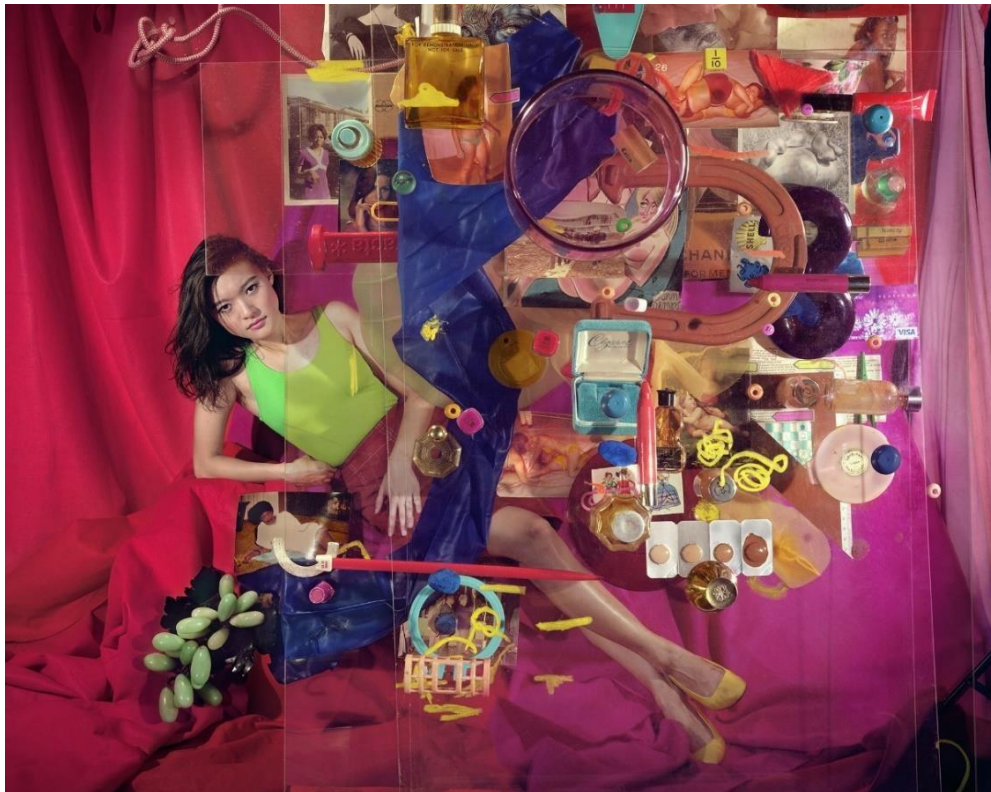


Foto 5: Sara Cwynar, *Image Model Muse, Tracy*, 2017-2018

La obra de Sara Cwynar abarca la fotografía y el diseño gráfico, y se caracteriza por su enfoque en la femineidad, el consumismo y la relación entre la tecnología y la belleza. Su trabajo refleja la tensión y la incertidumbre inherentes a la profesión artística, y cuestiona la autoridad del artista sobre lo que se considera arte, especialmente en relación con el público.

Utilizando métodos analógicos y procesos de postproducción, Cwynar busca establecer un vínculo entre imágenes visualmente atractivas y la capacidad única de estas para transmitir mensajes. Sus composiciones se basan en paletas de colores cuidadosamente seleccionadas, y a través de ellas explora la asociación de las mujeres con objetos de colores suaves presentes en la publicidad y los catálogos de moda, y cómo esto se refleja en la sociedad.

Un aspecto destacado de su trabajo es la serie *Image Model Muse*, en la que desafía los prejuicios raciales al reemplazar a modelos blancas por su amiga Tracy en fondos que imitan los muestrarios de Kodak. Mediante la ironía y la falta de expresión, Cwynar reflexiona sobre la multiplicidad de tonos de piel y la universalidad errónea de ese concepto.

Su experiencia previa como diseñadora gráfica le ha permitido explorar las conexiones entre el consumismo y la femineidad, y utiliza esas herramientas para enriquecer su trabajo artístico y generar una crítica de las fuerzas que han construido esas representaciones.

La trayectoria de Cwynar se ha desarrollado principalmente en Nueva York, donde reside y trabaja. Su participación en la Bienal de São Paulo en 2018 le brindó una mayor visibilidad y la oportunidad de presentar su trabajo más reciente, *Red Film*, que examina el color y el deseo a través de la yuxtaposición de imágenes femeninas.

La obra de Sara Cwynar desafía las percepciones convencionales al explorar temas relacionados con la femineidad, el consumismo y la relación entre la tecnología y la belleza. A través de su enfoque irónico y su meticulosa atención estética, busca generar una reflexión crítica en sus espectadores y cuestionar las representaciones sociales establecidas.



Foto 6: Sara Cwynar, *Soft Film*, 2016

Otra obra significativa de Cwynar es *Soft Film*, una instalación que consta de fotografías, objetos y un video en el que Cwynar explora la relación entre la imagen y el objeto. La obra se inspira en la estética de la década de 1980 y presenta una variedad de objetos cotidianos, como teléfonos, vasos y joyas, que se colocan en un escenario teatral para crear una narrativa visual llena de simbolismo y referencias culturales.

## Jon Rafman (1981)

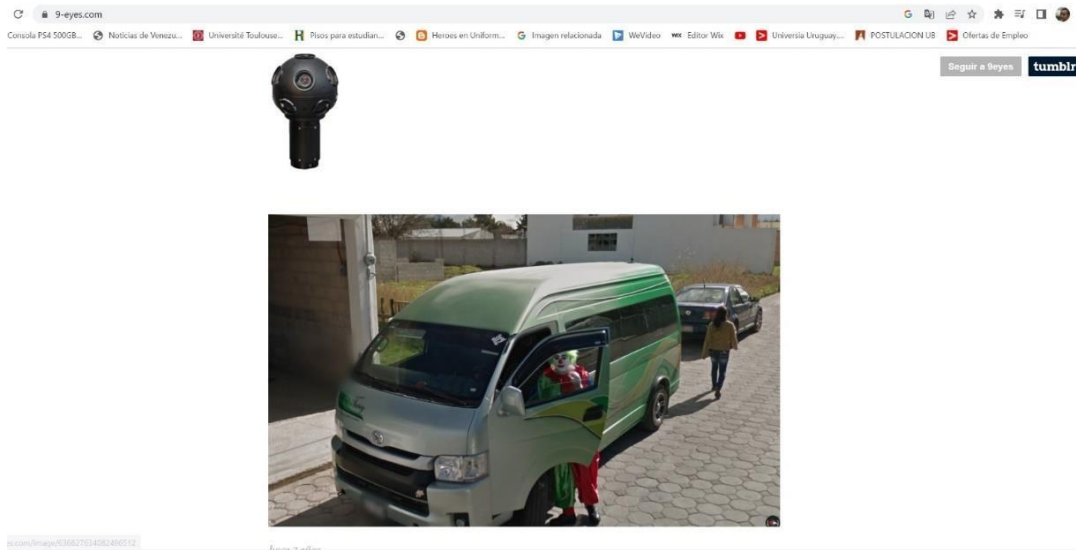


Foto 7: Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View*, 2010

La obra de Jon Rafman<sup>54</sup> se sumerge en la miseria, soledad y alienación melancólica de la generación actual, explorando cómo el avance tecnológico y la vida en línea afectan la realidad y la virtualidad. A través de su arte, cuestiona los límites borrosos entre lo virtual y lo real, utilizando material encontrado en la web y la creación de sets que representan los espacios físicos que completan la identidad de cada usuario.

Rafman se caracteriza por su enfoque crudo e irónico, que a veces resulta atractivamente repulsivo. Sus obras provocan una reflexión angustiante sobre la cultura de lo efímero y los medios, examinando los mundos personales e identitarios construidos en plataformas digitales y planteando preguntas sobre la autenticidad y la construcción de la identidad en estos entornos.

El artista también se preocupa por el sentido de atrapamiento y aislamiento que experimenta mucha gente, mientras la vida social y política se vuelve cada vez más abstracta y desmaterializada. A través de sus instalaciones y videos, Rafman explora los rincones más turbios de la web, canalizando la energía que alguna vez motivó la revolución y la crítica en expresiones extrañas y perturbadoras.

Una de las obras más conocidas de Rafman es *Nine Eyes of Google Street View*, un proyecto en curso que comenzó en 2008. Esta reflexión sobre la fotografía, el testimonio histórico y la influencia de la tecnología en nuestras vidas revela la forma en que las cámaras de Google Street View, aunque parecen actuar de manera neutral, influyen en lo que capturan. El artista selecciona cuidadosamente estas imágenes para resaltar su significado y romper su aparente impersonalidad.

---

<sup>54</sup> Para más información: <https://jonrafman.com/>

## Erik Kessels (1966)



Foto 8: Erik Kessels, *24hrs in Photos*, 2011

Erik Kessels<sup>55</sup> es un artista, diseñador y comisario holandés cuyo trabajo abarca diversas disciplinas creativas. Como fundador y director creativo de KesselsKramer, una agencia de comunicación independiente reconocida, ha demostrado una habilidad innovadora en el diseño y las campañas publicitarias. El alcance de la obra de Kessels trasciende los límites de la publicidad, mostrando un particular interés por la fotografía encontrada.

En sus exhibiciones, Kessels destaca el poder narrativo de las imágenes vernáculas y su capacidad para dar forma a nuestra comprensión del mundo. Una de las instalaciones más destacadas de Kessels es *24hrs in Photos*, en la cual acumula una gran cantidad de fotografías impresas en un espacio físico, simbolizando la sobresaturación fotográfica en la era actual. Esta obra invita a reflexionar sobre la avalancha de imágenes a las que estamos expuestos constantemente y cómo afecta nuestra percepción visual.

La obra de Kessels ha sido exhibida en reconocidas instituciones artísticas, como el Foam Fotografiemuseum Amsterdam, el festival de fotografía Rencontres d'Arles y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Además, ha sido galardonado con premios prestigiosos, como el Premio Amsterdam de las Artes y el Premio Infinity de Arte del Centro Internacional de Fotografía de Nueva York.

Su enfoque creativo y su capacidad para desafiar las convenciones establecidas en el diseño y la fotografía le han permitido explorar nuevas formas de expresión y plantear cuestionamientos sobre el papel de las imágenes en nuestra sociedad actual. A través de sus libros y su trabajo curatorial, como en *Failed It*, Kessels encuentra belleza y oportunidad en los errores y las fallas del diseño y la publicidad.

---

<sup>55</sup> Para más información: <https://www.erikkessels.com/>



## Roy Arden (1957)



Foto 9: Roy Arden, *The Colourist*, 2011

Conocido por sus obras de fotografía, escultura y técnicas mixtas. Nació en Vancouver en 1957 y estudió en el *Emily Carr College of Art and Design* en Vancouver, así como en la Universidad de British Columbia. Ha exhibido su trabajo extensamente en todo Canadá e internacionalmente, incluso en la Galería de Arte de Vancouver, la Galería de Arte de Ontario y el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago<sup>56</sup>.

Su obra se caracteriza por la transición de la fotografía directa a una amplia gama de formas artísticas, incluyendo collage, video, escultura y pintura, así como el uso de imágenes digitales en línea. Aunque su enfoque ha evolucionado, la diferencia entre su modalidad fotográfica anterior (2005) y su enfoque más ecléctico no es tan radical como podría parecer. Su exposición *Modern Times* (2013) muestra una variedad de medios, desde esculturas hasta pinturas basadas en fotogramas de películas animadas, lo que demuestra su reciente cambio de dirección artística.

En *Modern Times*, Arden utiliza juguetes de madera antiguos, con una apariencia descuidada, para representar máquinas modernas y explorar la relación entre la historia y la tecnología. Estos juguetes hechos a mano, destinados a familiarizar a los niños con los instrumentos que usarían en su vida adulta, generan una ironía al representar máquinas modernas mediante materiales tradicionales.

---

<sup>56</sup> Para más información: <https://www.royarden.com/>



Foto 10: Roy Arden, *American Primitive (detalle)*, 2013

Una temática recurrente en la obra de Arden es la representación del motor de combustión interna, que se presenta de manera siniestra o humorística, a veces ambos. A través de la parodia, evita tomar una posición moral fuerte y, en cambio, expone el lado siniestro de la tecnología moderna de manera irónica. Por ejemplo, en su video *Jalopy (2011)*, muestra un juguete de cuerda que imita los movimientos de un automóvil averiado, destacando la naturaleza mecánica y desechable de la tecnología moderna.

El trabajo de Arden a menudo se centra en la intersección de los paisajes urbanos y la actividad humana, explorando temas como la arquitectura, la cultura del consumo y el impacto de la tecnología en la sociedad. También ha incorporado a su trabajo objetos y materiales encontrados, creando piezas escultóricas que comentan los excesos de la cultura contemporánea. Además de su práctica artística, Arden también ha estado involucrado en la educación artística, enseñando en instituciones como la Facultad de Arte y Diseño Emily Carr y la Universidad de Columbia Británica.

## Holanda

### Constant Dullaart (1979)



Foto 11: Constant Dullaart, *Jennifer\_in\_Paradise*, 2013

La obra del artista holandés Constant Dullaart<sup>57</sup> se destaca por su enfoque en la visualización del lenguaje en línea y el software, utilizando Internet como su medio principal de expresión artística. A través de la edición y manipulación de formas de representación, así como el acceso del usuario, Dullaart crea instalaciones y performances tanto en el ámbito digital como en el mundo real.

Utilizando herramientas como motores de búsqueda, sitios web y emoticonos, Dullaart remodela y distorsiona los marcos establecidos, tratándolos como objetos encontrados. Su obra más conocida, *Jennifer in Paradise* (2013), es un ejemplo destacado de su enfoque. Haciendo referencia a la primera imagen editada con Photoshop, Dullaart recrea una página de búsqueda de Google con pinceladas que ocultan partes de la información. Esta obra invita a reflexionar sobre la manipulación de la información y la construcción de la realidad en el entorno digital.

Dullaart se adentra en la problemática de la desinformación y la distorsión de la información en la comunicación contemporánea. Destaca cómo nuestras percepciones de la realidad a menudo están moldeadas por las formas de comunicación que utilizamos y cómo las diferentes plataformas y algoritmos pueden ofrecer realidades diversas, influenciadas por motivos políticos y comerciales.

Además, el artista explora el concepto de *Ventana* como un elemento común en el mundo digital. Mediante la comparación de navegadores y algoritmos utilizados en distintas regiones y culturas, Dullaart señala cómo la información y el conocimiento que recibimos pueden variar significativamente. Esto pone de relieve la importancia de cuestionar y examinar de manera crítica la información que consumimos en línea.

---

<sup>57</sup> Para más información: <https://constantdullaart.com/>

## Eva y Franco Mattes (1976)



Foto 12: Eva y Franco Mattes, *Me, Family*, 2018

Dúo de artistas italianos radicados en Nueva York, destacados representantes del Net Art, exploran la intersección entre la tecnología y la sociedad en sus obras. Uno de sus trabajos importantes, *Me, Family* del año 2018, investiga el flujo de información y retrata la sociedad globalizada. Inspirados en la exposición *La familia del hombre* de Edward Steichen, cuestionan cómo nos relacionamos y nos identificamos en un mundo cada vez más conectado digitalmente<sup>58</sup>.

Otra obra destacada es *Retratos* del año 2006, que presenta retratos de avatares ubicados dentro del videojuego *Second Life*. Estos retratos se imprimen en lienzo, y a través de ellos, los artistas buscan desdibujar los límites entre los mundos digital y físico, invitando a los espectadores a reflexionar sobre el impacto de la tecnología en nuestra vida privada y en la sociedad en general.

Son fundadores y codirectores del festival internacional *The Influencers*, celebrado anualmente en el CCCB de Barcelona, y forman parte del colectivo *Don't Follow the Wind*, que organizó una exposición inaccesible en la Zona de Exclusión de Fukushima.

Los Mattes han recibido numerosas subvenciones y reconocimientos por su trabajo, incluyendo el Museo Whitney, el Centro de Arte Walker y la Fundación de Nueva York para las Artes. Han participado en exposiciones colectivas en importantes instituciones de todo el mundo, como el Museo de Arte Mori en Tokio, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y la Bienal de Sydney, entre otros. Su presencia en la Bienal de Venecia en 2001 los posicionó como uno de los artistas más jóvenes en participar en ese prestigioso evento hasta entonces.

<sup>58</sup> Para más información: <https://0100101110101101.org/>



## Alemania

### Aram Bartholl (1974)



Foto 13: Aram Bartholl ,15 seconds of fame, 2010

La obra de Aram Bartholl<sup>59</sup> se sitúa en la intersección de las tecnologías de red, la cultura digital y la realidad cotidiana. Su enfoque se centra en explorar cómo las tecnologías de comunicación nos influyen y cómo interactuamos con ellas. Bartholl utiliza los dialectos, estilos y artefactos de las culturas en línea y de los nuevos medios para crear intervenciones e instalaciones públicas que destacan las tensiones entre lo público y lo privado, los mundos en línea y fuera de línea, y nuestra relación con la vida digital en nuestras rutinas diarias.

Una de las principales características de la obra de Bartholl es su enfoque en el movimiento DIY (hazlo tú mismo), la política de las redes y el desarrollo de Internet como un nuevo espacio público. Estos elementos son ingredientes clave en sus obras y en su contribución al grupo de artistas basado en Internet conocido como F.A.T. Lab (Free, Art & Technology Lab), presentado por primera vez en *The Influencers* en 2012.

Bartholl utiliza su arte para cuestionar las formas en que nos comunicamos y cómo la tecnología afecta nuestra percepción de la realidad. A través de sus intervenciones y obras de instalación, logra que partes del mundo digital regresen a la realidad física, creando así una experiencia post-digital. Su enfoque astuto y su actitud juguetona nos invitan a reflexionar sobre nuestra relación con la tecnología y a considerar las implicaciones de vivir en una sociedad cada vez más conectada digitalmente.

Una de sus obras más conocidas es *15 seconds of fame*, 2009. Obra performática y fotográfica del artista a partir del mapeo que realiza el carro de *Google Streetview*. Otro proyecto a resaltar es *Dead Drops* que consiste como parte de la toma del espacio público, invita a las personas a compartir archivos y datos anónimos mediante la instalación de unidades USB en espacios públicos como paredes y edificios. Desde entonces, el proyecto se ha convertido en un fenómeno mundial con las instalaciones que aparecen en ciudades de todo el mundo.

---

<sup>59</sup> Para más información: <https://arambartholl.com/>



*Foto 14: Aram Bartholl, Dead Drops, 2010*

Su trabajo ha sido exhibido en museos y galerías de renombre en todo el mundo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro ZKM de Arte y Medios de Karlsruhe y el Palais de Tokyo en París. Su obra ha sido parte de numerosas exposiciones individuales y colectivas en Alemania, Francia, Estados Unidos y otros países, y ha participado en importantes eventos artísticos, bienales y ferias de arte. Su contribución al arte conceptual, post-internet y fluxus lo ha consolidado como un artista relevante a nivel global, con su trabajo formando parte de al menos una colección de museo. Además, Bartholl también ejerce como profesor de arte y medios digitales en la Universidad de las Artes de Berlín.

### Joachim Schmid (1955)



Foto 15: Joachim Schmid, *Photogenetic Drafts*, (1992-1997)

La obra de Joachim Schmid<sup>60</sup>, artista, crítico y divulgador, se caracteriza por su enfoque innovador en el uso de la *fotografía encontrada* como medio para explorar y repensar el papel de la fotografía en la sociedad. Su práctica se basa en la recolección y reutilización de fotografías desechadas, seleccionadas y clasificadas con paciencia y cuidado.

A través de esta estrategia, Schmid indaga en la doble naturaleza de la fotografía como objeto e información, así como en su relación con lo público y lo privado, la autoría, la autenticidad y el mercado del arte. Su trabajo cuestiona y critica el valor mercantil de la fotografía y el concepto de autoría, desafiando las convenciones establecidas.

Con proyectos como *Meisterwerke der Fotokunst*, Schmid amplía su crítica al complementar la apropiación con la falsa atribución, socavando aún más la noción de autoría y exponiendo la fragilidad de los valores en el mercado del arte. Aunque no se considera exclusivamente un fotógrafo, sino un artista en el sentido más amplio, Schmid ha trabajado durante décadas con fotografías encontradas en la calle, como se evidencia en su proyecto *Pictures from the Street*.

Su enfoque en la fotografía encontrada ha adquirido mayor relevancia en la era de las redes sociales y la masiva producción de imágenes. A través de su crítica social y su discurso contestatario, Schmid ha logrado construir un lenguaje artístico propio que desafía las estructuras tradicionales y reflexiona sobre la transformación de la fotografía en la sociedad contemporánea.

---

<sup>60</sup> Para más información: <https://www.lumpenfotografie.de/>



Foto 16: Joachim Schmid, *Photogenetic Drafts*, (1992-1997)

Algunas de las obras más conocidas incluyen *Photogenetic Drafts* (1992-1997), una serie de collages hechos a partir de fotografías recortadas, y *Untitled Portraits* (2007), una colección de fotografías pixeladas de políticos. El trabajo de Schmid ha sido exhibido internacionalmente y ha recibido numerosos premios y distinciones por sus contribuciones al arte contemporáneo. Sigue viviendo y trabajando en Berlín. Su obra invita a reflexionar sobre la naturaleza efímera de las imágenes y los nuevos paradigmas de la creación y el consumo visual en la era digital.



Foto 17: Joachim Schmid, *Untitled Portraits*, 2007



Suiza

### Laurence Aegerter (1972)



Foto 18: Laurence Aegerter, *Confetti*, 2019

Laurence Aegerter<sup>61</sup> es una artista visual que ha logrado establecer un diálogo interesante entre la fotografía y la memoria a través de su obra. Su enfoque en la intersección de estos dos elementos nos invita a reflexionar sobre cómo las imágenes pueden evocar recuerdos y cómo la creación artística puede reinterpretar y transformar esos recuerdos.

Uno de sus proyectos destacados, *Confetti* (2019), es un ejemplo fascinante de su enfoque innovador. A través de la impresión a doble cara de miles de fotografías tomadas con un teléfono móvil durante un período de diez años, Aegerter reduce estas imágenes a un tamaño de confeti, minimizando así su impacto visual.

Este proceso de reducción y fragmentación plantea preguntas sobre la naturaleza de la imagen fotográfica y cómo podemos experimentar y recordar las imágenes en un mundo saturado de fotografías digitales. A través de esta obra, Aegerter cuestiona la importancia que otorgamos a las imágenes en nuestra vida cotidiana y nos invita a reflexionar sobre su efímera naturaleza.

Otra serie notable es el *Herbarium de plantas medicinales*, un proyecto comunitario en la Ciudad de Leeuwarden en el que Aegerter involucra a la población. En esta serie, selecciona fotografías de desastres naturales y causas bélicas de la web y las interviene con plantas medicinales del herbario.

Este enfoque combina elementos visuales y temáticos diversos, explorando la relación entre la fragilidad humana y la naturaleza, y cómo la fotografía puede ser utilizada como un medio para transmitir mensajes y metáforas más allá de su función documental.

---

<sup>61</sup> Para más información: <https://laurenceaegerter.com>



*Foto 19: Laurence Aegerter, Healing Plants for Hurt Landscapes, 2015*

La obra de Aegerter es poética y evocadora. A través de una combinación única de fotografía, collage e instalación, logra transmitir una gran sensibilidad y profundidad emocional. Su enfoque cuidadoso en la selección y manipulación de las imágenes demuestra su compromiso con el proceso artístico y su capacidad para crear obras que inviten a la contemplación y la reflexión.

Temas universales como la vida, la muerte, la memoria y la identidad se entrelazan en su trabajo, ofreciendo una experiencia estética que nos invita a explorar nuestra propia relación con la imagen y la memoria.

### Corinne Vionnet (1969)



Foto 20: Corinne Vionnet, *Photo Opportunities*, 2005

La obra de Corinne Vionnet<sup>62</sup>, en particular su serie *Photo Opportunities*, tiene un alcance significativo al desafiar nuestra percepción de la realidad y alentar la reflexión sobre temas como la autenticidad, el turismo y la sobreexposición de imágenes en la era digital. Al utilizar fotografías encontradas en línea de puntos de referencia turísticos icónicos, como la Torre Eiffel, el Coliseo Romano y el Taj Mahal, entre otros, Vionnet cuestiona la forma en que percibimos y experimentamos estos lugares. Al superponer y combinar cuidadosamente estas imágenes, crea composiciones abstractas y casi oníricas que nos invitan a replantearnos nuestra relación con los destinos turísticos y cómo los vemos a través de la lente de la fotografía.

Esta obra nos confronta con la saturación de imágenes que encontramos en internet y en los medios de comunicación, y nos hace cuestionar la autenticidad y el significado de éstas en relación con los lugares que representan. Nos invita a reflexionar sobre cómo nuestra percepción de un destino turístico está moldeada por las imágenes que hemos visto previamente y cómo estas imágenes influyen en nuestra experiencia personal.

La meticulosa técnica de collage fotográfico utilizada por Vionnet subraya la laboriosidad y el esfuerzo detrás de su obra. Su dedicación para encontrar las fotografías adecuadas y combinarlas de manera precisa demuestra su compromiso artístico y su búsqueda de la excelencia estética. Esta atención al detalle también resalta la belleza y la intriga visual de sus composiciones, capturando nuestra atención y estimulando nuestra imaginación.

---

<sup>62</sup> Para más información: <https://corinnevionnet.com/>



## Kurt Caviezel (1964)



Foto 21: Kurt Caviezel, *Serie Insect (56)*, 2017

La técnica de *webcam hacking* utilizada por Caviezel<sup>63</sup> es especialmente notable, ya que nos permite asomarnos a lugares y momentos cotidianos desde perspectivas inusuales y a menudo imposibles. Al capturar imágenes de cámaras web en lugares públicos, nos presenta una mirada fragmentada y distorsionada de la realidad, creando una sensación de extrañeza y misterio en sus fotografías. Estas imágenes desvanecidas y los efectos distorsionados nos transportan a un mundo paralelo donde los límites de la percepción se desdibujan y la realidad se vuelve ambigua.

La serie *Insect* (2017) ejemplifica su proyecto visual, donde Caviezel organiza y categoriza imágenes de insectos encontrados en diferentes partes del mundo. A través de esta sistematización, el artista nos invita a examinar la presencia de estos pequeños seres en nuestro entorno y a reflexionar sobre nuestra relación con la naturaleza y su coexistencia con los espacios urbanos.

Además, el uso de la tecnología de reconocimiento facial por parte de Caviezel para crear retratos de personas desconocidas agrega otra capa de complejidad a su obra. Estos retratos desafían nuestra concepción tradicional de la identidad y la privacidad al utilizar imágenes encontradas en línea para revelar nuevas facetas de la individualidad y cuestionar la naturaleza de la representación visual.

La fotografía de Caviezel es provocadora y estimulante, desafiando nuestras ideas preconcebidas sobre la fotografía y su relación con la tecnología. Su enfoque experimental nos invita a explorar los límites de la imagen y la forma en que interactuamos con ella en la era digital.

---

<sup>63</sup> Para más información: <https://www.kurtcaviezel.ch/>



Francia

### Thomas Mailaender (1979)



Foto 22: Thomas Mailaender, *Extreme Tourism*, 2014

La obra de Thomas Mailaender<sup>64</sup> se destaca por su enfoque experimental y su voluntad de desafiar las convenciones artísticas y fotográficas establecidas. A través de su trabajo, el artista juega con el humor, la irreverencia y la cultura popular, subvirtiendo las expectativas y explorando nuevas posibilidades creativas.

Una de sus producciones destacada es *Extreme Tourism* (2014), donde recopila y selecciona imágenes encontradas en Internet, basándose en el trabajo del fotógrafo Steve Young, quien documenta erupciones volcánicas. A través de este proyecto, Mailaender reflexiona sobre el turismo y la forma en que las imágenes pueden influir en nuestra percepción de los lugares y eventos extremos. Su enfoque lúdico y el uso del montaje fotográfico en su sitio web, ofreciendo una experiencia de turismo virtual extremo, amplían aún más las posibilidades de la fotografía y la forma en que nos relacionamos con las imágenes.

La obra de Thomas Mailaender se caracteriza por su espíritu innovador y su capacidad para desafiar los límites de la fotografía como medio. A través de su enfoque experimental, nos invita a cuestionar las convenciones establecidas y a explorar nuevas formas de ver y comprender el mundo que nos rodea. Su trabajo nos recuerda que la fotografía no se limita a la captura de imágenes, sino que puede ser una herramienta para la expresión artística y la provocación creativa. En su habilidad para fusionar técnicas inusuales con conceptos sorprendentes, Mailaender se destaca como uno de los principales fotógrafos contemporáneos de Francia.

Otro de sus proyectos notables, *Illustrated People* (2014), muestra su creatividad al utilizar la exposición directa de la piel humana al sol como una forma de imprimir imágenes en papel

---

<sup>64</sup> Para más información: <http://www.thomasmailaender.com/>

fotográfico. Esta técnica poco convencional produce resultados inesperados y da lugar a imágenes únicas y sorprendentes. Al utilizar el cuerpo humano como medio y material fotográfico, Mailaender desafía las ideas tradicionales sobre la fotografía y su relación con el cuerpo y la identidad.



Foto 23: Thomas Mailaender, *Illustrated People*, 2014

Su sitio web ofrece una sección lúdica con su *Volcano Fantasy Photo* que por medio del montaje fotográfico sobre erupciones volcánicas y vendido como turismo virtual extremo a todo color. Thomas Mailaender participa en las producciones propuestas por Steve Young y Seleccionó veinte fotografías para hacer su libro de artista.

**Joan Fontcuberta (1955)**

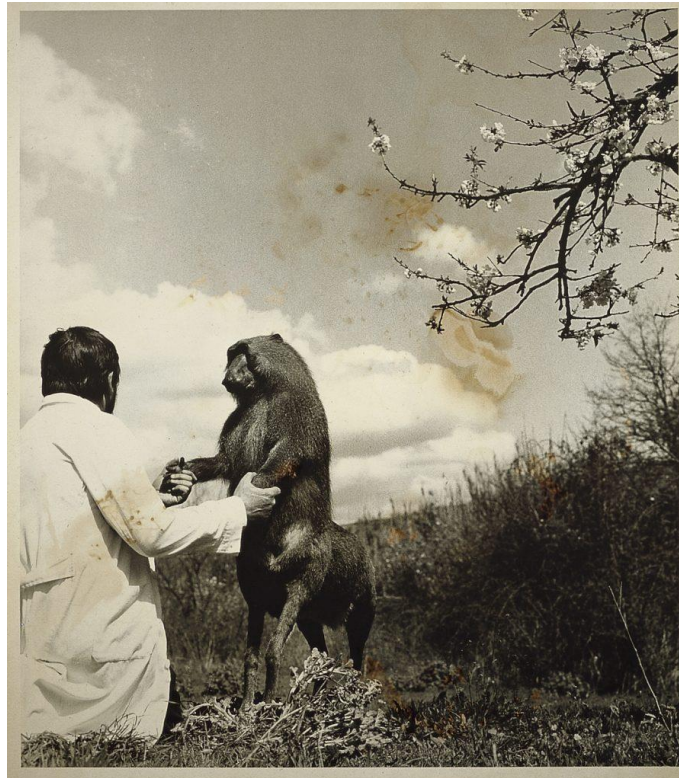


Foto 24: Joan Fontcuberta, *Centaurus Neandertalensis*, Serie Fauna, 1987

La obra de Joan Fontcuberta<sup>65</sup> es un testimonio poderoso de cómo la fotografía puede ser un vehículo para la exploración, la experimentación y la subversión, cuestionando nuestra percepción de la realidad y desafiando las ideas convencionales sobre la verdad. Su enfoque crítico y lúdico invita a reflexionar sobre la identidad, la percepción y la relación entre la imagen y la verdad, dejando una marca profunda en la fotografía contemporánea y ampliando nuestra comprensión de su potencial e influencia en nuestras percepciones.

Uno de los proyectos más notables de Fontcuberta, *Fauna*, destaca su habilidad para crear narraciones ficticias y engaños visuales utilizando técnicas digitales y manipulación de imágenes. Mediante la creación de animales imaginarios y extraños, desafía nuestras expectativas y nos lleva a cuestionar la veracidad de las imágenes fotográficas. En lugar de simplemente aceptar la fotografía como un medio que representa la realidad, Fontcuberta nos muestra cómo puede ser una herramienta para la construcción de ficciones y narrativas alternativas.

La exploración de Fontcuberta sobre la identidad y la percepción se extiende a través de su cuerpo de trabajo, y su enfoque conceptual y experimental desafía los límites de la fotografía como medio. A través de su enfoque crítico, cuestiona la idea de la objetividad fotográfica y nos invita a ser conscientes de cómo nuestras percepciones pueden ser influenciadas y manipuladas por las imágenes que vemos.

---

<sup>65</sup> Para más información: <http://www.fontcuberta.com/wp/>

El impacto de Joan Fontcuberta en la fotografía contemporánea no puede subestimarse. Su capacidad para mezclar la realidad y la ficción, su habilidad para desafiar nuestras percepciones y su contribución al desarrollo de la fotografía conceptual y la reflexión sobre la postfotografía han dejado una huella duradera en el arte. Su obra ha influido en generaciones de fotógrafos y ha contribuido a ampliar el alcance y el potencial de la fotografía como medio artístico.



## Laia Abril (1984)

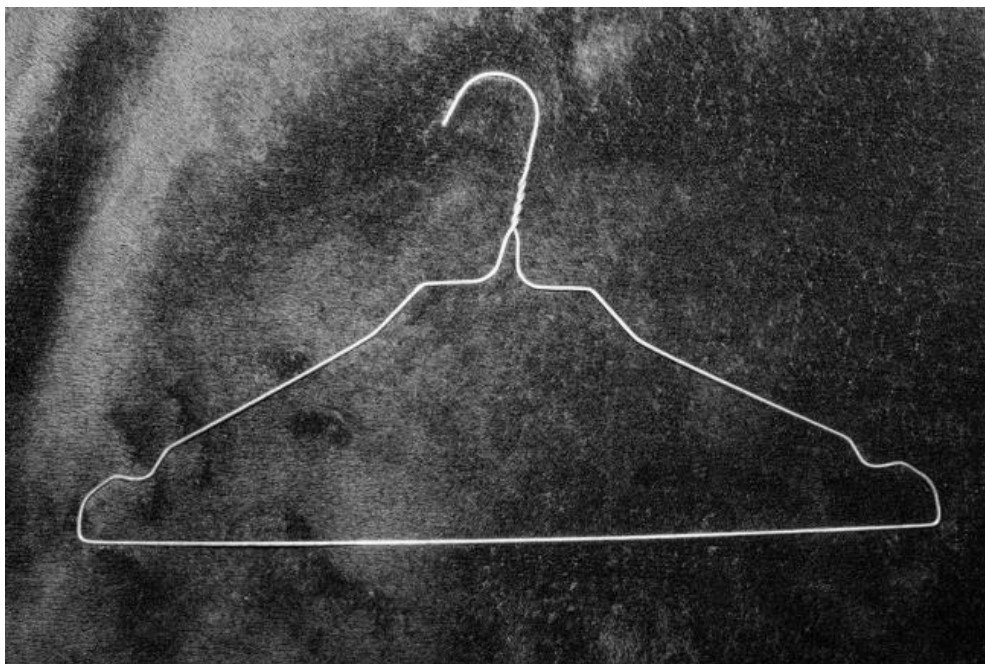


Foto 25: Laia Abril, *Sobre el Aborto*, 2020

Laia Abril<sup>66</sup> es una artista visual española que se graduó en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y obtuvo un Máster en Producción e Investigación Artística en la misma universidad. Su trabajo principal es la fotografía y el vídeo, explora temas como; la identidad, la memoria y la relación entre el ser humano y el entorno.

Su enfoque —introspectivo y personal que crea narrativas íntimas que conectan con el espectador, utilizando su propia experiencia y vivencias como punto de partida— nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo que nos rodea y a cuestionar las normas establecidas, utilizando el arte como medio para amplificar voces y generar conciencia.

Entre sus proyectos más destacados se encuentra *Sobre El Aborto* (2016), que documenta por medio del arte el problema y consecuencias para las mujeres que no tienen acceso al aborto legal. Por medio de una investigación determina una serie de imágenes y objetos que son una metáfora y una denuncia del aborto ilegal.

La obra de Abril, ha sido expuesta en diversas galerías y festivales de arte en España y otros países, y ha recibido reconocimientos como el premio Young Art de la Fundación Vila Casas en 2019. Su trabajo ha sido destacado por su enfoque poético y personal en la exploración de temas universales como la relación del ser humano con el entorno y la búsqueda de la identidad.

---

<sup>66</sup> Para más información: <https://www.laiaabril.com/>

## Roc Herms (1978)



Foto 26: Roc Herms, *Study of perspective*, 2015

La obra de Roc Herms<sup>67</sup> es un reflejo del impacto de lo digital en el arte contemporáneo, y nos invita a reflexionar sobre la influencia de la tecnología en nuestra sociedad y cómo las imágenes digitales moldean nuestra percepción y experiencia del mundo.

Como artista digital, Herms utiliza una variedad de medios que forman parte de su lenguaje, como videojuegos, programación y fotografía digital, para explorar temas y conceptos que se entrelazan con la ironía y la parodia. Sus trabajos han sido expuestos en *"From Here On"* (Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona) y *"Fotografía 2.0"* (Círculo de Bellas Artes, Madrid) entre otros escenarios.

Su enfoque en lo digital le permite crear obras que se sumergen en la cultura popular y cuestionan nuestra relación con la tecnología y el mundo virtual. Un proyecto destacado de Herms es "Study of perspective" (2015), donde recrea escenas de videojuegos en el mundo virtual de Grand Theft Auto. Su obra ha sido exhibida en importantes instituciones y eventos artísticos, tanto en España como en otros países, y se encuentra en colecciones públicas y privadas de todo el mundo.

---

<sup>67</sup> Para más información; <https://www.rocherms.com/>

### María Zarraga (España, 1969)

María Zarraga, artista visual de Valencia, España, destaca en el uso de la fotografía como medio en sus instalaciones. Su obra explora la relación semántica entre el espacio público y privado, centrándose en la pérdida de identidad y la disolución de lo privado desde una perspectiva femenina y de género. Su trabajo se adelanta en la crítica de la digitalización del mundo y los *no lugares*, adentrándose en los ámbitos de lo postfotográfico y de la fotografía expandida. Tanto en el aspecto formal como en el contenido, su obra fotográfica disuelve las fronteras espaciales, creando una relación entre el interior y el exterior. Destacan varios de sus trabajos visuales que contribuyen a la idea de lo que podría ser el canon de la postfotografía, como se expone en los manifiestos.

En su serie *Workshop* del 2003, Zarraga muestra la porosidad entre los espacios públicos y privados, explorando la dualidad contemporánea de los espacios emocionales. A través de diferentes instalaciones, examina los archipiélagos que conectan el entramado digital entre Los espacios privados que se diluyen en la gran plaza pública de los medios digitales. Su búsqueda laberíntica se enfoca en la multiplicación de los espacios en la imagen y viceversa.



Foto 27: M. Zarraga. Workshop 18. 2003



Foto 28: Workshop 18. 2003

*Foto 29: M. Zarraga, escenografías del desorden. 2009*

Otra serie que se puede destacar y que se vincula a una reflexión, que abre al diálogo a lo que posteriormente se conocería como postfotografía, es *Escenografías del desorden del 2009*, que nos muestra los espejismos del espacio como continuación del propio caos del habitad humano: el caos expandido en los espacios ilusorios de lo fotográfico.



## Reino Unido

### Martin Parr (1952)



Foto 30: Martin Parr, *The Last Resort*, 1986

Martin Parr<sup>68</sup> es un fotógrafo y artista británico, conocido por su estilo documental y satírico, que captura la cultura popular y las costumbres cotidianas de la sociedad contemporánea. Inició su carrera en la década de 1970 como fotógrafo comercial y trabajó para varias publicaciones antes de dedicarse a la fotografía documental.

La obra de Martin Parr trasciende los límites de la fotografía documental al ofrecernos una perspectiva fresca y única sobre la sociedad contemporánea. Su enfoque en la documentación social, impregnado de humor e ironía, nos permite reflexionar sobre la sobrecarga de imágenes en los medios de comunicación y nos invita a cuestionar cómo vivimos y qué valoramos en nuestra vida cotidiana.

Sus fotografías, aunque a primera vista pueden parecer exageradas y grotescas, capturan momentos peculiares con una estética llamativa y perspectivas inusuales. A través de la crítica, la seducción y el humor, Parr desafía el poder de la propaganda y crea imágenes originales, entretenidas y comprensibles que revelan nuestra realidad y nuestras presentaciones al mundo.

Con décadas de experiencia y viajes alrededor del mundo, Parr se sumerge en temas como el ocio, el consumo y la comunicación, explorando las características culturales tanto nacionales como internacionales. Su objetivo es ofrecer una visión fresca de lo familiar, creando su propia imagen de la sociedad al combinar el análisis de la globalización con experiencias visuales sorprendentes.

A través de sus fotografías, Parr yuxtapone imágenes específicas y universales sin resolver las contradicciones, celebrando las peculiaridades individuales y valorando las excentricidades de la vida. Su enfoque integral trasciende las divisiones tradicionales entre diferentes géneros fotográficos y sirve como modelo para la nueva generación de fotógrafos.

---

<sup>68</sup> Para más información: <https://www.martinparr.com/>

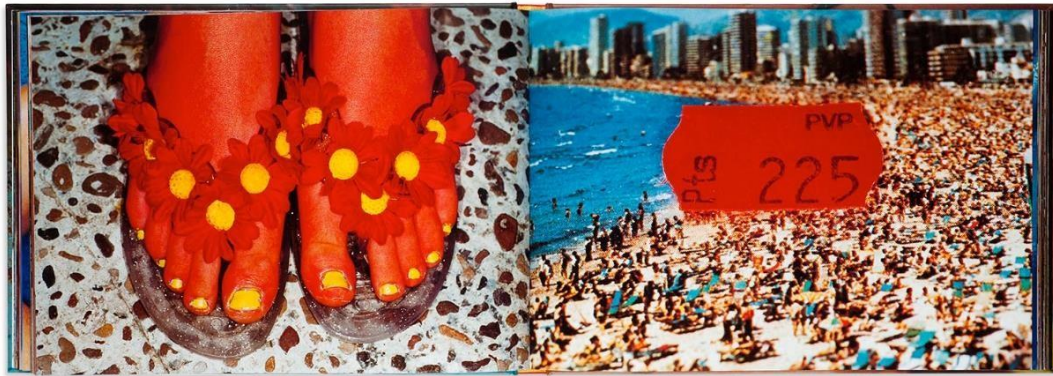


Foto 31: Martin Parr, *Common Sense*, 1999

Ha publicado numerosos libros de fotografías, incluyendo *The Last Resort* (1986), una serie de imágenes tomadas en un centro turístico de clase trabajadora en Inglaterra, y *Common Sense* (1999), que presenta una visión irónica de la sociedad británica. A lo largo de su carrera, Parr ha explorado temas como el consumo, el turismo, la globalización y la cultura de la imagen en la era digital. Sus fotografías a menudo son coloridas y llamativas, y suelen presentar un enfoque en la repetición, la simetría y los patrones.

Las imágenes de Martin Parr tienen un impacto duradero en nuestra conciencia subconsciente. Una vez que las hemos visto, las reconocemos en nuestra vida cotidiana, lo que nos invita a reírnos de nosotros mismos con un sentido de reconocimiento y liberación. Su trabajo nos desafía a mirar más allá de la superficie y a apreciar las complejidades de la sociedad contemporánea.

## **Apéndice 2**

### **Representantes de la fotografía expandida**

#### **Colombia**

Santiago Escobar Jaramillo

Ana María Lagos Gallego

#### **Perú**

Musuk Nolte

#### **Argentina**

Sarah Pabst

Martin Bollati

Natacha Ebers

Lucia Von Spreche

Lorena Fernández

Hernan Kacew

#### **Bolivia**

Jael Caiero

## Colombia

### Santiago Escobar Jaramillo (1979)



Foto 32: Santiago Escobar Jaramillo. Colombia, *Tierra de Luz*, 2009-presente

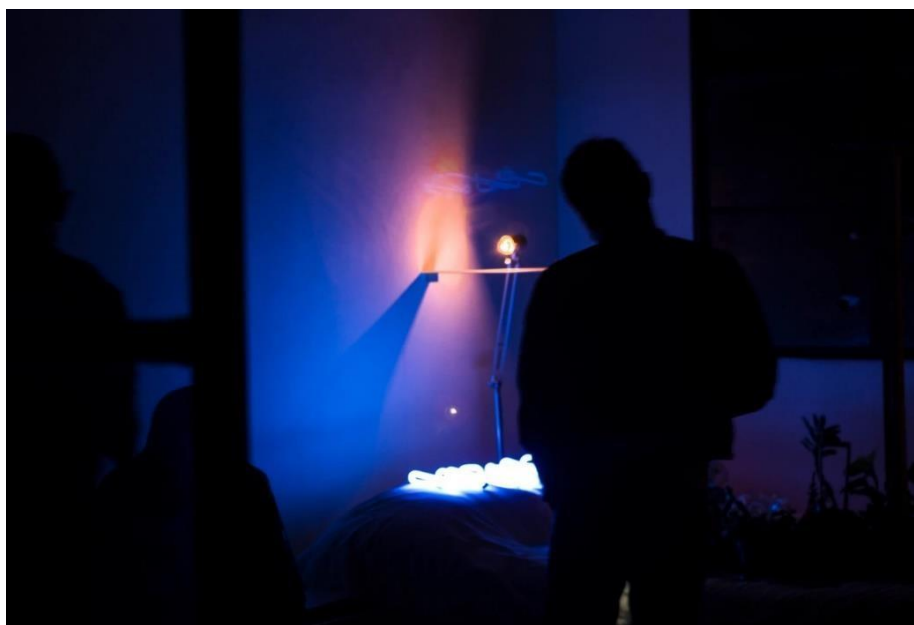
Es un Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro fundador de 20 Fotógrafos y Colectivo+1 y editor de Raya Editorial y AñZ, Fotografía Expandida de Latinoamérica, a Participación en numerosos festivales y encuentros en varios países. Y cuenta con varios álbumes fotográficos de relevancia para la región.

La obra de Santiago Escobar Jaramillo tiene un alcance socio-cultural significativo, ya que trasciende la mera representación visual y se sumerge en la complejidad de los procesos sociales y emocionales relacionados con el conflicto armado en Colombia. Sus fotografías encapsulan la intersección de diversos tiempos y procesos, mostrando las huellas de la guerra y explorando la resiliencia y el duelo experimentados por aquellos afectados directamente.

A través de proyectos como *Colombia, Tierra de Luz*, Escobar Jaramillo aborda la cuestión fundamental de cómo reparar a aquellos que han sido impuestos por la guerra una historia que no eligieron. Utilizando la fotografía y el arte como medios, busca simbólicamente reparar y reconstruir las narrativas de las víctimas de la violencia y del desplazamiento forzoso en Colombia. La luz se convierte en un elemento central en su obra, tanto como recurso material como narrativo, para reconfigurar la noción de reparación y destacar la importancia de iluminar las historias olvidadas.

El arte y la estética desempeñan un papel crucial en la generación de transformaciones emocionales y en la creación de conciencia. La fotografía documental, en particular, tiene el poder de testimoniar el presente, poner de manifiesto problemáticas sociales y plantear soluciones. Escobar Jaramillo utiliza su reflexión individual como fotógrafo para despertar la conciencia colectiva, evidenciando los contrastes generados por la acción humana y fomentando la reflexión sobre temas como la violencia, la desigualdad y la degradación ambiental.

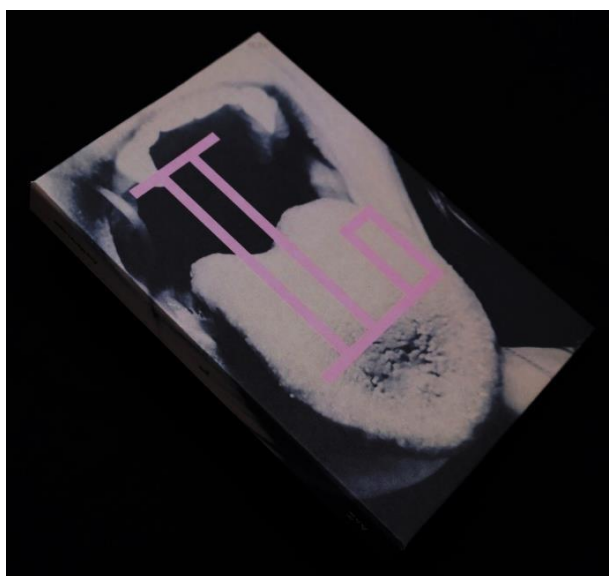
**Ana María Lagos Gallego (1989).**



*Foto 33: Ana María Lagos Gallego, He viajado mucho al fondo de mi cama, (2016-2018)*

La obra de Ana María Lagos Gallego abarca una amplia gama de temas relacionados con el género, la identidad y la sexualidad, y los aborda a través de diversos lenguajes artísticos interdisciplinarios. Su enfoque creativo e investigador le permite explorar estas temáticas desde perspectivas múltiples, como la fotografía, el audiovisual, la instalación, el performance y la edición.

Uno de sus proyectos destacados es la instalación *He viajado mucho al fondo de mi cama* (2016-2018), que examina los procesos de domesticación social. En esta obra, Lagos Gallego utiliza su archivo personal de la infancia y su experiencia escolar para cuestionar y contrastar el concepto de lo salvaje con las expectativas sociales impuestas. A través de su trabajo, invita a reflexionar sobre cómo la sociedad moldea y condiciona nuestras identidades y comportamientos.



*Foto 34: Ana María Lagos Gallego, La niña no obedece, 2020*

Otro proyecto relevante de Lagos Gallego es el libro *La niña no obedece* (2020), que también explora los procesos de domesticación y las normas sociales impuestas a las niñas. Utilizando su propio archivo personal y escolar como punto de referencia, la artista examina los roles de género y los estereotipos presentes en la educación y la crianza. Mediante este proyecto, Lagos Gallego cuestiona y desafía las construcciones sociales y busca abrir espacios de reflexión y empoderamiento para las mujeres y las niñas.



Perú

### Musuk Nolte (México, 1988)



Foto 35: Musuk Nolte, *Resistencia del silencio*, 2012-2019

La obra de Musuk Nolte, artista nacionalizado peruano, encuentra su principal enfoque en el ámbito documental. A través de sus fotografías, explora una amplia gama de temas sociales, culturales y medioambientales. El estilo de Nolte se caracteriza por su capacidad para contar historias visualmente impactantes y emotivas. Sus imágenes tienen la capacidad de transmitir emociones y capturar la atención, pues buscan reflejar la realidad de manera auténtica, sin dejar de lado la estética y el impacto visual.

Uno de los proyectos destacados de Nolte es *La Resistencia del Silencio* (2012-2019), en el que contrasta las manifestaciones políticas en Lima durante ese periodo con imágenes oficiales del Congreso Nacional. Utilizando la palabra de búsqueda «minuto de silencio» en Internet, Nolte crea una narrativa visual que pone en contraposición las acciones políticas y las imágenes oficiales, destacando las contradicciones y los mensajes ocultos presentes en la esfera política.

Su participación en exposiciones y proyectos nacionales e internacionales ha permitido que su trabajo llegue a diversas audiencias y genere diálogos en torno a temas relevantes. Sus fotografías documentales tienen el poder de despertar conciencia y reflexión sobre asuntos sociales y políticos. A través de su lente, Nolte nos invita a cuestionar nuestra realidad, examinar los discursos oficiales y tomar conciencia de los desafíos sociales y medioambientales que enfrentamos.



## Argentina

### Sarah Pabst (Alemania, 1984)



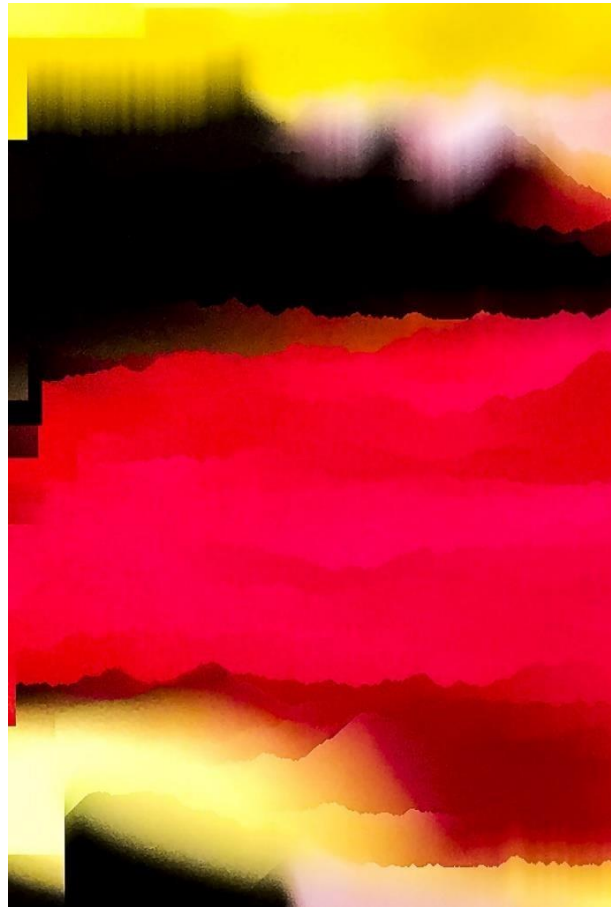
Foto 36: Sarah Pabst, *Morning Song*, 2020

La obra de Sarah Pabst, fotoperiodista y artista visual, abarca temas fundamentales como lo femenino, la identidad y el medio ambiente. A través de sus imágenes, Pabst nos invita a reflexionar sobre estas cuestiones y a adentrarnos en su mirada íntima y personal. Su trabajo ha sido reconocido a nivel internacional y expuesto en diferentes partes del mundo, lo que demuestra el alcance de su obra y su capacidad para generar diálogos y conexiones a través de la fotografía.

Como miembro de Women Photograph, una organización que nace en el 2017 y conforma una base de datos de más de 1400 fotografías a lo largo de 100 países, y del colectivo *Ayün Fotografías*, Pabst forma parte de una red de mujeres creativas que abordan temas interdisciplinarios como la identidad, el medio ambiente y los derechos humanos. Esta colaboración y pertenencia a comunidades artísticas fortalecen su trabajo y contribuyen a amplificar su voz y mensaje.

El libro *Morning Song*, publicado con Raya editorial en 2021 —apoyado por el *Fondo de Emergencia para Periodistas* de la National Geographic Society, y parte de un proyecto colaborativo con *Ayün Fotografías*— es una muestra significativa del alcance de la obra de Pabst. En esta obra, que expresa su mirada sobre la pandemia, ella nos lleva a través de una historia íntima y conmovedora sobre la maternidad, el encierro, la pérdida del embarazo y el amor. Es una narrativa que trasciende lo individual y nos invita a reflexionar sobre experiencias universales y emociones profundas.

**Martin Bollati (1986)**



*Foto 37: Martín Bollati, Para describir una flor, 2022*

La obra de Martin Bollati, artista visual, docente y editor, se caracteriza por su enfoque en la fotografía expandida y su exploración de los límites entre el documento y la ficción. A través de su trabajo, Bollati reflexiona sobre las posibilidades discursivas que se encuentran en los márgenes de la fotografía y su estructura convencional.



*Foto 38: Martín Bollati, Vacant dream state, 2019 (hiperenlace)*

Como director de la editorial experimental de la imagen, *Sed Editorial*, y coordinador del centro de estudios del *Museo de la Fotografía Estirada*, Bollati ha contribuido al desarrollo y difusión de propuestas innovadoras en el campo de la fotografía y el arte. Su participación en el colectivo 280<sup>a</sup> también muestra su compromiso con la colaboración y el diálogo creativo con otros artistas.

Una de las obras destacadas de Bollati es *Vacant dream state*, un libro creado de forma colectiva por varios artistas y curado por el colectivo 280<sup>a</sup>. Este proyecto presenta múltiples formas de acceso y lectura, utilizando la realidad expandida para enriquecer la experiencia del libro. Esta exploración de nuevas posibilidades formales y narrativas demuestra el interés de Bollati por trascender los límites establecidos y desafiar las convenciones de la fotografía y la edición.

Otro trabajo relevante de Bollati es *Para describir una flor*, publicado por Raya Editorial. Este libro utiliza la fotografía de flores como punto de partida para transgredir las fronteras de la representación. A través de su enfoque creativo, Bollati nos invita a cuestionar nuestra percepción de la realidad y a explorar nuevas formas de interpretación y significado.

## Natacha Ebers (1981)



Foto 39: Natacha Ebers, *Querida Natacha*, 2009

La obra de Natacha Ebers, fotógrafa y performancista argentina, destaca por su enfoque en la experimentación y la interdisciplinariedad. A través de su espacio de fotografía experimental, *Estudio Cristal*, Ebers fomenta la iniciativa grupal e individual, así como la creación colaborativa, dando lugar a una dinámica en la cual los artistas pueden explorar y descubrir juntos.

Estudio Cristal se convierte en un laboratorio creativo y de investigación, donde la fotografía analógica, otros formatos como la fotografía de gran formato y la fotografía digital se utilizan como herramientas para explorar nuevas posibilidades y expandir los límites de la expresión visual. Este enfoque experimental

Entre las obras destacadas de Natacha Ebers se encuentra *Querida Natacha* (2009). Esta muestra combina fotografías personales íntimas, cartas y dibujos desarrollados por la artista, creando una instalación que presenta diferentes lenguajes artísticos. A través de esta obra, Ebers nos invita a adentrarnos en su cotidianidad y su intimidad, brindándonos una visión cándida y personal de su mundo.

La obra de Natacha, su enfoque creativo y su capacidad para combinar diferentes formas de expresión artística enriquecen su trabajo, generando un diálogo entre el espectador y su cotidianidad. A través de sus instalaciones y propuestas, Ebers nos invita a reflexionar sobre nuestras propias experiencias y a explorar nuevos territorios creativos.

### Lucia Von Spreche (1991)

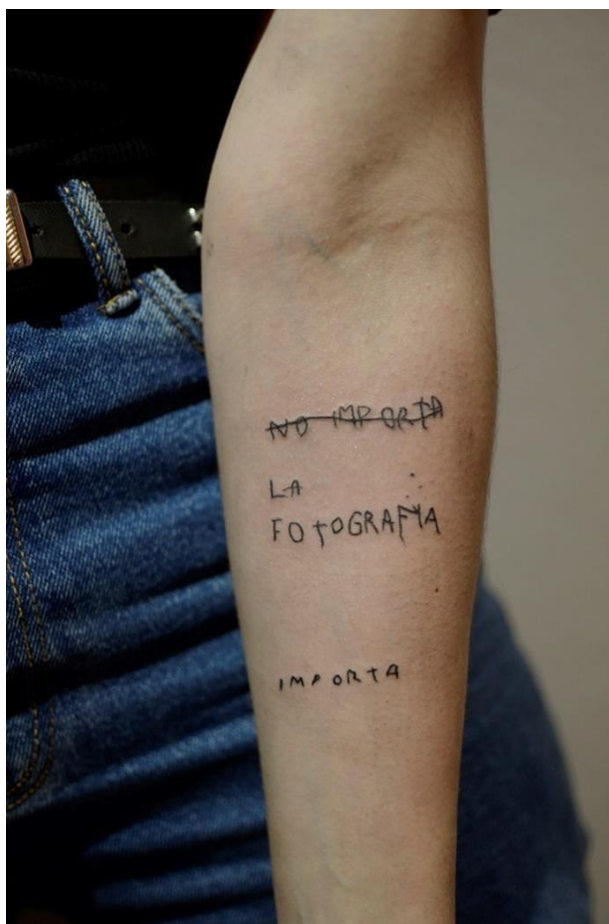


Foto 40: Lucia Von Spreche, *No importa la fotografía importa*, 2017

La obra de Lucia Von Spreche, artista interdisciplinaria argentina, se enfoca en el cuerpo, la pintura y la fotografía, creando una combinación única que desafía los límites de la expresión artística. Al formar parte del grupo *Flores arte y ocio*, Von Spreche ha encontrado un espacio para explorar su práctica artística y colaborar con otros artistas.

Su obra se caracteriza por ser intimista y por establecer conexiones entre el performance, la instalación y lo fotográfico. Von Spreche busca alterar el registro fotográfico, dañar la imagen y explorar su esencia más profunda. Así, la artista desafía las convenciones y busca nuevas formas de comunicación visual.

Representada por la galería The White Lodge, Von Spreche ha tenido la oportunidad de exhibir su trabajo en exposiciones internacionales. Esta visibilidad le brinda la posibilidad de llegar a diferentes audiencias y de establecer diálogos en el ámbito artístico.

Entre su obra, destaca la pieza *No importa la fotografía importa* (2017), la cual revela la perspectiva única de Von Spreche sobre la importancia de la imagen y su deseo de explorar más allá de su superficie. Esta obra ejemplifica su capacidad para desafiar las convenciones establecidas y su disposición para explorar nuevos territorios artísticos.

## Lorena Fernández (1974)



Foto 41: Lorena Fernández, *Río y Rosa*, 2008

La obra de Lorena Fernández, artista multimedia argentina, tiene un alcance significativo en el ámbito artístico y académico. Como docente en la Universidad Nacional de Artes (UNA) y en el programa formativo *Prácticas Artísticas Contemporáneas* (PAC), Fernández ha contribuido al desarrollo e investigación del arte, brindando su conocimiento y experiencia a las nuevas generaciones de artistas.

A través de su colaboración con la Galería *Gachi Prieto* y su participación en acciones interdisciplinarias en Argentina y otros países, Fernández ha establecido conexiones y diálogos en la escena artística nacional e internacional. Estas colaboraciones enriquecen su obra y fomentan la exploración de nuevos enfoques y perspectivas.

Con varias exposiciones individuales y colectivas en su trayectoria, la participación de Fernández en la muestra *Lo múltiple y lo único, fotografía en expansión* en *Arte x Arte*, en 2022, demuestra su compromiso con la experimentación y la ampliación de los límites de la fotografía como medio de expresión.

Uno de los puntos destacados de la obra de Fernández es su fotolibro *Río y Rosa* (2008), el cual muestra su capacidad para contar historias visuales y crear narrativas a través de la fotografía. Esta obra revela su habilidad para combinar imágenes y texto, generando una experiencia artística única y significativa.



### Hernan Kacew (1994)



Foto 42: Hernan Kacew, *Estudio de retratos*, 2020

El trabajo del artista argentino Hernan Kacew ofrece un amplio abanico de posibilidades expresivas. A través de su exploración en diferentes técnicas y estilos, Kacew ha creado un corpus artístico diverso y multifacético que invita a la reflexión y la contemplación. La versatilidad de su enfoque artístico le permite conectarse con el espectador de diferentes maneras, evocando emociones, generando diálogo y explorando nuevos territorios estéticos.

Destaca su participación en la exposición colectiva *Lo múltiple y lo único* en Arte x Arte, en 2022. Dentro de su trabajo visual, la serie *Estudio de retratos* del año 2020, se presenta como una muestra significativa de su capacidad para capturar la esencia y la singularidad de sus sujetos. A través de esta serie, Kacew explora la profundidad y la complejidad de las personalidades a través de la representación visual, utilizando técnicas y enfoques que dan vida a cada retrato.



## Bolivia

### River Claire (1997)



Foto 43: River Claire, *Warawar wawa*, 2019

La intención de la obra de River Claire es trascender las barreras culturales y redefinir la perspectiva del Arte desde la cultura Aymara. A través de su proyecto "Warawar wawa"<sup>69</sup>, donde reinterpreta *El Principito*, desde una mirada indígena boliviana, Claire busca recodificar la obra de Antoine de Saint-Exupéry para explorar ideas abstractas y universales. Su objetivo no es simplemente adaptar la obra al universo aymara, sino integrar la riqueza histórica y cultural de los pueblos vernáculos en la actualidad.

En su trabajo, Claire fusiona símbolos y elementos tanto occidentales como tradicionales, creando un diálogo entre lo moderno y lo ancestral. Coexisten objetos como gafas de realidad virtual, marcas comerciales reconocidas y tecnología contemporánea con elementos propios de la cultura aymara, como ovejas teñidas, trajes tradicionales y paisajes característicos. Esta apropiación de la simbología occidental se utiliza para crear nuevos códigos que se alinean con el concepto de "Chi'xi" (gris en aimara), generando una reinterpretación y resignificación de los significados establecidos.

Las múltiples capas de lectura en su obra invitan a una reflexión más profunda. Las ilustraciones, el texto en aimara y las imágenes evocadoras, como los cuernos de toro y las mujeres de la lucha libre con rosas en sus trenzas, amplían las posibilidades interpretativas.

---

<sup>69</sup> Es un término aymara que se traduce como «hijo de las estrellas»

Los paralelismos entre el desierto del Sahara y el salar de Uyuni funcionan como un puente hacia una mezcla de significados que trasciende las fronteras geográficas y culturales.

El pan en forma de avión roto sobre el suelo del salar, que representa el *tanta wawa*<sup>70</sup>, es un ejemplo de cómo Claire busca incorporar elementos locales y tradicionales en su obra, aunque al artista le costara convencer a los panaderos tradicionales de crear una figura poco convencional.

A través de su trabajo, Claire cuestiona los imaginarios impuestos y la forma en que se define la identidad de una nación. Al rechazar la imagen estereotipada y exótica que se ha asociado con Bolivia, el artista busca abrir espacios de reflexión y desafiar las concepciones obsoletas de la patria.

---

<sup>70</sup> El Tanta Wawa es un pan tradicional que se consume en el Día de Todos los Santos y en el Día de los Difuntos.

## ANEXO 1

### VALIDACIÓN DE LA PROPUESTA EDUCATIVA POR LA DOCTORA COELLO BAQUERO GIOCONDA PAMELA

#### Validación de la Própuesta

Tema: Fótógráfi'a desbórdada y sus laberintós: El transitó de las ecológí'as artísticó-visuales cóncerniente a la póstfótógráfi'a y fótógráfi'a expandida en Ecuador

#### Datos de validador:

**Título(os):** PhD en Currículo e Instrucción

**Cargo:** Docente de pedagogía de las artes y humanidades.

**Lugar de trabajo:** Universidad de las Artes


#### INSTRUCCIONES PARA LA VALIDACION DE LA PROPUESTA

1. Lea detenidamente la propuesta.
2. Marque con un visto (√) la opción correspondiente.
3. Las nomenclaturas utilizadas para la validación son las siguientes:MDA: Muy de acuerdo / DA: De acuerdo / DS: Desacuerdo.

CRITERIO	MDA	DA	DS	OBSERVACIÓN
La propuesta es una buena alternativa, es funcional.	X			
El contenido es pertinente para el mejoramiento de la problemática.	X			
Existe coherencia en su estructuración.	X			
Su aplicabilidad dará cumplimiento a los objetivos propuestos.	X			

#### Validado por:

Apellidos y Nombres:	Cédula de Identidad:
Coello Baquero Gioconda Pamela	1715520373

<b>Cargo:</b>  Docente de Pedagogía de las Artes y Humanidades	<b>Lugar de trabajo:</b>  Universidad de las Artes (Guayaquil-Ecuador)
<b>Teléfono:</b>  593 959992148	<b>Firma:</b>   Firmado electrónicamente por: GIOCONDA PAMELA COELLO BAQUERO
<b>Fecha:</b>  11-1-2024	

## ANEXO 2

### VALIDACIÓN DE LA PROPUESTA EDUCATIVA POR LA DOCTORA VIRGINIA GÁMEZ CERUELO

#### Validación de la Propuesta

**Tema:** El taller de Fotografía y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográfico

**Datos de validador:**

**Título(os):** Doctorado en Didáctica de las Ciencias, las Lenguas, las Artes y las Humanidades

**Cargo:** Docente titular Principal 2. Especialidad Didácticas Aplicadas


**Lugar de trabajo:** Universidad Nacional de Educación, Ecuador (UNAE)

#### INSTRUCCIONES PARA LA VALIDACIÓN DE LA PROPUESTA

CRITERIO	MDA	DA	DS	OBSERVACIÓN
La propuesta es una buena alternativa, es funcional.	X			
	X			
	X			

cumplimiento a los		X	Se aconseja tener en cuenta el perfil de los estudiantes que realizarán el taller a la hora de realizar el análisis final del taller. Puede haber diferencias en los resultados del taller dependiendo la trayectoria de los estudiantes y esto puede afectar al análisis de los resultados y cumplimiento de los objetivos.
--------------------	--	---	--

**Validado por:**

<b>Apellidos y Nombres:</b> Virginia Gámez Ceruelo	<b>Cédula de Identidad:</b> 0152063392
<b>Cargo:</b> Docente titular Principal 2	<b>Lugar de trabajo:</b> Universidad Nacional de Educación, Ecuador (UNAE)
<b>Teléfono:</b> +593 967978948	<b>Firma:</b>  VIRGINIA GAMEZ CERUELO
<b>Fecha:</b> 10/01/2023	

### ANEXO 3

## PROPUESTA DE PROGRAMAS DE EDUCACIÓN CONTINUA

### PROPUESTA DE PROGRAMAS DE EDUCACIÓN CONTINUA

<b>Nombre del programa:</b> Fotografía desbordada y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográfico	
<b>Nombre del docente/persona responsable:</b> Pedro Mujica	
<b>Escuela o departamento coordinador del programa:</b> Carrera de pedagogía en las Artes y Humanidades	
<b>Teléfono:</b> 097 905 1663	<b>Correo electrónico:</b> pedro.mujica@uartes.edu.ec

Escuelas / Departamentos/Unidades de la Universidad involucradas																
Artes Escénicas	X	Artes Visuales	X	Cine		Literatura	X	Artes sonoras		Pedagogía en las Artes y Humanidades	x	Dpto. Transversal		MZ 14		Biblioteca
<b>Otras áreas de la Universidad involucradas:</b>  Manzana 14, Biblioteca, sala de exposición la 4ta pared.																
<b>¿Es parte de un proyecto de vínculo con la sociedad? Sí No x</b>  Si su respuesta fue SI, escriba el nombre del proyecto:  Fotografía expandida en ámbitos postfotográfico																
<b>¿Es parte de un proyecto de investigación? Sí x No</b>  Si su respuesta fue SI, escriba el nombre del proyecto:  Ayllu comunidad de interaprendizaje.																

#### DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA

- a) Líneas de Investigación de la Universidad con los cuales se identifica el programa (Seleccionar)



Discursos y Prácticas Artísticas de la Interculturalidad	
Pedagogías Críticas y Creativas desde las Artes	X
Relectura de las modernidades y la descolonialidad en las artes	X

Políticas de la Cultura, Creatividades y Gestión de las Artes	X
Artes, Medios Digitales y Nuevos Lenguajes	X
Prácticas Experimentales y Transdisciplinares en las Artes	
Representación, Memoria y Patrimonio	
Creatividad, Circuitos y Comunidades	
Arte, Ciudadanía y Espacio Público	

**b) Innovaciones que propone el programa (seleccionar)**

¿El programa fortalece al sistema educativo?	X
¿Aporta a la producción y circulación de prácticas artísticas (formación de audiencias / nuevos públicos)?	X
¿Contribuye a la solución de problemáticas sociales (asociados a comunidades vulnerables y grupos de atención prioritaria)?	X
¿Favorece la construcción de política pública o instrumentos de gestión pública?	
Detalle:	

**c) Relacionamiento interinstitucional**

<b>Otras instituciones involucradas</b> Universidad Politécnica de Valencia
--

**d) Objetivos**

<b>Objetivo general: Desarrollar propuestas creativas partiendo del campo de la fotografía expandida y la postfotografía</b>	
<b>Objetivos específicos:</b>	
<b>1.</b>	Diagnosticar el campo fotográfico contemporáneo tanto en lo postfotográfico como de la fotografía expandida.

<b>2</b>	Analizar en el campo teórico para comprender las ecologías visuales desarrolladas en la postfotografía y la fotografía expandida en las artes
<b>3.</b>	Comprender el campo de la fotografía en relación a lo postfotográfico y la fotografía expandida en las artes del Ecuador.
<b>4</b>	Desarrollar un laboratorio de creación para incentivar prácticas creativas en torno a los conceptos de la fotografía expandida en ámbitos postfotográfico

### e) Presupuesto total

Descripción de rubro	Monto (\$)	Financiamiento interno	Financiamiento externo
Materiales	1500		0
Equipos	2	100	0
Transporte	\$350	350	0
Honorarios	0	0	0
Otros	0	0	0
Total	\$600	600	0

### ACTIVIDADES DE FORMACIÓN DEL PROGRAMA

Actividad N. 1

<b>Nombre de la actividad:</b> Fotografía y sus laberintos; taller de fotografía expandida en ámbitos postfotográficos	<b>Duración en horas:</b> 4
<b>Nombre del instructor: Pedro Mujica</b>	

<b>Perfil de los docentes instructores de la actividad:</b>												
Teléfono 0979051663						Correo electrónico: pedro.mujica@uartes.edu.ec						
<b>Docentes y número aprox. de horas de participación (en caso de que varios docentes participen de la actividad)</b>						<b>Número aproximado de horas de participación de estudiantes como parte de sus prácticas preprofesionales.</b>						
Nombre del docente		Escuela		Horas		Nombre del estudiante			Escuela		Horas	
Pedro Mujica												
<b>Modalidad</b>		Presencial				Virtual				Semipresencial		<b>x</b>
<b>Tipo de actividad de formación continua</b>												
Curso	<b>x</b>	Diplomado		Taller	<b>x</b>	Congreso		Seminario		Clase magistral		Otra
<b>Fecha de inicio:</b> 7 de noviembre						<b>Fecha de finalización:</b> 30 de enero						
<b>Horario (días y horas)</b>												
<b>Por definir</b>												
<b>Objetivos del curso:</b> Diagnosticar y conocer al grupo para desarrollar aspectos conceptuales de la fotografía expandida y postfotografía.												
Descripción del curso: Este taller es resultado de una investigación del programa doctoral en investigación y producción en artes de la Universitat Politècnica de València que busca identificar el panorama artístico en torno a lo postfotográfico y fotografía expandida en el Ecuador.												

## SEMANA 1

- Comprender el ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.
  - Introducción a las ecologías artísticas de las postfotografía y la fotografía expandida. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes.
- Campo virtual:
- 1er paisaje de aprendizajes: ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.

## SEMANA 2

- Comprender el ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la
- postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.
- Introducción a las ecologías artísticas de las postfotografía y la fotografía expandida.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes.
- Campo virtual:
- 1er paisaje de aprendizajes: ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador
  -

## SEMANA 3

- Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
-

- Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos y en la biblioteca de las artes.
- Campo virtual:
- 2do paisaje de aprendizajes: Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

#### SEMANA 4

- Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
- Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- Campo virtual:
  - 2do paisaje de aprendizajes: Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

#### SEMANA 5

- Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
- Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- Campo virtual:
  - 2do paisaje de aprendizajes: Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

#### SEMANA 6



- Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
- Análisis de la obra de artistas de la postfotografía y de la fotografía expandida en el mundo y en Ecuador.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- Campo virtual:

- 2do paisaje de aprendizajes: Artistas y propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el mundo y en el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano.

#### SEMANA 7

- Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes software y hardware libres,
- placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real
- Inteligencias
- Artificiales Redes Sociales
- Diseño web
- Postproducción de la Imagen
- Realidad aumentada. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 3er paisaje de aprendizajes: Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

#### SEMANA 8

- Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes software y hardware libres,
- placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real

- Inteligencias
- ArtificialesRedes  
  Sociales
- Diseño web
- Postproducción de la Imagen
- Realidad aumentada. Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los  
  estudiantesy son de libre acceso en las bases de datos
- 3er paisaje de aprendizajes: Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

## SEMANA 9

- Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes, software y hardware libres,
- placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real
- Inteligencias
- Artificiales
- Redes Sociales
- Diseño web
- Postproducción de la Imagen
- Realidad aumentada.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 3er paisaje de aprendizajes: Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

## SEMANA 10

- Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes, software y hardware libres,
- placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real

- Inteligencias
- ArtificialesRedes  
Sociales
- Diseño web
- Postproducción de la
- ImagenRealidad  
aumentada.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 3er paisaje de aprendizajes: Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

#### SEMANA 11

- Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las
- artes.software y hardware libres,

- placas de desarrollo de hardware para construir dispositivos digitales y dispositivos interactivos que puedan detectar y controlar objetos del mundo real
- Inteligencias
- Artificiales
- Redes Sociales
- Diseño web
- Postproducción de la
- Imagen Realidad aumentada.
- Fotolibro-Libro objeto
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 3er paisaje de aprendizajes: Diferentes prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.

## SEMANA 12

- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.
- Desarrollo de proyecto artístico
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía

## SEMANA 12

- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y lapostfotografía.
- Desarrollo de proyecto artístico      Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artístico desde la fotografía expandida y lapostfotografía

## SEMANA 13

- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.
- Proyectos artísticos.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artísticos desde la fotografía expandida y la postfotografía

#### SEMANA 14

- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.
- Proyectos artísticos.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artísticos desde la fotografía expandida y la postfotografía

#### SEMANA 15

- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.
- Proyectos artísticos.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos
- 4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artísticos desde la fotografía expandida y la postfotografía

#### SEMANA 16



- Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y lapostfotografía.
- Proyectos artísticos.
- Todos los recursos de lectura serán proporcionados a los estudiantes y son de libre acceso en las bases de datos

- **4to Paisaje de aprendizajes: Proyectos artístico desde la fotografía expandida y la postfotografía**

**SEMANA 17**

**Exposición final**

**Resultados de aprendizaje:**

El estudiante identificará aspectos de la fotografía contemporánea a partir de las expresiones artísticas de lo postfotográfico y la fotografía expandida.

El estudiante desarrollará competencias creativas en el ámbito de lo postfotográfico y fotografía expandida.

**Dirigido a: fotógrafos amateurs y profesionales**

**Cupo máximo de participantes: 30**

**Requisitos para los aspirantes:**

**Tipo de certificado a entregar**

Participación x

Aprobación

No se otorga certificado

**Componentes de la evaluación (en caso de ser certificado de aprobación)**

1. Comprender el ámbito teórico y prácticas actuales de la fotografía expandida y la postfotografía y sus expresiones artísticas en el Ecuador.
2. Identificar las propuestas estéticas tanto de la fotografía expandida como la postfotografía en el contexto ecuatoriano.
3. Desarrollar prácticas tecnológicas y sus aplicaciones en las artes.
4. Desarrollar un proyecto artístico que se identifique con la fotografía expandida y la postfotografía.

**Bibliografía base**

Scolari (2015). Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones. Editorial Gedisa. (págs. 221-245). España: Editorial Gedisa.

Agamben, G. ((2011).). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Albarrán Diego, J. (2010). *Historia del Arte y Tiempo Presente: otra historiografía desde la contemporaneidad*. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia.*, 37-52.

Albarrán Diego, J. (2010). *Historia del Arte y Tiempo Presente: otra historiografía desde la contemporaneidad*. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia.*, 37-52.

Alemán, A. (2018). *Ciencia Ficción Ecuatoriana*, Vol. 1. Ecuador: El Faquir.

Azam, M. &. (2014). *Sociología del arte y análisis de redes sociales*. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 25(2), 1-22.

Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura.

Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia, España.: CENDEAC.

Barbosa, R. M. (2012). *La crítica a Marshall McLuhan*. *Infoamérica-*. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 145-158.

Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz editores.: Katz editores.

Benjamín, *Discursos interrumpidos I* (págs. 33-57). México: Ítaca.

Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamín, *Discursos interrumpidos I* (págs. 33-57). México: Itaca.

Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W.

Billeter, E. (1995). *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*. Barcelona, España.: Lunwerg Editores Sa.

Borges, J. L. (1953). *Ficciones-El Aleph- El informe de Brodie*. Caracas, Venezuela: Fundación Ayacucho.

Bourdieu, P. (2004). *Arte medio*. España: Editorial Gustavo Gili.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid, España.: Ediciones Akal.

Buci-Glucksmann, C. (2007). *Estética de lo efímero*. Madrid, España.: Arena libros.

Caparrini, L. C. (1995). *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio en los Andes*. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 159-160.

Cardoso, F. H. ((1996).). *Dependencia y desarrollo en América Latina: ensayo de interpretación sociológica*. México: Siglo XXI.

Carmona, O. I. (2012). Carmo McLuhan y la comunicación estratégica: Cien años del pensador canadiense. *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, 135-144.

Carpentier, A. (2009). *De lo real maravilloso americano (Vol. 6)*. UNAM. México: UNAM.

Carrión, U. (2017). ARTICULACIÓN DE RELATOS VISUALES EN EL FOTOLIBRO. En C. H. ZAMARRÓN., *creación de una estética nueva", La fotograficidad: sobre la estética de la fotografía de François Soulages, Alejandro Erbeta y François Soulages* (págs. p. 159-168). Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Argentina.: Tusquets Editores.

Català, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Univ. Autònoma de Barcelona.

Colorado, O. (2014). *Postfotografía: informe especial*. Recuperado el 16 de 08 de 2022, de <https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia>.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Argentina: Amorrortu.

Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas*. Pre-texto.

Delgado, C. (2016). *Apariencia e imagen: Examen a partir de algunos diálogos platónicos*. *Estudios de Filosofía* (54), 131-149.

Déotte, J.-L. S. (2009). *¿Qué es un aparato estético?* Chile: editorial Metales pesados.

Díaz Heredia, F. (2010). *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia fotográfica*. Cuenca, Ecuador: Orellana Tacto, Diego Demetrio. Cuenca: Municipalidad de Cuenca.

E. J. (editores)., *Análisis de redes sociales*. (págs. 5-24). México: Instituto de Matemáticas Aplicadas.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen.

Enrici, A. J. (2019). *¿Qué es la Transestética? Hacia una definición desde la Antropología pos-humana*. *Hermeneutic*, 90-98.

FAUST, K. (2002). *Las redes sociales en las ciencias sociales y del comportamiento*. En

Fernández Arias, J. L. (2022). *Inconsciente fotográfico e intersubjetividad digital. Propuesta artística para desacelerar el tiempo y recuperar la mirada*. Valencia España.: (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).

Fernández, E. L. (2018). *Los derechos de autor en las bellas artes. El plagio y la cultura de la copia*. *El Genio Maligno*, 87-96.

Fernández, H. B. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. España: RM.

Ferri Aracilp. (2012). *Manual de introducción a las comunidades virtuales*. MOSAIC.

Finkelstein, s. (1975). *El antihumanismo de McLuhan*. Madrid: Akal.,.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España.: Galaxia Gutemberg.

Fukuyama, F. (. (2021). *El fin de la historia*. España: Planeta.

Gant, M. L. (2002). *Fotografía latinoamericana: identidad a través de la lente*. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (17), 113-126.

Gayet Valls, J. (2018). *Los orígenes adolescentes del selfie y su representación en el arte y en los medios de masas*. [Tipo de tesis para optar un grado o título inédita]. Valencia, España.: Universitat Politècnica de València.

Gil, L. J. (2017). *Métodos cualitativos digitales: un acercamiento a la antropología digital y otras posturas de investigación online*. *Virtualis*, 8(15), 61-80.

González, J. D. (2019). *Análisis de Redes Sociales (ARS): Estado del arte del caso mexicano*. *Espacio Abierto*, 28(3), 5-24.

González-Flores, L. (2018). *¡La fotografía ha muerto! viva la fotografía* ¡México: Desiertas ediciones.

Guattari, F. B. (1990). *Las tres ecologías*. Campinas: Papyrus.

Guattari., D. y. (2004). Mil Mesetas; Capitalismo y esquizofrenia. España: Pre-textos.

Gubern, R. (1996). Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto. Barcelona, España.: Anagrama.

Han, B. C. (2015). La salvación de lo bello. Herder Editorial. Argentina: Herder Editorial.

Hein, K. T. (2013). Aproximación al análisis cualitativo de redes sociales. Experiencias en el estudio de redes personales mediante Ego. Net. QF. Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales, 58-79.

Hidalgo, Á. E. (19 de marzo de 2016). El discreto encanto de las tarjetas de visita (II). El Telégrafo. Recuperado el 20 de diciembre de 2022, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/el-discreto-encanto-de-las-tarjetas-de-visita-ii>

Hirschfeld, E. H. ((2020).). La epistemología de Lotman: analogía, cultura, mundo. Recuperado el 08 de 08 de 2022, de [file:///C:/Users/UsuarioPC/Downloads/Hirschfeld,%20Eric%20Hern%C3%A1n%20y%20Mi%C3%B1o,%20Vi%20\(...\)20\(2020\).%20La%20epistemolog%C3%ADa%20de%20Lotman%20analog%C3%ADa,%20cultura,%20mundo-1.pdf](file:///C:/Users/UsuarioPC/Downloads/Hirschfeld,%20Eric%20Hern%C3%A1n%20y%20Mi%C3%B1o,%20Vi%20(...)20(2020).%20La%20epistemolog%C3%ADa%20de%20Lotman%20analog%C3%ADa,%20cultura,%20mundo-1.pdf)

Huberman, D. (2015). La Imagen Superviviente. Madrid, España: Abada Editores.

Ibrus, I. (2015). Una alternativa: la revolución de los medios abordada desde la semiótica de la cultura. En C. A. (Ed.), Ecología de los medios (págs. 221-294). Barcelona, España.: Gedisa.

ICR, I. (2012). Media Ecology Association. La huella ambiental en Marshall McLuhan, . Infoamérica Iberoamerican Communication Review,, 181-185.

Iuri, L. &. (1996). La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto. Valencia, Madrid: Frónesis, Cátedra. Un.

Jay, M. (2003). Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Paidós. Barcelona, España: Paidos.

Joly, M. (2012). Introducción al Análisis de la imagen. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editorial.

Kadushin, C. (2013). Comprender las redes sociales. Teorías, conceptos y hallazgos. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Kossoy, B. (1994.). La Fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica. En W. a. Watris, Image and Memory. Photography from Latin America, (págs. 18-54). University of Texas Press.: EEUU.

Kozinets, R. V. (2010). Netnography. los Angeles: Sage.

Krippendorff, K. (2016). Rediseñar el diseño una invitación a un futuro responsable. . Recuperado el 08 de 08 de 2022, de [https://repository.upenn.edu/asc\\_papers/510/](https://repository.upenn.edu/asc_papers/510/)

La fotografía en Guayaquil. (16 de octubre de 2012). El Telégrafo. Recuperado el 20 de 12 de 2022, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/la-fotografia-en-guayaquil>

Lapenda, A. (2021). Fotografía y democratización: La construcción hegemónica de Kodak. Argentina: Boletín de Arte. Recuperado el 15 de 11 de 2022, de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar>

Laso Chenut, F. X. (2015). La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria: la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. Ecuador.: CDF EDICIONES.

Lister, M. (2007). A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information. Convergence, 13(3), 251-274.

López-Ocón, L. (. (2003). La Comisión Científica del Pacífico: de la ciencia imperial a la ciencia federativa. Bulletin de l'Institut français d'études andines, (32 (3)), 479-515.

Luna, S. M. (2020). Ecologías de la imagen digital: De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción. Revisiones., (10), 17.

Lupton, D. (2014). Self-tracking cultures: towards a sociology of personal informatics. . In Proceedings of the 26th Australian computer-human interaction conference on designing futures: The future of design ., 77-86.

Madianou, M. &. (2013). Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication. International journal of cultural studies, 16(2), , 169-187.

Manovich, L. (2005). El lenguaje de los nuevos medios. Barcelona, España.: Paidos comunicación.

Mario, C. (2016). Registrar, Subir, Comentar, compartir; prácticas fotográficas en la era contemporánea. En U. P. Chile., Estética, medios y subjetividades. Chile: Universidad Pontificia Católica de Chile.

Martín Gutiérrez. E. (2002). El sociograma como instrumento que desvela la complejidad. Revista De metodología De Ciencias Sociales, (2),,, 129-152.

Matus, M. (2014). El valor de la etnografía para el diseño de productos, servicios y políticas TIC. . México: Centro de Investigación e Innovación en.

McLuhan, M. &. (1994). Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano. Barcelona. España: Paidos.

McLuhan, M. &. (2009). Las leyes de los medios. CIC. Cuadernos de información y comunicación, 14, 285-316.

McLuhan, M. &. (2015). La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan. En C. A. (Edit.), Ecología de medios: entornos, evoluciones e interpretaciones (págs. p. 45-96)). Barcelona, España.: Gedisa.

MIRA, E. (2014). Tras la crisis de la cultura Kodak. Un análisis de la funcionalidad de la fotografía. Historia y comunicación social, vol. 19, ni 2, 747-758.

Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. España: Paidós.

Mitchell, W. J. (1994). The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era. Mit Press.

Moles, A. A. (1991). La imagen. México: Trillas.

Olivio, A. L. (2022). Imagen desde la postfotografía: Una revisión conceptual. Rev. Arte, Individuo y Sociedad., 1-13.

Pablo, F. M. (2013). Fragmentos de cyberlocura. Chile: Editores Escaparate.

Pastor, E. M (2014) Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0, Historia y Comunicación Social Vol. 19. Nº Esp. Febrero (2014) 747-758

Phillips, C. (2003). El tribunal de la fotografía. In Indiferencia y singularidad, 53-96.

Pink, S. H. (2015). Digital ethnography: Principles and practice. Los angeles, EEUU: Sage.

Postman, N. (1970). The Reformed English Curriculum.” in A.C. Eurich, ed., High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education. Recuperado el 27 de julio de 2022, de <https://media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology>

Postman, N. (1998). Cinco cosas que necesitamos saber sobre el cambio tecnológico. Recuperado el 21 de 08 de 2022, de <https://reaprender.org/blog/2009/04/16/neil-postman-cinco-cosas-que-necesitamos-saber-sobre-el-cambio-tecnologico/>

Postman, N. (2019). Ecología dei media: la scuola come contropotere. Italia: Armando Editore.

Prada, J. M. ((2018).). El ver y las imágenes en el tiempo de Internet. Madrid, España: Ediciones Akal.

Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española, 23 edición (versión en línea). Recuperado el 27 de julio de 2022, de <https://dle.rae.es/ecolog%C3%ADa>

Rodríguez, G. R. (2016. ). La cultura digital en la sociedad moderna. . Revista de Investigación en Tecnologías de la Información: RITI, 4(8),, 1-6.

Rostip. (1968). Memorias de un viaje por América. Caracas, Venezuela.: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Historia.

Salazar, B. (2011: 37.). Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la fotografía en Quito. Museo de la Ciudad No 17.

Santos, B. D. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. D. Santos, Epistemologías del Sur (perspectivas) (págs. 21-66.). Madrid, España.: Akal.

Sanz, M. A. (2017). 00000000X. Estrategias y cuestiones de la postfotográfica. III Congreso internacional de investigación en artes visuales: (pág. 9). Valencia, España: Universitat Politècnica de València

Scolari, C. A. (2015). Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones. Barcelona España: Gedisa.

Sontag, S. (2005). El mundo de la imagen. En S. Sontag, Sobre la fotografía, . (págs. 215-251). Bogotá, Editorial Alfaguara S.A.

Suñol, V. (2012). Más allá del arte: mimesis en Aristóteles. . Argentina: Universidad de La Plata.

Tagg, J. (2005). El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gili.

Tapla, G. Y. (2010). Dispositivo debordiano para lo visible/invisible espectacular. En R. Zúñiga Contreras, Imágenes sin comunidad: lecturas de Debord. (págs. 76-88). Chile: Colección teoría 26.

Valéry, P. (1999). Piezas sobre arte. Madrid, España: La Balsa de la Medusa.

W, M. J. (2012). Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology. Libraries and the Academy, The John Hopkins University., Págs. 189-206.

Wasserman, S. &. (1994). Social network analysis: Methods and applications. EEUU: Cambridge University.

**Localización o áreas de ejecución del curso (en el caso de actividades presenciales)**

Provincia (s): Guayas

Parroquia (s):

Cantón (es): Guayaquil

Lugar: Universidad de las Artes

**Materiales que deberá traer el interesado (de ser necesario):**

**Requerimientos (equipos, espacios, otros):**

**Espacio requerido: Cámaras fotográficas o celulares con cámaras de buena resolución, trípode.**

**Observaciones:**

**Instructor responsable de la actividad (firma): Pedro Mujica:**

Docente responsable del programa

Nombre: Pedro Mujica

Firma:

PEDRO JOSE  
MUJICA  
PAREDES

Firmado digitalmente  
por PEDRO JOSE  
MUJICA PAREDES  
Fecha: 2023.08.30  
22:46:54 -05'00'

## ANEXO 2

### Modelo de entrevista



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
Programa de Doctorado: Arte, Producción e Investigación

TESIS DOCTORAL

Ecologías de la fotografía fantasma

Caracterizar el tránsito de las ecologías visuales artísticas en fotografía en el Ecuador desde 2011 hasta 2022 relacionados a los aportes desarrollados en el manifiesto postfotográfico y la fotografía expandida.

Presentada por

Pedro José Mujica Paredes

Entrevistas para Santiago Escobar Jaramillo:

1. Podrías hablarnos un poco de tu trabajo fotográfico y tus referentes teóricos más importantes.
2. ¿Cómo definirías la fotografía expandida y cuál es su importancia en el arte contemporáneo en Latinoamérica?
3. ¿Cuál es el proceso creativo que sigues para crear una obra de fotografía expandida?
4. ¿Cómo utilizas la tecnología en tu trabajo de fotografía expandida y cuáles son las herramientas que más te gustan?, ¿cómo logras combinar diferentes medios y técnicas?
5. ¿Cómo piensas que la fotografía expandida puede ayudar a ampliar la perspectiva de la audiencia sobre el mundo que nos rodea?
6. ¿Cuáles son tus principales referentes internacionales y nacionales en el campo de la fotografía expandida y la postfotografía (de ser el caso)?
7. Sobre tus publicaciones podrías contar un poco y porque la denominas fotografía expandida.
8. Como inicio la creación de la editorial raya y la publicación AÑZ.
9. Podrías hablarnos del colectivo 20 Fotógrafos y Colectivo+1 y cómo eso influye en el concepto de fotografía expandida en la región
10. ¿Continúas desarrollando propuestas de fotografías expandidas en la actualidad, ¿tienes otras exposiciones dentro de la misma propuesta?
11. ¿cuáles son el uso y la importancia de las redes sociales para tu vida artística?, ¿tienes página Web, redes sociales, entre otras?
12. ¿Mantienes contacto con otros artistas o colectivos en el tomo virtual tanto nacionales e internacionales en el campo del arte y otros campos y cuáles serían?

### ANEXO 3

#### Entrevista de Rubén Díaz

PM: Primero me presento, soy Pedro Mujica, docente de la Universidad de las artes, en el área de pedagogía de las artes y estoy cursando un doctorado en la Politécnica de Valencia, en el programa de investigación y producción en artes. Y, estoy en mi tesis doctoral, mi tema está cambiando porque estoy en la fase de la escritura de tesis y es una revisión de la postfotografía y la fotografía expandida en el Ecuador desde 2011 hasta el 2022. Ha sido un trabajo arduo porque no hay una sistematización del tema y evidentemente la galería *No Lugar* y tu persona son actores que siempre aparecen en las entrevistas, entonces, era inevitable entrevistarte, tengo buscándole un tiempito, pero ya por fin di con ustedes.

RD: Nada, bacán, dale, un gusto.

PM: Sí, he hecho dos entrevistas. Y de las entrevistas que es Edwin Mauricio con la con la colección voyeur y tengo una experiencia de fotografía extralimitada, casualmente las dos exponen *No Lugar*. Entonces, en principio, Rubén ¿me podrías hablar un poquito sobre lo que es el nacimiento de la galería y ese interés sobre el arte contemporáneo en Ecuador, sobre todo?

RD: Ok yo soy Rubén Díaz, soy artista contemporáneo, investigador, gestor cultural y hago también de curador en *No Lugar*, tengo por ahí unas dos curadurías que las he hecho, personalmente allí y he curado el proyecto básicamente algunos años. En colaboración de Francisco, Eduardo, Bolo y Bayron. Iniciando 2010 más o menos, nosotros habíamos salido de la Universidad de artes, de la Escuela de Artes acá en Quito, en la Universidad Católica y teníamos un colectivo de crítica de crítica ácida, sí de crítica corrosiva. No dejábamos muñeco con cabeza. Este colectivo se llamaba el Hit. Posteriormente, 1 de los de los miembros del Hit borró el blog debido a la controversia que estaba generando y nosotros llegamos a un punto en que éramos bastante críticos del medio artístico local.

PM: Rubén disculpa me podrías en el chat escribir como la ortografía de *El hit* para no tener errores.

RD: Como te decía *El Hit*, era un un colectivo de crítica corrosiva. No, no perdonaba a nadie y en un momento alguien escribió o dejó un comentario en el blog diciendo ya, pues si tan buenos dicen que son, entonces muestren lo que hacen. Y eso la verdad, a nosotros nos motivó mucho. A mí me gustaría, históricamente ahora pensándolo, saber quién es la persona<sup>1</sup> que escribió ese comentario, porque básicamente impulsó mucho todo lo que viene después.



Cuando nosotros decidimos hacer algo en relación a ese comentario, queríamos exponer las obras que hacíamos y decidimos hacer una obra de resignificación de todos nuestros trabajos. Y, en este proceso empezamos a buscar espacios para exponer, o sea, éramos de artistas que acababan de egresar de la Universidad Católica, muchos estábamos haciendo nuestras tesis, y, obviamente no hay un campo para ese tipo de perfiles. Y nos dimos cuenta inmediatamente de que no hay galerías para que artistas jóvenes o artistas emergentes expongan y artistas que reflexionen sobre arte contemporáneo, así que nosotros decidimos evolucionar *El Hit* a *No Lugar*. Empezamos a buscar espacios, lamentablemente muchos de los espacios que encontrábamos eran galerías, café, galerías o bar galerías que querían acogernos dentro del proyecto. Y a nosotros no nos gustaba tanto esa idea porque queríamos que la obra se vea, queríamos difundir y hablar sobre arte contemporáneo y las manifestaciones que se estaban empezando a generar en ese tiempo en el arte contemporáneo, que en el Ecuador era mucho más experimental y mucho más libre, mucho más abierto. Estamos hablando de un arte contemporáneo de 10 años de post dolarización, o sea, entonces hablamos de un arte contemporáneo en regeneración.

Ahora, obviamente las prácticas han cambiado y se han vuelto mucho más políticas y mucho más enfocadas hacia lo social. Entonces nuestro interés primordial era empezar el debate, abrir el debate sobre arte contemporáneo en el país o al menos en Quito. Y en la búsqueda de espacios no encontrábamos del adecuado hasta que un día una profesora, Consuelo Crespo, le escribe por mail a Eduardo Carrera diciéndole: Tengo un taller en Guápulo. ¿Qué te parece si compartimos del taller? Entonces el Edú nos escribió y nos dijo: oigan ¿saben que? ya no busquemos más espacio, la profesora Consuelo no de está ofreciendo que compartamos su tarea, vamos a ver qué onda, podemos hacer nuestras obras de ahí o veamos qué onda, qué hacemos con ese espacio. Fuimos al haber el espacio y el espacio era hermosísimo, tú bajabas por el camino de Orellana llegabas a una parte en el que bajabas unas gradas, unas 5 gradas, abrías la puerta, había un pequeño zaguán que te metían más hacia adentro de la propiedad bajabas unas 10 gradas más y a la izquierda tenías el espacio que en ese tiempo usamos como *No Lugar* y en la derecha tenías el taller de Consuelo y al frente tenías una terraza con una vista increíble de del valle de Cumbayá y a un lado había otra galería, otro espacio mejor dicho que después lo terminamos ocupando. Entonces cuando vimos el espacio en Guápulo, alucinamos, dijimos: Aquí es, aquí vamos a exponer y aquí vamos a hacer, no nuestro taller, sino vamos a hacer una galería.

Hablamos con Consuelo sobre el precio de taller, del alquiler, nos dijo, son 100 dólares. Nosotros en ese entonces éramos 8 personas. Fuimos a la Universidad y preguntamos a otros estudiantes si les interesaría entrar al proyecto. En ese tiempo se suscribió Daniel Miranda que fue super clave porque el Bolo ya venía con una agenda, o sea, él también, junto con su colectivo, él pertenecía a un colectivo de arte urbano que se llamaba *fenómenos*. Muchos de ellos estaban buscando también espacios donde exponer y generar como que esta inclusión de del Daniel, del Bolo, para nuestro colectivo fue clave porque ya vino con toda la agenda que el espacio necesita. Entonces empezamos a activar el espacio siempre en Guápulo. Básicamente manejamos de un formato de guanay de stands y había un acompañamiento con un set musical, entonces invitábamos a un DJ que amenizaba la noche y la fiesta y todo el Mundo, como disfrutaba de las obras al día la terraza para disfrutar de la terraza de la música y mucha gente empezó como que, a traer cervezas y nosotros empezamos a ver una forma de gestionar el proyecto a partir de la venta de cerveza.

Eso nos generó cómo cierto tipo de conflictos como una relación tóxica amor odio con el barrio, porque *No lugar* generó tanta cantidad de público que había mucho tráfico en las calles y había un montón de gente, todos viniendo a *No lugar*, razones por las cuales habían muchos reclamos por el tráfico y la obstrucción que se generaba y después habían muchas, muchos amores, mucha buena relación, porque todas esas personas, cuando cerrábamos la fiesta, iban a ser hacer after party en los bares de estas personas. Entonces, como que todo, todo el complejo se iba beneficiando, todo el barrio se iba a beneficiando en ese sentido y *No lugar* también empezaba como que a generar mucho más ruido. Estuvimos en Guápulo alrededor de 2 años, luego gracias a Ana Rodríguez, que nos prestó su casa, que tenía un proyecto que se llamaba *Cero inspiraciones*, pudimos acoplar el proyecto en su casa. Y para este entonces también ya además del formato galerístico, empezamos a hacer residencias de arte. Después de esto, a las residencias le sumamos talleres de arte y tuvimos como estos 3 ejes para gestionar el proyecto y sobre los cuales del proyecto se empieza a sostener a futuro, no, y que es la base de lo que *No Lugar* trabaja ahí y hace actualmente un proyecto galerístico enfocado en artistas emergentes, jóvenes o de mediana carrera que reflexionen o piensen sobre arte contemporáneo, sea desde sus discursos, desde su puesta en escena, en el montaje desde sus obras o desde el sentido investigativo que están generando. Es desde el programa de residencias también que plantea varios ejes conceptuales muy abiertos que varias son temáticas dentro del arte contemporáneo y además, tenemos un proyecto en territorio zápara. Tengo unas cabañas de ahí que realicé con la comunidad. Vengo trabajando con ellos desde hace 5 años hago un proceso<sup>1</sup>

de investigación, acción participativa con Gloria Oshigua, que es una de las líderes záparas más representativas de ese contexto, entonces ampliamos el formato de la residencia hacia territorio también, para reflexionar sobre las problemáticas petro-coloniales y oleocéntricas que existen en la región. *No Lugar* básicamente ha empezado desde, digamos, siendo un colectivo crítico a ser un proyecto ya más sólido dentro de la escena local y también internacional. Entonces, en pocas palabras, te podría comentar eso en relación a la historia del proyecto.

PM: Veo que en las residencias has tenido mucha presencia internacional, no de artistas internacionales, sobre todo la región. ¿Y qué tal? ¿En ese caso, las residencias, cómo le ha ido? ¿Terminan una exposición, cómo ha sido? ¿cómo han fluctuado los artistas nacionales e internacionales?

RD: Las residencias en un principio eran establecidas más por invitación, el primer residente que tuvimos fue Chay Velasco, que vino a hacer una instalación en relación a la sal. Decidimos ponerle en contexto con otros dos artistas emergentes jóvenes de acá de Quito que tenían un colectivo que se llamaba *Papa Frita*, bueno, el colectivo ahora ya no existe y cada quien han tomado como que caminos distintos. Sin embargo, en esa residencia relacionamos la práctica de Chay con la de estos jóvenes y salió un resultado bastante interesante. La segunda residencia que tuvimos cambió totalmente el formato porque esta fue una auto convocatoria, digamos. Había una performer mexicana, no estoy muy seguro si aún vive en ese entonces ya tenía como más de 80 años, y claro, es una de las primeras performers en Latinoamérica. Se llama Anabelle Linton y la señora escribió un mensaje, mandó un mail a varias personas, actores culturales, artistas, espacios, en toda Latinoamérica, diciendo, presentándose, mandando su portafolio y diciendo que está a punto de realizar una gira latinoamericana y que a ella le gustaría hacer un intercambio de trabajo por residencia, entonces yo vi el trabajo de ella, estaba increíble.

Uno de los intereses de *No Lugar* siempre ha sido la performance. Me puse en contacto con ella, logró venir, hicimos la una residencia en relación a performance con Anabelle y era super interesante porque su accionar también viene desde las artes escénicas, entonces tenía como varias formas de puesta en escena de la danza, como la composición de la coreografía y de los otros elementos con los cuales ella va interviniendo y generando su performance.

Después de esto ya salimos de Guápulo y lo que decidimos era promocionar el espacio como residencias, pero eran residencias más autoconvocadas, entonces era más o menos un público muy muy under ground en el que nos manejábamos un circuito muy under, sólo había muy

pocas personas que sabían de eso y gente que se autoconvocaba, no oye, ¿sabes qué están haciendo? Me enteré que tienen estas residencias, podemos hacer algo, trabajemos.

Y, otra de las residencias que hicimos en la Floresta fue con Joaquín Wall y Gabriel Gabriel, dos chicos de Argentina que vinieron a hacer una investigación performática pero relacionada más hacia lo ritual y estuvieron haciendo una investigación sobre rituales, no tanto ancestral indígena, pero basados en el pensamiento indígena y en la contemporización de ciertos símbolos y realizaron la acción en un *No Lugar*. Después de eso salimos de la Floresta y fuimos al Centro histórico y en el Centro histórico ya decidimos, de cabeza hacer residencias en general. Por lo general siempre hemos abierto la convocatoria para extranjeros, sin embargo, siempre buscamos que lleguen artistas de Ecuador, no muchos lo han hecho, y cuando no ha pasado esto, nosotros como *No Lugar*, hacemos una investigación del contexto para invitar a artistas. Entonces invitamos a Andrea Vivi en 2013, 2014 más o menos para que sea parte de del equipo de residencias de *No Lugar* y estuvo haciendo una investigación en relación al paisaje doméstico, que es una un tema sobre el cual ella reflexiona mucho. También empezamos a hacer residencias colectivas donde *No Lugar* propone un tema de reflexión y los artistas se reúnen para reflexionar sobre ese tema y empezamos a hacer residencias individuales también, donde los artistas plantean un proyecto por ellos mismos, el cual si se alinea los intereses de *No Lugar* o bueno, a un montón de cosas que traen los proyectos, se los realiza o no se los realiza. De esta manera, el programa de residencias más o menos ha ido creciendo desde ser un proyecto como más más under, más experimental, a ser como el proyecto o el eje más importante dentro de la gestión de *No Lugar*, porque de hecho, *No Lugar* se sostiene a partir del programa de residencias de investigación o de talleres. Entonces nuestro fin ha sido siempre activar e interrelacionar actores y artistas de diferentes países, de diferentes contextos y también como discursos y formas de conocer y abordar el arte en un proceso intensivo de residencia.

Actualmente, el formato únicamente es de 3 semanas. En la primera semana se hace una reflexión más conceptual sobre la obra y la segunda y tercera semana ya es la producción y la presentación pública del proceso. La presentación pública es de en formato de open studio, tiene la duración de una semana y más que nada por formas de organización de la agenda y del proyecto hacemos una un open studio grupal por varias razones, o sea, en 3 semanas un artista, a menos que te haga 3 videoinstalaciones o una instalación bien puesta, no te llena un espacio. Es bastante difícil que, en 3 semanas, en formatos pequeños bidimensionales te llenen el espacio, no, entonces, una de las maneras en las que vimos para solucionar esto eras la open

Studio grupal. También había la posibilidad de que se venga por más tiempo, porque antes del mínimo era 3 semanas y el máximo eran dos meses. Sin embargo, eso desgastaba mucho el proceso de la residencia. Muchos artistas como que se confiaban del tiempo y decían, a bueno, tengo dos meses, entonces voy a descansar un mes y el próximo hago corriendo la obra, entonces eso también como que desgasta el proceso de la residencia y las relaciones y en sí no, porque muchas veces decir dar el seguimiento y que te digan que no es que no dicen nada, es como un bajón, creo que para lado y lado. La mejor forma de mejorar la experiencia de la residencia fue justamente acortar el tiempo y hacerlo intensivo para que de esa manera el artista venga y se enchufe de una, produzca y genere, un montón de conocimiento a partir de la experiencia, la cual va a poder ir reflexionando, dirigiendo durante los siguientes meses y lo cual puede después de explotar y de medir en nuevos proyectos también (ah cierto, me acordé de esto en la residencia de No lugar, lo voy a hacer), entonces es como una pequeña residencia pastilla donde todos los contenidos están tan comprimidos que después, con el tiempo y la reflexión de después de la residencia van a empezar a florecer, Entonces ahora busco trabajarla más desde ese sentido.

PM: Oye Rubén, entonces ¿en cierta manera, las residencias la han constituido ustedes la posibilidad de crear redes en Latinoamérica? O sea, ¿hay un entramado, me imagino que a partir de esa residencia saben se van conformando en otras latitudes, no?

RD: Eh sí, también el proyecto ha llegado como a un nivel Iberoamericano, entonces en España también nos conocen bastante. Hemos tenido la suerte de que gente que no habla español también se ha relacionado con nosotros. Hemos tenido en este sentido residentes de Dinamarca, de Nueva Zelanda, de Estados Unidos, de Japón que se han enterado del proyecto y han querido venir a contribuir con sus conocimientos, no, a generar como una red de epistémica de conocimientos que nos permite alcanzar objetivos para generar un mejor producto en la residencia.

PM: ¿Para eso te ha ayudado las redes sociales también? ¿Las redes sociales que ustedes manejan ha aportado a que esas redes se fortalezcan o han nacido a partir de esas redes?

RD: En creo que es un poco de todo, yo creo que al principio la gestión, al menos acá en Quito, la forma en la que los gestores de la vieja escuela, digamos pre Facebook o pre redes sociales, hacían era imprimirte, mandarte cartas, mandarte mails en el mejor de los casos y , lo cual era una gestión muy desgastante porque parte de los presupuestos se tenían que ir en afiches o en postales, en tiempo de en tiempo de noche para ir a entregar, entonces creo que nosotros,

cuando el proyecto empezó, cuando nosotros abrimos en el 2010, ya había redes sociales y eso nos permitió refrescar un montón, la ecología de la gestión y pudimos empezar a relacionarnos con agentes en otros lados y, obviamente las redes sociales como una bola de nieve, la cual simplemente se va haciendo más grande, más grande, más grande, más grande, más grande, hasta que te construye totalmente un universo. A nosotros hay mucha gente que nos sigue ya que está fuera de nuestras redes, o sea, nosotros tenemos nuestras redes, círculo interno de *No Lugar* y tenemos la red con la que hemos trabajado con los artistas o instituciones que hemos trabajado, que todos nos seguimos mutuamente. Sin embargo, todo el tiempo nos llegan nuevas solicitudes o nuevas notificaciones de seguimiento que ya es gente que no conocemos. Entendemos por dónde y cómo se enteran de nuestras actividades, pero ya no es una bola de nieve ya de una avalancha lo que las redes sociales generan y lo que nosotros nos permite aprovechar en ese sentido de difusión, como te decía entre irte, entre gastar 5 horas un viernes de noche pegando flyers y repartiendo postales a hacerte una hacerte el evento en Facebook y que llegues a 1000 personas en media hora no tiene comparación, entonces yo creo que las redes sociales es una de las plataformas que nosotros hemos aprovechado más para poder dar a conocer y crecer el proyecto.

PM: Y ahí es el otro tema que es la post fotografía y la fotografía expandida como temáticas o posibles temáticas en *No lugar* no. ¿Si has tenido exposiciones de ese carácter?

RD: A ver, paradójicamente, mis primeros trabajos, y esto hablándote como artista, parten desde los fotográfico. Técnicamente mi primera obra es un documental fotográfico sobre las prácticas de la primera banda de black metal del país Que se llama Grimorium Veru. La obra pasó a ser parte de esta exhibición que se llamó *Realismos radicales* en el 2008, que fue curada por Ana Rodríguez y Christian León. Creo que fue una exposición para ampliar el archivo del Museo Nacional. Entonces me imagino que con el tiempo algunas obras que están en ese archivo y eran circulando hacia el Museo Nacional, no sé si la mía, porque es bastante fuerte, es muy gráfica. Después de eso, mi siguiente obra igual habla desde lo fotográfico, pero es totalmente lo opuesto. Hice un estudio de paisaje de la ciudad con un teléfono celular, con un Nokia 3220. Creo que era uno de los primeros celulares que había con cámara quien en el país y lo que hice era un estudio lumínico de la ciudad de Quito Yo tenía que hacer un viaje de la Universidad a mi casa como de una hora más o menos. Y siempre aprovechaba salir lo más tarde de la Universidad para evitar el tráfico, porque el tráfico me expandía mínimo media hora más de viaje. Entonces una noche empecé a salir y empezó a llover y utilizo lentes, tenía unas gotas de agua en los cristales de los lentes y las luces de los carros de los semáforos reflejaban,

se reflejaban en las gotas de agua y me generaban unas cosas hermosísimas. Y, una vez que empezó a llover bastante ese día, subí al bus y fue todo muy intuitivo, saqué el celular de la mochila, empecé a hacer un primerísimo primer plano de la luz reflejada en las gotas de agua de la lluvia que se estaba escurriendo por las ventanas, solamente disparaba el shoot. El teléfono era super antiguo, entonces no tenían, no tenían duración, no tenían velocidad, no tenían nada, solamente tenían el shooter que se cerraba y se aplastarse, abrir y cerrar en ese momento y obviamente las primeras imágenes que empiezo a ver son totalmente abstractas, son unos paisajes lumínicos, bien interesantes que después yo los empecé a exponer, el primero en el 2007, creo en la *Naranjilla mecánica* como celeridad lumínica y después empecé a profundizar mucho más del estudio.

Ya no empecé a trabajar solamente en la ciudad, empecé a trabajar también en espacios oscuros pero con reflejos de otro tipo de luces, por ejemplo, la televisión reflejada en objetos cóncavos de cristal o la televisión reflejada en Coca-Cola y empezaba como a generar ese tipo de trabajos. La segunda exposición que hice al respecto con el mismo teléfono celular fue en 2008 en la *Naranjilla mecánica* mismo, que se demo *Pictografía* y después de eso saqué un libro objeto que hace una recopilación de estas dos primeras exposiciones más de 1/3 parte. que se llama *Transmutación lumínica de la materia*. El librito lo hice con *Boca abierta*, que era una editorial que tenía un restaurante también y una galería, y era un proyecto transversal que estaba intentando gestionar y abrirse campo también dentro del contexto artístico tipo 2010, 2011.

Después de eso hicimos una muestra de en la Alianza francesa. No estoy seguro si la de fotografía extralimitada fue antes o después de la de alianza, creo que fue antes.

PM: 2011.

RD: Eh sí, fotografía extralimitada fue 2011. Esta Expo la hacemos en *No Lugar* porque Edú se fue a Chile a una residencia en la que conoció a Mónica Herrera. Entonces, Mónica le comentó que estaba haciendo este proyecto de fotografía que tenía como una noción más expandida y si podía traerla acá Quito. Entonces Edu le comentó, si sabes que yo justamente tengo este proyecto con mis panas, así que vamos, vamos adelante

PM: Me repites el nombre de Edú por favor

RD: Eduardo Carrera. Él trajo la exposición e hizo, digamos, una, una mezcla entre fotografía expandida y fotografía post fotográfica, había algunas piezas que encajan dentro del discurso de lo post fotográfico y otras piezas que encajan dentro de los expandido, y hay otras<sup>1</sup> que

encajaban dentro de lo etnográfico también me acuerdo y había otras en las que interrelacionaba el vídeo con la fotografía. Entonces, por ejemplo, esta obra que te digo de los fotográfico era una investigación que la hizo Estefanía Piñeiros, si mal no recuerdo, en el que buscaba perfiles en Facebook de personas muertas, de personas que ya habían muerto, entonces lo que hacía era, extraía de la computadora los retratos de estas personas e hizo un banner gigante con todos los retratos. Que yo creo que es la primera, bueno, no sé si la primera, creo que a veces es como muy arbitrario, muy autocentrado hablar sobre lo primero, lo pionero aquí o allá, creo que al menos en mi caso, esa es una de las primeras exposiciones en la que se logra ver cómo que este trato de la fotografía por fuera o más allá de mi trabajo. En un primer momento yo hice hologramas de reflexión para mi tesis de la Escuela de Artes, entonces con Edú habíamos hablado para meter esa obra. Sin embargo, cuando le presenté la obra de los hologramas con la obra de la fotografía celular a Mónica, ella más bien prefirió la segunda y hacerla mucho más pequeña de lo que yo generalmente la mostraba. Yo la mostraba en formato de 15 por 10, formato postal, impresas sobre papel fotográfico en fon y a la pared. Ella lo que decidió hacer fue hacer objetos de 5 por 5 a la altura que yo decida de esto, de estas fotografías, entonces fue súper interesante cómo trasladar el formato fotográfico, al formato mini instalativo y al formato de objeto para volver a hablar del paisaje fotográfico que había construido en ese entonces.

Y a partir de esa exposición, logré relacionarme y entender mucho más la cuestión de la fotografía expandida. Obviamente, la cuestión de los fotográfico, creo que existe desde el momento en el que nació Facebook, creo que el boom es Instagram en ese sentido, entonces no creo que haya como que una cuestión de primero, segundo, tercero, en relación a los conceptos, creo que hay muchas personas trabajando sobre una idea, la cual, mucho tiempo después, a partir de muchos de reflexión, investigación, alguien decide categorizarla (ah, yo creo que esto es tal, yo creo que esto es tal) pero al final de cuentas creo que lo interesante del trabajo que se estaba generando antes de generar como que esta categoría de reflexión.

Y de ahí creo que a vida en *No Lugar* también hizo Christian Proaño una exposición que se llamó alcohol, sexo y drogas. O sexo, drogas y rock and roll es la exposición la hizo en 3 espacios independientes. A *No Lugar* le tocó la parte de sexo y Christian planteaba una obra bastante interesante, muy expandida en el sentido fotográfico, partía mucho de esta idea, de lo documental, pero el momento de la instalación lo desdibujaba totalmente, como que rompía esta frontera técnica y marcada de la fotografía tradicional de dentro de su práctica.

PM: Recuerda el año, disculpa.



RD: 2013, 2014 ¿puede ser? Entonces lo que él, Christian Proaño hizo fue en una cartografía de saunas gay y de espacios glory hall que él iba encontrando en el centro. Entonces él iba con su cámara, así super discretamente a tomar las fotos. Obviamente por la discreción que tenía que tener en este tipo de espacios muchas de las imágenes son borrosas, desenfocadas que te generan otro tipo de lecturas de ese espacio, de esa fotografía. Entonces me hacía bastante rico en ese sentido mencionarte el trabajo del Cristian porque parte de una concepción que es netamente documental y que es netamente de registro pero que por el contexto se va transformando, esta frontera se va desdibujando y se va transformando y te va llevando la obra hacia una cuestión de reflexión, más de lo expandido. Entonces también hay como que mucha esta idea de lo tabú, de lo prohibido, de lo que se ve, de lo que no se ve, del entre, del entre ver claro, ver borroso, que era una obra super super interesante. Él lo que hizo fue una instalación como tipo laberinto en el que construyó paredes de cartón y en estas paredes de cartón hizo huecos donde iba poniendo estas fotografías y las fotografías eran iluminadas con luces LED que él ponía entre los cartones, entonces, literalmente, parecía que te estabas metiendo como una especie de cine porno gay, donde tenían como que estas imágenes del sauna gay o de los glory hall es como que promocionando el vídeo que estaba en la otra sala, que era un vídeo porno del Christian con un chico gay o una recreación de una relación así, no tan, o sea, no tradicionalmente pornográfico, o sea, no lo que estamos acostumbrados a entender, si no, como que una versión mucho más más poética del porno, una mirada sí morboso, pero más poética, más más útil. Si entonces era un trabajo bastante interesante. En este sentido, el mencionarte del Christian Proaño que pasó por *No Lugar*.

De ahí tienes esta otra obra que la hice yo en 2012 que tiene más o menos la misma relación con las otras que consiste en registrar la luz, pero en esta caso eran las luces de las discotecas que quedan en la calle Colón y 6 de Diciembre. Entonces igual era como una cartografía del recorrido en el que iba a la discoteca hasta que llegaba a la discoteca y más o menos abstraía de ciertas formas de ese tipo de luces y la última parte que hice de ese proceso que hasta ahora no la muestro, ya tiene que ver con la luz plasma, tenía una lámpara plasma, entonces lo que hacía era apagar la luz, prender la lámpara y me ponía a jugar con la lámpara, la electricidad en todas las formas de rayos en las que podía extenderla, igual hacía como un primerísimo primer plano para para capturar las imágenes. Siempre me interesaba cómo llevarla la imagen hacia lo hacia el abstracto, que es una de las de las escuelas que mi más me gusta. Mi discurso fotográfico en ese sentido, viene mucho desde el pictorialismo en ese tiempo, entonces me gustaban mucho los desenfoces, los barridos, algún rato, justamente la Anabelle, del que te

contaba cuando veía a mi bella esa obra me decía, me da la impresión de que estaba haciendo un dripping, pero con la cámara de fotos no, entonces es como que tú coges la cámara y la mueves así y capturas todo el barrido de la luz y de una forma bastante expresionista, lo cual era una lectura bastante, bastante rica, Bien bien curada en ese sentido, porque la intención de esas obras era trabajar más o entender la luz desde la reflexión y desde el movimiento y desde la velocidad y ver cómo eso se plasma a partir de la Cámara

PM: No tienes imágenes que me puedas pasar por whatsapp para colocarlas en la tesis.

RD: Te puedo pasar unas imágenes después de ese proceso

PM: ¿Y tienes catálogo o algo que ustedes venden en el lugar para yo acceder?

RD: Verás, yo tengo el libro que te comenta, el libro objeto, que más o menos recopila la primera parte del estudio lumínico. Hay dos textos, uno que lo escribió Ana Rodríguez y otro que escribió Tania Rivadeneira, que era una artista emergente en ese entonces colega de nosotros. Entonces, si quieres en algún rato te puedo cruzar o si quieres te escaneo el libro y te mando para que lo veas.

PM: Ya por favor. Súper importante porque quería comentarte también ¿no te da la impresión de que este movimiento underground o no sé si tan underground, pero este movimiento de la imagen fotográfica ha sido un poco descuidado por las instituciones culturales del país? no se consigue sistematización prácticamente de este fenómeno.

RD: Yo creo que, en ese sentido, mucho del problema son los artistas también, o sea, los artistas no tienen mucho la práctica de archivar o sistematizar sus trabajos. Nosotros trabajamos desde *No Lugar*, nosotros le propusimos al Pablo Barriga para el premio trayectoria del Mariano Aguilera y el momento en el que íbamos a hacer el portafolio con él, Pablo nos dijo, yo no tengo registro de las obras, mi obra es bastante efímera porque yo reciclé lienzos y no tengo fotos de las otras obras los pocos registros que él tenía eran de las últimas exposiciones, pero de las primeras él tenía slides, entonces no sacó el slide, puso el proyector y de esa manera más o menos conseguimos registrar ciertas obras de él, entonces creo que más que nada es un problema del artista porque en las universidades te enseñan, sabes que tienes que producir, tienes que producir, producir, producir y producir, pero no te enseñan a sistematizar tus trabajos, no te enseñan a cuidar tus trabajos, no hay muchas universidades, ni siquiera te enseñan, a escribir un statement de artista o no te enseñan a hacer un buen portafolio de artista, porque esa es la cosa, no hay como que un trabajo enfocado hacia ser artistas. No sé si me explico,<sup>1</sup> por

ejemplo, en la Universidad cuando yo iba, una de las mayores críticas que hacíamos nosotros cuando salíamos, es de que los profesores, todos los años hasta séptimo semestre, son 8 semestres de la católica, hasta séptimo semestre, ellos iban y te daban la idea de la obra, te daban el concepto (saben que vamos a hacer un retrato de la ciudad o vamos a reflexionar sobre la escultura policromada o vamos a hablar sobre las redes) que sí, en ese entonces eran como temáticas relacionadas a lo contemporáneo, pero cuando sales del último semestre te dicen, ya puede hacer el proyecto que tú quieras y obviamente tienes un montón de proyectos acumulados, pero ya cuando te gradúas y dice ahora sí voy a hacerlo, no tienes del profesor que te dice, vamos a hacer esta obra, vamos a tratar sobre este tema, entonces ya te encuentras totalmente en cero, sin saber nada más que lo que aprendiste en la Universidad, qué fue lo que el profesor te dijo, al cual ya no le tiene, entonces, básicamente no sabes nada de nada y fuera de eso tienes que imaginarte toda y estructurarte toda una carrera, en un país en el cual, al menos en Quito, no tienes mercado del arte, en la cual básicamente si no aprendes a hacer gestión, no puedes vivir como artista.

PM: ¿Ustedes venden en la obra? ¿ustedes funcionan como galería?

RD: Nosotros vendemos obras, pero no hay un circuito de coleccionismo del arte como lo hay en Guayaquil, por ejemplo. En Guayaquil, yo siento que el coleccionismo de arte es mucho más movido que en Quito, es mucho más prendido. Acá hay muy pocos coleccionistas. Es bastante complejo manejar un proyecto independiente de una, desde un sentido comercial, a menos que no tengas como que es cierto tipo de respaldos económicos atrás o de espacio atrás, es bastante, bastante complejo sacarlo adelante.

PM: Te quería comentar ahorita que en la revisión que estoy haciendo Edwin hace la exposición que le llama fotografía expandida, en el 2018 creo, y a antes en el 2011 que ya nos comentaste sobre la fotografía extralimitada, son los únicos registros que tengo sobre fotografías que se suscriben a esta idea de la fotografía expandidas. Solamente una artista conozco que se suscriban a los de fotografía expandida, creo que es Jaramillo. Veo que es un universo que esta incipiente todavía, que está como naciendo, pero si hay unas redes internacionales, por lo menos en Argentina la fotografía expandida tiene o ha calado mucho en lo que los estudios en el arte, la UNA mucho del concepto y creo que en este caso, en la fotografía el extralimitada tiene algo, algo que ver es esta conceptualización de la época, porque también me veo que es muy joven, acuñar fotografía expandida cuando muchísimo después, ya en Colombia con el proyecto de AÑZ Se está volviendo como que a retomar el término, no sé si conoces el

proyecto, creo que lo conoces porque nombraron también por ahí. Este es el proyecto AÑZ, proyecto editorial de Raya en Colombia, hay como circuitos, entonces en este caso me imagino que ustedes también forman parte de algún circuito del arte regional. ¿Pero tú consideras que la fotografía expandida podría ser un enunciado en el arte contemporáneo o todavía es muy joven para llamarla de esa manera? a veces me parecen un poco confuso los términos, se me parece mucho a la fotografía conceptual, algunas apuestas se me parecen a fotografías pantalla, pero se llamó postfotografía, o sea, como que es muy movedizo lo que es, lo que se presenta y lo que se conceptualiza un poco sobre sobre esto y también tengo entendido que tú eres un investigador en la fotografía expandida, no sé ¿qué te parece esa percepción sobre este, estos términos movedizos?

RD: Yo creo que el concepto, no solamente lo fotográfico, hablemos de una categoría más grande, el arte siempre está en una evolución constante, entonces parecería que cuando ya por fin lo entendiste y puedes categorizarlo de una forma, pum, te cambia la respuesta, o bien viene otro artista y te dice, pero sí le movemos por acá se vuelve esto, entonces creo que es bastante importante reflexionar teórica y conceptualmente sobre las formas de producir, pero siempre tener en cuenta de que van a montar todo el tiempo y de que la fotografía expandida, de lo que se entendía en un principio, por ejemplo con Rosalind Krauss en los sesentas o el término de lo de lo expandido, ahora ya tiene como que un montón de otras de otras variedades. Entonces, por ejemplo, a mí me encanta reflexionar sobre la expansión en general, entonces me gusta hablar sobre pintura expandida, me gusta hablar sobre fotografía expandida, tengo también trabajos de performance expandida que últimamente llevo unos cuatro o 5 años investigando y pensando sobre formas y metodologías y estéticas para realizar performance. Hice algún rato una performance, una foto performance. Generamos un buen timing con la fotógrafa en ese en ese día que, cuando estaba haciendo la selección de la obra, vi que había dos fotos que me funcionaban como gif, entonces dije y obviamente tenía mucha relación con la acción que estaba llevando porque tenía estaba pensando hacer una foto performance pegándole a un balón de fútbol con dos garrotes. Entonces una foto me tomaba con la derecha y otra foto era con la izquierda, entonces dije, esto es un gif y le hice el gif y obviamente la lectura que lo hago es como de gif performance. Entonces ya es como una cuestión también de expandir la fotografía, expandir la performance, llevarlo hacia una nueva cosa, me interesa mucho reflexionar sobre eso,

Pero creo que, a la final, siempre es importante tener en cuenta más que la categoría teórico conceptual, el gesto técnico que tanto lo post fotográfico como la fotografía expandida tienen.

Creo que el gesto de que, y el contexto, en el que el uno se mueva mucho en redes sociales y a partir de filtros, te genera una lectura de imágenes; y el otro, que es como una lectura mucho más experimental y es una visión mucho más artística, más juguetona, más coquetas si quieres con la fotografía se puede entender desde, desde otro tipo de campos. Creo que más bien, eh. Nociones o tipo de nociones como la postfotografía, o la fotografía expandida lo que sí hacen es abrirnos un gran campo epistémico de acción de experimentación para intentar definir este tipo de conceptos. Es como el arte contemporáneo, el arte contemporáneo podemos decir que empezó desde el 70, pero la ola que está o mejor dicho, la ola del 2000 al 2010 acá en Ecuador es distinta de la ola de artistas contemporáneos del 2010 al 2023. Y es una ola totalmente distinta a los artistas contemporáneos del 70 al 2000 y lo paradójico de esto desde que todas estas 3 olas del arte contemporáneo y 3 olas de artistas, de gestores y de conceptos de epistémicos, de formas de entender el arte contemporáneo, ahorita están entrelazadas, están atravesadas e intentando relacionarse, intentando generar discursos y aproximaciones para que todos podamos entender qué es el arte contemporáneo.

No sé yo conozco artistas que dicen: sabes que, yo no entiendo del arte contemporáneo y por eso he decidido auto excluirme de la escena porque no entiendo qué es el arte contemporáneo, a pesar de que lo que hacen se puede curatorialmente entender como arte contemporáneo. Entonces creo que lo mismo puede pasar en este tipo de contextos. No hacemos muchas personas que estamos reflexionando desde las técnicas, desde la experimentación, desde formas de expandir y romper las fronteras de epistémicas tradicionales para implementar nuevas formas de hacer arte contemporáneo a partir de este tipo de lenguajes y creo que lo más rico que te trae lo que tiene el arte contemporáneo en sí es justamente esta interrelación de discurso, de esta interrelación de disciplinas que nos permite expandir mucho más las fronteras epistémicas del arte de la sociedad, de la percepción que tenemos como seres humanos también.

PM: Oye Rubén, para no quitarte más tiempo te quiero hacer un par de preguntas de cierre. Una es de los referentes nacionales e internacionales de tu consideras que estén dentro de esas categorías, tanto lo fotográfico, sobre todo nacionales, del post fotográfico, como de fotografía expandida.

RD: Ahí me coges en curva, yo soy de este tipo de artistas que consume mucho arte de muchas imágenes. Me encantan mucho, averiguo mucho, pero soy pésimo con los nombres.

PM: Si consideras que hay una escena.

RD: Considero que en Guayaquil he visto que hay una reflexión sobre la fotografía muy distinta acá en Quito. Acá en Quito hay una reflexión fotográfica mucho desde el documental, creo que la escuela de pensamiento fotográfica aquí viene desde la concepción del documental latinoamericano especialmente, muchos de los fotógrafos, o, por ejemplo, cuando la Escuela de Artes de la [Universidad] Católica abre fotografía, aquí quien daba fotografiar el Pepe Avilés, que es como la versión ecuatoriana del Nelson Garrido, sea desde este fotógrafo heavy de técnicas heavy, purista, o sea fotógrafo documental tradicional. Entonces, obviamente la influencia que tuvo sobre las siguientes generaciones marcó muy fuerte. Tanto que el Gonzalo Vargas es otro de sus alumnos que cree mucho en la cuestión del documental fotográfico y la forma de ver la fotografía mucho más tradicionalmente, más desde el documental, más desde la cuestión técnica, de mucho, desde el blanco y negro, al menos de los últimos trabajos del Gonzalo, hablan mucho desde ese sentido.

En Guayaquil, por ejemplo, yo he visto que hay o había una escuela pinthold o fotografía estenopeica, no me acuerdo cómo se llamaba hace algunos años e incluso escribieron en *No Lugar* para ver si podían mostrar acá, pero creo que por agenda no tuvimos el tiempo, y también en Guayaquil creo que hay un colectivo bastante interesante que se llama *Desencuadre*, la página creo que es [desencuadre.com](http://desencuadre.com), de hecho, el Jenny de Bain, que expuso en fotografía extralimitada, es parte de este colectivo y es una de las fotógrafas que de ley me acuerdo porque la obra, la fotografía que mostró en fotografía extralimitada es tan hermosa, es el único nombre que en serio me acuerdo de esta escuela y de ahí obviamente me gusta mucho el pictorialismo, mi cuestión de la fotografía viene mucho desde el pictorialismo, entonces mucho más allá de cierto, como que nombres y escuela, nombres de artistas nacionales e internacionales mejor te comento las escuelas de pensamiento, porque de ahí ya puedes encontrar un montón de artistas, que incluso yo me puedo olvidar de mencionar. Entonces creo que la cuestión del pictorialismo, y la fotografía, experimentales es clave para mí.

PM: Perfecto mira, en verdad muchísimas gracias. Voy a visitarte pronto que paso por Quito ¿Tienes algo ahorita en *No Lugar*?

RD: El ahorita, el proyecto está, la galería está en remodelación. Y tengo dos residentes en junio, que vienen de Estados Unidos, viene una chica a hacer una investigación del Museo del Alabado y otro chico viene a hablar con gente migrante, quiere encontrar gente migrante que haya regresado de los Estados Unidos acá y hacer algún tipo de trabajo con ellos, qué son los proyectos que tengo para para junio. Entonces espero que pronto en este mes ya acabeñ de

hacer la renovación para hacer una socialización del espacio, entonces esperemos notificar eso lo más pronto que podamos.

PM: Muy agradecido, hermano. Muy muchas, muchísimas gracias. Ha sido una extraordinaria entrevista. Te paso las grabaciones. Estoy transcribiendo lo más rápido posible, posiblemente te pase las transcripciones de un par de semanas. Y chévere pronto para conocer, entonces.

RD: De una, un gusto.

PM: Dale, un gusto Rubén.

RD: Igual, o sea, si en la Universidad de las Artes, tienen algún proyecto que quieran mandar o establecer algún tipo de convenios con las residencias de *No Lugar*, igual estamos abiertos para establecer alianzas estratégicas.

PM: Hablando de eso, nosotros queríamos hacer más bien una colectiva de fotografía expandida en la región, hacer varios invitados.

RD: Chévere.

PM: Viene un congreso, entonces podemos más bien triangular *No Lugar*, Universidad de las Artes. Vemos a ver cómo se puede resolver eso.

RD: Dale chévere de bueno, entonces de ahí avísame para ver qué proyectos salen y ver cómo podemos colaborar.

PM: Ya perfecto, ahí te estoy basando igualmente la tesis, la tengo que entregar para los lectores., la presento en 2024 enero, pero ahorita es un año de lectores. No, entonces si tú quieres como todavía puedo hacer correcciones, te la voy a pasar y si tú dices: oye, esto faltó o está, o sea te acepto comentarios, para ubicar lo más preciso posible, porque se puede transformar el libro.

RD: Dale chévere entonces ahí quedó atento.

PM: Un abrazo, cuídate mucho.

RD: Dale igual cuídate gracias.

## ANEXO 4

### Entrevista David Utterman

#### 1ER AUDIO

Bueno, es el Sol de los Ciervos, ya te pasó también en la página web, una que puedes ver el trabajo este. El texto curatorial también está ahí, también te paso, pues la publicación del texto curatorial que está en Arteixo. Lo que te puedo hablar o contar de mi trabajo es que todo ha sido a raíz de tener disponibles muchos archivos familiares. Vengo de una familia que es como que bien antigua acá, también desciendo de alemanes, que eran como obsesivos con los archivos, no tenían absolutamente nada y eran súper aficionados a la documentación, a la fotografía desde hace muchísimo tiempo.

Entonces que mi familia se llevó gran cantidad de archivos; gran parte de esto están en el archivo de acá, archivos nacionales, estuvieron también involucrados en la independencia, sino desde antes, tenía como conexión oposición a la en la colonia. Tengo entendido que es de España, parte de mi familia descende de un virrey de Lima, larga historia, como una cosa de la que siempre se habló desde que yo era un niño, por ejemplo, el primero de ellos que vino acá de España lo mataron los piratas en la última invasión pirata. Más o menos en la época en la que yo estaba allá por graduarme en el ITAE (Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador) es que se empezaron a hacer en mi familia libros de investigaciones genealógicas de sus investigaciones genealógicas. Ahí es que tuve contacto con muchos archivos, muchas fotografías maravillosas, el daguerrotipo, fotografías en placa de vidrio, en negativo de comienzo del siglo 20, en cartas viejas, libros, todo era una cosa muy hermosa que me conmovió, y que de alguna forma me hizo sentir como se podía viajar en el tiempo. Ahí fue que mi investigación se volcó para lo que era el mal de archivo y al empezar a trabajar con estos.

Al hacer obra con esto me empecé a dar cuenta de la utilización, el vaciamiento de lo simbólico, la reutilización, la *resemantización* de todos estos elementos que empezaron como a revelarme cosas sobre mí mismo, sobre mi propia manera de ver el mundo, mi propia forma de relacionarme con la realidad. Entonces creo que ahí fue cuando surgió *el sol de los ciervos*, es la tercera muestra individual con la que quise cerrar el tema del archivo familiar, no sé si eso suceda, pero esa es la intención, debido a que de alguna forma creo que ya saqué todas las conclusiones que necesitaba para un poco desligarme, como que da un peso. El trabajo artístico me ayudó desde siempre, no solo a entender mi vida entera, por lo menos como transcurrió y por qué se dieron unas cosas de la manera en que se dieron.



## 2DO AUDIO

El sol de los ciervos, este nombre hace alusión a la hora dorada cuando se producen estos atardeceres con estos colores hermosos, lo que provoca en los venados, como que los encandila, y se sabe que en el campo aprovechan eso para cazarlos. Eso hace referencia un poco a todo lo que ha sido la experiencia de haber trabajado con estos archivos. Me acuerdo que mi abuela tenía todos estos archivos, gran parte de ellos acá en Guayaquil, y sus hermanas que vivían en otro lado se los empezaron a llevar y ella decía, “llévate eso antes de que me lleven a mí”; entonces pienso en eso que ella solía decir, porque es verdad, se puede ser víctima de su propio pasado, como poder quedarse en este estado de esquizofrenia como lo describía Frederick Jackson, “de idealizar un pasado y paralizarse viendo para atrás en lugar de moverse para adelante”, un poco dando cuenta de ese peligro verdad pero al mismo tiempo dándome cuenta como metáfora de un estado contemplativo reflexivo; y pienso ahí en una cita de Misan Harriman, un fotógrafo británico, que decía “el arte nos permite ver el atardecer junto a nuestros demonios”. Creo que se ajusta perfecto, nos habla de ese doble filo que tiene esta cuestión de trabajar con archivos que puede ser una labor bien, bien, bien pesada.

## 3ER AUDIO

Las tecnologías utilizadas son diversas, o sea, desde fotografía analógica en los duplicados de negativos originales de la época, por ejemplo, hay una obra que se llama *rubor 32 bits*, en la que hice duplicados analógicos de fotografías desde 1870 hasta 1950 y pico pero la hice a color, con el objetivo de mostrarlas como si fueran las primeras fotografías a color a era las que hicieron los Lumiere. ahorita no recuerdo el nombre, ya me acordaré, las hice ahora en colores utilizando inteligencia artificial, un algoritmo que se llama Pix2Pix y haciendo ciertos ajustes, se pudo obtener o recuperar la información de color en la fotografía blanco y negro, entonces me pareció pues la forma más adecuada de mostrarlas.

Es decir, en casi todas las obras ha habido utilización de las nuevas tecnologías o sea se ha digitalizado muchas de estas de estos elementos que tenían su materialidad para después ser procesados y ese resultado digital volver a hacerlo analógico, hay otro ejemplo; una obra que se llama *Ya descansan*, en la que se utilizó un algoritmo de tridimensionalización de imágenes 2D, tridimensionalización de rostro, por ejemplo, de estas fotos de comienzos de siglo 20, yo pude obtener archivos 3D, archivos STL de los rostros de todos mis de antepasados, entonces esos tenían pues un nivel de precisión increíble, fantástico eh que es un algoritmo de Disney,

entonces era muy muy muy muy preciso, era increíble puedes obtener estos archivos y pueden imprimirlos y poder como que palpar rostros de personas que ni siquiera conocía en persona, pero que mis parientes más viejos sí, entonces pude constatar con ellos el nivel de precisión del programa. A estas impresiones 3D se les saca un molde y de ahí se sacó un positivo en cera de abejas, como máscaras mortuorias.

Entonces es todo un proceso de desmaterialización a partir de la imagen fotográfica para volver a convertirlo en algo palpable algo analógico o sea devolver los resultados de haber utilizado estas tecnologías de punta a medios más tradicionales, esa es la parte también del proceso que fue que me hicieron notar otro, es bien interesante ese ir y volver de lo nuevo a lo viejo en lo viejo a lo nuevo y de vuelta lo viejo, es como una cuestión de unos saltos temporales en el uso de las de las distintas tecnologías y se puede ubicar definitivamente como fotografía expandida

#### 4TO AUDIO

Pienso que sí, que sí se puede ubicar definitivamente como fotografía expandida, incluso las máscaras, incluso los objetos tridimensionales, todo esto es como una extracción del rastro fotográfico o sea, es una materialización del rastro fotográfico y en ese sentido, pienso pues en las ideas de la voz fenomenología de Don Ihde, ahí te lo escribo si quieres investigar ese texto, en el que habla como las tecnologías de ahora nos permiten palpar cosas que nosotros a lo que físicamente no tenemos acceso, él habla, por ejemplo, de agujeros negros o imágenes que están tan lejos, pero con las nuevas tecnologías, pueden llegar a datos que nos permitan reconstruir las imágenes que ni siquiera los telescopios son capaces de alcanzar. O sea, es sumamente interesante, los agujeros negros. La imagen del agujero negro con casco que un telescopio, no te agobies, no lo podemos ver, pero sin embargo hemos logrado obtener este con señales infrarrojas. No has podido reconstruir la imagen de algo a lo que físicamente no hemos podido llegar. En este caso es algo claro, estoy hablando de personas a las que ya no tengo acceso, ya no tengo forma de físicamente tener contacto con ellos, ya se fueron hace rato, ya son polvo... pero he podido palpar sus rostros. Eso es algo que sí me parece que en el camino ha sido una experiencia muy grata. Por lo menos fenomenológicamente ha sido a algo sumamente enriquecedora y, claro, me deja algunas, muchísimas preguntas abiertas que estoy tratando de asentar en un texto, pues he propuesto como proyecto investigación desde este semestre, porque obviamente hay bastante investigación teórica detrás de esa producción

## 5TO AUDIO

Hay algunos casos... no, la verdad es que no sé. Es difícil mantenerse sintonizado con todo lo que sucede. Es probable, pero no, por lo menos de lo que tengo más cercano no me he enterado acá. He visto que Óscar Santillán ha estado empezando a incursionar en la inteligencia artificial, a producir imágenes con GPT. Afuera sí hay algunas personas que, pienso, o por lo menos con las que me siento un poquito identificada, entre esos, que casualmente estudia en la misma Universidad donde yo hice mi maestría, o sea, el uso que le he dado no es así de personal, no. Este es un tipo de obra, creo que ya está... no sé, siento que ya está pasando a ser un poquito caduca. En ese sentido no me he topado con algo que yo diga guau o sea es casi lo mismo que yo hago no, pero en Maestría, Amy Karle, que yo podría mencionar.

## 6TO AUDIO

No las uso tanto como debería por todos los beneficios que existen. Pienso que recién de la revista, en esta muestra he empezado a ver posibilidades de pensar, pues estas plataformas de distintas formas de las redes sociales, obviamente me interesa. Me interesa un poquito las personas, por ejemplo, si están haciendo el trabajo de enriquecer el contenido. Claro, la mayor parte de las cosas son súper superficiales, son súper... No sé, banales, pero estoy empezando a seguir a personajes súper interesantes; un caso que no es artista pero me acuerdo bien, interesante, Jason Silva.

Él mismo incluso está generando vídeos con inteligencia artificial para reflexionar sobre lo mismo, entonces sí, de alguna forma me inspiran un poquito a meterme más a fondo en esto y producir obra en estas plataformas. Pienso en los NFTY, todas estas cosas. Entonces, sí le estoy empezando a ver el enorme potencial y también la necesidad de tratar de hacer lo posible por permear todas estas plataformas con contenidos que generen más pensamiento y debate.

## ANEXO 5

### Entrevista Edwin Mauricio Cruz Reyes

EC: Yo estoy en mi taller aquí entonces bueno, en el 2017 al 2018 Hice una exposición que se llamó Voyeur, la cual yo denominé Fotografía expandida, porque hice fotografía anteriormente, un poco experimental, siempre me ha gustado experimentar, pero un poco leyendo e investigando un poco artistas, sobre todo relacionados no directamente con la fotografía, sino relacionados con las artes visuales.

Entonces ahí me encontré con una serie de artistas que me llamaron la atención, por cómo utilizaban la fotografía ya que tenía una visión de la fotografía un poco distinta a lo que veía yo en mi medio, o sea, en el medio local, en el cual me desenvuelvo, que es Loja. Entonces yo quería hacer algo distinto, no presentar la fotografía bidimensional, porque me parecía que la fotografía puede ir un poco más allá, entonces me puse a trabajar. Casi 2 años fue la exposición, digamos, la concepción de la obra, entonces no sé si quieres que te comparta o has visto o has encontrado algo por ahí.

PM: He encontrado poco, tengo referencias de este repositorio que te comenté y un Facebook.

EC: ¿Viste la *Galería No lugar*?

PM: ¿En *No lugar*?

EC: En la *Galería No lugar*, por ejemplo, ahí se presentó y también se presentó en Alianza Francesa. Yo tengo un video, que te lo puedo enviar, para que tú veas más a profundidad de qué se trata el proyecto. Porque como ya lo hice algún tiempo en *No lugar*, voy a hacer un registro porque tengo una memoria muy frágil, entonces, está el registro y te puedo enviar y te puedo dar un enlace. Hay una página que se llama *behance.net*, no sé si tú la sigues.

PM: No, no la sigo.

PM: ¿Cómo llegaste al concepto de Fotografía Expandida? Te cuento que en el mismo año hay otra artista que es quiteña, que reside en Loja, que también hizo una exposición de fotografía expandida. Y también lo hizo en la Alianza Francesa. Ustedes coinciden en tiempo.

EC: Johanna Villavicencio sí, lo que pasa es que fíjate que coincidimos en algunos tiempos. Yo, por ejemplo, con ella cursamos un curso de fotografía por esos años en 2015 creo que fue

o 2016. Y coincidimos en ese curso. Y tenía ella una visión distinta de la fotografía al igual que yo. Y ella estaba más en ella, es arquitecta, pero estaba enfocada más a las artes visuales. Por eso coincidimos, Johanna y mi persona, somos unos de los primeros que salieron, de los lojanos que salimos a aventurarnos en convocatorias fuera de nuestra ciudad.

PM: ¿Expusieron con el concepto de fotografía expandida?

EC: Expusimos y Johanna lo expuso, y yo lo expuse después sí con el concepto de fotografía expandida, sí. Y también las convocatorias le hicieron pasear bajo esa particularidad. No específicamente es una convocatoria relacionada con las artes visuales, con el arte específicamente, no, no es convocatoria de fotografía expandida.

PM: No, claro. Pero ponte, si tú propones en ese momento algo como fotografía expandida a un salón de artes visuales, ¿tú crees que lo comprenderían en ese momento?

EC: No, no, no, no sabían, no, no, no sé en Quito, creo que fue algo nuevo, también en la que presentamos, no sé en Guayaquil, en mi medio sí era algo nuevo, te diré. Pero no sé, no estoy, no conozco mucho el contexto realmente de la fotografía en Quito y Guayaquil.

PM: Hay muy pocos artistas en que todavía enuncian esa esa categoría, pero sí me llama la atención. Existió un taller de Fotografía Expandida en el 2011, de una argentina en Quito, y reunió un grupo de personas. He estado haciendo el seguimiento, pero ninguna, haciendo fotografía expandida posteriormente, lo que he visto se da esta exposición de está Argentina en el 2011, a los 5 años después viene la exposición de ustedes, no sabía, nos quería saber si había alguna relación con este curso o con esta. No, ¿no conociste este taller?

EC: No, no, ni supe, no, no, no. Yo tenía otra.

PM; ¿Cómo ubicaste?

EC: Son mis referencias. ¿Sabes cuáles son? Por ejemplo, Óscar Muñoz, Bill Viola, por ejemplo, y Alfredo Jaar, por ejemplo. Esos son los 3 artistas que son referentes míos, porque, por ejemplo, mira que Óscar Muñoz, ya desde la década del 60 comienza a experimentar un poco con la fotografía, ya de manera súper distinta, e igual, Alfredo Jaar, y Bill Viola todavía es mucho antes, todavía.

PM: No hablas de aquí específicamente, Ecuador, ¿verdad?

EC: ¿Y entonces? Claro, específicamente en Ecuador no te sabría dar un referente quién la verdad, sí, no, no, no, no, ahorita no me viene a la cabeza a alguien que haya visto un trabajo que me influye. No, no, no recuerdo mis más bien. Mis referentes van por ahí, por Colombia, por Chile. Por Europa, allí también, un artista español que no me acuerdo, justo me estaba queriendo acordar, pero...

PM: ¿Joan Fontcuberta, será?

EC: ¿Cuál me dices? Joan Fontcuberta Ah. También me leí el libro de Joan Fontcuberta y fue también una de mis influencias. Sí, justamente alguien me recomendó ese libro.

PM: La furia de las imágenes es de 2016. Seguramente coinciden en este tiempo las lecturas.

EC: Sí, justamente yo leí ese libro por esa época 2016 -2017. Y entonces eso.

PM: Pero lo interesante es que, ¿no le habías llamado por postfotografía?

EC: No, no, no, porque yo dije lo que pasa es que no encajaba a mi manera de ver. Y yo esos conceptos los tomé de estos artistas, que te digo, porque ellos ya hablaban de la fotografía expandida. ¿Ya veían una obra ya distinta, y sabes cuándo? Por ejemplo, cuando reafirmé ese concepto lo tuve claro, es cuándo justamente, en esa época, seguí una maestría en la Universidad de Cuenca. Y entonces ahí tuve, por ejemplo, al profesor Saidel Brito, y vimos en cambio, dibujo expandido.

PM: Claro, en la clase en la uni, él es docente de la Universidad de las Artes.

EC: Exacto. ¿Y entonces, ahí yo comprendí cuál cuál? ¿Cuál era esta? Como es como este, sobrepasar lo que ya está hecho, no se dale otro, no sé... Expandir el dibujo no por redondo.

PM: Pues sí.

EC: Y entonces eso mismo yo dije, y, fíjate que coincide todo, porque, por ejemplo, yo las fotos que hice de *Voyeur* son de una compañera mía de artes visuales, de esa maestría. Las fotos, yo las hice y las tuve guardadas 1 año. Ya hasta terminar la maestría. Terminé la maestría, terminé 1 año de maestría y comencé a sacar esas fotos, a sacarlas porque ya tenía los conceptos claros

de con estas clases que. Medios hay de él. Porque él es muy, muy, muy sabio. ¿No sabe mucho del arte, entonces, como que me abrió un poco más la mente, yo ya regreso de mi maestría y aquí en Loja la comienzo a conceptualizar la fotografía como tal, como expandirla y otros también de los referentes es Duchamp, porque él hace esta obra que tú miras, ¿a través de una puerta?, y entonces todas mis obras también son así, voyeristas, entonces ahorita sí, no sé si me dejas compartir algo para un poco.

PM: Sí, claro, déjame ponerte aquí para compartir.

EC: ¿Puedes ver? Para que puedas ver.

PM: Ya puedes compartir.

EC: Ya, ya verás, entonces. Déjame compartirte. ¿Estás viendo ahí mi pantalla? Ya entonces, mira.

PM: Ajá, ya veo la exposición. Mira yo, por ejemplo, a mí me parecía muy interesante esto. Como te decía el dibujo. Esta cosa de expandir, entonces para mí no tenía mucho sentido mostrar un vello púbico en dos dimensiones y enmarcado, no, entonces yo aquí, expando el concepto de ver. Entonces, aparte de que yo cojo un lente, no me acerco a un plano detalle de la del pubis de esta mujer. Incorporo la lupa, sí. Entonces tratas de meterte mucho más adentro, ¿no? ¿Y este objeto ayuda a expandir ese concepto, ¿no? ¿Y entonces ahí voy creando este este concepto y voy reafirmando este esta este concepto de fotografía expandida no? Que es algo. ¿Que que va mucho más allá del mero hecho de fotografiar, si no, la fotografía ya es un híbrido, ¿no? ¿Incluso ahora hasta con la tecnología, ¿no? Entonces eso me parecía interesante y después comencé a utilizar objetos, mira. Como este de aquí. Sí, claro que, entonces yo tenía esta relación de. ¿De la sexualidad también, ¿no? Ir relacionando estos objetos, no. Entonces, como esto es un monedero, tú en un monedero, guardas, no guardas lo y, mira, y aquí luego está. Con esta lupa también esta es una lupa, yo le hice.

EC: Sí, yo le hice este este aditamento a este, la caja. A mí lo que me gustaba de estas obras es que son bien pequeñas y a mí lo que me gustaba es que la gente vaya a curiosear y se acerque a ver. Es una interacción bien interesante entre la fotografía.

PM: ¿Y entonces, ¿cómo se llama la maestría? Ah, mira ya.

EC: En identidad, sí.

PM: Todavía está ahora. Esa obra la tienes todavía.

EC: Sí, sí, sí.

PM: Hermoso

EC: Y esto son, utilice los visores antiguos. Hice láminas de acetato impresas con desnudos.

PM: Ah, claro ya.

EC: Entonces aquí están los objetos. También es que aquí hago dos cosas en este tipo de obra, en este tipo de fotografías, me apropio de objetos y los transformo con la fotografía y en otros. ¿Objetos que ya son antiguos, un poco obsoletos los vuelvo a reutilizar, estos generalmente tú los veías, se veía fotos familiares, fotos de paisaje ya y entonces aquí tú la gente se acercaba y pensaba que iba a haber algo, no sé, y cuando se acercaba veía esto, eso era lo interesante y también utilicé el texto en algunas unas palabras? Pero aquí ves, mira, y lo interesante, y fue difícil conseguir estos visores. Claro, y entonces, mira, aquí hay unas palabras que hacen referencia a las partes, por ejemplo, Viringo qué significa desnudo, picha, el fallo...

Estas es otro. Este es otro objeto. Como te decía, es si ves, es una caja. Que adentro tiene un motor y tiene un sensor ya esos son espejos que cuando tú te acercas se da la vuelta. Mira el espejo es este y cuando tú te acercas, te gira.

PM: ¿Y con qué tecnología trabajas? ¿Con Arduino o algo así?

EC: Con motores Arduino y con sensores. Son dos, son hombre y mujer y te cuento que yo solo iba hacer de desnudo femenino, pero cuando me topé con esta modelo me hizo reflexionar porque me dijo, “¿y por qué sólo una mujer, si yo también quiero verte?”. Entonces, ahí cambió también en la idea de este concepto y como no tenía modelo hombre, pues nada, va a tocar posar yo mismo. Algunos son autorretratos también.

PM: Creo que ambos están súper buenos los trabajos.

EC: Entonces, siempre me he tratado de retratar. Un poco en pintura, un poco en fotografía. Y eso mismo fue, la imagen se refleja en el espejo. Aquí hay otros que reflejan la imagen. Mira,



por ejemplo. Esto es una caja, pero lo que estás viendo en realidad es el reflejo. Es un espejo y en la parte de arriba está la fotografía invertida también.

PM: Ya es como realizando incluso los principios mismos de las fotografías.

EC: Exacto, sí, justamente sí tiene. Tiene los principios de la caja oscura y además, si te das cuenta todos los objetos son negros, son oscuros, sí.

PM: Sí, eso es lo que estoy viendo. ¿O sea, estás trabajando también conceptualmente? ¿El problema de las fotos?

EC: Exacto, es oscuro y también yo. ¿Y por qué están en cajas? ¿Por qué tú todo lo guardas en cajas? No siempre guardamos algo, no en cajones, en cajas, siempre está metido ahí. Y entonces por eso, por eso todo se va uniendo. Todo tiene su porqué, ¿no? Es una de las que me siento más contento porque funciona todo. ¿El concepto funciona con la idea?

PM: ¿La has vuelto a exponer?

EC: No, ya no le he vuelto a exponer. Pero las tengo aquí.

PM: ¿Llevaste de algún salón?

EC: No, no, no, no le he presentado.

PM: Debería sacarlo, pero está bastante buena la verdad

EC: Sí me gustaría o si no por ahí me invitas a la Universidad y llevamos.

PM: ¿Ya, claro, de dónde le digo? Esa idea, ahí, claro.

EC: Sí de ley.

PM: La idea es hacer un encuentro el próximo año, si Dios quiere.

EC: Ah, bueno, ahí me avisas.

PM: Que ahí te invito es para exponer y para hacer un congresillo.

EC: Genial, genial, me avisas, Nomás, mira, entonces está esto. Estas son las cajas, ¿no? Luego me tocó modificarlas porque, si tú te das cuenta aquí yo le hice una especie, luego de como acordeón de tela, porque en la primera es esta. Esta obra se expuso en la alianza francesa por primera vez aquí en Loja. Y cuando le expuse, fue tan, tan, tan extraño para para para todos, porque nunca se habían encontrado con obra que tú puedes coger, que tú puedes manipular, ¿no? Y entonces venía a la gente y como no abría con delicadeza y las abrían de una. Y dos se me rompieron. Y entonces eso me sirvió para cuando apliqué para *No lugar*, yo ya modifiqué el sistema de abertura de las cajas.

PM: ¿Qué es *No lugar*?

EC: *No lugar* es una galería de arte.

PM: ¿En dónde está?

EC: Eso está en Quito. Estaba, no sé si todavía siga funcionando.

PM: Y está especializada que, ¿en este tipo de experiencias? Gracias.

EC: Sí, bueno, *No lugar* es como de los referentes de las galerías, primeros referentes de arte contemporáneo en el Ecuador, ellos fueron unas de las primeras galerías de arte contemporáneo en el Ecuador. Y qué y que tuvieron gran impulso y gran aceptación por el público y por el circuito del arte, sobre todo, del arte contemporáneo. En esta galería, expusieron, casi han expuesto la mayoría de artistas contemporáneos. Entonces esta fue una gran ventana para algunos artistas a nivel del Ecuador.

PM: Por lo menos a Francisco Jarrín, no sé si lo conoces.

EC: Sí, entonces, es un lugar que sí, que sí creo que sigue, porque creo que vi residencias ahora últimamente.

PM: Ya vi, ya vi, ahorita se está abriendo una residencia.

EC: Exacto. Ya entonces ellos se manejan con esto, son ellos, ellos son el antecedente de N24, etcétera. Sí ellos, son como uno de los primeros en hacer esto.

PM: Ah, qué bueno, qué buen dato. Te lo agradezco.

EC: Sí, ellos son de los primeros que en ese sentido abrieron campo para el arte contemporáneo, sobre todo joven. No de mi generación, un poquito más jóvenes todavía. Y mira, estas son las cajas. Y ya te decía que son referentes a la fuente de Duchamp, creo que se llama la fuente de. Esa obra ya. Buscarás. Ay, se me fue. No es la fuente es este.

PM: Es decir.

EC: Es en francés, se tiene un nombre, siempre me olvido el nombre de esta obra, ya no depende.

PM: Le llaman las puertas y ventanas de Duchamp.

EC: Sí, ponle a ver cómo se llama.

PM: Étant Donnés

EC: Entonces, esa, por ejemplo, esa obra es hermosa porque es una de las últimas obras que hizo, ya después de retirado Duchamp, y nadie sabía que estaba trabajando en esa obra. Pues nadie pensaba que estaba trabajando ya después de retirado y entonces esa es una de las últimas obras y es interesantísima porque es una puerta gigante, una puerta a tamaño natural. En la parte interna puso una, una fuente hizo una serie de efectos visuales, entonces súper interesante esa obra. Sobre mis cajas lo interesante de esto es cuando tú te acercas porque aquí tiene un sensor, se prende una luz adentro. Y puedes ver.

PM: Igual con Arduino, ¿no?

EC: Un Arduino, sí, un sensor de luz. Entonces, tú te acercas si puedes, te siente y se prende, eso fue lo interesante de estas obras.

PM: Esto es esto que es tu página web.

EC: Sí, esta es mi página web.

PM: Ah, claro, la tienes que ir referida en Instagram.

EC: Ya este, por ejemplo, también me gusta, mira. Esta obra, aunque es una lámpara sencilla, pero yo bueno las intervine, todo hice negro, esta cajita de metal igual la intervine aquí. Lo

interesante es que le prendías, no el foquito y solo era eso y ahí veías. Ah, en estas obras de aquí más pequeñas. Bueno, participó otra colega. Artista también Lojana, en esta obra hay dos mujeres, la que participa, no en esta obra, ambas son artistas. Esos son detalles de esta obra que la hacen un poco más rica. Ella también me ayudó a tomarme las fotos, pero no podía tomármelas yo entonces eso déjame ver.

PM: ¿Cuándo expusiste en la Galería *No lugar*?

EC: En 2017. Yo por aquí tengo anotado, déjame ver si tengo aquí fecha, yo sé poner fecha. 2018 y 19.

PM: Sé que podríamos. Como las primeras exposiciones de fotografía expandidas. ¿No tienes algún referente antes? Yo no he conseguido, realmente solamente conseguir esto que te comenté de la Argentina y que hizo una colectiva. Pero después de eso no, no he conseguido otro referente.

EC: No, aquí no hay. Tampoco sé cómo se ha registrado. Yo la tengo a Joa como referente, o sea, como como contemporáneos, como que coincidimos justo en ese momento. Ambos hemos trabajado simultáneamente en lo mismo conversábamos, pero nunca hablamos de la fotografía de la fotografía expandida, pero sí, o sea, teníamos una visión diferente de la fotografía, se notaba. Ella es muy, muy inteligente, lee mucho. Y entonces conversábamos cuando podíamos.

PM: ¿Conoces al grupo colombiano, AÑZ, el grupo *Editorial Raya*? Es grupo editorial que en el 2021 iniciaron un proyecto regional en toda Latinoamérica sobre fotografía expandida

EC: AÑZ, no.

PM: Pero ellos se basan en el fotolibro específicamente, es una editorial que hace fotolibro.

EC: Ah, igual.

PM: Aquí hay una ecuatoriana solamente, pero ellos tienen gente en Bolivia, en varios lados, será interesante, de repente te paso el contacto.

EC: Los tiempos han cambiado y uno es ahora su propio gestor, y entonces uno tiene que buscarse, uno tiene que promocionarse, las redes, pero si me tomo el trabajo de publicarlo bien y decente, un poco decentemente, que se vea el trabajo continuo que uno va haciendo. Y eso

tiene que ver también con tu parte profesional, no que tus cosas te las estás tomando en serio también, Y también, mi tema, por ejemplo, yo trabajo en el Museo de la Universidad Técnica y entonces un poco ahí es un poco complejo trabajar con los artistas.

Me ha tocado estar como artista y como gestor también, ¿no? Y es un poco complejo trabajar con los artistas por su ego, por su personalidad, por su todo, no. Y entonces a veces se molestan hasta porque llueve, ¿no? ¿Y entonces? y entonces somos así, ¿no? Tenemos nuestra personalidad un poco fuerte y entonces yo trato de esto, de compaginar la parte mía de gestión con la parte de gestión también del Museo, pero como te das cuenta, yo tengo dos páginas, ¿no? Mi página personal, en la que, bueno, ahí está mi trabajo y en la otra que pongo, lo que mi parte de gestión más o menos, pero cosas, cosas así, personales mías no, no hay, son las trato de manejar de manera un poco profesional en ese sentido.

PM: ¿Pero estás con él? Disculpa, te seguiré, pero quería preguntarte si te has conectado con algún colectivo o algún artista de tu interés a partir de redes si tienes alguna relación activa orgánica con algún artista de la región.

EC: No, no.

PM: Espero verte pronto por acá, por Guayaquil.

EC: Sí, sí, ahorita me acuerdo, es que hicieron una convocatoria y aquí en *Sujetos Tóxicos* que se hizo una convocatoria, fuimos por allá, no sé, fuimos con Emilio on Freddy Guayas, no sé si lo ubicas. Este fuimos con ellos para allá y entonces, bueno, eso fue lo que de lo que ahorita me acuerdo, bueno, espero.

EC: Allá ahora, pues.

PM: Vale, vamos a ver si sale la invitación para el próximo año, estamos pendientes para ver si sale una exposición con su buen librito.

EC: Listo nada, pues.

PM: Muchísimas gracias.

## ANEXO 6

### Entrevista Soledad Mora

PM: Esta es una entrevista abierta, o sea, que vamos a plantearla más como una conversación y lo que tengo son puntos de referencia, como las preguntas que te mandé. Y cualquier cosa que no quede solventada en la en la reunión yo te las hago directamente, es para una tesis doctoral que estoy haciendo, te voy a leer el objetivo general: Caracterizar el tránsito de las ecologías visuales artísticas en fotografía en el Ecuador desde 2011 hasta el 2022, relacionados a los aportes desarrollados en el manifiesto postfotográfico y la fotografía expandida.

Estoy agarrando el parámetro 2011, con el manifiesto fotográfico de la exposición que se dio en Inglaterra y el manifiesto de la de la fotografía expandida que se hace en Colombia con ANZ, que es un grupo editorial, estos son como mi marco. Pero en ese tránsito estoy viendo cuáles son las influencias desarrolladas en el Ecuador y me estoy percatando de que ya acá en 2011 se habla de fotografía expandida, no sé si hay referentes anteriores, entonces tú eres uno de los referentes, en ese tránsito, de los más importante porque en el 2017 hace esta exposición, no he conseguido exposiciones previas que acudan bajo el plano de la fotografía expandida. Creo que eres una de las primeras hacer esa propuesta en el Ecuador, al lado de otro compañero que también es lojano y me da mucha curiosidad porque los dos son lojanos y los dos exponen bajo la fotografía expandida.

SM: ¿Y quién es? ¿No le ubico?

PM: Yo ahorita te doy el nombre porque lo tengo acá. Creo que es. Usted ahorita te lo preciso, allá de lo preciso.

SM: Sí, sí sería chévere que me pases, porque la verdad es que yo no ubico mucha gente que ha trabajado en este campo aquí en el Ecuador.

PM: Sí, casualmente los dos son lojanos y pensé que ustedes eran, ¿compañeros o algo así? Que se conocen, o son amigos porque como es de Loja y exponen en la misma época.

SM: Qué raro no, no le ubico, yo, yo no soy de Loja, soy de Quito, sino que estoy viviendo en Loja por ahora.

PM: Me imaginé que eras de Loja porque lo hiciste en la Alianza Francesa de Loja

SM: ¿Sí sabes qué? Después te cuento más sobre la exposición, más bien vamos en orden.

PM: Yo estoy trabajando un concepto de ecología, como una especie de forma de revisar las artes contemporáneas, no de esa manera lineal, sino que todos creamos un como un entramado, ¿no? Y, a partir de ese entramado de relaciones, vamos también creando un concepto historiográfico de las de las relaciones humanas, o sea, se van expandiendo. Entonces en este caso el asunto de las tecnologías y las redes es importante para el concepto. Voy a hacer esto, ¿podrías hablarnos un poco de tu trabajo visual y fotográfico? ¿Y tus referentes teóricos más importantes? Haciendo énfasis sobre todo en la fotografía expandida, sobre todo si sigues haciendo esa propuesta. ¿La contemplas desarrollar?

SM: Sí, ya sí, en realidad, pero yo tengo una formación. Primero, digamos, empecé a hacer fotografía como a los 16 años y trabajaba bastante con laboratorio. Y entonces ahí como que empecé en esta cuestión de experimentar, no de montar un negativo, sobre otro o incluso poner objetos y me gustaba esa esa cuestión del juego con el laboratorio. Entonces te digo esto porque luego, me formé como artista plástica, estudié artes en la San Francisco: pintura, escultura, grabado, pero la cosa es que en un momento me fui por la fotografía, sobre todo por una cuestión laboral, o sea directamente, porque era donde más podría conseguir opciones trabajando con fotografía, digamos de fotorreportaje. Y también fotografía publicitaria hice bastante tiempo también, trabajando con revistas. Entonces, pero bueno siempre, como manteniendo mi trabajo artístico paralelo. Creo que esta fusión de la cuestión pictórica, que siempre me gustó y me interesó y la fotografía es como que siempre han estado presentes, estos dos lenguajes, Y entonces en mi trabajo visual actualmente, hago bastante experimentación, un poco en lo mismo, pero sí he trabajado sobre todo en ver las formas de que la fotografía misma me sirva como un punto de partida para algo más. Es un poco eso, mi manera de abordar mi trabajo. Entonces sea por medio de mezcla con pintura, o sea por medio de collage, entonces siempre como que está presente la fotografía como base de alguna manera, pero derivando hacia otros lugares, eso podría decirte así, de una manera general, me interesa muchísimo las teorías de Rosalind Krauss no que habla justamente de este cuestionamiento que tienen los medios, no como tal, de cómo pueden ir modificándose, como auto cuestionándose. Entonces, por ese lado es que yo entré en la cuestión de la fotografía expandida y me interesó el término porque cuando me fui a estudiar en la maestría, hice una maestría en Buenos Aires, de lenguajes combinados, entonces ahí conocí un poquito el concepto del cine expandido y a partir de ahí,

empecé como investigar más en el hecho de la fotografía expandida. Y en Argentina sí había referentes.

PM: ¿Qué año estamos hablando más o menos?

SM: ¿Eh? Yo estudié la maestría en 2013-2014, 2012 más o menos como que empecé a trabajar un poco ya más puntualmente en la cuestión de la fotografía expandida. Primero, porque empecé a ir a exposiciones de Buenos Aires en donde se trabajaba mucho esto, por ejemplo conocí a Graciela Sacco, es una argentina, me encantó su trabajo. Después de Rosa Ángela Renault, que es una brasilera, entonces, como que por ese lado me llamó la atención y ahí como que empecé a trabajar. Y claro, también con mis estudios no, porque justamente se trabajaba la cuestión de esta posibilidad que nos da el arte contemporáneo de mezclar los medios. Entonces teníamos clases separadas, no digamos puntuales sobre lenguaje sonoro, por ejemplo, el lenguaje visual, por un lado, el otro lenguaje corporal, teníamos experiencias de expresión corporal como una herramienta para hacer performance. Este estudio que hice, que duró dos, casi tres años, creo que sí me influyó mucho en en mí, en mi propio cuestionamiento sobre mi trabajo en la fotografía y en la pintura, porque dije claro, esto puede esto puede ser más amplio, no, o sea ¿porque centrarme solamente en lo convencional ¿no? al formato, a que esté colgado en el resultado, o sea, puede haber muchas más formas, empecé a trabajar también con el video, siempre el video me ha estado coqueteando, por ahí siempre he estado jugando, un poco con la edición. Y entonces ahí fue que empecé a integrar un poco más todas estas herramientas hacia mi trabajo. Entonces, ¿cómo utilizo la tecnología? Esta cuestión de que he trabajado con lo análogo y después la fotografía digital, la postproducción.

PM: Referente a lo análogo. ¿Me dices que ya tenías una inquietud sobre el interdisciplinario y a su vez, como ligar diferentes tecnologías? ¿no?

SM: Sí, sí, o sea, me encantaba. Me gusta mucho la materialidad, o sea, eso sí, es algo a lo que siempre vuelvo, digamos poder topar el resultado, o sea, eso sí, sí me pasó entonces. Y justamente como empecé con la fotografía análoga, todo este proceso que hay de tomar la foto, de esperar y después llevar revelar después, ver qué pasa, o sea, toda esta cuestión es de expectativa, no que tiene, eso me da pena que ya no, ya no pasan, o sea que ya no vivimos esa esa cosa de sorpresa y de revelar y ver la foto después. Sí, soy un poco romántica con ese, con ese tren entonces.



PM: Sí, yo hice fotografía de laboratorio. Y en verdad eso era mágico, eso era otra cosa.

SM: ¿Es magia? Claro es, es lindísimo.

Entonces yo a mis alumnos porque bueno, he dado clases mucho de fotografía, siempre les digo, les cuento no, o sea, les digo esto que está haciendo el Photoshop es la traducción de lo que se hace en el laboratorio, o sea, que no lo tomen como pastilla, que ya está hecha sino más bien como ¿qué hay detrás de esto? Porque realmente es muy valioso todo el proceso que hay análogo. La experimentación siempre me llamó la atención, la cuestión de laboratorio y también por esta afinidad grande con la pintura, siempre me ha gustado también mucho la pintura.

PM: Quería preguntarte en ese caso ¿cuándo hablas sobre la exposición Oigan, lo que vi, es porque incluyes el audio, ¿no? en las fotografías o ¿cómo? ¿Qué tecnologías usas en esa muestra?

SM: Ya verás, te cuento un poco sobre esta exposición. Fue mi trabajo de tesis de la maestría Entonces claro, hubo mucha investigación y yo lo que quería era incluir en la imagen lo sonoro, ese era mi objetivo, mi primer objetivo, después se fueron dando otros. Pero la idea es justamente integrar un poco la cuestión del canto, que también es algo que siempre me ha gustado personalmente, cantar y también apreciaba el canto y entonces justamente en la población de San Miguel de Cayapas, que es en Esmeraldas al norte hay una agrupación de mujeres que yo en otro tiempo me enteré de que existían, entonces cuando tuve que hacer esta tesis me acordé y dije, voy a hacer sobre ellas. Entonces un grupo de mujeres que se reúnen y cantan arrullos. Pero son unos arrullos resignificados, o sea que los utilizan más como una forma de resistencia y de protesta. Entonces se juntan un grupo de mujeres, hicieron una agrupación, los hombres tocaban la percusión mientras ellas cantaban. Y es, digamos, su manifestación, así un poco artística, pero al mismo tiempo muy, muy sanadora, de cantar y de protestar cantando lo que no les gusta y lo que sí les gusta de su vida cotidiana, de la relación con los hombres, de todo lo que hacen por los hijos. Entonces, bueno, me hice este viaje a este lugar que fue súper interesante, porque era desde Borbón. Hasta este lugar se viaja a 4 horas en canoa, es la única forma de llegar. Entonces crucé hasta este lugar y me hospedaron ahí en un espacio que tienen ellas en un proyecto que es como una especie de hotel, que es financiado por una organización de mujeres justamente en San Miguel de Cayapas.

PM: ¿Sí te acuerdas del nombre de las mujeres?

SM: Y las mujeres tenían su grupo de Arrulladoras se dice. Esta agrupación no tenía un nombre así específico, no sé si ahora se han puesto. Pero entonces, bueno, yo un poco tenía el contacto con una tía que trabajaba con ellas, pude hacer un nexo, porque si no era muy difícil que yo solita llegue allá sin una previa presentación, entonces me aceptaron por la referencia de mi tía y entonces me permitieron fotografiarles. Les filmé, cantaron entonces. Bueno, fue una experiencia lindísima. Estuve dos, dos, tres días, dos noches. Todo el tiempo, estuve recogiendo información, investigando y un poco como que no tenía muy claro qué va a pasar realmente con todo eso, era como coger mucha información y ver qué va a pasar con eso. Entonces, claro, recogí sonido, recogí imagen y video, mucha información que después como que se fue organizando, entonces armé esta esta muestra que realmente integra las 3 cosas, y claro, para mí era perfecta la idea de la fotografía expandida, calzaba muy bien, porque no es solo fotografía, básicamente, es manipulación de la fotografía, de una manera. ¿Eh? Es fotografía, es integración de fotografía con video y sonido. No el CAM. Entonces sí resultó esta exposición, claro, después presenté el proyecto final en Buenos Aires en la defensa de mi tesis, tuvo bastante buena acogida, también muy cuestionada porque, claro, los profesores de argentinos eran muy complicados a veces, muy cuestionadores. No, pero bien, fue súper enriquecedor para mí presentarlo y todo, y luego, cuando regresé al Ecuador, como me fui a vivir en Loja, buscaba un espacio para exponerle y fue en la Alianza Francesa. Entonces eso expuse en el 2016 – 2017. En el 2016 creo que presenté en Buenos Aires y el siguiente año en Loja. ¿Y Sabes qué? Es una pena, pero yo apliqué a unas convocatorias del Ministerio de de Cultura con este proyecto y gané para exponerla en el teatro Benjamín Carrión de Loja, en una sala grande que tienen ahí y abajo, digamos, le dicen la sala de bolsillo, que es un espacio, no es de teatro, sino como un espacio para otras exposiciones. Estaba súper contenta, me iban a financiar con \$20000 el proyecto y empecé a hacer toda la cosa, estaba feliz, o sea, era buenísimo, no, porque además yo pensé: armo esto con todo ese dinero, digamos, hacer una cosa más más completa, e incluso empecé a trabajar en museografía en los recorridos en COVID. ¿Va a ser todo y vino la pandemia, entonces? Entonces, estos fondos se perdieron, o sea, tuve que olvidarme del tema y realmente es una pena porque ya no retomé, o sea, yo pensaba después de Loja, lo llevó a Quito, me voy a Cuenca, o sea, ya le muevo a la exposición.

Que si si tengo una muestra, o sea, la tengo. La muestra que hice en la Alianza Francesa, pero. Pero no le llegué a sacar a otro lugar, no, o sea, quedó ahí. Y sí, tengo ese pendiente, porque claro, nunca le saqué a. Quito. ¿Nunca le expuse aquí?

PM: Tenés que volver a sacar.

SM: Sí, sí, sí, sí, algún rato, no sé, veremos igual, como quiera pasa, ya pasa otra cosa, otro tema, no sé.

PM: Sigues trabajando en fotografía expandida todavía, o sea, es una línea de trabajo constante.

SM: Sí, sí, actual sí. O sea, a partir de esta experiencia, me gustó mucho y sí estoy trabajando en otras temáticas de ahora, un poco más mezclado con pintura también, estoy experimentando, están haciendo también un poco de libros de arte formatos más pequeños.

PM: Ahorita hay un está muy fuerte el movimiento de los libros de arte, casualmente supe que desde Argentina hay muchas cosas. En Colombia, en Ecuador.

SM: Sí, sí, sí, y sabes que en Argentina participé había una convocatoria de se llamaba foto, fotolibros de autor de exo. ¿Entonces una como feria, ellos hacen algo grande, no? Entonces era una feria y me aceptaron mi libro y se expuso ahí, todo era lindo porque tú ibas y tenías un montón de mesas con montón de libros y entonces no te acercabas veías.

PM: No puedo conseguir tu libro, ¿dónde lo puedo comprar?

SM: Digamos, es que este libro no era una publicación, era libro de autor, se ha hecho manualmente. Todos tenían que tener esta característica, no eran publicaciones.

PM: Y tener un tiraje corto o algo así. Una serie corta, tener alguna serie corta.

SM: Era un ejemplar, pero claro, sí está por ahí. Entonces también partió esta idea de empezar a trabajar más los libros de autor, me gustó como formato y también un poco, creo que la pandemia me hizo volver al formato más pequeñito, más personalizado, más íntimo. Sí, creo que influyó.

PM: ¿En el libro objeto agregas un elemento tecnológico como código QR? algo que se lleve a la fotografía a otros escenarios.

SM: Por ahora no, no, no, no. He hecho mucho.

PM: ¿Conoces el Ecuador algunos otros referentes, tanto en fotografía, como Jarrín, tanto como fotografía expandida?

SM: Sabes que no, realmente, o sea, me recuerda alguna vez que vi un trabajo de Paúl Rosero, me llamó así la atención, pero él no creo que esté haciendo ahorita, no sé la verdad, o sea, fotografía expandida como tal no, o sea, como concepto.

PM: Edwin Mauricio Cruz Reyes el de Loja que te he comentado de Loja, en el 2017 casualmente hace una serie de fotografías y las expone.

SM: ¿Y la apellida cómo? Así como se llama el apellido.

PM: Edwin Mauricio Cruz Reyes, pero también lo estoy buscando para entrevistarlo, bien interesante, a veces no logro distinguir entre la fotografía conceptual y la fotografía expandida. Hay algunos elementos en tu obra que sí son muy claros y con fotografía expandida, de cajón, pero hay otros de la fotografía conceptual como que está más presente. Se arrastra un poco, son como complejas esas fronteras, pero bueno.

SM: Sí. O sea, la definición en realidad, son términos, son términos que cada cual escoge, por ejemplo, yo, bueno, como te decía, admiro mucho el trabajo de Graciela Sacco, pero no sé si ella nombra como fotografía expandida su trabajo.

PM: Sí, ella lo nombra como fotografía expandida, ya la estoy investigando, ella incluso tiene algunos términos interesantes. Quería preguntarte, si conoces, en el 2011 vino una argentina e hizo un taller sobre fotografía expandida en el 2011.

SM: ¿Aquí en Quito?

PM: Mónica Herrera.

SM: No qué pena, no le vi.

PM: Se llamaba fotografía extralimitada. Fue una curaduría o una revisión o una invitación a artistas ecuatorianos a hacer fotografía expandida. Estaba revisando más o menos, claro el código no estaba como muy introducido en Ecuador, incluso ahorita todavía para las fotografías

expandidas he conseguido 3 exponentes, que eres tú, Edwin y hay una persona, un artista que trabaja con esta editorial colombiana, ha sido complicado encontrar.

SM: Mi directora de tesis me decía, esto que estás proponiendo, conceptualizando es súper importante porque es muy nuevo, me apoyaba mucho en Argentina, incluso en Buenos Aires. Pero ella me decía, aquí se conoce mucho el cine expandido, pero hablar sobre la fotografía expandida en una tesis es súper válido porque es muy novedoso, es muy nuevo.

PM: ¿Pues entonces podrías compartir tu tesis para tener la referencia? porque estoy haciendo un arqueo de investigaciones en Ecuador de fotografía expandida y he conseguido dos cositas, pero. Me parece que la tuya es muy puntual

SM: Sí, sí, sí, claro, está, publicada incluso, o sea la Universidad de Argentina, la pública, se llama *Oigan, lo que vi*.

PM: Ah, como la exposición.

SM: Sí como la exposición. Es de UNA, Universidad Nacional de Arte.

PM: Mira, sobre las redes sociales. ¿Las redes sociales cómo las usas? ¿O sea, cuáles son tus intenciones?

SM: No he sido tan cuidadosa con ese tema, en realidad, por ejemplo, no, no tengo una página web. Ahora sí me doy cuenta que es una limitación, o sea, como que en algún momento empecé a construirla, pero no, no la he concretado. ¿Eh? Y tengo Instagram desde hace poco, desde hace como 1 año. ¿O algo así? Pero sí más por curiosidad. O sea, lo utilizo como un espacio así de de publicar cosas casuales que me llaman la atención y que veo y soy como Sole morao.

PM: ¿Pero te permitió conocer a otros artistas?

SM: Pero eso te iba a decir, pero eso me ha encantado, o sea, me parece una plataforma buenísima para tomar conciencia de qué está pasando en otros lugares, de qué están haciendo, además son inmensas las posibilidades, a través de esto he logrado seguir a pintores, a fotógrafos que admiro y enterarme de cosas nuevas que están haciendo artistas sonoros, también que hay mucho, no.

PM: ¿Te han contactado también por esa vía? O sea, otros artistas que tengan las mismas preocupaciones.

SM: Sí, sí, no tanto así, directamente bueno, un poco sí, con argentinos, algunos que conocí a otros que por el Instagram me han llamado la atención. Conocí recién por ejemplo a dos artistas que son pareja, Fernando Rubio y a su esposa, que es cantante, que trabajan juntos, por ejemplo, con ellos mantengo contacto y también hay una ilustradora que me gusta mucho que le conocí en Argentina también, o sea, me parece que es súper buena la plataforma, porque además te metes a tu espacio y como ya tienes una lista de seguidores de cosas que te interesan, lo que te sale es, es cosas que te interesan, o sea, te vas armando tu propio espacio personal, tu propio catálogo y se entonces me empiezo a enterar de gente que estaban haciendo y claro es gente que está en todas partes del mundo. El otro día ubiqué una chica que pinta sobre cerámica en Dinamarca, que me llamó la atención la empecé a seguir y claro, ya una cosa lleva a otro, después ves a alguien que le sigue también a ella, que también trabaja lo mismo, en fin, como que se te va cada vez abriendo el abanico, y sí, me parece súper bueno, en realidad me falta que yo, tal vez deba hacerme otra cuenta que sea un poco más profesional, porque ahorita lo he usado como juego, o sea, como que sí, yo veo que algo que me gusta, lo fotografío, lo comparto fotográficamente.

PM: ¿Tienes Facebook?

SM: Sí, sí, tengo Facebook también, pero, por ejemplo, el Facebook nunca lo uso, lo he usado más para el contacto social, porque cuando viví en Argentina ahí empecé a cogerle fuerza al Facebook porque para saber qué está pasando con la gente acá en la familia, entonces ha sido más bien un espacio social.

PM: ¿Y utilizas alguna otra red social, Twitter o alguna? ¿Otra red social?

SM: No, no solo el Instagram y el Facebook, pero el Instagram sí, con ganas de darle más fuerza porque si veo que muchos artistas lo hacen mucho más armado, presentan su obra y se promocionan.

PM: La investigación ha arrojado que, o sea, estoy haciendo una investigación de redes de cómo lo utilizan los artistas de postfotografía y de fotografía expandida y el Instagram es la gran plataforma.

SM: Mmm, sí, sí, yo creo que es una plataforma muy buena justamente por lo que es muy visual.

PM: Es constante, entre los artistas, por lo menos el 60% tiene Facebook, pero todos 100% tienen Instagram.

SM: Sí, sí, sí, es. Es muy buena. Y claro también para fotografía mismo, o sea, hay un montón de géneros. Por ejemplo, sigo a bastantes fotógrafos que hacen montañismo, por ejemplo, tiene paisaje, o sea entonces tengo como para todos los gustos en fotografía y a mí la fotografía, sí es verdad que me gusta experimentar y todo, pero, pero valoro mucho también la la fotografía convencional, o sea, la fotografía clásica, la valora mucho, siempre va a tener mucho peso.

PM: Sí pues, es lo que más o menos creo que tu inclinación, hay un autor que hablaba de lo fotográfico, no de la fotografía sino en el siglo fotográfico y que ahí es donde gira el concepto de la fotografía expandida. En tu caso, que viste algunas imágenes en esta muestra de Oigan lo que vi, tiene esa característica, gira alrededor de la foto. ¿Pero tienes, cuáles son tus proyectos futuros? Me has hablado algo, pero ¿ya tiene algún título o lo estás trabajando?

SM: Sí, lo estoy trabajando todavía, pero como te decía, si estoy partiendo un poco de la cuestión de los libros de arte, también cosas bien autorreferenciales, autorretrato, o sea por ese lado también estoy como trabajando fotografía de archivo familiar. Ese tipo de cosas como que me están llamando últimamente, por eso te decía, es difícil cuando pasa el tiempo y ya estás en otra y dices, ay, pero todavía no expongo esto y es triste porque al final, como que esa exposición sí da para más, o sea, yo sí siento que podría crecer como proyecto. Pero bueno, también es la cuestión económica que a veces no ayuda.

PM: No por hacer una crítica al sistema cultural del Ecuador, sino más bien es una percepción, que me parece que más bien se profundiza en la pandemia, pero sí veo que hay una mirada un poco dispersa en en lo que es el quehacer artístico en el Ecuador, o sea no he conseguido una institución que recoja estas experiencias o el Ministerio de Cultura, pues es bastante peculiar que que estas intenciones, que son novedosas, que amplían lo que se dice, el concepto del arte en el Ecuador

SM: Sí, sí qué bueno que estés en esa investigación. Sí, yo sí creo que pasa mucho eso. Yo bueno, yo algún rato, traté de sacar la exposición, por ejemplo, mandé una carpeta a Arte actual de la FLACSO pero no pasó nada.

PM: Estaba ella está más entregada al concepto de post fotografía que al de fotografía expandida

SM: Sí, claro, puede ser sí como que no calzo mucho en su plan.

PM: Sí es como un nicho, hay como nichos acá.

SM: Sí, sí, o sea, yo pienso que culturalmente sí hay ese problema, o sea, es como que se hacen nichos y entonces se hacen como cerrados, se cierran.

PM: Sí, sí, es algo interesante.

SM: Y, claro, 1. Sí es, es un poco como que, o sea, a mí me pasa que soy quiteña, estuve mucho tiempo en Quito, he trabajado en Quito y todo, pero como me fui primero una vez a Barcelona y regresé. Después me fui a Argentina 3 años y regresé a Loja, a vivir en Loja. ¿Entonces como que me desconecté? Y estoy, pero no estoy, o sea, es un estado extraño, a veces digo, me voy a vincular un poco con Cuenca o quizás Guayaquil, pero tampoco tengo muchos nexos, entonces.

PM: Ahora hasta ahora en el catálogo que estoy haciendo, porque la idea es terminar con un libro sobre el tema, después te hago llegar un correíto con los derechos de autor porque me gustaría incluir algunas imágenes de tu obra. Creo que es la primera exposición de fotografía expandida de acá del Ecuador.

SM: Sí, qué bueno.

PM: Porque las otras no, no por lo menos este compañero, es una muestra, una colectiva, pero una individual, que sea los códigos de la fotografía.

SM: Claro, y también la presenté en Buenos Aires.

PM: Ya. Ah, claro, y se le pone el 2016 y te quita las primeras expresiones de ahorita este fenómeno, porque en el 2019 hubo un gran congreso en Uruguay sobre fotografía expandida.



Y en Colombia hay un movimiento grandísimo sobre fotografía expandida, entonces evidentemente está tomando mucha fuerza. Y ahí estás tú, una de las primeras.

SM: Creo que yo tomé la posta. Sí, hay que, hay que seguir, pero claro, sí, sí es complejo, en realidad. Vi que tú trabajabas en la Universidad de las Artes.

PM: Soy fotógrafo, también de profesión, hace en los tiempos de laboratorio. Pero estoy con la comadre. Micro matada, qué es lo que a mí no me quita como la ciudad de laboratorio de mi casa, bien chévere. ¿Cuándo te vas a Argentina?

SM: Me voy el lunes que viene, sí.

PM: Pues ahí te voy a seguir en Instagram para cualquier cosa te estoy notificando en las imágenes que vaya a utilizar ¿tienes en Instagram imágenes sobre tu exposición, verdad?

SM: En no, no tengo.

PM: Eso, por ejemplo, claro. Eso sí, en realidad ya tengo que ponerme en eso, porque quiero hacer una cuenta de Instagram como que vaya recogiendo todo lo que he ido haciendo, porque sí, si no se quedó ahí. Entonces, bueno, pero sí estamos en contacto igual. Sí me puedes compartir una de las fotos, cualquier cosa para ubicarla en la tesis.

SM: Para la tesis. Sí, sí, sí, podríamos. Sí, sí me avisas, claro. ¿Sabes? Te iba a comentar otro autor que es para mí así bien es John Focuberta. Imagino que sí le conoce bien o no, yo.

PM: Sí, claro, sino que hay ahí, tengo un dilema normalmente, pero no sé, creo que la fotografía expandida en algunos casos es como un socio de la post fotografía y en otros casos, como una respuesta contraria, entonces eso es bien simpático. Hay algunos que dicen que se distancia en la fotografía otros y que dicen que más bien, que es una continuación o una reinterpretación esta. O sea, estas sutilezas.

SM: Amí, o sea, a mí lo que me gusta de John Fontcuberta es que es que te habla de cómo la tecnología le provocó una conmoción al medio, no a la fotografía. Entonces, que por eso la fotografía empieza como a buscar otros caminos, porque hay una sobrepoblación de producción de imágenes. Entonces, como que se empieza a perder el valor mismo de la imagen.

PM: ¿El problema de la postfotografía? Creo que es su problema es ser tan posmoderno entonces, porque en el caso de la fotografía expandida, ellos, más bien, rescatan el proceso creativo y la intimidad, o sea, el problema que tú estás haciendo, de la memoria, eso no es postfotografía. Eso es bastante interesante por esas particularidades o el uso de tecnologías alternativas. Un ejemplo, usar poder utilizar códigos QR, estas láminas de programación. Arduino... todas estas formas, eso tampoco la postfotografía tampoco lo consciente. Entonces es bien interesante porque son dos fenómenos que están a la par, que a veces están casados otra vez se divorcian

SM: Los divide una sutil línea, sí, sí, sí.

PM: Es super chévere, esto por lo menos lo que tú hiciste es netamente fotografía expandida porque tienes el código de la memoria, tienes la combinación de diferentes tecnologías, pero en función de lo fotográfico, este asunto en la memoria con le da una un peso súper interesante, eso, porque es como un rescate de la fotografía documental que se fue abandonando los 90. Entonces bien, chévere sí, eres casi toda la fotografía expandida que he visto. Esa parte está súper coherente, la propuesta conjunta. Es difícil de conseguir.

SM: Sí, sí, sí, hay que bueno, seguiremos ahí.

PM: Antes de irnos ¿Qué características les darías a un fotógrafo expandido?

SM: A mí me parece que tiene que haber una incomodidad, o sea, es esta incomodidad que dices, no, esto ya no es todo lo que yo quiero, o sea, si hago la foto está bien compuesta. ¿Tiene expresión, sí, pero y qué? ¿Qué hay más allá? ¿Sabes? Como esta incomodidad que se siente de “¿Cómo puedo expresar?” Quizás lo que rodea esta fotografía, a este momento, esta escena o cómo puede expresar lo que yo siento frente a esta fotografía, o sea, es como auto cuestionárselo. Para mí esa es como la base de lo que me ha movido a mí. Para llegar a este a este campo lo expandido es como auto cuestionarse y un poco tener ganas de experimentar, de probar de ver qué pasa si el formato se desborda, si es que se convierte en una instalación, o sea, para mí es eso.

PM: Del desborde más... qué bonito, esa está buena esa frase. La pondré como título de la tesis.

SM: Lo quedarte solo en el cuadro. Sí, sí les vuelve forma. Una parte de mi tesis. Que habló justo de eso, del desborde del formato.

PM: Ahí te citaré. Está chévere, se conoce. De entonces, bueno, ya muchísimas gracias verdad que tengas muy buen viaje, espero seguir contactándote por ahí.

SM: Muchas gracias también.

PM: Ahí nos estamos viendo por el Instagram.

SM: Sí, sí, cualquier cosa estamos hablando en contacto.

## ANEXO 7

Entrevista Fabiola Cedillo.

PM: Buenos días, ¿cómo te encuentras? Voy a compartir las preguntas para tener una guía.

FC: ¿Y a quiénes van a ver si los conozco?

PM: Ya te indico, porque solamente a Jarrín pues lo entrevisté el lunes que es de postfotografía. A un compañero, yo doy clase en la Universidad las Artes, a David, y una compañera que hace fotografía expandida, Soledad Mora, que es de Loja.

FC: Ah, no, no, no, no conozco ¿y cómo así conociste mi nombre?

PM: Por AÑZ te ubique por tu publicación. Ya ha sido complicadísimo porque como mi tema de investigación específicamente es la postfotografía y la fotografía expandida ubicada en el Ecuador, no hay muchos exponentes. Sí, entonces, se reduce bastante el campo del tema.

En relación a cómo conocí tu libro, tuve un taller de postfotografía, en la FLACSO, en el tema de fotografía expandida se destacó tu nombre como una de las referencias, en la letra C de la colección de libros de AÑZ sobre fotografía expandida.

FC: Ah, cierto que me preguntaste, voy a ver si tengo libros de los *Mundos de Tita*. Capaz tengo alguno en una librería acá, o capaz, donde mi madre, algún ejemplar ya que se agotaron. Tengo 10 atrapados en Rusia. Pero de ahí no, no tengo, pues se agotaron ya hace unos 2 años antes de la pandemia. Entonces capaz miro alguno.

PM: Y el libro *Depresión de Zaruma* si tienes.

FC: Y *Depresión en Zaruma* tengo que ver, porque cuando me vine dejé la mitad en casa de un amigo en Colombia porque no podía viajar con todo ese peso y me traje otros, entonces esos los voy cogiendo así de una en una, entonces no tengo el registro, no tengo en mente si me sobran tres o ya se acabaron, entonces tengo que.

PM: Bueno, si tienes alguno para comprarlo.

FC: Súper, te digo y de ahí de Santi, si quieres contactarte con Santi en algún momento. También te puedo pasar el contacto, quieres el de AÑZ.

PM: Sí, claro, sería genial porque he estado tratando de contactarlo, porque me interesa bastante su mirada, porque me parece que es un colectivo, bien particular, no nacen de una galería, es una propuesta más editorial, está bien interesante.

FC: Claro, y es solo él, digamos que solo es él, no es un colectivo.

PM: Claro, pero él publica, si veo que publica varias personas de diferentes regiones de Latinoamérica

FC: Claro, él está viendo como editor, él lanzó su libro o dos creo, y a continuación, de ahí ha ido ya haciendo de editor a diferentes personas en Colombia y en otras partes también, y después su propia colección, que se está AÑZ él, como editor como encargado de la idea y de la impresión y de todo desde Manizales.

PM: Ya, bueno sería genial si me mandas el contacto para poder contactarlo, poder entrevistarlo. Oye, conoces, en Ecuador, a otros autores como en tu caso, que estén acuñando el concepto de fotografía expandida.

FC: A ver, cuéntame tú qué es fotografía expandida para ver que me viene a la mente, porque claro, son términos que son amplios, digamos puede ser amplios, estrechos y para cada uno tiene su significado, por ejemplo, yo que hasta ahora que me dices de fotografía expandida en mi trabajo, pues yo no lo veía tanto, tanto, pero bueno, sí tiene sentido que trabajo con diferentes técnicas sobre todo, más allá de lo que público, lo que tengo en mi cotidianidad, que todavía no se ha hecho el libro, no se ha hecho exposición. Pero bueno, en general todos mis trabajos sí se dialogan con otras cosas. ¿Pero cuéntame, porfa, qué es para ti la fotografía expandida?

PM: Lo que pasa es que hay varios autores, hay una autora Rosalind Krauss que conceptualiza el espacio expandido por medio de la escultura, pero también viene del cine expandido de Gene Youngblood. En el caso de la fotografía expandida, desarrolla posibilidades sobre otros soportes artísticos que desbordan sus propias limitaciones tanto técnicas como conceptuales. Entonces aquellas fotografías que usan otras tecnologías que son como medio híbridas o que se base desde el propio concepto de lo fotográfico como una teoría de los desplazamientos de Rosalind E. Krauss y del acto fotográfico expuesto por Philippe Dubois.

Que es la esencia de lo fotográfico y el uso de las tecnologías para ampliar esa relación. Un ejemplo, el audio aplicado a una imagen fotográfica, ese tipo de cosas, se consideran como fotografía expandida, como referente, pero no es lo único, la memoria, el uso de la de la memoria social, el uso de la cotidianidad, el artista como entidad histórica. Esos son elementos característicos que los separan de la fotografía tradicional. A diferencia de la postfotografía, más es una crítica sobre las redes, sobre el exceso de la imagen.

Lo que me interesa AÑZ que hace que es sea uno de los pocos movimientos, o como tú dices, no sé si será grupo, porque es difícil conseguir algo sobre ellos, pero ellos acuñan o el autor acuña un manifiesto y el manifiesto es una clara declaración de intenciones frente a lo postfotográfico. Siendo una postura muy latinoamericana de lo que nosotros consideramos sobre la fotografía. La fotografía expandida es un proyecto latinoamericano, que en cierta manera también hacen oposición al concepto europeo y norteamericano o por lo menos nos coloca en el mapa con un discurso propio frente a la postfotografía. Por eso lo puse en contrapeso, en la investigación como nosotros desde Latinoamérica, la tecnología más bien como un aliado para contar nuestras historias y nuestra narrativa.

Estaba revisando tu página web. ¿Tienes esta exposición que tiene esta exposición que tiene un poco de todo? Háblanos un poquito de tu trabajo visual, fotográfico y tus referentes más cercanos, o sea, tanto fotógrafos como teóricos, lo que tú consideras.

FC: ¿Eh? Sí, bueno, yo estudié escultura y también psicología, pero no terminé, pero creo que no he tenido tantos referentes en cuanto a imagen fotográfica, digamos porque lo que más me interesaba a mí en un principio era eso, como la escultura, la pintura.

Viví una época en Madrid, hay como 5 años entonces ahí, pues visitaba mucho el Museo del Prado y bueno, también iba a cualquier lugar que visitaste del país o de por ahí de Europa, como los museos y la pintura, la pintura era como lo que más me llenaba, bueno, aparte de la escultura, que sí que la estudiaba, pero también era algo que sabía que era difícil tener un taller, sobre todo, con los movimientos que tenía yo de estar mirando de un lado a otro, entonces la fotografía llegó como de casualidad a mi vida y nunca le presté tanta atención cuando estudiaba y después, cuando la hacía la hacía, digamos entonces, no es que se consumía muchas imágenes, yo creo que esto fue algo que marcó mi trabajo en el sentido de no tener muchos referentes en cuanto a composición. De que utilizar la luz de una manera, un poco más torpe, creo que ahí ya fue como el no cuadrarme una técnica o en una estética o en decir, realizo moda,

documental, retratos, el simplemente hacerlo y creo que se amplió, y que beba de estas otras cosas como la pintura, la escultura, también lecturas, era como lo que más me llenaba, como leer cosas y esas esas palabras se convierten en imágenes, entonces referentes. No sé si en algún punto admiré mucho y leí en los inicios, a Susan Sontag, típica, me gusta mucho Erik Kessel, que es un fotógrafo que hace fotolibros de Alemania, entonces utiliza mucho el archivo, tiene mucho humor, esta parte también me abrió digamos a poder experimentar y no tomarme la fotografía tan en serio como que voy a salvar el mundo. Entonces, quizás ahí tuve una pequeña ruptura con el fotoperiodismo y fui consciente de que la fotografía es mentira. Bueno, me encantaba Joan Fontcuberta, por ejemplo, con toda esta cabeza loca que tiene y todo lo que hace.

Entré un poco a entender que a través de la ficción se pueden contar verdades muy profundas, pues, como te comentaba Susan Sontag, es un clásico y es un básico, pero a mí en cuanto a la ética y el respeto hacia lo que uno fotografía es fundamental, o sea, yo sé, me sentía muy acorde con esas palabras y pienso que, aunque pasen los años nunca van a caducar, digamos, cada vez van a ser más necesarias.

No sé, cómo me gusta mucho la postfotografía entonces yo creo que sí, un poco como que el tiempo que estuve me gustaba ver cómo las imágenes ocupaban espacios tridimensionales, quizás en exposiciones, podían llegar a estar en otras plataformas más allá del 2D, entonces, me apasionó como el fotolibro, diferentes autores, sobre todo Fosi Vegue, que fue mi profesor, fue alguien muy importante para mí.

También por esa libertad, digamos, no sé si tiene que ver con la fotografía expandida, pero por esa libertad que nos daba al crear, no al decirnos puedes hacer performance y puedes inventarte una historia, puedes ir a fotografiar en un solo cuadrado y no moverte y captar la realidad y nunca va a ser la realidad, no, porque si giras un poquito ya existe otra. Entonces, bueno, todas estas perspectivas fueron como que llenaron mi bolso, digamos, y me estoy alimentando de ellas. Después con el tiempo conocí a Diane Arbus, que es una fotógrafa, pues increíble con estos retratos que también me dio una libertad de pensar en la fotografía, yo la conocí después de hacer retratos, en algún punto me dijeron ¿Conoces a Diane Arbus? porque algunas fotos me recuerdan y era eso como no fotografiar lo correcto, sí cosas que están más dolorosas y no tan agradables y pues fotografiarlas también. Es importante no porque lo que no se ve, lo que no está presente no existe. Entonces tener eso presente está bien.

PM: Pero Fabiola, una pregunta, ¿haces performance? ¿Ah, tú también haces performance o solamente estás ubicada en la escultura y la fotografía?

FC: No, no, no, o sea, más bien es como una puesta en escena, o sea, no, no lo hago, pero en cierto momento digamos, con este purismo que tenía la fotografía y cuando se hablaba de Cartier-Bresson y que entonces una apuesta que el poder decir que sí, imagínate que te voy a hacer una foto donde tú estás y moverte los libros o ponerte un fondo atrás y es intervenir, entonces esa parte de intervenir o de decir, hagamos tal cosa. O me gusta eso que hiciste, pero ya se acabó, entonces repítelo, estás como no sé, si actuando o volviendo a hacer algo, entonces esto se supone que antiguamente no era una fotografía documental, eso estaba manipulado Y el hacer evidente esa puesta en escena, digamos, es como lo que yo he sentí como como una apertura y una ruptura de dentro de esta fotografía tan clásica que yo veía un poco en Latinoamérica.

PM: Ahí yo te los mando, te dan un paquete de cosas que está. Como la tesis doctoral, tienes que revisar todo lo que se presenta sobre el tema, ahí te puedo mandar bibliografía, si te interesa. Muchas de esas preguntas de tu exposición ya respondiste, pero, ¿tienes algún método de trabajo en tu fotografía?

FC: Depende del tema, por ejemplo, en los Mundos de Tita fue hacer fotos como un poco inconscientemente de lo que venía, vivía de la fotografía, fotografía. Y ahí fue donde me di cuenta que después de 3 años que lo fotografiaba era algo que conectaba a mi hermana, no era como cosas que yo sentía, como no sé alguna situación y la fotografía y la como añoranza de ella de esas situaciones a veces cosas. A la iglesia esas cosas, Tri. Pero tenían que ver con ella entonces, ahí, después de esos tres años, decidí que ella era, que sea como la protagonista, digamos en realidad, puse los Mundos de Tita, pero es como lo que yo siento a partir de mi experiencia con Tita, es mi hermana mayor, que tiene una discapacidad intelectual, tiene ahora 38 años, pero mentalmente tiene dos. Entonces se está sorprendiendo de cosas haciendo cosas como que mi mirada también iba hacia eso, que veo y comparto cuando estoy con ella, digamos. Entonces, después fue editar también tuvo la participación de ella con sus dibujos. Quizás si hablamos de expandida bueno, o sea esta colaboración que pueda ir más allá de del medio fotográfico y bueno, también utilizar algunas fotos de archivo.

De ahí otro proyecto como *Depresión en Zaruma* fue todo lo contrario, o sea, fue un lugar definido, no era como el otro, que era donde sea que fuere, les hacía fotos. Sí sentí la necesidad



de intervenir, de intervenir en el espacio, digamos cuando estaba en Zaruma, de grafitear algunas minas, de buscar objetos en la calle, hacer una escultura y fotografiarla. Que después de. En esta época los objetos no los mostré tanto, digamos, más bien me quedé con la parte de Imprimir las imágenes y ya sobre estas imágenes rasgar, pintar, hacer cosas, porque sentí que no pude volver a Zaruma por ciertas cosas.

Pude unas cuatro veces y no poder volver hizo que intervenga en las mismas fotografías, entonces quizás ahí también es como otro proceso, pero sobre todo eso, no como una toma en un espacio limitado, con tiempos limitados, cada vez que iba 3 o 4 días y siempre como sola. Después, por ejemplo, ahora *Depresión en Zaruma*. Fotografía, digamos, pero estoy teniendo mucha conexión con el archivo con archivos de enciclopedias, también invito a otros artistas a que puedan poner una obra suya para una exposición. Y trabajo con objetos, con objetos que, por ejemplo, en el Museo Pumapungo hice una investigación durante tres meses, entonces mis fotos dialogaban con la reserva de ellos, la reserva de arqueología, etnografía, arte y la de la biblioteca. Las fotografías y las piezas estaban así durante diálogo y aportando unas a otras lo que yo quería decir, y ahora el 20 tengo una exposición en la Flacso que es un poco igual, de repente he conseguido ciertos objetos sobre todo de colecciones privadas y objetos bastante cotidiano también, los cuales refuerzan un poco lo que mis fotografías quieren decir, ahora estoy trabajando en el fotolibro de este proyecto, yo no sé cómo voy a hacer, no voy a fotografiar los objetos y ponerlos, no, entonces pienso que van a haber juegos con la tipografía, quizás voy a meter algunos textos de entrevistas, o quizás algunos papeles sueltos de panfletos, de cosas que me interesan entonces. Voy pensando en los diferentes formatos donde se muestran los trabajos y cada uno tiene una diferente forma, osea, no, no hay como un proceso siempre.

PM: Y esto lo vas a editar con AÑZ también o editar acá en Ecuador.

FC: No, no sé, me gustaría editarlo, pero es muy compleja la distribución, como me dices que describes a Colombia, es muy difícil la distribución en Latinoamérica, entonces yo creo que no sé si por con alguna editorial hablaré de ya sea, no sé, me gustaría que fuera RM de México, que también tiene base en España. Entonces estaba en muchos festivales, tiene una buena distribución o alguna editorial de Europa, que está bien, que ahora está imprimiendo mucho en Turquía, en China. Eh, me encantaría hacerlo con alguien de Argentina, pero sigue siendo el problema de la distribución. Entonces, no sé, puede ser que aplique a un concurso para que me hagan la producción, puede ser que hable con un editorial, todavía no sé porque primero quiero

tener la maqueta, o sea, como la narración, la edición, algo más concreto para proponer entonces, hasta eso.

PM: ¿Cómo ves la relación, por lo menos del mercado del arte en el Ecuador, o sea, hay alguna galería que te apoye?

FC: No, no he vendido muchas fotografías aquí. En Ecuador he vendido.

PM: ¿Pero tienes alguna galería ya, te has conectado alguna galería?

FC: No, no, no, no. No sé por qué, pero por ejemplo, soy amiga de Martín Avilés, que tiene N24, en Quito. También soy amiga de Gabriela Moyano, que es de Arte también en Quito. Pero no, no, no he sacado tiempo para hacer una exposición en estos espacios y ser parte de su cartera de artistas, no sé.

PM: ¿Cuándo te lo has planteado, entonces?

FC: Sí, hace poco recibí un mensaje de un coleccionista de Francia, que colecciona obras de Latinoamérica. Entonces, bueno, no, no voy a decir el nombre porque todavía no hemos cerrado el trato, entonces quizás él sí, puede ser que me represente y sería muy chévere. Pero eso, yo creo que él tiene muchos compradores en otros lugares interesados en estas fotografías de esta parte del territorio, entonces ahí sí no, pero acá en Latinoamérica, o sea en Latinoamérica, si he vendido, pero aquí en Ecuador, precisamente no. No sé si es algo que no le he puesto energías, digamos, o sea, cuando ha venido alguien a comprarme. No sé, puede ser ese rato, yo tengo ya como mi portafolio de precios y de fotos, pero, a veces hay fotos que que están fuera, no sé, en el Instagram o lo que sea y me dicen, cuánto vale tal fotografía y entonces es una venta como más espontánea, digamos, no hay como intermediario.

PM: O sea, que el Instagram te ha servido para poder socializar, también para poder también vender tu obra.

FC: Sí, sí, sí, mucha gente ha llegado por redes sociales. Y tengo red social, sí, Instagram. Antes tenía un blog, pero ya no lo veo. Bueno, pues, el Instagram no lo manejo mucho. Subo cosas como cotidianas, no, no es una plataforma para mostrar mi trabajo, digamos porque no, no lleva un orden a sus historias de cosas que hago o a veces que estoy con mi hermana o cualquier cosa, o sea, no, no, no, la llevo de una manera tan profesional como quizás otras

personas que sí que suben sus publicaciones, sus fotos con pie de foto, así, super explicado de qué se trata, más bien para mí sí es una red social en la cual ha sido chévere, porque por un lado he conocido mucha gente, ha hecho que pueda conocer muchos artistas de diferentes partes del mundo. ¿Entonces qué? Nos escribimos, así como, Ay estás con no sé, por ejemplo imagínate con Santiago, que bueno, que estás con Santiago, mándale un saludo. ¿Entonces ya es como que nos hacemos amigas de otras personas? que me escribe y me dice, tienes un trabajo que me gusta mucho, ¿me puedes vender el libro? Yo quisiera, que estoy trabajando sobre minería ¿y tú también has hecho este trabajo entonces? Entonces sí, como que nos acercamos bastante por las redes sociales y sobre todo porque ahí puedes ver que compartes amigos en común. Entonces Latinoamérica pues sí, es pequeña, bueno, en general el mundo de la fotografía de repente no sé, las redes sociales ayudan hacer conexiones.

PM: Sí, por eso. Sí, es más, creo que eso es importante. Radica más en eso, que de repente colocar una obra, como que construir un mundo de intereses comunes que se van ampliando.

FC: Sí, y cómo contar en qué anda uno, ósea, sí sí es como mostrar cosas que, como anuncios, no también como si vas a tener una Expo, tal fecha, haciendo tal cosa, entonces la gente está, decide la pista, está un poco al tanto, ¿no?

PM: Sí, yo en la tesis estoy proponiendo como un concepto de ecología, entender a los artistas como ecología, como personas que van creando una cantidad de tramas alrededor con otros fotógrafos con sus propias obras, otras personas con relaciones orgánicas. Y deja de ser una persona, sino termina haciendo como una especie de manglar, con muchas especies alrededor

PM: Y eso tienes tus redes sociales, tu página web, que está muy hermosa.

FC: La quiero cambiar la página web, actualizar trabajos porque creo que hace 4 años que no subo nada, actualizar el CV.

PM: No, pues está preciosa.

FC: Tener eso como al día. En cuanto a por ejemplo me han nominado a ciertos concursos que son chéveres. Eh, pero creo que tengo que actualizar la web, por qué eso va más allá de la web. Entonces es interesante, es bueno tenerla.

PM: ¿Cómo conociste AÑZ? ¿Cómo los ubicaste?

FC: Soy amiga de Santiago, yo fui parte de *20 fotógrafos*, ellos invitan a cuatro editores que son gente como que tiene bastante importancia en las organizaciones y de ahí, cada editor tiene 5 tutores. Entonces, por lo cual son 20 tutores y estos 20 tutores aplican, entonces, yo apliqué como dije, yo quiero ser tutora, y cada tutora después tiene dos alumnos a su cargo y esto sucedía dos veces en Colombia creo que dos veces en México, si no estoy mal otra vez en Bolivia, otra vez en Guatemala.

Santiago es parte de este colectivo, que hace esto de los *20 fotógrafos*. Entonces yo apliqué a la versión de Guatemala y de Bolivia, entonces ahí conocí a Santiago. Bueno, conocí a todos, era la primera vez que yo hacía como una red de fotógrafos latinoamericanos, porque yo estaba, así como sola en Ecuador y tenía más contactos con gente de España por lo que vivía allá. Pero, pero fue muy lindo, pues conocer así a un montón de personas y conocerlos a esos 20 fotógrafos. Puede conocer a los otros que estuvieron en Guatemala a los otros que estuvieron en México. Entonces la red se va ampliando, eso es lo chévere.

Con Santi colaboramos en diferentes cosas, algunas veces y recibí la invitación de ser la C como parte de la colección que hacían. Entonces, sí como que él va viendo a otros fotógrafos que estén trabajando en cosas un poco más abiertas. Lo que tú dices en fotografía expandida que trabajen, no sé cómo hay gente que cose, hay gente que utiliza otras técnicas como la cianotipia, otra gente que hace collage, o sea, es bien amplio. Entonces ahora recuerdan, hablando de esto, me hiciste recordar a Karen Toro que ella es fotógrafa quiteña, ella hace cosas con plantas, puede ser interesante porque trabaja con otros materiales y también está la Carolina, creo que es déjeme ver, la Caro, es Zambrano, ¿Caro Zambrano? ¿Ella también interviene haciendo fotos con plantas? Creo que se llama en el Instagram carol.plantasia

PM: Perfecto, claro, pero verdad, pues la relación esta frontera cuando te digo, fotografía expandida, realmente. Te podría decir por fotógrafo conceptual, también porque las fronteras son muy delgadas. No sé logra definir en donde alguien hace fotografías o fotografía conceptual. Eso creo que más bien es una respuesta al impacto de lo del postfotográfico.

FC: Claro, es amplio, yo trabajo también como en casa constantemente por ejemplo yo tengo mi ampliadora, entonces voy haciendo experimentos con diferentes materiales. Como arrugando el papel manchándolo, diferentes texturas, capas y si puede ser

PM: ¿Tú haces fotografía análoga?

FC: Sí, todo, toda mi fotografía desde Depresión en Zaruma y Los mundos de Tita, todo es análoga, es análoga trabajo, medio formato. Y también trabajo con con aquí tengo mis ampliadoras. Vídeos, ampliadoras y en el estudio está esto a medias, Es mi cuarto, mi cuarto oscuro. Básicamente sí. La parte experimental que también tengo y me interesa va a partir de la técnica, claro, también un poco, sobre perder el control de la imagen, no tenerla toda tan perfectamente.

PM: ¿Dónde consigues los químicos acá? Y ese tipo de cosas. ¿O te lo traes de fuera?

FC: No, tampoco es que utiliza muchísimos. Entonces cuando voy fuera compro. Pero también hay un señor que se llama Guillermo, él hace los químicos en Quito, él hace para revelar rollos y para revelar papel. Sí, pero bueno más allá, hago fotografía y mezcló los recursos, pero no sé si tanto como los otros compañeros y compañeras, pero yo creo que al menos en mi área, que es como una fotografía documental, pero el poder me permite otras herramientas y otros recursos. Dentro de esto, a mí me ha dado libertad, y creo que también te he dado un poco de identidad dentro de no sé yo cuando. Pensaba en la fotografía de Latinoamérica, Todo me parecía muy igual porque era muy herencia de imágenes de gringos, no como que mucha influencia del norte de América estaba acá, entonces yo creo que poco a poco también nuestra región ha ido a partir de eso, de poder mezclar, de poder abrir de poder. Ser un poco más libre en cuanto a la experimentación y no imitar a los del norte, encontrando como su identidad y sus cosas, entonces yo creo que sí, realmente en Latinoamérica va a haber una fotografía más expandida, porque más expandida, porque somos tan diversos, tenemos tantas, no sé, plantas, comidas, o sea, tenemos muchos estímulos que se van incorporando a nuestras narrativas.

PM: ¿Hablando sobre el tema en sí, tú estuviste cuando hicieron El Manifiesto de fotografía expandida AÑZ?

FC: Sí, Santi, no sé si a los demás, pero me lo iba pasando según lo iba haciendo y entonces yo.

PM: Pero él lo hizo, Santi solamente lo convocó.

FC: Lo hizo Santi, o sea, el proyecto AÑZ es de Santi y con otros.

PM: El manifiesto también de fotografía expandida.

FC: Sí, sí, por más que él, él nos haya pedido opinión y hablado y todas las últimas decisiones y las palabras que están ahí son de él.

PM: pero sí había una relación de pedir opiniones.

FC: Sí, eso siempre. Sí, sí, sí, sí, siempre mando el texto, seguramente muchos aportamos a cambiar algo, digamos, pero él era como el que estaba constante, ajá.

PM: Dale, muchas gracias, ¿vale? Estamos en contacto.

FC: Dale un abrazo, Pedro. Chao.

## ANEXO 8

### Entrevista de Santiago Jaramillo

PM: Tú eres prácticamente el que ha entretejido una tendencia regional editorial sobre la fotografía expandida. En lo que estoy viendo, lo que estaba investigando. ¿Cómo ha sido ese proceso?

SJ: Qué pues, qué maravilla que lo digas. No necesariamente estaba haciéndolo, por reconocimientos o citas. Pero sí lo estoy haciendo por el propio devenir e intereses. Yo vengo del mundo de la arquitectura, empecé como arquitecto, porque estudié arquitectura, siempre vinculado al arte y utilizaba la fotografía como un medio de expresión para reflexionar sobre lo espacial, el hábitat, el conflicto, las tensiones sociales pues los problemas o tensiones políticas, la corrupción, la violencia y todos esos otros conflictos y por esas herramientas que me dio la arquitectura que me dio mi paso por el Sinaí, Egipto con la fuerza de observadores como soldado de Colombia (batallón 3) es que toda mi obra es como medio sui generis, no sólo en las aproximaciones y métodos de trabajo, sino también en los resultados visuales.

Cierto, entonces, un tiempo donde primero, cuando estaba en arquitectura y no sentía que pertenecía allí. Porque estaba haciendo fotografía. Cuando estaba haciendo fotografía desde la arquitectura para acceder a los espacios del arte como las instituciones, museos, galerías, concursos, pues, tampoco es que se representará efectivamente lo que es el arte, y después cuando miré hacia la fotografía ya es un plano mucho más. Mi interés inicial era más documental, el fotoperiodístico. Pues sí, mediatamente, me di cuenta que lo que yo hacía de intervención, es de participación de construcción de dibujo, escultura, instalación, puesta en escena, y en ese concepto tradicional del periodismo y de lo documental más clásico, cierto.

Entonces yo me preguntaba, donde entro ¿Dónde puedo habitar este mundo de la imagen? Si yo estoy hablando sobre los temas que hablamos todos, porque los temas finalmente si lo vemos en el arte, la literatura, el cine, el teatro, pues van a ser los mismos. Ahora vamos a hablar del amor, del Desamor, de la guerra, de los conflictos, de mis emociones interiores del yo, del ser, del debe ser, sí.

Pero por qué si lo hago de forma distinta o desde otros parámetros, otras metodologías, otras formas de hacer, narrar, porque no voy a estar hablando sobre los temas. Nos competen y nos cuestionan la vida, cierto y así fue. Así fue desde mi primera serie o mi obra temprana de hace 20 años que se llama *Ciudadelas en conflicto* que eran los estudios espaciales de la cárcel de varones de Manizales y del Batallón Ayacucho en Colombia y que luego eso evolucionó

desde la escala en miniatura a una escala monumental al paisaje de montaña como fue Colombia, en la serie de *Tierra de Luz*.

Entonces yo ya venía trabajando desde en la fotografía expandida desde 2003, digamos inclusive desde un poquito antes, cuando entré al ejército, porque allá, pues era una de mis funciones, un soldado y el fotógrafo de la fuerza. Pero realmente cuando empecé a estudiar arquitectura en el 2000, pues desde ahí yo ya estaba haciendo fotografía expandida, que no sabía cómo se llamaba, solamente que no sabía dónde encajar, dónde incluirme, donde aparecer, donde funcionar, y lo mismo, pues desde afuera si uno no sabe dónde nominarse, como referenciarse, pues imagínate el resto, mucho menos. Tiene algo que ver casualmente con las referencias de lo del espacio expandido, que viene, la de la escultura.

PM: Y cuando te aproximas a la idea del cine expandido también tiene que ver algo como el cine ampliado en la en la arquitectura a lo espacial, ¿no?, tu fotografía. ¿Consideras que se desborda? ¿Uno supera la propia referencia del papel y se va a otras partes?

SJ: Sí, se va a otras partes. Completamente, porque estaba relacionada con el dibujo, a la escultura, lo performativo, a lo participativo, a lo lumínico, a lo escenográfico, a los materiales, al error. A la deriva, a la repetición.

PM: ¿Y tienes algún referente teórico? ¿En tanto la fotografía o con el área de la fotografía expandida? Te voy a dar una percepción que tengo y es una de las cosas porque tenía ganas de entrevistarte. Mi tesis inicia con el *Manifiesto de la postfotografía* y culmina con el *Manifiesto de la fotografía expandida*, es el que tú desarrollas y no sé por qué tengo la sensación y disculpa de repente fue un atrevimiento de mi parte, pero tengo la sensación de que el manifiesto que ustedes provocan, no solamente cumple la función de ser una respuesta a los postfotográfico, pero si hay elementos, en donde ustedes buscan rescatar cosas que la postfotografía niega, como la creatividad, la creación sobre todas las cosas, que es un momento de creación y no de anulación del autor. Hay una respuesta a los postfotográfico como manifiesto o no tiene que ver.

SJ: Bueno, no es necesariamente, aunque pues lo postfotográfico está hablando del después de la foto, después, ¿qué se hace con todo ese archivo, ¿cómo se recicla, para qué inundarnos más en esta vorágine de imágenes? ¿Cómo crear nuevos relatos con lo que ya está? Habla desde la imposibilidad misma o la subjetividad que tiene la fotografía en comunicar, en su relación con



la verdad y la veracidad, pero yo creo que lo expandido, pues sí, está hablando también desde el momento antes de hacer la foto, desde los conceptos o estamentos de investigación. Puedes investigar un proyecto fotográfico, desde te metes en una biblioteca, en una librería. Desde las tesis y las teorías y claro que allí pues desde los datos, la información, puedes crear, todo un estamento y toda una postura.

Pero tú también lo puedes hacer desde el devenir, desde el encuentro, desde el error, desde lo inesperado, cierto, así también se hace el conocimiento o desde un plano completamente o meramente emocional. Experiencial sí, desde las sensaciones.

PM: ¿Algún tipo de tecnología de predilección?

SJ: Hay muchas posibilidades. Quién dijo que tenemos que hacer fotografía 35 mm. ¿O quién dijo que tenemos que hacer solo fotografía? Lo digital, que fue lo que puso en entredicho en muchos casos la fotografía análoga. Por ser menos práctica, por ser más costosa, por ser con menor definición.

Hoy en día, lo está poniendo en riesgo nuevamente la inteligencia artificial. Porque si algo no puede hacer la inteligencia artificial es una fotografía análoga, pensaría yo que de pronto, después lo haga. Seguramente la inteligencia artificial lo va a replicar, pero en este momento la fotografía digital está entredicho ya tenemos una nueva crisis, pum. Entonces ahí vuelve a salir la fotografía análoga, a mostrarnos qué bueno venga un momentico, que aquí estábamos calladitos. Y yo creo que lo expandido tiene que referirse a eso. O sea, entender las distintas técnicas.

Yo también puedo hacer desde lo técnico, yo puedo simplemente estirar un negativo, ¿al sol o a la luz? Y lo que ocurra ahí habla, habla del conflicto del paisaje. Yo puedo retocar una imagen, hacerle un collage o redibujarla o tacharla, hacerle nuevas capas y eso también es fotográfico. ¿Yo puedo utilizar un scanner, puedo utilizar un celular? No importa los soportes, dispositivos. El acto fotográfico por sí mismo, pues excede y expande esas nociones. Entonces, lo expandido, es precisamente eso, es como abrir todo ese campo y permitirnos.

PM: Hay un concepto que me interesa, y son las fotografías en plural, este con el concepto de las fotografías, es un concepto muy expandido, no solamente existe un tipo de fotografía, existen muchos tipos de fotografías.

SJ: Sí, por ejemplo, lo que hicimos desde la *Comisión de la verdad*, yo fui curador visual para la Comisión. Para la Comisión para el esclarecimiento de la verdad en Colombia. Uno de los postulados y una de las ideas que presentamos era, no solo referirnos a la fotografía desde los

fotoperiodistas, que es como tradicionalmente e históricamente nos han dicho que se cuenta la verdad.

¿Pero quién dijo que una mujer fotógrafa en Vera? Que solamente tiene 3 fotos de su madre porque fue asesinada, desaparecida y porque Cindy Muñoz, la fotógrafa de la que hablo, no puede hablar sobre la verdad y ella es fotógrafa. Hablar sólo sobre esas 3 imágenes, escanear, volverlas a dibujar e intervenirlas, es una manera también de recuperar esa memoria, hablar de la verdad.

PM: Disculpa que te interrumpa, pero como estás hablando ahorita de la memoria, que eso también un elemento de la fotografía expandida, me parece sustancial. El papel de la memoria en la fotografía latinoamericana.

SJ: Claro, porque es una posibilidad de la memoria, de recordar. Pero otra capacidad que tiene la memoria es de imaginar, de proyectar. O sea, no repetir las tristezas, los males, el conflicto, las violencias. Como no se repiten las violencias, en un pensamiento, creación. Allí también se da esa relación de memoria tiempo, pues también está allí puesta. Como una forma para extender estos planteamientos y estas ideas y lo fotográfico.

Desde todos sus lenguajes. Pues cada uno, se define cómo quiere expresarse, ¿cierto? ¿Sí, yo soy, si a mí me interesa la fotografía? Pero cocino, soy chef, ¿cierto? Porque yo no puedo traer esos ingredientes a la fotografía. Sí, el color del tiempo de cocción del aroma, de las sensaciones, de las texturas. Pero también desde lo negativo, que son las contaminaciones cruzadas o los excesos que se puede traer. Ciudades, cómo no, cómo no, esos pensamientos, esas ciencias, esas otras formas de entender el mundo, pueden nutrir a la fotografía, claro que lo pueden. Y es allí donde lo pienso. Yo desde esa Libertad que podemos crear y para crear, necesitamos crear.

Necesitamos creer en lo nuestro, en lo que nosotros sentimos, hacemos y para poder ser, necesitamos hacer, necesitamos probar, experimentar, inducir el error o provocar el error o responder a él, sí. A mí lo que me interesa de lo expandido es que expande nuestras nociones de lo que tenemos dado por hecho. Siempre la fotografía expandida va a estar en ese límite, entre lo que se puede, decir y lo que no, en ese punto límite de los lenguajes, de las formas de hacer, pero también de las formas de presentar. Si tú piensas en lo de la divulgación es muy distinto.

Yo veo este fotolibro de Víctor Galeano. En su obra impresa, con el color que se tiene sobre las páginas, es muy distinto al que me lo muestra una pantalla de computador o que lo vea yo en una exposición, o que lo vea publicado en un portal.

Lo expandido también se expande a esas cuestiones expositivas, de presentación, de proyección. Por ejemplo, te pongo otro ejemplo también del trabajo que hicimos en la Comisión de la verdad. Hicimos una exposición que llamó *Conflicto y paz en* donde invitamos al menos 14 fotógrafos. Distintas edades en proceso, entendiendo que son las generaciones futuras que nos van a hablar.

Una generación mediana, pues como yo, que estamos establecidos, de unos años de trabajo y una más antigua o mayor, si se quiere, es que hay muchos más años. Lo que hicimos fue entender esa mirada desde los fotógrafos testimoniales, quienes son aquellos que testimonian los hechos muy desde el fotoperiodismo, el documentalismo. Clásico o más utilizado en los medios o como hemos habitualmente entendido lo fotográfico.

Los fotógrafos testimonian antes que quienes son los que hablan desde su propia verdad, desde su propia experiencia, desde su propio dolor. Y los fotógrafos testimoniantes, que es una combinación o participación en donde los fotógrafos trabajan con Colectivos de víctimas o grupos sociales, que lideran estos procesos y esas exposiciones, ese proyecto los realizamos en fanzine, en gigantografía, en souvenirs en la ciudad, en exposiciones de mediano formato, afiches urbanos o carteles urbanos, proyecciones nocturnas, en los paraderos de buses, en los ferrys o botes que recorren los ríos, en documentos digitales que se podría mover por web o redes sociales o publicarse, periódicos, revistas.

Pensar en todos estos elementos, pues le estás llegando a todo tipo de públicos, algunas personas que tienen acceso a los ríos, otro a las montañas, otros que son más jóvenes, otras que son más viejos, otros que están más vinculados a la tecnología, otros que están y no necesariamente les interesa o los dejan entrar a instituciones o museos o galerías. Entonces la calle Allí también funciona como un espacio de exhibición. Pues mira que allí también desde la difusión y la divulgación se expande nuestra noción de lo que entendemos como expandir.

PM: Una forma de democratizar la imagen.

SJ: También y es una forma también de permitirnos nosotros, es una forma también de abrir esta posibilidad. Nos interesa también desde lo expandido, entender que las historias se cuenten desde adentro o en colaboración con las personas que están en los lugares en los territorios, cierto

PM: Oye, nos lleva a la pregunta cómo nació la *Editorial Raya* y sus publicaciones de AÑZ. ¿Cómo inicia la publicación de fotografías expandidas?

SJ: Eso yo, pues yo te contaba que yo venía haciendo estos proyectos. Cuando yo utilizaba maquetas donde hacía estas acciones participativas y de eso fue que empecé a publicar mis propios libros. Me gané, por ejemplo, el premio del IFA, donde publicaron *Patria o muerte* o

la Universidad de Caldas, me publicó *Colombia, tierra de luz* o el *Editorial Inframundo* me publicó *Lucía*, yo autopubliqué *Ruina*, *Elefante blanco*, todos estos proyectos, que de alguna forma tuvieron una repercusión en Latinoamérica, en algunas partes del mundo, llame la atención de algunos autores quienes me pidieron que les ayude a editar sus trabajos.

Y para mí, una de las cuestiones más relevantes en la fotografía es la edición, por eso, inclusive los autores y autoras que invitamos AÑZ, pues no solo son fotógrafos, sino que también son editores o hacen parte de un colectivo o dirige festivales o son profesores. No son solo curadores, o sea, como que no son solo ese personaje, pues con su cámara, aquí puede estar fotógrafo o son artistas. Ciertamente que la fotografía como medio mecanismo para mí la edición es fundamental, porque editar es comunicar.

Es la manera en que nosotros, a través de una secuencia, una asociación o unas tipologías de fotografías, podemos contar una historia o reflexionar sobre temas que nos interesan. De un modo un poco más amplio que estas publicaciones de las que venimos hablando. Entonces, muchos autores me invitaron a editar su trabajo inicialmente, pues yo lo hacía a título personal. Generalmente fueron maquetas, maquetas de trabajo, con las que los autores podían aplicar a una beca o podían entrar en la Universidad o podían buscarse un crowdfunding o podían un patrocinio o simplemente como ejercicio de ver su trabajo, en fotolibro para presentarle a otras editoriales, etcétera.

Yo no tenía ningún interés, ninguna ambición, tampoco de montar una editorial, en el sentido de tener la libertad de moverme por distintos lugares y estar siempre disponible para hacer lo que se considere. Precisamente por esa multiplicidad de funciones, oficios, formas de hacer, bueno, tenía interés de montarme en una editorial, pero River Claire, fotógrafo boliviano, uno de los referentes más importantes de la fotografía latinoamericana, súper joven, 24 años, cuando me contactó para que le editara su fotolibro que él se había ganado una beca boliviana, para hacer un proyecto sobre El Principito en el contexto aymara, en Bolivia, solo tenía los dibujos y las ideas, cierto, y tenía ya un plan de viaje por toda Bolivia, entonces, claro, nos explotó la mente, la posibilidad de poder participar.

Pero una de las condiciones que ponía la beca es que estuviera asociada o fuera publicada por una editorial. Eso es fundamental para que lo revise sobre lo expandido. Desde las nociones de identidad del lenguaje, de forma, de hacer, de representación, de participación. Yo creo que River empieza.

Al otro día ya, tenemos la editorial y nos pusimos a trabajar. Paralelo a eso yo ya venía trabajando en AÑZ Fotografía Expandida Latinoamérica que es un proyecto en colaboración con Matiz taller editorial, que es muy importante que lo incluyas desde allí. *Matiz Taller*

*Editorial*, es la imprenta dirigida por Janeth Usma, ha posibilitado muchas cosas de lo que es el fotolibro no solo en Manizales, en Colombia, sino también en Latinoamérica, en el sentido que ya hemos hecho más de veintipicos libros desde allí, qué es lo que más me interesa yo entiendo al fotolibro como si fuera un pez que tiene escamas o que tiene piel, que tiene cuerpo que se mueve, nada, nada, y nada, dice y dice, es un organismo como vivo. Entonces a mí me interesa mucho la materialidad y cómo el objetolibro, muchas veces yo prefiero llamar al fotolibro, cómo objetolibro.

Porque me interesa la materialidad. Me interesa que el objeto diga, hay algo que a mí me interesaba mucho en la arquitectura, que es la nobleza de los materiales, un ladrillo pues en barro o es en cerámica, pero tú sientes el barro, sientes la cerámica, tú sientes el concreto, tú sientes el frío del vidrio, su textura lisa, cierto. Entonces esa nobleza de los materiales pues me interesa que se trasladen al fotolibro como objeto. Definitivamente para mí es importante.

A este objeto, como una forma adicional o una forma de comunicar lo que cuenta. El proyecto, por ejemplo; *Elefante Blanco*, es un proyecto de fotolibro que yo publiqué, que habla sobre un estado fabulario. Búsqueda de un elefante blanco, como un animal que estaba divagando caminando por allí, por el desierto. Pero finalmente, lo que se encuentra son unos matabueyes. Elefante blanco, descuido dejado por la corrupción, sí pero el objeto libro es una mole de concreto, es una es una funda de concreto.

Es bueno, entonces imagínate, es pesado y en la textura del concreto, entonces tú te tienes que limpiar las manos, quedas como seco, te tienes que echar crema de manos y dentro de esa funda de concreto está el fotolibro que es súper pequeñito leve. Sí, entonces mira casi que los mismos materiales con los que se hizo la obra. Son los que hacen el libro *El pez muere por la boca*, la maqueta o prototipo inicial, que seguramente es muy difícil de hacer luego en una escala más grande, y se realizó con escamas metálicas sobrepuestas entonces con rotadores de pesca sobre una base.

PM: ¿Estos son ejemplares únicos?

SJ: Sí, digamos que *el Elefante Blanco* es un tiraje como de cinco, me interesaba que fuera corto y me interesaba que esos libros quedarán en unos buenos espacios de visibilidad como en algunos museos, algunas colecciones, algunas escuelas.

PM: Podrías hablarme del proyecto 20 fotografías y un colectivo.

SJ: Listo, te estaba contando *20 fotografías*, es creado por el *Colectivo más uno*. Lo creamos entre Federico Ríos y Jorge Pancho hace muchos años, no sé cómo el 2012 o 2011, Luego al colectivo, se sumó Juanita Escobar y Federico Pardo. Federico y yo estábamos trabajando con

20 fotografías. Realmente, pues, fue Federico quien lo ideó inicialmente, pero yo estuve en la primera versión y participé en las 5 que creamos.

Con el colectivo, pues creamos este laboratorio de creación y experimentación latinoamericano. Y vamos a lugares. Que no necesariamente tenía una conexión establecida con lo fotográfico o países que no estaban completamente embebidos conectados en esta red de fotografía latinoamericana y nos íbamos allá 100 personas desde tutores y editores a conformar una serie de grupos con los que trabajamos.

En construcción con las comunidades se creaban relatos desde todos los frentes. Es allí también está lo expandido completamente visto y dicho cierto sí, *20 Fotografos* pues lo que hizo fue conectarnos y unirnos, ya no desde ir a Estados Unidos a *Alex Adam Gallery* o al *The New York Times Portfolio Review*, sino hacerlo nosotros mismos acá, claro que, eso amplió y condicionó muchas cosas de libertad y de expresión para la foto.

PM: ¿Pensaste que ibas a conseguir tanta variedad de formas de lo fotográfico en este proceso?

SJ: Digamos que eso era lo que esperaba, a medida que, por ejemplo, lo primero que hicimos con *20 fotografías* en Nuquí es muy, muy documental, muy fotoperiodístico, porque Federico, pues es uno de los grandes fotoperiodistas latinoamericanos, cierto, y el grupo de gente que fue, pues, estaba muy vinculado al fotoperiodismo, pero allí también había una diseñadora, yo también estaba proponiendo una intervención, había unas primeras libertades para crear tipos de proyectos.

Luego cuando hicimos Amazonas pues ya estaba Gerardo Montiel, estaba Lena Mucha, Oscar Castillo <sup>71</sup>entre otros, personas que ya estaban haciendo otro tipo de fotografía de otras maneras de contarnos el mundo. Luego de escuchar las experiencias que se estaban creando, allí los lazos que se tejían. Pues cada vez querían participar más, entonces lo que fuimos fue abriendo ese.

Entonces el desarrollo de manifiesto en el 2021, lo que voy a hacer es manifiesto sobre este tema. Como te estaba diciendo, Matiz Taller Editorial fue donde yo imprimí el libro de *Colombia, Tierra de Luz* con la Universidad de Caldas Allí conocí a Yaneth, de allí me salieron un par de libros más, uno de ellos fue *Todas las Hojas son del Viento* que te mostré con Víctor Galeano.

---

<sup>71</sup> Se contó con los tutores Andrea Ardila, Colectivo Arena, Colectivo SOS, Diana Maxwell, Denis Manuel Rivera, Esteban Vanegas, Federico Pardo, Gerardo Montiel Klint, , Manuel Rojas, Mariana Reyes, Mario Dominguez, Nelson Morales, , Jorge Panchoaga, Santiago Escobar - Jaramillo, Zully Sotelo, Federico Ríos y Viviana Peretti.

También Pepe Hanze, que está en Ecuador, también me invitó a que le publicara y editara su libro *Deriva*. Con *Raya*, Yaneth me dijo, “¿Por qué no hacemos una colección de bolsillo?”, eso fue como su primera idea, yo quiero hacer una colección que me propones. Yo me junté con Ángel, es un editor, el más importante en Colombia, que tiene su propia editorial ahora que se llama *Artimaña* y empezamos a sacar algunas ideas. De allí yo ya venía pues trabajando con el concepto de la fotografía expandida, fue donde creamos esta idea de bueno, hagamos esta colección, ¿cierto? Finalmente, pues Ángel no participó más, tenía otros compromisos de tiempo, entonces quedamos ya solo Yaneth y yo.

El manifiesto era hacer las entrevistas, yo era más como hacer la investigación, invitar a los autores, pero luego pues, como toda esa responsabilidad y tareas recayeron en mí, ahí fue donde empecé a construir este manifiesto. Fabiola Zedillo fue una de las primeras con las que yo ya contaba para participar en AÑZ, Martín Bolatti, que también es un autor que yo admiro y respeto mucho, que también una editorial llamada SED Editorial, que también trabaja sobre el expandido. Es, por si no la tienes de pronto hay referenciada con ellos.

Con escribir el manifiesto y a mí me parecía importante hablar desde todos esos frentes, es nuestro territorio desde donde estamos hablando. Hacer como una introducción a lo que pasa en el movimiento latinoamericano. Con sus tensiones políticas, sociales, económicas y como desde allí nosotros podemos hablar desde acá. No que nos miren desde afuera, más que nos hablen desde acá. Entonces era un parámetro importante. Las formas en que podíamos desde lo metodológico pensar en estas formas de relacionarnos, de crear y ahí está.

Pues muy dicho, lo del lenguaje fotográfico, que el lenguaje fotográfico directamente va relacionado a la metodología o procesos y ya los resultados, pues precisamente los resultados o el objeto, la salida o la divulgación, pues es lo que se va a ir publicando.

Que nos interesa de los autores, pues que sea, que representen. Lo que podemos entender como Latinoamérica. Que haya autores desde Argentina, hasta México. Que se hable castellano y portugués. Ojalá que puedan estar todas esos lenguajes o metodologías. Que sea diverso en los géneros, en las razas, en los temas. En las formas. Entonces, casi qué ya que estaba dicho, lo importante era escribirlo. Explicar qué es lo expansivo, la noción de lo expandido, que ahí está una cita de Claus. Queda como unas bases y que tú lo puedes extender al teatro, a la pintura, a tantas otras formas.

PM: Existen tres grandes bloques de la fotografía expandida en Latinoamérica, Brasil es un monstruo en la producción de fotografía expandida, Argentina, creo que es más en el entorno académico y en el caso de ustedes, desde la edición. Sí es por eso. ¿La experiencia y el fotolibro cómo lo ves? Los 90, estaba revisando y había una tradición de la fotografía documental de

fotolibro que en los 90 desaparece y se vuelve el catálogo. Y en cierta manera, ustedes están rescatando esa tradición del fotolibro documental de los años 70 y 80, que le da mucho más valor, porque resulta que ese es un espacio ahora materializado de una tradición latinoamericana.

SJ: Qué bonito, porque claro, mira que el concepto de lo expandido también tiene que ver con las formas y técnicas de impresión. Por ejemplo, el fanzine por los catálogos o los ligaban, les imprimí en estos materiales con papel ecológico más amarillento, más tipo periódico. Más rústico, si se quiere, más manual. Pues también es una respuesta en algunos casos a la precariedad. A la falta de recursos, a la falta de máquinas, a la falta de técnicas, a la falta de profesionales, experimentados en esos temas, pero al mismo tiempo, desde esa carencia entre comillas, está toda esta abundancia.

Fue por eso. Estos objetos libros están siendo también valorados. En Estados Unidos y en Europa, pues tanto que si tú miras a lo que pasa con KWAY con Fernando Fujimoto en Perú o si tú miras lo que pasa con *Hydra en México* con Ana Casas o si mira lo que pasa con Orden del Volatín, Incluso lo que hace Ricardo Báez desde Venezuela. Mira que esos otros libros y esos objetos y esas formas de narrar. Pues están siendo muy bien valorados. Allí sale interés, por ejemplo, desde Raya. Quedamos finalistas en *ParísPhoto*, apertura que es el premio más importante de fotolibro en el mundo con el libro de Óscar Castillo en Venezuela. Hemos sido referenciados por la revista Time como uno de los mejores fotolibros latinoamericanos de la de uno de las mejores 20 fotos libros del año en el mundo, y así hay muchos otros ejemplos.

De lo que te puedo decir que hemos sido invitados a Printed Matter. El Moma de Nueva York adquirió varios de nuestros fotolibros, el MOMA en San Francisco adquirió toda la colección. En museos, en universidades como Harvard, Columbia, etc. Ciertamente, eso antes no pasaba, o por lo menos que yo sepa, pues no, yo cuando empecé o cuando estaba en ese proceso que nuestras ideas, nuestros proyectos, también pudieran verse en las otras partes.

No estudiamos desde allá, impresos allá, si no hechos acá, impresos acá y estudiados allá. Claro, eso es lo que estamos, que casualmente es lo que está sucediendo, es una forma también y eso es lo que estamos tratando. Es lo que están revirtiendo las cosas y es una sumatoria de grupos personas que le estamos metiendo el pecho propio.

PM: Es sobre todo el uso de las redes, o sea, ¿haces el uso de tus páginas web, de las de las redes sociales, o sea, tienes alguna actividad importante? ¿Te parece que es fundamental para tí? ¿Para el proceso de lo del de los libros que ha llevado a cabo de la fotografía expandida o es irrelevante?



SJ: Yo creo que no se debe ni sobrevalorar ni subvalorar las redes. O sea, uno no tiene por qué dedicarles toda su importancia, relevancia, conectividad a las redes. Pues porque hay otras formas en el plano físico, presencial y material. Definitivamente vale la pena. Tampoco puede dejar por fuera las redes sociales. Porque es la manera en que nos estamos comunicando y conectando. La pandemia, ¿qué hubiéramos hecho sin las redes sociales o sin esa posibilidad de conectividad? Que nos daban las plataformas, la tecnología. Seguramente los problemas de salud mental, inclusive de salud física, o las posibilidades creativas no hubieran aflorado.

PM: ¿Pero si te han contactado artistas o grupos colectivos a partir de las redes?

SJ: Sí, sí, completamente. Pues todo esto fue cruzado por la pandemia que me faltó decir, eso tan importante. Entonces eso que yo decía, es que yo quiero tener una vida, yo quiero estar viajando, moviéndome de un lugar a otro, pues la pandemia me obligó a ello. La conectividad y la conexión con mis colegas, amigos, referentes, estuvieron desde las redes. Desde allí fue que empecé a hacer esta serie de entrevistas. Que invitó a Baudó. Bronx Documentary Center o luego la Masterclass de WordPress foto.

Muchas personas desde distintos lugares hablan sobre la fotografía expandida y yo creo que valga la redundancia, se expandió esta noción y precisamente. fue la pandemia y podemos hablar de lo que también acabó por ejemplo con el proyecto de *20 fotógrafos*. Eso por lo menos lo puso en pausa. No sé si de forma indefinida o indeterminada, pero por lo menos paró toda una secuencia de talleres y laboratorios que íbamos a realizar o que veníamos pensando.

Porque allí el encuentro era definitivo, entonces las redes sociales claro que son una estrategia, una posibilidad, una manera de ampliar la comunicación y la forma de conectarte con otras formas, entonces yo utilizo las redes permanentemente todo el tiempo. Estoy subiendo desde mi cuenta o desde *Raya editorial* o desde *Colombia. Tierra de luz*.

Lo que están haciendo los autores cuando somos seleccionados o cuando estamos en ferias o cuando publicamos cierto, también las combino con situaciones personales porque uno es una extensión artística de su vida. Es uno mismo, yo creo que la vida misma es su obra.

Y uno tiene distintas formas de publicarlo, entonces, para mí es muy importante. Las redes en este ambiente creo que el hecho de que estemos tú y yo hablando y que estemos tratando estos temas, también vienen de allí. Y que tú de pronto me contactaras o conectas o me conectara conmigo, pues mira que esto hace parte de esta colectividad de la que hablo.

## ANEXO 9

### Uso de redes sociales por parte de los artistas de la postfotografía

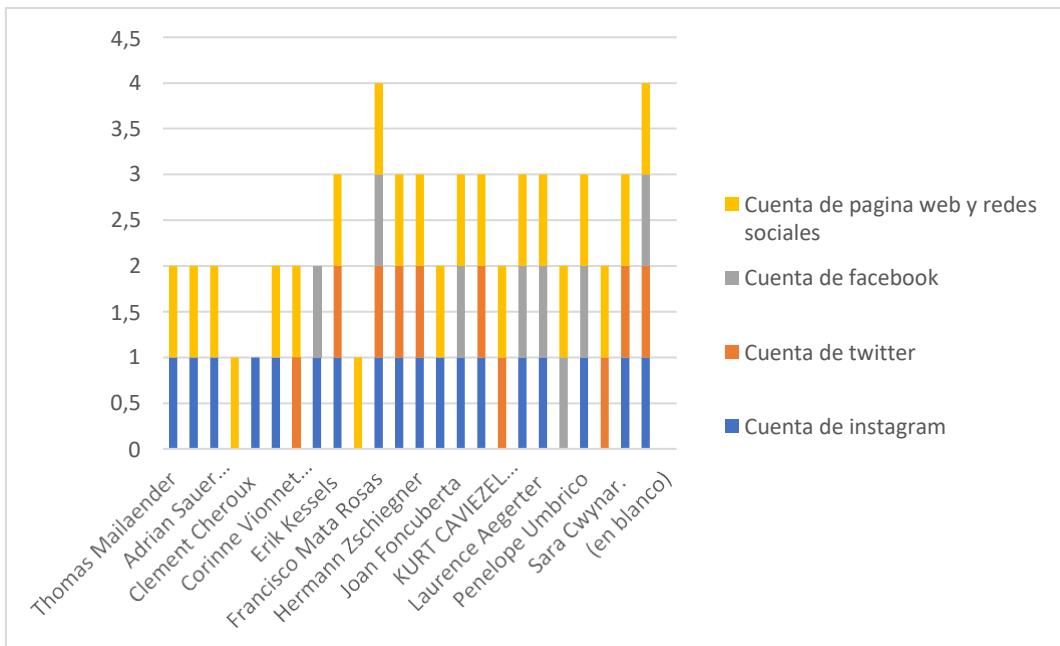


Gráfico 6 uso de redes sociales por parte de los artistas

## ANEXO 10

### Autores y obras, etapa mediación tecnológica digital (1998-2007)

*Tabla 16: Autores y obras, etapa mediación tecnológica digital (1998-2007)*

Autor	Titulo	Publicado en	año
David Tomas	From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye	SubStance <u>Vol. 17, No. 1, Issue 55</u> 59-68	1988
William J. Mitchell	<i>the reconfigured eye. visual thruth in the post-photographic</i>	The MIT Press	1992
Kevin Robins	<i>The virtual unconscious in post-photography</i>	Science as Culture: Vol. 3, No. 1, p. 99-115	1992
Manovich, L.	<i>The paradoxes of digital photography</i>	<i>Photography after photography</i> , 58-66.	1995
Lister, M.	<i>The photographic image in digital culture</i>		1996
Kevin Robins	“¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” En LISTER, M. (compilador): <i>La imagen fotográfica en la cultura digital</i> ,	Barcelona: Paidós, 49-75.	1997
José Luis Brea	La era postmedia.	Editorial CASA	2002
Nicholas Mirzoeff	<i>Una introducción a la cultura visual.</i>	Paidos	2003
Hans Belting	<i>antropología de la imagen</i>	Kanst Editores	2007
Martin Lister	<i>A Sack in the SandPhotography in the Age of Information</i>	<i>Convergence</i> , 13(3), 251–274.	2007

## ANEXO 11

### Segundo momento: la postfotografía y las redes

Tabla 17: Publicaciones que enuncian inundación de imágenes digitales

Autor	Título	Publicado en	año
Joan Fontcuberta	Por un manifiesto posfotográfico	la Vanguardia	2011
Pastor, E. M.	Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0,	Historia y Comunicación Social Vol. 19. N° Esp. Febrero (2014) 747-758	2014
(Mario, 2016) Mario Carlón	Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea	<i>Estética, medios y subjetividades. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile.</i>	2016
Fontcuberta, J.	La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.	Galaxia Gutenberg	2016
Margadona, L. A., & Renó, D. P	. La resignificación de la fotografía analógica en la era de la postfotografía: un breve ensayo. <i>Actas de Diseño</i> ,	Actas de Diseño, 36, 271-274	2021
Alejandra Olivio, Jesús Lau y Edith Herrera	Imagen desde la postfotografía: una revisión conceptual	<i>Arte, Individuo y Sociedad</i> , 35(1), 267-282.	2022

## ANEXO 12

### Bibliografía sobre fotografía expandida

Tabla 18: Obras que analizan la fotografía digital y la postfotografía

Autor	Título	Publicado en	año
Ritchin, F., Dietz, S., & Reidp. T.	<i>In our own image</i>	Aperture Foundation, Incorporated	1999
Oscar Colorado	<i>Fotografía 3.0 y despues de la postfotografía qué?</i>	México: OscarenfotosPublishing.	2014
Mira Pastor, E.	Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0.	Historia y Comunicación Social Vol. 19. N° Esp. Febrero (2014) 747-758	2014.
Laura González	La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!	Desiertas ediciones	2018

## ANEXO 13

### Bibliografía sobre fotografía expandida

*Tabla 19: Bibliografía base sobre fotografía expandida*

Autor	Título	Publicado en	año
Stan VanDerBeek	Culture: Intercom” and expanded cinema: A proposal and Manifesto.	<i>Tulane Drama Review</i> , 11(1), 38-48.	1966
Gene Youngblood	Cine expandido	The Los Angeles Free Press	1970
Krauss, R. field.	Sculpture in the expanded	<i>October</i> , 8, 31-44.	1979
Philippe Dubois	El acto fotográfico y otros ensayos	Paidós	1986
Krauss, R. E.	<i>Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos</i>	Barcelona: Gustavo Gili	1990
<i>Gerardo Suter</i>	<i>Imagen expandida*</i>	Universitat Politècnica de València	2010