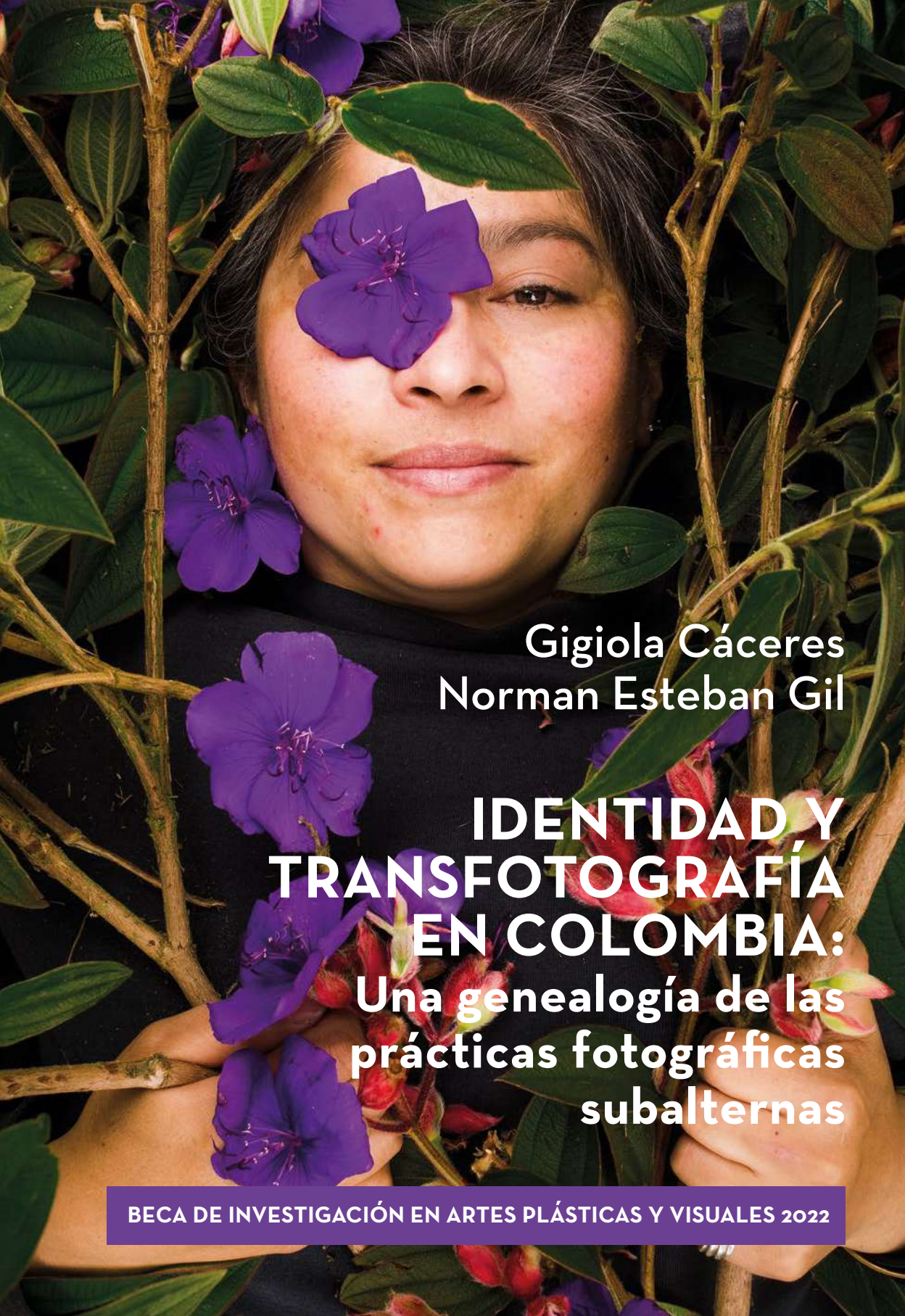


Gigiola Cáceres
Norman Esteban Gil

IDENTIDAD Y TRANSFOTOGRAFÍA EN COLOMBIA:

Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2022

Identidad y transfotografía en Colombia:
Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas
Tomo II

Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2022

Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Catalina Valencia Tobón
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Morales Ortiz
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Catalina Rodríguez
Gerente

Alberto Roa
Ana Viasús
Andrea Rodríguez
Deysi Carolina Méndez Méndez
Francy Jasmín Torres Soler
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Jorge López
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
María Clara Arias Sierra
Mariana Arango García
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Andrea Gil Acosta
Paula Yinneth Pinzón Rubio
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Sergio Zapata León
Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Publicaciones Idartes

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza Reina
Diseño y diagramación

Descuerada como el Siete Cueros.
Lina María Pedraza (2022).
Fotografía de carátula

Multi-Impresos S. A. S.
Impresión

© Gigiola Cáceres y Norman Esteban Gil

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Noviembre de 2023
ISBN impreso: 978-628-7686-02-1
ISBN PDF: 978-628-7686-03-8

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
http://galeriasantafe.gov.co/

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o trasmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

Investigadores:
Gigiola Cáceres
Norman Esteban Gil

Tutora: Marta Cabrera
Asistente del proyecto: Sergio David Ávila

Identidad y transfotografía en Colombia:

Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas

Tomo II

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

770
Cáceres, Gigiola.
Identidad y transfotografía en Colombia: Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas/ Investigadores: Gigiola Cáceres y Norman Esteban Gil. – Bogotá [Colombia]: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Instituto Distrital de las Artes – Idartes. Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2022. Programa Distrital de Estímulos.
148 páginas
ISBN (impreso): 978-628-7686-02-1
ISBN (PDF): 978-628-7686-03-8
1. Fotografía artística. 2. Fotografía -- Aspectos sociales. 3. Fotografía erótica.
4. Fotografía -- Identidad. 5. Fotografía -- Diversidad cultural.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (noviembre 2023). JT.

Contenido

Este libro es posible gracias a la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales otorgada por el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, así como a la invaluable participación de los individuos y las comunidades que compartieron con nosotros encuentros, diálogos y experiencias en torno a sus prácticas fotográficas.

Agradecemos a Marta Cabrera, tutora del proyecto, por su orientación y disposición siempre atenta; a los estudiantes de la carrera de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Cauca y de la Universidad Antonio Nariño, de Bogotá, por acompañarnos como observadores en los encuentros realizados. A Sergio David Ávila, asistente del proyecto, por su colaboración en este proceso. A Ivonn Stephani Revelo Bulla, Claudia Marcela Ruiz Paz y Tatiana Medina Botero, por su gestión en la consecución de los espacios para el desarrollo de los encuentros con las comunidades. Finalmente, agradecemos a lxs representantes del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, por el seguimiento realizado a la ejecución de la investigación.

A las comunidades, colectivos y participantes de la investigación, les expresamos nuestra gratitud por su acompañamiento durante el proceso:

Ademir Campo Gutiérrez, Adrián Camilo Flor Campo, Alba Doris Orozco Contreras, Alejandra Acosta Cortés, Andrea Ortiz Díaz, Andrés Mena, Angie Lorena Franco, Angie Vargas Ballestero, Antonio José Herrera, Carlos Herney Buriticá Aguada, Claudia Ruiz Meléndez, Claudia Ruiz Paz, Daniel Botero Arango, Dani Pineda Cortez, Erika Nimis, Luz Dary Sánchez, Diana Valentín Vicuña Montaño, Dora Lilia Aranda Morales, Édinson Javier Quiñones Falla, Erika Ortiz Díaz, Estefanía García Pineda, Fabián Camilo Delgado Ordóñez, Fernando Pareja, Fidelina Aranda, Gustavo Gutiérrez, Janeth

Menjure Cortés, Ingrid Julieth Morales Aranda, Jessica Paola Patiño Flórez, Jessica Torres Pérez, José David Piravaguen Daleman, Julián David Quiroga Vanegas, Julián Andrés Pito Ruiz, Julieth Cruz Lozano, Karen Andrea Forero, Liseth Caro Villate, Laura Sánchez Useche, Lina María Pedraza Peña, María Patricia Rodríguez Jiménez, María Camila Yopasa Larrotta, Miller Muñoz, Nancy Elena Burgos Ortiz, Nelson Andrés Mora Cardona, Paola Correa, Roberto García Fonseca, Sara Romero, Sonia Magally Osorio Aguillón, Steffany Rodríguez Jiménez, Tatiana Medina Botero y Wendy López Caro.

Agencia Colectiva Amalias, Asociación de Recicladores Sineambore, Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia, Cabildo Indígena Muisca de Suba, Colectivo Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales, Colectivo Sabias Montañeras, Fundación Arts Collegium, Fundación Cultural Waja, Universidad del Cauca, Centro de Documentación de la Galería Santa Fe y Raíces Campesinas Café.

Más allá de la imagen

Hay un derecho político que tenemos todos los ciudadanos: crear y movilizar representaciones simbólicas que contribuyan al reconocimiento y la dignificación de las comunidades a las que pertenecemos. Se trata de un derecho cuya potencia descansa en la idea de la libre expresión, y uno de sus más poderosos vehículos es la fotografía. En una era en la que todos nos hemos convertido en fotógrafos, el valor, el significado, la regla y el alcance de este medio artístico alcanzan destinos inatajables.

A eso le apuesta la segunda parte de la investigación que el lector tiene en sus manos: profundizar teóricamente en los conceptos de identidad, genealogía, estética y subalternidad, con miras a la explicación de un fenómeno de crucial importancia en nuestro medio y en el actual momento histórico: la transfotografía.

No necesitamos ir muy lejos para encontrar muestras del ejercicio de ese derecho y de los logros de los miles de transfotógrafos que se han volcado a las calles a expresarse y a capturar la expresión de otros, logrando de esa manera fortalecer su lugar en el mundo. Se trata de prácticas pedagógicas y artísticas que involucran a comunidades indígenas de una región como el Cauca, quienes han participado activamente en el proceso de paz y encuentran en la fotografía un mecanismo para impedir que se los invisibilice; o la divulgación de imágenes capturadas durante el movimiento social de 2021, que hablan de comunidades empoderadas que ejercen cultura política desde las entrañas de su ciudadanía; y también están los registros de comunidades LGBTI que no necesitan que se los retrate desde el exterior para plantar cara y redefinir la idea estética, que en la actualidad se relaciona más con las experiencias sensibles de los individuos y de las comunidades en diferentes contextos culturales… Todos son momentos que se encuentran en la base de la transformación social, tan necesaria en el siglo que nos rige.

Al hacer visibles las prácticas fotográficas realizadas por minorías y por grupos que se encuentran al margen de la producción artística profesional, y al exponer cómo se conectan y dialogan con las prácticas documentadas y la perspectiva metodológica de los laboratorios de investigación-creación, el presente estudio logra recuperar mundos

diferentes que no solo contienen visiones de la actualidad, sino que se erigen en verdaderos panoramas alternativos que favorecen la comprensión de identidades emergentes o que han estado ocultas, en su condición fluida, múltiple y fragmentada.

Este trabajo recibió la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2022 y contribuye al abordaje y la comprensión de las prácticas artísticas colectivas y de las experiencias locales que emplean el medio fotográfico para expresarse, y que de este modo amplían la mirada que podemos tener de nosotros mismos.

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general
Idartes

Introducción

Cansada de luchar por mi derecho a crear. Cansada de luchar con la política y la etnia que rodean mi derecho a fotografiar, yo retrato para crear.

Karimjee (cit. en Jabardo 2012, p. 265)

Identidad y transfotografía en Colombia: Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas es un proyecto de investigación en artes visuales que busca visibilizar las prácticas fotográficas realizadas por minorías y grupos que se encuentran al margen de la producción artística profesional. Para ello, propone un análisis genealógico de las prácticas colectivas y de las experiencias locales que utilizan el medio fotográfico para movilizar reflexiones sobre la identidad.

Más allá de las prácticas artísticas que se legitiman a partir del reconocimiento de lxs[1] artistas y sus obras en el ámbito institucional y académico (universidades, museos, galerías, centros de artistas, etc.), existe un activismo artístico y social influyente en escenarios subalternizados, como las redes sociales y los espacios comunitarios. Estas propuestas suelen organizarse con más frecuencia en las prácticas pedagógicas y los movimientos sociales, por lo cual su objetivo no es necesariamente el de figurar en espacios convencionales (Cáceres, 2021, p. 109).

La presente investigación utiliza vertientes de análisis y metodologías que incluyen las visualidades como parte importante en la producción de significados sobre las representaciones sociales y culturales de los individuos. Retoma el pensamiento de autorxs como Enrique Dussel, Pratibha Parmar, Stuart Hall y Silvia Rivera Cusicanqui, quienes abogan por una investigación que privilegie "la mirada" y las experiencias de quienes se encuentran principalmente en un lugar de subalterno.

En cuanto la fotografía ha contribuido desde su invención a la proliferación de imaginarios que acentúan los discursos sobre "el otro" y las

1 Dada la naturaleza de la investigación, consideramos pertinente el uso del lenguaje inclusivo en la escritura del texto. Particularmente, la letra x es utilizada para denotar la diversidad de géneros.

construcciones sociales de la identidad y la diversidad cultural, la presente investigación aporta "al derecho político que tienen los individuos de crear y movilizar representaciones simbólicas que contribuyan al reconocimiento y la dignificación de las comunidades y sus discursos" (Cáceres, 2021, p. 115).

Sobre la investigación

La investigación se divide en dos partes:

En la primera, cuyo tomo fue publicado a finales de noviembre de 2022,[2] presentamos una introducción a los conceptos generales de la investigación, así como una exposición de las prácticas fotográficas documentadas. Se ofreció, igualmente, un amplio despliegue metodológico en el que se analizaron los relatos, las experiencias y las reflexiones producto de los encuentros y los diálogos sostenidos con las comunidades. Al final de esa primera parte se recogieron algunas de las ideas más relevantes producto de los análisis realizados, y se señalaron algunas aproximaciones reflexivas que buscaban dar respuesta a la pregunta en torno a la cual se realizó la investigación.

En la segunda parte, cuyo tomo tiene el/la lector/a en sus manos, presentamos una profundización teórica sobre los conceptos de identidad, transfotografía, genealogía, estética, y subalternidad, y exponemos cómo estos se conectan y dialogan con las prácticas documentadas y la perspectiva metodológica de los laboratorios de investigación-creación. A partir de los conceptos desarrollados presentamos una visión de las prácticas y los discursos fotográficos situados en escenarios subalternizados en nuestro contexto, con el objetivo de generar aperturas críticas y reflexivas sobre lo que hemos denominado *identidad y transfotografía en Colombia*.

2 El primer tomo fue publicado gracias a la Beca de Investigación en Artes Visuales 2022, otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia. El libro se puede consultar en formato digital (https://www.redlic.net/publicaciones) y en diferentes bibliotecas públicas del país.

Antecedentes y contextualización general

En una investigación precedente, titulada *Políticas culturales y agenciamientos de las prácticas visuales de la fotografía y el cuerpo en el arte contemporáneo en Colombia (1990-2020)*,[3] se examinó la forma como se han articulado los discursos del cuerpo con los proyectos de formación de ciudadanía contemporáneos que lidera el Estado a través de las políticas culturales y los agenciamientos de la fotografía en nuestro contexto. El análisis tuvo en cuenta algunas emergencias políticas que fueron importantes en la década de los años noventa, como el multiculturalismo, la promoción de la identidad y la diversidad cultural y su relación con fenómenos sociales como el giro corporal, la globalización, la reestructuración de la institucionalidad pública y los sistemas de producción del capital en la sociedad contemporánea (Cáceres, 2021).

Las reflexiones y los hallazgos realizados en esa investigación fueron útiles para comprender la coyuntura en la que se han desarrollado las prácticas fotográficas y cómo estas expresiones han contribuido al derecho político que tienen los individuos de crear y movilizar representaciones simbólicas que contribuyan al reconocimiento y la dignificación de las comunidades y sus discursos.

No obstante, la investigación puso en evidencia que las prácticas artísticas que han sido visibilizadas en los últimos treinta años en nuestro país provienen, en su gran mayoría, de lugares de enunciación privilegiados.[4]

3 Tesis de maestría presentada por Gigiola Cáceres Machuca para optar al título de magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Javeriana, 2021. http://hdl.handle.net/10554/55047 (3/4/2022).

4 En efecto, la producción fotográfica sobre la identidad y la diversidad cultural ha sido el producto del trabajo realizado por artistas profesionales que cuentan en su gran mayoría con formación universitaria, estudios de posgrado, manejo de un segundo idioma, libertad de desplazamiento en contextos nacionales e internacionales y condiciones socioeconómicas favorables que les permiten desarrollar su trabajo artístico. Entre muchos otros artistas contemporáneos que cuentan con este perfil se encuentran Miguel Ángel Rojas, Libia Posada, Luis Guillermo Morales, Henry Agudelo, Ruven Afanador, Liliana Angulo, Jesús Abad Colorado, Adriana Duque, Fernando Arias, Juan Pablo Echeverry, María Isabel Rueda, Santiago Monge, Juan Manuel Echavarría, Guillermo Riveros, Mónica Barreneche, Victoria Holguín, Andrés Sierra, Paola Rojas, Ricardo Caicedo, Martha Posso, Diana Beltrán, Mateo Rueda, Andrea Barragán, Pablo Adarme y Martha Amorocho (Cáceres, 2021).

Si bien el trabajo de lxs artistas profesionales ha sido importante en los agenciamientos contemporáneos sobre la identidad y la diversidad cultural, la producción simbólica abarca no solo el trabajo realizado por estxs: también existen otras prácticas estéticas desarrolladas por individuos, grupos y colectivos cuya producción se encuentra al margen de los escenarios tradicionales del círculo artístico. De acuerdo con la Constitución Política de Colombia de 1991, es importante fortalecer un espectro amplio de validación de todas las prácticas culturales, procurando amplificar y horizontalizar las divergencias y las diferencias estéticas provenientes de las etnias y de las culturas (Cáceres, 2021). El presente proyecto de investigación busca contribuir a este propósito.

Capítulo I

Fotografía e identidad

La identidad, como narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos para saber quiénes somos (Hall, 2010). En esa narrativa, la diferencia aparece como un rasgo distintivo a partir del cual construimos nuestros discursos sobre la identidad. Así, cuando hablamos de lo que nos hace diferentes, no solo estamos contando quiénes somos, sino que también enunciamos, mediante nuestro discurso, lo que los *otros* son de acuerdo con un determinado contexto de significación.

La fotografía ha sido, desde la modernidad, una herramienta utilizada en los procesos de construcción de la identidad. La imagen reflejada y fijada en un soporte fotosensible opera como un dispositivo de conocimiento que proporciona datos objetivos para la clasificación de las identidades. En la medida en que la fotografía refleja en alto grado la realidad que vemos, su función como documento ha estado al servicio de la ciencia para el estudio y la clasificación de las identidades y los cuerpos.

Los individuos y las comunidades de nuestros territorios han sido tradicionalmente fotografiados bajo una mirada que privilegia la diferencia. En las fotografías de comunidades negras, indígenas, campesinas, transexuales y gay tomadas por fotógrafxs blancxs se ha naturalizado particularmente una mirada sobre el *otro* "exótico". Ciertamente, la mirada del fotógrafx modernx identifica categorías antropológicas nativas o rasgos físicos distintivos de la identidad de los individuos con el fin de resaltar sus singularidades (Parmar, 2012).

Esto ha ocurrido igualmente con la manera de historizar las prácticas fotográficas producidas en escenarios subalternizados. La historia de la fotografía africana, por ejemplo, comenzó a desarrollarse bajo la mirada de historiadorxs blancxs de origen europeo y norteamericano; su visión ha valorizado las prácticas desde una mirada "exterior", siendo esta una constante que perdura hasta nuestros días. Por otro lado, la historia de la fotografía africana vista por historiadorxs africanos fue solo posible desde comienzos de los años noventa, con la finalización del *apartheid* en Sudáfrica y Namibia En ese momento icónico de la lucha contra el

colonialismo empezó a crecer una conciencia de la mirada africana, tanto en la producción fotográfica como en la manera de historizar sus prácticas.[5]

Ya que nuestra mirada no puede abstraerse fácilmente del sistema social y cultural proveniente de una tradición visual eurocentrada, la diferencia opera en el acto fotográfico como un mecanismo que perpetúa estructuras ideológicas basadas en los discursos dominantes sobre la otredad; para ello, se sirve de categorías de diferenciación como la raza, el género, la etnicidad y la clase social, entre otras. Evidentemente, "la fotografía ha presentado y legitimado en muchos momentos un patrón de poder colonial que, a través de sus estructuras de dominación, ha instaurado rígidas jerarquías sociales y raciales, circunscribiendo a indios, afros, campesinos, mujeres y clases populares a lo que Frantz Fanon llama la zona del No-ser" (Schlenker, 2012).[6]

Para el pensamiento moderno, el *otro* se constituye, entonces, tal como afirman Spivak y Giraldo (2003) como una identidad-en-diferencia, en la que nuestros discursos y prácticas reproducen categorías de diferenciación:

> Lo moderno se constituye siempre a sí mismo en aquello que es diferente. Por tanto la diferencia es en sí misma una de sus lógicas constitutivas. La lógica de la diferencia ofrece una interpretación particular de la relación entre identidad y modernidad, una interpretación que, por su misma lógica, niega la posibilidad de cualquier alternativa que pudiera escapar a su lógica (la de lo moderno). Puesto que lo moderno constituye su propia identidad al diferenciarse del otro (normalmente la tradición como un otro temporal o como unos otros espaciales transformados en

5 Érika Nimis, historiadora y fotógrafa, comunicación personal, julio de 2022.

6 "La zona del ser y del no-ser es un concepto propuesto por Franz Fanon para señalar las relaciones de opresión vividas por diferentes grupos sociales como consecuencia de una jerarquía global de superioridad e inferioridad basada en la línea de lo humano. En esta jerarquía, producida y reproducida durante siglos por el 'sistema imperialista/occidental/céntrico/capitalista/patriarcal/moderno/colonial', las personas que están por encima de la línea de lo humano son reconocidas socialmente como seres humanos con derechos ciudadanos, civiles y laborales. Las personas por debajo de la línea de lo humano son consideradas subhumanos o no-humanos, es decir, su humanidad está cuestionada y, por lo tanto, negada" (cit. en Grosfoguel, 2012, p. 11).

> otros temporales), la identidad se constituye siempre sobre la diferencia. (Grossberg, 2010, p. 171)

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que nuestras culturas guardan una relación de alteridad con respecto a la modernidad europea, ya que hemos aprendido a convivir con el modelo hegemónico respondiendo de manera particular a sus desafíos. No obstante, y a pesar de que existe un margen de acción social y cultural que nos insta a reinventarnos en el presente, el sistema clasificatorio de las identidades basado en una jerarquía de las diferencias sociales es altamente problemático en la actualidad. Puesto que la relación colonial no terminó con la independencia, sino que sigue reproduciéndose a partir de la resignificación que se les ha dado a los elementos identitarios en un contexto marcado por el capitalismo y la lógica neoliberal (Walsh, 2004), las convenciones de representación son hoy motivo de disputa. Tal como sostiene Curiel (2020), "aunque utilicemos la identidad en términos estratégicos, la acción política no puede estar por la reivindicación de lo que nos hace diferentes",[7] pues reafirmar la diferencia para construir la identidad perpetúa el sistema clasificatorio que nos separa en nuestra humanidad.

Al respecto, Hall (2010) nos recuerda que, aunque hayamos asumido la identidad como un lugar fijo o como una especie de esencia que permanece en el tiempo y que nos define, la turbulencia del mundo actual indica que la identidad está lejos de ser una cuestión resuelta, pues hay cuestiones de la identidad que no podemos construir.

Desde el lenguaje, nuestra identidad está fijada por una serie de discursos y de prácticas que nos determinan, como afirma Hall (2010), "de tal manera que no podemos encontrar dentro de nosotros mismos como individuos, sujetos o identidades individuales el punto desde donde se origina el discurso, la historia o la práctica" (p. 374). En otras palabras, no es posible crear una identidad que esté por fuera de la representación.

7 Conversación con Ochy Curiel, publicada en la página de Facebook de la Comunidad de Estudios Decoloniales de El Salvador: https://www.facebook.com/106369720777252/videos/723188631611292 (10/12/2020).

Así, "para decir algo nuevo hay que desplazar primero todas las viejas cosas que las palabras significan, hay que disputar un sistema entero de significados; (...) para transformar el significado de la palabra 'negro', por ejemplo, es necesario modificar todo lo que el negro ha significado siempre, todas sus connotaciones, todas sus representaciones negativas y positivas" (Hall, 2010, p. 341).

Siendo conscientes de la forma como hemos sido representados como pueblos colonizados, podemos transformar los preceptos sobre los cuales se ha fundado nuestra identidad y la forma como desde allí nos relacionamos socialmente. En ese sentido, es importante entender la historia como una continua relación dialógica entre lo que ya está constituido y el modo como la identidad se va configurando hacia el futuro, es decir, pensar la identidad como un proceso del devenir y no del ser (Hall y Du Gay, 2003). En este proceso, las preguntas que podríamos hacernos no son, por lo tanto, "'quiénes somos' o 'de dónde venimos', sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos" (Hall y Du Gay, 2003, pp. 17-18).

En fotografía, estas preguntas se activan y son pertinentes en la medida en que cuestionan la representación que hemos hecho de nuestra identidad a través de la imagen. Si bien nuestras comunidades son herederas de un pasado colonial que incide en nuestras maneras de ser, de vivir y de pensar, en el presente apostamos por la exploración y la reivindicación de otras formas de representación de las identidades. En este sentido, ¿qué posibilidades de construcción de la identidad son posibles en fotografía por fuera de la noción de *diferencia* heredada del colonialismo y la modernidad? (Cáceres, 2021).

Transfotografía

Como indicamos en el primer tomo de la investigación, el proyecto *Identidad y transfotografía en Colombia* acuña el concepto de *transfotografía* parafraseando el concepto de *transmodernidad* propuesto por Enrique Dussel. Para este autor, el concepto de *transmodernidad* señala

> … la existencia de una nueva civilización que, consciente de su pasado colonial, se abre camino en la contemporaneidad para revitalizar y potencializar las prácticas culturales y la producción del conocimiento. Se trata de una nueva edad del mundo, "un pluriverso"[8] en el que conviven diferentes realidades marcadas por luchas de poder, reivindicaciones y formas diversas de reapropiación del capital cultural, que a través de las prácticas estéticas buscan fervientemente visibilizar la expresión de las identidades. (Cáceres y Gil, 2022, p. 26)

> Cuando hablamos de Transmodernidad queremos referirnos a un proyecto mundial que intenta ir más allá de la Modernidad europea y norteamericana. Se trata de una tarea […] que tiene como punto de partida afirmar lo declarado por la modernidad como la Exterioridad desechada, no valorizada, lo "inútil" de las culturas […] y luego desarrollar las potencialidades, las posibilidades de esas culturas y filosofías ignoradas; acciones llevadas a cabo desde sus propios recursos, en diálogo constructivo con la Modernidad europeo-norteamericana. (Dussel, 2016, p. 29)

De acuerdo con esta perspectiva, la noción de *transfotografía* se propone como un acto de pensamiento y de creación visual que busca ir más allá del legado fotográfico europeo y norteamericano. Puesto que la fotografía ha sido por décadas transmisora de una visión fuertemente colonial, nos preguntamos por lo que la fotografía está siendo en el presente, teniendo en cuenta que este medio se ha configurado como un modo de expresión visual potente, cada vez más inclusivo y universal.

En el pensamiento común, la noción de *transfotografía* está relacionada con la manipulación física de las imágenes fotográficas mediada por acciones y gestos que transgreden los códigos y las reglas del lenguaje

8 Definido como "un mundo en el que caben muchos mundos" (Kothari *et al.*, 2019), el pluriverso es un concepto que reivindica el papel de las comunidades y las colectividades en la creación de un mundo más justo e igualitario. El pluriverso pone en cuestión el concepto de *universalidad* propuesto por una visión moderna eurocentrada, en la que se acentúan relaciones de poder asimétricas basadas en jerarquías y en la negación de cosmovisiones y saberes provenientes de diferentes grupos humanos. El pluriverso propone, de acuerdo con las visiones de múltiples mundos, generar cambios y transformaciones en diversas esferas de la vida (social, política y económica).

fotográfico, ya sea en términos técnicos o estéticos. Lo relativo a la transfotografía sería, entonces, una especie de libertad que le permite al/la fotógrafx derivar en propuestas creativas a la luz de la experimentación. Esta libertad, muy común en las expresiones del arte contemporáneo, ha sido en algunos casos parte, también —aunque de manera más intuitiva—, del trabajo de algunos fotógrafos llamados "de culto", como es el caso del colombiano Nereo López. Así lo recuerda el periodista Esteban Duperly en un artículo escrito para la revista *Arcadia*:

> Había aprendido a manipular digitalmente las imágenes y se iba a la deriva en el universo dilatado de lo que podía hacer en esa nueva forma tan versátil de cuarto oscuro que era un computador. Coloreaba las sombras o saturaba los colores. Usaba filtros y máscaras. Son imágenes que tal vez solo pensó para su entretenimiento personal, casi cercanas a mandalas, casi psicodélicas… "Él lo llamaba *transfotografía* —recuerda Juanita Solano—, pero nunca le pregunté qué significaba". Santiago Rueda recuerda haber visto, aún en fotografía química, experimentos suyos a color "que podrían salirse de un realismo estricto". Pero Nereo estaba encantado y satisfecho con todo eso. Y en ese sentido quizás atravesó el umbral más importante de cualquier fotógrafo: el de soltarse por completo. (Duperly, 2015, p. 44)

La expresión "soltarse por completo" evoca la idea de que el/la fotógrafx pueda dejar de lado las reglas y los convencionalismos de su oficio, pero también sugiere la necesidad de desengancharse de las bases ideológicas y de los discursos dominantes de la fotografía, en los que se ha perpetuado y animado "la producción y reproducción de imágenes que no contradigan los intereses dominantes de la sociedad" (Parmar, 2012, p. 260).

En esa medida, y pensando en cómo esta visión podría anclarse en la reflexión sobre la producción de la fotografía contemporánea, consideramos necesario y pertinente analizar lo que la identidad está siendo en términos de representación en nuestro contexto, es decir, cómo podemos deconstruir desde nuestro lugar de enunciación lo que ya hemos aprendido fotográficamente hablando, identificando estrategias que nos guíen en la descolonización de las prácticas. Consideramos que las prácticas

fotográficas documentadas en esta investigación, al estar directamente conectadas con la vida y la cotidianidad de las comunidades, nos pueden enseñar mucho acerca de cómo podemos llevar a cabo esta transformación.

La fotografía y la producción simbólica de la diversidad

Todas las culturas poseen una visión particular del mundo. El reconocimiento de esta pluralidad es clave en la identificación de nuevos sentidos sobre la representación de la identidad en la contemporaneidad.

Diversas narrativas en la historia de la humanidad han intentado dar respuesta a los grandes núcleos problemáticos universales (el ser, la realidad, el sentido de la vida, etc.).[9] Entre esas narrativas, "la producción de mitos fue el primer tipo racional de interpretación o explicación del entorno real" (Dussel, 2016, p. 12). De acuerdo con Barthes, el mito, como habla, está cargado de significado y es infinitamente sugestivo, pues "cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas" (Barthes, 1999, p. 108).

Los mitos, como narrativas simbólicas, han expresado en las culturas ancestrales diversas dimensiones de sentido frente a las experiencias y las singularidades de la vida humana. Sin embargo, y como consecuencia de la dominación política, económica y militar que ejerció Occidente sobre los pueblos originarios, el colonialismo impuso una visión única del mundo (Dussel, 2016). Esta visión, permeada por el discurso racional eurocéntrico, ganó en precisión, pero perdió en sugestión de sentido. En consecuencia, el discurso racional le proporcionó al observador "un manejo más eficaz, en vista de la reproducción y desarrollo de la vida humana en comunidad" (Dussel, 2016, p. 14), pero anuló muchos de los

9 Los núcleos problemáticos universales corresponden al conjunto de preguntas fundamentales (de orden ontológico) que el *Homo sapiens* debió hacerse una vez llegó a su madurez específica (Dussel, 2016, p. 12).

sentidos simbólicos que yacen en la memoria de los pueblos y las comunidades colonizadas:

> Las culturas colonizadas fueron "excluidas, despreciadas, negadas, ignoradas, más que aniquiladas. Se ha dominado el sistema económico y político para poder ejercer el poder colonial y acumular riqueza gigantesca, pero se ha evaluado a esas culturas como despreciables, insignificantes, no importantes, no útiles. Ese desprecio, sin embargo, ha permitido que ellas sobrevivan en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Esa exterioridad negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural, insospechada que lentamente renace como la llama del fuego de las brasas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo. Esa exterioridad cultural no es una mera "identidad" sustantiva incontaminada y eterna; ha ido evolucionando ante la Modernidad misma: se trata de una identidad en sentido de proceso y crecimiento, pero siempre como exterioridad. (Dussel, 2016, p. 282)

De acuerdo a lo anterior, las narrativas simbólicas no son, como pretendió el pensamiento eurocentrista, irracionales, ni se refieren solo a fenómenos singulares. El mito como habla

> … es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación. (Barthes, 1999, p. 108)

Particularmente en la cultura contemporánea, las narrativas míticas que circulan y proliferan a través de la imagen fotográfica le dan sentido al mundo y se potencian en la medida en que existe una necesidad de recuperar, por medio de una cultura visual, las tradiciones, la memoria colectiva, las subjetividades y el valor de las prácticas cotidianas.

El margen de sentido de las narrativas simbólicas que se expresan mediante la imagen fotográfica plantea, en efecto, otras formas de la identidad, que en nuestros contextos funciona en términos de proceso y de crecimiento (Dussel, 2016). Esto invita a pensar la identidad en fotografía como una construcción simbólica que se realiza permanentemente a partir de los desafíos que ha dejado el legado colonial en los pueblos originarios y en otras comunidades, y son sus actores quienes, en pleno proceso de renacimiento, buscan nuevos caminos para su desarrollo futuro (Dussel, 2016).

Hoy construimos nuestro universo simbólico en la pluralidad de formas de vida y nos situamos éticamente, reconociendo todas las comunidades con iguales derechos de argumentación (Dussel, 2016). Reconocemos particularmente, en esta investigación, la importancia que tiene la producción simbólica que se expresa por medio de las imágenes fotográficas que realizan nuestras comunidades, para afirmar así sus saberes, sus tradiciones, sus luchas políticas y su historia.

Capítulo II

Genealogía y prácticas fotográficas subalternas

El análisis de nuestra historia como pueblos colonizados, vista con el deseo de reafirmar y revitalizar lo que en un momento histórico fue subvalorado de nuestras culturas (como sus costumbres, tradiciones y formas de pensamiento), nos proporciona herramientas para repensar la identidad privilegiando lugares de enunciación y experiencias que descentren la narración y la mirada eurocéntrica (Cabrera, 2022). Esta postura se sitúa en la genealogía como una estrategia histórica que busca resaltar las prácticas estéticas invisibilizadas por el saber y el pensamiento hegemónicos, para reivindicar los saberes excluidos y las experiencias locales cuya riqueza se potencia en las acciones colectivas.

Entendemos la genealogía como un método de análisis histórico, crítico y documental que busca comprender un fenómeno del presente relacionando los hechos del pasado. Siguiendo a Foucault (1971), la genealogía no busca identificar únicamente el principio de un fenómeno para hallar su esencia u origen; más bien se trata de un método que "excava" en la historia de un fenómeno con el fin de identificar su proveniencia y las fuerzas (sociales, políticas y económicas) que lo componen. Así, cuando el genealogista se ocupa de la historia, comprende que detrás de las cosas no hay una esencia, sino una especie de construcción arbitraria y temporal (Foucault, 1971, p. 148).

La genealogía amplía órdenes de sentido con el propósito de comprender un fenómeno desde perspectivas distintas a las hegemónicas; por ejemplo, tiene en cuenta los saberes excluidos, discontinuos, descalificados y no legitimados, así como las memorias locales, las prácticas sociales y las micropolíticas. Las genealogías son, de acuerdo con lo anterior, "una especie de tentativa de liberar de la sujeción a los saberes históricos, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coerción de un discurso teórico, unitario, formal y científico" (Foucault, 1976, p. 20). Inscritas en una tradición de pensamiento impulsada por Nietzsche, las genealogías indagan en "las luchas con la memoria, describen las fuerzas históricas que en su enfrentamiento hicieron posibles las culturas y las formas de vida" (Abraham, 1976, p. 7). Foucault llamaría a esta especie de abordaje *contrahistoria*.

La contrahistoria señala la hegemonía de los discursos universales dominantes y los contrapone al saber de la gente. Es una forma de relacionar los saberes marginados y el conocimiento de las ciencias dominantes con el objetivo de contrarrestar los discursos "globalizantes con su jerarquía y todos los privilegios de la vanguardia teórica" (Abraham, 1976). En esa medida, y siguiendo a Foucault, en el contexto de esta investigación llamamos *genealogía* "al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales: el acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de este saber en las tácticas actuales" (Foucault, 1976, p. 18).

La genealogía contribuye, por lo tanto, a la construcción de una contrahistoria en la que se expone una nueva mirada de las prácticas fotográficas realizadas en nuestro contexto. Se trata de un análisis que revisa el acoplamiento que ha dejado el legado fotográfico europeo y norteamericano, y la apropiación que hemos hecho del mismo, con base en la visión de nuestras comunidades, sus saberes, memorias y prácticas culturales. Apoyándose en recursos críticos provenientes del pensamiento decolonial y de los estudios culturales, entre otros, la presente investigación propone, así, un ejercicio reflexivo que contrapone la mirada tradicional de la producción fotográfica y académica a la experiencia vivida, valiéndose de la fotografía, por colectivos y comunidades subalternas, con el objetivo de visibilizar su producción de imágenes propias y del mundo (Cabrera, 2022).

Al proveer el análisis genealógico un panorama crítico de las prácticas actuales en escenarios subalternizados, nos permite situarnos en el presente para repensar desde este lugar la fotografía con una visión retrospectiva; en este ejercicio reconocemos que nuestra identidad se ha construido a partir la diferencia, y que nuestra mirada fotográfica ha reproducido esta visión. Al situarnos políticamente en este reconocimiento, podemos identificar y cuestionar los modos y los usos de la fotografía con el objetivo de transformar y revitalizar nuestras prácticas en el presente.

Para una descolonización de las prácticas fotográficas

Además de la perspectiva de análisis genealógico, para el desarrollo de este proyecto escogimos una metodología de investigación decolonial que priorizara el análisis de prácticas fotográficas, cuyo "objetivo no [fuera] necesariamente el de figurar en espacios convencionales como las galerías, los museos y los centros de arte" (Cáceres y Gil, 2022, p. 12). Generalmente, estas prácticas hacen parte de proyectos sociales alternativos organizados mediante enfoques pedagógicos y la acción colectiva de los movimientos sociales.

Con este enfoque buscamos visibilizar la diversidad estética y la expresión de las comunidades en fotografía, reconociendo con ello su poder político y el papel que desempeñan en la redistribución del material simbólico producido al margen de los espacios académicos e institucionalizados. Una descripción amplia de la metodología decolonial utilizada, y de los métodos de búsqueda documental de dichas prácticas, se amplía con detenimiento en el primer tomo de la investigación.[10]

Como resultado del proceso de búsqueda documental se identificaron doce prácticas fotográficas que consideramos representativas del enfoque planteado, a saber:

- Agencia Colectiva Amalias
- Fotógrafo Andrés Mena
- Fotógrafo Antonio Herrera Osorio
- Cabildo Indígena Muisca de Suba
- Fundación Arts Collegium
- Fundación Cultural Waja
- Artista Julieth Cruz
- Artista Julieth Morales
- Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia
- Colectivo Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales
- Asociación de Recicladores Sineambore
- Colectivo Sabias Montañeras

10 Cáceres y Gil Reyes (2022).

La identificación de estos grupos e individuos surgió luego de un ejercicio de búsqueda caracterizado por la transmisión de la información (el "voz a voz") en los encuentros con las comunidades. Además de ello, se utilizaron entrevistas y técnicas de recolección de la información como matrices y bases de datos. Así, y con el fin de contextualizar al/la lector/a, y de difundir también en este volumen las prácticas fotográficas documentadas, nos permitimos presentar a continuación, una breve descripción de su trabajo.

Prácticas fotográficas documentadas

Agencia Colectiva Amalias

Amalias es una agencia colectiva de fotógrafas colombianas independientes que viven y trabajan en diferentes regiones del país. Su trabajo de comunicación desde el campo de la fotografía comienza en el contexto del paro nacional.[11] Han buscado reivindicar, desde la óptica del feminismo, las luchas por la paridad de género en los medios de comunicación y la descentralización de la reportería gráfica en el país, para que esta pueda informar y ser visible desde lugares de enunciación no hegemónicos.

Su trabajo busca contrarrestar los privilegios epistémicos y de clase del ejercicio fotográfico, visibilizando el trabajo de mujeres que no cuentan con formación profesional o conocimientos académicos, acceso a equipos fotográficos de alto presupuesto o que viven en ciertas condiciones sociales: mujeres con discapacidad, racializadas, con diversidad de género, etc.

De igual manera, sus prácticas buscan transformar la forma como se visibiliza la producción fotográfica en términos de derechos de autor, no procurando la visibilización de un individuo o un nombre en particular, sino el trabajo producido por las mujeres y la colectividad.

11 Se conoce como *paro nacional* la serie de protestas ocurridas en Colombia durante el primer semestre del año 2021, desencadenadas por diversos factores, entre los que se encuentran el descontento ocasionado por el proyecto de reforma tributaria propuesto por el gobierno del presidente Iván Duque, el malestar generado por el abuso policial durante las protestas y las consecuencias de la pandemia del covid-19.

Resiste. Durante el Paro Nacional del 2021, miles de personas salieron a la calle a protestar, siendo muchas víctimas de violencia policial. "Porque nuestros cuerpos no son territorios de guerra, nuestra piel no es campo de batalla, no somos escudos, somos bandera, somos símbolos de audacia y resistencia". Fuente: Jessica Patiño (2022).

Sin título. Fuente: Wendy López Caro (2022).

Nuestro sur. "Fotógrafa y artista de las calles y las montañas. Estudiante de Ciencias Humanas en la Universidad Nacional de Colombia. Mitad boyacense, mitad rola y mitad de donde el mundo la lleve. Camella con la fotografía social, documental, comunitaria y de calle, de las que cuentan la memoria y la historia originaria, la historia real que tanto la hegemonía, el patriarcado y el capitalismo, como el fascismo, han querido borrar". Fuente: Liseth Caro Villate (2022).

Resistiendo. "15 de julio del 2022. Yo Marcho Trans. Por todo el barrio Santa Fe, todos los días se debe celebrar la vida y seguir haciendo memoria por aquellas a las que les arrebataron la vida; se debe seguir luchando y llamando a la justicia. Este día se celebró, pero no se olvidó". Fuente: Laura Sánchez Useche (2022).

Ni perdón ni olvido. "La iglesia de San Francisco, en la séptima con Jiménez. Un 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer Trabajadora, arde una de las iglesias más antiguas de Bogotá, y una mujer alza sus brazos para resaltar lo que en su espalda se enuncia: 'Ni perdón ni olvido'". Fuente: Angie Julieth Vargas Ballestero (2021).


NI PERDÓN
NI
OLVIDO

Hilando magia. "25 de junio 2022. Cali, Colombia, Fundación Casa Houston. Hilando magias dentro del arte, el brillo y el talento desbordaban por los escenarios que pisa un tacón de 32 cm". Fuente: Laura Sánchez Useche (2022).

Sin título. "Me considero una sujeta política y crítica frente a las problemáticas sociales. Por esta razón decidí tomar una cámara para capturar aquello que pocos ven, para darles voz a quienes históricamente han sido invisibilizadas, para contar historias que se nos hacen ajenas o desconocidas, para viajar por esa 'Colombia profunda' que se refleja en los rostros de quienes resisten diariamente ante un sistema que no nos deja avanzar o nos hace avanzar a su manera. Por eso considero que puedo captar aquellos rostros de la resistencia de esa Colombia indiferente". Fuente: Karen Andrea Forero (2022).

Andrés Mena

Recurriendo al ejercicio fotográfico, el fotógrafo Andrés Mena busca desmontar los estereotipos sociales y culturales que en el país han imperado a la hora de representar la comunidad negra. Sus fotografías muestran a su comunidad en diferentes contextos y prácticas, tanto rurales como urbanas, con el objetivo de resaltar perspectivas de vida que se distancien de las representaciones convencionales que se hace de la comunidad en los medios. Su trabajo fotográfico reivindica particularmente la defensa de los derechos de la comunidad afro en regiones como el Cauca, Bogotá y el Chocó, permitiendo así la visibilización de experiencias de empoderamiento.

Enseñanzas en Yemayá. Fuente: Andrés Mena (2019).

Sin título. Fuente: Andrés Mena (2019).

Resistir por el amor por la comunidad. "Nos han robado todo, menos la sonrisa, que se ha convertido en nuestra mejor arma para resistir el despojo". Fuente: Andrés Mena (2019).

Enseñanzas en Yemayá. Fuente: Andrés Mena (2019).

Antonio Herrera Osorio

Antonio es ingeniero químico y especialista en gestión ambiental. Ha realizado laboratorios de fotografía en zonas periféricas del país. Su último trabajo resalta la mirada y los conocimientos particulares de niñxs y jóvenes de Río de Oro, en la región del Cesar.

Su visión de la fotografía y la pedagogía lo han llevado a propiciar espacios de laboratorios experimentales con comunidades en lugares donde difícilmente se pueden vivir "experiencias fotográficas". Ha desarrollado laboratorios fotográficos de la mano de la Fundación PaEntro Espacio, en el corregimiento de Loma de Corredor, en Aguachica (Cesar), cuyo acceso solo es posible atravesando el río Magdalena. En esos lugares viven comunidades que históricamente han sido despojadas de sus tierras y de su identidad. Su labor contribuye, en ese sentido, a la construcción de la memoria y de la identidad de los pueblos donde desarrolla sus prácticas, y mediante el ejercicio fotográfico resalta experiencias de vida en contextos particulares.

En cuanto a la pedagogía de los talleres, en ellos se desarrollan formas y maneras de hacer fotografía que Antonio entiende como contraintuitivas, en el sentido de que no buscan homogeneizar la mirada de lxs niñxs y lxs jóvenes a partir de la transmisión de los conceptos que tradicionalmente han sido importantes en el aprendizaje de la fotografía, como la composición, la estética y la técnica. De acuerdo con Antonio, en las prácticas no se les dice a las comunidades lo que tienen que hacer o lo que tienen que pensar, sino que se les da la posibilidad de construir sus propios discursos y prácticas fotográficas. En las imágenes se hace palpable la relación que tienen lxs niños y lxs jóvenes con la naturaleza y con las labores tradicionales de la vida cotidiana. Puesto que el río hace parte de la cotidianidad de la comunidad, en las fotografías suelen aparecer pescadores, atarrayas, balsas y muchos otros objetos y personajes que hacen parte de la vida de la región.

Así pues, en los talleres que imparte Antonio, la fotografía se activa de tres maneras: primero, como una herramienta que potencia la autorrepresentación de lxs niñxs desde una mirada propia; segundo, como un proceso de construcción de la memoria colectiva, y tercero, como una forma de relacionamiento entre los individuos de la comunidad.

Laboratorio fotográfico comunitario. Fotografías creadas en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: Niñxs de Loma de Corredor.

Laboratorio fotográfico comunitario. Cine comunitario: La ficción como construcción de memoria. Relatos fotográficos de lxs niñxs de Loma de Corredor, creados en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: niñxs de Loma de Corredor (2022).

Cine comunitario: La ficción como construcción de memoria. Relatos fotográficos de lxs niñxs de Loma de Corredor, creados en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: Niñxs del barrio San Cristóbal, Río de Oro, Cesar.

Laboratorio fotográfico comunitario. Fotografías creadas en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: Niñxs de Loma de Corredor (2022).

Laboratorio fotográfico comunitario. Fotografías creadas en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: Niñxs de Loma de Corredor (2022).

Cine comunitario: La ficción como construcción de memoria. Fotografías creadas en el laboratorio intersubjetivo de Antonio Herrera. Fuente: niñxs de Loma de Corredor (2022).

Cabildo Indígena Muisca de Suba

La comunidad muisca de Suba cuenta con un equipo de comunicaciones liderado actualmente por Camila Yopasa y José David Piravaguen, dos jóvenes que se han ido formando de manera empírica y profesional en fotografía y medios audiovisuales gracias a diferentes programas y experiencias auspiciadas por organismos como la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC).

Para ellxs, la fotografía cumple hoy un rol determinante en la reivindicación de las luchas de los pueblos indígenas y las comunidades más afectadas por el proceso de colonización en nuestro territorio. Gracias a la fotografía y los medios audiovisuales, la comunidad indígena muisca de Suba visibiliza sus prácticas y pone de presente que aún está luchando por preservar su territorio y su cultura. La fotografía, en particular, le ha permitido retratar la vida de la comunidad y sus costumbres y, en consecuencia, guardar esta memoria para las generaciones futuras. Uno de sus últimos proyectos fue el registro de *La niña huitaca*, un evento en el que la comunidad se reúne en el humedal Tibabuyes con el objetivo de celebrar la llegada de *la primera luna* (periodo menstrual) de las niñas.

Fotografías de rituales por la llegada de la primera luna. Páramo de Tibabuyes. Fuente: Camila Yopasa (2022).

Sin título. Fuente: Santuario del Cabildo Muisca de Suba.

Árbol-cuerpo. Fotografía de la serie *Notas poéticas corporales.* "Alusión poética: Luz dorada que mostraba sutil la textura de la piel de cuerpos que posaban sublimes, divinizados por los rayos del sol" (texto de la autora). Fuente: Julieth Cruz (2022).

Julieth Cruz

Julieth Cruz pertenece a la comunidad indígena pijao, ubicada en el municipio de Ortega, en el departamento del Tolima. Su práctica fotográfica evoca la luz que veía a través de las ventanas y las puertas de las casas de su comunidad cuando era niña. Interesada por las emociones y su lugar en el cuerpo, Julieth retoma esos recuerdos para plantear una poética autobiográfica inspirada en sus raíces.

En su obra *Notas poéticas corporales*, el ejercicio de la autorrepresentación trasciende la mirada exótica que suele hacerse sobre el cuerpo de una mujer de ascendencia indígena para reflexionar abiertamente sobre un cuerpo que les es común a otros. Pese a ser un trabajo autobiográfico, son numerosos los puntos de conexión entre el cuerpo, los afectos y sentires de quienes observan sus imágenes. Su trabajo está acompañado de textos que transitan entre la fotografía y el poema.

Poema XVIII. Fotografía de la serie *Notas poéticas corporales*. "Alusión poética: Luz dorada que mostraba sutil la textura de la piel de cuerpos que posaban sublimes, divinizados por los rayos del sol" (texto de la autora). Fuente: Julieth Cruz (2022).

Poema xv. Fotografía de la serie *Notas poéticas corporales*. "Alusión poética: Luz dorada que mostraba sutil la textura de la piel de cuerpos que posaban sublimes, divinizados por los rayos del sol" (texto de la autora). Fuente: Julieth Cruz (2022).

Poema XVII. Fotografía de la serie *Notas poéticas corporales*. "Alusión poética: Luz dorada que mostraba sutil la textura de la piel de cuerpos que posaban sublimes, divinizados por los rayos del sol" (texto de la autora). Fuente: Julieth Cruz (2022).

He creído ser inmortal,
tener el universo en las palmas,
poder resolver lo imposible,
cuando las mariposas en mi vientre
me han hecho volar junto con ellas,

y he pasado,
de cavar un laberinto en un panteón
donde nunca me encontré,
a elevarme en el cielo,

y he padecido,
malos aterrizajes,
sufrido complejos vuelos,
que han averiado mis sentimientos.

He tenido la idea de mutilarlos
para que no me hagan pasar
el malestar de sentirlos
tan densos, que creo poder tocarlos,
adheridos a mi tronco,
apretándome los órganos,
constriñéndome las arterias,
quitándome la voz.

Notas poéticas corporales, poema IV.
Julieth Cruz (2022)

Fundación Arts Collegium

La Fundación Arts Collegium propone talleres de reflexión social en los que la fotografía se articula con el trabajo con el territorio y las comunidades de Cundinamarca. En sus talleres participan niñxs, jóvenes y adultxs provenientes de municipios de la región, como Guasca, Sopó, Guatavita, Villapinzón y Sesquilé. Sus prácticas generan espacios de intercambio de experiencias y saberes que contribuyen a la circulación de la memoria y a la expresión de la dimensión afectiva de las comunidades rurales, en estrecha relación con su región.

Guasca, territorio donde se asienta la Fundación, es un lugar de gran valor patrimonial, no solo porque allí nació Luis Benito Ramos, pionero de la reportería gráfica en Colombia, sino también porque a esa región pertenece el parque nacional natural Chingaza, considerado uno de los tesoros naturales y culturales más importantes de Colombia.

Por las características de la región, la naturaleza ha sido un tema recurrente en sus prácticas fotográficas. Sin embargo —desde la perspectiva de Claudia Ruiz Meléndez, fundadora del proyecto—, las prácticas van más allá del mero registro y de los actos de observación de la naturaleza. El ejercicio fotográfico busca devolver la mirada al interior de los individuos para repensar su relación con el entorno desde una perspectiva sensible. El autorretrato ha sido, en ese caso, parte importante de sus exploraciones, al revelar no solo autorrepresentaciones de quienes habitan el territorio, sino también las maneras en que ellxs pueden reconocerse en él.

Celebrando la vida. "En el año 2006 comencé a trabajar una serie de pinturas sobre la violencia. Transitar por los rumbos de esta dolorosa parte de la realidad nacional indujo en mí muchas reflexiones que se concretaron no solo en mi instalación *Bio-lencias*, sino en la Fundación Arts Collegium, en la que motivamos al ser humano para que sea generador de creación, y no de destrucción" (palabras de la autora). Fuente: Claudia Ruiz Meléndez.

Romántica muerte. "A veces el dolor de estar vivo pesa tanto que sucumbimos a la muerte. Se nos marchita primero por dentro el alma antes que el cuerpo, y elegimos no esperar a que la Parca nos encuentre" (texto de la autora). Fuente: Sara Romero (2022).

Descuerada como el Siete Cueros. "Pero, a pesar de ser desollada por los diferentes seres humanos, me mantengo en pie dando a conocer lo mejor de mí [...] Me marchito, me renuevo y de nuevo florezco" (texto de la autora). Fuente: Lina María Pedraza (2022).

Sin título. Fuente: Alejandra Acosta (2022).

Árbol de mi alma. "Honrar la huella siendo semilla de luz con el ideal que está inscrito desde lo profundo del alma: crecer" (texto de la autora). Fuente: Jessica Torres Pérez.

Aquí pasa algo. Laboratorio experimental de *performance*, Quibdó, Chocó. Trayectos y fisuras corporales por el río Atrato. Fuente: Fundación Cultural Waja. Gustavo Gutiérrez y Paola Correa (2014).

Fundación Cultural Waja

La Fundación Cultural Waja ha realizado talleres de fotografía con personas reinsertadas del ELN, soldados víctimas de combate, habitantes de calle, jóvenes, adultos y niñxs. Con la idea de acercar el arte y la vida, y en un ejercicio que busca democratizar las prácticas artísticas, sus proyectos potencian la divergencia del pensamiento poro medio de la práctica fotográfica y de la *performance*.

En sus prácticas fotográficas pueden apreciarse dos líneas de trabajo: la primera, consistente en talleres de fotografía en los que se potencia el autorretrato como un medio de reconocimiento identitario; y la segunda, en la que la fotografía se propone, mediante el registro de prácticas de *performance*, como un medio que posibilita la sistematización de experiencias sensibles.

Experimentaciones cuerpos/plantas/territorios. Cuerpos expandidos. Primer intercambio de artistas de *performance* en Colombia, Bogotá-Bucaramanga. Fuente: Fundación Cultural Waja: Gustavo Gutiérrez y Paola Correa (2015).

Con respecto a la segunda línea de trabajo, los registros fotográficos de las experiencias performativas hacen parte de una "plataforma *poiética* de archivo", que la Fundación viene construyendo desde hace casi una década. Su visión de la fotografía como documento exalta la potencia de la imagen y comprende el proceso de registro como un mecanismo que provee datos sensibles sobre los estados de creación de las personas que se vinculan a los laboratorios de *performance* (generalmente, individuos provenientes de diferentes horizontes y condiciones sociales, no solamente artistas). Esta práctica ha sido relevante para la construcción de la memoria colectiva de la *performance* en nuestro país.

Recuperando la tierra. Fuente: Julieth Morales.

Julieth Morales

La fotografía se integra al trabajo de esta artista de origen misak como parte de un proceso de experimentación, del cual surgen diferentes expresiones y formas visuales que ella captura mediante registros fotográficos. En la medida en que el trabajo con el cuerpo es especialmente significativo en su obra, las imágenes fotográficas suelen provenir, en principio, de videos en los que quedan registradas sus acciones performativas.

Aunque el trabajo de Julieth Morales es reconocido en el ámbito institucional y circula en el medio artístico profesional, nos parece pertinente resaltar sus prácticas en el contexto de esta investigación debido a que sus proyectos suelen tejer redes de apoyo con la gente que habita el territorio del Cauca, ya sea mediante la producción para el registro fotográfico y audiovisual de las obras, o como parte de un proceso de creación colectiva en el que participan las mujeres de su comunidad.

En su obra *Cruceros* (2019), por ejemplo, se retratan mamas y familiares de la región de Guambía portando sus objetos identitarios, como el "crucero", un collar religioso de tradición católica que las mujeres de la comunidad heredan y usan durante la ceremonia del matrimonio. En el contexto de esta obra, el crucero funciona como un símbolo de sincretismo cultural, y es representativo de la historia de colonización de su comunidad.

Cruceros. Fuente: Julieth Morales.

Chumbe, Pørtsik. Fuente: Julieth Morales.

Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia

En la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia se generan procesos pedagógicos y de intervención que buscan articular la fotografía a la creación y la experimentación artísticas. Su propuesta se desarrolla por medio de un trabajo con las comunidades y expertos de las áreas de las humanidades y la ciencia. La asociación propone talleres de sensibilización utilizando una cámara geodésica (una estructura en forma de domo que funciona como una cámara oscura de tamaño real). Dentro de la cámara, lxs participantes de los talleres pueden observar las características del paisaje natural que se encuentra en los humedales y otras zonas naturales del país.

Igualmente, sus prácticas promueven la exploración de técnicas fotográficas experimentales, como la antotipia y la clorotipia, y trabajan con procesos análogos y digitales enfocándose en la fotografía desde una perspectiva transdisciplinar. Aunque su trabajo pareciera dirigirse a un público experto, las actividades se desarrollan con personas de comunidades muy diversas.

Estenópolis. Cámara Geodésica. "Este domo se instalaba en la plaza general, y la mayoría del tiempo estaba activado para que la gente pudiera percibir el efecto de la cámara oscura, pero en otros momentos específicos estaba activado como laboratorio de fotografía química" (transcripción de entrevista con las autoras). Fuente: Asociación la Hicotea & Claroscuro Colombia.

Clorotipia 1. "Este proyecto se desarrolló de manera virtual. Se contactó a algunas personas y se les dio un *kit* con los elementos para hacer las experimentaciones" (transcripción de entrevista con las fundadoras de La Hicotea & Claroscuro Colombia). Fuente: Lucía Pinzón.

Clorotipia 2. Fuente: Lucía Pinzón (2022).

Entre extracción y relleno. Barranquitos, un sector cercano al relleno Doña Juana, es un escenario de itinerancia de la *Ruta Fuerte*, liderada por los recicladores y la comunidad del barrio Mochuelo Bajo, en el sur de Bogotá. "Entre quitarme los guantes cada que veía una escena, sacar el celular y tomar rápido la foto para reflexionar sobre lo cotidiano, nuestra fortaleza y la vida" (texto de Sonia Osorio). Fuente: Asociación de Recicladores Sineambore (2022).

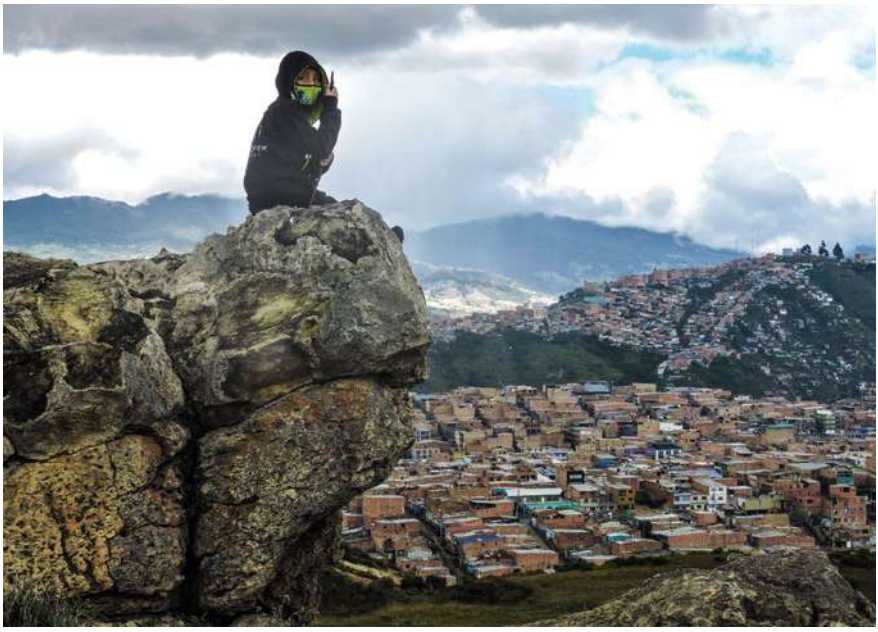
Asociación de Recicladores Sineambore

Un ejemplo de las articulaciones que generan los proyectos que propone la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia es una colaboración reciente con la Asociación de Recicladores Sineambore, ubicada en la zona de influencia del relleno Doña Juana, en Ciudad Bolívar. La convergencia de los saberes de lxs recicladores y lxs habitantes del sector y el trabajo realizado por fotógrafxs y profesionales de las ciencias sociales resalta la importancia de la naturaleza y de la biodiversidad en un contexto marcado por los conflictos ambientales.[12]

12 Algunas imágenes del trabajo realizado fueron presentadas recientemente en la exposición colectiva "Naturaleza Bacatá" (2022), organizada por la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia.

Para la Asociación de Recicladores Sineambore, la fotografía es una herramienta de resignificación y autorrepresentación que permite nutrir las memorias de lo que ellxs entienden por su territorio. En la medida en que la zona de influencia del relleno Doña Juana ha sido ampliamente visibilizada por sus conflictos ambientales, las prácticas fotográficas realizadas por recicladorxs, ambientalistas y humanistas han sido importantes para el reconocimiento de otras realidades y dinámicas que resaltan el patrimonio ambiental y cultural de Ciudad Bolívar.

De acuerdo con lo anterior, uno de los grandes potenciales de los proyectos emprendidos, tanto por la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia, como por la Asociación de Recicladores Sineambore, radica en la posibilidad de articular diálogos e intercambios transversales con las comunidades por medio de las prácticas fotográficas, en los que convergen no solo conocimientos disciplinares diferentes, sino también los saberes populares de los individuos que viven y trabajan en los territorios donde se realizan las prácticas.



Ensoñación. Cerro Seco, en Ciudad Bolívar, lugar del ecosistema subxerofítico. "El *tibaquin, tiba* profesor, alcanza altura para entender su territorio transmutando al vuelo de una mariposa o al salto de una rana" (texto de Sonia Osorio). Fuente: Asociación de Recicladores Sineambore (2022).

Cuando la niebla camina. "A la hora en que la niebla camina tiene lugar la acción de las comunidades andinas para observar su territorio, estar atentos a lo que el día tiene por decirnos desde la salida del sol" (extraído de la conferencia *Inti Raymi*, fiesta del sol. Texto de Sonia Osorio). Fuente: Asociación de Recicladores Sineambore (2022).

Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales

El colectivo Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales utiliza la fotografía como herramienta para documentar y visibilizar sus prácticas artísticas. Inspirado en la minga[13] como forma de economía solidaria, este colectivo imparte talleres de cocreación territorial con los que busca formar replicadores que transmitan en sus comunidades los conocimientos aprendidos. En los talleres participan habitantes de los territorios del Cauca, entre los que se encuentran las comunidades nasa, misak y afro del Chocó.

Como colectivo, su primer proyecto se denominó *Minga de pensamiento prácticas decoloniales*, desarrollado para ser presentado en el XVI Salón Nacional de Artistas Zona Pacífico. Aunque sus actividades han mantenido un vínculo notable con el arte occidental,[14] su proceso busca reivindicar la dimensión sensible de los saberes indígenas y las prácticas ancestrales, cuya visión ha sido desprestigiada y considerada irrelevante por el colonialismo y la visión occidental dominante. Sus procesos promueven, ciertamente, la descolonización de "los conceptos institucionales del arte, las percepciones y las subjetividades, las maneras de sentir, crear y recrear el mundo" (Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales, 2022).

En sus prácticas, la imagen sensible cumple un rol fundamental en la transmisión de la memoria, las subjetividades y las tradiciones de los pueblos ancestrales. Particularmente, la fotografía ha posibilitado el registro de procesos de creación colectivos que se sostienen en el tiempo gracias al apoyo y la participación de la comunidad. La fotografía, como huella de sus acciones y como herramienta de registro autobiográfico, permite contarle al mundo lo que está pasando en las comunidades, resaltar sus formas de vida y facilitar procesos de sanación individual y colectiva.

13 Derivada del quechua *mink'a*, esta palabra hace referencia a una forma de trabajo comunitario y colaborativo propia de algunas culturas de América Latina.

14 Los gestores del colectivo, Estefanía García y Édinson Quiñones, son artistas plásticxs egresadxs de la Universidad del Cauca.

Bocas de Ceniza. "Es nuestro privilegio ser de aquí y acompañar, pero sobre todo, ser acompañados por los brazos de los pueblos originarios de Cauca" (texto de Estefanía García Pineda). Fuente: Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales.

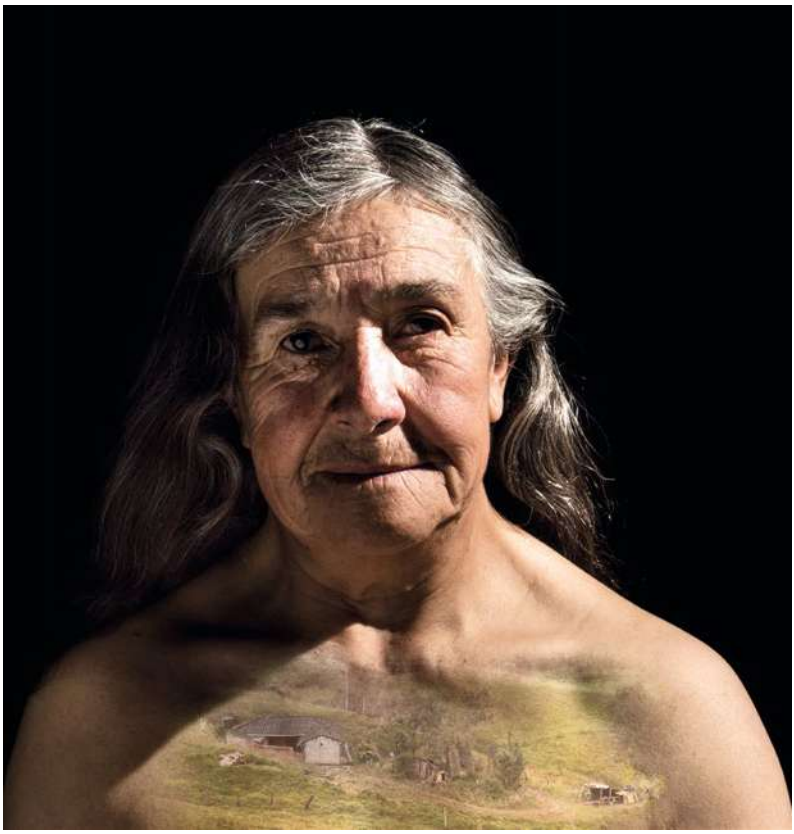
Sin título. "Acá están la escuelita y el jardín infantil. Nosotros impartimos talleres de cocreación territorial para formar replicadores" (transcripción de entrevista Estefanía García Pineda). Fuente: Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales (2022).

Mochilas, útero cultural 2018. Colectivo Hilando Paz. Fuente: Carlos Perdomo.

Minga de creadores y hacedores. Fuente: Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales (2022).

Proceso de creación del papel a partir de hojas de coca y marihuana. "Por milenios, muchos pueblos en la humanidad han elaboración papel. El papel de coca y marihuana ha sido apoyado por diferentes iniciativas. Nosotros quisimos retomar esta práctica y replicarla con comunidades campesinas e indígenas del departamento del Cauca, como alternativa a la sustitución de cultivos de marihuana y coca que se había acordado en el capítulo 4 de los Acuerdos de Paz, y que el gobierno incumplió" (texto de la Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales). Fuente: Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales (2022).

Vida láctea. "Mujeres semidesnudas mostrando el pecho en el campo con su terruño" (transcripción de entrevista con las autoras). Fuente: Colectivo Sabias Montañeras.



Identidad y memoria. "Las mujeres tejen los rasgos del paisaje rural de alta montaña, de sus huertas, de sus luchas territoriales, de la persistencia. Sabias Montañeras, patrimonio de la ruralidad. En la foto, Isabel Cristiano, María Bernal y Gisela Guilombo. Vereda El Destino y Curubital, Usme, Bogotá" (texto del colectivo Sabias Montañeras). Con el apoyo de Conservación Nacional Colombia. Fuente: Colectivo Sabias Montañeras.

Colectivo Sabias Montañeras

Por medio de la fotografía, este colectivo reivindica la labor de la mujer campesina en Colombia. Inició sus actividades en Guasca y Guatavita realizando encuentros y talleres con sabedoras locales de la chicha, el cultivo de las fresas y la ganadería. Sus actividades se extendieron en los últimos años al trabajo con mujeres en zonas rurales de Bogotá, como Usme y Ciudad Bolívar, buscando fortalecer la apropiación social y el reconocimiento de los valores territoriales.

Las fotografías son tomadas por las integrantes del colectivo, quienes, en un trabajo en colaboración con las mujeres de las comunidades, realizan los proyectos. Su trabajo ha sido visibilizado en muestras fotográficas como "La vida l*áctea*" (2018), "75 % rural" (2019) y "Bogotá de ruana" (2019). Con respecto a este último proyecto, Sabias Montañeras, en colaboración con Lucas Rodríguez, produjeron un corto documental cuyo título reproduce el de la exposición.

En los proyectos, la fotografía de retrato ha sido especialmente significativa como forma de construcción de la identidad de la mujer campesina. Con "La vida *láctea*", proyecto realizado con la Asociación de Mujeres Emprendedoras de Guatavita (AMEG), se realizó un homenaje a las mujeres campesinas en el que ellas pudieron ver su cuerpo representado como una extensión de su territorio. La fotografía se articula así a las prácticas del colectivo y a la vida de las mujeres como un puente de reconocimiento y de visibilización para la construcción de las identidades en el contexto del campo.

Repensar la fotografía en los laboratorios de investigación-creación

Como parte de la metodología de investigación, propusimos una serie de encuentros dialógicos que se desarrollaron a manera de laboratorios de investigación-creación en diferentes regiones del país. En estos encuentros participaron lxs líderes y representantes de las comunidades cuyas prácticas fotográficas fueron documentadas. Desde la perspectiva de la investigación decolonial, este abordaje está relacionado con nuestro deseo de construir relaciones de conocimiento horizontal que resalten la visión, las experiencias y el pensamiento de las comunidades.

Se realizaron en total tres encuentros dialógicos durante octubre de 2022. El primero tuvo lugar en Popayán, en la Universidad del Cauca; el segundo, en Bogotá, en el Centro de Documentación de la Galería Santa Fe, y el tercero, en el café Raíces, del municipio de Guasca, en Cundinamarca. Los lugares geográficos se seleccionaron porque eran zonas cercanas y de fácil acceso para la mayor cantidad de líderes y representantes de las comunidades que participaron en la investigación. Los encuentros contaron con la participación de más de treinta personas (aproximadamente diez por cada encuentro). Dado que los individuos y los grupos documentados provienen de orígenes geográficos, sociales y culturales diferentes, los encuentros se propusieron como un *diálogo transversal de las diferencias* (Dussel, 2016).

En efecto, los encuentros fueron espacios de reflexión colectiva en torno a las fotografías tomadas por las mismas comunidades. Estos espacios de pensamiento permitieron la expresión de ideas y sentires sobre las prácticas de las comunidades y su relación con la identidad. Los diálogos realizados fueron claves para vislumbrar respuestas a la pregunta que guía la presente investigación, a saber: ¿cuáles son las reflexiones, críticas y reivindicaciones relacionadas con la identidad que promueven las prácticas fotográficas realizadas por comunidades negras, indígenas, campesinas, así como por las clases populares, los colectivos y los grupos comunitarios de nuestra sociedad?[15]

Una discusión sobre el diseño metodológico utilizado en los encuentros, así como una profundización de las reflexiones que suscitaron estos espacios, se exponen más adelante, en el capítulo V.

Laboratorio n.º 1. Fuente: Transfotografía en Colombia.

15 Las respuestas a esta pregunta se exponen en las conclusiones del primer tomo de la investigación.

Laboratorio n.º 2. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Laboratorio n.º 3. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Capítulo III

Identidad: Rearticular sujetos y prácticas discursivas

En el pluriverso, donde se revitalizan y reivindican otros modos de vida, saberes y experiencias, el conocimiento racional occidental termina siendo uno entre otros. Este sistema de pensamiento ya no es visto como una verdad poderosa, absoluta, desinteresada, objetiva, neutral y científica, sino "como una verdad manchada —una verdad implicada en el juego duro del poder—" (Hall, 2010, p. 341). Esto señala un interés por y una apertura al reconocimiento de otros órdenes de comprensión del mundo, especialmente en el contexto de las prácticas culturales de América Latina.

A partir de los años setenta, las perspectivas epistemológicas emergentes de las ciencias sociales cuestionaron la atención que hasta ese momento se le había dado al desarrollo del pensamiento científico, basado en un interés por el estudio de las condiciones materiales de la existencia (Sandoval, 2010). Entre dichas perspectivas, los giros cultural y antropológico buscaron dar valor a los símbolos y sus significados en la cultura, lo que generó una apertura de pensamiento que ha sido vital en la actualidad para dar valor a las narrativas identitarias de nuestros pueblos y comunidades. Perspectivas críticas como los estudios culturales, el feminismo y el debate posmoderno se han ocupado particularmente de la deconstrucción de las identidades fijas.

> La filosofía planteó en forma generalizada la crítica del sujeto autónomo situado en el centro de la metafísica occidental poscartesiana. El discurso de un feminismo y una crítica cultural influidos por el psicoanálisis desarrolló la cuestión de la subjetividad y sus procesos inconscientes de formación. Un yo incesantemente performativo fue postulado por variantes celebratorias del posmodernismo. Dentro de la crítica antiesencialista de las concepciones étnicas, raciales y nacionales de la identidad cultural y la "política de la situación" se esbozaron en sus formas más fundadas algunas aventuradas concepciones teóricas. (Hall y Du Gay, 2003, p. 13)

Tanto la Academia como los movimientos sociales se han fortalecido con la incursión de los giros epistemológicos para dar respuesta a la crisis que

sufrieron las ciencias sociales y humanas en la década de los años ochenta, cuando se desarrolló un interés particular por estudiar las formas de vida de la gente, y el saber y la construcción social del conocimiento se vincularon con dimensiones afectivas relacionadas con la subjetividad, las emociones y la experiencia vivida por grupos y comunidades (Cáceres, 2021, p. 48). Con el giro cultural, la cultura, de ser un conjunto de prácticas simbólicas virtuosas, pasó a entenderse como un vasto campo de significados inserto en las dinámicas de la vida cotidiana de la gente y sus expresiones. La cultura, tal como la concebimos hoy, es "productora de significado, [y] es capaz de reproducir, enfrentar e incluso transformar las estructuras de poder existentes, al admitir una agencia atada a contextos fuertemente determinados por el discurso y por las relaciones dinámicas de poder" (Cabrera, 2022, p. 335); en otras palabras, la cultura es hoy portadora de agencia.

Particularmente, el desarrollo del pensamiento crítico centrado en el giro y la historia cultural ha interpelado algunas de las construcciones históricas en las que se anclan las categorías de diferenciación fortalecidas por los discursos del poder articulados a instancias como el Estado, la nación y el sistema capitalista contemporáneo. En este punto, precisamente, se plantea la recuperación de mundos diferentes que contengan no solo visiones del presente, sino panoramas alternativos que favorezcan una comprensión de las identidades como fluidas, múltiples y fragmentadas (Cabrera, 2022).

Fotografía más allá de la diferencia cultural

Las prácticas fotográficas subalternas invitan a realizar un ejercicio autorreflexivo que desmonte la estructura de pensamiento en la que yacen nuestros discursos sobre la otredad. Se trata de un *giro visual*[16] que, a partir de la mirada del fotógrafo, analiza y reescribe el lenguaje

16 El giro visual impulsado por pensadores como W. J. T. Mitchell se centra en el análisis de la imagen y los imaginarios en la cultura contemporánea, teniendo en cuenta el contexto de transformación social donde las imágenes se producen y circulan.

y las convenciones de la representación fotográfica. Pero no se trata, como afirma Parmar (2012), simplemente de articular nuestra diferencia cultural, sino de desarrollar una narrativa inmersa en nuestros propios términos de referencia. Esto implica crear identidades no "relacionadas con", u "opuestas a", o que sean "el reverso de" o aparezcan "como un correctivo de", sino referenciadas en y para nosotrxs mismxs (p. 246).

En este caso, la identidad, más que señalar algo esencial o auténtico en los miembros de una colectividad, o algo que yace en la conciencia de sus individuos, constituye un lugar de enunciación que se inscribe en una realidad histórica caracterizada por las experiencias de vida de la gente y las prácticas cotidianas. En la medida en que "las culturas no han sido nunca esencias ni autenticidades, sino saberes y sentidos" (Martín-Barbero, 2010, p. 16), la noción de identidad reivindica la producción de las subjetividades que emergen en las prácticas sociales cotidianas y en la experiencia de las expresiones de los cuerpos (Szurmuk e Irwin, 2009).

Mucho más allá de los discursos sociales, culturales y políticos que se articulan a partir del pensamiento individual y la producción de las subjetividades, el giro visual presenta el concepto de identidad como una dimensión de sentido que contribuye significativamente a la transformación social, no mediante la teorización y producción del conocimiento disciplinar en torno a la representación de la identidad, sino por medio de la reflexión que emerge en las prácticas culturales de los individuos y las comunidades.

Consideramos que esta reflexión ayuda a articular mejor las cuestiones de la identidad, deconstruyendo los imaginarios y las representaciones fotográficas dominantes que posicionan a las minorías en una relación desigual con respecto a las élites dominantes (Parmar, 2012). Se trata de un replanteamiento del papel de la visualidad como forma de resistencia, en que es necesario "descolonizar la conciencia propia, superar el oculocentrismo occidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también" (palabras de Rivera Cusicanqui, en Barber, 2019).

Justamente, las prácticas fotográficas subalternas han avanzado en la contemporaneidad hacia este propósito.

Agencia, política y subalternidad

Desde finales del siglo XX, algunos intelectuales, y corrientes de pensamiento como los estudios poscoloniales, los estudios subalternos y la historia cultural, han utilizado el término *subalterno* para referirse a las relaciones de dominio y subordinación existentes en las sociedades colonizadas. El origen del término remite a los planteamientos realizados por el filósofo marxista Antonio Gramsci, quien utilizó por primera vez el concepto *grupo subalterno* (en sentido colectivo) en el contexto del movimiento sindicalista italiano. Para Gramsci, un grupo subalterno es un grupo "que (...) no puede devenir grupo dominante o desarrollarse más allá de la etapa económica corporativa para llegar a la fase hegemónico política en la sociedad civil" (citado por Szurmuk y Mckee, 2009).

Ranajit Guha, historiador indio y fundador del Grupo de Estudios Subalternos, utilizó este concepto para referirse a los grupos excluidos de la India en razón de la estratificación social (el sistema de castas), el género, la raza, la edad, la religión e incluso las labores y los oficios desempeñados por los individuos y los grupos sociales. En el contexto sudasiático, los grupos subalternos constituyen, por lo general, "la masa de la población trabajadora, y los estratos intermedios en la ciudad y el campo, esto es, el pueblo" (Guha, 2002, p. 36). Desde esta perspectiva, el subalterno se encuentra en un rango inferior respecto a los grupos humanos privilegiados que hacen parte de la élite dominante, es decir, corresponde a la población que mayoritariamente se encuentra ubicada en la "zona del no-ser".

Guha, preocupado por construir una historia distinta que visibilizara la pluralidad de las voces en la historia de la India, y temiendo que se lo acusara de una aproximación esencialista al concepto de *subalternidad*, construyó una definición del "pueblo" y las "clases subalternas" como "el lugar de esa esencia —que puede ser únicamente una identidad-en-diferencia—" (Spivak y Giraldo, 2003, p. 322). Señaló igualmente la necesidad de que los grupos subordinados fueran vistos como agentes históricos, lo cual dio pie a una nueva visión de la subalternidad. En su libro *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (2002) cuestiona el lugar de quien decide y los criterios que utiliza para integrar ciertos acontecimientos a la historia, "porque está claro que se hace una cierta

discriminación —un cierto uso de valores no especificados y de criterios implícitos— para decidir por qué un acontecimiento o un acto determinados deben considerarse históricos y no otros" (2002, p. 17).

Ciertamente, los valores dominantes de un contexto y tiempo específicos determinan el criterio de lo que es considerado *histórico*. En nuestra cultura, con la colonización se instauró un sistema de pensamiento eurocéntrico cuya pretensión de universalidad impuso una única visión del mundo. En este sentido, los lugares de enunciación de quienes han ocupado lugares protagónicos, y los criterios utilizados para construir nuestra historia oficial, corresponden, por lo general, a una visión eurocéntrica, institucional y colonial.

Por otra parte, en el contexto latinoamericano, la subalternidad ha estado asociada a los relacionamientos que se desprenden de las dinámicas de vida conformadas en variantes como el desarrollismo, las narrativas hegemónicas, los modos sociales e intelectuales dominantes y los sistemas de exclusión y opresión social que marginan a algunos grupos sociales e individuos (Rodríguez, 2009). Desde esta perspectiva, podemos afirmar que en nuestro contexto la subalternidad está marcada por procesos de representación social en los que se hacen evidentes relaciones de poder asimétricas generadas por las dinámicas sociales entre el centro y la periferia.

En esta investigación utilizamos el concepto de *subalternidad* para referirnos a las prácticas fotográficas que se desarrollan al margen del circuito hegemónico del arte y los medios de comunicación más influyentes. Puesto que la estética, como forma de expresión sensible, hace parte de la experiencia de cualquier ser humano, sin importar su procedencia, nivel socioeconómico, color de piel, sexo, género, profesión etc., resulta imprescindible para nosotrxs como investigadorxs documentar la diversidad de modos de expresión simbólica de las comunidades mediante el uso del medio fotográfico.

Desde una perspectiva política y social, somos conscientes de la necesidad de construir una historia cultural diferente. Se trata de un proceso que articula la estética y la política repensando y reconfigurando la dimensión de lo sensible, entendiendo que la cultura comprende una diversidad de expresiones y significados basados en una perspectiva plural y diversa. Como afirma el Ministerio de Cultura:

> La experiencia y el pensamiento artístico no solo ocurren en lo denominado tradicionalmente como "artístico". El propio desarrollo de las prácticas artísticas y culturales ha puesto de manifiesto prácticas con legitimidad artística que ya no pasan por la idea de "obra" o por la institucionalidad tradicional del arte. Estamos frente a una práctica expandida, a estéticas emergentes que plantean renovadas relaciones entre arte y cultura, arte y mundos tecno-comunicacionales, arte y nuevas formas de organización, arte y procesos de construcción de comunidad. Prácticas y procesos ligados a redes de activismo y otras formas de ciudadanía, a proyectos transdisciplinares. Las propias artes abren una cultura no disciplinaria en las artes y se presentan como dispositivos heterogéneos en los que teatro, danza, visualidad, cine y literatura se entremezclan. (2010, p. 100)

Podríamos afirmar, por lo tanto, que esta investigación privilegia las manifestaciones de los sectores populares y marginales como formas de resistencia y como historia local que reconsidera el papel de los individuos como agentes históricos.

Puesto que la construcción de la identidad, desde la perspectiva de las comunidades, proviene de la vida social y cultural antes que del pensamiento conceptual y teórico (Hall, 2010), se trata de una reflexión que va mucho más allá de los discursos del conocimiento disciplinar, para repensar la cotidianidad y las experiencias estéticas que allí suceden. No obstante, esta perspectiva invierte también el lugar donde se produce la reflexión, es decir, la relación investigadxr-objeto/sujeto investigado.

La reflexión propuesta por Spivak y Giraldo en su texto *¿Puede hablar el subalterno?* señala "los peligros del trabajo intelectual que actúa, consciente o inconscientemente, a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio sin darle un espacio o una posición desde la que pueda hablar" (2003, p. 299).

Reconociendo la relación desigual que existe en diferentes circuitos de producción del conocimiento, esta investigación no parte del lugar del/la investigador(a) como "científico social", sino que se aborda teniendo presente la sensibilidad plástica y visual propia de lxs investigadorxs en la visibilización y revitalización de la mirada y el lugar de enunciación de los individuos y las comunidades.

En los encuentros dialógicos realizados, justamente se fortaleció un diálogo horizontal dispuesto a repensar las prácticas fotográficas al margen de los paradigmas técnicos, estéticos y teóricos de la fotografía moderna; en su lugar, se privilegió la socialización de experiencias de vida y prácticas estéticas que pasan desapercibidas, pues se comprende que "la realidad es lo que de verdad sucede en una fábrica, en una escuela, en las barracas, en una prisión, en una estación de policía" (Deleuze, cit. por Spivak y Giraldo, 2003), y en general, en los espacios de la vida cotidiana.

Así, la categoría de experiencia, como fuente de conocimiento y de reflexión, es clave en esta investigación, ya que les permite, a los individuos y comunidades subalternas, ser parte, sin renunciar a su propia sensibilidad, de la historia que estamos contando. Esta historia contribuye a la búsqueda de narrativas paralelas a las hegemónicas, pues generen "una mirada heterogénea, no elitista, de la cultura, permitiendo un acercamiento a aspectos cotidianos de la vida de los sujetos, a quienes dota de agencia" (Cabrera, 2022).

Sostenemos que las prácticas fotográficas subalternas son portadoras de agencia y de una singular producción de conciencia, capaz de lograr transformaciones sociales. Lejos de ser sujetos pasivos, los grupos subalternos son "las otras voces de la historia" (Guha, 2002). Sus actores, como agentes históricos, impulsan proyectos comunitarios caracterizados por un posicionamiento crítico empoderado, cuya conciencia social se expresa mediante las artes, las prácticas comunitarias y, algo relevante para esta investigación, la fotografía. La agencia subalterna que en el mundo contemporáneo se activa con la acción de los colectivos y los movimientos sociales potencia el rol de las comunidades como agentes deconstructores del orden social dominante, y de esta manera fortalece nuevas sensibilidades y prácticas culturales.

De acuerdo con este planteamiento, los conceptos de *estética*, *identidad* y *transfotografía* se encontrarían en "la zona del no-ser", hacia donde convergen las identidades campesinas, afros e indígenas, así como las de las mujeres y las de las clases populares, no porque se reconozca a estas identidades según la lógica de la diferencia, sino porque sus prácticas son portadoras de agencia.

Fotografía, pensamiento crítico y movimientos sociales

El clima de impotencia generado en los últimos años por diversos fenómenos sociales que se derivan de los conflictos sociales de nuestro contexto ha hecho necesarias diversas reivindicaciones, en acciones abanderadas por grupos y movimientos sociales que con su labor han nutrido la revolución cultural como un proyecto de transformación social inminente. En Colombia y en América Latina,

> Las discusiones sobre las fragilidades de la democracia, el declive de los regímenes populistas, las herencias del autoritarismo, los retos de las transiciones democráticas, el impacto de la caída del Muro de Berlín, la persistencia de desigualdades, las discusiones acerca de la sociedad civil y la emergencia de nuevos nacionalismos y discursos étnicos constituyeron el clima moral e intelectual para la incorporación de esta nueva historia, con favorables condiciones de producción en México, los Andes, y otros países de América Latina. Tal vez las mayores contribuciones teóricas y conceptuales provengan de la nueva comprensión sobre la formación del Estado y la nación, desde una perspectiva procesual y genealógica que concluye que todo proyecto de construcción estatal se legitima a través de un proceso de revolución cultural. Para la agenda de una historia global no eurocéntrica, es importante [por lo tanto] preguntarse por la capacidad de los actores históricos para actuar a nivel local y transnacional, mediante el estudio de las conexiones que acontecen en el interior de un área geohistórica —ya sea el mundo mediterráneo, el mundo atlántico o el latinoamericano—, pues estas permiten observar la diversa participación de las diferentes comunidades humanas en los acontecimientos del mundo. (Sandoval, 2010, pp. 10-13)

En el ámbito político y social de nuestro contexto, los discursos sobre la identidad han cobrado fuerza con las "emergencias políticas y sociales que fueron importantes en la década de los años noventa, como el multiculturalismo y la promoción de la identidad y la diversidad cultural" (Cáceres, 2021, p. 116). Estas emergencias han sido importantes

en la apropiación que de estos discursos han hecho los individuos y las comunidades por medio de sus prácticas.

El impacto que ha tenido la visión emergente de la cultura en la vida de los individuos y las comunidades ha generado transformaciones en sus expresiones estéticas. Cuando la cultura dejó de identificarse elitistamente con el arte como práctica virtuosa, surgió un nuevo tipo de individuo capaz de buscar reconocimiento y empoderamiento. Nos encontramos, así, como diría Martín-Barbero (2010), ante "una nueva *cultura política* que emerge de las ciudadanías" y que se ha fortalecido con las acciones de los grupos y de los movimientos sociales en la actualidad:

> [Una política] que se hace visible y actuante en las nuevas figuras y estrategias de *empoderamiento*, *ejercidas en y desde el ámbito de la cultura*. Pues lo que los nuevos movimientos sociales étnicos, de género, lésbicos y gays, religiosos o ecológicos demandan no es tanto ser partidaria o ideológicamente *representados* sino socialmente *reconocidos*, esto es, ejercer políticamente sus derechos y, por lo tanto, convertirse en sujetos políticos. (Martín-Barbero, 2010, p. 16)

Así, la dimensión política de las prácticas estéticas se ha ido intensificando y expandiendo con la acción de los grupos y los movimientos sociales. Hoy vemos una gran cantidad de organismos constituidos que trabajan de manera colectiva para agenciar, apoyándose en sus prácticas, reflexiones, críticas y reivindicaciones relacionadas con la identidad. Sus prácticas generan espacios de encuentro social en donde confluyen experiencias y miradas heterogéneas. Cuando, teniendo presentes estos lugares, se piensa en la pluralidad de formas de vida y en la riqueza de sus prácticas, emerge "un ramalazo de sentido" que nos permite articular, con una mirada propia, nuestra relación con la vida y sus diferentes acontecimientos.

> Los grupos excluidos en lo social, las masas empobrecidas, las mujeres en un sistema patriarcal, los no-blancos en el racismo blanco, los desempleados, etc., (…) cuando toman conciencia crítica —en el sentido descrito de "consenso discursivo de los nuevos derechos"—, de simples miembros

> o sujetos pasivos de la opresión o exclusión social, pasan a ser actores. Nacen así los movimientos sociales, que originalmente y como tales no son políticos (pueden ser sindicatos, agrupaciones de ayuda, asociaciones civiles, entre otros). (Dussel, 2016, p. 75)

Cuestionar el *statu quo*, tanto en ámbitos materiales como simbólicos, hace parte, por lo tanto, del rol que desempeñan en la actualidad los grupos y los movimientos sociales (Szurmuk e Irwin, 2009). Indudablemente, la pluralidad de narrativas simbólicas y de formas de pensamiento que surgen como consecuencia de los agenciamientos de los grupos y los movimientos sociales potencia la noción de identidad desde una perspectiva pluricultural y diversa.

La fotografía practicada por los grupos y los movimientos sociales ha hecho visibles muchos de sus intereses y luchas políticas. Debido a la utilización de canales de comunicación no hegemónicos y a la potencia que tiene la imagen, la fotografía cumple hoy en día un rol preponderante en la transmisión de significados. Su función sobrepasa la representación para convertirse en una práctica discursiva que los grupos y los movimientos sociales utilizan para transmitir nuevos sentidos sobre la identidad.

Pensar la fotografía en nuestros propios términos de referencia, mediante la acción colectiva y las prácticas estéticas subalternas, diversifica y enriquece nuestros modos de hacer y de pensar, nuestras maneras de autorrepresentarnos y de representar lo que vemos; además, crea nuevos matices de comprensión, útiles para la construcción de nuestras realidades por medio de la inclusión de recursos cognitivos diferentes del de la mera observación, entre ellos, el afecto, la sensibilidad, las emociones, la intuición, el sueño y la memoria, recursos que en otro tiempo estuvieron subvalorados y relegados por su aparente falta de objetividad.

Capítulo IV

La descolonización de la estética en las prácticas fotográficas

El término *estética* deriva del griego *aisthesis*, que significa *sensación* o *sensibilidad*. En cuanto conocemos y aprehendemos el mundo a través de los sentidos, la experiencia estética es un hecho corporal que apela a una posición de la subjetividad ante lo real (Dussel, 2020).

Esta visión de la estética es relativamente reciente. Como disciplina filosófica, la estética estuvo asociada al estudio de la percepción de la belleza en campos como la historia del arte y las prácticas artísticas tradicionales. En efecto, la estética ha sido parte del "vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana" que se concreta en las obras de arte (Oliveras, 2005, p. 21). Sin embargo, esta relación revela la conexión existente entre la estética y el poder de la cultura hegemónica dominante, según el cual el arte occidental es superior a otras formas de expresión estética.

En la contemporaneidad, debido a la paulatina transformación de las prácticas artísticas y a la atención que han captado los diferentes giros epistemológicos (especialmente el giro corporal), la estética está más relacionada con las experiencias sensibles de los individuos y las comunidades en diferentes contextos culturales, y no necesariamente se encuentra ligada a la producción de las artes hegemónicas. En la actualidad, la experiencia estética apela a un universo sensible rico en experiencias y emociones que sobrepasa la razón como única forma de comprensión de la realidad. Particularmente en Colombia,

> En diferentes regiones del país, es posible constatar el surgimiento de lo que Veit Erlmann ha llamado "comunidades estéticas" —es decir, "todas aquellas formaciones sociales-afiliaciones sueltas, agrupaciones, neo-tribus, y grupos de culto de individuos que se movilizan independientemente— que no están ancladas en estructuras rígidas de control *habitus* y filiación (Erlmann, 1998:12). Estas establecen importantes redes de intercambio artístico generando una recomposición de la geografía simbólica de las expresiones artísticas a nivel nacional y global. (Erlmann, cit. en Ochoa Gautier, 2003)

Así, una nueva visión de la estética se ha hecho evidente gracias al contexto de transformación social promovido por las reflexiones vanguardistas del arte y la cultura, que han dado cabida a una visión amplia de las conexiones entre el arte y la vida, lo que ha permitido revaluar los supuestos que ligaban la estética con la producción teórica y la visión dominante del arte occidental. Prácticas artísticas contemporáneas como la *performance*, el arte relacional, el arte comunitario y el arte de género comenzaron, desde la década de los noventa, a interrogar la condición corporal de la existencia, y así ampliaron la concepción de la estética y su relación con la experiencia vivida por pueblos y comunidades.

Teorías de avanzada, como la planteada por Katya Mandoky (2008), cuestionan la noción de la estética relacionada con el arte y la belleza, y proponen pensar la sensibilidad ligada a la experiencia común, teniendo como centro de análisis el cuerpo y las expresiones de la corporalidad. Sus postulados llegan a afirmar que la experiencia estética no solo es propia de los seres humanos, sino también de otros seres vivientes, como las plantas y los animales.

No es que después de estos procesos de transformación cultural se haya llegado a un consenso sobre una nueva visión de la estética. Por el contrario, dependiendo de las dinámicas contemporáneas del arte y la cultura, y de la injerencia del pensamiento crítico en algunos contextos particulares, han aparecido nuevas interpretaciones

> … del sentido de lo estético, es decir, de nuevos *sensoriums* culturales. Lo que está cambiando no es solo la geografía simbólica de las regiones, sino los parámetros mismos desde los cuales se establecen las dinámicas de percepción y sentido de identificación desde las artes al (con) fundirse diferentes maneras de establecer la relación entre lo estético, la subjetividad y los sentidos. (Ochoa, 2003, p. 60)

El *sensorium* estético de cada cultura varía de acuerdo con matrices sociales en las que se encuentran insertos los individuos y las comunidades.[17] Estas matrices están configuradas por diferentes aspectos y situa-

17 Puesto que "la sociedad no es un conglomerado abstracto de entes apilados o planchados sobre territorios geográficos, como se la imaginan quienes la reducen al cálculo estadístico.

ciones que se conectan con campos económicos, políticos y geográficos, y que cuestionan y reivindican el hecho de quién puede tener o hacer parte de las experiencias estéticas. Se trata de una postura crítica hacia los discursos dominantes de la estética, que piensa las formas de inclusión y de exclusión de la experiencia sensible, y que reconfiguran "lo visible y lo nombrable en el sentido de que hay unas cosas que se pueden ver y otras que no, unas que se pueden escuchar o no escuchar, y otras que se pueden interpretar como un 'ruido' o como un discurso" (Rancière, en Palmiéri, 2002).

Si la estética ha operado como un poderoso régimen que, en la distinción entre arte y no arte, esconde "la clasificación ontológica y la des-humanización de otros seres humanos" (Gómez, 2016, p. 126), es necesario, por lo tanto, repensar sus lógicas a partir de sus distintas bases; pensar, como afirma la fotógrafa Isabella de la Hoz, en "Una estética de lxs oprimidxs, de lxs marginadxs, de lxs nadies, de lxs que se oponen: [en] una estética de la resistencia".[18]

En *Le partage du sensible*, el filósofo francés Jacques Rancière (2000) redefine la estética como una dimensión compartimentada en donde no hay jerarquías específicas, sino experiencias diversas basadas en el sentido común. Puesto que la visión tradicional de la cultura ha dejado de ser asociada a las prácticas elitistas del arte, en la actualidad la experiencia estética amplía su campo de comprensión a las formas de reflexividad que tienen los sujetos y que se centran en una nueva comprensión de las relaciones entre el arte, la vida y la política (Cáceres, 2021).

> Esto significa que la experiencia y [el] pensamiento artístico, si bien alcanzan una intensidad particular en las prácticas de aquellos que ejercen el arte como profesión, no se reducen a ellos y se extienden a las formas

Tiene formas, escalas, rituales, tejidos duros y blandos, vivos y muertos, contagios y resistencias, núcleos y bordes, encantos y aversiones. Las matrices resultan ser las figuras en las que brotan los grupos sociales, todas y cada cual hiladas con fibras semiósicas y estésicas en un proceso de diversificación creciente" (Mandoki, 2006, p. 8).

18 Texto de la fotógrafa publicado en la exposición virtual de la Agencia Colectiva Amalias. Exposición curada por la Fundación OjoRojo Fábrica Visual: https://www.ojorojofabricavisual.org/amalias-ser-bandera (4/02/2023).

> estéticas de relacionarse con el mundo por parte de cualquier ciudadano y comunidad. (Ministerio de Cultura 2010, p. 99)

La reflexión planteada por Rancière es clave en este sentido para señalar "la cuestión política que subyace en el hecho de quién puede experimentar los fenómenos estéticos, pues durante mucho tiempo las categorías excluidas de la vida común lo estuvieron, bajo el pretexto de que éstas no hacían parte de ella" (Rancière, en Palmiéri, 2002). Es el caso, justamente, de las experiencias vividas por las minorías étnicas, las mujeres, lxs campesinos, las clases populares y la gente del común.

Es claro que, a pesar de que el trabajo de lxs artistas profesionales ha sido de gran importancia para visibilizar los agenciamientos y las reivindicaciones de los diferentes grupos sociales, no siempre la experticia en el campo del arte está relacionada con las experiencias de la gente. Las prácticas estéticas que funcionan al margen de las lógicas institucionales manejan ciertamente otros enunciados, otros agenciamientos y otras sensibilidades que es necesario reconocer y visibilizar. En Colombia

> Existen enormes desigualdades en la posibilidad de agenciar los circuitos de circulación en diferentes comunidades estéticas. Estas desigualdades generan no solo diferencias económicas en la vivencia de la profesión artística, sino desigualdades en la posibilidad de compartir el *sensorium* estético desde condiciones adecuadas. Esta desigualdad produce efectos de marginación de ciertas expresiones. (Ochoa Gautier, 2003, p. 60)

Por lo tanto, la dimensión política de las prácticas estéticas es clave en el reconocimiento de las experiencias que ocurren en espacios invisibilizados por las prácticas estéticas hegemónicas (Cáceres, 2021). Siguiendo a Mandoki (2006):

> El estudio de la estética no tendría por qué seguirse circunscribiendo a los límites de las "Bellas Artes" o a unas cuantas categorías como "lo bello" o "lo sublime" a las que habitualmente la restringe la teoría tradicional. Tampoco se reduce exclusivamente a la moda, al diseño, la decoración o las artesanías y el folclor, donde la voluntad estética es bastante obvia.

> Somos criaturas susceptibles a este encanto y, en consecuencia, la estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades. (p. 8)

Resumiendo, la estética, vista desde una perspectiva crítica contemporánea, reivindica las experiencias sensibles de los individuos y las colectividades subalternas como agentes activos de la producción simbólica de la sociedad. Es necesario preguntarse, entonces, por el lugar de enunciación donde acontecen los fenómenos estéticos y cómo podríamos repensar la estética teniendo presentes nuestro contexto, saber y experiencias propias. Esta pretensión convoca a participar a los actores que experimentan el fenómeno estético por fuera del círculo tradicional de las artes. Las prácticas documentadas en esta investigación dan cuenta de esta visión al compartir, mediante la fotografía, la experiencia sensible vivida por los pueblos y las comunidades.

Estética y autorrepresentación

Las primeras construcciones de la estética fotográfica se inscriben en los modos de ver de aquellos que "saben" operar el dispositivo fotográfico. Un ejemplo de ello son las famosas primeras fotos realizadas a las comunidades japonesas del siglo XIX en la etapa final del período Meiji, que en comparación con las autorrepresentaciones de los grabados Ukiyo-e, resultan completamente opuestas. Por una parte, la mirada técnica-occidental de la naciente fotografía impuso composiciones y poses a los personajes, distanciándose completamente de la representación pictórica japonesa. Según Anadón,

> En las décadas de 1860 y 1870, los principales fotógrafos que desarrollaron su actividad en Japón fueron principalmente occidentales, aunque junto a ellos comenzaron a trabajar ya algunos japoneses. Estos occidentales (entre los cuales destacan como principales represen-

> tantes Felice Beato, el barón Raimund von Stillfried y Adolfo Farsari), movidos por su curiosidad hacia el país nipón, comenzaron una práctica que pronto se convirtió en el negocio más rentable de la fotografía en el país, y que fue rápidamente adoptada por los fotógrafos nativos… (Anadon, 2013, p. 6)

Esas fotografías tuvieron tanto éxito en Occidente y en algunos lugares de Japón que, para maximizar su exotización, empezaron a incluirse elementos del arte Ukiyo-e en las composiciones, las cuales "utilizaban para la decoración de sus casas, como anteriormente se hacía con los grabados" (p. 261). Asimismo, afirma Cabrejas Almena (2009):

> El fenómeno de las recreaciones de escenas de género con finalidad comercial no es exclusivo de la fotografía japonesa. También en los estudios occidentales durante el siglo XIX se realizaron escenificaciones y reconstrucciones de oficios y tipos, a menudo de cara a la explotación turística (es el caso de España, sin ir más lejos, donde abundaron las recreaciones de tópicos románticos, como las figuras del gitano, el bandolero o el torero). (p. 270)

Desde una perspectiva funcional, podría decirse que era natural que la fotografía tuviera efectos de exotización al tomar como objetivo las comunidades, pues las imágenes producidas con este medio se prestan a la explotación comercial, dado que, al incubarse la fotografía en el seno de la industrialización, y por ser hija de la modernidad, se presentó como una herramienta progresista e indiscutiblemente útil a los afanes de occidentalización. Por esa razón no es extraño que su uso fuera considerado privilegiado en un principio, y que, debido a sus costos de producción, favoreciera las oportunidades de comercialización de lo exótico y desconocido.

No obstante, el ámbito comercial se coordina con los efectos del ámbito político, en el sentido de que aparecen iniciativas como la de la famosa revista *National Geographic*, cuyos discursos contribuyen a la ampliación de la brecha entre las sociedades del primer mundo y las del tercer mundo, y que replican el efecto exotizante cuando se enfocan en

las comunidades urbanas del tercer mundo y sus comunidades rurales, marginadas o excluidas.

Magalí Haber (2008) hace un análisis de las fotografías tomadas en el tercer mundo, que aparecen en algunos números de la revista *National Geographic*. La autora encuentra que es evidente el discurso que se quiere transmitir cuando con estas imágenes se procura "retratar realidades ajenas, inasimilables o amenazantes" (p. 1). En su opinión, la intención de la revista es estetizar, estilizar y embellecer al otro para que sea posible consumirlo como objeto estético (p. 4).

> El *tercer mundo*, o al menos algunas de sus regiones, aparecen entonces como pertenecientes a un momento histórico diferente del occidental pero sin embargo formando parte de su historia; el lugar que ocupa es el de un pasado muerto, ya superado por el progreso occidental. De este modo las relaciones entre tales realidades y el "mundo occidental" son excluidas o aun subordinadas a una cultura que se considera superior o más desarrollada. El "tercer mundo" no se representa como una verdadera diversidad, capaz de interrumpir o modificar el curso de la historia, sino como una serie de realidades subordinables.

El caso de la revista *National Geographic* no es aislado: es parte de un fenómeno genérico de asimilación de la información global que se expone según los parámetros de una mirada ordenadora. Es decir, para la sociedad moderna y globalizada es importante taxonomizar y jerarquizar el mundo y sus memorias. La mirada del experto, educado y culto ha suprimido la interpretación del mundo, así como las autorrepresentaciones y subjetividades propias de las comunidades retratadas, al decidir con la lente cómo se deben ver y cómo deben interpretarse sus memorias e identidades.

En Colombia y otros países de Latinoamérica, este propósito de casi domesticación cultural ha utilizado la fotografía con fines pedagógicos en función de la creación de un tipo de sociedad que ha contribuido a la definición de las clases sociales y de la identidad del "buen ciudadano". Esta representación, aunada a la incorporación de documentos como el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Antonio Carreño (1853),

documento que por largo tiempo se incluyó en los currículos de las escuelas de todo el país, definía los comportamientos del buen ciudadano en la sociedad, y diferenciaban claramente a este del ciudadano vulgar, inculto, salvaje o poco religioso.

> En Latinoamérica, el retrato de tipo burgués resuelve necesidades sociales concretas al servir al proyecto de construcción de la conciencia nacional y del "buen ciudadano" que este proyecto exige. Los retratos fotográficos de la élite en formación se incluyen en álbumes que se hojean en el círculo familiar o en presencia de amigos, se confrontan unos a otros y crean una red extensa de identificación compartida. (Navarrete, 2002, p. 15)

Sometida a esta estructura de codificación cultural, la fotografía estableció importantes rituales sociales, tanto en la captura (la pose que se debía adoptar, los escenarios, objetos y sus composiciones) como en las prácticas de los espectadores (la creación y observación de los álbumes familiares, los retratos de pared, las cartas de visita y, posteriormente, la fotografías para la documentación oficial).

De este modo se han oficializado e institucionalizado distintos tipos de estéticas que terminarían haciendo parte del arsenal de composiciones de los fotógrafos, inicialmente de finales del siglo XIX y principios del XX. Este arsenal iría aumentando a medida que las prácticas sociales se transformaban y aparecían nuevas posibilidades de desarrollo técnico de los dispositivos de captura, y también de los métodos de revelado. El proceso se ha acelerado, enriquecido y democratizado con la aparición de la fotografía digital y los lenguajes que favorece. Un claro ejemplo de ello es la fotografía familiar.

A principios del siglo XX, este tipo de fotografía se sujetaba a un tipo de pose en que los padres aparecían ubicados en el centro del cuadro, rodeados por sus hijxs, ubicadxs por orden de estatura frente a la cámara. Este tipo de poses genéricas empezó a ser parte de los códigos del álbum familiar y de las fotografías colgadas en una pared de la sala, y en ellas es posible encontrar notables similitudes con las poses que debían asumir, al ser retratadas, las comunidades indígenas o comunidades que no pertenecían a las lógicas sociales de orden moderno.

> Hasta que no estuvo al alcance de un amplio público, la fotografía, como tecnología, fue aprovechada para fundamentar y difundir imágenes para la estereotipia racial, la segregación de clase, la catalogación patológica, el estigma social o el folklorismo popular. El efecto de veracidad que aportaba la fotografía permitía hacer ver la verdad de dichos argumentos al tiempo que proliferaban otros factores de inclusión/exclusión de los grupos identitarios. (Sánchez Moreno, 2011, p. 117)

Según este autor, "A la fotografía no se la acusó de caricaturizar a sus retratados porque se la percibía como técnica de objetividad pura" (p. 212). Además, señala que esa noción de naturalismo inalterable no entraba en conflicto con la valoración de su escenificación (p. 212). Desde esta perspectiva, se pueden encontrar similitudes entre las mencionadas prácticas fotográficas reconocibles en los retratos de japoneses de finales del periodo Meiji y las escenificaciones de las familias campesinas o de las comunidades indígenas de la Amazonía colombiana.[19]

En el siglo XIX no se cuestionó directamente la exotización y caricaturización de las comunidades no occidentales, ni se hizo hincapié en los nocivos efectos de la alteración de la imagen de la identidad de esos pueblos. Esto pone de presente, con miras a su cuestionamiento, el control estético-técnico, y lo que se consideraba *profesional* en el ámbito de la composición realizada por el fotógrafo. Tal como mencionábamos en relación a la *domesticación del ciudadano*, la llegada de la fotografía al ámbito de las prácticas artísticas, periodísticas y documentales, entre otras áreas creativas y productivas, implícitamente generó una demanda de codificar las "buenas maneras" de capturar una imagen. Estas normas apropiadas se vincularon con las convenciones de las sociedades elitistas, ya que inicialmente se reconocían como un signo de estatus social.

> Si es muy gorda la persona, désele al cuerpo una ligera inclinación hacia delante, si la cara es muy larga, colóquese, si no se presta para el perfil

19 Un análisis de este tipo de representaciones en nuestro contexto es propuesto por la historiadora Amada Carolina Pérez Benavides en su investigación *Fotografía y misiones: Los informes de misión como performance civilizatorio* (2016).

> completamente, que casi lo sea. Si la nariz es muy larga, inclínese hacia atrás la cabeza ligeramente, y en caso de una longitud excepcional, disimúlese de alguna manera según las circunstancias, como por ejemplo con una rosa que le cubra algo, como si estuviera oliéndola; si es chata, un poco inclinada la cara hacia abajo y si es aguileña, que quede bien de frente para que no se marque tanto la parte prominente. Si los ojos son hundidos, que les dé la luz de lleno y viceversa; si son chicos, la mirada un poco arriba, y si muy grandes, al contrario para abajo. La posición debe guardar armonía con el rumbo a donde se dirija la mirada. (Heiras, cit. en Rivera, 2007)

En la cita anterior, Heiras presenta un fragmento del manual *El consultor del fotógrafo, o La fotografía para todos* (1902), un documento que recoge algunas prácticas que debían tenerse en cuenta para lograr una "buena foto". El hecho de que la producción técnica de la fotografía fuera costosa hacía que quienes hacían uso de ella supieran que debían comportarse de cierta manera y que debían esperar una suerte de resultados a la altura de la práctica cultural profesional de la fotografía.

Por esa razón, hubo un tiempo, antes de los avances tecnológicos y científicos que culminaron en la producción y el procesamiento de imágenes digitales, en que se consideraba la fotografía como una evidencia, como un producto que reflejaba la realidad, que podía dar testimonio fiel de la ocurrencia de un suceso: un medio *de facto*. No obstante, con el pasar de los años, y con las teorizaciones sobre la fotografía, surgió el escepticismo. Así por ejemplo, encontramos el trabajo de Joan Fontcuberta, quien cuestionó la imagen fotográfica como un documento portador de verdad. En su libro *El beso de Judas* (2000), el autor conduce al/la lector/a, de la certeza de la fotografía como documento de verdad, hacia la total sospecha de la fotografía, incluso si no ha sido manipulada.

> Las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentar nuestro discurso, sino exclusivamente de cuestionar las hipótesis en que otros puedan fundamentar su verdad. Aquellas magníficas fotografías sobre papel satinado tan alabadas por el periodista nos decían bien poco sobre la situación original a la que aludían; huérfanas de un anclaje informativo

> más preciso que ellas mismas eran incapaces de generar, delataban dramáticamente la promiscuidad de sus significados. La fotografía se limita a describir el envoltorio y su cometido es por tanto la forma. Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos… para terminar arrojándonos un jarro de agua fría a la cabeza. (Fontcuberta, 2000, pp. 142-143)

La introducción de la sospecha sobre el documento fotográfico restó autoridad a lugares o espacios en donde naturalmente se desenvolvía la fotografía como objeto de veracidad, como, por ejemplo, las salas de los investigadores penales. No obstante, para atender a esa fractura de la verdad se generaron nuevas técnicas para validar el documento fotográfico o acreditarlo como pertinente. Sin embargo, estas contingencias son netamente operacionales y apuntan única y exclusivamente a la legitimidad del documento. Pero en el caso de las verdades sobre la construcción de identidad, el problema se torna más complejo, porque exige que el espectador de una fotografía esté dispuesto a hacer un tránsito de su episteme a la episteme del fotografiado.

Aparte de eso, también en el escenario colombiano, algunos fotógrafos han inaugurado otro tipo de estéticas, dados los condicionamientos sociopolíticos que hacen que el fotógrafo actúe, casi por instinto, frente a lo que ocurre ante sus ojos, como puede comprobarse en los casos de los fotógrafos Sady González y Leo Matiz. Sin embargo, así hayan aparecido nuevas estéticas y se hayan establecido otros ordenamientos de la estética en la composición fotográfica, eso no ha implicado una inclusión de las miradas locales en la construcción de las estéticas profesionales fotográficas que se dan en Colombia, salvo algunas excepciones, como la de Benjamín de la Calle, que proyecta "luz a aquellos para quienes por mucho tiempo no merecieron el privilegio de un retrato" (*Exposición fotográfica, Manuel de la Calle*, s. f.). Pueblos y comunidades fueron continuamente retratados por estos "ojos expertos", y los ojos de los nativos y de las comunidades que se formaron como fotógrafos empezaron a incluir en sus prácticas fotográficas los mismos códigos de representación que formaban parte de la caja de herramientas compositivas del fotógrafo.

Hoy en día, en las escuelas de fotografía, de artes, diseño y comunicación se enseñan reglas de composición y de representación comunes, genéricas y universales que garantizan una "buena foto", supuestamente neutral, que se considera un producto técnico aceptable en el ejercicio profesional. En *El ojo del fotógrafo*, de Michael Freeman (2007), se expone, por ejemplo, una cantidad de herramientas de composición que garantizan un entrenamiento sistemático para reconocer los elementos estéticos que generan aciertos fotográficos. En la introducción de su libro, Freeman afirma que lo que hace expertos a los fotógrafos, y que es su secreto mejor guardado, es la composición. El autor menciona que el problema de la composición fotográfica ocupaba su mente la mayor parte del tiempo, pero que no era común hablar de ello con otros fotógrafos, por lo que decidió escribir un texto que compilara sus reflexiones sobre el tema.

En muchos casos, las composiciones fotográficas se basan en conceptos abstractos que han sido probados y comprobados a lo largo de los años, y que resultan atractivos para el ojo humano. No obstante, la aceptación de los elementos estético-técnicos de la fotografía depende del constante crecimiento de los códigos estéticos y su proliferación en los diferentes ámbitos de la vida de los seres humanos contemporáneos. Eso hace que, al ser posible actualmente un acercamiento al diseño, la hiperautomatización y la acumulación de códigos culturales, resulte complicado ver, detrás de esos fenómenos, posibilidades de aprehensión de nuevas estéticas a partir del reconocimiento de otros saberes, otras cotidianidades y otras miradas.

En el desarrollo de la investigación *Identidad y transfotografía en Colombia*, al analizar la producción fotográfica realizada por las mismas comunidades en los encuentros dialógicos, encontramos algunos elementos que cuestionan los supuestos estético-técnicos tradicionales de la fotografía.

Por ejemplo, en los laboratorios realizados por el fotógrafo Antonio Herrera en el Cesar, la fotografía funciona como una herramienta para contar historias. Los niñxs y jóvenes que allí participan encuentran en el dispositivo fotográfico posibilidades que Herrera denomina "contraintuitivas", dado que se desmarcan de la supuesta intuición sobre los modos de operación de la cámara fotográfica. Cuando lxs niñxs y jóvenes toman una

cámara fotográfica, sin ninguna instrucción previa, se genera una suerte de cartografía de su entorno (los territorios de Loma de Corredor y Río de Oro), en donde se hacen evidentes las prácticas cotidianas.

En esas imágenes, al no estar condicionadas por una instrucción profesional, se revelan elementos valiosos que no serían considerados estéticos en otros contextos, como el desenfoque, la sobre o subexposición, el efecto de barrido de la imagen o un personaje que en el cuadro aparece cortado de manera inapropiada. Estas particularidades serían asumidas por la academia fotográfica como errores, y obtendrían, por lo tanto, una baja calificación, dependiendo del tipo de ejercicio académico que se esté realizando. Esto significa que lxs niñxs y jóvenes, al no estar condicionados por un "deber ser" de la fotografía, eliminan una de las capas de sentido que pareciera determinante a la hora de hablar de una buena fotografía: la técnica.

De acuerdo con lo expuesto, aparece en la presente investigación la cuestión sobre esas otras "capas de sentido" que le restarían protagonismo al componente técnico y que nosotrxs denominamos *transfotografía*.

Estética y transfotografía

De acuerdo con Dussel (2020), la realidad, la belleza y la vida son, en la actualidad, la esencia del problema de la estética. Pensar la estética fotográfica desde estas dimensiones de sentido no solo revitaliza la visión de la fotografía, sino que nutre la reflexión sobre este campo con otros conceptos.

En un mundo globalizado en donde cada vez más actores hacen parte del universo de la producción simbólica que se expresa a través del medio fotográfico, ya sea con la creación o la observación de las imágenes, es cada vez más difícil identificar un *sensorium* estético que se encuentre al margen de la fetichización de la belleza. No obstante, una parte de la producción visual que circula en las redes y la internet, y que es agenciada por grupos y movimientos sociales, moviliza miradas y expresiones que contrarrestan una visión globalizada de la estética.

Así, estaríamos hablando no de una estética, sino de diversas estéticas, caracterizadas por diferentes modos de subjetividad. Las estéticas diversas señalan un nuevo *sensorium* cultural proveniente de comunidades cuyas experiencias sensibles han estado invisibilizadas por el arte y la cultura dominantes. Reivindicar y visibilizar esas sensibilidades hace parte, por lo tanto, del proceso de descolonización de la estética fotográfica.

En su conferencia titulada *Siete hipótesis para una estética de la liberación* (2018),[20] Dussel propone algunos puntos importantes para repensar la estética desde unas bases distintas. La *Estética de la liberación* propone "ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida" (Dussel, 2018, p. 17); por un lado, plantea la crítica del fetichismo de la belleza eurocéntrica imperante y, por otro, da paso a la creación de una nueva estética comunitaria.

En este proceso, algunas de las comunidades culturales que se han tornado populares y revolucionarias asumen la estética hegemónica subsumiéndola en un horizonte de sentido en el que surge un "nuevo sujeto o actor colectivo de creación estética, que son las culturas y los pueblos colonizados en el camino de su liberación" (Dussel, 2018, p. 17). Se trata de la búsqueda de una estética comunitaria que permita la expresión colectiva de esas otras voces de la historia.

De acuerdo con lo expuesto en este capítulo, consideramos que las prácticas fotográficas documentadas revelan los contornos de una estética comunitaria. La transfotografía, al acoger modos de subjetividad diferentes, plantea una apertura que redescubre el mundo como la manifestación de una sensibilidad hasta ahora desapercibida.

20 Conferencia dictada en agosto de 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile.

Capítulo V

La transfotografía en los laboratorios de investigación-creación

Luego de que en la última década se popularizara la expresión *investigación-creación*, ha surgido un sinnúmero de debates sobre sus particularidades, producto de los diversos relacionamientos y conexiones entre los conceptos *investigar* y *crear*. Estos debates apuntan a diferentes métodos y sistemas de análisis que asumen la investigación desde su propósito fundamental, a saber, la producción de un nuevo conocimiento permeado por la creación, entendida esta como la capacidad de introducir una nueva inteligibilidad en el universo (Barrena, 2003): "—… desde la filosofía de Peirce—, que la acción creativa viene caracterizada por la novedad, la inteligibilidad, la originalidad y el valor, que se crea en comunidad y a través de un razonamiento" (p. 73).

En el caso particular colombiano, "estos debates también demostraron el impacto de la investigación-creación en el desarrollo del país" (Bonilla Estévez *et al.*, 2019), al punto de que en la actualidad se encuentra comprendida en el modelo de medición de la investigación del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación (Minciencias), lo cual garantiza que las investigaciones producto de la creación tengan un lugar en la Academia, pero conservando su autonomía en el campo artístico.

Así, han surgido diferentes conexiones entre ambos términos: investigación-creación, investigación + creación, investigación desde la creación o creación para la investigación, entre otras. En muchos sentidos, se ha considerado que el acto creativo, de por sí, genera diversos modos de investigación, así como la investigación genera, en muchos casos, diversas maneras de crear.

Sin embargo, desde la perspectiva artística, es difícil determinar los niveles y el rigor de este modo de investigar, dado que, como mencionan Carole Gray y Julian Malins (1993), no existe un solo método que pueda asociarse a los procesos de creación artística: por el contrario, puede hallarse una multiplicidad de métodos, desde los más rigurosos hasta los más laxos, para generar nuevas imágenes en el mundo —imágenes en el sentido amplio de la palabra—.

La relación *investigación + creación* supondría la integración multimetodológica de métodos derivados de las ciencias y las artes en un propósito común, como integración de posibilidades metódicas. *Investigación para la creación*, por su parte, supondría la utilización de los métodos tradicionales de investigación, apropiados o alimentados por la Academia para propósitos creativos, artísticos o de otra índole. La *investigación-creación* supone identificar, mediante el acto creativo, métodos que contribuyan a la generación de pensamiento y de un conocimiento del mundo. Según Cuartas (2009), "En un primer paso la investigación-creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún a través de la práctica artística" (p. 80).

En el marco de las discusiones en la Academia colombiana, la *investigación-creación* habilitaría un lugar en las academias para la generación de un conocimiento del mundo, un conocimiento sensible, que en muchos casos pasa al ejercicio de la verificación propio de las ciencias. Esto quiere decir que esta integra, entre sus recursos, ámbitos como lo mágico, lo fantasioso y lo metafísico, dándole así importancia, a partir de los diferentes modos de abordaje de ese conocimiento sensible, a la amplitud del horizonte de sentido de aquello que se está investigando.

En este proyecto conectamos los procesos de investigación-creación a la construcción de una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas en la que lxs investigadorxs, que pertenecen al ámbito institucional, reconocen situarse en un lugar privilegiado, con una mirada externa que no pretende objetividad o neutralidad respecto al análisis de las prácticas fotográficas.

Si el propósito de la investigación es documentar las prácticas fotográficas teniendo en cuenta los lugares de enunciación propios de las comunidades, los mecanismos mismos de la Academia serían, además de insuficientes, impertinentes. Por esta razón, procuramos facilitar un espacio de diálogo que propicie experiencias creadoras conjuntas al tiempo que reconocemos la pertinencia de los saberes propios de las comunidades.

Situar el proceso de creación como eje principal de la investigación supone, de algún modo, ser conscientes del ejercicio de diálogo transversal y reconocer la importancia de los aportes que las imágenes producidas por las comunidades hacen al acervo identitario-cultural colombiano. Si no fuera así, la investigación perdería sentido y validez.

Encontramos pertinente situar en el centro de la discusión sobre la producción de conocimiento, el acercamiento a las metodologías decoloniales y las discusiones de los estudios culturales, a lo que se sumaría el reconocimiento de los laboratorios de creación artística como escenarios para la producción horizontal de conocimiento. Según hemos podido testear en diferentes espacios, en nuestro país el laboratorio ha ganado reconocimiento en los últimos años, especialmente en escenarios de circulación y apropiación cultural y artística. Por ello, el diseño metodológico de este proyecto incluye el análisis de imágenes y otras herramientas útiles para la construcción de un ecosistema creativo y multimetodológico que avanza por estadios y crea tejidos de sentido, al tiempo que genera nuevas aperturas indispensables para la construcción del concepto de *transfotografía*.

Aclaraciones sobre el diseño metodológico de la investigación

El concepto de *transfotografía* se encuentra aún en construcción, pero consideramos que ha sido posible acotar su sentido en el marco de los laboratorios realizados con las comunidades, cuya metodología estuvo orientada por actos de creación.

Los laboratorios, denominados en este caso *encuentros dialógicos*, se convirtieron en un dispositivo de pensamiento para generar una documentación que recoge algunas de las particularidades y subjetividades de lxs participantes sobre sus prácticas fotográficas. De igual manera, los individuos y comunidades no fueron vistos como objetos de estudio, sino que su voz, presente en los espacios de los laboratorios, hizo parte de las reflexiones producidas. Puesto que las comunidades no son solamente autoras de las imágenes, sino también creadoras de relatos, discursos y dinámicas creativas, sus voces fueron importantes para determinar formas, hallazgos y sistemas de análisis sensibles que alimentaron la construcción del concepto de *transfotografía*. Por lo tanto, lxs participantes de los laboratorios devienen agentes y coinvestigadorxs, al establecer

Laboratorio n.º 1. Fuente: Transfotografía en Colombia.

una dinámica directa de contacto que se centra en la enunciación de su práctica artística como forma de transitar por fuera y al margen de las prácticas profesionales.

No obstante, encontrar una manera de diseñar un escenario neutral, en cuyo centro no se sitúe la mirada "experta", supone la adaptación de formas de estudio de las imágenes que habiliten también, desde la orilla académica, la voz de lxs participantes. De esta manera, decidimos implementar en los laboratorios una metodología de trabajo inspirada en el sistema de análisis visual propuesto por el historiador Aby Warburg.

> Warburg desarrolló a principios del siglo XX una serie de paneles visuales basados en la estructura de los Atlas. Su enfoque propone una forma de conocimiento visual que permite tener una comprensión sobre los nexos y las conexiones que se establecen entre diferentes imágenes.

Laboratorio n.º 2. Fuente: Transfotografía en Colombia.

> En oposición a una estructura de conocimiento vertical basada en la descripción de archivos según una cronología de hechos y eventos, el atlas es una presentación visual y sinóptica de las diferencias. Aunque el orden, el montaje y la interpretación de las imágenes es una actividad arbitraria que depende del observador, el método planteado por Warburg abre nuevas posibilidades de comprensión de los sistemas de pensamiento en la contemporaneidad. (Cáceres, 2021, p. 100)

Los paneles warburgianos no solo implican una forma de trabajo directo con imágenes físicas, sino que estructuran una posibilidad de pensamiento alrededor de estas, basado en la organización e interpretación de las series que componen los paneles. Así, el panel warburgiano establece conexiones entre las imágenes, al repensarlas en función del encuentro intersticial entre epistemes singulares.

Laboratorio n.º 3. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Panel de fotografías. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Conmemorando. Julio de 2022, en el marco de la conmemoración del Pride, en Cali. Cali estuvo con un pie en la fiesta y otro pie en la protesta, como escuché en la calle. Fuente: Laura Sánchez Useche.

Interpretación de la fotografía "Conmemorando". Fuente: Participantes en el laboratorio n.º 2.

Uno de los ejercicios más significativos de interpretación de los paneles fue el de escuchar las lecturas e interpretaciones de los miembros de las comunidades sobre fotografías de otras comunidades, cuyo relacionamiento hasta la fecha había sido mínimo o nulo. Un ejemplo de ello es la interpretación que hizo una de las mayores de la comunidad misak (comunidad indígena del territorio del Cauca), sobre una imagen que representa las disidencias sexuales: "Veo en esta imagen feminidad, veo hombres cargados de luna…" (transcripción de una sesión del laboratorio 1, Cauca). Esta lectura en particular corresponde a un discurso menos tradicional sobre el género, que bien valdría la pena profundizar.

Una de las operaciones que el sistema de análisis warburgiano permite es "el encuentro fortuito" entre imágenes que solo tienen en común una aparente cercanía y el hecho de ser imágenes fotográficas. Así se despliega un vasto horizonte de sentido cuyas posibilidades no son meramente subjetivas, sino colectivas. Resultan particularmente interesantes las lecturas de la imagen realizadas desde orillas epistémicas diversas y que no necesariamente generan consensos, sino aperturas y reconocimiento del valor y de la diferencia del otro. Por esta razón, el laboratorio de investigación-creación permite observar las identidades a partir de la enunciación particular de lxs miembros de una comunidad, y reconocer sus transformaciones presentes y futuras, así como el valor de sus aportes a su entorno.

Encontramos que investigaciones previas ignoraron las fluctuaciones identitarias de las comunidades, o que instancias gubernamentales habían procurado "proteger" a las comunidades mediante medidas como la construcción de resguardos, la segmentación y el etiquetado, lo que se tradujo en segregación de esas comunidades y limitación de sus posibilidades de transformación. Esta investigación reconoce la importancia de estas transformaciones, así como una intención sobre la manera como esas comunidades desean ser representadas, cómo se autorrepresentan y cómo representan a los otros.

Resulta claro que estas prácticas de representación son alimentadas frecuentemente por elementos como dispositivos tecnológicos

contemporáneos y otros medios y recursos, y también por lo que sucede en otras comunidades. En este sentido, lo transfotográfíco procura conectarse con el espíritu de una comunidad en transformación, considerando sus propios lugares de enunciación y subjetivación colectiva y política.

Esta investigación, sin embargo, no tiene por objeto documentar los procesos de transformación mencionados, aunque reconoce el papel de las comunidades y su importancia en la construcción de un discurso sobre su identidad.

Regresando al punto inicial sobre la investigación-creación, las posibilidades generadas por el panel warburgiano se conectan con la noción de *genealogía* en su no linealidad histórica, al recolectar elementos asincrónicos que podrían situar diversas líneas historiográficas en relación con las capas de sentido sobre la fotografía de las comunidades y sus transformaciones.

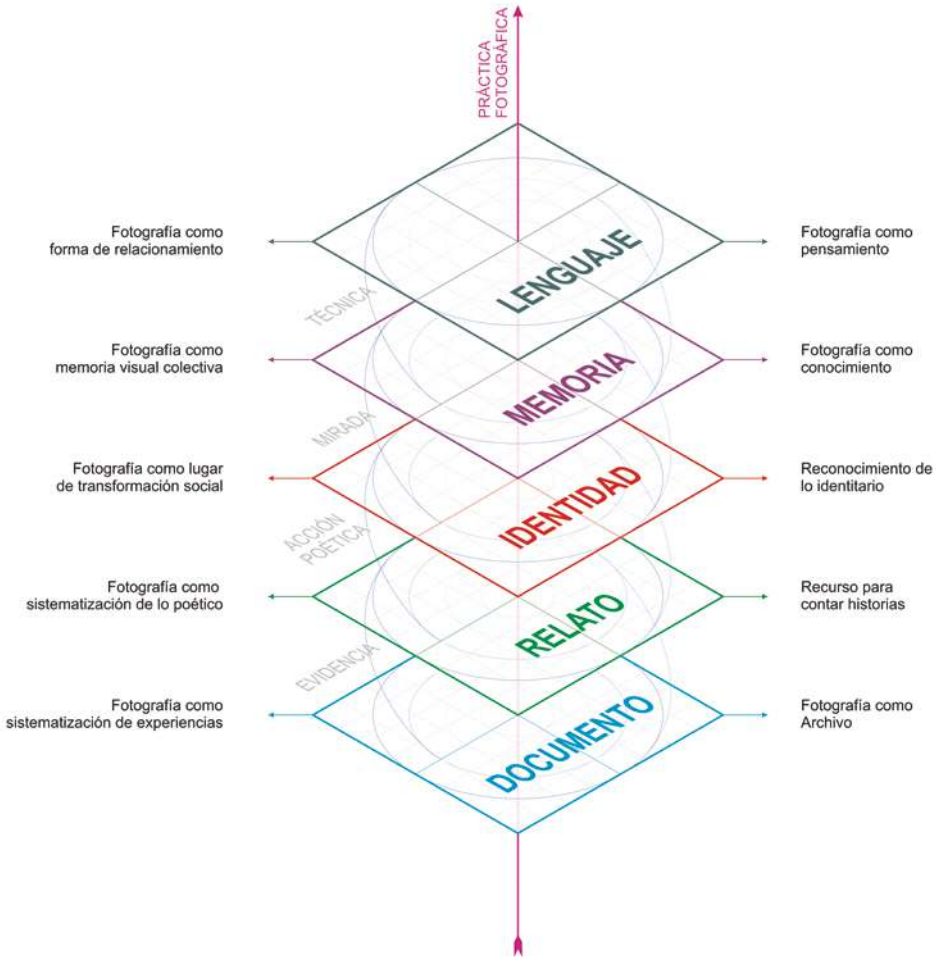
Transparencias para el análisis de las prácticas

Los individuos y las agrupaciones participantes en la investigación aportaron posibilidades de comprensión de las imágenes a partir de diferentes capas de sentido (técnica, estética, poética o conceptual) que dependen del valor asignado a una fotografía en el contexto de una comunidad específica, como se muestra a continuación.

Para agrupaciones como la Fundación Cultural Waja, la fotografía es un vehículo de sistematización de experiencias. Esta forma de ver la fotografía la reconoce como una capa de sentido que impide que la imagen sea reducida a la noción de un archivo, pues condensa obras-*performance* que dan cuenta de acciones que no pudieron ser vistas en el momento en que acontecieron, característica propia de la fotografía que implica que hay elementos que se escapan al momento de la captura.

Al referirse a la sistematización de experiencias, lxs colaboradorxs de la Fundación Cultural Waja no aluden a la fotografía como documento de verdad, sino que fijan la mirada en sus aspectos performativos, lo que permite encontrar nuevas posibilidades de captura, dado que se tienen que abandonar, en muchos casos, los códigos compositivos y técnicos

preestablecidos para atender al acontecimiento del cuerpo. La sistematización de experiencias no se ubica, entonces, al final del proceso artístico fotográfico (en el laboratorio o el taller), sino que habita un espacio



Transparencias para el análisis de las prácticas. Fuente: Norman Esteban Gil.

transversal donde la imagen es abordada sin perder de vista sus aspectos plásticos, poéticos, conceptuales e identitarios.

Otra capa de sentido situada por fuera de la dimensión técnica entiende la fotografía como lugar de reconocimiento identitario, lo que implica que la imagen fotográfica permite cristalizar los modos como una comunidad ve a una sociedad que ha producido históricamente imágenes propias. Así, lxs líderes del Cabildo Indígena Muisca de Suba comentan que sus composiciones fotográficas inicialmente se inspiraban en imágenes obtenidas en internet o en planteamientos derivados de algunos escenarios de aprendizaje. Sin embargo, al fotografiar su comunidad, descubrieron que esas composiciones y esos modos de atender a la creación de la imagen fotográfica les eran completamente ajenos, como afirma Camila Yopasá: "La fotografía me resulta muy lineal, pero en mi comunidad, nuestro pensamiento es circular. Todo se aprende y todo se desaprende". Así, lo circular conlleva otros modos de composición consecuentes con la vida y las dinámicas de esa comunidad, que se apartan de elementos compositivos convencionales.

Para lxs integrantes de esta comunidad es imperativo rescatar las memorias de su gente, especialmente de sus abuelos. Las memorias se transmiten cotidianamente a través de la palabra y los rituales; sin embargo, exploran medios visuales y audiovisuales para estos fines, pues tienen presente la importancia de la memoria visual colectiva.

En el caso de la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia, aparece una nueva capa de sentido en la fotografía relacionada con la posibilidad de establecer relaciones entre la mirada del/a fotografx y otros saberes, así como con la naturaleza.

Al pensar, por ejemplo, en los procesos de revelado analógico y encontrar en la experticia de científicxs, biólogxs y otrxs profesionales conocimientos sobre el comportamiento de las plantas, específicamente respecto al modo como las afecta la luz, encuentran que los principios de la fotografía pueden ser aplicados a la producción de una fotografía en el sentido expandido, que evidencia relaciones entre distintas disciplinas para producir nuevo conocimiento sensible del mundo, con fines políticos, sociales o ambientales. Estos relacionamientos permiten que los individuos agrupados por las prácticas fotográficas compartan acciones

de cuidado de la naturaleza y miradas sensibles desde orillas tanto populares como especializadas.

Para la Asociación de Recicladores Sineambore, sus prácticas fotográficas evidencian una necesidad de transformación social, que se privilegia sobre los aspectos técnicos de la producción de imágenes. Sus miembros documentan y experimentan con la fotografía sus recorridos de reciclaje con el propósito de obtener conocimientos sobre el territorio que habitan y las personas con quienes conviven; esta práctica articula una potente visión orientada a la comprensión de los procesos de transformación de un territorio particular.

Categorías de valoración de lo transfotográfico

En lo transfotográfico es importante cuestionar los elementos que hacen parte del espectro de validación de las prácticas fotográficas. Para esto, tendríamos que preguntarnos qué nos muestran las fotografías y qué se dice sobre ellas, cuestión que fue abordada en los encuentros. Las comunidades, al hablar de las fotografías desde su lugar de enunciación, resaltaron la experiencia de elaboración y circulación de las imágenes, y pusieron en evidencia sus propias epistemes. Al llevar las fotografías al espacio del laboratorio colectivo se produjo un cruce intersistémico que produjo lecturas sensibles y transversales.

Nos preguntamos por las categorías que se fueron elaborando a partir de los resultados de los laboratorios, las entrevistas y la observación constante en el ejercicio de análisis de los paneles warburgianos. En primer lugar, podemos afirmar que la fotografía muestra elementos claramente identificables con discursos estéticos o técnicos que pertenecen a la categoría del "lenguaje fotográfico". Esta categoría es común a la fotografía en general, porque ha sido revisada por autoridades de validación de los factores técnico y estético. El factor técnico está íntimamente relacionado con lo que en el campo de las artes se puede denominar *gramática artística*, evidente en el uso de ciertos dispositivos y la teoría sobre los ejercicios de composición, iluminación, etc.

Sin embargo, al margen de los valores técnicos aparecen elementos expresivos-estéticos que nutren los denominados *géneros fotográficos*, que inauguran sus propias estéticas. Podría decirse que las leyes de composición se rompen en la medida en que caducan, y que se construye una nueva estética a partir de una necesidad expresiva artística o profesional, como es el caso de la fotografía publicitaria, que se sujeta a unos cánones establecidos, unos modos de operación y una técnica sofisticada. Estos géneros crean escuelas que reúnen sus propios valores técnicos y estéticos, que van mutando constantemente y exigiendo nuevas formas de validación.

Diálogo de saberes y experiencias. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Al margen de la categoría del lenguaje y del factor técnico y expresivo existe una segunda categoría, la de los relatos, que remarca los elementos narrativos y poéticos. Su nombre deriva de un factor común puesto en evidencia por las comunidades que hicieron parte de la investigación. Descubrimos que el valor narrativo o poético de una imagen puede ser de interés para prácticas fotográficas que no se inscriben en un género determinado. El relato implica la construcción de un hilo narrativo a partir de lo que cuentan los elementos que componen una fotografía particular.

La categoría del *relato* apunta también al factor de elaboración poética de los elementos que componen la fotografía, que además brindan la posibilidad de apertura de sentido en el momento de interpretar un elemento latente en la imagen fotográfica. El factor poético y el narrativo se conectan con los valores semióticos de la imagen, y aluden específicamente a la conexión con los signos y los símbolos.

Una tercera categoría surge de concebir la fotografía como documento. Para algunas comunidades, esta categoría se opondría a la apertura del horizonte de sentido y significación de la imagen fotográfica, dado que, en este caso, esta se asume como evidencia. Eso significa que para algunas comunidades resulta más significativo encontrar una voz narrativa en la imagen fotográfica. Algo característico de esta categoría es el factor de *registro y sistematización de experiencias*, que no reduce la imagen a la función de archivo, pues en muchos casos permite construir a partir de la práctica, la extracción y conservación de registros fotográficos permanentes, además de ser parte de una maquinaria o dispositivo del pensamiento. Es decir, las fotografías que hacen parte del factor de registro y sistematización de experiencias se interconectan para crear un dispositivo de pensamiento que también rompe la frontera de la fotografía para proyectarla hacia otras categorías cuyos intereses sobre el pensamiento son más protagónicos.

En la siguiente categoría, la *política*, encontramos un factor identitario de visibilización y unos efectos de transformación social. En este sentido, la función de la imagen fotográfica se conecta con el factor identitario en la medida en que sus registros no buscan ordenar y taxonomizar las experiencias, sino presentar una visión sensible de la cotidianidad. Las comunidades que tienen propósitos de transformación conectan el factor identitario con la reivindicación social, lo que implica que su producción fotográfica puede estar encauzada hacia propósitos de transformación que emplean la pedagogía, la persuasión o la divulgación. Al poner en primer plano la reivindicación social, categorías como el relato y sus factores poético-narrativos, o la de documento y su factor de evidencia y sistematización, se ven relegadas.

La categoría de *memoria*, por su parte, conecta los elementos gnoseológicos y los factores históricos para construir una memoria visual colectiva.

Para entender la manera como se dinamizan las prácticas fotográficas de las comunidades que hicieron parte de esta investigación, desarrollamos un análisis interpretativo de los resultados de los laboratorios y de la información recabada en las entrevistas. Encontramos en estas conversaciones resonancias con algunas de las categorías anteriormente expuestas. Para ilustrarlo, diseñamos una matriz de valoración cuyas calificaciones van del uno al diez, donde el número diez corresponde al interés principal de la función fotográfica en una comunidad.

	Categoría 1		Categoría 2		Categoría 3		Categoría 4		Categoría 5	
	LENGUAJE		RELATO		DOCUMENTO		POLÍTICA		MEMORIA	
	Factor técnico	Factor expresivo y estético	Factor poético	Factor narrativo	Factor de evidencia	Factor de riesgo y sistematización de experiencias	Factor identitario (visibilización)	Factor de transformación social (reivindicación)	Factor histórico (dentro de la [episteme] propia de la comunidad)	Factor gnoseológico (dispositivo de conocimiento y pensamiento)
Agencia Colectiva de Fotógrafas colombianas Amalias	1	3	2	4	8	5	9	10	7	6
Andrés Mena	4	3	1	5	8	2	10	9	7	6
Antonio Herrera Osorio	1	8	5	10	2	9	7	3	6	4
Asociación de recicladores Sineambore	1	2	4	3	10	5	6	9	7	8
Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia	8	7	5	4	1	6	2	9	3	10
Cabildo Indígena Muisca de Suba	6	4	1	5	8	2	9	3	10	7

	Categoría 1		Categoría 2		Categoría 3		Categoría 4		Categoría 5	
	LENGUAJE		RELATO		DOCUMENTO		POLÍTICA		MEMORIA	
	Factor técnico	Factor expresivo y estético	Factor poético	Factor narrativo	Factor de evidencia	Factor de riesgo y sistematización de experiencias	Factor identitario (visibilización)	Factor de transformación social (reivindicación)	Factor histórico (dentro de la [epistemel propia de la comunidad)	Factor gnoseológico (dispositivo de conocimiento y pensamiento)
Colectivo Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales	1	2	3	4	5	6	7	9	8	10
Colectivo Sabias Montañeras	6	7	10	5	1	2	8	9	3	4
Fundación Arts Collegium	7	10	9	8	1	2	5	3	4	6
Fundación Cultural Waja	1	2	4	3	7	10	5	9	6	8
Julieth Cruz	9	8	10	7	2	1	5	3	4	6
Julieth Morales	6	7	8	4	1	3	10	2	5	9

Matriz de valoración de las prácticas fotográficas. Autor: Norman Esteban Gil (2023).

El/la espectador/a podría suponer cuál es el principal interés de una comunidad al observar sus fotografías, identificando así el valor asignado. Por esa razón, lxs miembros de otras comunidades u observadores/as externos/as encontraron en un primer momento errores técnicos o clichés o imágenes poco interesantes en un principio, pero al sumergirse en las fotografías en el marco de los laboratorios, la interpretación se hizo más compleja, al relacionar la práctica fotográfica con una comunidad dada.

En el caso de una comunidad como la Agencia Colectiva Amalias, su mayor interés es el reconocimiento de la identidad de las mujeres y la

importancia de su labor en el campo de la comunicación. Por esa razón, el factor de transformación social es vital para su práctica fotográfica.

Esta catalogación tiene una salvedad, porque la valoración y el ordenamiento de las imágenes no busca calificar las prácticas fotográficas, sino atender a intereses que se observan a partir de las entrevistas y en las sesiones de laboratorio. Eso no significa que todas las prácticas fotográficas de lxs participantes estén sujetas a estos valores, que pueden ser cambiantes, según los intereses de las comunidades.

En el caso de la obra del fotógrafo Andrés Mena, los intereses identitarios se conectan con aspectos documentales, y se observa cierta insistencia en el factor histórico de las comunidades negras de nuestro país, lo que revela una combinación interesante de aspectos transversales a la técnica. El fotógrafo muestra interés en la técnica y su exploración, sin perder de vista su propósito de visibilizar las prácticas identitarias de la población negra en Colombia.

En la tercera fila se encuentra la valoración de las prácticas promovidas por el fotógrafo Antonio Herrera Osorio. Su trabajo se caracteriza por tomar las historias infantiles como elemento relevante para la construcción de la imagen fotográfica. Unido al factor narrativo, aparece el factor expresivo y estético, que dota a las imágenes de una condición artística significativa. Las fotografías se convierten, por lo tanto, en lugares de experimentación con capacidad creativa, y se centran en la expresión de niñxs y jóvenes.

La Asociación de Recicladores Sineambore, por su parte, le da un valor significativo a la fotografía como herramienta de autorrepresentación de las comunidades que viven en el sector del Mochuelo Bajo, en la localidad de Ciudad Bolívar. Sus prácticas reivindicativas de la imagen de las comunidades que allí viven resaltan los problemas de marginación social derivados de los conflictos ambientales propios del espacio que habitan.

En la Asociación La Hicotea & Claroscuro Colombia, el factor gnoseológico resulta importante para el ejercicio de relacionamiento entre comunidades y expertxs provenientes de diferentes disciplinas. La fotografía permite establecer un vínculo pedagógico y artístico que contribuye a la transformación social promoviendo el cuidado y el aprendizaje sobre los ecosistemas de nuestro país, en un ejercicio que vincula la fotografía con diferentes disciplinas.

» *Interpretación gráfica figura.* Fuente: Transfotografía en Colombia.

⌄ *Sin título.* Fuente: Asociación de Recicladores Sineambore (2022).

Interpretación gráfica de la figura.
Fuente: Participantes Laboratorio n.º 3.

En el caso del Cabildo Indígena Muisca de Suba, el factor protagónico es el histórico, dado que se busca establecer conexiones con la fotografía y la producción audiovisual que permitan la recuperación de la historia y las tradiciones de los pueblos muiscas, así como la visibilización de la comunidad.

El Colectivo Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales, ubicado en la región del Cauca, se destaca por la creación de un dispositivo artístico de pensamiento y conocimiento. Para lograrlo articula un concepto propio del acervo indígena, la minga, a partir del cual despliega la salvaguardia de los valores identitarios de las comunidades del Cauca. De la misma manera, la imagen fotográfica articula espacios de pensamiento y reflexión colectiva en el escenario de las prácticas colaborativas y de sus intereses como colectivo artístico.

Para el Colectivo Sabias Montañeras, el factor poético es uno de los más significativos. A diferencia de las comunidades anteriormente mencionadas, este colectivo, fruto de una escuela de educación no formal, reconstruye los elementos poéticos propios de la fotografía a partir de sus necesidades expresivas y estéticas, con el objetivo de reconocer la identidad de las mujeres campesinas de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca.

En el caso de la Fundación Arts Collegium, el factor expresivo y estético es más relevante, dado que lxs miembrxs de esta comunidad buscan aprovechar los conocimientos técnicos fotográficos profesionales para reconstruir imaginarios, saberes e imágenes poéticas que produzcan en lxs espectadorxs aperturas de sentido sobre el cuerpo y los territorios.

El acercamiento a sus comunidades, en el caso de las artistas Julieth Cruz y Julieth Morales, mujeres de ascendencia pijao, en el caso de Cruz, y misak en el caso de Morales, es completamente diferente.

Para Cruz, su trabajo se caracteriza por una elaboración técnica rigurosa y una escritura poética que acompaña las imágenes fotográficas. Esta artista desarrolla su práctica en los lugares propios del arte contemporáneo, utilizando su lugar como mujer de ascendencia indígena para alejarse de los estereotipos de representación que tienden a exotizar estas comunidades.

Así pues, la matriz de análisis nos permitió identificar cómo las diversas categorías de las capas de la transfotografía articulan escenarios de

desarrollo fotográfico que no están necesariamente emparentados con la noción de *género fotográfico*, y que buscan establecer conexiones con espectadorxs afines a los intereses de las comunidades. Mientras algunas buscan la reivindicación social y la visibilización identitaria, otras trabajan en la recuperación histórica y el resguardo de sus costumbres y tradiciones. Otras comunidades estimulan la producción de relatos y de verificación de nuevas estéticas emergentes, y se apropian del medio fotográfico para el registro y la documentación. Por último, hay comunidades cuyos intereses se alinean con los valores tradicionales de la fotografía profesional y sus géneros, pero crean nuevos valores técnicos y estéticos.

Etiquetas, Laboratorio n.º 2. Fuente: Transfotografía en Colombia.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como propósito resaltar el rol de individuos y comunidades cuyas prácticas fotográficas contribuyen a la actualización de los discursos sobre la identidad y la diversidad cultural en nuestro país. Su papel como agentes históricos y políticos expresa, sin duda, una de las emergencias más importantes de nuestro tiempo en materia de cultura: reconocer la conciencia, las subjetividades y las experiencias estéticas de aquellxs que se han mantenido al margen del sistema de la producción dominante del arte.

Si la cultura es un derecho fundamental, la diversificación de las prácticas estéticas debería estar representada por una pluralidad de lugares de enunciación. Sin embargo, como lo identificamos en los antecedentes, "estas prácticas se han construido, hasta hace muy poco, desde lugares de enunciación hegemónicos y privilegiados, cuestión que hace evidente la relación que tiene el arte con el poder y la institucionalidad" (Cáceres, 2021, p. 10).

Con el objetivo de promover reflexiones que potencien la diversidad estética en nuestro contexto por medio del campo de la fotografía, no desde el punto de vista, como afirma Gómez (2016), de "la ampliación del campo de la estética para convocar manifestaciones estéticas excluidas" (p. 126), sino mediante el reconocimiento de las estéticas (en plural). Esta investigación ha buscado visibilizar la voz y el pensamiento de algunos colectivos cuyas prácticas y saberes contribuyen, valiéndose de la fotografía, al reconocimiento y la dignificación de unas comunidades y sus discursos.

Desde esta perspectiva, las prácticas documentadas se alejan de la producción fotográfica tradicional para centrarse en la experiencia vivida por colectividades que en nuestro contexto ven en la fotografía una herramienta de trabajo comunitario con poder de agencia.

En la *crisis civilizatoria* actual[21] resulta evidente la necesidad de buscar saberes diversos que estén al margen de la Academia y la

21 Esta expresión hace referencia a la crisis que vivimos en la actualidad como consecuencia del modelo occidental capitalista, en el que las formas de producción y de consumo son

institucionalidad, puesto que estos ámbitos no tienen ya suficiente espacio epistémico y existencial para formular y responder a cuestiones que nos permitan avanzar frente a la crisis que vivimos, que solo pueden ser abordadas adecuadamente con los conocimientos de los pueblos, los colectivos, los movimientos sociales y los grupos subalternos, cuyas dinámicas están más conectadas con el mundo de la vida, y representan la avanzada en la búsqueda de posibles caminos que den salida a las problemáticas actuales (Escobar, 2016).[22]

Específicamente, las búsquedas de esta investigación han estado encaminadas a reflexionar sobre la producción fotográfica de los grupos subalternos, comprendiendo que en el pluriverso existe una "sinfonía de muchas expresiones estéticas" (Dussel, 2020). Puesto que "el objetivo de cada cultura es afirmar la vida, pero cada cultura afirma la vida de manera diferente" (Dussel, 2020, min. 2:20), repensar la fotografía centrándose en lugares de vida singulares requiere que ampliemos nuestro horizonte de sentido para "pensar la forma como pensamos" y llevamos a cabo nuestras prácticas. En este caso, al ser la fotografía "un lenguaje universal y una herramienta de inclusión"[23] social y estética que funciona al margen de los espacios de la Academia y la institucionalidad, provee un campo de reflexión potente que contribuye a la producción de conocimiento en la actualidad.

En las fotografías de las comunidades pudimos reconocer diversas estéticas que se hicieron visibles en registros de la vida cotidiana de la gente y de las relaciones que las comunidades establecen con el cuerpo y la naturaleza. La fotografía funciona, en este sentido, como una herramienta de conocimiento, de pensamiento y de transformación social.

Por otro lado, las fotografías documentadas son estéticamente significativas porque representan la conexión con la vida de las comunidades. En este sentido, la belleza se muestra como la realidad misma, "como [el] origen

insostenibles. Esta crisis se ve reflejada en el desequilibrio climático y ambiental, en la desigualdad social, en el incremento de los conflictos políticos y económicos y en la producción de nuevos significados (Escobar, 2016).

22 https://www.youtube.com/watch?v=5VpjFRE18rU&t=263s (consultado el 14 de enero de 2023).

23 Angie Lorena Franco, participante en el laboratorio 3.

de la vida autónoma y libre de cada pueblo" (Dussel, 2020). Las fotografías nutren a la comunidad, y en ese acto de revitalización generan "una estética comunitaria" (Dussel, 2020) en la que se percibe un compromiso ético y estético de quien toma las fotografías. Además de transmitir el sentir de la comunidad, el/la fotógrafx registra su entorno y busca, además, "verse y reconocerse en él".[24] A diferencia de las representaciones que tienden a generalizar una visión única del mundo, las fotografías realizadas por las comunidades nos sitúan en una relación de contexto en la que el/la fotógrafx comparte la riqueza que hay en una comunidad estética.[25]

Por último, las fotografías de las comunidades presentan no solo "la relación y el avance de las épocas, de las actividades, de la educación y de la cultura", sino también narrativas que derivan de acciones comprometidas en las que hay una responsabilidad social.[26] El fotógrafo muestra, así, "un pedacito de la historia en donde tiene la necesidad de inmiscuirse".[27] Las fotografías narran acontecimientos en primera persona: se trata de un relato en el que se cuenta "la historia de nuestras amigas, de nuestras familias y de nuestras hermanas, como una historia de nosotrxs para las y los demás".[28]

> Cada fotograma de la historia es una composición de miles de símbolos en donde se anidan fragmentos que posibilitan al ser humano una mirada-reflexión de su entorno. La captura simbólica de imágenes, permite que la fotografía sea un instrumento para desfragmentar la realidad, procesarla, pensarla, y sacar de allí una reflexión sobre nuestro entorno. Por tanto, cada momento de la vida es digno de fotografiarse.[29]

24 Alejandra Acosta, participante en el laboratorio 3.

25 Julieth Cruz, participante en el laboratorio 2.

26 Dora Lilia Aranda, participante en el laboratorio 1.

27 Yessica Patiño, participante en el laboratorio 2.

28 Camila Yopasa, participante en el laboratorio 2.

29 Roberto García, participante en el laboratorio 1.

Ciertamente, la fotografía constituye una manera de resignificar la identidad y los territorios.[30] Las imágenes resaltan los procesos de lucha guiados por lxs actores de los grupos comunitarios: la guardia indígena, las familias, los clanes, los abuelos, lxs mayorxs y lxs sabedorxs.[31] La producción de imágenes fotográficas tiene lugar en un proyecto de revolución y de resiliencia colectiva que busca resignificar las identidades en singular.[32] Así, y retomando las palabras de Guha (2002),

> … las narraciones que constituyen el discurso de la historia dependen precisamente de tal elección. Escoger significa, en este contexto, investigar y relacionarnos con el pasado escuchando la miríada de voces de la sociedad civil y conversando con ellas. Estas son voces bajas que quedan sumergidas por el ruido de los mandatos estatistas. Por esta razón no las oímos. Y es también por esta razón que debemos realizar un esfuerzo adicional, desarrollar las habilidades necesarias y, sobre todo, cultivar la disposición para oír estas voces e interactuar con ellas. Porque tienen muchas historias que contarnos —historias que por su complejidad tienen poco que ver con el discurso estatista y que son por completo opuestas a sus modos abstractos y simplificadores. (p. 20)

30 Sonia Osorio, participante en el laboratorio 2.

31 Camila Yopasa, participante en el laboratorio 2.

32 Laura Sánchez, participante en el laboratorio 2.

Bibliografía

Abraham, T. (1976). Prólogo. En M. Foucault, *Genealogía del racismo*. Altamira. (Título original: *Il faut défendre la société*). https://www.academia.edu/34719954/Foucault_Michel_genealog%c3%8da_del_racismo_pdf

Anadón, C. P. (2013, del 15 al 31 de octubre). *La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912).* [Ponencia]. V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, en Jaén, España. https://studylib.es/doc/5210694/la-imagen-de-la-mujer-japonesa-en-la-fotograf%C3%ADa-del-per%C3%ADo...

Barber, K. (2019, 17 de febrero). Silvia Rivera Cusicanqui: "Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano. Diario *El Salto*.

Barrena, S. (2003). *La creatividad de Charles S. Peirce: Abducción y razonabilidad.* [Tesis doctoral, Universidad de Navarra]. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=216259

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores.

Bonilla Estévez, H. A., Cabanzo Villamizar, F., Delgado, T. C., Hernández Salgar, O. A., Niño Soto, A. S., y Salamanca, J. (2019). Investigación-creación en Colombia: La formulación del "nuevo" modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño. Revista *Kepes, 16*(20), 673-704. https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/2706/Bonilla%20Est%c3%a9vez%2c%20H%c3%a9ctor%20Antonio.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Cabrejas Almena, M. C. (2009). Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX: Recreaciones de escenas para el mercado occidental. *Anales de Historia del Arte* (19), 257-270. https://eprints.ucm.es/id/eprint/12290/1/ANHA0909110257A.pdf

Cabrera, M. (2022). Estudios de la subalternidad, teoría poscolonial e historia cultural. En M. Hering y A. Pérez (eds.), *Historia Cultural desde Colombia: Categorías y debates* (pp. 335-345). Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana.

Cáceres Machuca, G. (2021) Políticas culturales y agenciamientos de las prácticas visuales de la fotografía y el cuerpo en el arte contemporáneo en Colombia (1990-2020). [Tesis maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/55047

Cáceres, G. Gil-Reyes, N. (2022) *Identidad y transfotografía en Colombia.* Ministerio de Cultura de Colombia.

Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico, 11*(1), 87-92. https://horizontespedagogicos.ibero.edu.co/article/view/339/303

Curiel, O. (2020, 20 de agosto). *El antirracismo debe ser un compromiso de todos los que buscan una transformación social.* [Conversatorio con Ochy Curiel]. Buenos Aires, Argentina.

Duperly, E. (2015). Vivir sin amarras. *Arcadia* (44). https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2549184/

Dussel, E. (2016). *Filosofías del sur: Descolonización y transmodernidad.* Akal.

Dussel, E. (2018). Siete hipótesis para una "estética de la liberación". *Astrágalo* (24), 13-28. https:/dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.02

Dussel, E. (2019). *Conferencia Dr. Enrique Dussel-Transmodernidad.* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=h71YcSmeDjY

Dussel, E. (2020). *Estética de la liberación latinoamericana* (clase 1-2). Curso impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ewNYP9py2rE

Escobar, A. (2016). Arturo Escobar en entrevista con Damián Pachón Soto. *Periódico Desde Abajo*. https://www.youtube.com/watch?v=5VpjFRE18rU&t=263s

Exposición fotográfica, Manuel de la Calle, 1869-1934, Medellín, Antioquia. (s. f.). https://live.eventtia.com/es/bpp

Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili.

Fotota. (1980). *Perspectives africaines en photographie site. African Photography: The Ethics of Looking and Collecting in the Age of Restitution*. https://fotota.hypotheses.org/

Foucault, M. (1971). Nietzsche: La généalogie, l'histoire. En *Hommage à Jean Hyppolite* (pp. 145-172). Presses Universitaires de France. https://monoskop.org/images/8/8d/Foucault_Michel_1971_Nietzsche_la_genealogie_l_histoire.pdf

Foucault, M. (1976). *Genealogía del racismo* (trad.: Alfredo Tzveibel) Altamira. (Título original: *Il faut défendre la société*). https://www.academia.edu/34719954/Foucault_Michel_genealog%c3%8da_del_racismo_pdf

Freeman, M. (2021). *El ojo del fotógrafo*. Blume.

Gabinete Artístico Fotográfico. (s.f.). *Exposición fotográfica Benjamín de la Calle*, 1869-1934. Universidad de los Andes.

Gómez Moreno, P. P. y Mignolo, W. (2015). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, P. P., (2016). "Estética(s) decolonial(es): Entrevista a Pedro Pablo Gómez. (Entrevistadora: Angélica González Vásquez). *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora*, *2*(2), 119-130. DOI: 10.14483/udistrital.jour. ear.2017.1.a08

Gray, C. y Malins, J. (1993). *Research procedures/methodology for artists and designers. 'Design interfaces' conference proceedings.* http://carolegray.net/Papers%20PDFs/epgad.pdf

Grosfoguel, R. (2012, 29 de agosto). La descolonización del conocimiento: Diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos. *El Correo.* http://www.elcorreo.eu.org/IMG/article_PDF/La-descolonizaci-n-del-conocimiento-Di-logo-cr-tico-entre-Frantz-Fanon-y-Boaventura-de-Sousa-Santos_a22213.pdf

Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Letra Capital.

Guha, R. (2002) [1983]. Las *voces de la historia y otros estudios subalternos* (trad.: Gloria Cano). Crítica.

Haber, M. (2008). Las imágenes del tercer mundo en la revista *National Geographic*: Papeles de trabajo. *Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, *2*(4), 10. https://studylib.es/doc/7067975/1-las-im%C3%A1genes-del-tercer-mundo-en-la-revista-national-ge…

Hall, S. (2010). Sin *garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Envión Editores. https://es.scribd.com/document/106409918/Stuart-Hall-Sin-garantias

Hall, S. y Du Gay, P. (coords.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural.* Amorrortu. https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf

Jabardo, M. (ed). (2012). *Feminismos negros: Una antología*. Traficantes de Sueños.

Kothari, A., Salleh, A., Escobar, A., Demaria, F. y Acosta, A. (coords). (2019). *Pluriverso: Un diccionario del posdesarrollo*. Abya-Yala.

Mallon, F. E. (2001). *Promesa y dilema de los estudios subalternos: Perspectivas a partir de la historia latinoamericana*. Convergencia de Tiempos. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004489356_008

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. Siglo XXI Editores. https://docplayer.es/22959037-Practicas-esteticas-e-identidades-sociales.html

Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Siglo XXI Editores. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3621487

Martín-Barbero, J. (2010). Mutaciones culturales y estéticas de la política. *Revista de Estudios Sociales* (35), 16. https://journals.openedition.org/revestudsoc/13840

Minga de Pensamiento Prácticas Decoloniales. (2002, 5 de noviembre). *Armonizar la tierra para armonizar todo: Entretejido de las leyes de origen.* https://www.facebook.com/photo?fbid=439915291618305&set=pcb.439919261617908

Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de políticas culturales.* https://oibc.oei.es/uploads/attachments/481/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf

Ministerio de Cultura. (2022). *Programa Nacional de Estímulos, Manual Portafolio 2022*. https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/Documents/Convocatorias2022/Manual%20Portafolio%20Est%C3%ADmulos%202022.pdf

Navarrete, J. A. (2002). Las buenas maneras: Fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX). *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (35), 11-16. https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4440

Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH.

Oliveras, E. (2005). *Estética: La cuestión del arte*. Ariel. http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20rececpcion/Oliveras_estetica_la%20cuestion%20del%20arte.pdf

Palmiéri, C. (2002). Jacques Rancière: Le partage du sensible. ETC. (59), 34-40.

Parmar, p. (2012). Feminismo negro: La política como articulación. En M. Jabardo (ed.), *Feminismos negros: Una antología* (pp. 245-267). Traficantes de Sueños.

Pérez Benavides, A. C. (2016). Fotografía y misiones: Los informes de misión como performance civilizatorio. *Maguaré, 30*(1), 103-139.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique.* La Fabrique Éditions.

Rivera, J. M. (2007). El consultor del fotógrafo. *Alquimia* (29), 26. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/2246

Rodríguez, I. (2009). Subalternismo. En M. Szurmuk y R. Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (p. 255), Siglo XXI Editores.

Sánchez Moreno, I. (2011). La irreal realidad de lo visto (y previsto: Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX. *Quaderns-e l'Institut Català d'Antropologia, 16*(1-2), 116-132. https://core.ac.uk/download/pdf/39038261.pdf

Sandoval, P. (comp.). (2010). *Repensando la subalternidad: Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Instituto de Estudios Peruanos. http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/535/sandoval_repensandolasubalternidad.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Schlenker, A. (2012). Hacia una memoria decolonial: Breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, *6*(8), 128-142.

Spivak, G. C., y Giraldo, S. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología* (39), 297-364. https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf

Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores. https://journals.openedition.org/revestudsoc/11293

Walsh, K. (2004). *Acerca de los estudios culturales* (entrevistada por Equipo Sigma). *Revista de Estudiantes de Sociología*.

Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Akal.

IDENTIDAD Y TRANSFOTOGRAFÍA EN COLOMBIA:

Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas

Identidad y transfotografía en Colombia: Una genealogía de las prácticas fotográficas subalternas es un proyecto de investigación en artes visuales que busca visibilizar las prácticas fotográficas realizadas por minorías y grupos que se encuentran al margen de la producción artística profesional. Para ello, propone un análisis genealógico de las prácticas colectivas y de las experiencias locales que utilizan el medio fotográfico para movilizar reflexiones sobre la identidad.

ISBN: 978-628-7686-02-1

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ