

**FRANCOIS  
COCO LASO**

# VER PARA CREER. FOTOGRAFÍA, ETNOGRAFÍA, PROPAGANDA EN EL ORIENTE ECUATORIANO (1893-1940)

## Seeing is believing. Photography, ethnography and propaganda in the Ecuadorian Oriente (1893-1940).

**Francois Coco Laso**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 15/10/17

Fecha de aceptación: 23/10/17

### Resumen

A partir de la propuesta curatorial de María Fernanda Troya para la exhibición Ver para creer. Fotografía, etnografía, propaganda en el Oriente Ecuatoriano (1893-1940) presentada en Arte Actual, este artículo reflexiona sobre el dispositivo montaje como la "doble exposición" de una metodología para investigar archivos, textos e imágenes fotográficas a partir del cuestionamiento de la autoridad etnográfica e histórica y el valor de documento de la fotografía.

### Palabras clave:

Fotografía, etnografía, historia, Shuar, Quichua, Misiones Salesianas, acontecimiento, método.

### Biografía del Autor:

Fotógrafo y director de fotografía. Realizó estudios en la escuela de artes plásticas - "Le 75" (Bruxelles - Bélgica) y Comunicación (Universidad Central del Ecuador). Posee una maestría en Antropología Visual por la FLASCO, sede Ecuador. Ha publicado: *La mirada y la memoria, Fotografías periodísticas del Ecuador* (Trama ediciones-2006); *Los Años Viejos* (Fosnol-2007); *Otro cielo no esperes* (Paradocs-Trama-2009). Premio José Peraltra, 2008 (IMDQ). Premio nacional de fotografía Hugo Cifuentes, 2009 (MCE).

### Abstract

From the curatorial proposal of María Fernanda Troya for the exhibition Seeing to Believe. Photography, ethnography, propaganda in the Ecuadorian Oriente (1893-1940) presented in Arte Actual, this article reflects on the assembly device as the "double exposure" of a methodology to investigate archives, texts and photographic images based on the questioning of historical ethnographic authority and the document value of photography.

### Key Words:

Photography, ethnography, history, Shuar, Quichua, Salesian Missions, event, method.



Donald C. Beatty (Beatty Latin-American Expedition, 1931-1932)

Una vez leí un texto cercano, nuevo y estremecedor, un algo para entender nuestra muy particular fotografía y su rol en la construcción colectiva de memoria como posición política. Fue hace exactamente 10 años, en octubre de 2008.

Era un texto en el que recurrentemente se hacía referencia a un tal Didi-Huberman, unas supervivencias y unos fantasmas. Ese nombre en mí y en ese entonces, me provocaba la imagen de un jamaquino alto y de ojos profundos: me decía, mientras leía... un lúcido pensador americano.

Tiempo después inevitablemente lo leí e ineludiblemente, en este siglo de imágenes sentí la necesidad de *googlear* su nombre: apareció en pocos segundos y me enfrenté a las fotografías de un hombre más bien pequeño, de lentes redondos y ojos ligeramente alargados... él no venía de Jamaica sino de una Francia judía.

Me pregunté entonces sobre esa *idea-imagen* que despiertan las palabras al ser leídas (mi jamaquino ideal) y esa imagen-imagen que despierta la fotografía al ser mirada (el franco judío de google).

Ese texto escrito por María Fernanda Troya fue publicado en un atrevimiento editorial que tenía un título desafiante ENCUENTROS DE LA RAZÓN INCIERTA, coordinado por la misma María Fernanda con el aquel entonces niño Cinememoria y que irrumpía en el panorama del arte ecuatoriano con un festival no de *imágenes palabra*, ni de *imágenes-imágenes* sino de *imágenes en movimiento*: los Edocs. El texto, revelador para mí, se titulaba *montaje y memoria*.

Como un viaje al pasado reciente del acontecimiento de ese texto, esta exposición, este acontecer del pasado en el presente no es sino un delicado ejercicio de montaje y de memoria surgido de una desafiante investigación sobre la fotografía de las misiones salesianas en nuestros territorios amazónicos<sup>1</sup>.

Pero, le pregunto a mi jamaquino, si solo fuera así, sería un estudio brillante para la academia y una reflexión sesuda sobre la economía, la circulación y la construcción de nuestra memoria colectiva en imágenes. Hay algo más, siempre hay algo invisible o más concretamente, un algo que se ve pero que no se siente o se comprende inmediatamente, un algo que pasa *desapercibido*. Al ser expuesta la imagen, las imágenes, estas imágenes surge un

<sup>1</sup> La tesis doctoral de María Fernanda Troya es un estudio interdisciplinario sobre cinco cuerpos de imágenes fotográficas producidas en el marco de misiones etnográficas y católicas que han visitado o trabajado con el pueblo Kichwa de la provincia de Napo y Shuar en la provincia de Morona Santiago, en la Amazonía ecuatoriana, entre 1900 y 1940. A partir del cuestionamiento sobre el valor que estas imágenes pueden tener en la actualidad, la investigación estudia los usos y funciones que han cumplido desde el momento de su producción. Indaga en una economía visual de estas imágenes para revelar su uso e intercambio de valores, las formas en que han sido "explotadas" o las redes en las que han circulado.

gesto inadvertido.

Un gesto del pensar como un movimiento que se pone en marcha en la búsqueda de un concepto, de una manera inteligible de nombrar lo visible inadvertido y hay otro gesto, un gesto de exponer como un movimiento corporal y tecnológico que se pone en marcha en la búsqueda del otro, como en una pampamesa: una puesta en común de lo pensado.

Uno mira estas fotografías y estos textos y se pregunta ¿qué es lo que efectivamente queda expuesto aquí?

- Copias de fotografías sin duda, como una huella de lo real construido, del pasado historizado.
- También está expuesto un ejercicio arriesgado y fundamentado de un conflicto. Diría de una dialéctica entre las palabras-imagen y las imágenes-imagen.
- Pero también está expuesto aquí un acertijo como una sutil pregunta que, de alguna manera, cuestiona la forma en la que miramos fotografías del pasado.

Hay el acontecimiento literal de la imagen: un hombre shuar hilvana en el centro del universo rectangular de una copia fotográfica. Ha sido expuesto tres veces en el aquí y el ahora de la muestra: una vez (de la que hablaré aquí), otra vez a su izquierda y una tercera a su derecha. No sabemos cuantas veces ha sido fotografiado, pero conocemos el mínimo, al menos tres. Hay *reiteración de la mirada* sobre el mismo sujeto con tres distancias perceptibles desde el presente.

Reiterar según el diccionario de la Real Academia de la Lengua es

*1.tr. Volver a decir o hacer algo. U. t. c. prnl.*

Podría traducir: volver a mirar o hacer algo... es decir, hay una insistencia de la mirada y una insistencia del cuerpo.

Pero la reiteración, según el derecho, es una definición que se ajusta más a lo que quiero

expresar sobre el montaje de estas tres imágenes:

*2. f. Der. Circunstancia que puede ser agravante, derivada de anteriores condenas del reo, por delitos de índole diversa del que se juzga, en lo que se diferencia de la reincidencia.*

¿Es acaso esta imagen de índole distinta de las anteriores (las otras tres) o es acaso una imagen reincente, condenable por el mismo delito de la mirada expuesta? María Fernanda expone ese sutil delito de la mirada y al hacerlo, desmonta el mito de la autoridad etnográfica; porque reincidir supone poner en evidencia la construcción derivada e impuesta por el gesto del otro.

En esa misma imagen del tejedor-hilvanador sucede otro acontecimiento y que tiene que ver con el tiempo y ese acontecimiento adherido a la imagen que nos llega, esa imagen adulterada, trabajada por el acontecer del tiempo es una falla del archivo, diría es una falla de la memoria. Didi-Huberman apuntaría: aquí hay un trauma.

Un trauma en la placa fotográfica que tiene como signo una constelación de puntos blancos. Un trauma que es revelado por el síntoma del punto blanco dicente y significativo: un mal de archivo en su lectura literal (imágenes que no se conservaron ni se guardaron, fotografías sometidas al clima y al tenue y mordaz gesto del descuido).

¿Qué no queremos ver en esta imagen-trauma?

Los puntos blancos se anteponen a nuestra mirada para evitar la dilucidación precisa del acto del tejido. Se anteponen al cuerpo, a la casa y al niño. Esta imagen tiene adherida una multiplicidad de tiempos distintos, huellas de una constelación de formas luminosas que mantienen su forma gracias a su propia gravedad.

Exponer en gravedad, nos dice María Fernanda, es revelar antes que nada esa dialéctica: la de tres figuras y la de al menos dos tiempos que nublan (no encuentro un término mejor) nuestra comprensión del mundo como imagen.



Y ¿por qué preguntarse sobre esa nubosidad? Lo real capturado por la fotografía en 1920 se ha transformado y su valor de documento tambalea: la autoridad de la Historia, también es cuestionada.

Miro:

La mano derecha de este hombre que teje, es, ante mis ojos, la cabeza de una enorme serpiente deforme con su boca abierta. Es mirada por el hombre que teje, es mirada por el niño sentado, diría cercenado y a punto de salir del cuadro, es mirada por el fotógrafo.

Vivir un acontecimiento en imagen - dice Blanchot - no significa tener una imagen de dicho acontecimiento, ni tampoco atribuirle la gratuidad de lo imaginario. Lo que sucede se apropia de nosotros, como se apropiaría de nosotros la imagen, es decir que nos despropia de ella y de nosotros, nos mantiene afuera, hace de ese afuera una presencia donde Yo, no se reconoce. [...] (Blanchot, 2002:233)

¿Por qué desaparece la semejanza de la mano ante mis ojos? Exponer esta posibilidad de *des semejanza* es, mas allá del cuadro y de la toma, hacer tambalear la autoridad de la fotografía como imagen de lo real.

Entonces con su autoridad tambaleante ¿cómo montar la incertidumbre? ¿cómo exhibirla? Como una doble exposición, en sentido literal. Unas fotografías y unos textos del pasado como un relato que dilucida el tramado complejo de la evangelización y la colonización y sobre ellos, adherido como la constelación de puntos blancos de aquel hombre shuar que teje, un método.

Lo que está expuesto aquí es un método. Con sus postales flotantes, con complejos grupos de textos e imágenes que reiteran y repiten, una y otra vez el gesto colonizador; con rostros y cuerpos que como un acertijo de la historia de nuestras imágenes, circulan de un lugar a otro de la exposición, en una economía de lo visible que reitera la idea occidental de lo salvaje y lo confirma.

Lo que está expuesto aquí es un método para remontar la historia. Aquí nos enfrentamos a una manera, entre muchas otras, de pensar desde la incertidumbre con y en imágenes. Diría: estamos dentro de la cabeza de María Fernanda, como en un momento estuvimos en la de John Malkovich.

## Referencias:

Banchot Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora nacional.

Didi Huberman, George (2003). *De ressemblance à ressemblance*. Maurice Blanchot. *Récits critiques*. 143-167. Farrago.

Troya, María Fernanda (2008). *Montaje y Memoria. Encuentros de la Razón Incierta*. 36-42. Cinememoria.

Troya, María Fernanda (2016). *Pour une mémoire et économie visuelles sur les peuples de l'Amazonie équatorienne : photographies sur les Kichwa et Shuar, 1900-1940*. Tesis Doctoral. EHESS, París, Francia.

National Anthropological Archives  
Smithsonian Institution (Donald Croom Beatty photographs of his South-American expedition) Washington. D.C., USA