



DOI: 10.26807/cav.v7i14.424

TEMAS DEL ARTE

LA REPRESENTACIÓN EN AL DESAFUERO II DE PEPE AVILÉS

Representation in Pepe Avilés' Al desafío II

Alexander Alcocer

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 01/09/22

Fecha de aceptación: 05/10/22

Alcocer Calderón, A. (2022). La representación en Al desafío II de Pepe Avilés. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 7(14). <https://doi.org/10.26807/cav.v7i14.424>

Resumen:

Este ensayo propone el análisis de la representación de la figura de mujeres en la serie fotográfica *Al Desafuero II* de Pepe Avilés. Esta serie fue producida durante la segunda mitad de la década de los 90 del siglo pasado y marca una estética particular en la concepción de la fotografía de la época; al mismo tiempo presenta al espectador una temática social que vale la pena observar en medio del contexto histórico.

Palabras clave:

Fotografía, Ecuador, José Avilés, Fotografía Ecuatoriana, Arte Contemporáneo

Abstract:

This essay analyzes the figure representation in *Al Desafuero II* photographic series by Pepe Avilés. The production of this series was developed during the second half of last century's 90's and inserts a particular aesthetic in photography at the time and, presents to the public a theme that is worth observing in the midst of its historical context.

Key Words:

Photography, Ecuador, José Avilés, Ecuadorian Photography, Contemporary Art

Biografía del autor:

Alexander J. Alcocer (Quito, Ecuador, 1994) Fotógrafo e investigador. Estudió Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y cursó la Maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar.



Figura 1. Milagro [Fotografía], por Pepe Avilés, 1995-1996. Parte de la serie *Al Desafuero II*.

A través de la exploración de personas “otras” que habitan la urbanidad Avilés descubre a las mujeres que van a conformar la serie *Al Desafuero II* que consta de seis fotografías que, en palabras de Antonio Navarrete (1998), presentan mujeres distintas de alguna manera; “no es difícil suponer que estas viven en los márgenes de la sociedad ejerciendo oficios precarios, sean estos el de artista de espectáculo barato o el de prostituta, entre otros” (p. 9). Además, hay que considerar que las seis imágenes han sido intervenidas con la inclusión de textos, con fotomontaje y desde procesos químicos de virado.¹

1 El viraje es la técnica química fotográfica mediante la cual una fotografía análoga a blanco y negro es cambiada de tonalidad dependiendo del tipo de químico reactivo. En el caso de la serie de Avilés, debido a la tonalidad sepia, lo más probable es que se haya utilizado sulfuro

Considerando el trabajo que hacen estas mujeres, se las puede pensar como personas “abyectas” de la sociedad, ya que se encuentran en el margen entre la legalidad y la ilegalidad. En este ámbito Avilés decide otorgarles una representación, y para esto escoge dos técnicas, la fotográfica y después la intervención sobre la misma fotografía. Esto nos lleva a pensar en dos momentos de la representación. El primero cuando la imagen fue captura y el segundo cuando la imagen fue intervenida.

Estas fotografías pueden entenderse como un extracto de las vidas y de los espacios de estas mujeres. El autor presenta el interés por buscar una representación que identifique a cada una como personas particulares, con gestos como químico reactivo para el cambio en la tonalidad.



Figura 2. Sin título [Fotografía], por Pepe Avilés, 1995-1997. Parte de la serie Al Desafuero II.

únicos y en espacios que no se repiten. En este sentido habría que pensar particularmente cuál es el objetivo de estas representaciones tanto en el contexto del fotógrafo, como en el de las personas fotografiadas.

En un primer momento las representaciones de Avilés parecerían intentar un retrato íntimo de estas mujeres; se trata de imágenes quizá negociadas entre el fotógrafo y la fotografiada. Para Navarrete (1998) “la fotografía opera aquí como un diálogo, como una forma de comunicación interpersonal franca y abierta entre las fotografiadas y el autor” (p. 9). Avilés intenta mostrar una faceta de las retratadas que parecería ser poco vista por la sociedad.

En este caso la posibilidad de representación en un contexto social va a depender del lugar de enunciación de la persona que esté representado y del espacio que ocupa socialmente lo que sea que se representa. De cualquier forma, no se intenta reemplazar al original con la representación como anota Jean-Luc Nancy (2006)

La representación no es un simulacro: no es el reemplazo del original -en realidad, no se refiere a una cosa: es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada (o dada totalmente acabada), o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. (p. 30)

Esto lleva a pensar que estas mujeres, al ubicarse al margen de la sociedad con trabajos precarios, se les ha imposibilitado una presentación frente a la misma sociedad que habitan, expulsándolas de alguna manera. Esta discriminación a la cual se ven sometidas se puede traducir en una imposibilidad de aceptar su oficio como un trabajo, convirtiéndose así en una degradación social. Inevitablemente esto se resuelve con la imposibilidad de presentarse a sí mismas ante una sociedad que las ha negado, llevándolas al lugar del “no-ser”.

La presentación de sectores laborales precarios muchas veces se considera una labor peligrosa por la misma sociedad que los alberga. Así muchas veces se evita presentar espacios como las *zonas rosa* donde personas como las fotografiadas en esta serie desempeñan sus trabajos. De esta forma la serie de Avilés se pudo haber presentado como la búsqueda de representación desde los lugares a los que pertenecen estas mujeres, brindando así a la sociedad, la posibilidad de conocer realidades de otras personas que habitan la ciudad que no son tan diferentes a las que viven otros sectores socioeconómicos.

Así esta serie puede entenderse como una representación que intenta mimetizar a estas mujeres en una idea amplia de la sociedad. En otras palabras, al aceptar se retratadas ellas pudieron mostrar un deseo mimético (Girard 1998) de ser incluidas en una representación amplia de la sociedad. Como menciona René Girard (1998) “el deseo es esencialmente mimético, se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo” (p. 153). En este contexto, el deseo modelo puede entenderse como el deseo de pertenencia frente a una urbanidad compleja para sentirse un actor no excluido de la misma.

En este caso la función de la fotografía puede servir no solo como un objeto que pretende mimetizar una imagen con la realidad, sino también como una representación que puede cambiar la forma de ver a otras personas. La fotografía funciona como un disfraz de las personas que son fotografiadas, como una capa de mimesis que logra que ciertos individuos encajen en un medio más amplio. La serie, sin embargo, fue polémica en su primera presentación. Se piensa que este primer rechazo de la sociedad a estas imágenes puede haber sido por la representación de “un doble monstruoso” (Girard 1998). Es así como el deseo mimético de presentarse y representarse frente a la sociedad puede generar el riesgo de que, en lugar de mimetizarse para encajar, las excluya aún más.

Es así que la serie presenta una cantidad de detalles íntimos de la vida de estas mujeres que fácilmente permiten identificar su situación de clase, sin embargo, no resultan igual de explícitos en cuestiones de su trabajo. Las imágenes de la serie muestran a estas mujeres como personas normales, la diferencia que se genera sobre ellas es totalmente subjetiva y responde a imaginarios sociales. “En la experiencia colectiva del doble monstruoso, las diferencias no aparecen abolidas sino confundidas y mezcladas. Todos los dobles son intercambiables, sin que su identidad sea formalmente reconocida” (Girard 1998, p.167). Al entender a las mujeres de las fotos como un “doble monstruoso” se genera la urgencia de evitar que posean una representación de sí mismas, lo que explica cómo la sociedad y la urbanidad ha construido una forma de doble monstruoso de las mujeres como un imaginario abyecto. Nancy (2006) explica la lógica de esta imagen abyecta en los campos de concentración.

La efectividad de los campos de exterminio consistió en primer lugar en un aplastamiento de la representación, o de la posibilidad representativa, de suerte que, efectivamente, o bien ya no se puede representar de ninguna manera, o bien pone a prueba la representación, es lo siguiente: cómo hacer que advenga a la presencia aquello que no es del orden de la presencia. (p. 32)

Asimismo, la urbanidad marginaliza ciertos sectores de la sociedad, limitando su representación, para este caso, la serie fotográfica se presenta como una forma de rescate de esa representación que ha sido relegada. De esta forma, esta serie enfrenta, por un lado, a la posibilidad de una vida en riesgo, pero por otro lado, crea una nueva forma de pensar a personas como estas en un contexto abyecto, desde lo social y lo urbano.

Al exponer lo que se ha entendido como prohibido en la sociedad se puede generar lo que Butler (1991) ha llamado “crear un nuevo closet” en relación con la identificarse como lesbiana; “si yo proclamo ser una lesbiana, yo ‘me hago visible’ sólo para producir un clóset nuevo y diferente. El ‘tú’ ante el cual me hago visible ahora penetra en una distinta región de opacidad” (p. 90) La sociedad que se visibiliza en estas mujeres, en lugar de generar su aceptación, las excluye de diferentes maneras.

Por lo tanto, en lugar de ser mimetizadas en la sociedad a través de las fotografías, resultó la generación de un “nuevo closet” para ubicarlas. Es decir, cuando se conoce su existencia y además existe quién las represente, se volvió necesario buscar otras formas de tratar con ellas. Es pertinente anotar que el contexto en el que esta serie se desarrolló implicó un

momento histórico para la ciudad de Quito cuando aún se mantenía cierta distancia con las diversidades sexo-genéricas y los/las trabajadores y trabajadoras sexuales. En este contexto, la presentación de esta serie pudo desencadenar discriminación más fuerte hacia ciertos sectores.

Se puede decir entonces que esta serie rescata el aspecto privado de la representación de estas mujeres, pero también recuerda quién tiene el privilegio de la representación. Es decir, es necesario pensar en el papel del fotógrafo como productor de imágenes en el proceso de la representación. Se habla del fotógrafo como un mediador que, a pesar de que la sociedad niegue la representación para evitar la presentación de las imágenes, quienes se encuentran en posiciones privilegiadas, van a tener la prerrogativa de representar.

Por tanto la serie se entiende como una deconstrucción del Otro a través de un generador de imágenes que se ubica en un lugar de poder frente a quien se representa. Como se mencionaba anteriormente, por un lado las imágenes sirven para representar a estas mujeres en su contexto íntimo,² no obstante, existe el riesgo de crear estereotipos de los trabajos a los que se dedican las fotografiadas. En relación a esto Stuart Hall (2013) indica que “el estereotipo reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza” (p. 429).

Entonces, si se observa las imágenes es posible generar una diferenciación de cada una

2 Hay que tener en cuenta que la representación de estas mujeres puede ser considerada como una escapatoria a la falta de representación tan solo en la medida en la que las imágenes generadas hayan sido negociadas en cierto nivel. En el caso de *Al Desafuero II* (Avilés, 1994), la búsqueda de la pose y el lugar de representación fue acordada entre el fotógrafo y la fotografiada.

de estas mujeres en relación con su ambiente, prendas y objetos. Para Navarrete (1998) “el fotógrafo no tiene nada que dignificar, pues aquí el asunto que se ventila –o se problematiza– es el de la constitución de la sociedad actual y los estereotipos dominantes sobre quienes habitan en sus bordes” (p. 10). Pero al mismo tiempo, características como los ambientes precarios, los objetos desgastados o las ropas con las que aparecen semidesnudas, pueden ubicarlas en el mismo estereotipo del que quizá el fotógrafo deseaba escapar. Entonces, se puede decir que las representaciones de esas mujeres no solo las ubican en un nuevo closet, al exponerlas a la sociedad que anteriormente las negaba; sino que también se corre el riesgo de volverlas a estereotipar.

Otro punto para tomar en cuenta son las intervenciones que realiza el fotógrafo sobre los retratos porque añaden nuevas interpretaciones a las fotografías. Los textos, retazos de letras de boleros y la pintura selectiva a través del virado hacen un recorrido por la subjetividad del fotógrafo. Si se toma en cuenta las intervenciones en las fotografías, estas imágenes se pueden ubicar en un punto medio entre la búsqueda de representación del fotógrafo y de las fotografiadas. De esta forma el deseo mimético se expande hacia la necesidad de las retratadas por salir de la prohibición de la representación y también a la subjetividad del fotógrafo con la capacidad de representarse a sí mismo en las intervenciones de las fotografías.

La posibilidad de la representación de las mujeres y de la autorrepresentación del fotógrafo en una misma imagen inevitablemente lleva a cuestionar sobre la violencia en el proceso mimético. Es decir, las intervenciones se pueden entender como una forma violenta, por

parte del autor, por pertenecer a la representación. Es así que la impersonalidad que se genera a partir del acto mecánico de la fotografía se pierde en el uso de intervenciones que evidencian la presencia de un autor. La parte más sutil de las tomas, como el encuadre y la dirección, se ven perdidas en estas intervenciones. Según Girard (1998) “el sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea” (p. 152). En este sentido, el objeto de deseo es la representación en sí misma, o quizá el reconocimiento que la acompaña, lo que lleva a una competencia entre la persona representada y la subjetividad del fotógrafo.

Finalmente se puede decir que *Al desafuero II* de Avilés presenta un tipo de representación que escapa a la exclusión y a la discriminación de ciertas personas. Asimismo, ha expuesto cómo los procesos miméticos de la fotografía, las técnicas de documentación y de intervención influyen en la forma como se construye la representación específica de un grupo social. Sin embargo, y aunque ha contribuido a las prácticas de representación fotográfica en el Ecuador, es necesario reconocer su contexto y admitir decir que cae en estereotipos sociales propios de la técnica y del proceso de creación.

Referencias Bibliográficas

Avilés, J. J. (1994). *Al Desafuero II* (serie fotográfica).

Butler, J. (1991). Imitación e insubordinación de género. En D. Fuss (Ed.), *Insidel/out: Lesbian theories, gay theories* (pp. 87–113). Routledge.

Girard, R. (1998). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.

Hall, S. (2013). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. <http://site.ebrary.com/lib/interpuertoricosp/Doc?id=10876799>.

Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu Editores.

Navarrete, J. A. (1998). Los desafueros visuales de José Avilés. En *Pepe Avilés* (1. ed). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.