

**INVENTARIOS FOTOGRÁFICOS DE LA  
MARGINALIDAD DESDE LOS OBJETOS QUE IMPLICAN  
UNA ACTIVIDAD ECONÓMICA EN EL ESPACIO  
PÚBLICO**



**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN  
LUIS ADRIAN VARGAS PEÑA**

## Una poética del archivo

recupera textos, imágenes y nombres históricos y los conecta con nuevos acontecimientos y otras imágenes, sin reivindicar primero la totalidad del acontecimiento.

el archivo no es una parada en un momento histórico, sino una apertura a sus cualidades combinatorias y creativas —de historia e imágenes



Inventarios Fotográficos de la Marginalidad Desde los Objetos que Implican una Actividad  
Económica en el Espacio Público

Proyecto de grado para optar por el título

Maestro en Artes Visuales

Luis Adrián Vargas Peña

Directora de Tesis

Viviana Marcela Aguillón García

Programa de Artes Visuales

Escuela De Ciencias Sociales, Artes Y Humanidades

Universidad Nacional Abierta Y A Distancia – UNAD

## Contenido

Resumen .....	8
Objetivo General.....	9
Objetivos específicos.....	9
Justificación.....	10
Planteamiento Temático .....	13
Marginalidad.....	13
Espacio público.....	15
Marco Teórico .....	19
Susan Sontag: Ética de la mirada.....	19
Jacques Rancière: Arte Política y Espacio Público.....	24
Proyección de la obra desde el margen teórico .....	27
El escenario del disenso .....	29
Los Inventarios fotográficos como alternativa para crear memoria.....	31
El anecdotario como ejercicio de reconocimiento del otro.....	33
Visualización de la marginalidad en la fotografía local .....	35
Jaime Ardila Galvis.....	35
<b>Imagen 2</b> .....	
<i>Militante del Moir con</i> <i>ruana electoral</i> .....	35
<b>Imagen 1</b> .....	35
<i>Dos gamines, falda y botas</i> .....	35
Carlos Eslava Flórez.....	36

Imagen 5	Imagen 6
.....	37
<i>Avenida carrera 15</i>	
<i>Campesinos de la provincia de Vélez</i> .....	37
Imagen 7	
Imagen 8.....	37
<i>Vendedora de canastos en Guespa</i>	
<i>Retrato de niños</i> .....	37
Colección: Trabajo e industria. Tomada de (Flórez, 1970)	
Colección: Personas. Tomada de (Flórez, 1975) .....	37
Héctor Ignacio Cristancho Ballesteros .....	38

Imagen 9.....	38
<i>Ana T o voces del silencio</i> .....	38
<b>Imagen 10</b>	<b>Imagen</b>
<b>11</b> .....	38
<i>Non Presentia</i>	<i>Non</i>
<i>Presentia</i> .....	38
Foto libro. Tomado de (Ballesteros, 2020)	Foto
libro. Tomado de (Ballesteros, 2020) .....	39
<b>Imagen 12</b>	<b>Imagen</b>
<b>13</b> .....	39
<i>Non Presentia</i>	<i>Non</i>
<i>Presentia</i> .....	39
.....	40
Marco Artístico .....	40
Walker Evans.....	41

<b>Imagen 14</b> .....	41
<i>Camión y letrero</i> .....	41
<b>Imagen 15</b> .....	42
<i>Garaje, Atlanta</i> .....	42
<b>Imagen 16</b> .....	42
<i>African Negro Art</i> .....	42
<b>Imagen 17</b>	
<b>Imagen 18</b> .....	43
<i>La casa de los Gudger</i>	
<i>La casa de los Gudger</i> .....	43
<b>Imagen 19</b> .....	44
<i>La casa de los Gudger</i> .....	44
<b>Imagen 20</b> .....	44
<i>Llave Perica</i> .....	44
<b>Imagen 21</b> .....	45
<i>Bricklayer's Pointing Trowel</i> .....	45
<b>Imagen 22</b> .....	45
<i>Baby Terrier Crate Opener</i> .....	45
<b>Man Ray</b> .....	45

<b>Imagen 23</b>	
<b>Imagen 24</b> .....	46
<i>Lampshade</i>	
<i>Magnolia</i> .....	46
Fotografías que hacen parte del catálogo de exposición: Objets de mon affection. Tomado de (Ray, 1961) .....	46
<b>Imagen 25</b>	
<b>Imagen 26</b> .....	47
<i>Rayograma</i>	
<i>Rayograma</i> .....	47
<b>Imagen 27</b>	
<b>Imagen 28</b> .....	47
<i>Rayograma</i>	
<i>Rayograma</i> .....	47
Francisco Mata Rosas.....	47
Sophie Calle.....	49
<i>Serie: The Hotel</i> .....	50
Marcos Chaves .....	50
<b>Imagen 31</b> .....	51
<i>Buracos</i> .....	51
Proceso Creativo .....	52
Cartografía, 1 .....	54
Descripción del proceso creativo .....	54
Exploración de estrategias creativas.....	58

Imagen 36.....	61
<i>Foto inventario N° 1</i> .....	61
<b>Planteamiento del desarrollo de los recorridos</b> .....	62
Recorridos exploratorios.....	64
Cartografía 2 .....	64
Consolidación de las rutas y los registros fotográficos .....	67
Cartografía 4 .....	68
Imagen 37.....	69
<i>Foto Inventario nº 2</i> .....	69
Resoluciones Estéticas finales de la obra .....	92
Resolución Estética de los inventarios.....	92
Resolución estética del anecdotario.....	93
Registro fotográfico emergente a los inventarios.....	94
Imagen 51	
Imagen 52.....	94
<i>Portada Anecdotario</i> .....	<i>Una</i>
<i>Nueva Migración Temporal</i> .....	94
Anecdotario resultado final .....	98
Montaje y Exhibición .....	102
Problemáticas de la propuesta inicial del montaje .....	103
Replanteamiento del montaje y exhibición.....	105
Esquemas de reorganización final de la obra.....	106
Ventajas de la disposición final de la obra .....	109
Evidencias fotográficas de la exposición .....	109
Retroalimentación sobre la experiencia de los espectadores.....	111
Documentación de la obra.....	113
Archivo fotográfico del montaje e inauguración.....	113
Recopilación digital de la obra .....	114

Difusión de la obra.....	115
Conclusiones.....	117
Bibliografía .....	120

### Índice de Imágenes

Imagen 1, Dos gamines, falda y botas.....	31
Imagen 2, Militante del Moir con ruana electoral .....	31
Imagen 3, Joven en teléfono público y propaganda electoral .....	32
Imagen 4, Oficial del ejército y el reflejo de las botas”.....	32
Imagen 5, Avenida carrera 15.....	34
Imagen 6, Campesinos de la provincia de Vélez .....	34
Imagen 7, Vendedora de canastos en Guespa .....	34
Imagen 8, Retrato de niños .....	34
Imagen 9, Ana T o voces del silencio .....	35
Imagen 10, Non Presentia .....	35
Imagen 11; Non Presentia .....	35
Imagen 12, Non Presentia .....	36
Imagen 13, Non Presentia .....	36
Imagen 14; Camión y letrero .....	38
Imagen 15, Garaje, Atlanta .....	38
Imagen 16, African Negro Art .....	39

Imagen 17, La casa de los Gudger	40
Imagen 18, La casa de los Gudger	40
Imagen 19, La casa de los Gudger	40
Imagen 20, Llave Perica	41
Imagen 21, Bricklayer's Pointing Trowel	41
Imagen 22 Baby Terrier Crate Opener	41
Imagen 23, Lampshade	42
Imagen 24, Magnolia	42
Imagen 25 Rayograma	43
Imagen 26, Rayograma	43
Imagen 27, Rayograma	43
Imagen 28 Rayograma	43
Imagen 29, Instalaciones Involuntarias	44
Imagen 30, Serie: The Hotel	45
Imagen 31, Buracos	46
Imagen 32 El Arte del Rebusque	48
Cartografía 1,	50
Imagen 33, Pare y Compre	54
Imagen 34,	55
Imagen 35, Deportación a vendedores ambulantes	55
Imagen 36, Foto inventario N° 1	56
Cartografía 2,	57
Cartografía 3,	60

Cartografía 4, .....	62
Imagen 37, Foto Inventario nº 2 .....	63
Imagen 38, Maquina Inusual .....	63
Imagen 39, Artesanías Yukpa .....	65
Cartografía 5, .....	66
Imagen 40, Foto inventario N° 3 .....	67
Cartografía 6, .....	68
Imagen 41, Foto inventario N° 4 .....	68
Cartografía 7, .....	71
Imagen 42, Foto inventario N° 5 .....	71
Cartografía 8, .....	72
Imagen 43, Foto inventario N° 6 .....	73
Cartografía 9, .....	74
Imagen 44, Foto inventario N° 7 .....	74
Cartografía 10, .....	75
Imagen 45, Foto inventario N° 8 .....	76
Cartografía 11, .....	77
Imagen 46, Foto inventario N° 9 .....	77
Cartografía 12, .....	78
Imagen 47, Foto inventario N° 10 .....	79
Cartografía 13, .....	79
Imagen 48, Foto inventario N° 11 .....	80
Cartografía 14, .....	81

Imagen 49, Foto inventario N° 12 .....	81
Cartografía 15, .. ... .....	82
Imagen 50, Foto inventario N° 13 .....	83
Imagen 51, Portada Anecdótico .....	86
Imagen 52, Una Nueva Migración Temporal .....	86
Imagen 53, Pare y Repare .....	86
Imagen 54, Crucifijos de Madera y Cerámica .....	86
Imagen 55, La Cuerda y La Señal .....	87
Imagen 56, La Estatua Viva .....	87
Imagen 57, Hábil Tejedor .....	87
Imagen 58, Matías el uruguayo .....	87
Imagen 59, Registros de la infraestructura vial .....	88
Imagen 60, Estética Para La Muestra Expositiva Anecdótico .....	89
Imagen 61, Primer propuesta de panel expositivo .....	93
Imagen 62, Planta Física Biblioteca Gabriel Turbay .....	94
Imagen 63, Salón Café Libro Primer Piso Biblioteca Gabriel Turbay .....	95
Imagen 64, Impresión de Prueba Para Exposición .....	96
Imagen 65, Primera Propuesta de Ubicación Anecdótico en Sala de Exposición .....	98
Imagen 66, Evidencias Muestra Expositiva .....	101
Imagen 67, Propuesta de Flyers para difusión de la exposición.....	101

## Palabras Clave

Marginalidad, Inventarios, Ética, Estética, Política,  
Espacio Público

## Resumen

Este proyecto de investigación-creación se desarrolla a partir de un acercamiento fotográfico a la marginalidad en un entorno específico de la ciudad de Bucaramanga. Surge inicialmente como una búsqueda personal motivada por la inquietud de fotografiar las realidades sociales en un contexto donde la percepción general sobre la marginalidad suele ser negativa e ingenua.

En las ciudades se generan espacios tanto de inclusión como de exclusión, lo que da lugar a fenómenos de invisibilización y rechazo: centro-periferia, formalidad-informalidad, entre otros. Asimismo, la representación de la marginalidad en los medios de comunicación, la publicidad e incluso en algunos circuitos artísticos, suele reproducirse a través de fórmulas visuales que refuerzan esa exclusión y ajenidad. En suma, estos discursos visuales contribuyen a consolidar en la sociedad una clasificación y delimitación ejercida de manera unilateral por sujetos o grupos privilegiados que observan, clasifican y definen al "otro".

En este proyecto, la estrategia artística de los inventarios fotográficos permite experimentar un distanciamiento crítico respecto a las formas convencionales de representación visual de la marginalidad. Esta aproximación no se centra en la representación de un sujeto único que sufre dicha condición —concebida como el resultado de dinámicas económicas, políticas y culturales que la producen—, sino en la documentación de su actividad económica en el espacio público a través del registro fotográfico de los objetos. Estos objetos, en tanto huellas materiales, evidencian su interacción con los dispositivos simbólicos, estructurales y delimitantes que configuran dicho espacio.

Desde esta perspectiva, los objetos artesanales y los vinculados a los oficios que estas personas desempeñan, así como su emplazamiento en el espacio urbano, manifiestan una lucha por la agencia y la visibilización en calidad de sujetos liminares del espacio público. Complementariamente, el otro elemento de la obra —estructurado como un anecdotario que acompaña los inventarios fotográficos y que puede entenderse como una aproximación al relato etnográfico— introduce una dimensión reflexiva adicional. Este texto, concebido como una ruta o recorrido experiencial que recoge episodios de los encuentros con las personas retratadas antes del acto fotográfico, permite problematizar la narrativa implícita del dispositivo fotográfico y

visibilizar, en parte, la voz habitualmente silenciada por la lógica objetivante del acto de fotografiar.

### Objetivo General

Desarrollar una obra artística que proponga una alternativa de aproximación a la marginalidad a través de la imagen, consolidando una propuesta visual que exprese una inquietud personal y una postura crítica frente a los estereotipos de representación de "lo marginal". Esta obra busca propiciar una reflexión estética, tanto en el proceso de creación como en el encuentro con el "otro", estableciendo un espacio de diálogo y cuestionamiento en torno a las dinámicas sociales y culturales que configuran la marginalidad.

### Objetivos específicos

- Construir un proceso creativo desde la identificación de las estructuras de sentido que se instauran en los espacios designados para ocupar la marginalidad.
- Registrar a manera de inventario fotográfico una alternativa en cómo se puede retratar esa marginalidad desde los objetos que acompañan esa lucha diaria de estas personas en el espacio público, que va más allá de una lucha por el sustento diario, y pasa al plano de la lucha por la identidad, por el reconocimiento como arte y parte de una sociedad, en una lucha por el espacio dentro de la estructura de poder instaurada en el espacio público, de manera que todos los registros están relacionados con esos objetos personales o de trabajo de estos seres "marginales", dentro de los que están artesanías u objetos de prácticas artísticas que de manera involuntaria se posicionan de manera efímera en la estructura del espacio público y dialogan con ese orden instaurado, para que así la fotografía pueda captar para el recuerdo esa huella de lo marginal.
- Elaborar una bitácora o anecdotario que logre dejar constancia de los recorridos por el centro de la ciudad, los acercamientos, las experiencias de afectación tanto al autor como del reconocimiento del sujeto o grupo fotografiado.

## Justificación

El proyecto está vinculado a una anécdota significativa que ocurrió varios años atrás, cuando comencé a interesarme por la fotografía de retrato social. En ese momento, una cadena local de almacenes de ropa utilizó en su estrategia publicitaria la imagen de un habitante de calle, un hombre caucásico de ojos claros, insertándolo en su campaña de fotografía publicitaria. A través de esta imagen, lo presentaban con una apariencia "fresca" y "desaliñada", asociando su figura con un estereotipo de "harlista" para promocionar su marca de jeans. Este hecho tuvo un impacto profundo en la manera en que comencé a concebir el trabajo fotográfico.

Comencé a ver la fotografía social como una herramienta con el potencial de visibilizar circunstancias, modos de vida y formas de interacción que, en muchos casos, pasan inadvertidos o son asimilados dentro de las rutinas diarias de la ciudad. En este sentido, la cuestión ética del acto fotográfico se volvió una preocupación fundamental, sentía que lo que buscaba era darle un carácter testimonial a la fotografía como medio de comunicación social, algo que, a mi juicio, quedaba "traicionado" por la alta manipulación del dispositivo fotográfico en campos como el periodismo, la publicidad e incluso el arte. En estos contextos, el fotógrafo suele imponer su visión, y el sujeto fotografiado acaba siendo cosificado, perdiendo su voz y convirtiéndose en un mero objeto visual.

En términos éticos, como lo expone Susan Sontag, la relación establecida en el acto fotográfico implica una forma de agresión, una jerarquía ideológica —si se quiere— entre el autor y el sujeto fotografiado. Generalmente, es el fotógrafo quien ejerce el control sobre el mensaje, relegando al sujeto retratado a un papel secundario en la construcción de su propia representación. En este sentido, lo verdaderamente relevante no es la pretendida objetividad comunicativa —frecuente en los medios de difusión masiva—, sino la expresión subjetiva, o mejor aún, intersubjetiva, que emerge del vínculo entre quien captura la imagen y quien es capturado por ella (Sontag 1973).

De manera que este proyecto de investigación-creación, si bien parte de una inquietud personal por la fotografía como forma de retrato social y por las narrativas dominantes en el discurso público sobre la marginalidad, también contempla, dentro de esa misma inquietud, el acto mismo que hace posible la fotografía. Un acto que la convierte en un hecho icónico, imposible de

desligar de sus circunstancias ni del juego simbólico que anima la realización de una imagen. Esta imagen es consustancial a una imagen-acto que no solo implica el acto de producción, sino que también abarca el de recepción y contemplación (Dubois, 1986). En este sentido, la imagen-acto no puede concebirse sin la acción que la origina, y es precisamente allí donde la fotografía se manifiesta como un acto relacional: nos acercamos al otro con la intención de registrar una parte de su actividad vital, procurando que sea un sujeto activo dentro del proceso de creación del producto artístico. Para ello, se recurre al elemento etnográfico del anecdotario, que da cuenta del encuentro con el otro en su entorno. Este recurso permite revelar lo que ocurre en la práctica fotográfica: el encuentro con el otro como experiencia previa al registro de la imagen, que finalmente formará parte de los inventarios.

Es notable la inclinación de los medios por resaltar el lado trágico de las historias, sin profundizar en el análisis de los sistemas o estructuras que perpetúan situaciones de exclusión, miseria y marginalidad. De manera similar, en la fotografía de uso publicitario se evidencia una tendencia a la homogeneización del sujeto fotografiado, quien puede ser representado en cualquier contexto, como en el caso mencionado, sin que se plantee su voz particular ni las condiciones de su entorno que lo constituyen como un sujeto con identidad y agencia propia. La obra tiene un contexto espacio-temporal específico: la zona céntrica de la ciudad de Bucaramanga, cuyo epicentro es el denominado “Paseo del Comercio”, un área de alto flujo comercial y lugar de la anécdota que inspira este proyecto. Allí convergen tanto las grandes plataformas comerciales como el comercio informal. Entre estos flujos económicos se desarrollan también otros intercambios menos visibles —o incluso invisibilizados— como los intercambios culturales, históricos y simbólicos. Son las relaciones socioculturales y socioeconómicas de las personas que habitan y transitan ese espacio, y que subyacen inmersas en ese entramado de dinámicas comerciales.

En la actualidad, convergen allí grupos humanos de diferentes orígenes que, dentro del denominado “rebusque”, luchan por subsistir. Se trata de etnias indígenas, migrantes, así como grupos rurales de la región que, mediante la venta de productos artesanales o la realización de prácticas artísticas y espectáculos callejeros, resisten frente al avasallador comercio de mercancías promovido por las grandes plataformas comerciales. En esta lucha cotidiana por la supervivencia, emerge —muchas veces de manera inconsciente— una lucha por la identidad, por

el espacio público, por la autenticidad en medio de un flujo constante de objetos predeterminados para el consumo masivo, y, en consecuencia, una lucha por su visibilidad como sujetos políticos. Por ende, este proyecto busca presentar lo marginal desde otra perspectiva, una que permita reflexionar tanto sobre la imagen misma como sobre el proceso de creación. En este sentido, considero que la forma de inventarios fotográficos puede ofrecerme un mayor margen de libertad representativa y creativa, al tiempo que posibilita el desarrollo de una conciencia crítica del proceso mediante las anotaciones registradas en el anecdotario. Esto, dado que la fotografía debe ser autocrítica dentro de su propia praxis, ya que en el núcleo de su operatividad como dispositivo técnico y tecnológico se impone una jerarquización ideológica tanto en la creación de la imagen como en la construcción del hecho representado.

## Planteamiento Temático

### Marginalidad

Para los estudiosos, la marginalidad, ya sea entendida como concepto o como categoría de análisis, resulta una noción escurridiza. De entrada, remite a una situación que se encuentra precisamente al margen respecto de algún centro; una condición que constriñe o determina ciertas prácticas, una autoridad que impone límites, entre otras posibilidades. Desde las disciplinas que abordan lo cultural, se han esbozado múltiples apreciaciones y se ha debatido intensamente sobre cómo puede ser comprendida. No obstante, estos esfuerzos no escapan a la trampa inherente a la reflexión sobre esta cuestión. En este sentido, una gran limitante del proceso teórico radica en quién intenta clasificar o definir: se teoriza desde la visión de mundo del sujeto privilegiado que observa. Así, parece existir siempre un sujeto social que, desde sus propios parámetros, construye ese margen, introduciendo inevitablemente su cuota de subjetividad al planteamiento. En consecuencia, el sujeto marginal lo es en función de determinadas políticas, discursos, conductas, prácticas, rasgos, entre otros factores, lo cual opera en una lógica de doble función: exclusión-inclusión. De este modo, la marginalidad se convierte en un concepto limitante, cuyas fronteras son profundamente móviles y fluctuantes.

Cada nación es heredera de rasgos propios y dinámicas internas que van perfilando unidades dentro de su gran diversidad, por lo que la marginalidad no necesariamente presenta los mismos rasgos en distintos países. Esto es especialmente evidente en el contexto latinoamericano, ya que, en países como Chile, Argentina, Cuba o México, la marginalidad adquiere atributos particulares que responden a realidades históricas, sociales y culturales diversas, relacionadas con problemáticas como la racialidad, la etnicidad, y los sistemas socioeconómicos y sociopolíticos. Asimismo, a nuestro continente se le ha asignado una posición periférica dentro del llamado “sistema-mundo”, considerada “no privilegiada” según los centros de poder global. Más aún, América, desde los albores de la historia moderna, fue concebida como un territorio situado fuera de los límites de la geografía europea y, por tanto, ajeno a las nociones eurocéntricas de desarrollo y evolución del género humano. En este marco, la relación colonizador-colonizado consolidó una versión degradada del “otro”, ofrecida por el colonizador sobre aquel que era colonizado. Esta visión reduccionista devino en una condición que se replicó y se proyectó hacia

múltiples aristas: desde economías marginadas hasta prácticas culturales subalternizadas, pasando por territorios rurales y urbanos excluidos. En consecuencia, la marginalidad no puede entenderse simplemente como un estado transitorio, sino más bien como un proceso emergente que nace de nuestras propias raíces históricas y se erige como una problemática de carácter estructural.

Son los enfoques sociológicos los que han cobrado mayor auge dentro de la indagación teórica sobre la marginalidad. Desde esta perspectiva, se han desarrollado principalmente dos posiciones. En primer lugar, una visión no crítica, inscrita en el paradigma estructural-funcionalista, asociada a las teorías del desarrollismo o de la modernización. En segundo lugar, una perspectiva crítica, adscrita al paradigma histórico-estructural, enmarcada en la Teoría de la Dependencia, a través de la cual se investigan las problemáticas sociales, culturales y económicas que limitan la posibilidad de una vida plena para amplios sectores de la población (Enríquez, 2007).

En Colombia, particularmente, a las condiciones estructurales heredadas de una historia de colonización y de un proyecto de modernización precario y profundamente desigual, se suma el fenómeno de la violencia. El conflicto interno, que se ha prolongado por más de seis décadas, ha generado dinámicas de exclusión y ha dado lugar a la conformación de nuevas formas de marginalidad. Estas, en su mayoría, responden al desplazamiento forzado de poblaciones desde vastos territorios del país hacia las grandes urbes. Este fenómeno ha resultado en una creciente centralización de la población colombiana, que hoy se concentra de manera desproporcionada en las ciudades, en contraste con la paulatina despoblación de las zonas rurales.

En efecto, en la ciudad de Bucaramanga aún persiste la condición de desplazamiento, visible en las calles a través de diversos grupos étnicos y culturales que, como consecuencia de este éxodo violento, se encuentran ocupando espacios marginales dentro de ese “no lugar” que representa la concurrida zona céntrica de la ciudad. Estos grupos participan de una dinámica en la que encarnan lo mestizo, lo diverso, lo heterogéneo, frente a un sector de la sociedad que se concibe a sí misma como “normalizada” y que los ubica en los márgenes, como sujetos extraños, ajenos al orden social dominante. A menudo, no se sienten acogidos por la institucionalidad, que no solo refuerza su condición de exclusión, sino que les asigna un lugar en la periferia, tanto física

como simbólicamente, reafirmando su supuesta incapacidad de adaptarse a las exigencias de una economía formalizada y excluyente.

Por lo tanto, este proyecto se pregunta, desde lo visual, por esta marginalidad y por la manera en que ha sido instrumentalizada por ciertos sectores de los medios de comunicación y la publicidad. A partir del registro fotográfico, en forma de inventario, se pretende documentar los rasgos palpables en el espacio público que configuran ese territorio marginal donde estas personas desarrollan sus actividades. Sujetos que, obligados a subsistir al margen del mal llamado “trabajo formal”, han sido relegados a la marginalidad. Este registro busca ofrecer formas alternativas de visualizar aquello que, a diario, pasa inadvertido para nuestra mirada: oficios, artes, culturas, formas de expresión, modos de convivencia y de relación con el espacio público, procesos artesanales y demás prácticas que nos invitan a ejercitar una mirada crítica, distanciada de los modelos hegemónicos o preconcebidos que la cultura dominante nos ha inculcado. Una mirada que cuestione esa visión “educada” del transeúnte desprevenido, que muchas veces elige ignorar —o se niega a reconocer— una lectura dialógica de la marginalidad que, querámoslo o no, también nos atraviesa.

## Espacio público

La temática central de la marginalidad tiene un *topos* definitorio donde se manifiesta: el espacio público. Este es un término de gran ambigüedad y múltiples interpretaciones, entendido tanto como un ámbito físico accesible a todos, de uso compartido, como también un espacio simbólico donde se representa la vida cívica. Así, el “espacio público” puede definirse a partir de diversos enfoques que contemplan regímenes de propiedad y dominio, características morfológicas, usos específicos, e incluso su valor representativo y simbólico.

Desde la década de los noventa, el término comenzó a generalizarse en discursos académicos y urbanos, integrando una visión dual: por un lado, el espacio público físico, entendido como soporte material —el suelo de titularidad pública y accesibilidad común—, y por otro, un espacio público de orden político y filosófico, entendido como escenario comunicacional, de visibilidad social, de reconocimiento de las diferencias y de participación ciudadana. En este sentido, el

espacio público se vincula estrechamente al sujeto que lo percibe, lo recorre y lo habita, pues no hay espacio sin un observador que lo conceptualice y le otorgue sentido.

Para los fines de este proyecto de investigación-creación, resulta de especial interés concebir el espacio desde aquellas definiciones que lo entienden como un elemento relacional, es decir, como aquello que pone en vínculo distintos elementos entre sí, y a su vez, en relación consigo mismo. Desde esta perspectiva, el espacio cobra sentido tanto en su articulación fenomenológica con el entorno que lo contiene, como desde el enfoque antropológico, a partir del uso que en él se produce. Así, se revela su carácter dinámico: no se trata solo de un lugar físico, sino de un escenario en constante transformación, moldeado por las prácticas sociales, culturales y políticas que lo atraviesan.

En relación con el término “lo público”, entendido dentro del espacio urbano y de la vida ciudadana, es pertinente traer a colación la definición propuesta por Hannah Arendt, quien distingue entre dos fenómenos relacionados, aunque no idénticos. Para Arendt, lo que deviene público es aquello que puede ser visto y escuchado por todos con la más amplia difusión posible; al mismo tiempo, “lo público” constituye ese mundo común compartido por todos, pero que también señala nuestro lugar específico en él (Arendt, 1958). Esta doble dimensión del espacio público, como lugar de visibilidad y como construcción compartida, resulta clave para entender los modos en que ciertas presencias —particularmente las marginales— son incluidas, silenciadas o invisibilizadas en el contexto urbano contemporáneo.

Esta definición nos remite a la condición de ser vistos y escuchados por los otros, como fundamento para la existencia histórica de nuestra individualidad. El ámbito de lo público se vincula así con lo humano, en tanto permite expresiones de singularidad, distinción y comunicación, propias de la vida activa, la cual forma parte del *bios politikos* aristotélico, entendido como el dominio de los asuntos humanos desde la praxis; es decir, como la autorrealización del ser humano mediante su participación activa en lo público. Esto evidencia lo connatural al ser humano como constructor de lo público, lo cual justifica la elección del espacio público como el lugar por excelencia para la expresión ciudadana.

La ciudad, en este sentido, se presenta como el escenario más representativo del espacio público, ya que en ella se visibilizan los elementos de una cultura emergente. Tal como lo señalan algunos artistas del arte público, la visibilidad de las intervenciones en el espacio urbano cobra gran relevancia, pues lo urbano constituye el continente más propicio para establecer una comunicación pública, y es allí donde el individuo puede aspirar a su realización integral.

Desde esta definición de Arendt, comprendemos la ciudad como el lugar de la heterogeneidad y la multiplicidad de situaciones; una ciudad inacabada, abierta a un conjunto de oportunidades que pueden albergar un diálogo, una situación, un lugar para que el ciudadano desarrolle su *bios politikos*. Esta ciudad inacabada contiene, a su vez, infinidad de lugares indefinidos, imprecisos o ambiguos, que pueden ser potencialmente redefinidos y revalorizados por los actores que se desenvuelven en su espacio.

De esto se desprende, para los fines de este proyecto, que las personas que ejercen alguna actividad económica en el espacio público —como se mencionó anteriormente—, más que actuar desde una lógica de supervivencia, reclaman su representación y su lugar como sujetos políticos y como interlocutores válidos en la construcción de ciudad y de nación, a partir de su cultura, sus artes, sus oficios y sus saberes.

En este mismo sentido, el proyecto toma como referencia la idea del espacio público interpretado como un lugar donde se produce una fusión entre el territorio geográfico y sus habitantes, en una condición de “ser fronterizo”, según lo plantea Eugenio Trías. Este “ser limítrofe” actúa como una franja generadora de relaciones connotativamente universales: un limes (límite), entendido como espacio de posibilidades inacabadas, de mezclas culturales cuyas vivencias, conectadas a sus condiciones de vida, configuran un espacio único. En este, el ser se define por aquello con lo que delimita, y a la vez depende enteramente de aquello con lo que conecta y transmite.

Este concepto se desarrolla dentro de la filosofía del límite de Trías, quien concibe al “ser del límite” como un ser humano que se constituye en relación constante con su frontera: es explorador, habitante y colonizador de ese límite, en diálogo permanente con el otro y con otras culturas. En términos afirmativos, el límite no es una barrera, sino una posibilidad que debe ser habitada, recorrida y resignificada.

Así, los actores del espacio público, a través de su trabajo como modo de supervivencia, enuncian su condición limítrofe como una posibilidad de intercambio de saberes y de modos de habitar lo público, desde las expresiones propias de su cultura o desde su condición socioeconómica. Esta experiencia puede y debe ser visualizada y comunicada mediante formas de hacer, a través de una praxis artística que dé voz a estas acciones cotidianas, a estas manifestaciones de participación en el espacio público, dentro de los márgenes de su día a día, sus saberes y sus oficios.

## Marco Teórico

Susan Sontag: Ética de la mirada

Ante la toma de conciencia sobre lo que implica el acto fotográfico frente a las realidades que se registran, resulta pertinente revisar la relación entre ética y estética. Al trabajar con la fotografía, no es posible eludir el hecho de que la imagen, en sí misma, conlleva una narrativa implícita que, de manera unilateral, construye un discurso sobre las personas y sus contextos. En este sentido, es relevante traer a colación la obra de Susan Sontag, escritora neoyorquina cuyo libro *Sobre la fotografía* fue decisivo en la formación de una mirada crítica sobre el mundo en el siglo XX. Se trata de un texto que se distancia de los círculos académicos y surge desde una poética profundamente personal.

Sontag analiza la fotografía como un intento de abarcar la totalidad, pues toca una infinidad de temas, y el ejercicio del fotógrafo consiste, precisamente, en capturar la mayor cantidad posible de esos “momentos” que se consideran dignos de ser registrados. Desde su aparición, la fotografía ha pretendido documentarlo casi todo, instaurando un nuevo código visual que alteró las nociones de lo que es posible mirar y de lo que vale la pena mirar: una nueva gramática y una ética de la visión (Sontag, 1977).

De esta manera, la fotografía, al referirse al mundo, establece una relación determinada con él: implica su apropiación y, por ende, una relación de poder. Aunque se apele constantemente a su veracidad —a la idea de que lo representado en la imagen corresponde a algo que existe o existió, dada su condición de referencialidad con lo fotografiado—, y aunque se le confiera cierta autoridad documental, la labor del fotógrafo no escapa a las tensiones entre arte y verdad. Incluso cuando el interés es reflejar la realidad, el acto fotográfico está inevitablemente atravesado por los imperativos del gusto y la conciencia. Cada decisión estética —el encuadre, la exposición, el instante capturado— implica una toma de postura. Al elegir cómo debe aparecer la imagen, los fotógrafos imponen criterios, influyen en sus modelos y, en última instancia, participan de manera unilateral en la representación de la mortalidad, la vulnerabilidad y la mutabilidad del otro (Sontag, 1977).

La inquietud que surge por la presencia del otro dentro del acto fotográfico —y de cómo este puede ser obviado, invisibilizado o incluso transformado en otro sujeto— no es algo que emerja de manera natural para quien empuña una cámara. El automatismo técnico del dispositivo otorga una apariencia de naturalidad, donde la codificación de la imagen parece desvanecerse. La fotografía funciona entonces como verdadera y natural en la medida en que disimula su construcción; su carácter mediático se vuelve inconsciente. Desde una perspectiva semiótica, esta objetividad es siempre aparente, y se vuelve necesario considerar también aquellos elementos inconscientes que emergen de forma tangencial en la imagen, así como los aspectos formales que responden a la intencionalidad del autor, tales como los principios básicos del lenguaje fotográfico: ángulos, planos, composición, entre otros. Del mismo modo, también forman parte de esa construcción elementos más subjetivos, como los gestos o escenas previamente montadas.

En este sentido, deben tenerse en cuenta aspectos no visibles, a menudo inconscientes, como el imaginario ideológico que subyace tanto en el fotógrafo como en los sujetos retratados. Desde una perspectiva ética, esta relación dentro del acto fotográfico conlleva una jerarquía ideológica entre el autor y el sujeto fotografiado. Por lo general, es este último quien tiene menos —o prácticamente ninguna— injerencia en el mensaje final que la imagen transmite.

En la obra de Susan Sontag es clara su preocupación por los diversos aspectos del uso generalizado de la fotografía, los cuales abarcan tanto el proceso creador como la recepción cultural. En este sentido, destaca la cualidad antropófaga y agresiva de la fotografía como medio, así como la actitud predatoria del fotógrafo y el consumo irreflexivo de imágenes por parte de un público pasivo. La producción incesante de fotografías nos lleva a establecer una relación de consumo con los acontecimientos, en la que estos son asumidos más como información que como experiencia. Así, la fotografía se convierte en el medio a través del cual podemos integrar una mayor cantidad de sucesos a nuestra experiencia, aunque esta integración produzca conocimientos cada vez más disociados e independientes de vivencias concretas (Sontag, 1973).

Esta problemática representa, para Sontag, una nueva perspectiva ontológica de la realidad: toda fotografía pasa a formar parte de un sistema de información, integrándose en proyectos de clasificación y almacenamiento. Esto convierte a la fotografía en un instrumento pragmático

aplicable a cualquier tema o disciplina. Basta con insertar una imagen en una red de circulación para que esta adquiriera una connotación distinta, lo cual evidencia, para Sontag, cómo la fotografía redefine la realidad, transformándola en un artículo de exposición, en un dato susceptible de múltiples análisis. Esta operación produce una duplicación fotográfica del mundo, en la que se fragmenta la continuidad de los relatos, y se concreta en la acumulación de fragmentos que ofrecen nuevas posibilidades de control.

Esta nueva percepción de la realidad, estimulada por el uso masivo de la fotografía, configura una visión en la que lo real se presenta como una sucesión infinita de situaciones. Esta sucesión permite establecer analogías entre los elementos más disímiles, lo que lleva a concebir la realidad como una suerte de escritura que debe ser decodificada. En este marco, imagen y realidad no se oponen, sino que se vuelven complementarias (Sontag, 1977).

El acercamiento a las reflexiones de Susan Sontag fue clave para comenzar a replantear la manera en que me relacionaba con las personas que fotografiaba, así como las intenciones — muchas veces insospechadas— con las que asechaba sus vidas a través de la cámara. Tal como lo señala la autora, el acto fotográfico, así como puede ser un medio para certificar o ratificar la experiencia, también puede convertirse en una forma de negarla o rechazarla. Fotografiar implica tomar una decisión que define qué parte del suceso será conocida y recordada; en este sentido, la percepción del fotógrafo está condicionada por la mediación de la cámara. Generar una imagen fotográfica implica, por tanto, un alejamiento de la realidad: es una fragmentación del hecho que, una vez capturado, pasa a formar parte de múltiples circuitos de circulación.

Esta duplicación del mundo en bancos infinitos de imágenes genera un conocimiento insensible, despojado de experiencia directa, ya que la fotografía se ha convertido en el medio a través del cual se experimenta vicariamente la realidad. En este marco, fotografiar se convierte en un acto de no intervención; las imágenes, por sí mismas, no promueven una postura ética o moral.

En este punto, Sontag subraya la importancia tanto de la imagen como de su contexto. Habla de una "cierta predisposición y actitud referencial" hacia el suceso que la imagen evoca, lo que podría entenderse como una conciencia política necesaria que encauce el impacto visual hacia

una experiencia significativa. Es decir, para que la fotografía no quede reducida a mero espectáculo o consumo, debe inscribirse en una mirada crítica y ética que reconozca la potencia de lo visual, sin desentenderse de las implicaciones que conlleva (Sontag, 1973).

Más adelante, en su obra *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag revisa y matiza algunas de las afirmaciones que había formulado previamente en torno a la fotografía. En sus primeros planteamientos, sostenía que el interminable flujo de imágenes del dolor y la violencia producía un efecto negativo en nuestra capacidad de reacción, generando una especie de adormecimiento de la conciencia. Sin embargo, ella misma reconsidera esta postura, que califica como una crítica excesivamente “conservadora” frente al fenómeno de la difusión masiva de imágenes, cada vez más omnipresente. Reconoce que, en primer lugar, siempre existe una realidad externa, independientemente de lo que se diga o se intente mostrar sobre ella. Lo que podría verse afectado, más que la realidad misma, es el sentido que construimos sobre ella y las pautas concretas de respuesta que adoptamos frente a esa realidad.

Esta crítica inicial también corre el riesgo de subestimar al espectador, al asumir automáticamente su apatía, y de reducir al generador de imágenes —como el reportero gráfico— a un simple constructor de espectáculo. Esta noción remite a la idea expuesta por Guy Debord, en la que lo percibido se convierte en un reflejo de lo real estructurado como espectáculo, mediado por los grandes sistemas de comunicación masiva.

En esta revisión crítica, Sontag dirige su atención hacia la forma en que se estructuran y organizan los contenidos dentro de los dispositivos informativos y la industria cultural, señalando su papel fundamental en la manera en que percibimos la información. Estos sistemas tienden a socavar la potencia de las imágenes: la superabundancia visual mantiene nuestra atención en la superficie, indiferente al contenido. Un ejemplo claro de ello es la estandarización del modelo informativo, que elimina la posibilidad de una imagen privilegiada, única o significativa, reduciendo todas a un incesante desfile de novedades sin profundidad (Sontag, 2003).

La escritora opta, en esta etapa, por una visión más positiva respecto a lo que las imágenes del sufrimiento en el mundo pueden aportar como base para la acción. Según declara, las imágenes por sí solas nunca serán suficientes para generar un conocimiento ético o político. En cambio, replantea sus observaciones iniciales para comenzar a reconocer la capacidad de conmoción que

ciertas imágenes fotográficas pueden provocar, especialmente cuando estas se acompañan de narraciones que trasciendan el impacto primario de la imagen. Para Sontag, no podemos concebir verdades fotográficas auto-fundamentadas; siempre es necesario un elemento externo que las valide y les otorgue sentido (Sontag, 2003).

Así, el sentimiento que pueda experimentar el espectador frente al dolor ajeno está mediado, en gran medida, por los valores presentes en las narrativas que recibe: narrativas que definen quiénes son “los otros” y cómo es posible relacionarse con ellos. En este sentido, los medios masivos de comunicación suelen ofrecer una relación distante, más cercana al consumo de imágenes que al compromiso social o práctico con las víctimas. Por ello, se vuelve fundamental la construcción de un contexto que refuerce el uso que se hace de la fotografía, permitiendo insertarla en un ejercicio de memoria social. Es en ese marco donde el acontecimiento registrado puede ser actualizado y resignificado.

Estas lecturas sobre la imagen plantean aún más inquietudes respecto al ejercicio fotográfico, especialmente en relación con la intención de acercamiento a la marginalidad y sus múltiples connotaciones. Como aficionado a la fotografía, he comenzado a replantear el punto de observación, hasta entonces algo desgastado, al menos según lo que he podido investigar en torno a trabajos que retratan al sujeto marginal en la ciudad, los cuales muchas veces se limitan a exponer su condición precaria de manera superficial.

En consecuencia, a partir de este desplazamiento de la mirada, me interesa registrar la huella de la lucha diaria de aquellas personas que subsisten gracias a alguna actividad económica desarrollada en el espacio público. Sus labores están acompañadas por herramientas, objetos o artesanías que utilizan o producen, los cuales, junto a su emplazamiento en ese espacio urbano, configuran una narrativa visual. La imagen fotográfica, entonces, da cuenta de esa lucha cotidiana, de esa negociación con el espacio público.

Estos objetos —herramientas de trabajo o expresiones culturales— ponen de manifiesto otra forma de percibir y reflexionar sobre la participación de estas personas en la vida urbana, no solo desde una lógica económica, sino también como una afirmación de sus identidades. Son manifestaciones que expresan un rechazo a los modos hegemónicos de distribución y significación de la vida en las ciudades. En ese sentido, representan una afirmación de su derecho a lo público y su lucha contra la invisibilidad que tiende a operar en los entornos

urbanos frente a las problemáticas estructurales que subyacen a la marginalidad como fenómeno social.

### Jacques Rancière: Arte Política y Espacio Público

Es posible concebir que toda mirada es, en esencia, política. Del mismo modo que no existe una mirada neutral, toda observación implica una incidencia sobre la realidad y una posición desde la cual se mira, se observa o se vigila. En este sentido, resulta pertinente remitirme al pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière, ya que sus contribuciones en el campo de la política y la estética ofrecen un marco teórico clave para este proyecto. Su visión del vínculo entre lo estético y lo político permite comprender cómo las formas de representación inciden directamente en la organización de lo visible y lo decible en el espacio social.

Rancière sostiene, en concordancia con otros pensadores contemporáneos, que la política no puede reducirse a una esfera específica o institucionalizada de lo social. Por el contrario, lo político se manifiesta de forma desterritorializada, en cualquier lugar y de manera contingente. De igual forma, la estética no se limita al campo del arte, sino que se encuentra íntimamente ligada a lo social, lo ético y lo político. En su obra, lo sensible —categoría clave de la estética— no alude únicamente a lo perceptible a través de los sentidos, sino que se refiere a un conjunto de condiciones que determinan qué es posible ver, decir y hacer dentro de un orden social determinado.

Desde esta perspectiva, arte y política comparten una función común: la distribución de lo sensible. Esta distribución implica el reparto de los modos de percepción, de las formas de representación, de la disposición de cuerpos y objetos, y la asignación de lugares, funciones y voces en el espacio público. Así, toda intervención estética —incluido el acto fotográfico— se convierte en una práctica potencialmente política, en tanto participa en la disputa por lo visible y lo decible dentro de la configuración del mundo común (Rancière, 2002).

De modo que tanto política como arte irrumpen en esa distribución de lo sensible, ambos reconfiguran la experiencia sensorial.

Para Rancière, todo régimen político es convencional y temporal; no se fundamenta en una esencia. Al carecer de un fundamento real, todo régimen es susceptible de ser cuestionado y transformado. En consecuencia, el vínculo central entre estética y política reside en su condición ficcional: dado que el orden político es, por naturaleza, artificial —por ser una construcción convencional y temporal—, puede entenderse como una forma de ficción. Así, dicho vínculo se sostiene en los conceptos de creación y ficción.

Lo marginal es tal en relación con una especie de exclusión, de invisibilización y de silenciamiento de esa voz política, o la falta de acceso a esas condiciones mínimas que garanticen la participación en el litigio político que se libra en la sociedad en igualdad de condiciones para esa parte excluida. En consecuencia es pertinente revisar el concepto de Rancière de *El reparto de lo sensible*, para esto cabe aclarar que hay que conocer la duplicidad que lleva implícita el verbo francés *partager*, puesto que significa “repartir”, pero por otro lado y de manera indisoluble significa “compartir”, por lo que para el filósofo el verbo en su sentido de repartir implica cierta división, cierta diferencia, al mismo tiempo, significa lo contrario: reunir, compartir. Esta polifonía francesa del verbo *partager*, le da la pauta para pensar lo que sería el buen reparto de la realidad y el mal reparto de la realidad, ya que en últimas toda actividad humana supone un reparto de la realidad. Esto es muy concreto en el pensamiento occidental, la filosofía occidental emprendió una carrera obsesiva por categorizar la realidad, por dividir las cosas, por poner cada cosa dentro de su régimen específico, siendo esta según Rancière la lógica del Estado, que consistiría en identificar y clasificar para poder manejar y dominar a las cosas.

Como se mencionaba la dualidad del verbo *partager* le sirve para pensar el litigio político siempre presente sobre la base de un campo estético: evidencias sensibles que designan simultáneamente a un conjunto y su parte excluida, coincidiendo con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida. De manera que para este pensador es posible reflexionar sobre la política, lo político y el sujeto de la política desde una concepción que no necesita de un lugar en la estructura o de una ley histórica para pensar a los sujetos. Así define lo político como el choque de dos lógicas, dos procesos heterogéneos, e igualmente paralelos: el del gobierno denominado como policía, y el de la igualdad al que llama política, ambos suponen dos tipos de comunidad dos formas de reparto de lo sensible, esto es una definición de lugares, tiempos y espacios que actúan como delimitantes de la existencia de un común, lo que separa y excluye y a

su vez lo que hace participar (Rancière, 2010). En consecuencia la policía ejerce la distribución de nombres, espacios, funciones naturalizándolos y legitimándolos de manera jerarquizada y unilateral, dañando así la igualdad, y definiendo de antemano lo que es visible y lo que no puede serlo, quien pueden ejercer la palabra y quién no. De manera que no queda lugar para el litigio, siendo esta una imposición simbólica de lo social y una ordenación de los cuerpos lo que define las divisiones entre modos de ser, modos de hacer, de decir. Por el contrario la política indefinida en tiempo y espacio rompe la naturalidad de la dominación desde prácticas que cuestionan la lógica institucionalizada, e intervienen sobre lo visible y lo enunciable reproduciendo otros lugares diferentes a los asignados por el orden policial, y además se identifica con la parte de los que no tienen parte, aquellos que emancipados, aparecen y subvierten esa división impuesta.

Vemos que un arte emancipador actúa desde una redistribución de lo sensible, interviniendo en el espacio material y simbólico impuesto por el régimen de la policía. De este modo, los artistas y sus obras operan como generadores de visibilidad de aquello que el ordenamiento simbólico de la policía invisibilizaba. No obstante, esta visibilidad no es tal sin la participación del espectador: se necesita un arte que, de alguna manera, se relacione con la vida, que afirme la igualdad de acción entre el arte y la política, y que tenga la capacidad de reconfigurar lo sensible. En este sentido, hay una estética de la política cuando los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, así como lo que puede decirse al respecto y quiénes tienen la capacidad de hacerlo. Del mismo modo, hay una política de la estética cuando las formas de circulación de la palabra y de exposición de lo visible determinan nuevas capacidades, como una ruptura con la antigua configuración de lo sensible (Rancière, 2010).

Rancière efectúa una crítica a la intención de politizar el arte, que busca un modelo de eficacia que supone que al transmitir ciertos mensajes o referir a ciertos temas, o ilustrar una ideología política, inequívocamente moverá a las conciencias en esa dirección. Este modelo de “eficacia del arte” se ha denominado *régimen representativo del arte*, en el cual se supone una relación de continuidad entre las formas y técnicas de producción sensible de las manifestaciones artísticas y las formas de afectación sensible de los espectadores, dando como ejemplo el teatro clásico el cual básicamente era una puesta en escena moralizante que invitaba a imitar ciertos modelos de pensamiento y acción o a evitar otros tantos. Esta lógica reproduce estereotipos de representación y recae en una estandarización de las prácticas artísticas que promueven un sujeto pasivo, a la

vez que refuerza una división irreconciliable entre la ficción y lo real, Ranciere menciona que la problemática no radica en el mensaje en sí, ni en su validez moral o política, sino en el dispositivo representativo, pues la eficacia en el arte para él no consistirá en reproducir modelos de comportamiento o comunicar un mensaje definido, sino en que logre ese desplazamiento de los cuerpos de sus lugares asignados por el orden policial. En este sentido propone un arte sin representación, un arte que no separa el performance artístico de la vida en colectividad, lo que denomina la política del *régimen estético del arte*, en el cual la eficacia estética significa operar desde una suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas sensibles del arte y la producción de un efecto determinado en cierto público definido. De modo que es desde este *régimen estético del arte* desde donde se puede partir para abordar la relación entre la política y el arte (Ranciere 2010).

Desde el régimen estético, el arte se relaciona con aquello que irrumpe en la forma que ha tomado un sistema de relaciones que define lugares y adscripciones políticas y sociales, por lo que se trata de una ruptura respecto a la praxis artística, sus fines sociales y las formas sensibles en que se reproduce. Esta ruptura en palabras de Ranciere es un disenso, como elemento central de la política, donde se encuentran arte y política pues no se trata de disensos ideológicos o sentimentales, sino el conflicto de diversos regímenes sensibles. De manera que si el arte es político lo es en la medida en que se apropia de los tiempos y espacios asignados en el orden establecido, alejándose de un régimen sensible que define y delimita las formas de ser, de hacer y de decir que le corresponden a cada sujeto o colectivo social. Es político al poner en práctica otra forma de distribución del espacio material y simbólico instaurado redefiniendo temporalidades acordes a la anterior distribución (Ranciere 2010).

### **Proyección de la obra desde el margen teórico**

El presente proyecto opera desde el reconocimiento de una problemática en la lógica de la representación a la que ha sido sometida la marginalidad. El acercamiento visual a este fenómeno, por lo general, se ha enmarcado dentro del régimen representativo del arte, según lo planteado por Rancière, en el que lo visual queda reducido a la mera ilustración del tema. Esto

solo reproduce estereotipos de representación sobre la marginalidad, generando una sobreexplotación, por ejemplo, de la categoría del retrato fotográfico como ilustración del fenómeno, al designar a un único sujeto que sufre la precariedad. Esta tendencia es especialmente evidente en los medios de comunicación, donde los resultados suelen ser unidireccionales, como en la elaboración de discursos que toman partido por la voz del sujeto fotografiado.

En este sentido, operar desde la estrategia artística de los inventarios fotográficos permite ampliar el margen de referencia visual al tema, tomando distancia de los convencionalismos a los que ha llegado la categoría del retrato fotográfico. De modo que según el expuesto por Rancière, entendemos que lo político del arte no reside en la capacidad de ejemplarizar una temática y representarla a la sociedad dando por sentado que activara la conciencia de los espectadores, sino en su capacidad de redistribuir ese reparto de lo sensible instaurado por la “policía”, resquebrajando la aparente naturalidad de la dominación y haciendo visible tanto el todo como su parte excluida, desde otro orden y perspectiva. En este sentido cuando la política rompe el orden policial, reconfigurando las formas de distribución de lo sensible, propicia un proceso de subjetivación, puesto que aquellos, que no disponían de un lugar en el orden policial, o eran según el orden policial determinados como incapaces de generar su propio discurso, aparecen como sujetos. De manera que se entiende la subjetivación como esa des-identificación de aquellos que se desplazan de sus lugares asignados en el orden instaurado por el reparto de lo sensible del orden policial (Rancière, 2005)

De manera que el presente proyecto es una propuesta de replanteamiento de los lugares e identidades que han sido asignadas cuando se representa la marginalidad, se camina hacia una experiencia ética de desidentificación en el sentido de ciertas prácticas institucionalizadas, se replantean esos límites que han sido impuestos por alguna forma de conducta, con el fin de que nos pueda llevar a repensar y a vivenciar nuevos modos de existencia, esto relacionado por ejemplo con los roles que se asumen como naturales dentro las profesiones, de cómo debe ejercer su labor el artista, o fotógrafo y de qué manera hace parte el sujeto fotografiado en esa labor, en ese acto permitiendo desplazar ciertas fronteras en sus modos de ser, en sus modos de ver y de habitar, y en este punto es la posibilidad de que el proyecto, a partir de una alternativa de exposición fotográfica como huella de registro de los emplazamientos de los objetos de trabajo

en la estructura pública de la ciudad, que son parte de estas personas que ejercen alguna actividad económica en el espacio público y junto al relato etnográfico como concientización del encuentro con el sujeto fotografiado y a su vez sobre el proceso de creación del artista, busque esa experiencia ética de desidentificación de los roles asumidos en el acto fotográfico entre creador y objeto de representación.

### El escenario del disenso

El escenario donde está presente esa tensión política y estética, implantada por ese reparto de lo sensible, es el espacio público. Allí, toda manifestación de arte callejero intenta devolverle a ese espacio la condición que posibilite una mirada diferente sobre la ciudad, puesto que lo urbano se convierte, cada vez más, en una plataforma de desplazamiento de las multitudes en circuitos de consumo, dentro de una movilidad funcional orientada a cumplir con los roles asignados. De modo que el horizonte adquiere un aura distinta en el momento en que estas prácticas reconfiguran el campo de lo visual, manifestando la necesidad de apropiación de esa estructura creada al margen de la participación de sus habitantes, negando así su capacidad de incidir en la configuración de las imágenes que conforman lo colectivo.

Asimismo, muchas manifestaciones en el espacio público expresan una resistencia a los modos de distribución y significación de la vida en las urbes, muchas veces sin proponérselo; pero el solo hecho de luchar por hacerse visibles desde su particularidad, en medio de la marea humana que recorre a diario la ciudad en sus afanes, con un acto, una historia, un producto artesanal, deja ver el drama de personas que, por múltiples circunstancias, han sido privadas de un lugar o de su derecho como habitantes de una ciudad, de un país. Son perspectivas del mundo que han sido privadas del contacto y del encuentro con el otro.

Es desde esta condición que, como formas de hacer presencia en la calle, entran en confrontación con los modos dominantes de expresión, los cuales asignan lugares de exclusión a esas voces. Es en el ámbito del espacio público donde emerge una mirada que vincula lo estético y lo político como una zona de indeterminación, donde se abren posibilidades de expresión que intentan resignificar un mundo que ha sido impuesto por los valores del mercado.

El presente proyecto parte de la intención de registrar una actividad económica en el espacio público. A partir de esta intención, se han definido dos sujetos de participación: los artesanos y los artistas callejeros, cuyas manifestaciones se concretan en el emplazamiento de sus herramientas, objetos de trabajo o artesanías, dispuestos en su lugar de labor dentro del espacio urbano. Estas instalaciones, muchas veces involuntarias, se convierten en objeto de interés para un registro fotográfico que, a modo de inventario, traza coordenadas de uso del espacio público en busca de reconocimiento, afirmación de identidades y, por supuesto, de modos de subsistencia al margen de la dinámica económica dominante.

En efecto, como fotógrafo aficionado, este ejercicio constituye una puesta en práctica de inquietudes personales respecto a esta labor, y representa el umbral hacia problemáticas estéticas de las que un artista comienza a tomar conciencia a través de su método de trabajo. De este modo, independientemente de si este ejercicio logra o no responder plenamente a dichas inquietudes, se configura como el inicio de una búsqueda por formas de acercamiento estético más coherentes con estas realidades. Una búsqueda que aspire a la emancipación de los sujetos retratados y que, en su medida, aporte a la construcción de un arte que permita nuevas formas de enunciación de lo social.

En suma, este trabajo se desarrolla desde dos estrategias metodológicas como son: la búsqueda de una estrategia artística de registro visual de la marginalidad, y el relato etnográfico. En la primera estrategia metodológica, me intereso por los registros fotográficos a modo de inventario, dentro de la pretensión de recurrir a la imagen como punto de partida en la búsqueda estética que emprendo como estudiante y como aficionado de la fotografía ante la inquietud inicial de la representación de lo marginal, tomando conciencia de que la imagen en sí misma es un vehículo de conocimiento, y puede proponer otra forma de observar y analizar, en este caso la marginalidad en relación con la ocupación del espacio público. De manera que veo que los inventarios me permiten hacer un registro sistemático de alguna manifestación del fenómeno de la marginalidad que se saliera del convencional registro urbano, dominado por el retrato, y que diera cuenta de su participación en el espacio público, rescatando la particularidad de su intervención, y encuentro que, partiendo de la imagen sobre la huella de la ocupación momentánea del espacio público que expresa el emplazamiento de los objetos de trabajo de una actividad con fines económicos, se puede proponer un ejercicio de observación.

## Los Inventarios fotográficos como alternativa para crear memoria

La producción de inventarios fotográficos como estrategia artística es consecuencia de un auge por la memoria en occidente, que choca con la inclinación a confiar la memoria a los avances tecnológicos del procesamiento y almacenamiento de datos. La tendencia en el arte a raíz de esto es un cuestionamiento por los procesos de construcción y fijación de memoria. En este sentido se puede proponer una línea evolutiva desde el surgimiento de las técnicas de reproducibilidad en el siglo XIX hasta inicios de los años 70, cuando surge un gran movimiento global por transferir archivos físicos a un código numérico común, y se empezó a mirar más allá de los disquetes para lograr distribuir contenidos digitales. De manera que este proceso de reconstrucción de archivos abre la posibilidad de volver a descubrir estas ruinas restauradas en el nuevo soporte, en lo que puede llamarse un movimiento de *desdocumentación*, que trae consigo una disponibilidad masiva de objetos y archivos, que anteriormente estaban destinados a los inventarios de los museos como restos de una cultura y a disponibilidad de un círculo reducido para su estudio como verdaderos objetos de culto; ahora nos encontramos con esas ruinas al afrontar inmensas colecciones disponibles en internet, y con esa Historia contada a partir de estos métodos de archivo y organización. De manera que sus valores intrínsecos como testimonio, documento o memoria material son puestos en cuestión y ya desplazados a las redes en las que son integrados, ya no tendrán primordialmente este valor de culto y de exhibición sino que prima su valor de uso. En consecuencia encontramos una masificación de datos de colecciones públicas privadas que se digitalizan y ponen a disposición sus colecciones, con lo que un dominio público más abierto centra la atención en las innumerables posibilidades de reconstruir estos fragmentos, que a través de este soporte digital están más a la mano para insertarse en diversos circuitos y crear diversas composiciones. (Leandro, 2009)

En la historia del arte, es el movimiento dadaísta el que rompe con las formas clásicas de representación y quiere ir más allá de la representación misma, lo que se convierte en un proceso de revisión crítica de lo que es el arte, así este movimiento, entre otras cosas, tiene más en cuenta el azar en la realización de obra, así como la búsqueda de soportes híbridos, y la

apropiación de fragmentos, restos u objetos que hacían parte de la cotidianidad o de otras obras artísticas y que tenían otro significado en otro circuito; de modo que aquí se abre la pregunta por la posición del arte dentro de un contexto más amplio, algo así como una desterritorialización de los lugares convencionales donde se expone y se denomina lo que es arte, así como el carácter de autenticidad y perpetuidad del objeto artístico, la forma y contenido en la obra, y se reflexiona sobre las articulaciones que se pueden dar fuera del territorio conocido del arte. En este sentido es cuando se da la posibilidad de pensar una poética del archivo, a partir de la apropiación de elementos que hacen parte de otra forma de organización y que se insertan en otra narrativa u otros circuitos de circulación y se resignifican, de igual manera utilizando métodos de producción de archivo, como la creación de inventarios fotográficos y otros recursos que puedan hacer de la construcción de obra un archivo con las connotaciones dadas en el proceso creativo. En una poética del archivo se recuperan imágenes, textos, nombres o vestigios históricos y se conectan con nuevos acontecimientos y otras imágenes, pero no se enfoca en reivindicar la totalidad del acontecimiento histórico, sino en dar apertura a sus cualidades combinatorias y creativas (Leandro, 2009).

Esta estrategia da la posibilidad al artista de crear su propio archivo, y dentro del proceso creativo y de investigación encontrar su propia ley específica, haciendo visible al espectador sus reglas y propósitos, detallando la particularidad de su proceso creativo y de su método, así como la naturaleza de los documentos logrados como archivo sui generis, de manera que es un proceder estético que busca sacar al objeto de su funcionalidad y situarlo en otros circuitos, creando nuevas conexiones que puedan reproducir otra lógica de lectura, otras asociaciones y en este proceder develar valores y significados que por ejemplo, pueden estar en cosas cotidianas que el hábito o la convencionalidad pasan por alto. Esta estrategia me permite sacar al objeto de su invisibilidad, como son aquellos objetos u herramientas de trabajo de estas personas que ejercen una actividad en el espacio público, y a partir del registro fotográfico desviarlos de su función utilitaria inmediata, y proponer otras desviaciones que den lugar al gesto de visibilidad en el espacio público, como a su propia materialidad y su función como herramienta de una práctica artesanal o artística, teniendo otras existencias a través del inventario creado que potencien su visibilidad como práctica política desde la estructura del espacio público, y de alguna manera, despertar la solidaridad que estaba latente en el acto de presentación como actividad de supervivencia, así como la generalidad de esa modalidad de afecto que despierta la

observación a partir de la serie y el método sistemático de recopilación y reproducción de las imágenes desde los inventarios logrados. En este sentido si la obra puede aportar algo a partir del acontecimiento que se da en el espacio público con estas actividades, que a primera instancia son de supervivencia y la visibilidad que se propone desde la obra, puede ser algo que no termina en la fotografía, la serie o la exposición en la galería, y que se incorpora como elemento de archivo, pero con la particularidad de que ya no es solo documento como prueba de algo, sino como vestigio de una lucha por la participación de lo público, una propuesta de visibilidad que el inventario fotográfico pudo propiciar, y que no se cierra sobre sí misma, sino que pueda seguir componiendo otras formas de archivo, como relatos que propongan diversos encuentros desde el arte con la marginalidad y con lo público.

El anecdotario como ejercicio de reconocimiento del otro

Siguiendo a Sontag (2003), se puede señalar que las imágenes necesitan estar inmersas en una narrativa que permita el reconocimiento del otro, de lo disímil. Es necesario reivindicar la recuperación de una mirada sensible, que reconozca al otro como parte de un "nosotros", un nosotros que se construye desde la vulnerabilidad mutua compartida.

Por consiguiente, otro soporte fundamental de este proyecto es el relato etnográfico, concebido a manera de anecdotario, como elemento paralelo y complementario al inventario fotográfico, enmarcado en ese contexto específico que es la calle y sus actores. Cabe resaltar que, en este caso, los actores retratados son personas que desarrollan una actividad económica desde lo artístico y lo artesanal. Esta elección no obedece al azar, sino que emerge del propio proceso de desarrollo del proyecto. Al explorar el espacio geográfico, fueron justamente estos dos oficios los que plantearon preguntas sobre cómo se concibe lo público y ofrecieron formas particulares de habitarlo y resignificarlo a través de sus prácticas.

El trabajo etnográfico permite dar cuenta de los procesos que ha atravesado el proyecto de investigación-creación, especialmente en el momento clave del encuentro con el sujeto fotografiado: su realidad social, su actividad como forma de posicionamiento, y su participación como sujeto político en el espacio público.

Este tipo de abordaje se concreta en la elaboración de un relato etnográfico concebido como anecdótico, en el que se construye una descripción que da cuenta de la experiencia vivida tanto por los actores clave como por el realizador de la obra, quien actúa más como investigador que como mero observador. Cada persona fotografiada compartió no solo su actividad, sino también un breve relato de vida y de su experiencia en el espacio público, considerando dos aspectos fundamentales: el sentido que toma para ellos esta experiencia con la fotografía, y la forma en que desea exponer su actividad; además del contexto que revela la ocupación de un fragmento de ese espacio público.

Este relato etnográfico no se desarrolla como una observación pasiva hacia un "otro" que, dentro del acto fotográfico, ocupe un lugar epistemológico inferior al realizador. Por el contrario, se plantea como un proceso de construcción intersubjetiva, en el que el encuentro implica una forma liminal de comunicación. Así, el proceso se convierte en una construcción conjunta de trabajo de campo.

Como investigador, se busca extraer, desde la experiencia en la calle y la ocupación momentánea de ese espacio, un resquicio que permita asimilar las actividades y las formas de ser, estar y participar de lo público, desde una perspectiva que se ejercita más allá del orden heterónimo impuesto. En este sentido, considero que el relato etnográfico funciona como un componente articulador que equilibra y complementa los inventarios fotográficos de los objetos.

## Visualización de la marginalidad en la fotografía local

. En este apartado presento una breve retrospectiva del trabajo de algunos fotógrafos de la ciudad de Bucaramanga y de la región, que han explorado la fotografía de calle y se han acercado al tema de la marginalidad. A través de ejemplos visuales, se busca ofrecer una referencia del lenguaje visual que ha predominado en la representación de la calle y de lo marginal.

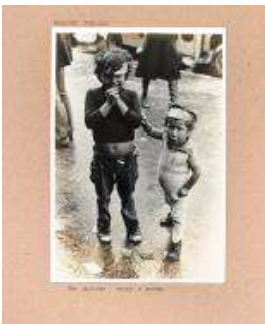
En el contexto local, el retrato social ha sido un interés de unos pocos entusiastas que, en su mayoría, tuvieron la oportunidad de enriquecerse culturalmente fuera de la ciudad y contaron con cierta solvencia económica para iniciarse en este oficio. Esto ocurrió en una época en la que la fotografía en Colombia comenzaba a consolidarse como un medio de registro oficial y testimonial de la realidad nacional.

Jaime Ardila Galvis

Uno de los pioneros en este campo fue el fotógrafo Jaime Ardila Galvis, quien, tras cursar estudios de arquitectura y fotografía en la Universidad de los Andes, fue invitado al taller de fotografía de Ansel Adams en Yosemite, California. Posteriormente, se desempeñó como profesor de fotografía en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y desde 1972 trabajó como fotógrafo independiente.

### Imagen 2

*Dos gamines, falda y botas*



Serie: Asunto Público. Tomada de (Galvis, 1978)

### Imagen 1

*Militante del Moir con ruana electoral*





**Imagen 3**

*"Joven en teléfono público y propaganda electoral"*



**Imagen 4**

*"Oficial del ejército y el reflejo de las botas"*

Carlos Eslava Flórez

Carlos Eslava Flórez, fotógrafo y periodista santandereano, nació en Pamplona, Santander. Realizó sus estudios de primaria y bachillerato entre San Gil y Pamplona, en la Escuela Normal Superior. Más adelante, se radicó en Socorro, donde descubrió su talento para la fotografía bajo la guía de su tutor Gustavo Molina, pionero del periodismo gráfico en Colombia y discípulo del reconocido fotógrafo costeño Leo Matiz.

En 1956 se estableció en Bucaramanga, donde, junto a su mentor, fundó la empresa fotográfica "Astro". Durante ese período se desempeñó como fotógrafo de estudio, realizando retoques manuales a sus imágenes con el fin de disimular imperfecciones físicas, práctica común en la fotografía de la época. Paralelamente, inició su carrera como reportero gráfico, colaborando con el periódico regional Vanguardia Liberal, y ejerciendo como corresponsal para importantes medios nacionales como El Tiempo, El Espectador, la revista Cromos y Deporte Gráfico.

A lo largo de su trayectoria, Eslava Flórez publicó varios libros de fotografía que se han convertido en referentes para la memoria visual del departamento. Entre ellos se destacan:

Bucaramanga: pasado y presente (1999)

Aeropuerto Internacional Palonegro: puente entre Santander y el mundo, 1974–2004 (2004)

Santander en mis mejores fotografías (2006)

Bucaramanga ciudad región (2009)

Santander: historia y cultura, Volumen I (2011)

Estas obras recopilan gran parte de su trabajo fotográfico, caracterizado por una mirada versátil y detallada sobre el patrimonio, el desarrollo urbano, rural e industrial de la región. Su producción abarca temas como la arquitectura, el urbanismo, la naturaleza, el paisaje, el espacio público, el trabajo, la industria, los eventos y las personas.

En el marco de este análisis, se destacan dos de sus series más representativas: Personas y Espacio Público. En ambas, se evidencia el uso del retrato social, orientado hacia el fotorreportaje, con un enfoque claro en la cotidianidad y la relación de los ciudadanos con el espacio público. Asimismo, se reconoce en su obra un interés por registrar sucesos de índole nacional, resultado de su labor como periodista gráfico.

**Imagen 5**

*Avenida carrera 15*



Colección: Espacio público. Tomada de (Flórez, 1965)

**Imagen 6**

*Campeños de la provincia de Vélez*



[Colección: Personas. Tomada de \(Flórez, 1970\)](#)

**Imagen 7**

*Vendedora de canastos en Guespa*



Colección: Trabajo e industria. Tomada de (Flórez, 1970)

**Imagen 8**

*Retrato de niños*



Colección: Personas. Tomada de (Flórez, 1975)

Héctor Ignacio Cristancho Ballesteros

Ejecutivo y Fotógrafo, con exposiciones en el país y el exterior, con varios reconocimientos, ha participado en diferentes exposiciones fotográficas tanto colectivas como individuales, en sus trabajos más personales, resalta un interés por documentar realidades sociales en trabajos como: “Ana T o voces del silencio” que aborda el tema de la prostitución con la intención de mostrar el olvido al que están expuestas las mujeres que eligieron esta actividad como una forma de vida, en este trabajo la crítica hace hincapié en que se presenta como documental pero hay recurrentes puestas en escena y lugares comunes que refuerzan estereotipos que la sociedad se ha formado sobre esta actividad.

**Imagen 9**

*Ana T o voces del silencio*



Tomada de (Cristancho, 2019)

En el 2020 presenta la obra titulada “Non Presentía” en la que aborda el tema de la marginalidad, de aquellos seres humanos trashumantes e invisibles en la ciudad de Bucaramanga, retrata a estas personas en condición de calle. La obra se presenta a manera de foto-libro, acompañada de narraciones personales sobre el proceso llevado a cabo al retratar a estas personas.

**Imagen 10**

*Non Presentia*



**Imagen 11**

*Non Presentia*



Foto libro. Tomado de (Ballesteros, 2020)

Foto libro. Tomado de (Ballesteros, 2020)

### Imagen 12

*Non Presentia*



Tomado de (Ballesteros, 2020)

### Imagen 13

*Non Presentia*



Foto libro.

Foto libro. Tomado de (Ballesteros, 2020)

Hasta este punto, y según lo que he podido investigar, dentro de la fotografía con intención de reflejar la realidad social ha predominado el uso del género del retrato, el cual funciona como ilustrador del tema o del relato. De igual manera, en algunas colecciones artísticas, el retrato ha operado como registro costumbrista de la cotidianidad de los pueblos o del auge de las ciudades.

La propuesta de exposición de los inventarios fotográficos surge desde una inquietud personal como aficionado a la fotografía, con el propósito de desarrollar una problemática estética en torno a la representación de la marginalidad, particularmente en el contexto urbano de la ciudad de Bucaramanga. En este contexto, los acercamientos al tema han estado marcados principalmente por notas periodísticas, pero sin un tratamiento profundo ni estructurado como una propuesta visual; en su mayoría, estas se inscriben en el terreno del sensacionalismo, sin presentar una lectura crítica o contextual del fenómeno social y de cómo es representado en los diferentes circuitos de difusión.

Asimismo, la producción artística local que se ha acercado a esta temática es escasa, y las pocas referencias que he podido recopilar abordan la marginalidad desde una representación mimética de la realidad, configurando un mensaje determinista que no cuestiona los supuestos estéticos ni éticos implicados al representar al otro. Estas obras, aunque valiosas, no problematizan suficientemente las complejidades de construir una imagen sobre el sujeto marginal.

En particular, las pocas exposiciones de fotografía en Bucaramanga que han abordado esta problemática han seguido la línea del retrato social. En contraste, la propuesta aquí presentada,

desarrollada a partir de la estrategia de creación denominada inventarios fotográficos, busca plantear una nueva perspectiva de la cámara, acercándose a la calle no desde los sujetos, sino desde los objetos: aquellos elementos materiales que circulan, habitan y disputan el espacio público. Se propone registrar los objetos desde su funcionalidad en la calle y situarlos en el entramado del espacio urbano, donde sus poseedores plantean una disputa simbólica y práctica por la ocupación del espacio común.

Una vez registrados fotográficamente, estos objetos pueden generar nuevas conexiones y resignificaciones, alterando la lógica habitual de su lectura. Así, el uso de la estrategia artística de los inventarios fotográficos permite descubrir significados y valores inmersos en las cosas ordinarias, muchas veces invisibilizados por el hábito, la rutina o la convencionalidad. De esta forma, se abre la posibilidad de una lectura crítica del paisaje urbano marginal desde una poética de lo cotidiano.

### **Marco Artístico**

El desarrollo de este proyecto ha estado profundamente influenciado por una serie de artistas que, en algún momento de sus trayectorias, encontraron en la fotografía de objetos no solo una vía de exploración formal, sino también una herramienta expresiva capaz de expandir el campo de sentido de lo cotidiano. Estos creadores han demostrado que los objetos, más allá de su función utilitaria, pueden convertirse en vehículos simbólicos, portadores de memoria, identidad y crítica social.

El interés por los objetos no surge únicamente como una elección estética, sino como una necesidad expresiva dentro de los procesos de creación, permitiendo una mirada más introspectiva o incluso autorreferencial. Al centrarse en lo material —aquello que nos rodea, que habitamos y utilizamos—, estos artistas abren nuevas posibilidades de lectura sobre la realidad, otorgando visibilidad a aquello que, por habitual, suele pasar desapercibido.

## Walker Evans

Uno de los referentes estéticos para este trabajo es el fotógrafo norteamericano Walker Evans, quien en se convirtió en el documentalista de la otra Norteamérica, la que el desarrollo capitalista iba dejando a su paso, y cuyo trabajo logro darle una importancia trascendental a lo ordinario.

Al regresar de su estancia en París con la influencia del modernismo y las vanguardias, empieza a mostrar en sus primeras fotografías un aire modernista con el uso de los picados y contrapicados y la aparición de patrones geométricos y emulando la limpieza de la escuela Bauhaus. Más adelante cuando conoce la obra de Eugène August Atget, fotógrafo francés que puede decirse fue uno de los primeros grandes documentalistas desde la fotografía quien registraba para la posteridad unas desoladas calles parisinas y los sujetos cotidianos a los que se interesó por retratar desde un interés sociológico, hace que Walker tome conciencia del camino que decide tomar desde su trabajo fotográfico al considerar valiosos los sujetos ordinarios. Entonces su trabajo consiste en retratar esa Norteamérica profunda viajando por los estados del sur no solo retratando esa arquitectura victoriana, sino que fue dándole protagonismo a esos interiores derruidos que el desarrollo económico va dejando atrás, de igual manera durante esta exploración y experimentación descubre un interés por los signos, por el texto escrito, por la tipografía propia de la cultura norteamericana tan presente en los anuncios publicitarios, encontrando una estética peculiar americana. La inserción de esas marcas textuales dentro del cuadro fotográfico logra un equilibrio entre el texto escrito y el texto fotográfico; desde aquí siguen presentes los textos en su fotografía de calle, llegando a ser conocido como el fotógrafo de los signos.

### Imagen 14

*Camión y letrero*



Tomado de (Evans, 1930)

**Imagen 15**

*Garaje, Atlanta*



Tomado de (Evans, 1936)

Su mirada hacia los objetos inicia a partir de un encargo para catalogar una muestra museográfica llamada: *African Negro Art* en el museo de arte moderno de Nueva York, Evans resaltó las texturas y las formas de las piezas yendo más allá del interés folclórico antropológico resaltando estos objetos como obras de arte, para este trabajo uso encuadres muy cerrados y fondos neutros y tiempos de obturación extendidos. De manera que esta visión minimalista para este trabajo marco la visión que tenemos del museo actualmente.

**Imagen 16**

*African Negro Art*



Catalogo Fotográfico, Museo de Arte de Nueva York. Tomado de (Evans, 1935)

Sus viajes por el sur de Estados Unidos lo conecto con esa Norteamérica y la pobreza rural que el capitalismo va dejando a su paso, y reconoció en su fotografía a esos granjeros empobrecidos que sufrían el rigor de la gran depresión, las bomba de gasolina y los mercados rurales; es en este periplo cuando fue contactado por la revista *Fortune* , para realizar un reportaje periodístico sobre las condiciones de vida de los arrendatarios de algodón, junto con el periodista James Agee, una dupla cuyo trabajo siempre buscaba una honestidad con esas realidades sociales siendo conscientes que la forma del reportaje tal como ya se había institucionalizado era una forma muy superflua y muy estereotipada de comunicar esta situación lamentable por la que pasaba el campo norteamericano, de manera que deciden poner en marcha una experiencia ética de desidentificación de los roles impuestos por esta revista y de lo que esperaban de ellos, así que deciden cada uno trabajar la historia desde la forma en que cada uno es tocado por esta realidad sin buscar un servilismo de la fotografía al texto logrando dos visiones paralelas y más profundas de esta realidad donde se presenta un auténtico dialogo entre los textos icónicos de Walker y los textos literarios de James Agee, resultando el libro titulado: *Elogiemos Ahora a Hombres Famosos*, un relato que más allá de narrar la vida de estos campesinos, se dedica a detallar cada cosa en sus propiedades, como ha reflejado el uso y el paso del tiempo, y de cómo las cosas se agrupan como si se comunicarán más allá de sus fronteras, todo narrado a manera de una minuciosa descripción, una poética del inventario desde las fotografías de Walker Evans.

**Imagen 17**

*La casa de los Gudger*



**Imagen 18**

*La casa de los Gudger*



**Imagen 19**

*La casa de los Gudger*



Fotografías de la obra periodística: *Elogiemos Ahora A Hombres Famosos*. Tomado de (Evans, 1941)

Así mientras seguía como fotógrafo de la revista *Fortune*, encontró una belleza en el instrumental que plasma en su minimalista obra *Beauties of Common Tool*, como evocando el mecanicismo propio del modernismo.

**Imagen 20**

*Llave Perica*



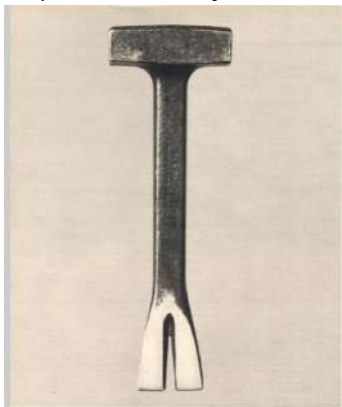
**Imagen 21**

*Bricklayer's Pointing Trowel*



**Imagen 22**

*Baby Terrier Crate Opener*



Fotografías que hacen parte del portafolio publicado en la revista Fortune. Tomado de

[\(Evans, 1955\)](#)

## Man Ray

Otro referente en la construcción del marco artístico de este proyecto es Man Ray, artista visual estadounidense vinculado al modernismo, el dadaísmo y el surrealismo. Su obra se caracteriza por una constante experimentación técnica y conceptual, y por un profundo interés en los objetos cotidianos, los cuales transforma en elementos cargados de significados personales y poéticos.

En piezas como *Objets de mon affection*, Man Ray muestra su fascinación por aquellos objetos que, aunque ajenos al circuito tradicional del arte, son investidos con un carácter simbólico, autobiográfico y emocional. A través de la descontextualización y el juego visual, el artista consigue sustraerlos de su función utilitaria para dotarlos de una nueva dimensión estética,

convirtiéndolos en poemas visuales que dan forma a un mundo interior en constante construcción.

**Imagen 23**

*Lampshade*



**Imagen 24**

*Magnolia*



Fotografías que hacen parte del catálogo de exposición: Objets de mon affection. Tomado de (Ray, 1961)

En 1922 Man Ray experimenta su acercamiento a los objetos desde una técnica de que denominó: *Rayogramas*, donde obtenía unas imágenes sin cámara fotográfica, la cual consistía en registrar la silueta de manera directa de objetos puestos sobre papel fotográfico mediante la incidencia aleatoria de la luz, logrando planos fantasmagóricos de estos objetos, creando un universo donde despoja a los objetos de su peso y masa y son solo sombras, se convierten en perfiles para su juego surrealista, para sus composiciones inventadas.

La obra de Man Ray permite ampliar la comprensión del objeto no como simple registro documental, sino como vehículo de transformación simbólica. Sus exploraciones con los rayogramas inspiran la posibilidad de abordar los objetos del espacio público desde su potencial metafórico.

**Imagen 25**

*Rayograma*



**Imagen 26**

*Rayograma*



**Imagen 27**

*Rayograma*



**Imagen 28**

*Rayograma*



Fotografías hacen parte de la primera serie experimental de su proyecto: *Rayogramas*. Tomado de (Ray, 1922)

## Francisco Mata Rosas

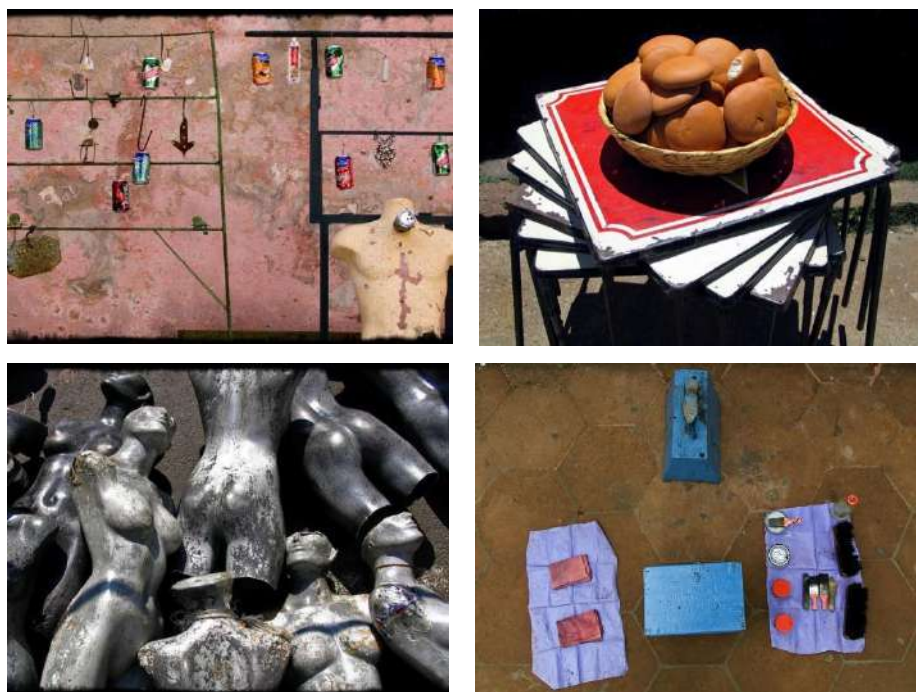
Es un fotógrafo mexicano, documentalista, que ha trabajado desde el fotoperiodismo con un sentido crítico y experimental registrando la idiosincrasia de su país y la autenticidad de sus regiones en determinados puntos geográficos que resisten a la homogenización cultural del gigante del norte. Su trabajo en el diario *La Jornada*, le permite viajar a esas regiones del México profundo y registrar sus gentes y sus costumbres y su asimilación de la cultura foránea,

desde la libertad creativa y la teorización que este medio propiciaba sobre la imagen; siempre se interesó por el carácter testimonial de la fotografía, como un antropólogo de la imagen busco la forma de mirar la riqueza cultural de su país con la mayor honestidad posible con las personas que retrata y con la representación que hace de su entorno y de sus vidas.

La obra que me sirvió como referente para este proyecto de investigación creación, es la titulada “Instalaciones Involuntarias” con la cual este foto periodista demuestra su pericia para hallar esas manifestaciones involuntarias que se presentan en la interacción diaria con el espacio público, son instalaciones públicas que se generan por varias aportaciones dentro del flujo continuo de los transeúntes y sus oficios, o actividades dentro de los espacios urbanos, que no tienen un fin estético inicial, solo son huellas de esa interacción con el espacio público, que a ojos del fotógrafo pueden ser el testimonio de la creatividad colectiva e inconsciente, del imaginario colectivo de una ciudad.

#### Imagen 29

*Instalaciones Involuntarias*



Esta es una serie que el autor va compilando en las diferentes ciudades que realiza obra. Tomado de (Mata, 2015)

## Sophie Calle

Otro referente estético para este proyecto es Sophie Calle, una artista francesa cuya obra se circula entre la fotografía, el texto, la performance y la instalación. Calle se ha destacado por su habilidad para transformar lo cotidiano y lo íntimo en arte, desarrollando una práctica que oscila entre el documento y la ficción, a menudo entrelazando su propia vida con la de otros. Su trabajo se caracteriza por una profunda indagación sobre las relaciones humanas, la identidad, la memoria y la observación del otro, trabajando a partir de objetos, espacios personales y situaciones que parecen triviales.

Así, el modo en que se aborda la realidad desde lo fragmentario y lo ha servido de referencia a los inventarios fotográficos propuestos en este proyecto, donde los objetos funcionan como vestigios, huellas sociales que posibilitan una lectura estética y crítica de lo marginal. La mirada de Calle, en este sentido, arrojó también una modalidad de abordar al mundo material desde la sensibilidad afectiva y poética que lo hiciese ver en su complejidad; un modo que permita la visibilidad de aquello invisible o lo que era un mero rastro de la vida cotidiana, pero puesto en valor por su potencia simbólica

*The Hotel*, es una obra en la que la artista francesa realiza una serie de fotografías que acompañan un diario que escribió cuando tomó el trabajo de una mucama en un hotel de Venecia, son registros fotográficos y descripciones textuales, de las observaciones de la artista, que trasgreden la frontera entre lo público y lo privado. Esta es una línea de trabajo de la artista que ya había puesto en práctica en anteriores obras, en las que opera como una investigadora subjetiva de otras vidas y comportamientos, dejándose llevar por sus caprichos, inquietudes y deseos. En esta obra por ejemplo, los archivos fotográficos que realiza a modo de inventarios de los objetos personales de las personas que usan un lugar, vienen siendo como huellas de personalidad, son evidencias que le sirven para rastrear comportamientos y acercarse a esas vidas desconocidas, mientras que paralelamente pone en relatos textuales propios de un diario personal su afectación como observadora.

Esta obra revela el potencial de los objetos cotidianos para convertirse en vehículos narrativos, y resuena con el enfoque de este proyecto al proponer una mirada que, desde lo aparentemente trivial, explora lo humano y lo social.

### Imagen 30

*Serie: The Hotel*



"El hotel", habitación 47. Tomado de (Calle.1981)

#### Marcos Chaves

Buracos, es una serie de fotografías del artista brasileiro, que buscan apuntar a un hecho “banal” que muy probablemente sucede en muchas ciudades, es esta acción colectiva y espontánea, que surge como respuesta a una falta de acción estatal. Se trata de la colocación de objetos dentro de las fisuras o los huecos del concreto, que aparecen casualmente en la vía pública, para que se visibilicen mientras no se repara el asfalto. Esta obra funciona como un proyecto cartográfico y de archivo, una suerte de poética de archivo donde a partir de la repetición de un gesto colectivo que a primera vista visibiliza la precariedad, el artista abre posibilidades creativas.

Chaves partiendo de sustraer el objeto de su funcionalidad y conectándolo en otros circuitos a través de la fotografía, se apropia de estas soluciones creativas, espontáneas de la gente al trabajar de manera lúdica en el espacio público de la señalización urbana, que de otro modo pasarían desapercibidas, registrando sus variaciones y sutilezas. De esta forma de praxis artística va surgiendo algo nuevo que pasa disperso en el tejido urbano, y es la infinidad de soluciones plásticas que de manera anónima se van creando para un mismo problema.

El inventario fotográfico construido por el artista además de propiciar una desviación de la función utilitaria inmediata, propicia conexiones imprevistas que provocan una ruptura en la

continuidad de respuestas automáticas a los estímulos cotidianos. A partir del encuadre particular con el que hace el registro fotográfico, y la organización que hace de estos gestos que se dan en el espacio público, puede cambiar la lógica de su lectura, proponer otras asociaciones, que en el proceso despierta significados y valores que no se creían podrían estar inmersos en cosas “banales”.

**Imagen 31**

*Buracos*



Serie fotográfica recurrente dentro del trabajo artístico y documental del artista. Tomado de (Chaves, 1996)

## Proceso Creativo

Este proceso de investigación-creación está antecedido por un acercamiento personal a la fotografía de calle, como una práctica que emprendí como fotógrafo aficionado movido por una profunda inquietud y ante el desafío que implica registrar la vida urbana en su estado más crudo y auténtico. Mi objetivo inicial fue capturar realidades sociales y manifestaciones que rompen con el devenir rutinario de la ciudad, explorando cómo las dinámicas urbanas se desarrollan más allá de los espacios estereotipados y las narrativas dominantes. En consecuencia esto implica un trasegar por la ciudad, recorrerla, para re-descubrirla y en ese proceso van surgiendo inquietudes de como retratar esa parte de la ciudad que suele pasar desapercibida en el discurso dominante. Las zonas centrales, a menudo diseñadas para el tránsito y el cumplimiento de funciones específicas, no reflejan las experiencias vivas de todos los ciudadanos, en este caso, esas prácticas y modos de ser de estos actores del espacio público. De modo que este proceso fue revelando cómo las experiencias marginalizadas a menudo se desarrollan fuera de la visibilidad pública, desafiando las concepciones preconcebidas del espacio urbano.

### Imagen 32

*El Arte del Rebusque*



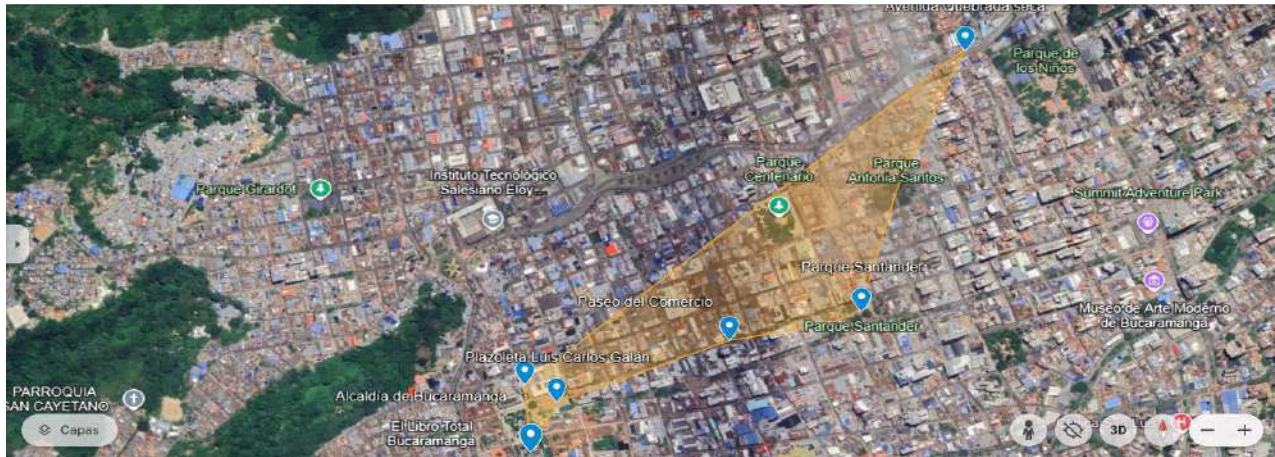
Serie de fotografías del proyecto: *El Arte del Rebusque*, previo a este trabajo, en el que registre parte de las actividades que se dan en las calles del centro de la ciudad, y realice entrevistas en formato audiovisual para la realización de un corto-documental.

Previo a este proyecto, venía llevando un trabajo como aficionado de fotografía y video en la parte céntrica de Bucaramanga, desde el Paseo del Comercio en la calle 35, epicentro del comercio en la capital santandereana, que desde el año 1800, se conocía como la Calle del Primer Chorro, desde allí se comercializaban toda clase de mercancías, tanto locales como nacionales e importadas. En este sector de la ciudad convergen múltiples formas de comercio, tanto formal como “informal”, donde conviven no sin cierta tensión el comercio de los grandes almacenes y el trabajo informal de las personas que buscan un lugar dentro de ese espacio de la ciudad destinado para el comercio de mercancías, moviendo una economía alterna o “informal”.

Este contexto captó mi interés inicialmente por la exuberancia de vida y movimiento que allí se manifiesta. Al ser un eje comercial de la ciudad, en este sector confluyen diversos oficios, saberes y formas de comercio provenientes tanto de distintas regiones del país como del extranjero. Fue precisamente en esta zona donde se concentró, en su momento más crítico, el éxodo de ciudadanos del hermano país de Venezuela, debido a su cercanía con la frontera en Cúcuta. Esto convirtió al sector en un centro de intercambio cultural, donde se entrelazan dinámicas propias de distintas regiones de Colombia y de países vecinos. En consecuencia, surgieron múltiples formas de emprendimiento, como es el caso de comerciantes venezolanos que se integraron al comercio informal, trayendo consigo su gastronomía, artesanía y tradiciones, enriqueciendo así el tejido social y cultural de la ciudad.

En este sector central de la ciudad unos pasos más abajo de la calle 35, se encuentra el centro administrativo de la ciudad, donde se ubican la Alcaldía de Bucaramanga, la Gobernación de Santander, el Palacio de Justicia y la Plazoleta Luis Carlos Galán. Este sector se ha convertido en el principal punto de encuentro para las manifestaciones sociales de la región, ya que allí confluyen las marchas y protestas que terminan concentrándose en la plazoleta, justo frente al Palacio de Justicia. Todo esto hace de esta zona un lugar de alto interés urbano y simbólico, donde se entrecruzan dinámicas económicas, culturales y políticas. Fue en este contexto donde comencé a moverme, cámara en mano, para registrar a través de la fotografía y el video el pulso de la vida cotidiana, sus tensiones, expresiones y realidades.

## Cartografía, 1



Demarcación zona 1, Centro de Bucaramanga, donde previamente trabaje la fotografía y el registro audiovisual de las actividades económica, artísticas y culturales, paralelas a la actividades centrales de la ciudad.

[https://earth.google.com/web/@7.12170457,-](https://earth.google.com/web/@7.12170457,-73.12752415,950.25215848a,2615.41519631d,30y,0.00000051h,0t,0r/data=CgRCAggBMigKJgokCiAxajU4U01ENEZUVG5BUE5MZjZHX0JoMlpqWEtpSk9jTSACOGMKATBKCAjn_rmXBhAB)

[73.12752415,950.25215848a,2615.41519631d,30y,0.00000051h,0t,0r/data=CgRCAggBMigKJgokCiAxajU4U01ENEZUVG5BUE5MZjZHX0JoMlpqWEtpSk9jTSACOGMKATBKCAjn\\_rmXBhAB](https://earth.google.com/web/@7.12170457,-73.12752415,950.25215848a,2615.41519631d,30y,0.00000051h,0t,0r/data=CgRCAggBMigKJgokCiAxajU4U01ENEZUVG5BUE5MZjZHX0JoMlpqWEtpSk9jTSACOGMKATBKCAjn_rmXBhAB)

### Descripción del proceso creativo

El proceso creativo y de investigación se estructura en tres momentos clave. El primero corresponde a un relato personal, una mirada íntima hacia la cotidianidad de mi ciudad que permite reconocer mi propia relación con la praxis fotográfica. El segundo momento se centra en la búsqueda de estrategias creativas, en el que asumo la Deriva Situacionista y la Psicogeografía como prácticas que permiten investigar las relaciones entre el individuo y el espacio geográfico. Desde este enfoque, amplí mi campo de acción mediante recorridos por diferentes zonas de la ciudad, con el fin de replantear la manera en que venía realizando los registros fotográficos, en diálogo con la inquietud planteada en la primera etapa del proceso. Finalmente, el tercer momento corresponde al diseño de la exposición, el cual también implicó un proceso de reconocimiento y reformulación de la forma expositiva, buscando que esta respondiera coherentemente a los hallazgos estéticos y conceptuales del proyecto.

Fue en la zona céntrica de la ciudad donde inicialmente partí para la construcción de mi investigación desde el reconocimiento de la práctica fotográfica, así como desde las situaciones y dinámicas socioculturales diversas que propicia este entorno, sobre las que es pertinente reflexionar desde una estrategia alternativa.

La mirada como artista o como investigador se ve atravesada por las cavilaciones que provocan la experiencia sensible de recorrer la ciudad. Este entorno fue el lugar donde empecé a poner en práctica mis intenciones fotográficas con el registro de calle y la observación directa. Durante estos recorridos empecé a reflexionar sobre las interacciones que se generaban al acercarme a las personas que quería fotografiar, así como las historias que emergían de esos encuentros. Una de esas anécdotas especialmente significativa marco un punto de inflexión en el proyecto: se trató del caso de un habitante de calle de este sector que fue convertido en imagen publicitaria por parte de una cadena de almacenes de ropa. En dicha campaña se le hace un registro fotográfico publicitario con un look desaliñado del uso de su línea de ropa denim en el papel de un harlista. Este hecho reveló el alto grado de manipulación posible a través del dispositivo fotográfico y de los circuitos de exposición visual, tomando un sujeto de una realidad concreta e insertándolo en otro contexto con fines comerciales. A partir de este suceso puse más atención en el análisis de cómo la fotografía puede operar como herramienta de representación, apropiación y desplazamiento simbólico.

Este suceso fue algo que impactó, ya que era un personaje muy conocido en la ciudad, que siempre buscaba ganarse su sustento cuidando motos o haciendo las veces de agente de tránsito para ganarse unas monedas. En consecuencia, para la gente fue algo que no pasó desapercibido el verlo en otro contexto totalmente ajeno, pero sin que se mencionara algo de su vida o se mostrara las condiciones en que sobrevivía, en lo que se le diera voz a su realidad.

La campaña fue un éxito para la cadena de ropa, pues de manera estratégica las fotografías fueron exhibidas en tamaño natural en el paseo del comercio de la ciudad donde estaban ubicadas dos de sus tiendas. La gente asistía por la curiosidad para ver la exposición publicitaria al correr la voz de que el “pajitas”, como le decían cariñosamente se había convertido en un cotizado modelo, a lo que muchos aducían de forma jocosa que fue debido su apariencia de “gringo” por su tez blanca y ojos claros. Con todo, esto no fue un reconocimiento para esta persona habitante de calle, pues en realidad se le estaba negando su realidad, en cuanto se le

estaba desconociendo sus condiciones de vida, o silenciando su voz de denuncia sobre su condición.

Este suceso fue clave para centrar mi interés en la codificación de la imagen fotográfica, así como en los procesos de significación de la imagen publicitaria, la cual se caracteriza por su alto grado de intencionalidad. En la imagen publicitaria, los signos visuales están cuidadosamente dispuestos con determinados énfasis con el fin de transmitir, de forma eficaz, los atributos de un producto. En este sentido, el anclaje —entendido como el modo crucial y eficaz de fijar y nombrar los significados a través del uso del lenguaje— conduce al espectador hacia interpretaciones específicas, muchas veces determinadas por estructuras ideológicas.

Sin embargo, este tipo de imagen puede originarse en una fotografía que, en principio, podría haber tomado yo mismo bajo la categoría de retrato, como venía haciéndolo en mi registro de calle. Este tipo de imágenes se amparan en la supuesta “transparencia” o analogía con lo real, sustentadas por el sentido común que asocia la fotografía con una representación literal de la realidad. No obstante, no estaba considerando que, desde el momento de la toma, el dispositivo fotográfico implica una toma de posición sobre lo que se va a mostrar: desde el ángulo elegido, la forma de encuadrar, la interacción con la persona retratada —ya sea en su lugar de trabajo o pidiéndole que pose frente a la cámara— hasta la decisión de destacar ciertos elementos del contexto urbano. Todo esto constituye una selección subjetiva de la realidad, una construcción de sentido.

Esto revela la complejidad de la imagen fotográfica desde una perspectiva barthesiana: en ella conviven múltiples niveles de significado. Por un lado, está el mensaje denotado, el que se percibe como la representación literal de lo real, la imagen “sin código”. Por otro, coexiste un segundo mensaje —el connotado— cargado de significados culturales, sociales e ideológicos, que desborda lo puramente visual. La paradoja de la fotografía radica precisamente en este juego de ambivalencias: su capacidad para presentar una realidad “objetiva” y, al mismo tiempo, transmitir un mensaje que la trasciende, resultado de cómo la sociedad interpreta y reacciona frente a esa imagen. Así, toda fotografía, por más directa que parezca, está atravesada por códigos culturales que inevitablemente la cargan de connotaciones (Barthes, 2017).

En este mismo análisis, Barthes señala seis códigos que contribuyen a la connotación de la imagen fotográfica: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis, los cuales influyen de manera decisiva en la lectura de la fotografía.

Es en esta etapa del proceso creativo cuando comienzo a tener más presente los modos de representación de la marginalidad en el contexto de mi ciudad. Noto una sobreexplotación del género del retrato, no solo en el caso específico de la anécdota sobre la manipulación del retrato de una persona en situación de calle con fines publicitarios, sino también en circuitos artísticos y periodísticos. En estos espacios, códigos como la pose, el trucaje, la fotogenia e incluso el esteticismo son condicionados de forma explícita para suscitar en los espectadores ciertas emociones o significados sobre una realidad de manera efectista.

Esto ocurre en un contexto en el que son muy pocas —o prácticamente nulas— las propuestas en Bucaramanga que se cuestionen sobre cómo nos acercamos a o cómo consumimos esas representaciones de la problemática de “lo marginal”. Por el contrario, abundan propuestas que únicamente refuerzan estereotipos.

De manera que empiezo a ver una problemática en la elección de la forma del retrato para realizar el registro de calle, pues que este género se caracteriza por querer representar a una persona concreta en un momento y lugar determinados, como anhelo del ser humano por conservar una identidad, esto quizás como género ligado a los mismos inicios de la fotografía pudo tener algo de cierto puesto que eran encargos únicos realizados a los pintores retratistas de antaño convertidos en fotógrafos sobrepasados por el invento.

No obstante a partir del siglo XX inevitablemente debemos contar con los circuitos de circulación de las imágenes para servir a múltiples fines, siendo el retrato fotográfico en estas circulaciones, o inmerso en diversas narrativas, más propenso a ser sujeto de un complejo discurso que actúa como imagen codificada presa de significaciones ambiguas en temas como la identidad, la nacionalidad, el género, así como cuestiones políticas, socioeconómicas, culturales y sexuales. De modo que como lo comentaba al inicio, en la representación visual de la marginalidad por medio del uso del retrato, la identidad de las personas parece diluirse en un único sujeto representativo de la marginalidad que sufre las condiciones que han demarcado su condición, siendo más la representación de la carencia, o de la apatía de una sociedad; del mismo modo, esta sobreexplotación del género del retrato fotográfico para tratar temas de índole social,

produce un “globalismo” en el que los autores se ven impelidos a representar valores socioculturales comunes a todo el mundo, creo que esto va en detrimento de la complejidad de la problemática y las singularidades de cada entorno y de la capacidad de cada persona de re-habitar y de re-significar su condición.

La pose, como rasgo semiótico fundamental del retrato, es también una elaboración comunicativa: implica una codificación corporal intencional, ya sea porque el sujeto es consciente de cómo desea mostrarse, o —como ocurre en la mayoría de los casos— porque la jerarquía ideológica del dispositivo fotográfico impone dicha codificación, creando así un nuevo sujeto en la representación.

En el ámbito publicitario, la pose se consolida como una forma dominante, utilizada estratégicamente dentro de un discurso visual que nada tiene de casual o aleatorio. Se mueve dentro de convenciones simbólicas profundamente arraigadas en la sociedad cosmopolita moldeada por el mercado, y construye una gramática visual que es plenamente reconocida por los tres actores del proceso: el fotógrafo, el sujeto fotografiado y el público espectador. Estos tres elementos comparten un conjunto de códigos visuales de articulación y desciframiento que la publicidad ha logrado estandarizar. Tales códigos, muchas veces, han permeado los circuitos artísticos y periodísticos, contribuyendo así a la reproducción de estereotipos en las formas de ver y entender la marginalidad (Fernández, 2017).

### Exploración de estrategias creativas

Una vez siendo consciente de esta problemática de representación, empiezo a darle más protagonismo al espacio y sus componentes en los registros que venía haciendo, puesto que al trabajar en este entorno de la ciudad fui notando que el espacio público se convierte en un actor fundamental en las dinámicas socioculturales y socioeconómicas que ocurren allí, es un ente estructurador que concentra y excluye, designa lugares específicos e impone recorridos o modos de habitar, de recorrer la ciudad, así mismo es un entorno de posibilidades como campo de lucha y de afirmación, de

**Imagen 33**

*Pare y Compre*



Registro experimental paseo del comercio

manifestación de la pluralidad y de enunciación de lo político en lo social como espacio común a todos .

En lo que respecta al sector del Paseo del Comercio y sus alrededores, se ha venido presentando una problemática persistente relacionada con la ocupación del espacio público, la cual se ha intensificado desde las etapas más críticas del éxodo proveniente del país hermano. Las instituciones públicas han identificado esta situación de manera negativa, catalogándola como un “aumento de la informalidad”, y abordándola como el problema central sin proponer estrategias que vayan más allá de la persecución de esta forma de subsistencia. De este modo, se estigmatiza una economía alterna en una ciudad que ya enfrenta altas tasas de desempleo, sin que se busquen soluciones construidas desde el diálogo o el consenso con las comunidades afectadas.

Como resultado, en los registros fotográficos que venía realizando comenzó a reflejarse esta tensión latente en el espacio público, donde las delimitaciones físicas y simbólicas de la estructura urbana empezaron a difuminarse en medio de la lucha por ocupar un lugar donde ejercer alguna actividad laboral. Esta realidad hizo que la experiencia de registrar fotográficamente dichas dinámicas se volviera aún más compleja, especialmente en temas que me interesaban abordar, como el trabajo de artesanos que llegaban a vender sus productos en esta zona. A causa de esta presión, muchos de ellos se vieron forzados a desplazarse hacia otras áreas de la ciudad. De manera similar, las manifestaciones artísticas callejeras comenzaron a desaparecer paulatinamente de esta parte del centro, así como también las comunidades indígenas provenientes de distintas regiones del país, que llegaban a este sector impulsadas por situaciones de desplazamiento forzado u otras problemáticas socioeconómicas. Estas comunidades, que antes compartían sus trabajos artesanales y expresiones culturales en el Paseo del Comercio, también tuvieron que buscar nuevos espacios en la ciudad para continuar con su actividad.

Imagen 34



Registro experimental paseo del comercio, que documenta la problemática de ocupación del espacio público en el centro de la ciudad.

En medio de esta crítica problemática de ocupación del espacio público que aqueja a la ciudad desde hace años, uno de los actores más afectados por las políticas de persecución de la informalidad, impulsadas por los entes públicos, fue en su momento la comunidad indígena kichwa, proveniente del Ecuador. A pesar de llevar décadas arraigados en la ciudad, como resultado de un proceso sostenido de migración transfronteriza entre ambas naciones, esta comunidad fue duramente reprimida durante la ejecución del llamado “Plan de Recuperación del Espacio Público”, implementado por la administración local.

Dicho plan culminó en numerosas deportaciones de personas pertenecientes a esta comunidad, quienes solían ofrecer sus distintivas prendas tejidas en hilo en las calles de la ciudad. Estas piezas —especialmente cobijas y sacos— son muy apreciadas por su calidad, durabilidad y vivos

Imagen 35

*Deportación a vendedores ambulantes*



Tomado de (Ardila, 2012)

colores. Sin embargo, la represión ejercida sobre ellos generó un fuerte retraimiento por parte de la comunidad kichwa, que comenzó a abstenerse frente a cualquier intento de comunicación mediática de su problemática por agentes externos a su comunidad.

Pude constatar esta actitud de reserva años atrás, cuando me encontraba explorando la posibilidad de realizar una crónica audiovisual sobre su situación. En ese proceso, intenté contactar a algunos de sus voceros, pero me encontré con una postura generalizada de no brindar información. La mayoría carecía de documentos, por lo que no ofrecían nombres ni

datos personales. Manifestaban sentir desconfianza hacia quienes intentaban hacerles “periodismo” —como ellos mismos lo llamaban—, debido a que en experiencias anteriores habían sido estigmatizados como actores centrales del “problema” del espacio público, y representados en los medios a través de estereotipos que los mostraban como personas hurañas, reacias a superar la barrera del idioma y con escaso interés en integrarse a la ciudadanía local.

Estas políticas de persecución de su actividad económica solo acentuaron este distanciamiento, pues lograron que ninguno de ellos estuviera con sus mercancías en el espacio público, al día de hoy solo se les puede encontrar en pequeños locales en los paseos comerciales, o en los conglomerados de locales que se arriendan en lo que antes eran parqueaderos, pues como comunidad llegaron a tomar esta iniciativa y se puede llegar a encontrar que en estos locales trabajan hasta dos familias en apoyo económico para los gastos de arriendo y demás. Así pues, la poca interacción con el espacio público de esta comunidad se redujo solo a la mercancía que sobresale a las puertas de sus pequeños locales, tal como lo registre en esta fotografía y que fue el inicio de los inventarios fotográficos, pues sencillamente mostraba algo de esa poca interacción con el espacio público y el contraste entre sus tejidos expuestos a la puerta de uno de sus locales y el grafiti urbano que se asomaba a su entrada.

### Imagen 36

*Foto inventario N° 1*



Centro de Bucaramanga Carrera 17 con calle 36 esquina

De manera que, ante la problemática mencionada, decido emprender una ampliación del campo de acción para este proyecto, ya que en esta zona se empieza a imposibilitar los registros de experiencias que propongan algún encuentro con la estructura pública en un sentido de afirmación de una actividad, de una identidad, o de un saber, predominando la venta de

mercancías prefabricadas, por parte de vendedores ambulantes, abarrotados en todos los espacios, creando inclusive problemáticas de intolerancia entre vendedores, así mismo han manifestado cierta reticencia hacia el registro fotográfico de su actividad por temores fundados en cuanto a las medidas que los entes públicos, han tomado anteriormente en contra de su actividad.

Así pues, esta problemática social fue dando dirección a la búsqueda del tema sobre el cual decidí trabajar, así como a la estrategia artística que desarrollaría para el registro fotográfico centrado en la marginalidad, con un enfoque particular en las artes, oficios y actividades de subsistencia que se desarrollan en el espacio público y que, desde la mirada institucional, son designadas como economías marginales o trabajo informal.

En este proceso, opté por no abordar directamente la condición de marginalidad de las personas en situación de calle. Como mencioné anteriormente, este enfoque ha sido sobreexplotado en la ciudad desde la categoría del retrato fotográfico, tanto en circuitos artísticos como periodísticos. A esto se suma la dificultad logística de trabajar un tema que exige el establecimiento de redes de confianza y acceso a zonas urbanas altamente estigmatizadas o controladas. Existen áreas de la ciudad que funcionan como zonas de tolerancia, convenidas —o tácitamente aceptadas— por la ciudadanía y los entes públicos, donde la visibilidad mediática no es bienvenida por diversas razones, muchas de ellas relacionadas con la seguridad, la economía subterránea o el manejo político del territorio.

Además, abordar este tema con responsabilidad requeriría un proceso de investigación más extenso, con mayor profundidad de campo y trabajo de campo, lo cual sobrepasa los límites temporales y metodológicos de este proyecto. A ello se suma que no cuento con un trabajo previo en esta temática que me permita partir de un conocimiento acumulado o de avances anteriores que justifiquen su desarrollo en el marco de esta propuesta.

#### Planteamiento del desarrollo de los recorridos

En esta etapa del proyecto, comencé a programar algunas salidas para tomar fotografías. Estas salidas las organicé para los días viernes y sábado, ya que eran los únicos días en los que salía

más temprano del trabajo. No obstante, siempre llevaba la cámara entre mis pertenencias, siendo consciente de que en cualquier momento podía surgir una escena o situación que llamara mi atención y mereciera ser registrada.

Cabe mencionar que, en realidad, no tenía rutas preestablecidas; fue más bien una especie de deriva por la ciudad, yendo de un lugar a otro sin un destino fijo, pero sí con una intención clara. Esta práctica se alinea con la propuesta de los Situacionistas, un movimiento artístico e intelectual que buscaba romper con la asimilación pasiva de la ciudad impuesta por la rutina diaria y los recorridos funcionales predefinidos. Al contrario, promovían el deambular sin rumbo aparente como una forma de reconectar con el entorno, descubriendo prácticas que estimulan tanto la creatividad como la autorreflexión.

En este tipo de recorridos sin itinerario, se propician experiencias estéticas que agudizan los sentidos y permiten una relación más activa con el espacio urbano. Esto, en el contexto de la praxis fotográfica, resulta especialmente valioso, ya que ayuda a afinar la mirada sobre lugares y detalles que usualmente pasarían desapercibidos. De esta forma, la deriva puede adoptarse como una metodología dentro de la investigación artística, al posibilitar la exploración libre y el trazado de rutas alternativas, permitiendo que cada individuo, desde sus necesidades e intereses, tome conciencia de su proceso y elija cómo abordar y responder a sus inquietudes.

Es así como decido asumir la Deriva Situacionista como metodología para la búsqueda del registro fotográfico, aplicándola a mis procesos creativos. La relaciono con mis experiencias pasadas como fotógrafo aficionado, con el acercamiento a otros a través de esta búsqueda visual, y con mi conexión con el entorno. Aunque esta práctica no implica planificar una ruta, sí se aborda la ciudad con una disposición a dejarse llevar por lo que ocurre, desde una intención crítica y reflexiva que, posteriormente, puede alimentar el proceso creativo a partir de la vivencia.

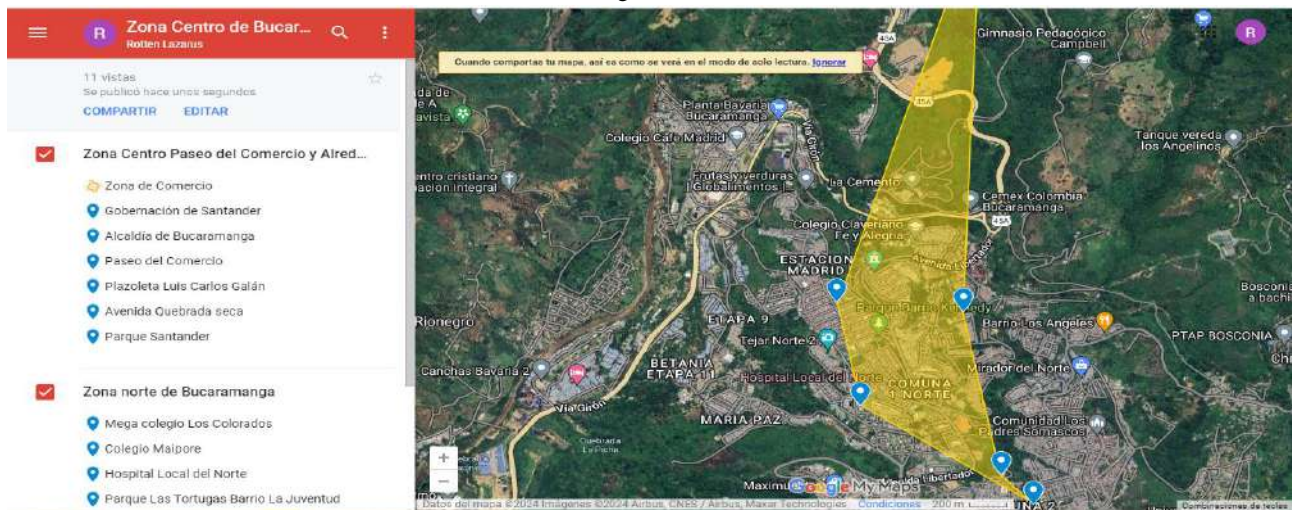
Es importante señalar que, a partir del tercer encuentro fotográfico, el proceso de registro en la ciudad —definido en este punto como inventarios fotográficos y relato etnográfico— se convirtió en una experiencia compartida. Conté con el apoyo de un amigo, vecino y compañero de estudios en el SENA, Enrique Vásquez Niebles, quien también comparte mi gusto por la fotografía. Ambos habíamos trabajado previamente en un proyecto sobre las crónicas del "rebusque", por lo que ya existía una dinámica colaborativa que retomamos para este proceso.

Su participación tuvo un impacto significativo, ya que aportó desde su visión fotográfica, y durante los recorridos a pie intercambiamos ideas sobre el acto de fotografiar. Esta colaboración resultó muy enriquecedora, pues nos permitió poner en práctica teoría y técnica en cada salida, sumando además su amplio conocimiento de la ciudad —en la que ha trabajado más tiempo que yo como fotógrafo callejero—, lo que fue clave para facilitar el contacto con las personas retratadas. Enrique también sugirió zonas por recorrer y me ayudó a "romper el hielo", ya que se desenvuelve con soltura en estos espacios, facilitando los acercamientos.

Consideré muy pertinente contar con su apoyo, no solo por el aporte técnico y conceptual, sino también por razones prácticas, ya que el trabajo fotográfico en la calle puede implicar ciertos riesgos. Por todo esto, a partir del tercer registro de los inventarios, la narración del proceso creativo se transforma en una voz plural.

## Recorridos exploratorios

Cartografía 2



Zona 2: Demarcación comuna 1, Ciudad Norte; etapa exploratoria de recorridos para iniciar registro de inventarios

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKiJocM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKiJocM&usp=sharing)

En este punto es necesario recorrer la ciudad a partir de la búsqueda fotográfica, de manera que decido emprender los recorridos desde el lugar en el que vivo, en la zona periférica de Bucaramanga al norte de la ciudad, una zona crítica de las laderas que rodean la meseta, un

sector que se ha ido poblando desde el gran éxodo de campesinos provenientes de las zonas rurales con alto grado de violencia , una zona que ha ido creciendo y construyendo sus entornos de vivienda sin ninguna planificación racional como parte de la planificación urbana de la ciudad, muchas de las veces se le ve como un apéndice de la Bucaramanga urbanizada. Así que emprendo una búsqueda, tratando de reconocer mi entorno ya con unas intenciones un poco más claras de lo que quiero registrar. En estos recorridos me dirijo hacia la parte céntrica de la comuna uno, como lo resalta la imagen, abarcando los sectores donde se encuentran las estructuras públicas donde converge toda la población ubicada a los alrededores de la comuna: hospital central del norte, colegios, plaza central, estación central de policía etc.

En los recorridos de reconocimiento encuentro que hay un incipiente comercio callejero alrededor de las plazas centrales o de los colegios, o inclusive del hospital central del norte y de los centros de salud de cada barrio, enfocado en el comercio de mercancías y de alimentos, encontrando que estos conglomerados de comercio están conformados por los mismos habitantes de cada sector, convirtiéndose en la economía base de estos barrios. Estas actividades económicas se desarrollan sin ninguna tensión con el uso del espacio público, puesto que la comunidad sabe que es una forma de sustento de muchas familias de los sectores aledaños de la comuna uno, de manera que los habitantes conviven con esta forma de subsistencia hasta el punto de crear unas asociaciones que respaldan esta economía popular y a la vez que velan por el buen uso del espacio público por parte de los vendedores.

En cuanto a los registros fotográficos no pude encontrar alguna forma de emplazamiento de sus objetos de trabajo o productos elaborados artesanalmente que dialogaran con el espacio público, o que se presentara alguna actividad artística o lúdica que manifestara una intención de afirmación de una particularidad, o se le diera voz a alguna problemática, desde luego si hay historias de vida, de supervivencia, que reflejan mucho de la problemática nacional, ya que como lo mencione esta es una zona multicultural, pues han arribado a estos sectores personas de diferentes regiones del país. Lamentablemente esta riqueza multicultural aún no está siendo explorada por los entes públicos encargados de la cultura, y aún faltan iniciativas donde las comunidades sean su propia voz y se abogue por preservar dichas manifestaciones.

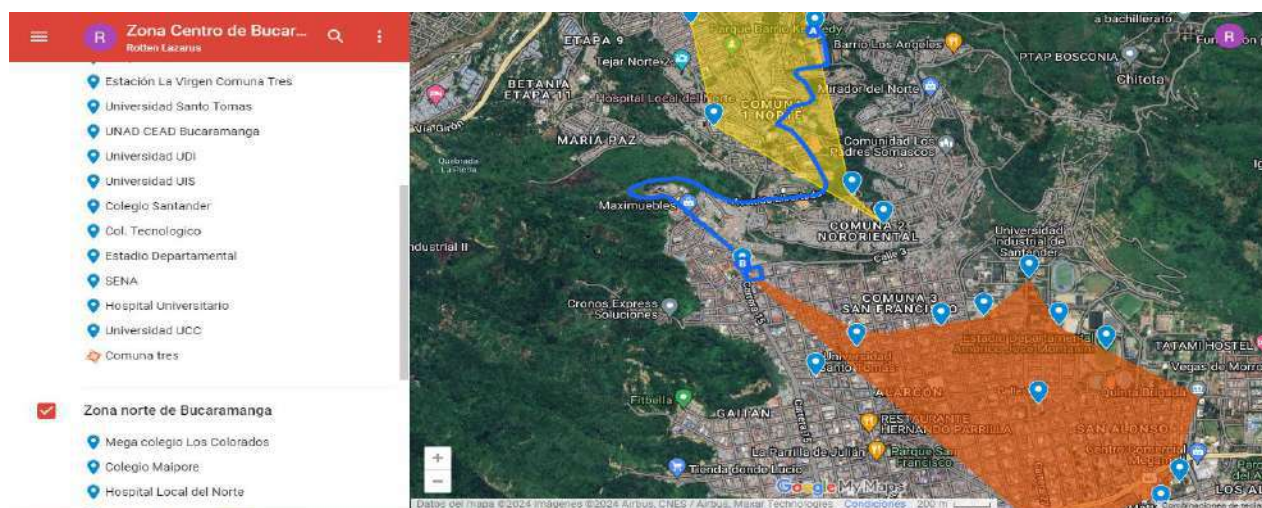
Una vez planteado el recorrido como una deriva desde la periferia hacia el otro extremo de mi ciudad, y habiendo efectuado un reconocimiento de mi entorno de vida en el norte de la ciudad, procedo a dirigirme hacia la comuna que colinda con la Comuna Uno.

Los recorridos, por lo general, tenían una duración de aproximadamente cinco horas, ya que partía desde el lugar donde vivo, saliendo desde la periferia y llegando a un punto más cercano al núcleo urbano. Es difícil iniciar a pie desde donde resido debido a problemas de seguridad y a las condiciones geográficas, ya que es necesario atravesar un tramo de autopista conocido como “La Curva” o “La Autopista del Diablo”. Este trayecto debe hacerse en transporte público hasta llegar a un punto que, para quienes vivimos en el norte —y como una observación con cierto tinte irónico—, se ha convertido en un referente simbólico de donde comienza la ciudad.

Este punto es conocido como “La Virgen”, llamado así por la imagen tradicional de la Virgen del Carmen que allí se encuentra. A partir de este lugar, se ingresa a la Comuna Tres de la ciudad: San Francisco. Esta es una zona más urbanizada, caracterizada por ser un corredor universitario, donde se ubican instituciones como la Universidad Santo Tomás, la UDI, la UIS, la sede de la UNAD (CEAD Bucaramanga), el SENA y la Universidad Cooperativa de Colombia. Asimismo, en esta área se encuentran algunos de los colegios más importantes de la ciudad, como el Colegio Santander, el Colegio Tecnológico y la Normal Superior.

Además, en esta comuna se localizan lugares emblemáticos como el Estadio Departamental Américo José Montanini, la Biblioteca Municipal Gabriel Turbay y el Hospital Universitario de Santander, el más importante del departamento, así como el Batallón de la Quinta Brigada, entre otros. Así pues, para quienes vivimos en la periferia, esta zona representa simbólicamente el verdadero comienzo de la ciudad.

### Cartografía 3



Cartografía, muestra el recorrido que se hace en vehículo desde mi barrio: Estación Villa Rosa, Comuna uno, pasando por la Comuna 2 Nororiental, y conectado con la Comuna Tres, donde se inician los recorridos a pie. [https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKiJOcM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKiJOcM&usp=sharing)

En esta zona de la Comuna Tres de la ciudad, se realizó una exploración de los diferentes entornos de forma aleatoria, muchas veces dentro de la ruta que recorría cuando debía ir al CEAD Bucaramanga, ubicado en el barrio Comuneros, a ejercer mi labor como monitor. Siempre llevaba la cámara en el bolso, atento, pensando en el proyecto, y en qué podría llegar a interesarme para registrarlo.

Durante las primeras jornadas de recorrido no fue posible obtener registros fotográficos que considerara relevantes para el proyecto. Fueron aproximadamente cuatro semanas de recorridos aleatorios por distintos sectores de la ciudad, en los que me dediqué a reconocer aquellos lugares donde se propiciaran encuentros con actividades económicas desarrolladas por personas en el espacio público. Buscaba, especialmente, aquellas que rompieran con la cotidianidad visual de la ciudad.

#### Consolidación de las rutas y los registros fotográficos

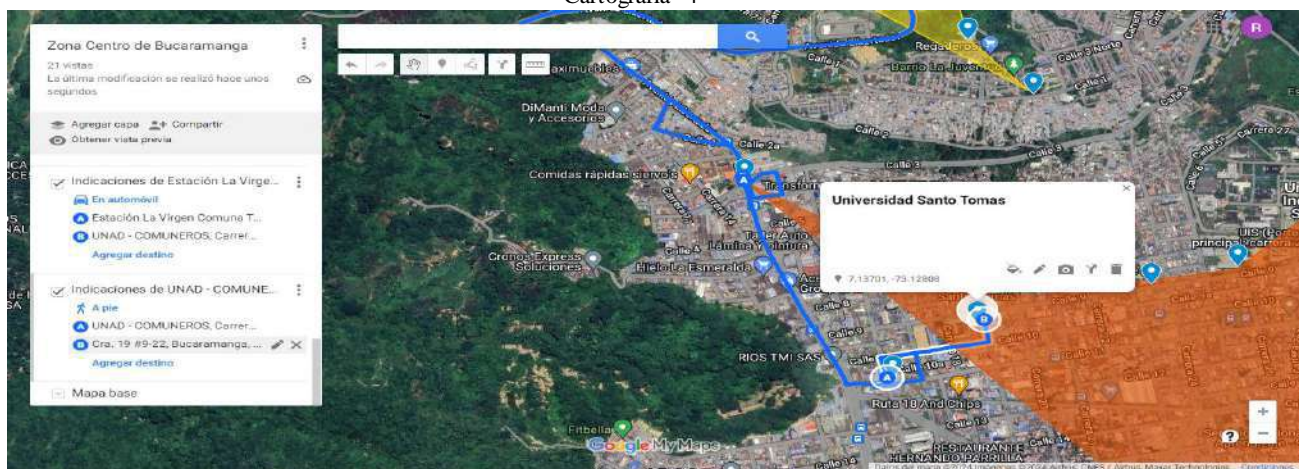
En este punto me remitiré a mostrar los recorridos que resultaron efectivos para lograr el registro de cada una de las fotografías que conforman los inventarios, así como del desarrollo del anecdotario, el cual también incluye algunas imágenes de las personas ejerciendo su oficio. Estas

fotografías fueron tomadas en el momento del abordaje, cuando les compartía mis intenciones con la cámara. Considero importante aclarar que fueron muchos los recorridos exploratorios que permitieron materializar este proceso; sin embargo, dada la extensión de este trabajo, me enfocaré únicamente en los resultados obtenidos a partir de los registros finales que conforman la obra.

Tras el primer mes de recorridos y búsqueda activa, fue durante uno de los días en los que prestaba el servicio de monitoria en el CEAD Bucaramanga cuando encontré un registro que me llamó particularmente la atención. Esto ocurrió en el sector de la Comuna 3, específicamente en el barrio Los Comuneros, unas cuadras más arriba de la estación La Virgen, donde también se ubica la sede de la UNAD.

Fue a la hora del almuerzo. Aquel día no había llevado comida desde casa, así que decidí caminar unas cuadras más arriba, hacia el parque Cristo Rey, donde suelen encontrarse opciones económicas para almorzar. Mientras subía por la calle Novena, justo en la esquina donde se encuentra la Universidad Santo Tomás —frente al parque—, vi a un señor ubicado en la franja de la ciclo ruta. Estaba trabajando con una estructura que me llamó poderosamente la atención por lo atípica: algo que evocaba una figura del estilo Bauhaus. Esta rompía con la monotonía visual habitual de la zona. Se trataba de un diseño moderno, funcional, de forma cúbica y sin ornamentos, que albergaba una máquina para coser calzado. Con ella, este hombre ejercía su oficio en el espacio público, en un gesto que mezclaba la tradición del trabajo manual con una presentación inesperadamente contemporánea.

Cartografía 4



Cartografía que muestra el Recorrido desde Parque Estación Villa Rosa, lugar en el que vivo, hacia Sede UNAD Los Comuneros, Universidad Santo Tomas, Parque Cristo Rey, en el barrio Los Comuneros, donde se logró el segundo registro de los inventarios. [https://www.google.com/maps/d/edit?hl=es-419&mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKijOcm&ll=7.145615478964547%2C-73.13581655029296&z=15](https://www.google.com/maps/d/edit?hl=es-419&mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKijOcm&ll=7.145615478964547%2C-73.13581655029296&z=15)

### Imagen 37

Foto Inventario n° 2



De manera que me acerco a intentar dialogar con esta persona, me encuentro con don José, un venezolano que lleva tres años en la ciudad, albañil de profesión, por motivos de la situación que atraviesa el hermano país, el mercado de la construcción fue decayendo, tomando la decisión de salir del país, e instalarse en la ciudad de Bucaramanga, en

### Imagen 38

Maquina Inusual

la que lleva 5 años. Al principio según él, trabajo en diferentes labores, en varias empresas del ramo de la construcción, pero por su condición de inmigrante, nunca se le retribuyo un sueldo digno por su trabajo y sufrió constantes abusos laborales, de manera que cansado de esta situación pensó en una alternativa, desde muy joven había trabajado en la elaboración de calzado, y decidió arriesgarse con un pequeño capital a trabajar por su cuenta en la reparación de calzado, al principio lo hizo en la puerta de la posada donde se hospedaba, pero el trabajo que le llegaba era muy poco, de manera que por consejo de la dueña del hospedaje de que en la ciudad la gente busca mucho el coser sus zapatos para prolongar su



Fotografía que hace parte del Anecdótico como elemento paralelo a los inventarios.

duración, con un poco de ingenio reconstruyo una máquina de coser calzado que era de su padre, y la adapto para manipularla con pedales, haciéndole una cubierta llamativa para instalarse en el espacio público, lo cual le funciono, pues su trabajo aumento de manera significativa en el espacio público pues muchos se acercaban por curiosidad al ver este aparato en la calle.

El registro anterior fue el único que pude lograr en la comuna tres, de modo que continuó haciendo los recorridos, ya no dirigiéndome por toda una zona, como lo venía haciendo hasta este punto del proyecto, sino que durante el mes de exploración vi mucho movimiento de artistas y artesanos en las vías principales de la ciudad, en los semáforos y en las intersecciones entre calles y carreras.

En este momento del proyecto cuento con el acompañamiento en los recorridos de mi compañero, quien me sugiere qué lugares de la ciudad visitar con alta probabilidad de lograr registros para el tema del proyecto. Inicialmente decidimos tomar una de las vías principales más importantes de la ciudad: la carrera 33, muy conocida por ser el epicentro de la vida nocturna de la ciudad, por lo que también se le ha denominado la “zona rosa” de la ciudad, esta vía también presenta problemáticas, como invasión del espacio público, congestiones vehiculares, inseguridad, daños de su infraestructura, presencia de habitantes en situación de calle y contaminación auditiva, problemáticas que los entes públicos constantemente tratan de contrarrestar, no obstante como lo mencione anteriormente siempre emprende estrategias agresivas para la recuperación del espacio público, vulnerando algunos derechos de las personas que ejercen una actividad económica en la vía pública.

Para tomar esta vía principal subimos hasta el Estadio Departamental Américo José Montanini, la cual es accesible justo entre el estadio y el Batallón de la Quinta Brigada; en los primeros recorridos no corríamos con suerte, hasta que un sábado en la mañana dentro de los días que podíamos en común acuerdo de disposición dedicar unas horas para buscar esos registros.

En ese día, caminando por toda la carrera 33 justo cuando llegamos a la intersección con la calle 45, en la esquina del parque San Pio en sentido norte-sur, nos llamó la atención un hombre que tejía algunas artesanías en una especie de fibra vegetal, posándolas sobre una caja de redes telefónicas. Nos acercamos y se encontraba tejiendo una espiral de esta fibra para lo que podría ser un sombrero, vemos como con agilidad pasaba sus dedos por entre las fibras ensanchando la espiral, de pronto se percata de nuestra cercanía, levanta la mirada y nos hace un gesto de que en

### Imagen 39

#### Artesanías Yukpa

un momento nos atiende. Mientras tanto observamos la instalación de sus artesanías sobre la caja de las redes telefónicas en una esquina muy transitada de la carrera 33, y cuya instalación atrae las miradas de los transeúntes. Cuando se levanta le comentamos de nuestra intención de entrevistarlo y de tomar algunas fotografías, pero nos dice que antes de empezar quiere hablar con nosotros, desea saber quiénes somos y que es lo que queremos hacer con esto, de manera que nos invitó a sentarnos junto a él. Retomando su tejido, con sus ojos fijos en la espiral, nos dijo que anteriormente ya habían venido



Tomado de (Romero 2019)

personas con cámaras y preguntas, pero luego de ello tuvo inconvenientes con las personas de su comunidad, ya que al parecer salieron noticias que hicieron que las autoridades locales no los dejaran trabajar en el espacio público. Ante esto le pregunté a qué comunidad se refería, por lo que nos contó algo de su situación, por esto nos enteramos de primera mano que Felipe Romero hacía parte de la comunidad indígena Yukpa, una comunidad indígena originariamente ha habitado la serranía de Perijá entre Colombia y Venezuela, siendo esta etnia originaria de Venezuela, por lo que es otro segmento poblacional afectado por el éxodo ante la problemática sociopolítica y económica del hermano país. Su condición actual como comunidad se ha vuelto muy inestable, puesto que muchos de ellos salían de sus resguardos a diferentes lugares de manera temporal y debían regresar en cierto tiempo pues hay unas normas estrictas en las que sus autoridades tradicionales velaban por mantener cohesionada toda la comunidad, por esto las personas que venían a las ciudades lo hacían por el sustento económico de sus familias que los esperaban en los resguardos, pero no venían a buscar instalarse en las ciudades, aunque eventualmente alguno tomaba esa decisión o era expulsado de su comunidad por incumplir alguna de estas normas de convivencia.

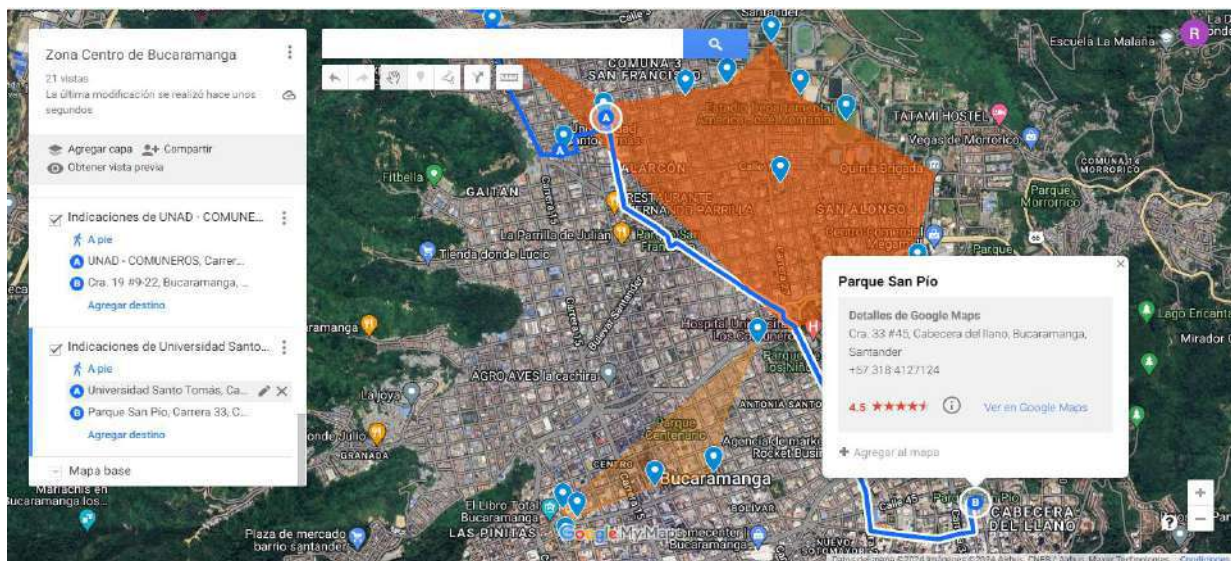
Seguidamente, nos mencionó que llevaba tres años yendo y viniendo a esta ciudad, y que le tocaba estar de un lugar a otro porque las autoridades locales lo hostigaban constantemente. Lamentaba esta situación, ya que el lugar en el que lo encontramos —según decía— ya lo tenía amañado, pues había hecho amistad con otros vendedores ambulantes del sector. Además, le

gustaba utilizar la caja de las redes telefónicas como muestrario de sus artesanías, lo cual decía sonriendo levemente.

Luego de contarnos esto, hizo una pausa y se me quedó mirando, lo que interpreté como una señal de que era mi turno de hablar. Le comenté que soy estudiante de artes visuales, que estoy finalizando la carrera y que estoy tratando de llevar un registro fotográfico de la situación marginal en la ciudad. Le expliqué que me estoy enfocando en las actividades económicas marginales —o como las denominan los entes públicos, "trabajo informal"—, pero que mi intención era alejarme un poco del enfoque tradicional con el que los medios suelen abordar este tema. Le seguí comentando que mi objetivo era registrar los elementos de trabajo o los productos que elaboran las personas que trabajan en el espacio público, así como su interacción con ese entorno. A partir de ello, quería contar una realidad que, para los transeúntes urbanos, se convierte en parte del paisaje cotidiano. También le hice saber que, por ahora, este trabajo tenía un propósito experimental: mostrar estas actividades marginales desde otra perspectiva, evitando caer en fórmulas informativas o descripciones que reduzcan la complejidad de la problemática.

En resumen, traté de ser lo más claro y concreto posible. El artesano lo recibió con agrado y me dijo que accedía tanto a las fotografías como a la entrevista, siempre y cuando le asegurara que se trataba de un trabajo académico y que no iba a publicarse en redes sociales ni en YouTube.

#### Cartografía 5



Cartografía que muestra el recorrido a pie desde San Francisco Comuna Tres, Universidad Santo Tomás, hacia Parque San Pio, Carrera 33 con Calle 45, sentido norte-sur donde se logró la tercera foto del inventario.

**Imagen 40**

*Foto inventario N° 3*



El siguiente registro, que hace parte de los inventarios, fue realizado la semana siguiente a nuestro encuentro con el tejedor Yukpa. Ocurrió en la misma carrera 33, unas cuadras más adelante. En aquella ocasión, cuando lo abordamos, él nos había comentado que en la ciudad había otros coterráneos de su territorio, y que aunque muchos ya manejaban el español, su lengua —un idioma de la rama norte de la familia lingüística Caribe, conocido como japrería— seguía siendo fundamental en sus interacciones internas. Nos explicó que cada grupo está acompañado por un vocero o líder tradicional, quien autoriza o facilita el uso del español cuando se trata de interactuar con personas ajenas a la comunidad. Esta práctica forma parte de una estrategia para enfrentar el proceso de asimilación cultural que enfrentan en las grandes ciudades y, al mismo tiempo, una manera de preservar su lengua originaria. Por ello, nos instó a que, si deseábamos entablar contacto con otros miembros del grupo para nuestro trabajo, debíamos primero identificar al mayor o vocero, ya que sin su presencia sería muy difícil establecer una comunicación efectiva.

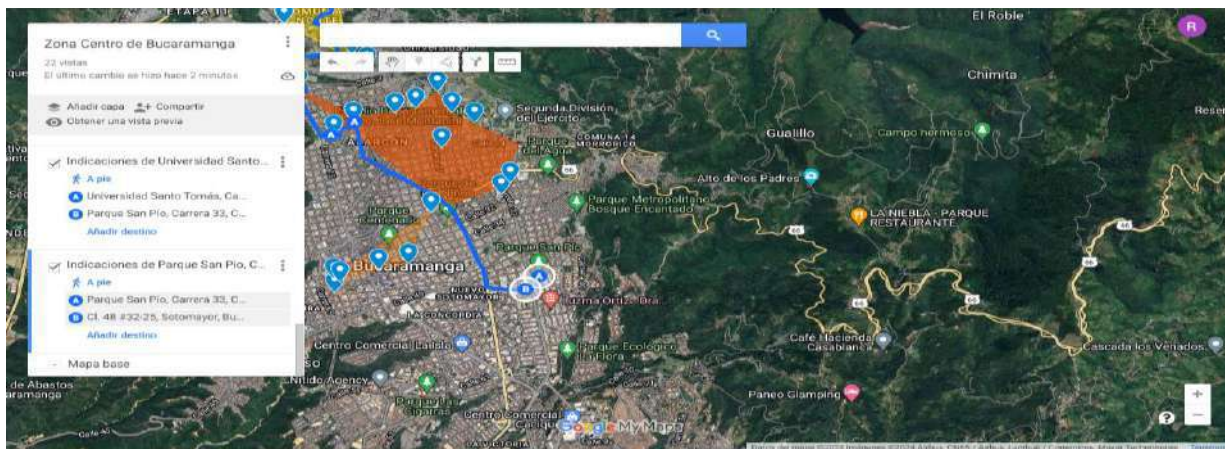
Así fue como, al llegar a la intersección de la carrera 33 con la calle 48, notamos un grupo de tejedores una cuadra más abajo en el semáforo con la carrera 32. Decidimos bajar y acercarnos: era una familia conformada por una madre y tres hijos, quienes se encontraban a un lado de la calle elaborando sus tejidos. Llamaba especialmente la atención un conjunto de espejos tejidos que habían instalado en el tallo del semáforo, un detalle visual que me atrajo para registrarlo

fotográficamente. Sin embargo, antes de tomar alguna imagen, me acerqué para comunicarles mi intención de fotografiarlos. En ese momento, no obtuve respuesta. Solo la madre se dirigió brevemente a mí para decir que no podían hablar. Le pregunté entonces si había algún líder con quien debía comunicarme, pero insistió, con amabilidad pero firmeza, en que no podía hablar. Solo respondía respecto al precio de sus productos, ya que en ese momento llegó otra persona interesada en comprar sus artesanías.

Ante esta barrera de comunicación, decidí regresar a buscar a Felipe Romero, el tejedor Yukpa, con la esperanza de que pudiera ayudarme a generar un puente de confianza con la familia. Sin embargo, no logré encontrarlo. Fue entonces que me crucé con un vendedor ambulante que solía ubicarse en la misma cuadra donde solía estar Felipe. Al preguntarle por él, me comentó que había viajado al resguardo a llevarle algo a su familia, y que probablemente regresaría el próximo mes.

En consecuencia, este registro quedó limitado a ser una evidencia visual de que una familia Yukpa, dedicada a la artesanía, se ubicó temporalmente en ese punto de la ciudad para buscar su sustento. Sin embargo, sus códigos y normas internas —que resguardan su identidad y forma de relacionarse con el entorno— nos impidieron entablar un diálogo directo en esta ocasión.

#### Cartografía 6



Cartografía que muestra el recorrido desde Parque San Pio Sentido Norte –Sur, hacia carrera 32 con calle 48, semáforo esquina Clínica Higuera Escalante, donde se realizó el registro numero 4 de los inventarios.

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNlf6G\\_Bh2ZjXKkiJOcM&u sp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNlf6G_Bh2ZjXKkiJOcM&u sp=sharing)

#### Imagen 41

*Foto inventario N° 4*



El siguiente registro se realizó fuera de la programación establecida para los recorridos ya que fue un día domingo, a mediados de noviembre del 2023 cuando en Bucaramanga se realiza la feria de la ciudad. Ese día habíamos acordado salir a ver los coloridos desfiles y hacer tomas fotográficas como solemos hacerlo por afición en las marchas o eventos de la ciudad.

Los eventos centrales de la feria se realizan a todo lo largo de la carrera 27, otra de las vías principales de la ciudad muy importante para la ciudad por ser la vía donde se realizan los desfiles militares los días de conmemoración de independencia. Además es el corredor por el cual se conectan las manifestaciones sociales que se movilizan desde ambos extremos de la ciudad: desde el sur llegan las movilizaciones de toda el área metropolitana, provenientes de las ciudades aledañas Girón, Piedecuesta, Floridablanca; desde el norte, se suman principalmente todo el movimiento estudiantil liderando la Universidad Industrial de Santander, junto con organizaciones barriales de Ciudad Norte.

Ambos polos de la ciudad convergen en la intersección de la carrera 27 con calle 36, para dirigirse hasta la plazoleta Luis Carlos Galán: De modo que es un corredor vial clave en la movilidad de la ciudad, también es el nervio central de la ciclo vía.

Nuestra intención inicial era fotografiar el desfile de autos clásicos, por lo que recorrimos la carrera 27, desde la UIS, con la expectativa adicional de encontrar otras manifestaciones culturales que pudiéramos registrar pues también teníamos la intención de realizar unos videos para las redes sobre los aspectos culturales de la feria. Sin embargo no esperábamos lograr un registro formal para el proyecto, debido a la masiva asistencia de público a estos eventos, lo que

dificulta notablemente el acercamiento a las actividades para su adecuada documentación y realización del acto fotográfico. En consecuencia hacemos el registro de algunas actividades culturales, hasta llegar a la intersección con la calle 45, por la cual nos disponemos a subir hacia la carrera 33 en dirección al parque San Pio ya que había una presentación en ese parque de grupos musicales de la región, el cual queríamos filmar.

Entonces subiendo por esa calle, sobre la carrera 27 A, encontramos la Parroquia del Sagrado Corazón. Esta iglesia edificada en 1969 se destacó en su momento por presentar una renovación arquitectónica en la la ciudad con un diseño cuya estructura material fue traída desde Bélgica.

A un costado de la parroquia en la parte alta sobre la calle 45 se encontraba un hombre que exponía unos crucifijos en madera. Nos llamó la atención la manera en que había aprovechado dos árboles ubicados al borde del paso peatonal, justo enfrente de una entrada lateral de la iglesia, para colgar sus artesanías entre cuerdas: crucifijos, rosarios, e imágenes talladas en madera de apariencia rustica.

Si bien es común ver en la ciudad artesanos que trabajan la madera especialmente con este tipo de motivos religiosos, estas piezas tenían algo distintivo. El diseño y el acabado diferían de lo que usualmente se ve entre los artesanos de Bucaramanga. Entonces le comento a mi acompañante que nos acerquemos para preguntarle al hombre sobre su trabajo. Fue muy receptivo dispuesto a conversar y permitirnos tomarle fotografías. Intuí que debido al ambiente festivo de la feria las personas están menos prevenidas ante los registros fotográficos.

En realidad no le mencioné de inmediato la intención precisa del proyecto, simplemente le pedí permiso para fotografiar sus artesanías y no hizo ningún cuestionamiento. El flujo constante de personas y el bullicio, aunque era menor por esta zona, exigían que el registro se hiciera de forma rápida, Por eso, en este caso, prioricé la toma de las fotografías antes de entablar una conversación más profunda.

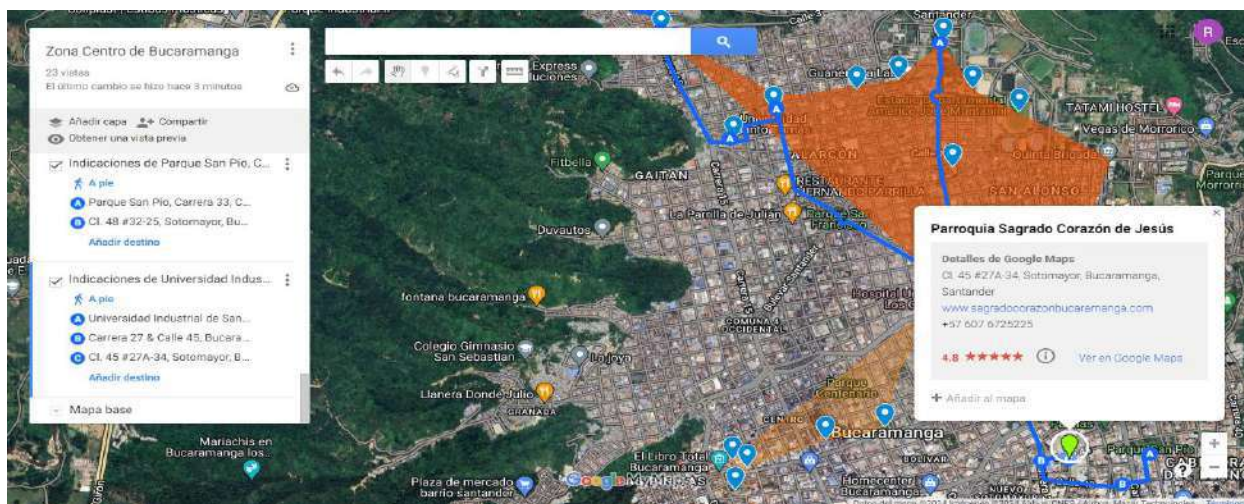
Así conocimos al señor Rubén, un artesano barranquillero, que viaja de feria en feria por las ciudades del país mostrando sus artesanías, todas ellas sobre la iconografía religiosa. Su padre le enseñó el oficio de la carpintería, y desde joven le intereso la talla de figuras en madera. Comenzó a practicarla como hobby en el tiempo en que no trabajaba en los encargos de muebles.

Según nos relató la primera vez que talló figuras religiosas, fue por petición de un grupo de vecinas que ante la cercanía de la semana santa y la falta de recursos para comprar unos crucifijos en el mercado central le pidieron que les hiciera algunos. Él se ofreció a tallarles un par de la mejor manera posible, y ellas quedaron tan satisfechas que a partir de ahí varios hogares de su pueblo quisieron tener uno.

Fue así como se interesó por trabajar con figuras talladas y se le dio por salir con ellas a las ferias o carnavales donde la gente empezó a reconocer su trabajo, pero como los carnavales y ferias en su región es por temporadas probo con ir a otra ciudad en eventos populares y cuenta que le funciona, y desde entonces se dedica a ir por las ciudades en las diferentes temporada de ferias que hay en el año, ya que según él afortunadamente en todo el país hay devoción por la fe católica.

Cuando le pregunte por la elaboración de las figuras, nos explicó que es un proceso en el que usa madera reciclada, la cual barniza y pinta cuidadosamente. Además le gusta combinar materiales sobre todo para los crucifijos en los que hace incrustaciones con cerámica.

#### Cartografía 7



Recorrido: desde Universidad Industrial de Santander, hacia calle 45 con carrera 27 A, Parroquia del Sagrado Corazón

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKkiOeM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKkiOeM&usp=sharing)

## Imagen 42

Foto inventario N° 5



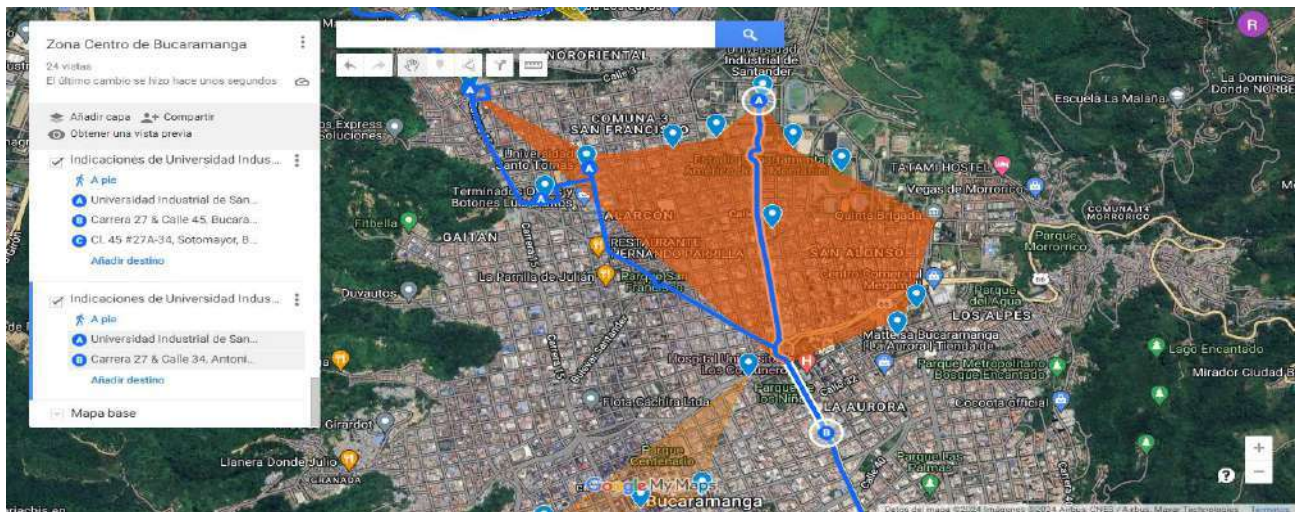
A la siguiente semana del registro número 5 del inventario, un sábado en la mañana recorrimos nuevamente junto con mi acompañante la carrera 27, cuyas intersecciones se han convertido en verdaderos espectáculos circenses con cada suspiro al incesante flujo vehicular que brinda el semáforo. Allí en la intersección con calle 34 en sentido sur-norte, estaba un joven muy ágil con su monociclo logrando unos malabares temerarios.

En cuanto el semáforo cambia a rojo, el joven pasa por las ventanillas de los autos con su bombín, para recibir alguna contribución, de pronto se percata de nuestra presencia y se acerca a la orilla. Es un tipo muy amable, le comente mi interés en fotografiar sus objetos de trabajo tal como estaban dispuestos en el espacio público. Sin preguntar el por qué, me dice que sí.

Desde luego al atendernos, ha perdido otro cambio de luz, de manera que aprovecho para contarle sobre el proyecto, y es cuando mi acompañante le hace saber que quisiera conocer su historia de vida como artista del semáforo para realizarle una entrevista. Entonces trato de explicarle el porqué de mi interés en los objetos de trabajo de la gente que se busca la vida en las calles, en lo que estoy buscando entre mis cosas el celular para mostrarle los registros que ya había logrado sobre el tema, cuando de repente empieza a repetir con evidente molestia: " Me vas a romper las pelotas, me vas a venir a romper las pelotas" sobresaltado lo miro y veo que su

atención estaba fijada en la cebra peatonal donde el semáforo seguía en rojo. Enseguida comprendí que se refería a unos "limpiavidrios" que aprovecharon que él estaba atendiendo nuestra solicitud, para lanzarse hacia los autos. Intuyo que su molestia es porque ellos no son de ese semáforo, es decir no hacen parte de esa zona de trabajo que él aparentemente se había ganado. Efectivamente al cambio de luz los "limpiavidrios" inmediatamente continúan su camino. Entonces le pregunto por su acento que si es argentino, me dice: "no, soy uruguayo "Matias" el uruguayo.

#### Cartografía 8



Recorrido desde Universidad Industrial de Santander carrera 27 A hacia Carrera 27 con calle 34 sentido norte-sur, donde se realizó el registro número 6 del inventario.

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKjOcm&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKjOcm&usp=sharing)

#### Imagen 43

Foto inventario N° 6



Luego de este periplo por la vía principal de la carrera 27, decidimos retornar a la carrera 33, puesto que en el recorrido pasado, habíamos visibilizado más actividades económicas operando en diferentes intersecciones de esa vía. De manera que estábamos recorriendo nuevamente la carrera 33, pues estas personas que trabajan en el espacio público nunca logran un espacio estable donde mostrar su trabajo, por lo que se están moviendo en diferentes zonas de la ciudad. Caminando entre calle 47 y 48 en sentido norte-sur, nos encontramos a un señor que estaba sentado en una banqueta peatonal, estaba como descansando y a su lado reposaba una artesanía que pasaba desapercibida para cualquier transeúnte, era una botella de vino de la cual salían unas juguetonas golondrinas tejidas en alguna fibra vegetal cuyos tallos parecían las trayectorias de vuelo, como saliendo desde el interior de la botella.

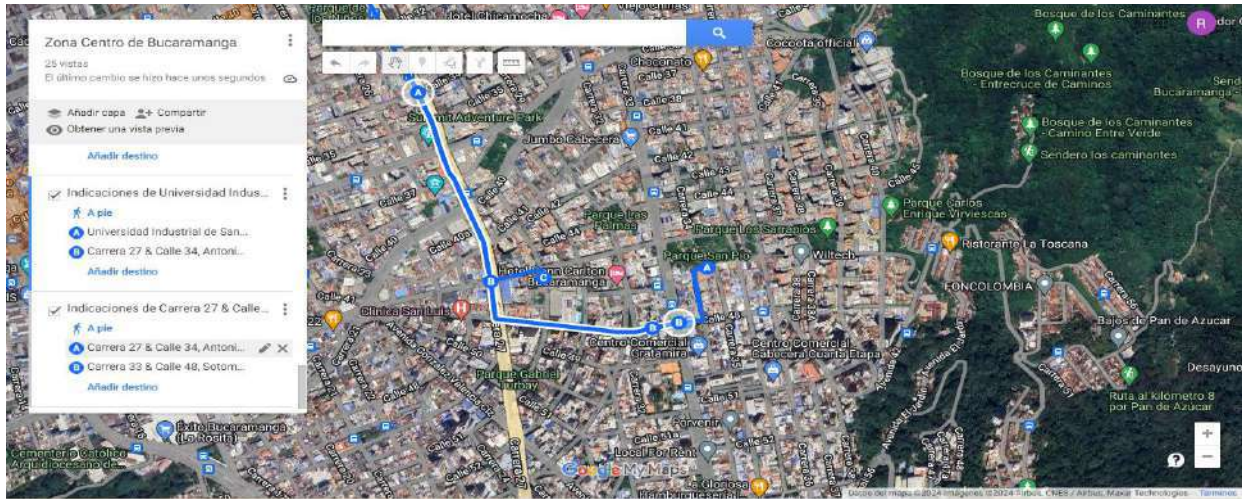
Nos acercamos y le comentamos al señor que nos había cautivado su artesanía. Aun no estaba del todo convencido de que me sirviera pero debía encuadrar y ver que potencial tenía la artesanía para el inventario, al hacerlo quede convencido pues daba un magnifico encuadre la soledad de la botella en la banqueta de asfalto, así que fue otro registro para mi inventario.

Nos presentamos y conocimos a don Gerardo, un migrante del país hermano, que como muchos su historia está atravesada por el impacto del bloqueo económico que sufre Venezuela por parte del país yankee, situación que ha reducido drásticamente su presupuesto público y afectando severamente sus niveles de exportación. Esta realidad ha forzado a muchos a migrar, convirtiéndolos en migrantes económicos en busca de mejores condiciones de vida.

Don Gerardo nos cuenta que decidió venirse con su familia a la ciudad para buscar algún apoyo internacional en su condición, y poder poner a estudiar a alguno de sus hijos. No ha sido fácil, su edad le impide trabajar en los oficios que generalmente desempeñan los migrantes al llegar. Por eso decidió caminar por las calles de esta ciudad haciendo algo de lo que había aprendido en su pueblo: la elaboración de figuras con fibras vegetales, el tejido de canastos y otras artesanías rurales.

Don Gerardo había llegado también en su país natal proveniente del campo a las ciudades venezolanas por la falta de oportunidades. Aquí en Bucaramanga retomo ese saber ancestral como una forma digna de pedir apoyo para su familia; su esposa también lo apoya trabajando en casas de familia.

## Cartografía 9



Recorrido desde carrera 27 con calle 34 sentido norte-sur hacia - carrera 33 entre calle 47 y 48

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKjOcM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKjOcM&usp=sharing)

## Imagen 44

*Foto inventario N° 7*



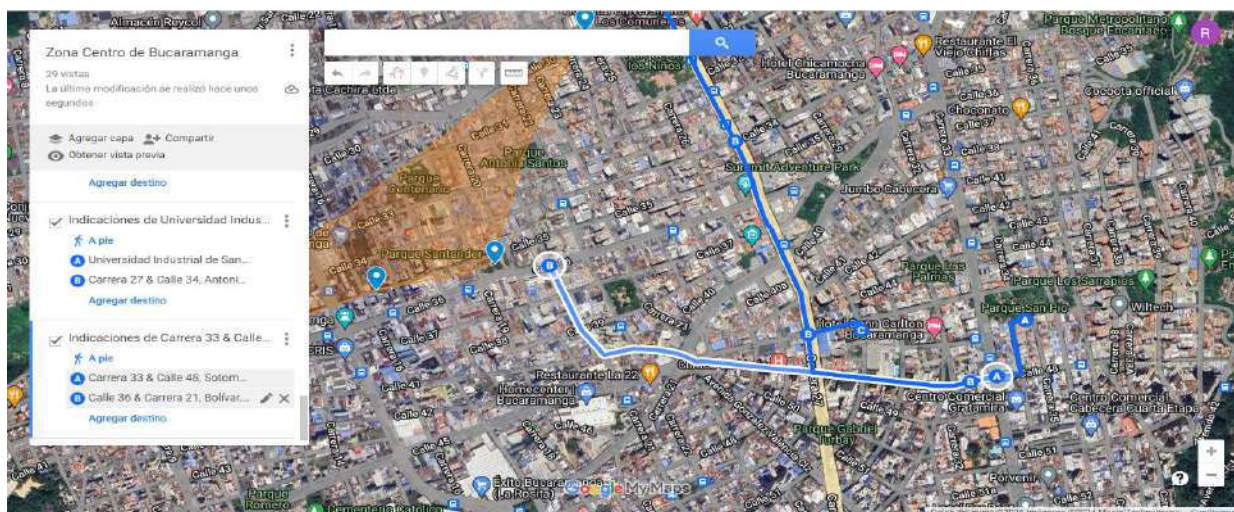
Semanas después del registro número 7 de los inventarios, en la ciudad volvimos a ver familias indígenas ofreciendo artesanías tejidas con palma de iraca, ubicadas ya no en la parte del centro sino posicionándose en las vías principales o avenidas. Al realizar el acercamiento a una de estas

familias en la calle 36 con carrera 21, pudimos constatar que es un nuevo éxodo de 4 familias de la comunidad Yukpa, que iniciaron su temporada de subsistencia en la ciudad.

Durante este proceso nos ha llamado poderosamente la atención fotografiar estas comunidades, sus artesanías instaladas en el espacio público generan un contraste visual y simbólico muy interesante, donde la fotografía puede hacer gala de estar ligada a su referente, existiendo una relación de conexión real, de contigüidad física, es una imagen dotada de un valor singular, ya que está determinada únicamente por su referente como huella de una realidad, convirtiéndose en un testimonio de la supervivencia de estas comunidades dentro de las dinámicas urbanas.

Del mismo modo el acto fotográfico en sí mismo como acción, adquiere relevancia. Todo aquello que ocurre en la realización de la foto, sus implicaciones con el entorno, la forma en que el ejercicio fotográfico interviene en la relación con los otros, es lo que se intenta rescatar en los dos elementos del proyecto, particularmente en el anecdotario. Esto se vuelve aún más importante cuando se trata un tema como la marginalidad, donde los medios de comunicación históricamente han contribuido a construir estereotipos sobre “el otro”. Un otro que rara vez presentan desde la dignidad, desde su humanidad sino como un sujeto marginal manipulable dentro de la ligereza de los circuitos de difusión.

#### Cartografía 10



Recorrido desde calle 33 entre carrera 47 y 48- hacia calle 36 con carrera 21

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKiJocM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKiJocM&usp=sharing)

#### Imagen 45

*Foto Inventario N° 8*



Unas semanas después del registro número 8 de los inventarios, teníamos previsto desde los recorridos exploratorios dirigimos hacia la autopista que conduce a los municipios aledaños del área metropolitana, ya que habíamos notado que en el puente peatonal del circuito de compras más importante de Floridablanca, en la zona de Cañaveral se habían instalado diversas actividades económicas.

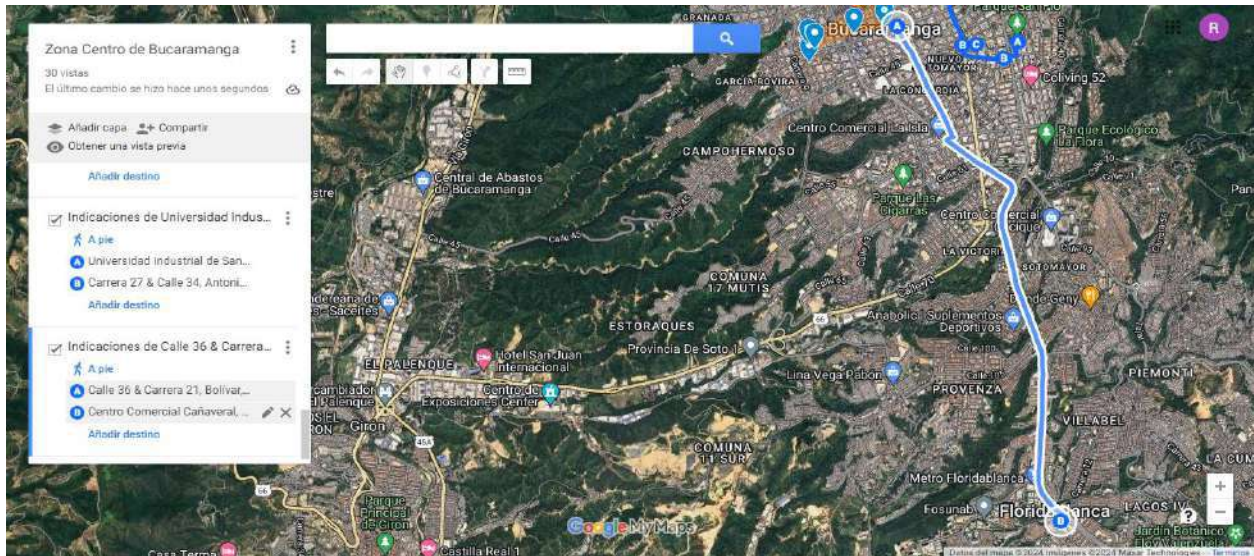
Nos dirigimos a la zona colindante entre Bucaramanga y Floridablanca que es otro municipio del área metropolitana. Allí habíamos identificado a un artista de la calle, que ya anteriormente habíamos fotografiado y entrevistado en el centro de la ciudad en el puente peatonal del paseo del comercio. Su trabajo es ya reconocido en la ciudad por ser pionero en representar un personaje como estatua viva, hasta el día de hoy desde hace más de 20 años.

El registro para los inventarios indiscutiblemente es el soporte de madera a manera de podio con el que gana altura para mantenerse visible y su túnica o disfraz del personaje. Al momento del registro estos elementos se encuentran en una disposición llamativa en la estructura del puente peatonal, justo como el los dispuso antes de iniciar su jornada, pues anteriormente en los recorridos exploratorios ya habíamos hablado con él y nos indicó las horas en las que empezaba su labor para poder atenderlos.

Como lo abordamos al inicio de su jornada, nos dice que le cuidemos sus cosas mientras se dirige a maquillarse en los baños del centro comercial, en ese instante veo sus elementos de trabajo tal cual como se ubica diariamente, su plataforma de madera, su túnica y una especie de recipiente donde recibe el apoyo, estos elementos están dispuestos de una forma llamativa para el

registro fotográfico, procedo a fotografiar, quedo muy contento con el resultado, sin hacer ninguna puesta en escena previa los elementos de trabajo tienen el suficiente carácter para contarnos toda una historia.

#### Cartografía 11



Recorrido: desde Calle 36 con carrera 21(Registro inventario N° 8) hacia Puente peatonal Centro Comercial Cañaveral entre Floridablanca y Bucaramanga (Registro N°9)

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKjJOcM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKjJOcM&usp=sharing)

#### Imagen 46

Foto inventario N° 9



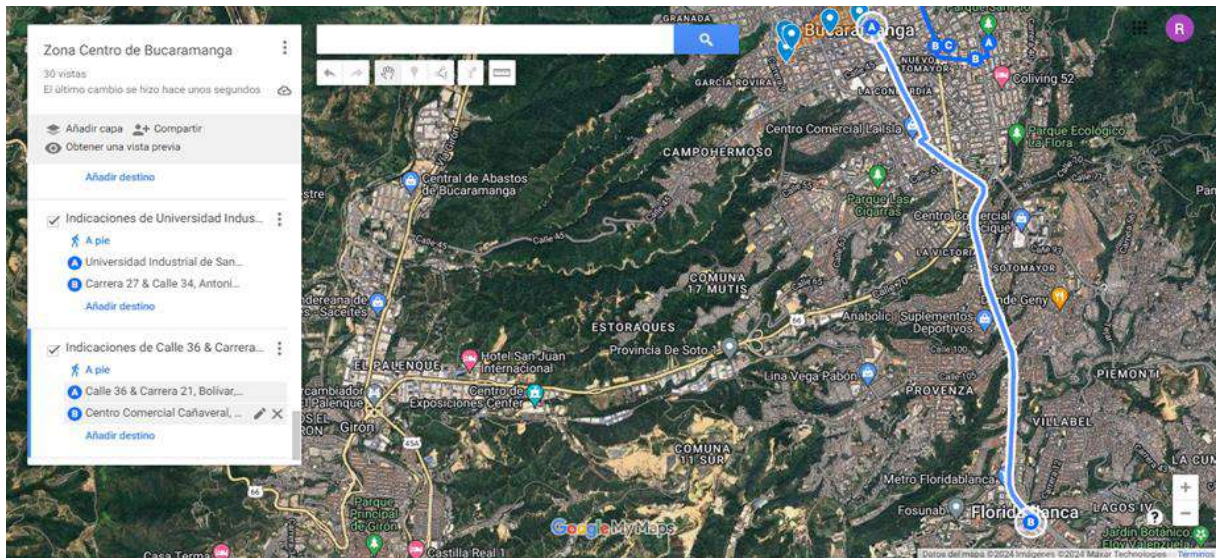
En ese mismo día, en ese mismo momento, un viernes por la tarde en el puente peatonal de cañaveral, hay mucho movimiento de gente como suele suceder en los fines de semana, por ello los artistas de la calle o los vendedores empiezan más temprano sus labores.

Allí nos percatamos de un joven que tocaba un pequeño ukelele, nos enfocamos en sus elementos de trabajo: un cartel de madera triplex con la frase “ayuda con mi universidad” acompañado de su morral, su paraguas, y una gorra que recibía los apoyos de los transeúntes. Era otra fotografía que podría dejar evidencia de esa lucha por los sueños que día a día se vive en las calles de la ciudad. Me modo que no lo pienso mucho y le digo a mi acompañante que abordemos para contarle lo hacemos.

Es un chico algo tímido, pero nos escucha con atención, le digo que lo que queremos registrar son sus elementos de trabajo tal como están ahora sin intervenís la escena, sin reparo accede. Su nombre es Hanks Martinez, además de dar estos recitales callejeros, da clases personalizadas de introducción musical.

Nos comparte su percepción sobre el proyecto y es bastante crítica. Nos dice que le gusta la fotografía, pero que, actualmente, con el auge de la tecnología, los dispositivos móviles, las plataformas digitales y ahora la inteligencia artificial, se ha perdido el valor reflexivo de la imagen. Según Hanks, entre tanta edición y estética “linda”, ya casi nadie se detiene a pensar qué es lo que la imagen quiere mostrar o hacer sentir. Nos dice que le parece muy pertinente que un proyecto fotográfico como este intente ligar la imagen con una narrativa más “consciente” de las realidades sociales.

## Cartografía 12



Recorrido: Desde calle 36 con carrera 21(Registro inventario N° 8) hacia Puente peatonal Centro Comercial Cañaveral entre Floridablanca y Bucaramanga (Registro N° 10)

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKjOcm&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKjOcm&usp=sharing)

### Imagen 47

Foto inventario N° 10

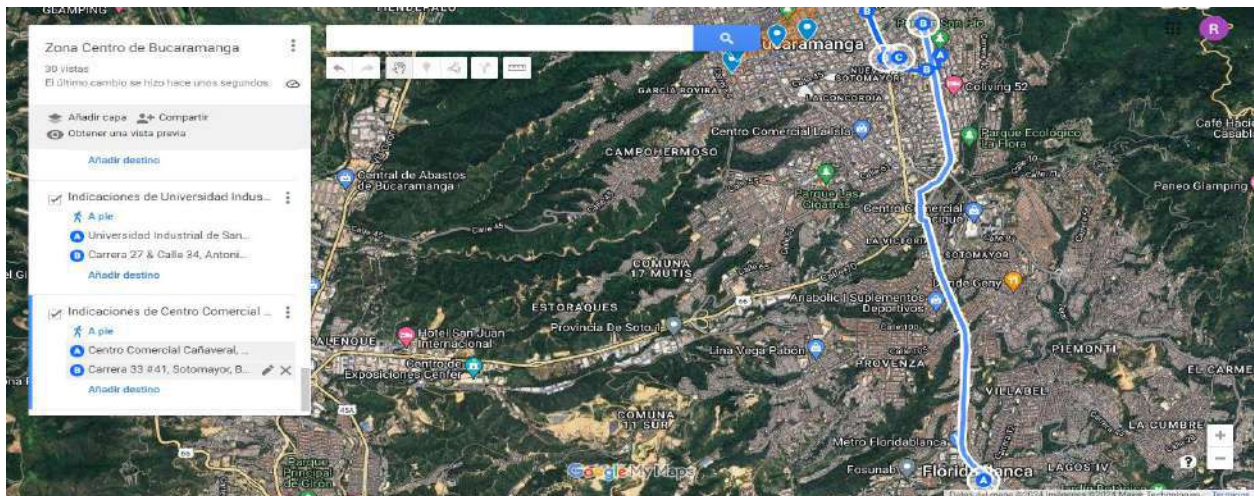


Luego de habernos dirigido hacia el límite de la ciudad retornamos, pues mi acompañante me sugiere que es pertinente limitar la investigación solo a la ciudad y no al área metropolitana, pues aunque muy cercanas cada entorno adquiere diferentes connotaciones y requeriría otro análisis,

además me dice que me puede indicar donde podríamos conseguir más registros para el proyecto.

De manera que retornamos a la carrera 33, junto con mi amigo, al llegar a la intersección con calle 42, nos percatamos de un cuadro llamativo: hay una silla de mimbre ubicada bajo una señal de pare y se encuentra entre el espacio de la ciclo vía y la calle donde circula el tráfico de automóviles, al mirar alrededor notamos que esta silla es parte de un pequeño negocio de reparación de sillas que se encuentra en un costado de la vía peatonal frente a un restaurante reconocido de la ciudad. Este emplazamiento en la vía publica resulta una estrategia efectiva de cortar el flujo visual, aunque ellos no lo hayan hecho conscientemente, de manera que la fotografía puede capturar ese diálogo que sucede entre una actividad ejercida en la vía pública y los signos y las delimitaciones que afianzan esa estructura pública.

### Cartografía 13



Recorrido: Desde puente peatonal Cañaveral (registro inventario 9 y 10) hacia carrera 33 con calle 42 (registro inventario N° 11)

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKiJOcM&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKiJOcM&usp=sharing)

#### Imagen 48

Foto inventario N° 11



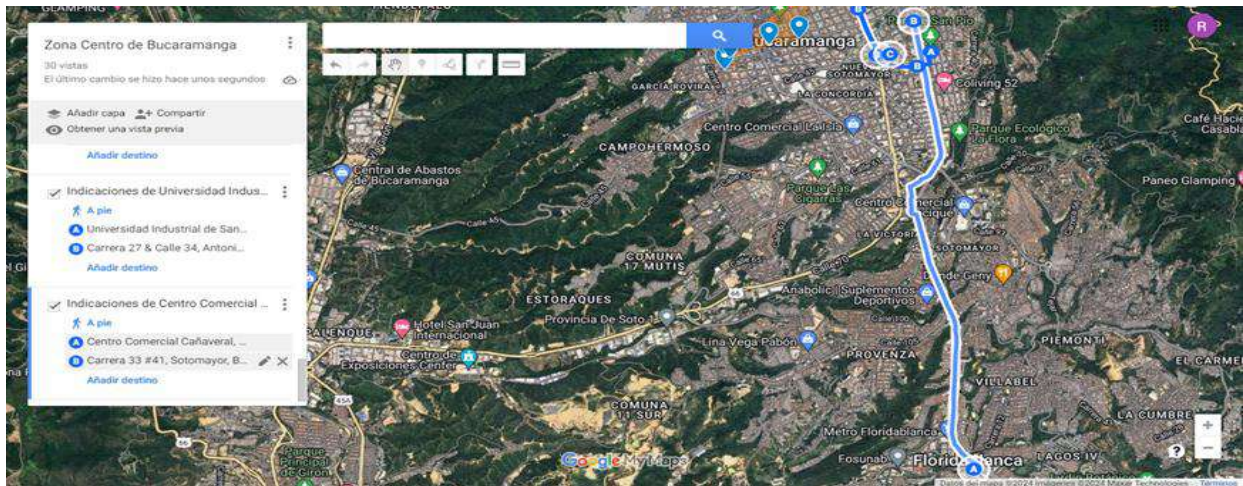
En ese mismo recorrido, justo unos metros más adelante, frente a uno de los almacenes de cadena más reconocidos de la ciudad, se encontraba un taburete como parte de una pequeña "chaza" —término muy popular en Bucaramanga para referirse a esas caséticas callejeras donde se ofrece confitería, cigarrillos y café a los transeúntes—.

Esta ventica estaba instalada frente al parqueadero del almacén, en la zona peatonal, junto con otras dos ventas, transformando ese espacio en una diminuta bahía donde es posible conseguir un café y leer el diario popular de la ciudad o probar suerte, ya que justo al lado hay otro puestico de lotería y diarios.

Es muy común ver estos puestos en parques o como ventas ambulantes, pero son pocos los que logran establecerse justo enfrente de grandes almacenes. En este caso, estos negocios llevan décadas allí, ocupando un lugar que han ganado tras muchas luchas por el derecho al trabajo, lideradas por los vendedores ambulantes de la ciudad. Es un ejemplo interesante de negociación del espacio público: distintos almacenes han ocupado ese local a lo largo del tiempo sin conflictos con los vendedores, y la ciudadanía ya asume este pequeño corredor como parte del paisaje peatonal.

El elemento que decidí fotografiar fue un taburete de la chaza de lotería. Justo cuando pasamos con mi acompañante, estaba orientado hacia la carretera, mirando al tráfico vehicular. El vendedor se había ausentado un momento, lo que dio lugar a una escena que quise registrar tal cual. La toma resultó con un plano contrapicado, no tanto por decisión estética deliberada, sino porque el paso peatonal tiene un leve desnivel hacia la vía, lo que configuró una perspectiva muy particular. Esa espontaneidad del entorno, ese gesto cotidiano congelado, es justamente lo que buscaba capturar. Quedé muy satisfecho con el resultado.

#### Cartografía 14



Recorrido: Desde puente peatonal Cañaverl (registro inventario 9 y 10) hacia carrera 33 entre calle 41 y 42 (registro inventario N° 12)

[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKiOcm&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKiOcm&usp=sharing)

## Imagen 49

Foto inventario N° 12

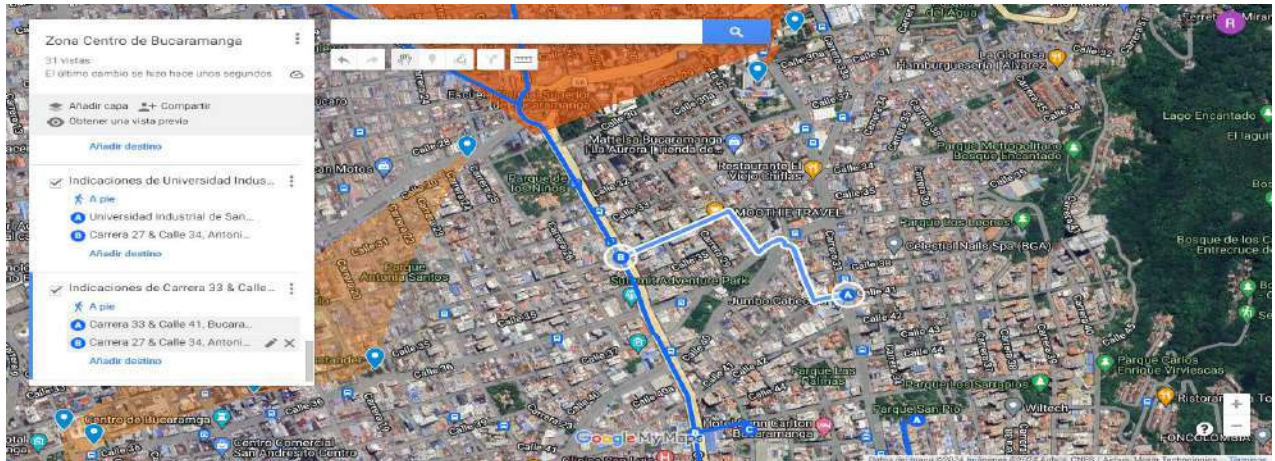


Días después, retornamos a la carrera 27, como había mencionado anteriormente, la intersección de la carrera 27 con calle 34 se ha convertido, desde hace un tiempo, en un punto de trabajo para varios artistas del semáforo en ambos sentidos de la vía. En este mismo semáforo habíamos conocido a “Matias”, pero lamentablemente en esta visita no estaba presente, lo cual nos confirmaba esa disputa por el espacio público que se presenta a diario para estos artistas.

Sin embargo, nos llamó la atención un joven que, en el semáforo se balanceaba haciendo equilibrio sobre una cuerda que él mismo fijaba a ambos lados de la vía. Con una rapidez inusitada, aprovechaba cada cambio a luz roja para asegurar la cuerda y ejecutar su acto: se balanceaba de forma temeraria, y justo antes del cambio de luz a verde, soltaba la cuerda, atravesaba los autos y se acercaba a las ventanillas para solicitar apoyo.

Procedí a realizar los registros. Me atrajo especialmente una imagen en la que la cuerda, al quedar en descanso, se posaba sobre una señal de dirección de vía. Esta señal tenía un grafiti urbano que me pareció significativo para el inventario, pues refleja una forma de apropiación simbólica del espacio público por parte de los jóvenes, como una afirmación de identidad en medio de la ciudad. La coexistencia de esta breve instalación —la cuerda del equilibrista— con la señal intervenida evidencia en la fotografía una clara negociación con el espacio urbano, un testimonio visual de cómo se disputa y se resignifica el uso de la ciudad desde la creatividad, la necesidad y el arte callejero.

## Cartografía 15



[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G\\_Bh2ZjXKijOcm&usp=sharing](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j58SMD4FTTnAPNLf6G_Bh2ZjXKijOcm&usp=sharing)

Recorrido desde carrera 33 con calle 42 hasta carrera 24 con calle 34 sentido sur-norte ( registro inventario N° 13)

### Imagen 50

Foto inventario N°13



## Resoluciones Estéticas finales de la obra

### Resolución Estética de los inventarios

Los registros fotográficos anteriores, que documentan los emplazamientos de objetos o elementos de trabajo en la vía pública —y que componen los inventarios— fueron realizados con una amplia profundidad de campo. Esto responde a mi interés por situar dichos objetos en su contexto específico y evidenciar la actividad que afirman dentro del espacio público. Por esta razón, decidí prescindir del efecto bokeh en las imágenes. Se utilizó un lente angular y se trabajó con planos básicos, lo que refuerza una intención claramente documental.

En este proceso, experimenté con un cambio de perspectiva en la forma de registrar a las personas, su actividad y su manera de habitar el espacio público. Por ello, decidí desplazar el punto de interés de la fotografía: en lugar de centrarme en el retrato, opté por enfocar los objetos y su relación con el entorno. Esta decisión surge de una reflexión crítica sobre la categoría del retrato fotográfico, la cual —al menos en mi ciudad— ha dominado la representación de las realidades sociales dentro del ámbito de la fotografía documental o de corte social. Considero que esta categoría ha sido propensa a reproducir los convencionalismos de los circuitos de exhibición, tanto artísticos como publicitarios y periodísticos, en los cuales, por ejemplo, la fotografía suele subordinarse al texto, funcionando solo como ilustración y restándole fuerza a la propuesta visual como dispositivo icónico y configurador de la mirada.

Frente a esto, propongo una separación consciente de la fotografía respecto a ese servilismo ilustrativo. En mi proyecto, los inventarios se expondrán sin acompañamiento textual directo, y cada imagen evidenciará de forma explícita sus elementos compositivos, resaltando al objeto en su emplazamiento público.

Al asumir estos objetos como sujeto principal del encuadre fotográfico, los posiciono en primer plano como elementos que escapan al uso consumista o utilitario promovido por la publicidad y el mercado. Se trata, más bien, de objetos que evocan el ocio, la distensión, el juego o la entrega a un saber artesanal. El hecho de que su espacio de exhibición sea la propia estructura del espacio público busca una acción de la imagen fotográfica como presencia inmediata en el

acontecimiento. En el mismo sentido que desde la praxis que ejerzo, se evidencia ante la sociedad una postura estética en la que propongo una mirada particular y la expongo ante el otro.

### Resolución estética del anecdotario

Al avanzar en el proyecto entre la investigación, la escritura y la revisión de archivo, fue surgiendo un elemento complementario de la obra a modo de relato personal sobre los encuentros con las personas a las que fotografiaba, pues este proyecto de investigación –creación fue haciendo más consiente mi propia relación con la praxis fotográfica, desde una mirada hacia la cotidianidad de mi ciudad. De manera que se me reveló la necesidad de acompañar la exposición con breves textos relacionados con el origen de cada fotografía del inventario, de igual manera con el encuentro con el otro a partir del acto fotográfico, una aproximación al relato etnográfico desde la fotografía como actividad relacional, donde compartí con los otros un aprendizaje acerca de lo fotográfico, que está ligado al reconocimiento del otro a través de la imagen. Desde esta práctica se entablaron diálogos espontáneos con las personas cuya actividad de subsistencia se ejercía en la vía pública, asumiendo la fotografía como excusa para acercarme a los otros.

Este elemento surge después de tener en cuenta como parte de la obra la escritura fragmentada que se realiza durante el proceso de investigación- creación, como podrían ser ideas, planteamientos, reflexiones sobre los recorridos, así como las anécdotas del encuentro fotográfico, en los que fui identificando que estos textos enriquecen de distintas maneras la comprensión de la selección de las fotografías del inventario y el montaje propuesto para el mismo:

- Permiten una contextualización explicativa proporcionando información adicional útil.
- Personalmente me ayudaron a reforzar la narrativa alrededor de lo social, artístico y político que veo en la fotografía como instrumento sensibilizador y pedagógico sobre un tema, y creo que esto también se puede transmitir al espectador.
- Las reflexiones escritas de acuerdo al proceso y a lo expuesto en el componente creativo pueden potencian el diálogo sobre diversos temas y convertirse en documentos que también

promueven el debate y potenciar nuevas conexiones para abordar el tema de la marginalidad desde lo visual.

Registro fotográfico emergente a los inventarios

Cabe mencionar que a la par con los textos que iban surgiendo del proceso de exploración, se fue logrando un registro fotográfico alterno a los inventarios, el cual se enfocaba en la estructura pública, en su delimitación física y en su semiótica construida por los signos de señalización, así como de las personas ejerciendo su actividad, en lo que la mayoría de personas que se dejaron fotografiar prefirieron como elección personal la fotografía en acción de su actividad por sobre el retrato con la pose convencional. De manera que este registro fotográfico alterno complementara la exposición del anecdotario generando un diálogo con los inventarios.

**Imagen 51**

*Portada Anecdotario*



Calle 36 y su icono arquitectónico: Catedral Sagrada Familia

**Imagen 52**

*Una Nueva Migración Temporal*



Fotografía que acompaña la historia de una familia de artesanos Yukpa consignada en el anecdotario

**Imagen 53**

*Pare y Repare*



Registro que acompaña la narración del anecdotario, Cra 33 con calle 41

**Imagen 54**

*Crucifijos de Madera y Cerámica*



Emplazamiento de artesanías frente a la Iglesia San Pedro Claver

**Imagen 55**

*La Cuerda y La Señal*



Malabarista muy reconocido en la carrera 27

**Imagen 56**

*La Estatua Viva*



Artista pionero del estatuismo en el centro de Bucaramanga

**Imagen 57**

*Hábil Tejedor*



Tejedor de la etnia Yukpa ubicado en la carrera 33

**Imagen 58**

*"Matias" el uruguayo*



Migrante malabarista uruguayo

Se realizó también una serie de fotos, donde se experimentó por ejemplo con planos aberrantes de la calle y la señalización y se le aplicó una edición para resaltar contrastes o reducir colores y aplicar filtros, pues se estaba pensando en la diagramación del anecdotario para presentarlo en exposición, para resaltar el fondo, o hacer imágenes donde se reduce la opacidad para ir detrás del texto.

**Imagen 59**

*Registros de la infraestructura vial*

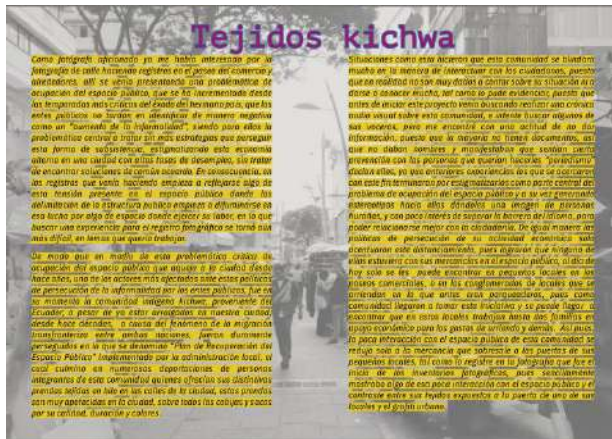


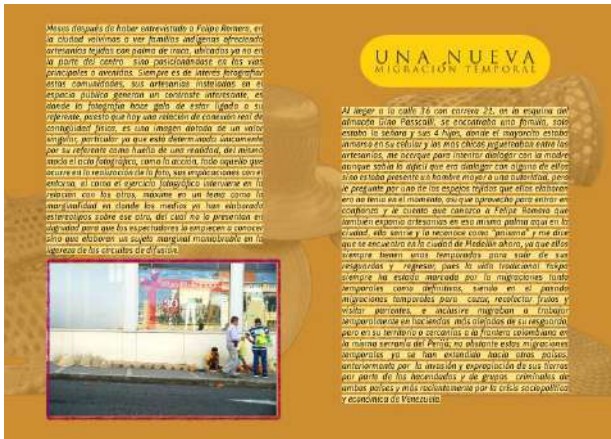


Registros fotográficos utilizados para la elaboración gráfica del anecdotario

Imagen 60

Estética Para La Muestra Expositiva Anecdótico









## Montaje y Exhibición

Después del proceso de recopilación del material logrado y definir la organización del anecdotario, la propuesta tuvo un replanteamiento a la idea inicial que estaba inspirada en los pasajes o galerías parisinas desde la mirada del maestro Walter Benjamín en “El Libro de Los Pasajes” para lo cual se necesitaba un panel expositivo para los inventarios en el que se había pensado en un panel de acrílico transparente para adecuar en la sala de manera que asemejase un pasaje con sus vitrinas de exposición de mercancías.

La exposición proponía un recorrido similar a un pasaje de las galerías parisinas donde los muestrarios de las mercancías guían la experiencia de los transeúntes-espectadores lanzados de manera inevitable en el flujo comercial. Esto mediante un panel central que invita al espectador-transeúnte que inicie y le dé la vuelta donde podrá visualizar los inventarios fotográficos en cada cara del panel. El soporte, será traslúcido o transparente, el cual permitirá además que las miradas de los visitantes se crucen de manera fortuita entre una imagen y otra, generando encuentros visuales inesperados que enriquecen la experiencia de la exhibición.

### Imagen 61

*Primer propuesta de panel expositivo*



Para la muestra del otro elemento constitutivo de la obra: “el anecdotario”, también hubo un replanteamiento de la forma inicial, puesto que se había propuesto elaborar un par de librillos ubicados a cada esquina del panel para que cada vez que el visitante hiciera el recorrido de una cara del panel lo hojeara y luego al recorrer la otra cara revisara el anecdotario correspondiente a esa cara del panel. Este ejercicio se planteó con la intención de proponer una experiencia al

visitante, de un recorrido visual por los inventarios como reconocimiento de estos oficios callejeros y su interacción con la estructura pública. Esta propuesta operaba desde la imagen fotográfica como vestigio de lo real, proponiéndole al espectador un indicio sobre el fenómeno de la “informalidad” en su ciudad. Posteriormente, al encontrar el anecdotario —un libro abierto para recibir la curiosidad y las preguntas generadas por los inventarios fotográficos— se proponía un segundo nivel de interacción: el encuentro con los relatos y narrativas que acompañaban esas primeras imágenes que lo confrontaron durante su recorrido. Así, la muestra establecía un diálogo entre la mirada, la memoria y la reflexión espontánea.

#### **Imagen 65**

*Primera Propuesta de Ubicación Anecdotario en Sala de Exposición*



#### **Problemáticas de la propuesta inicial del montaje**

La propuesta inicial de montaje aumentaba considerablemente el presupuesto con que se contaba, pues un panel de estas características y su adaptación en un soporte metálico para una exposición resultaba muy costoso, esto aunado a que no encontré aquí en la ciudad un almacén que trabajara las dimensiones que necesitaba para el panel de modo que tocaban pedirlo desde la ciudad de Bogotá, lo que incrementaba el costo sobrepasando mis posibilidades.

La propuesta inicial también planteaba un nuevo reto para la obra, en cuanto al espacio donde ubicar el panel, esto porque Inicialmente se tenía pensado imprimir las fotografías del inventario en un formato de 32 x 50 cm, en material propalcote de 320 gr, en impresión de alta calidad, en el cual hicimos las primeras impresiones de prueba dando un resultado satisfactorio. No obstante para esas dimensiones se hubiera necesitado un panel mínimo de 4 metros de largo para exponer las fotografías buscando que los espectadores fueran circulando haciendo un breve recorrido por cada imagen como era la intención inicial, o al menos dos paneles paralelos, de menor tamaño reduciendo también el tamaño de las fotos.



De manera que una sala para albergar un panel de tales dimensiones, se hizo complicado, pues los espacios que podrían solicitarse, no estaban cercanos a los de una sala de exposiciones. Lo que estaba disponible en ese momento eran salones de uso público como: salas de lectura o salones de acción comunal. Para ese momento ya había gestionado en mi comunidad los llamados “centro ágora” antiguas juntas de acción comunal de la zona norte que en algunos barrios fueron reestructuradas y más encaminadas a ser un espacio para la lectura y actividades de estudio para los niños y jóvenes de la comunidad. Lamentablemente estos espacios tampoco estaban a la medida para albergar uno o dos paneles de tal envergadura, ya que estaban adecuados para que funcionaran como salas de estudio y biblioteca con estantes empotrados para libros y otros elementos que reducían aún más el espacio.

**Imagen 62**

*Salón Agora barrio Kennedy, comuna 1*



Ante esta situación se pensó en un espacio donde permitieran fijar las fotografías de los inventarios en la pared, así mismo que esta tuviera un fondo de color claro, y cuya iluminación

estuviera cercana a las paredes para que la exposición tuviera una buena visibilidad.

Se hizo la gestión para la Biblioteca Pública Gabriel Turbay, sede del Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga, un espacio central en la ciudad para la lectura y las muestras artísticas de la ciudad.

Allí se nos facilitó la sala conocida como: “Café Libro” un espacio dedicado a la lectura y la tertulia, que queda justo a un costado de la sala de exposiciones “Jorge Mantilla Caballero” una de las salas más importantes de la ciudad para las muestras artísticas.

En este espacio pude encontrar las condiciones para exponer las fotografías de los inventarios, pues sus paredes eran de color claro y la iluminación de la sala es óptima, pues no está tan lejana de las paredes, lo cual brinda una visibilidad muy buena para la intención de fijar las fotografías en la pared.

### **Imagen 63**

*Salón Café Libro Primer Piso Biblioteca Gabriel Turbay*



### **Replanteamiento del montaje y exhibición**

El espacio que logre gestionar para la exposición de la obra, llevo a replantear el esquema de montaje y exhibición. No obstante ante esta nueva realidad la obra no perdió fuerza en su

intencionalidad, por el contrario, la reestructuración pensada propicio en los espectadores el encuentro planteado en la idea inicial además de unas pequeñas ventajas para la recepción de la obra.

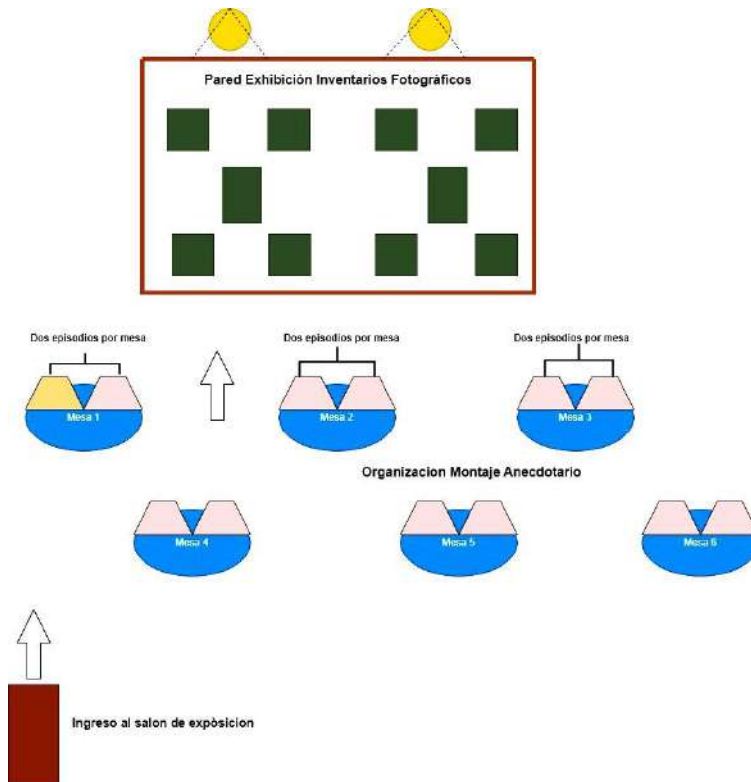
Dado que la sala contaba solo con una pared de dimensiones menores a las pensadas para el panel acrílico, opté por cambiar el formato de las fotografías a 30 × 21 cm, impresas en papel fotográfico, prescindiendo de marcos. Esto le otorgó a las imágenes una apariencia de archivo documental, favoreciendo la interacción directa del espectador con las obras.

Como se tuvo que replantear el montaje de las fotografías del inventario, la disposición del anecdotario ya no era efectiva para su visualización a modo de librito, pues esta presentación reducía la posibilidad de que la mayoría de personas lo visualizaran, máxime en un espacio más reducido que limitaba la facilidad de circulación de los espectadores.

De modo que necesitaba que estuviera visible en su totalidad, pues de esa forma además de ser más accesible, la exposición permitiría que los espectadores establecieran una conexión visual inmediata con los inventarios durante la misma acción de observación. En este sentido decidí trabajar con el formato de 32 x 50 cm, en material propalcote de 320 gr, en impresión de alta calidad, pues el calibre de este material me proporcionaba una firmeza en las impresiones para poder elaborar una suerte de dispositivo a modo de calendario de escritorio, pues buscaba montar el anecdotario en una especie de línea de tiempo, frente a la pared de los inventarios donde por una cara estuviera el texto y en la otra la serie de fotografías que resultaron del proceso para este elemento de la obra.

Aunque esta disposición cambió, la obra permaneció fiel a su intención original: propiciar un diálogo independiente y simultáneo entre imagen y palabra. La dirección del recorrido no alteraba la experiencia, sino que permitía múltiples posibilidades de interacción.

Esquemas de reorganización final de la obra



En el diagrama de montaje se observa cómo la pared central del salón albergó las fotografías de inventario, mientras que los anecdotalios se dispusieron en mesas redondas, agrupadas de a dos, funcionando como estaciones de lectura independientes.

También se observa la distribución de las mesas disponibles en las que se emplazaron los dispositivos de exhibición del anecdotalio, se lograron agrupar de a dos por cada mesa, cada dispositivo corresponde a un episodio del anecdotalio.

La intención que tenía para exponer la nueva presentación del anecdotalio era emplazarlos sobre un soporte rectangular o mesas rectangulares puestas en fila para montar el anecdotalio, para que se diera una mejor circulación de los visitantes alrededor de los anecdotalios, pero este salón solo contaba con estas mesas redondas, de manera que se organizaron de manera intercalada con un espacio prudencial lo cual no afectó la apreciación de los espectadores.

Imagen 66

Evidencias Muestra Expositiva



Imagen 64

Impresión de Prueba Para Anecdótico/ esquemas del formato de exhibición anecdótico



Dispositivo a emplazar en mesas, dos caras visibles



### Ventajas de la disposición final de la obra

La nueva disposición, además de reducir significativamente los costos de montaje, propició una interacción más libre y espontánea con la obra.

Ya no se imponía un recorrido específico: cada visitante elegía su propio camino, empezando por el anecdotario o por los inventarios, estableciendo relaciones personales entre imagen y relato.

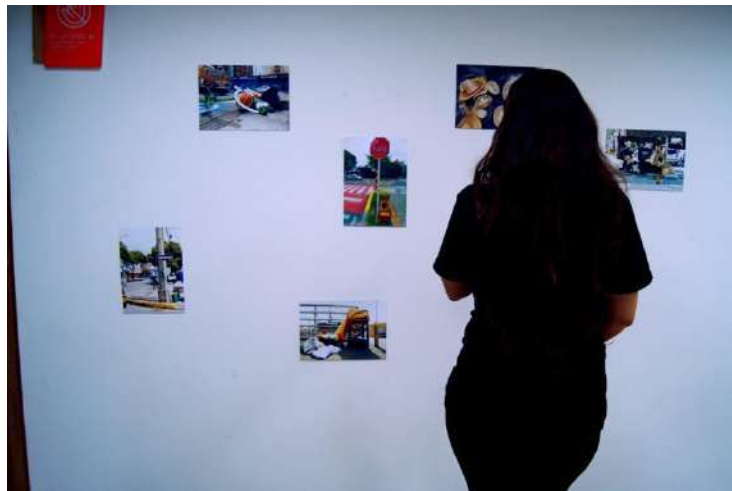
Esta autonomía en el recorrido enriqueció la experiencia de lectura y observación.

La nueva disposición del anecdotario, plenamente visible, facilitó que, mientras se leía un relato, la mirada se dirigiera espontáneamente a buscar su correspondencia visual en la pared, y viceversa. En este ejercicio se producía una circulación activa de las miradas, que incluso promovía breves intercambios entre los visitantes.

La interacción fue especialmente positiva: la obra no solo propició un diálogo entre las imágenes y los relatos, sino también entre los propios espectadores, generando una experiencia colectiva y dinámica más rica de lo inicialmente esperado.

Esta interacción fue muy positiva pues el espectador fue llevado por un interés propio en buscar un relato o una representación ante la descripción de una situación o de una forma de hacer fotografías.

### Evidencias fotográficas de la exposición





### Retroalimentación sobre la experiencia de los espectadores

Durante la exposición, los asistentes manifestaron diversas inquietudes respecto a varios aspectos de la obra presentada. Al concluir la observación, se llevó a cabo un breve conversatorio en el cual expresaron su interés por los distintos grupos sociales representados en la obra, tales como:

Comunidades indígenas: Yukpa y Kichwa.

Migrantes: provenientes de Venezuela, Uruguay y Ecuador.

Artistas y Artesanos.

La obra generó una profunda experiencia de identificación con estos grupos sociales, ya que muchos de los asistentes no tenían conocimiento previo sobre las comunidades indígenas mencionadas ni sobre las nacionalidades de algunos de los migrantes que encuentran cotidianamente en las calles de la ciudad.

Durante el conversatorio, surgieron preguntas sobre la ubicación geográfica de las comunidades indígenas, así como un interés por conocer la situación actual de las personas dedicadas a actividades consideradas dentro de la "informalidad", término que fue objeto de discusión en relación con su pertinencia para describir ciertos oficios y economías alternativas durante la charla.

Asimismo, los asistentes emitieron comentarios positivos respecto al tratamiento de las imágenes, destacando que la obra promueve una forma de observación que resalta la dignidad de las personas y el valor de sus actividades cotidianas.

Se generó también una dinámica especialmente interesante entre los asistentes más jóvenes, quienes, a partir de las fotografías del inventario o del anecdotario, intentaban identificar las zonas de la ciudad a las que pertenecían las imágenes.

Las mesas organizadas a manera de estaciones de lectura, facilitó que dos personas pudieran acercarse simultáneamente a apreciar dos episodios del anecdotario por cada mesa, esta división del anecdotario enfocaba más la atención en cada parte del relato propiciando comentarios y reflexiones como así lo mencionaron algunos asistentes en la charla.

Finalmente, algunos participantes aportaron conocimientos previos sobre las actividades o los grupos indígenas que seguramente se habían encontrado en el transcurrir diario a sus actividades diarias. A partir de sus observaciones, identificaron el proceso de creación de la obra como un ejercicio de reconocimiento de la ciudad a través de una búsqueda creativa.

Algunos asistentes hicieron sugerencias sobre la necesidad de un espacio más amplio para la obra.

Otros mencionaron que sería una investigación necesaria en los demás municipios del área metropolitana.

## **Documentación de la obra**

Se planificó una estrategia de documentación para la obra durante su puesta en escena. Inicialmente, se pensó en realizar un registro fotográfico del montaje final y de la interacción con los visitantes, con el objetivo principal de generar evidencia para el documento requerido por la universidad. Complementando esta intención inicial, se produjo también un video que documenta la inauguración de la exposición fotográfica, realizada en un salón de la Biblioteca Pública Gabriel Turbay.

La realización del video, mas allá del objetivo académico, lo hice porque sentí la necesidad de registrar la obra en su versión final, así como su montaje y exhibición, con el propósito de crear un dossier del proyecto que me permita promocionar la obra y ampliar sus posibilidades de circulación. Mi intención es que no se limite a exhibirse en los espacios del circuito cultural centralizado de la ciudad, sino que también pueda llegar a colegios de mi comunidad en el norte de la ciudad y a otros espacios populares.

Posteriormente, tras la revisión por parte de los jurados, se solicitó una recopilación digital de la obra que facilitara su visualización y mejorara la legibilidad del anecdotario. En conjunto, estos elementos de documentación durante la fase final de exhibición complementan la obra física y permiten una circulación digital, lo que amplía sus posibilidades de incursionar en espacios virtuales y continuar enriqueciéndose con nuevo material y procesos creativos.

### **Archivo fotográfico del montaje e inauguración**

Se realizó una serie de fotografías que documentan la disposición de los elementos del montaje, el espacio de inauguración y la interacción del público con la obra. El registro incluye planos generales del recinto, primeros planos de elementos clave como el anecdotario y los inventarios, así como planos medios y enteros de visitantes interactuando con la exposición.

### **Video de la exposición**

El video inicia con una toma de la fachada de la biblioteca y continúa con un plano subjetivo que simula la entrada de una persona al espacio expositivo, recorriendo la muestra con acercamientos en primer plano a los distintos elementos del montaje. Posteriormente, se presentan fragmentos

de la presentación que realicé de la obra, así como del conversatorio final, donde los asistentes compartieron sus inquietudes y reflexiones.

El trabajo audiovisual incluyó un proceso de postproducción en el que se fortaleció la narrativa visual mediante una banda sonora ambiental con influencias de jazz y rock. También se aplicaron correcciones de color con LUTs digitales para otorgarle una estética coherente a todo el video, y se utilizaron transiciones entre tomas para marcar un ritmo fluido y dinámico.

Enlace video de la exposición: <https://youtu.be/Krnwnv9hBwg>

Recopilación digital de la obra

Se elaboró un libro digital donde se recopiló la obra en su totalidad, el cual lleva una clasificación en el orden en que se logró cada una de las fotografías del inventario y el relato correspondiente en el anecdotario.

Enlace del libro digital:  
<https://flipbookpdf.net/web/site/e5e35aff127291e3183c33dec7be644a435db8d6202504.pdf.html>

## Difusión de la obra

Para promover la apertura de la exposición se consideraron diversas alternativas, desde canales convencionales hasta plataformas digitales.

Se recurrió a la emisora cultural Luis Carlos Galán Sarmiento, cuya programación diaria incluye espacios dedicados a la agenda cultural de la ciudad. En un par de emisiones se presentó una reseña de la exposición y se extendió la invitación al público. Me realizaron una breve entrevista en la que me preguntaron el nombre de la exposición, la fecha de exhibición y su temática. También me brindaron la oportunidad de hablar sobre el proceso de trabajo que llevé a cabo y de explicar por qué me interesó abordar el tema de la marginalidad desde la perspectiva de la economía informal.

Asimismo, se diseñaron flyers publicitarios, tanto digitales como impresos, los cuales fueron difundidos en redes sociales y repartidos físicamente durante la semana de la exposición y el mismo día del evento, en los alrededores del Instituto Municipal de Cultura y Turismo y en el barrio donde resido.

### Imagen 67

*Propuesta de Flyers para difusión de la exposición*



Se recurrió a las redes sociales, para crear un evento en facebook, en el cual se pudo dar información sobre la exposición a los interesados en línea.

Se utilizó también la plataforma de Facebook para crear un evento que permitiera compartir información con las personas interesadas.



Se aprovecho la opcion de WhatsApp de crear eventos para hacerle la invitacion a mis contactos



Si bien se logró generar algunas interacciones, la respuesta no fue la esperada, en parte porque, debido a la confirmación tardía del espacio, las invitaciones por redes sociales solo pudieron enviarse un par de días antes del evento.

## Conclusiones

A lo largo del desarrollo del trabajo de investigación así como del proceso creativo tuve una actitud de encarar de manera reflexiva el ejercicio de fotografiar una parte de las realidades sociales de mi ciudad. El fenómeno de la marginalidad en su complejidad y en sus matices requiere ser abordado desde una conciencia abierta a la reciprocidad de la experiencia de aprendizaje que suscita construir una representación del otro, o de lo otro: una realidad en la que no estamos inmersos, sino de la cual solo recibimos otras representaciones, otras interpretaciones, otras elaboraciones sobre un sujeto que vive una condición específica. De este modo la construcción de una imagen, o propuesta estética en estos derroteros solo es medianamente plausible si el proceso surge de una relación colaborativa y no jerárquica.

Desde este proyecto espero haberme acercado a ese propósito de convertir una preocupación íntima en una metodología creativa. A la vez espero que el resultado logrado pueda ser parte de una inquietud colectiva, o de un sector de la población que en su vulnerabilidad ha sabido alzar su voz desde su participación en el espacio público con manifestaciones artísticas, culturales o desde la afirmación de su identidad. Esto también se refleja en su actividad económica muchas veces perseguida por unas instituciones con un concepto errado o utilitario de lo público. Así la economía popular suele ser marginada por políticas públicas desde un Estado alejado de estas realidades y más enmarcado dentro de una dinámica capitalista excluyente que busca eliminar la diferencia, la autenticidad, con el fin de maximizar el flujo comercial de los grandes capitales.

Todo el proceso fue una experiencia enriquecedora para un aficionado de la fotografía, pues como lo mencione, con anterioridad a este proyecto, practicaba la fotografía de calle como un pasatiempo, en el que registre parte de la dinámica de vida que se presenta en las calles y el centro de mi ciudad, en las marchas colectivas donde la diversidad hace escuchar su voz política y en las problemáticas donde parece ahogarse. Esta práctica me hizo tomar conciencia de que el ejercicio fotográfico puede lograr algo más que documentar, y es que puede ser una actividad relacional en torno a una forma de ver, de representar, de comunicar. Al acercarnos al otro con la intención de tomar una imagen para la posteridad, como evidencia de su condición actual, o como la afirmación de su lugar en la disputa por lo público, empezamos a replantear espacios y formas de ver. Sin embargo esto es posible solo si entablamos ese dialogo en igualdad de

condiciones y teniendo presente que el producto logrado se traslada a una lucha por un espacio en lo simbólico, en una disputa dentro de los discursos que se instauran sobre la marginalidad. De este modo se empieza a recorrer un camino para afianzar la diversidad, para reconocer al otro como sujeto político y en toda capacidad de generar su propio discurso.

Desde esta perspectiva, cada encuentro con las personas que ejercen una actividad en el espacio público fue un diálogo honesto y directo, sin ambigüedades. Tuve en cuenta sus perspectivas, sus puntos de vista, y su aporte sobre la problemática de la imagen que los medios de comunicación han fabricado sobre su condición, así como la conciencia que ha generado en ellos el modo en que son representados en los circuitos informativos y culturales, lo cual fue clave para llevar a buen término la propuesta visual. Por ello, no todo intento de acercamiento o diálogo fue exitoso. Aunque la hostilidad con la que me encontré fue mínima, esa confrontación fue constructiva, pues resultó gratificante encontrarme con una posición sólida de rechazo, que cuestiona una actividad y sus consecuencias, muchas veces complejas y desconocidas para quienes se encuentran frente a la lente.

Recorrer la ciudad en busca de imágenes para desarrollar una temática fue, en muchos sentidos, redescubrirla. La dinámica de no seguir un trayecto estructurado ni totalmente planificado, sino más bien recorrerla de forma intuitiva, con la mente abierta a toda posibilidad, resultó profundamente enriquecedora. No se trató de jerarquizar las imágenes, creyendo que unas eran más importantes que otras, sino de ampliar la mirada incluso a partir de aquello que, en apariencia, podía parecer banal. Esta forma de acercamiento resultó clave para explorar lo visual dentro del proyecto.

Así, el recorrido por la ciudad se hizo con un tema en mente, pero sin buscar resultados estéticos predefinidos. Fue la misma experiencia del caminar la que fue revelando dinámicas propias, encuentros inesperados y una diversidad que obligaba a estar atento, a decidir en el momento del registro fotográfico, reconociendo la particularidad de cada situación. En este proceso, me esforcé por dejar de lado ideas preconcebidas, antes de entablar una negociación en el espacio en que estas personas trabajan.

Otra dinámica interesante que resulto de los recorridos exploratorios por la ciudad, es que conté

con el acompañamiento de una persona con la cual he compartido la afición por la fotografía, que lleva más tiempo en el registro fotográfico de la calle y que siempre está dispuesto a compartir su conocimiento y a aprender de los demás.

Enrique Vasquez, fotógrafo amigo, autodidacta, siempre abierto al dialogo, con el que siempre disertamos sobre la praxis fotográfica, me apporto su conocimiento de la ciudad y su particular visión de la fotografía. Al comunicarle la intención de la propuesta, Enrique aceptó sumarse de inmediato, dando pie a una colaboración muy enriquecedora. Mientras recorríamos la ciudad íbamos conversando desde su postura en cuanto a la fotografía y mi naciente interés por esta temática de lo marginal, dando como resultado un andar en el que teoría y práctica dialogaban hasta lograr una imagen, lo cual fue muy significativo para esta propuesta.

## Bibliografía

- Arendt, H. (1982). *La Condición Humana* (1 ed., p. 37-59). Chicago: University Of Chicago. Recuperado de <https://ezequielssingman.files.wordpress.com/2020/09/la-condicion-humana-hannah-arendt.pdf>
- Calero, Jose. «Espacio público, espacio privado. La obra de arte como documentación en el seno de prácticas relacionales.» *Tsantsa Revista de Investigación artística* Núm. 5 (diciembre, 2017): 239-250. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1749>
- Rancière, J., & Dilon, A. (2010). *El espectador emancipado / Jacques Rancière ; traducción de Ariel Dilon*. Manantial.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la Fotografía*. traducción de Carlos Gardiní, Edhasa, 1981
- Sontag, S. (2003). *Ante El Dolor de Los Demas* (1 ed., p. 8-50). España-Madrid. Recuperado de [www.puntodelectura.com](http://www.puntodelectura.com)
- Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1).
- Errata, R. (2010). La escritura del arte. *Revista Errata*, (2). <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata2-la-escritura-del-arte>
- Dubois, P. (1986). *El Acto Fotográfico*. (1 ed.) [https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2015/04/el-acto-fotografico-\\_-philippe-dubois.pdf](https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2015/04/el-acto-fotografico-_-philippe-dubois.pdf)
- Aleksandros. (01. enero 2020). Catálogo de artistas plásticos y visuales de Santander. Aleksandros. <https://catalogodeartistasdesantander.blogspot.com/2020/01/ardila-galvisjaime.html>
- Leandro, P. (2009). El inventario fotográfico como estrategia artística. *Revista de Educación Pública*, 1-6. <https://DOI:10-18264/REP>

- Barthes, R. (2017). Un mensaje sin código. Ensayos completos. Ediciones Godot .  
file:///D:/Material%20Finalizar%20Proyecto%20de%20Grado/PROYECTO%20ARTE%20FINAL/Lecturas%20teoricas/elemnsaje%20fotografico%20barthes-.pdf
- Fernández, M. (2017). La retórica de la imagen Roland Barthes [Reseña]. Artedivague.  
Recuperado de: <https://artedivague.wordpress.com/2017/06/20/la-retorica-de-la-imagen-roland-barthes/>
- Ardila Galvis, J. (1978). [Fotografía]. Catálogo de artistas plásticos y visuales de Santander. Galería de la Oficina. Medellín.  
<https://catalogodeartistasdesantander.blogspot.com/2020/01/ardila-galvis-jaime.html>
- Eslava Flórez, C. (1965). [Fotografía]. Banco de La Republica, biblioteca virtual. Bucaramanga. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/carlos-eslava/id/573/rec/39>
- Cristancho Ballesteros, H. (2019). Ana T [Fotografía]. Hector I Cristancho B.  
<https://hectorcristanchofotografia.com/galeria-ana-t/>
- Cristancho Ballesteros, H. (2020). Non Presentia [Fotografía]. Hector I Cristancho B.  
<https://hectorcristanchofotografia.com/galeria-non-presentia/>
- Evans, W. (1930). Camión y letrero [Fotografía]. Oscar En Fotos.  
<https://oscarenfotos.com/2012/06/10/walker-evans-lo-extraordinario-en-lo-ordinario/>
- Evans, W. (1936). Garaje, Atlanta [Fotografía]. Oscar En Fotos.  
<https://oscarenfotos.com/2012/06/10/walker-evans-lo-extraordinario-en-lo-ordinario/>
- Evans, W. (1935). African Negro Art [Fotografía]. Oscar En Fotos. Museo de arte de Nueva York. <https://oscarenfotos.com/2012/06/10/walker-evans-lo-extraordinario-en-lo-ordinario/>
- Evans, W. (1941). La casa de los Gudger [Fotografía]. Ábrete Libro.  
<https://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?t=91269>
- Evans, W. (1955). Beauties of the Common Tool [Fotografía]. the making of, by greg allen. <https://greg.org/archive/2020/05/12/walker-evans-beauties-of-the-common-tool.html>
- Ray, M. (1961). Objets de mon affection [Fotografía]. Artenea.  
<https://arteneablog.wordpress.com/2019/04/09/man-ray-y-sus-objetos-de-fantasia/>
- Ray, M. (1922). Rayogramas [Fotografía]. Tres minutos de arte.  
<https://www.3minutosdearte.com/fotografia/seis-fotografias-un-concepto/man-ray-y-los-rayogramas/>
- Mata, F. (2015). Instalaciones Involuntarias [Fotografía]. FranciscoMataRosas.  
[http://www.franciscomata.com.mx/instalaciones\\_involuntarias.html](http://www.franciscomata.com.mx/instalaciones_involuntarias.html)
- Calle, S. (1981). El hotel", habitación 47 [Fotografía]. Wikipedia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Hotel\\_\(obra\\_de\\_Sophie\\_Calle\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Hotel_(obra_de_Sophie_Calle))
- Chaves, M. (1996). Buracos [Fotografía]. Marcos Chaves.  
<https://marcoschaves.net/1996/03/05/buracos/>
- Ardila, E. (2012, 16,08). Deportarán a ecuatorianos si invaden espacio público. Vanguardia Liberal. <https://www.vanguardia.com/area->

metropolitana/bucaramanga/2012/08/16/deportaran-a-ecuatorianos-si-invaden-espacio-publico/

- Romero, F. [FelipeRomero]. (14 de diciembre de 2019). [Publicación de estado]. [https://www.facebook.com/profile.php?id=100036764900263&locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/profile.php?id=100036764900263&locale=es_LA)
- Franz, R. (2023, 03,09). Bucaramanga evoca los 50 años de la icónica biblioteca Gabriel Turbay. Vanguardia Liberal. <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/2023/09/03/bucaramanga-evoca-los-50-anos-de-la-icónica-biblioteca-gabriel-turbay/>