

IMAGEN  
LATENTE

María Teresa  
**García**

Obra 1975-2025

**MUNICIPIO DEL DISTRITO  
METROPOLITANO DE QUITO**

Pabel Muñoz López  
Alcalde  
**Distrito Metropolitano de Quito**

Jorge Cisneros  
**Secretario de Cultura**

Ivette Celi  
Directora Ejecutiva  
**Fundación Museos de la Ciudad**

Santiago Ávila Albuja  
Coordinador (e)  
**Centro de Arte Contemporáneo de Quito**

**EQUIPO DEL CENTRO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO**

Angie Farfán, Mariuxi Giraldo, David Jarrín, Salomé López, Eli Noblecilla, Christian Vallejo  
**Exposiciones y Programas Públicos**

María Fernanda Quelal  
**Asistencia de Coordinación**

Carolina Enríquez  
**Museología Educativa**

Evelyn Bonilla, Carolina Borja, Tomás Bucheli, Piter Corozo, Carol Cortez, Lorin Çiftçi, Mireya Pineda, Ariana Sánchez  
**Mediación Educativa**

Abel Ramírez, Gabriela Remache  
**Mediación Comunitaria**

William Cayambe, Elena Guaño, Gabriela López, Adriana Morales, Gladys Morocho, Jefferson Pallo, Verónica Pazto, Carlos Pineida  
**Operaciones**

Andrés Bolaños, Pamela Caldas, Yaner Canga, Franklin Cortés, Luis Domínguez, Esteban Granda, José Luis Hidalgo, Julio Jaramillo, Miguel Lanchimba, Ricardo Martínez, Christian Monsch, Claudio Muñoz, Roberto Noboa, Félix Otavalo, Andrea Pazmiño Ramírez, Adrián Peñafiel, Galo Sarmiento, Matías Simbaña, Valeria Verdesoto, Kleber Vite  
**Museografía**

Verónica Aumala, Dayana Callejas, Ximena Figueroa, Pablo Jijón, Paola Mejía, Glauca Mosquera, Wary Muenala, Mauro Reyes, Johana Robles, Alexis Sánchez, Daniel Schettini, José Serrano  
**Comunicación**

Jicela Montero Bravo  
**Corrección de textos**

Gabriela Granda Rojas, Víctor Purcachi  
**Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera**

Luis Fernando Auz, Amalina Bomnin Hernández, Lorena Marisol Cárdenas, Adriana Coloma Santos, Daniela Fuentes Moncada  
**Comité Técnico Convocatoria 2024**

Elvira Espejo, Elvis Fuentes, Ana Rodríguez Ludeña  
**Comité de Jurados Convocatoria 2024**

**EQUIPO IMAGEN LATENTE**

María Teresa García  
**Ganadora Premio Trayectoria  
Fotografía y archivos**

Pepe Avilés y Fabiano Kueva  
**Curaduría exposición y edición de Catálogo**

Pepe Avilés  
**Diseño y diagramación / Digitalización y edición de imágenes / Fotografía de registro de sala**

Laura Haro y Erick Peralvo  
**Asistencia**

Victoria Lozada y Laura Haro  
**Digitalización**

Víctor Hoyos  
**Museografía**

Gelatina Laboratorio Fotográfico, Ángel Chiriboga  
**Impresión digital de imágenes**

Sprintout, Berlín / LentiPrint, Berlín  
**Impresión de imágenes en materiales no convencionales**

Ana Cristina Franco, SinFiltro Cine  
**Documental *El Otro Sangolquí***

Fabiano Kueva  
**Video y audio mastering**

Wilbris Enmarcaciones / Luis Ushiña  
**Enmarcación**

Lupe Álvarez, José Antonio Navarrete y Fabiano Kueva  
**Textos Catálogo**

Archivo Pedro Meyer / Archivo MTG  
Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit  
**Documentos**

Luis Monteros  
**Revisión final Catálogo**

**Portada:** *Autorratrato*, Quito, 2021.  
**Contraportada:** *Don Facundo*, Sangolquí, 1983.

ISBN: 000000000000

PREMIO NACIONAL DE LAS ARTES MARIANO AGUILERA / TRAYECTORIA ARTÍSTICA

IMAGEN  
LATENTE

María Teresa  
**García**

Obra 1975-2025



**Quito**  
ALCALDÍA METROPOLITANA

**Agradecimientos:**

A la Secretaría de Cultura y a la Dirección Ejecutiva de la Fundación Museos de la Ciudad (FMC).  
A las autoridades y equipos del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito  
que hicieron posible la quinta edición del Premio Mariano Aguilera.

A Paula Jácome, exdirectora de la FMC (2023-2025) y a José Francisco Suárez, excoordinador del  
Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC) (2024-2025).

A quienes integraron la FMC durante este proceso: Renata Arcos, Massiel Carrillo, Jennifer Freire,  
Gabriela Báez, Julissa Morejón, Carmen Hidalgo, José Jarrín, María Judith León, Natalia Mena,  
Samantha Delgado, Jicela Montero, Gireth Ovando, Daniela Zurita.

A los equipos de coordinación, comunicación, museografía, operaciones y mediación educativa del  
CAC, así como al personal de la FMC durante 2024-2025, nuestro reconocimiento  
por su compromiso y dedicación.

**NOTA ACLARATORIA**

Este catálogo fue impreso en marzo de 2026.

En caso de encontrar algún error u omisión, se solicita comunicarse con el  
Centro de Arte Contemporáneo de Quito o con la Fundación Museos de la Ciudad.

El escritor y crítico social James Baldwin, en medio de las convulsiones y cambios sociales que atravesaron el largo siglo XX, escribió: «El arte sirve para cuestionar las verdades establecidas, reflejar la complejidad de la experiencia humana, especialmente en relación con la raza y la opresión, y para inspirar el cambio social al revelar vulnerabilidades y desafiar las narrativas dominantes». Su afirmación resuena hoy con fuerza, porque nos recuerda que el arte nunca ha sido –ni debe ser– un lujo ornamental. El arte es una fuerza vital: permite ver lo que se oculta, nombrar lo innombrable y devolver humanidad en medio de las fracturas sociales.

Los artistas importan porque nos sacuden de lo obvio, nos invitan a sospechar de lo establecido y nos animan a mirar más allá de lo inmediato. Importan porque muestran la herida y la belleza, porque abren espacio para la diversidad de experiencias y nos ofrecen nuevas maneras de habitar el mundo.

Si aceptamos que son ellos quienes nos ayudan a imaginar y reflexionar como sociedad, entonces se vuelve imprescindible reconocer que su trabajo no puede depender solo de la lógica del mercado. El arte no es un privilegio: es un derecho. Y garantizarlo es una responsabilidad democrática. El fomento público se convierte así en el suelo fértil que hace posible que los artistas produzcan, se sostengan y compartan sus visiones con todos. No hablamos únicamente de becas o premios, sino de un ecosistema cultural vivo, con espacio para la experimentación, la memoria y la construcción de comunidad.

Ahora bien, si celebramos las trayectorias consolidadas, también debemos pensar en quienes empiezan. La pregunta es inevitable: ¿qué habría pasado si, en sus inicios, María Teresa no hubiese tenido espacios de formación, exhibición o apoyo? ¿Cuántos artistas jóvenes, en medio de la precariedad, se ven obligados a renunciar a sus proyectos para poder sobrevivir?

El presente, marcado por crisis económicas y presupuestos culturales menguantes, exige un modelo más robusto de fomento público. No basta con premiar trayectorias consolidadas:

necesitamos generar oportunidades para que los artistas emergentes puedan producir, experimentar y vivir de su arte. De lo contrario, la creación corre el riesgo de convertirse en un privilegio para unos pocos y no en un derecho compartido.

En sociedades atravesadas por desigualdades, el arte se convierte en un espacio de resistencia y cuidado. No se limita a producir obras: produce comunidad, salud emocional, conversaciones urgentes. Apoyar a los artistas en tiempos de crisis es apoyar la resiliencia social; es reconocer que el arte nos ofrece lenguajes para procesar el dolor colectivo, para imaginar salidas, para sostener esperanza. Un mural en un barrio, un poema leído en la plaza, una fotografía en una sala pública: cada gesto amplía nuestra capacidad de resistir y de soñar.

El Premio Mariano Aguilera nos recuerda, año tras año, que la cultura es un tejido vital. Reconocer hoy a María Teresa García es honrar la memoria de quienes nos han dado tanto y, al mismo tiempo, asumir un compromiso con quienes buscan abrir camino. La pregunta inicial –¿por qué son importantes los artistas?– encuentra aquí una respuesta luminosa: porque sin ellos perderíamos la capacidad de imaginar, de recordar, de ser comunidad.

Esa respuesta exige acción. Crear más y mejores oportunidades de fomento público es garantizar que las nuevas generaciones puedan seguir creando, incluso –y sobre todo– en contextos de crisis. Porque el arte no es un lujo reservado para tiempos de bonanza: es una necesidad vital en cualquier época, especialmente en las más difíciles. Este catálogo, este Premio y este reconocimiento a María Teresa García son también una invitación a renovar nuestro compromiso colectivo con la cultura. Una invitación a comprender que cada fotografía, cada poema, cada canción no son gestos aislados, sino semillas de futuro que debemos cuidar entre todos.

Jorge Cisneros  
**Secretario de Cultura**  
**Distrito Metropolitano de Quito**

En mayo de 2024, María Teresa García recibió el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera en la categoría «Trayectoria Artística». Es la primera fotógrafa en obtener esta distinción. El hecho no es menor: marca la visibilización de una práctica artística que, durante décadas, ha buscado su legitimación dentro del arte ecuatoriano. Este galardón es una celebración viva que fortalece procesos creativos en curso y que se propone saldar deudas históricas con quienes han sostenido la escena artística del país desde la periferia institucional.

Este catálogo da cuenta del proceso que siguió a su premiación, mostrando la exposición *Imagen Latente*, presentada en el Centro de Arte Contemporáneo entre mayo y septiembre de 2025, con curaduría de Pepe Avilés y Fabiano Kueva. La publicación desafía la función de registro expositivo: incluye obras inéditas que revelan un corpus poco explorado de la artista, evidenciando la riqueza e inmensidad de un trabajo sostenido durante cinco décadas. La labor de María Teresa constituye un universo de obra vasto y complejo. Así, esta publicación emerge de la urgencia por constituir una herramienta de investigación sobre el quehacer fotográfico de la artista.

Los textos que componen esta publicación abordan distintas capas de lectura de su obra. Fabiano Kueva propone un recorrido que atiende a las condiciones formales de las piezas –sus materialidades, sus procedimientos técnicos, sus estrategias de representación–, al tiempo que sitúa la producción de María Teresa en sus dimensiones históricas, trazando genealogías y conexiones con la fotografía ecuatoriana. Lupe Álvarez se detiene en *Llegando a los Cincuenta*, serie definitoria para entender los quiebres de lenguajes del autorretrato y sus cruces con las prácticas del arte contemporáneo de los años noventa. José Antonio Navarrete analiza *El Otro Sangolquí* como un ejercicio que excede la función documental, identificando en ese proyecto sostenido durante cuatro décadas una forma de conocimiento poético que desestabiliza las categorías de lo objetivo y lo

subjetivo. Cada texto aporta herramientas conceptuales diferenciadas, construyendo así un discurso crítico polifónico.

Esta aventura de los lenguajes fotográficos está íntimamente ligada a la aventura de su historia de vida. Cada desplazamiento geográfico implicó un cambio en sus modos de mirar. En sus fotografías conviven retratos sangolquileños y danzas balinesas, autorretratos y paisajes digitales manipulados, rituales andinos y experimentación formal con superficies lenticulares. De esta forma, la obra de María Teresa se sitúa en zonas de tránsito: entre lo documental y lo poético, entre lo local y los horizontes de otras latitudes, entre la materialidad de la gelatina de plata y la inmaterialidad del archivo digital.

Desde el Centro de Arte Contemporáneo asumimos la producción de esta publicación como parte de un compromiso institucional conjunto con el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera y su reconocimiento a María Teresa García. Este catálogo es una apuesta por el cuidado: cuidado de las imágenes, cuidado del archivo, cuidado de una trayectoria que merece ser documentada con rigor y sensibilidad. Como espacio cultural público, nuestro aporte consiste en crear las condiciones materiales y afectivas necesarias para acompañar el trabajo de la artista. La fuerza del Premio Mariano Aguilera radica precisamente en su potencia como programa de fomento público que no se agota en el reconocimiento simbólico, sino que se materializa en acciones concretas: una exposición, una publicación, un proceso de investigación. En este caso, ese acompañamiento se extiende hacia la memoria de María Teresa, hacia la posibilidad de que su archivo tenga una vida pública, se constituya como un dispositivo para activar el diálogo y sea la trinchera material y el aporte para la historia de la fotografía ecuatoriana.

Santiago Ávila Albuja  
**Coordinador (e)**  
**Centro de Arte Contemporáneo**

*Imagen Latente* se despliega como un complejo y extenso compendio visual que da cuenta de cincuenta años de labor artística de María Teresa García, recogiendo su mirada sensible y espíritu inquieto por registrar su entorno al andar. El constante impulso por documentar y la vivaz curiosidad de la artista para construir relatos propios la han acompañado desde temprana edad, llevándola a encontrar en la fotografía un medio eficaz para narrar su experiencia de vida, su relación con los lugares que habita y su manera de ver y entender el mundo.

Históricamente, la fotografía ha sido usada como una herramienta de registro periodístico y científico. Desde el arte, el medio trasciende estos usos para representar desde la subjetividad; en tal sentido, María Teresa ha hecho del acto de fotografiar una forma de vida, creando relatos afectivos e íntimos que devienen en un riquísimo archivo visual, cuidadosamente resguardado. Su mirada se materializa desde un particular interés por capturar la esencia del tiempo vivido y los espacios donde se ha arraigado.

El medio fotográfico prevalece en el relato expositivo, permitiendo acercarnos a las preocupaciones que motivan la práctica de María Teresa. Su pertinaz necesidad por crear y coleccionar imágenes la han llevado a producir desde una multiplicidad de soportes análogos, digitales y mixtos. Su obra parte de la foto y la rebasa, desbordando el lenguaje para pensar la imagen y su función transdisciplinar, múltiple y versátil, y, a su vez, desafiando sus límites para ponerlos en tensión, lo que se hace evidente en cada pieza que descubrimos al recorrer los pabellones del CAC.

Las obras que componen *Imagen Latente* afectan nuestros sentidos y nos sumergen en los mundos que María Teresa crea desde imágenes y sentires capturados en latitudes disímiles. Al transitar su exposición es imposible no fascinarse con los territorios, personajes, rituales, composiciones y situaciones ahí representadas. Así, podemos reconocernos en la fiesta popular y en la cotidianidad de Sangolquí y sus moradores; identificar y construir

las historias de aquellos retratados; contemplar la inmensidad de sus paisajes; adentrarnos en la vida de quienes habitan regiones lejanas; deambular en su interminable archivo; reconocerla en sus autorretratos; o, incluso, perdernos ante los lugares y seres que viven en sus fotografías. Esta capacidad de asombro, resultado de observar las imágenes que García ha creado desde vínculos íntimos, mediados por la lente de su cámara, nos invita a la contemplación y reflexión profundas. Su fotografía nos descoloca, nos llama a una conversación directa y espontánea con el pasado, con el ahora y con otros futuros posibles, latentes en cada imagen.

La energía vital de la artista está implícita en la muestra, potenciada gracias a la complicidad curatorial de Fabiano Kueva y Pepe Avilés, lo que permite un diálogo horizontal y cercano con su producción. Sus fotografías, colmadas de alta sensibilidad, mirada crítica y enorme cualidad estética, se traducen en visualidades, sonoridades y materialidades que funcionan como detonantes para discusiones elevadas, sinceras y trascendentes.

María Teresa ha desarrollado una vasta e impresionante carrera con interesantísimas y seductoras propuestas que contribuyen significativamente a la construcción del relato de la historia del arte en Ecuador y la posicionan como un referente indiscutible. Desde su delicado y dedicado quehacer ha conformado un amplísimo y heterogéneo cuerpo de obra que toma diversas rutas y múltiples matices presentes en su exposición. «*Hoy ganó la fotografía*», fueron sus palabras al recibir el Premio Mariano Aguilera y, en efecto, ganó gracias a su trabajo, que reconocemos esencial y valioso. Su ardua labor ha extralimitado el lenguaje fotográfico, situándolo en los debates actuales y, a su vez, nutriendo sustancialmente al campo artístico contemporáneo dentro y fuera del país.

Francisco Suárez Lascano  
**Coordinador 2024 - 2025**  
**Centro de Arte Contemporáneo**







# IMAGEN LATENTE

## María Teresa García

Obra 1975-2025

Fabiano Kueva

### Apuntes iniciales<sup>1</sup>

#### UNO

*A los cinco años deambulaba jugando por la gran casa de mis abuelos. Curiosa, me adentré en la habitación de mis padres y de un armario cayó una caja en la que descubrí la fotografía de una niña desconocida, una ahijada de mi madre; al mirar la imagen noté que esa niña estaba muerta –la sorpresa y el temor se entremezclaron–, dejé caer la foto, algo sucedió en mí. La luz del sol bañó la fotografía y la voz severa de mi padre resonó en toda la casa: Maruja...<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Este texto recoge varias conversaciones sostenidas con María Teresa García y el cocurador de la exposición, Pepe Avilés, durante el proceso de *Imagen Latente*, de septiembre de 2024 a marzo de 2025.

<sup>2</sup> María Teresa García, entrevista personal. Quito, octubre de 2024.



Página anterior:  
Hacia los sesenta  
Fotografía digital  
Fotograbado sobre  
papel de arroz  
18,5 x 28 cm  
Areny de Mar, 2015

Esta página:  
Peluquería sangolquileña  
Película 35 mm  
Impresión digital  
24 x 36 cm  
Sangolquí, 1983

Este acontecimiento, provocado por una fotografía en la tradición de los *velorios de angelitos*, formato memorial muy popular en el Ecuador hasta mediados del siglo XX,<sup>3</sup> irá revelándose, con los años, en forma de gesto, deseo y memoria.

El trabajo artístico de María Teresa García (Sangolquí, 1945) abarca cinco décadas de búsqueda rigurosa y creación continua: 1975-2025. Su obra fotográfica, instalativa y editorial se sitúa sobre coordenadas diversas y

3 Rosa Inés Padilla, *La luz de lo fúnebre: fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja*. Revista Sarance No. 48, p. 7-32. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo, 2022.

despliega una serie de preguntas clave sobre los modos de ver y representar los rostros y los paisajes; el trabajo y las emociones; el espacio público y el espacio íntimo; la ritualidad y las identidades. A la vez, esta práctica nos posibilita una lectura panorámica del contexto local – con sus múltiples conexiones regionales y globales– que grafica algunos debates en torno al campo fotográfico, las perspectivas sobre el poder y las imágenes, así como el agenciamiento y las estrategias instituyentes adoptadas en distintos períodos por artistas y gestores culturales. Un conjunto de experiencias y relacionamientos útiles a la hora de trazar las genealogías de la fotografía contemporánea en el Ecuador.

## DOS

*IMAGEN LATENTE*, más allá de una cronología, propone la puesta en escena de los distintos *cuerpos de imágenes* –muchos de ellos inéditos o de escasa circulación– que María Teresa García ha producido a partir de una permanente experimentación con las temporalidades y las materialidades fotográficas. La *apertura* constituye el elemento clave de la fotografía, pues consiste en la entrada física de la luz que fija la imagen y posibilita su posterior reproducción, su puesta en plural como *aperturas* constituye una potente metáfora para abordar esta obra. Otra noción que permite delinear un hilo interpretativo es la de *transiciones*, entendidas como un espacio/tiempo liminal, un conjunto de condiciones inestables, de fragilidad, susceptibles a una transformación y a sus posibles resistencias.

*Migré a Estados Unidos de Norteamérica en 1963, gracias al apoyo de mi madre y a una prima que me acogió generosamente en Nueva Orleans. Ese año hubo un golpe militar en Ecuador. Fue un acto de desapego hacia las normas asignadas a las mujeres ecuatorianas de aquel entonces. Aprendí inglés en las noches, realicé trabajos como asistente de oficina en empresas de varias ciudades, fui asidua visitante de galerías, museos y lectora de poesía. Me casé con Kenneth Farr en 1969. Estudié artes y sociología en Mayagüez y, finalmente, fotografía en Maryland. Cuando empecé mi carrera artística rondaba los treinta años, tenía dos hijos: Stephanie y Chris, y una cámara Nikon. Regresamos al Ecuador en 1980 y me uní entusiasta a la escena de fotógrafos existente en aquellos años.*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> María Teresa García, entrevista personal. Quito, octubre de 2024.

## TRES

La práctica artística de García se inició en un período de mucha agitación, los setenta y ochenta: años de dictaduras, crisis económica, protesta social, debates culturales, solidaridades, Guerra Fría.<sup>5</sup> La fotografía no fue ajena a este contexto: en esta se produjeron giros subjetivos y quiebres de la mirada. A planteamientos como la *fotografía de calle* de Henry Cartier Bresson, el *paisajismo de zonas* postulado por Ansel Adams, o el *modernismo poético* evocado por Manuel Álvarez Bravo, se sumaron posturas que se radicalizaron en lo no visto, en los rostros que faltaban, en explorar unas geografías liminales. Las imágenes como detonadores de historias y provocaciones poéticas en las cuales la dimensión cotidiana se exaltaba (Josef Koudelka), se alucinaba (Diane Arbus) o se confrontaba (Pablo Ortiz Monasterio). Si toda imagen puede ser considerada como documento social, también puede constituirse en huella, en rastro personal. La fotografía, más allá de la sola técnica, asumida como tensión no resuelta en la mirada, dentro y fuera del cuadro.

*Entre 1982 y 1983, liderados por los fotógrafos Hugo Cifuentes,<sup>6</sup> Camilo Luzuriaga y Claudio Mena conformamos el Grupo YANAYURA,<sup>7</sup> en él que participaron: Francisco Cifuentes, Luis*

<sup>5</sup> Período 1947-1991, marcado por la disputa geopolítica y la confrontación cultural e ideológica, a escala mundial, por la consolidación de dos bloques hegemónicos: proestadounidense y prosoviético, hecho que significó distintas formas de tutela e injerencia política, económica y militar hacia nuestros países periféricos. Ver: Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, DEBATE, Madrid, 2013.

<sup>6</sup> Hugo Cifuentes (1923-2000) lideró, anteriormente, el grupo VAN, colectivo artístico que en 1968 impulsó la «ANTIBIENAL de Quito» y publicó un manifiesto de crítica institucional llamando a la renovación de las artes frente al anquilosamiento institucional. Ver: Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2013.

<sup>7</sup> *Blanco y negro* en lengua kichwa.

Mejía, Alexander Hirtz, Luis Aguirre, Diego Falconí, Faih Hussein, Carlos Peñaherrera, Rodrigo Zapata y Washington Flores. Mantuvimos reuniones semanales para compartir nuestro trabajo fotográfico y hacer crítica constructiva entre todos los integrantes. Desafortunadamente, el grupo se fue dispersando, entre otros motivos porque se consideró que la crítica muchas veces no concordaba con la visión artística de los autores, lo que produjo desacuerdos.<sup>8</sup>

#### CUATRO

La validación internacional de la fotografía dentro del sistema del arte se fue consolidando por la labor de museos, bienales, congresos, editoriales –y posteriormente ferias– desde Europa y Norteamérica.<sup>9</sup> La publicación de textos clave como: *Sobre la fotografía* de Susan Sontag (1973); *Cámara Lúcida* de Roland Barthes (1980); *Sobre las ruinas del museo* de Douglas Crimp (1980); o *El acto fotográfico* de Philippe Dubois (1983), nutrieron este devenir con lineamientos teóricos varios: la imagen *semiótica*, la *condición posmoderna* del hecho fotográfico o la emergencia de los denominados *estudios visuales*.

Paralelamente, en Latinoamérica se tejían redes y circuitos fotográficos movilizadas desde la reivindi-

<sup>8</sup> María Teresa García, manuscrito. Quito, 1983.

<sup>9</sup> El MOMA inició su colección de fotografía en los cuarenta, con el auge de revistas como LIFE. A partir de los sesenta dio un giro hacia la fotografía como práctica artística, exhibiciones como *New Photography* (1985) ejercieron gran influencia internacional. En el caso francés, la Biblioteca Nacional en conjunción con el Museo Nacional de Arte Moderno y, posteriormente, el Centro Pompidou impulsaron la preservación y exhibición fotográfica, lo que estimuló plataformas como *ARLES: Les Rencontres de la Photographie* (1970) o ferias como *Paris Photo* (1997). Desde el fotoperiodismo, fue fundamental la creación de *Word Press Photo* (1955), plataforma promovida por un grupo de fotógrafos independientes holandeses y que devino en uno de los premios más reconocidos a escala global.

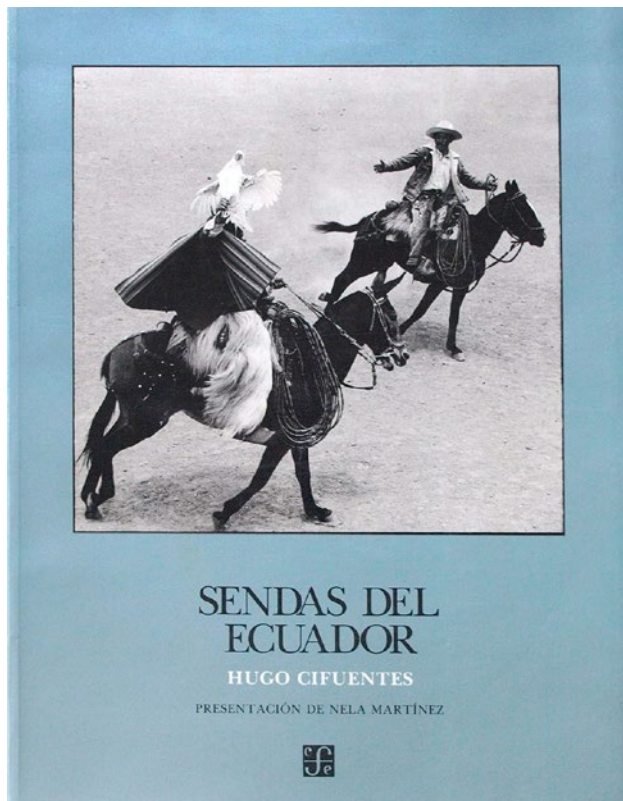


cación geopolítica y la autonomía cultural. Encuentros, concursos, agrupaciones, publicaciones y exposiciones fueron el vehículo de conexión artística e intelectual entre los años setenta y los noventa, con coordenadas múltiples: Cuba, México, Venezuela, Argentina, Colombia o Brasil.<sup>10</sup> Apuestas por construir una alternativa visual e ideológica, respecto de los repertorios hegemónicos de «miseria», paisajismo «exótico» y exaltación del «progreso». Miradas emergentes, asentadas en investigaciones de largo aliento sobre lo popular, lo afro o lo indígena, en la dignificación del ámbito cotidiano y en la ironía como gesto de emancipación.<sup>11</sup>

Algunas publicaciones que permiten dimensionar la diversidad de obra contenida en estas nuevas mira-

<sup>10</sup> Revistas especializadas como *Casa de las Américas* (Cuba), *Luna Cómea* (México) o *Extra Cámara* (Venezuela), entre muchas, constituyeron canales de difusión y de crítica para estos flujos latinoamericanos.

<sup>11</sup> En ese clima intelectual, aparecieron manifiestos como *¿Qué es la porno-miseria?* (1978) de los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo, que interpelan la explotación comercial de las imágenes que grafican la pobreza en Latinoamérica. Véase: Katia González, *Calli ciudad abierta*, Ministerio de Cultura, Colombia, 2012.



neira, un intelectual visionario y generoso –que fue presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1979-1988)– en diálogo con los colectivos fotográficos existentes, posibilitó la creación de la Sección Académica de Fotografía de la CCE. Desde ese espacio, pionero en varios aspectos, se impulsaron el Encuentro, Concurso Nacional y Exposición Internacional de Fotografía Contemporánea en tres versiones: 1982, 1984 y 1986, todos con presencia de figuras importantes de la fotografía internacional, quienes fueron jurados e impartieron cursos y talleres. Asimismo, en el entusiasmo de estos Encuentros se plantearon valiosas ideas sobre los acervos históricos, la investigación visual, los derechos de autor en las imágenes y la creación del Museo de la Fotografía en 1984. Fui directora «ad honorem» de esta Sección Académica de Fotografía entre 1985 y 1986, año en el que partí con mi familia camino a Asia. En 1989, este valioso espacio fue desmantelado debido al desinterés de la nueva administración de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.<sup>12</sup>

das son: *Para verte mejor América Latina*, escritos de Edmundo Pérez Desnoes y fotografías de Paolo Gasparini (Editorial Siglo XXI, 1974); *Ecuador: imágenes de un pretérito presente*, textos de Jorgenrique Adoum y fotografías de César «Pocho» Álvarez (Editorial El Conejo, 1981); *Sendas del Ecuador*, fotografías de Hugo Cifuentes y texto introductorio de Nela Martínez (Fondo de Cultura Económica, 1988); o, *Juchitán de las mujeres*, fotografías de Graciela Iturbide y textos de Elena Poniatowska (Ediciones Toledo, 1989).

## CINCO

*En sintonía con lo que pasaba en varios países de Latinoamérica, el profesor Edmundo Rivade-*

Podemos situar a García en estos entramados, primeramente, como una figura que oscila entre varias generaciones, en contacto con fotógrafos de trayectoria: Pedro Meyer, Mario García Joya, José Alberto Figueroa, Hugo Cifuentes o Luis Mejía; y en diálogo con artistas como Judy de Bustamante, Camilo Luzuriaga, Graciela Iturbide, Pepe Avilés, Lucía Chiriboga, Eduardo Quintana, Marcela García, Iván Garcés o Paco Salazar. El punto de convergencia de estos agentes fue la *fotografía de autor* o *fotografía artística*, formatos como el ensayo fotográfico y la experimentación visual, con el foco en los espacios

<sup>12</sup> María Teresa García, entrevista personal. Quito, octubre de 2024.



Programa General Encuentro  
Nacional de Fotografía  
Contemporánea  
Impreso  
CCE / Quito, 1982  
Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit

III Encuentro  
Nacional de Fotografía  
Contemporánea  
Película 35 mm  
Quito, 1986  
Archivo Pedro Meyer

I Encuentro  
Nacional de Fotografía  
Contemporánea  
Película 35 mm  
Quito, 1982  
Archivo Pedro Meyer

expositivos, museales y el coleccionismo. Además de un gran interés por las publicaciones de corte reflexivo, tanto desde iniciativas autónomas como en negociación con la institucionalidad pública, universitaria, empresarial o de la cooperación internacional.

En el contexto ecuatoriano, este agenciamiento a modo de núcleos artísticos, talleres de investigación o espacios independientes, significó un desmarque respecto de las formas gremiales y reivindicativas previas, así como de las prácticas visuales vinculadas a la militancia política. Estos impulsos grupales jugaron un rol importante entre los años noventa e inicios de los dos mil, fecha en que se produjo la dolarización de la economía ecuatoriana, que empujó



a muchos de estos agentes a enfocarse en proyectos artísticos individuales.

*Desde mi paso por la Sección de Fotografía de la CCE, me preocupaba el tema de la formación, la investigación y las publicaciones. En 1998, junto a mis jóvenes colegas Pepe Avilés y Paco Salazar, creamos el colectivo fotográfico y fundación denominada Piecandela. La pensamos como un laboratorio independiente de divulgación y reflexión para la fotografía contemporánea y las artes visuales mediante gestión privada y pública. Lastimosamente, Piecandela tuvo una vida*

*muy breve, ya que el «feriado bancario» y la aguda crisis que desencadenó en el país dificultó todo accionar cultural.*<sup>13</sup>

## SEIS

La mirada de García está marcada por el viaje: una intensa movilidad que, sin embargo, se traduce en una mirada paciente, que no le teme a la deriva, la espera o la desorientación. Alimentada por experiencias, diálogos y una cultura visual siempre a la expectativa del hallazgo, fue trazando líneas de trabajo sostenidas desde una postura de prueba, error y cuidado prolongados en el tiempo. El cruce entre el fin de la Guerra Fría y el impulso *globalizador*, constituyó el *contracampo* para sus series fotográficas más importantes. Su elección de vida en el Ecuador como eje de rotación y sus repliegues constantes hacia el autorretrato, dieron lugar a imágenes que poseen una vida que desborda a su autora y que son capaces de producir sentidos incesantes ante el espejo de las audiencias.

## SIETE

Walter Benjamín en su *Breve historia de la fotografía* (1931) señaló tempranamente las paradojas del dispositivo: *la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio elaborado con conciencia.*<sup>14</sup> Desde finales del siglo XX, la llamada *revolución digital* o transición entre los sistemas analógicos e informáticos, fue diluyendo el estatuto de «autenticidad» y «autoridad» de las imágenes, no solo por las nuevas posibilidades de artificio,

aparición y potencia ficcional, sino por la vertiginosa desmaterialización de las imágenes en la pantalla como su inicio y su fin. El advenimiento de lo digital estimuló a muchos artistas locales a incorporar el computador, los programas informáticos y las posibilidades de proyección o impresión sobre materiales no convencionales, herramientas que ampliaron los horizontes plásticos de la fotografía.

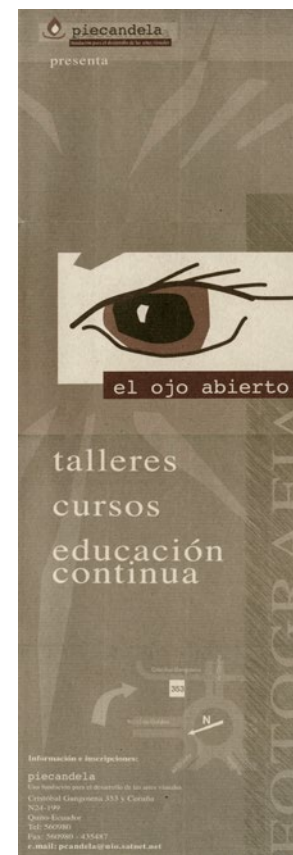
Con el auge global del internet y las redes sociales corporativas como Instagram, la *figura del artista*, la *fotógrafa autora* o el *acto fotográfico* se han vuelto difusos, inciertos, incluso prescindibles, con la informática y la inteligencia artificial como nuevos «demiurgos» tras la producción de imágenes. La masificación de los dispositivos portátiles y los mares numéricos que desencadenan, han modificado los atributos ético y estético, generando lo que Joan Fontcuberta denomina la «furia de las imágenes» y el advenimiento de la «postfotografía».<sup>15</sup>

En este contexto, ¿pueden las imágenes sostener aún nuestras preguntas sobre la memoria, el hecho sensible o la condición humana? ¿Por qué realizar una exposición como *IMAGEN LATENTE*, en blanco y negro, en papel y con enmarcados? ¿Por qué María Teresa García? Porque su obra nos devuelve a las sutilezas, a los matices, a las urgencias del deseo. Porque desorientarnos en su *bosque de imágenes* nos devuelve a caminos distintos, interpelados, esperanzados.

## Aperturas y transiciones

Abordar de manera no lineal una trayectoria como la de María Teresa García, que conjuga diferentes lineamientos estéticos, temáticos y matéricos, plantea varios desafíos curatoriales. El marco propuesto, que

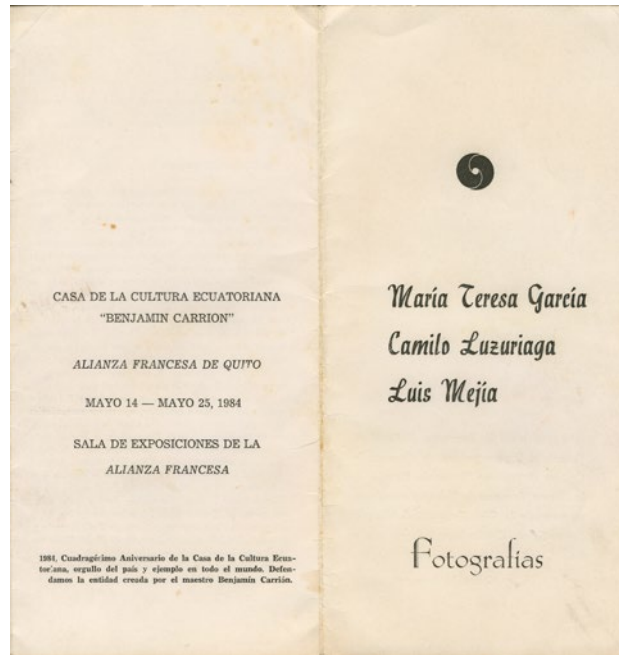
<sup>15</sup> Joan Fontcuberta. *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2016.



Piecandela  
*El ojo abierto*  
talleres / cursos / educación  
continua  
Brochure promocional  
Quito, 1998  
Archivo Pepe Avilés

<sup>13</sup> María Teresa García, entrevista personal. Quito, octubre de 2024.

<sup>14</sup> Walter Benjamín. *Pequeña historia de la fotografía*, Discursos interrumpidos, p. 67. Taurus, Buenos Aires, 1989.



María Teresa García  
Camilo Luzuriaga  
Luis Mejía  
Fotografías  
Invitación impresa  
CCE / Quito, 1984  
Archivo MTG

El realismo mágico en la  
fotografía latinoamericana  
Galería Foto Jurnalistik Antara  
Invitación impresa  
Yakarta, 1995  
Archivo MTG

va desde 1975 hasta 2025, se asume desbordado por las complejidades de la historia social y cultural del país. Hemos optado por generar un contenedor de obra, mayoritariamente conformado por fotografías provenientes de negativos de 35 mm, 645 mm y digital, impresas en plata gelatina e inyección de tinta sobre papel *baryta*,<sup>16</sup> papel de aluminio, planchas de alumnio barrido, *kodalite* y placas de fotograbado. Retomamos la noción de *cuerpo de imágenes* para tratar las series fotográficas producidas en distintos ciclos creativos y en geografías múltiples por la artista, pero cuyo eje de rotación refiere a la *representación*, la *autorrepresentación* y la *experimentación*. Estos conjuntos pueden leerse, además, como gestos

<sup>16</sup> A excepción de la obra *Llegando a los cincuenta*, su obra de objetos e instalaciones requiere un segundo momento de investigación curatorial relacionada con el giro de las artes visuales en el Ecuador en los noventas y en correspondencia con fotógrafas de su generación como Judy de Bustamante, Lucía Chiriboga o Marcela García.



Pembukaan:  
Jumat, 5 Mei 1995, 19.00 WIB  
Temu Wicara:  
"Realisme Magis Fotografi Amerika Latin"  
Sabtu, 13 Mei 1995, 14.00 WIB

Gedung Graha Bhakti Antara  
Jl. Antara No. 59, Pasar Baru  
Jakarta 10710  
Telepon: 3458771  
Selasa-Minggu, 11.30-19.30 WIB

GALERI  
FOTOJURNALISTIK  
ANTARA

que ponen en suspenso el lugar que el poder y sus formas de dominación asignan a sujetos y comunidades en los ámbitos público, personal o íntimo. Y que, a su vez, no evaden la contradicción o la paradoja, dejando entrever cómo la artista lidia, negocia y pacta con los *privilegios de la mirada fotográfica*.

Siguiendo el planteamiento de *aperturas* y *transiciones*, nos manejamos con ocho premisas curatoriales:

### **Retratismo**

**Llegando a los Cincuenta**, texto de Lupe Álvarez

**Sacro y Profano**

**Camino de Asia**

**Cuerpo Entero**

**Paisajes Construidos**

**Paralelismos Oculares**


**El Otro Sangolquí**, texto de José Antonio Navarrete

**Archivo Latente.**

# Retratismo

1975-2025





## *Las imágenes se transforman de invisibles en seres que forman parte de nuestra vida cotidiana\**

Fabiano Kueva

*Dado que cada fotografía es contingente (y, por lo tanto, ajena al significado), la fotografía no puede asumir (aspirar a la generalidad) salvo que adopte una máscara. Es la palabra que (Italo) Calvino utiliza correctamente para designar un rostro como producto de una sociedad y de su historia [...] la máscara es el significado, en la medida en que es absolutamente pura.*

Roland Barthes<sup>17</sup>

El *Retratismo* es una de las prácticas fundacionales de la fotografía. La posibilidad técnica de enmarcar/fijar los rostros y los cuerpos, devino en uno de los campos más fértiles de la creación visual y, a la vez, en un espacio de creación abierto a varias interrogantes. ¿Quién decide qué es memorable? ¿Cómo se establece quién está presente o ausente en un retrato? El *Retratismo* es el álbum y, a

\* En adelante: citas de María Teresa García.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, p. 34. Hill and Wang, New York, 1981.

la vez, el mapa, que nos permite fijar/situar a sujetos y a comunidades en los lugares y tiempos de la imagen, en las relaciones y construcciones sociales que hacen que unas vidas/miradas prevalearan sobre otras. El *Retratismo* es, sobre todo, un modo de estar y de actuar, una combinación de procedimientos y relacionamientos.

El *Retratismo* estableció la llamada *fotogenia*: formas en las que representamos el atributo personal y las imposiciones en función de la clase social o el origen racializado. Imágenes que pugnan entre el anonimato y la búsqueda de singularidad. Un retrato es un reclamo de individualidad, que se deslinda de la masa o la multitud hacia un horizonte sensible de sujeto/colectividad. Lo que Georges Didi-Huberman denomina, tan sugerentemente, *la condición expuesta o figurante de los pueblos*.<sup>18</sup>

Es por eso que cada retrato es una demanda distintiva, una historia en debate y en dis/consonancia comunitaria, porque un rostro siempre tiene su doble: un

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Argentina, 2018.



Página anterior:  
**Sección Retratismo**  
Vista de sala

Esta página:  
**Laurita Acosta**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
2,40 x 3 m  
Sangolquí, 1996

Página siguiente:  
**San Gregorio**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Sangolquí, 1996

Página 20.  
Izquierda:  
**Chris Farr**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
30,8 x 38,5 cm  
Quito, 2008

Derecha:  
**Luigi Stornaiolo**  
Película 645 mm  
Impresión digital  
30 x 40 cm  
Quito, 1996

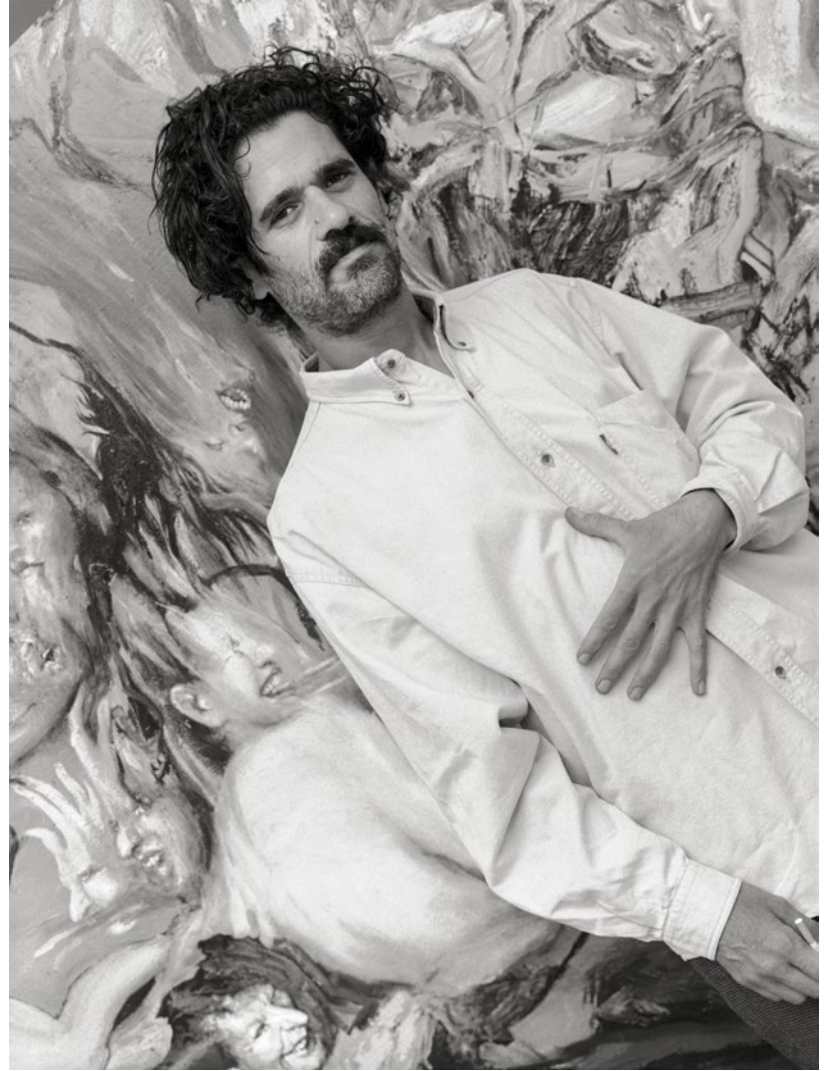
puede ser muchos, en términos de auto-reconocimiento y de representatividad. En el desafío de sumar rostros, de aproximar cuerpos, la fotógrafa deviene en caminante, mediadora, cronista, balanceando su privilegio detrás del lente mediante una escucha profunda, a veces gozosa, a veces fallida, incluso dolorosa, para revelar el *campo* y *contracampo* en que se hace posible un relacionamiento fraterno y diferenciado. No es la intención de captar la figura esencial o el estereotipo, sino el aprendizaje que busca honrar a los rostros/sujetos. Asumiendo, finalmente, que todo retrato conlleva una *máscara*, en el sentido de posar o no; una puesta en escena como corte espacial hecho a voluntad,<sup>19</sup> que todo documento es una elaboración y, a la vez, intimidad percibida y proyectada, porque las imágenes a veces piden existir y a veces no.

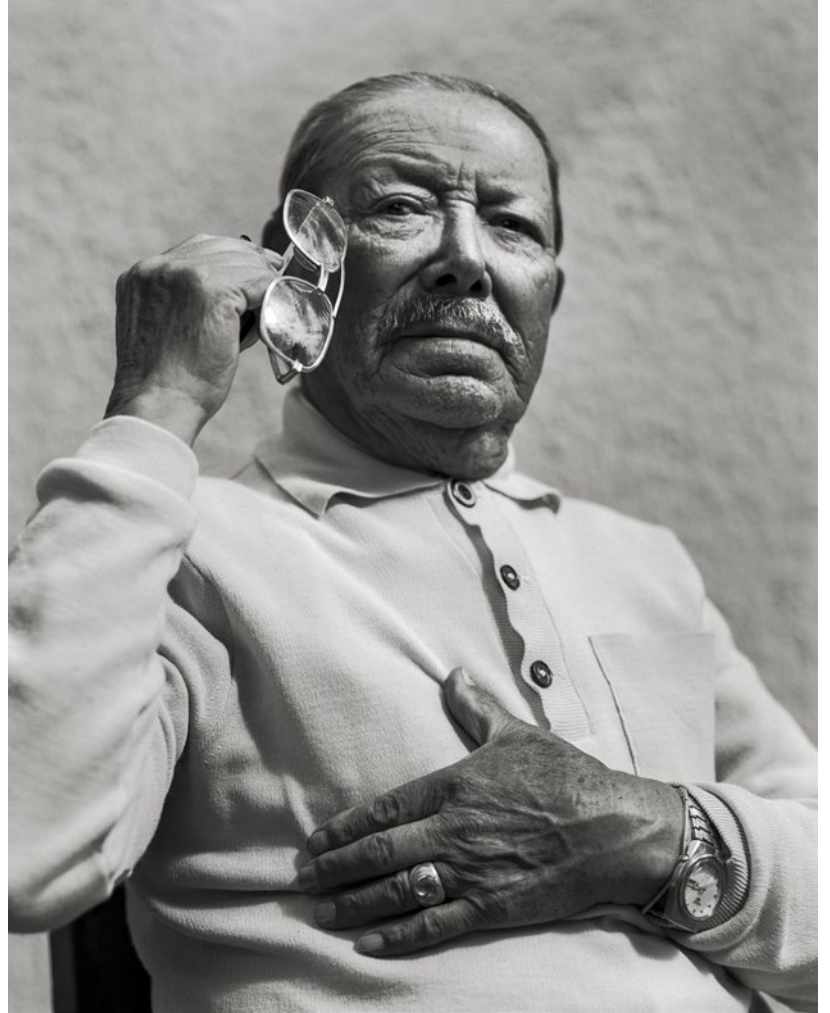
María Teresa García, durante toda su carrera, ha transitado por escenarios y fronteras de lo urbano y lo rural, indagando en las múltiples dimensiones de la vida cotidiana, en busca del destello, de rasgos de humanidad profunda en Ecuador, Norteamérica, Asia o Europa. Si bien en América Latina en los años ochenta y noventa surgieron importantes propuestas de fotografía comunitaria y retratismo participativo, desde enfoques de educación y comunicación popular,<sup>20</sup> la artista no adscribió a estas corrientes, ni abrazó banderas reivindicativas. En su *Retratismo*, el rol de la fotografía es mediar entre mundos y anhelos: es un vehículo testimonial, memoria futura que puede –o debe– evadirse de la autoridad artística. La fotógrafa se asume como una visita –a veces breve, otras prolongada– que ensaya respuestas frente al denominado *costumbrismo*, así como a las imágenes de denuncia.

19 La noción de corte o cut fue acuñada por Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico*, PAIDÓS, Madrid, 1983.

20 En esa línea, uno de los proyectos más relevantes fue TAFOS: Talleres de fotografía social, organizados por un colectivo liderado por Thomas Müller y Gregorio Condori en regiones indígenas y campesinas del Perú entre 1986 y 1998.









Página 21.

Izquierda:

**La Protectora**

Película 35 mm

Impresión digital

30 x 45 cm

Pesillo, 1998

Derecha:

**Don Genaro Vallejo**

Película 4 x 5 pulgadas

Impresión digital

30,8 x 38,5 cm

Sangolquí, 1996

Esta página:

**Jorge Fegan**

Película 4 x 5 pulgadas

Impresión digital

54 x 72 cm

Quito, 2008

Página siguiente:

**La Familia**

Película 35 mm

Impresión plata gelatina

Manipulación fotoquímica

25 x 20 cm

Quito, 1998





Página anterior:  
Izquierda:  
**Hermanas Hidalgo y su niño**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
30,8 x 38,5 cm  
Sangolquí, 1996

Derecha:  
**Tovías Guacán  
y Cristina Cacuango**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Pesillo, 1999

Esta página:  
**Pareja en Yakarta**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
90 x 135 cm  
Yakarta, 1992







Página anterior:  
Izquierda:  
**Aurelia Álvarez**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
18 x 27 cm  
México, 1997

Derecha:  
**Estuardo Maldonado**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
15 x 22,5 cm  
Quito, 2011

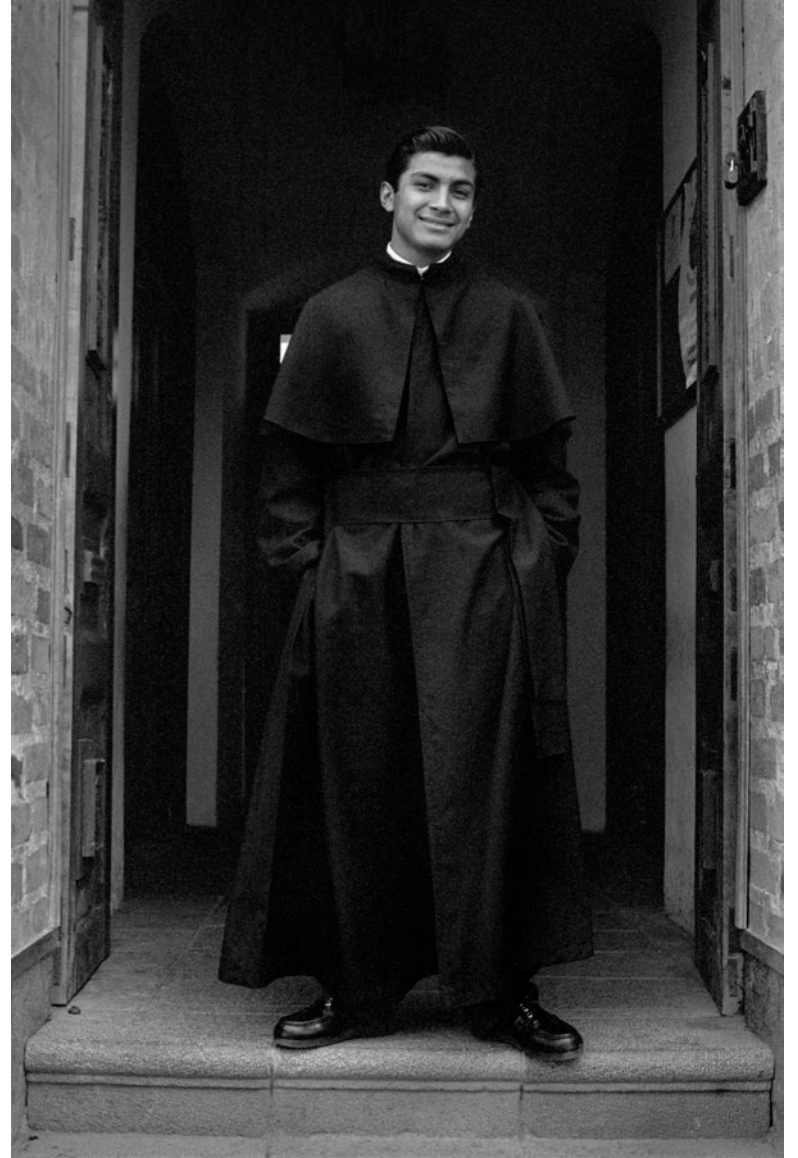
Esta página:  
**Taita Carnaval**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
24 x 36 cm  
Píllaro, 2012



Esta página:  
Kléver Viera  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
72 x 54 cm  
Quito, 2008

Página siguiente.  
Izquierda:  
Juanita Nelson  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
El Quinche, 1998

Derecha:  
Curita redentorista  
Película 35 mm  
Impresión digital  
24 x 36 cm  
Ecuador, 1997





Página anterior.  
Izquierda:  
**Luis Páez, fotógrafo**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Sangolquí, 1996

Derecha:  
**Juan Pío Salazar**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Sangolquí, 1996

Esta página:  
**Julita Pérez**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
25,5 x 20,4 cm  
Sangolquí, 1996







Página anterior.  
Izquierda:  
**Mujer en Nueva Delhi**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
18 x 27 cm  
Nueva Delhi, 1992

Derecha:  
**María Mercedes Ambato**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
15 x 23 cm  
Sangolquí, 1996

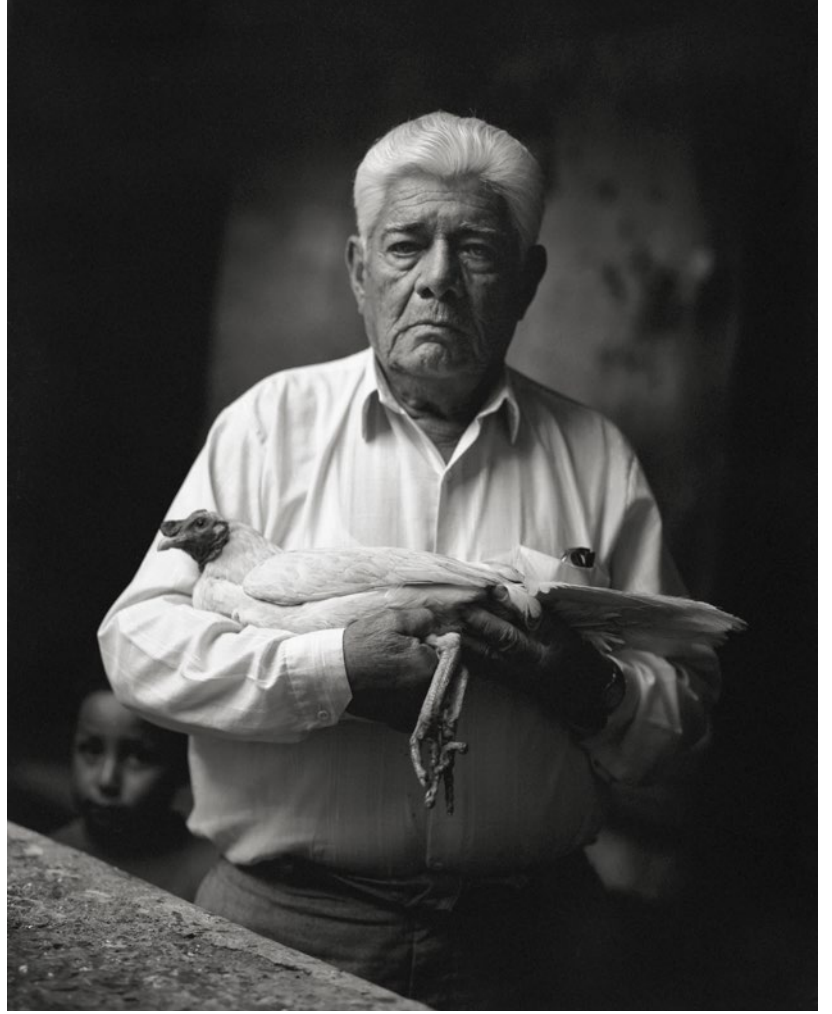
Esta página:  
**María Carrera**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
13 x 19 cm  
Sangolquí, 1996

Esta página:  
El niño de los peces  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
24 x 36 cm  
Quito, 2013

Página siguiente.  
Izquierda:  
Colombia Hermosa  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
23,2 x 19 cm  
Sangolquí, 1996

Derecha:  
Don Gonzalo Salazar  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
16,2 x 20,5 cm  
Sangolquí, 1996









Página anterior.  
Izquierda:  
**Aurelia Sosa**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Sangolquí, 1996

Derecha:  
**Dos amigas filipinas**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
18 x 27 cm  
Manila, 1989

Esta página:  
**Familias García y Moscoso**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
24 x 36 cm  
Quito, 1985



Trigo y Maíz  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
36 x 24 cm  
Zuleta, 2021

Viudas  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 2023





Primas  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
36 x 24 cm  
Zuleta, 2022



Página anterior.  
Izquierda:  
**Edelina Hernández**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
20,4 x 25,5 cm  
Sangolquí, 1996

Derecha:  
**Leonardo Espín**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
20 x 30,5 cm  
Sangolquí, 1985

Esta página:  
**Neto Díaz**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
20,4 x 25,5 cm  
Sangolquí, 1996

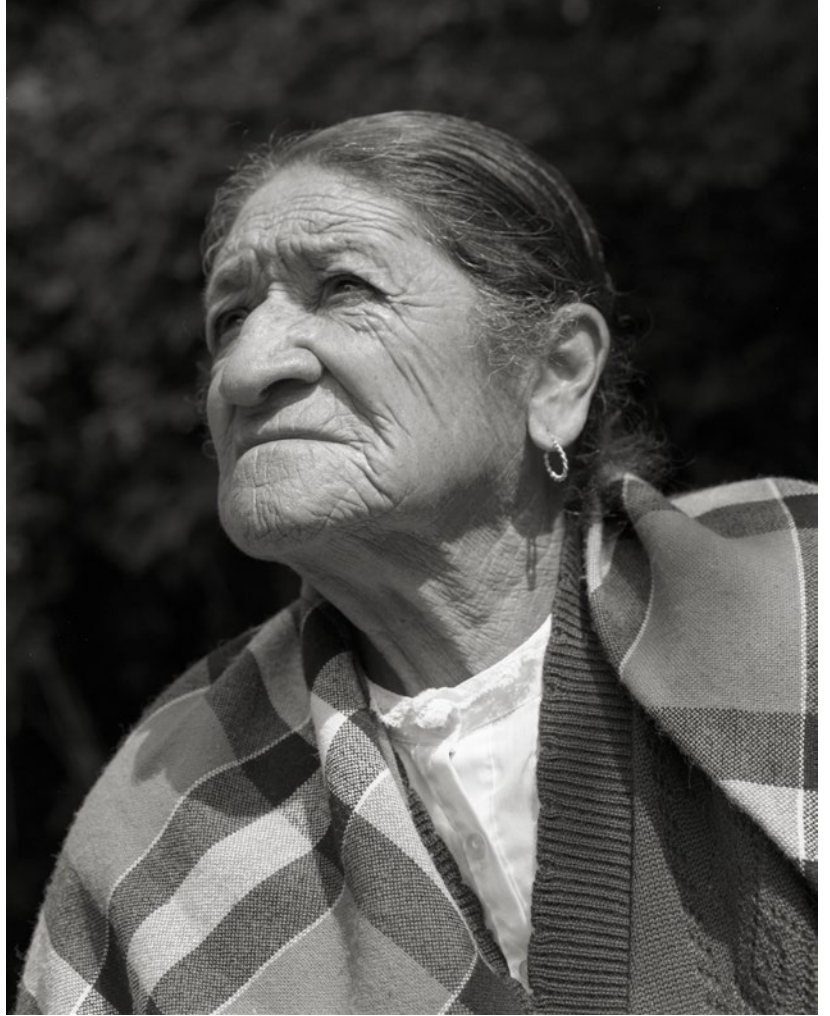


Esta página:  
**Dina Puente de Cevallos**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
13 x 23 cm  
Sangolquí, 1996

Página siguiente.  
Izquierda:  
**Elenita García**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
30,8 x 38,5 cm  
La Esperanza, 2009

Derecha:  
**Elvira Batson**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Sangolquí, 1996







Esta página:  
**Jaime Zapata**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
27 x 18 cm  
Quito, 1986

Página siguiente:  
**Miguel Varea**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2022







Página anterior:  
Izquierda:  
**María Álvarez**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
74 x 54 cm  
Parte de la obra instalativa  
*Altas Divisas* presentada en el  
Museo de la Ciudad  
Quito, 2001

Derecha:  
**La semilla**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
Manipulación fotoquímica  
y retoque manual  
24 x 19 cm  
Quito, 1991

Esta página:  
**Desarraigo II**  
Película 35 mm  
Diseño e impresión digital  
16 x 14 cm  
Quito, 1998-2000

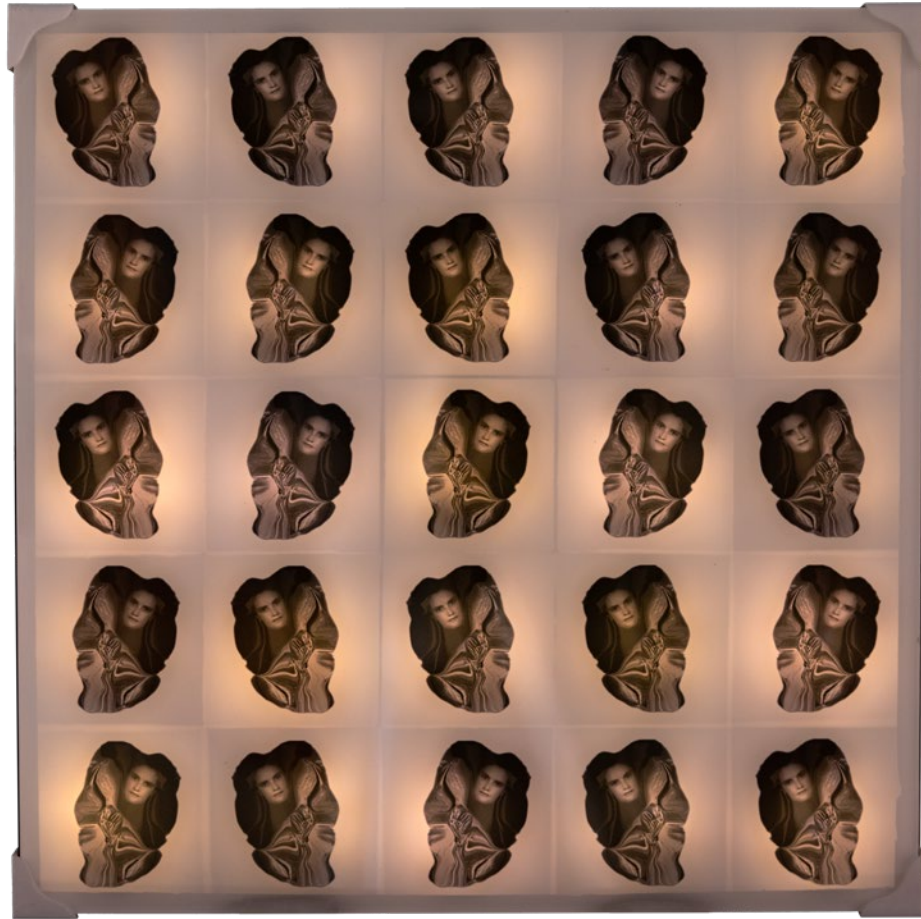
Esta página:  
**Cuatro generaciones**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
6,5 x 9,5 cm  
Quito, 2000

Página siguiente.  
Izquierda:  
**Familia Naranjo**  
Película 4 x 5 cm  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Quito, 2000

Derecha:  
**Manuel y Lucía Larrea**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión plata gelatina  
18 x 23 cm  
Sangolquí, 1996







Página anterior:  
**Toda corazón**  
Composición digital  
Impresión sobre acrílico  
Caja de luz fotográfica  
43 x 41 cm  
Quito, 2024

Esta página:  
**Papá y sus perros**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
90 x 112,5 cm  
Sangolquí, 1996



## Nietas 2004-2025

Esta serie fue integrada a *Retratismo* en formato *slide show* digital para pantalla. A modo de álbum familiar, la artista da cuenta del nacimiento y crecimiento de sus nietas residentes en Estados Unidos, Ecuador y Alemania, evocando la vida sostenida entre mujeres.







## Telares 1999

Dado que pertenece a una colección privada fuera del Ecuador, la serie *Telares* (1999) no fue exhibida como parte de *Retratismos*. Sin embargo, la reseñamos por su carácter de pieza única, que combina el viaje con el retrato expandido, a modo de *collage*, mediante una delicada combinación de doce piezas textiles con rostros de distintas partes del mundo.

Páginas 52-54:  
Nietas  
Varios formatos  
Selección de 30 imágenes  
para *tablet* 14 pulgadas  
2003 - 2025

Esta página:  
Colección *Telares*  
No. 12  
Película 35 mm  
Intervención con pintura al óleo  
y *collage* textil.  
Quito, 1998



1996 Llegando  
a los  
Cincuenta



# Inquietud del Yo con la mirada en el borde

Lupe Álvarez

*Llegando a los Cincuenta*, es quizás, la obra de mayor calibre simbólico de María Teresa García. Es también una de las primeras series en las que ensaya técnicas heterodoxas y aventuradas con materiales que desafían la fotografía convencional; con ello adelanta prácticas que se desmarcan del distintivo ensayo fotográfico que caracteriza a su producción. De este trabajo ella ha comentado que su factura acude a una suerte de *photoshop* doméstico, cual hay mucha labor artesanal y experimentación bizarra.

Si atendemos a los detalles técnicos que describe para lograr cada una de esas imágenes sugerentes que nos interpelan desde su peculiar soporte y su despliegue instalativo, podríamos hablar de una especie de acrobacia donde recortes de negativos, proyecciones en pared de diapositivas refotografiadas, ensamblajes y otras mezclas extrañas, imponen su presencia logrando una propuesta especial.

*Llegando a los Cincuenta*, en su versión expandida hacia el espacio y la instalación, nació en un clima muy particular para la escena del arte contemporáneo

local. Corría el segundo lustro de la década de los noventa, un momento en el que las artes visuales pugnaban por crear más allá de los horizontes disciplinares. Esta tarea fue muy bien acogida por la avanzada del gremio de fotógrafos con propuestas que rondaban temas de identidad, memoria, marginalidad, autoetnografías e historias menores, entre otros tópicos que adquirieron relevancia. El archivo destacó en estas búsquedas de diversa orientación y mermó la intensidad de la línea documental para, de otra manera, dar cuenta de cambios importantes en las significaciones que circulaban en la escena artística, y del auge de metodologías emergentes que tomaban fuerza y lidiaban por ser aceptadas en la trama institucional.

En 1996, *Llegando a los Cincuenta* se expuso en la Galería Artes\*\*, un espacio perteneciente a Iván Cruz y Luce Deperón. Allí la instalación de García se desplegó en su forma más genuina, dispuesta en el espacio para permitir al espectador desplazarse entre esos elementos, semejantes a retablos con reminiscencias del barroco quiteño que enmarcaban las imágenes. No eran simples soportes o accesorios.



Estos objetos dotaban a las fotografías de una intensa presencia, permitían que el espectador las experimentara y sintiera cercanas. Al mismo tiempo, esta disposición, que ocupaba sabiamente el espacio expositivo, modificaba la perspectiva desplazando la vista frontal por una invitación a formar parte de esa experiencia.

Orientada hacia el sujeto en tránsito, la exploración que la artista emprende en esta serie pudiera asociarse con la idea de *inquietud del Yo*, que Michel Foucault desarrolló en trabajos seminales como *La hermenéutica del sujeto* o las *Tecnologías del Yo*. La fotografía potenciada en ensamblajes sugerentes, el modo en el que emplea archivos personales y los efectos sobre la imagen de diversas materialidades, ponen en práctica una metodología mediante la cual el individuo se transforma y de cierto modo, se libera. Representa lo que el filósofo identifica como una ética del cuidado de sí, un modo autopoietico de experimentar el cambio de ciclo: «El día que cumplí cincuenta años [...] examiné mi ser interior, aquel que da vida y significado al mundo», apunta la artista.

María Teresa también interpeló la imagen de su cuerpo desnudo en el espejo, ese caparazón sintiente que se descubre como entidad inaprensible, vibrante, manifiesto con total independencia del arbitrio subjetivo; cuerpo en rebelión a la deriva en su mutación inusitada y en sus cambios orgánicos entre dos ciclos vitales.

Asimilar esta conmoción implica un proceso de autorreconocimiento que se encarna en las imágenes. No se trata esencialmente de una empresa reflexiva con un proyecto específico, sino de una aventura cargada de reminiscencias que mezcla tiempos y espacios, cuyos signos ejercitan modos de exteriorizar la turbación que hay detrás de ese darse a ver.

*Llegando a los Cincuenta* crea una especie de tercer espacio, similar al que Homi Bhabha ha pensa-

do en sus reflexiones: una zona no lineal, donde se cruzan ideas, culturas y experiencias. En esa zona liminal, una subjetividad nómada y al mismo tiempo profundamente arraigada, logra articular impulsos diversos a través de sus manifestaciones materiales y con técnicas en las que reaparecen huidizos y evanescentes, imposibles de separar, pero presentes y distinguibles. «Con mi cuerpo trabajo la vida» señala la autora comentando la fuerte presencia de éste, en la serie que nos ocupa.

Como sucede en la vida, cuerpo y tiempo guardan un vínculo indisoluble en la obra de María Teresa García. A través del fragmento reconocible: rostro, pies, pecho, piel..., las imágenes insinúan la ineludible desintegración de la plenitud corporal.

*Llegando a los Cincuenta* lo señala con claridad. Nos enfrenta con sutilezas al abandono definitivo de la juventud, claramente experimentado por el cuerpo. Cada imagen, de un modo especial, nos sugiere una transición en la que cuerpo y tiempo, como reloj vivo, se sincronizan para señalar una experiencia única. Es la estación donde cada cuerpo cuenta la llegada insoslayable de la madurez. Representa la señal inexorable de una mujer en transición, el tiempo encarnado en el *fatum* biológico que se presenta y se padece. «Es angustia y dolor», señala García, traspasando al alma la esperanza de sosiego en la imagen de su trascendencia. Es esta convicción o este anhelo el que impulsa las búsquedas de una visualidad evanescente y etérea, sagrada en su ingravidez.

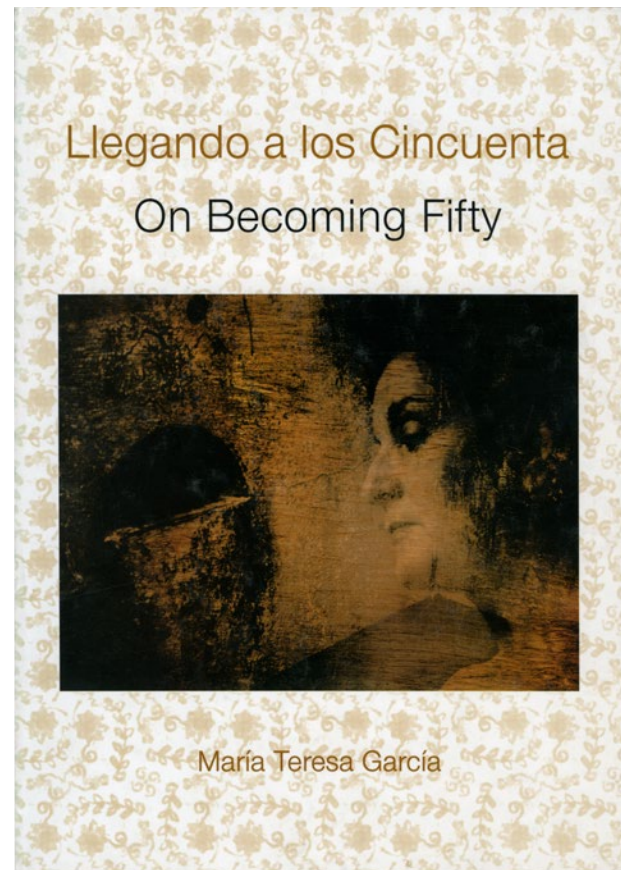
Se trata de un período de reminiscencias, de reordenamientos, de memoria. Marca el tiempo en el que la vida te inclina a visitar tu infancia y a reubicar a tus antecesoras; a tus ancestras que aparecen en vivencias, gestos, recuerdos corpóreos y estancias. El archivo familiar amplifica su valor, convirtiéndose en lugar que, muchas veces, deriva en experiencia asincrónica pero no menos vivida.

María Teresa ha dado un nombre a cada una de las evocaciones en las que la imagen acontece. Son identificaciones que fecundan a las imágenes como entidades que, al mismo tiempo, describen y trazan el itinerario simbólico con el que podemos interrogar la experiencia que despliegan.

Escrutinio y confrontación, son vocablos que ella misma ha pronunciado cuando se refiere a las motivaciones detrás de cada imagen. Superposición, dualidad, adición, confrontación... Aparece una visión compleja y contradictoria de la identidad. Proceso sin resolución, reconocimiento sin salida airosa lleno de impulsos y remembranzas heterogéneas.

Andreas Huyssen ha hablado del auge de prácticas de memoria centradas en el medio fotográfico a partir de la década de los setenta, donde, entre muchas recuperaciones, se actualizan elementos del pasado o archivos y recuerdos son planteados en un círculo temporal en el que se anula cualquier pretensión de linealidad. En esta franja abundan, según describe, prácticas como la autobiografía y las memorias de confesiones, reflejando una especie de pánico a la amnesia que engendra el mundo globalizado posmoderno. Aunque pudiera en su sentido participar de esta orientación, en la propuesta de García no hay deseos narrativos; más bien ondea una atmósfera que instaaura otra gramática: la de la alusión que propicia conexiones performativas e incita a la experiencia del autoconocimiento. Sin embargo, aquí hay una potente vitalidad del recuerdo, sobre todo vinculado a experiencias de vida; un recuerdo productivo (Huyssen), pero abordado sin propósito, como impulso cifrado en las metodologías de obtención de la imagen y en las técnicas artesanales que la artista utiliza, todo ello regido por el pulso sensible del azar y la combinatoria intuitiva.

El discurso plástico de María Teresa García se decanta habitualmente por sus interrogantes al cambio de estado, signo ineludible del paso del tiem-



Esta página:  
Llegando a los Cincuenta  
On Becoming Fifty  
Catálogo Exposición  
Autoedición  
Quito, 2000  
Archivo MTGS

Llegando a los Cincuenta  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
Intervención analógica  
con selenio y betún de Judea.  
Detalles removidos con agua ras.  
50 x 35 cm  
Colección de 20 piezas  
Banda sonora castellano / inglés  
Estéreo, 40 min.  
Quito, 1996 / 1999

Enlace a banda sonora  
Llegando a los Cincuenta



po. En sus imágenes, comúnmente apreciamos cómo ese decursar afecta a las identidades.

Desde su origen en Sangolquí, el pueblito andino que en los forcejeos con la modernización se transforma en el pueblote que es hoy, de la vida a la muerte, de la fotografía analógica a la digital, de la juventud a la madurez, de la tradición a la modernidad. Estas alusiones recurrentes en su poética toman forma en la hibridación de imaginarios que se hacen cargo de estos tránsitos. De ello se podría inferir que estamos en presencia de una artista marcada por una subjetividad del pasaje y del cruce, abierta a identidades difusas y a fronteras porosas donde los límites desaparecen. En sus propias palabras,

adquieren densidad simbólica los espacios liminales que sus imágenes muestran.

Como propuesta, *Llegando a los Cincuenta* ha sido mostrada con identidades variables en diferentes espacios por los que ha transitado. Una de ellas asumió la forma de libro, en el que, de manera experiencial, la artista bordea con textos cada imagen.

«La mirada que permanece en sus bordes y el cuerpo que se desprende para continuar el viaje», afirma la artista. Una indudable insinuación de la ambigüedad que la habita.

La artista cuenta que fue Pedro Meyer, el reconocido fotógrafo mexicano, quien le sugirió acompañar la imagen con los textos, y ese complemento conformó el libro homónimo.

Aunque anclado en otro contexto, el término de *mestiza consciousness* acuñado por Gloria Anzaldúa, me resuena cuando hablo de la experiencia de vida de García y exploro sus imágenes.

Ella siempre ha vivido en la frontera entre culturas y, sobre todo, su itinerario de viajera incansable entre espacios y tiempos diversos, ha moldeado su subjetividad, al mismo tiempo arraigada en lo local, que está marcada por los contextos donde ha residido. Su obsesión por capturar imágenes y su vocación de andariega le han hecho sensible a conectar con esos entornos y a advertir aquello en lo que puede reconocer esas identidades en tránsito que perviven y se transforman. De este modo, abraza la ambigüedad y mezcla impulsos identitarios como un todo que se articula desde una analogía sensible, ofreciéndonos una forma diferente de entender el mundo.

El acceso al entorno cercano a la artista nos muestra su afición por un mundo de objetos que animan y adornan sus espacios. Esta inclinación a atesorar objetos pertenecientes a tradiciones, culturas y tiempos diversos, puede observarse hasta en la forma en que ella se viste, en sus joyas casi siempre grandes y vistosas

que portan indicios de los lugares de donde provienen; en las mezclas de detalles antiguos que pueblan su casa: fotografías del archivo familiar conviviendo con imágenes contemporáneas u objetos de vieja data que cohabitan con detalles modernos de pulcritud casi minimalista. Allí, en ese mundo heterodoxo, pueden rastrearse los ensamblajes que conforman la poética de *Llegando a los Cincuenta*.

Ese mismo ambiente se puede apreciar en esta obra. No son sólo las imágenes, también la cualidad del despliegue instalativo activa relaciones donde cada elemento actúa potenciando el sentido de autoexploración.

Las fotografías se enmarcan en esa especie de atriles que recuerdan la traza popular de un barroco quiteño traducido a la cultura doméstica del adorno y la decoración, que ha mantenido fuerte presencia en el mobiliario local con sus abundantes volutas, pan de oro y preciosas tallas en madera. Pero en ese mismo espacio donde la marca de la cultura andina se disemina, conviven referencias a otras culturas y a otras experiencias que fracturan la línea de tiempo del recuerdo.

Hay algo característico en la poética de María Teresa que en esta serie se revela: es un reconocimiento de los vasos comunicantes que engarzan las culturas material y espiritual de diferentes entornos geográficos.

Como es en su práctica fotográfica de ensimismamiento y cuidado del Yo, es en su entorno donde esta sinergia representa el viaje de su propia experiencia de vida.

Al llegar a este punto, me doy cuenta de que los objetos en *Llegando a los Cincuenta* no son simples testigos silenciosos. Han sido, agentes con una voz propia, mezclados con las huellas de su vida cotidiana y con las fracturas de su propio cuerpo. En el fondo, esta es una conversación íntima entre su Yo fragmentado y esos objetos recolectados a lo largo de los años. Cuando habla de cómo dio forma a estas imágenes, ella lo recalca: «los

elementos los tenía físicamente en casa y también en la mente para componer lo que quería decir».

Este detalle reafirma la idea de que este mundo de objetos no ha sido coleccionado como quien colecciona reliquias. Han crecido con ella sin jerarquías, borrando barreras entre lo que podría considerarse «alta cultura» y lo que es popular, tendiendo un puente sensible entre las pequeñas cosas traídas de mercados asiáticos y las piezas que remiten al barroco quiteño, que le acompañaron desde siempre. De esta ecología también participan los objetos del recuerdo: el horno de la «casa grande», las puertas que dividen mundos materiales y afectivos. Y todos, al final, participan en esa autoexploración.

Como acotación final, es también una forma de decir que los objetos que le rodean no son sólo adornos o acompañantes inertes. Son parte viva de su historia, agentes que dialogan con su cuerpo y con sus memorias, y que le permiten desdibujar esas fronteras entre lo personal y lo cultural, entre lo «elevado» y lo cotidiano. Y así, entre esos fragmentos, va armando este particular autorretrato, donde cada objeto es un reflejo más de su propio tránsito y de la mezcla de mundos que lleva dentro, anunciando una subjetividad en transición. Más que inestabilidad, advierten de un camino, un itinerario que, aunque no exento de angustias, la lleva a resituar los ingredientes que alimentan esa pesquisa.



---

\*\* La exposición *Llegando a los Cincuenta* en Galería Artes fue curada por Pepe Avilés. Nota de los editores.

**Bibliografía:**

Erick Peralvo, *Portafolio de artista María Teresa García*. Auto-edición, Quito, 2022.

María Teresa García, *Llegando a los Cincuenta / On Becoming Fifty*. Autoedición, Quito, 2000.

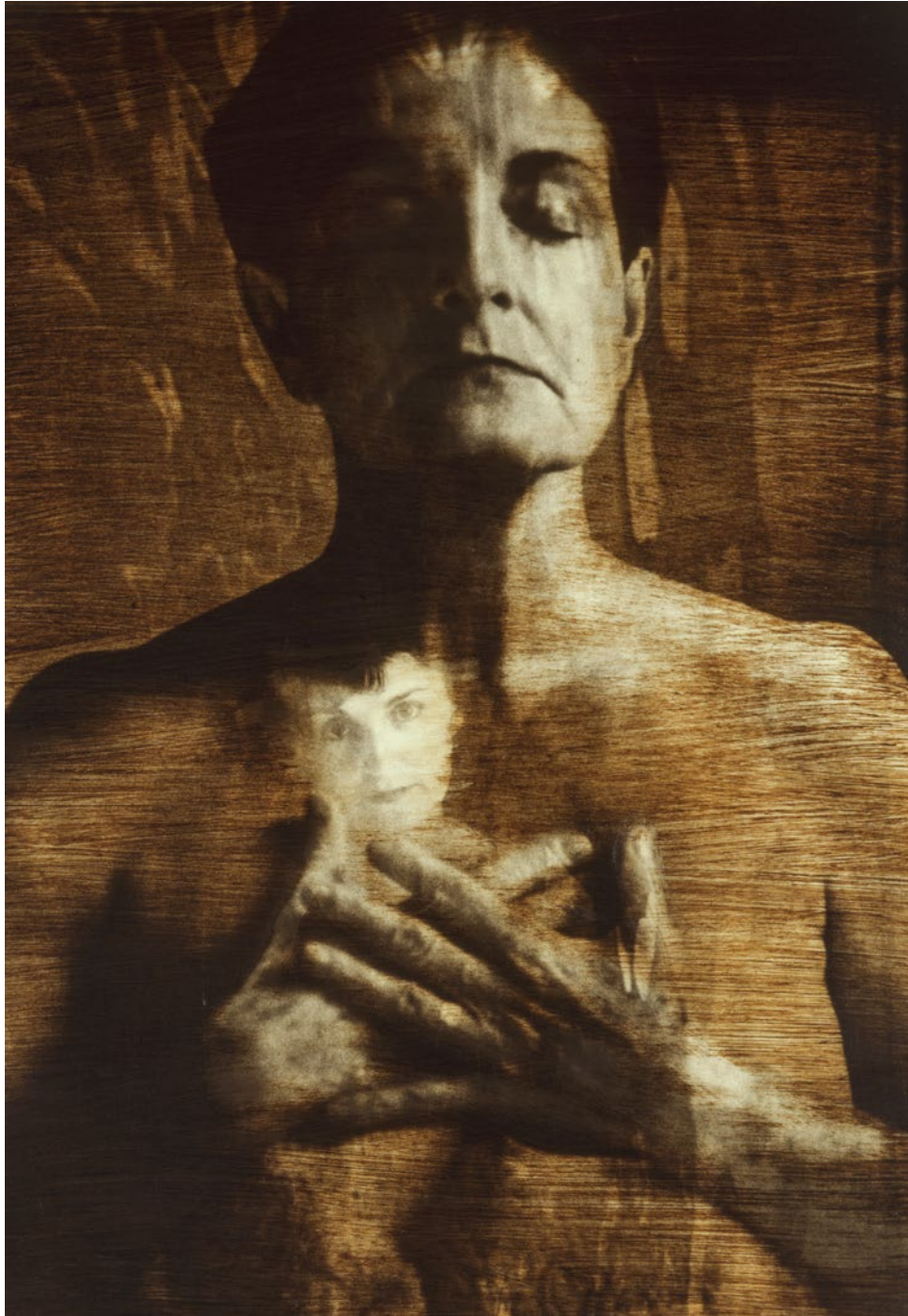
Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*. Editorial Akal, 2005. Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Traducido por Mercedes Allende Salazar. Paidós / ICE-UAB, Barcelona, 1990.

Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Manantial, Buenos Aires, 2002.

Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham, 2010.

Andreas Huyssen, *Pasado presente: cultura y memoria en el siglo XX* (Trad. Silvia Fehrmann). Gedisa, Barcelona, 2002. Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.

Tina M. Campt, *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Duke University Press, Durham, 2012.



Dualidad  
*Llegando a los Cincuenta*

Página siguiente:  
La esencia permanece  
*Llegando a los Cincuenta*



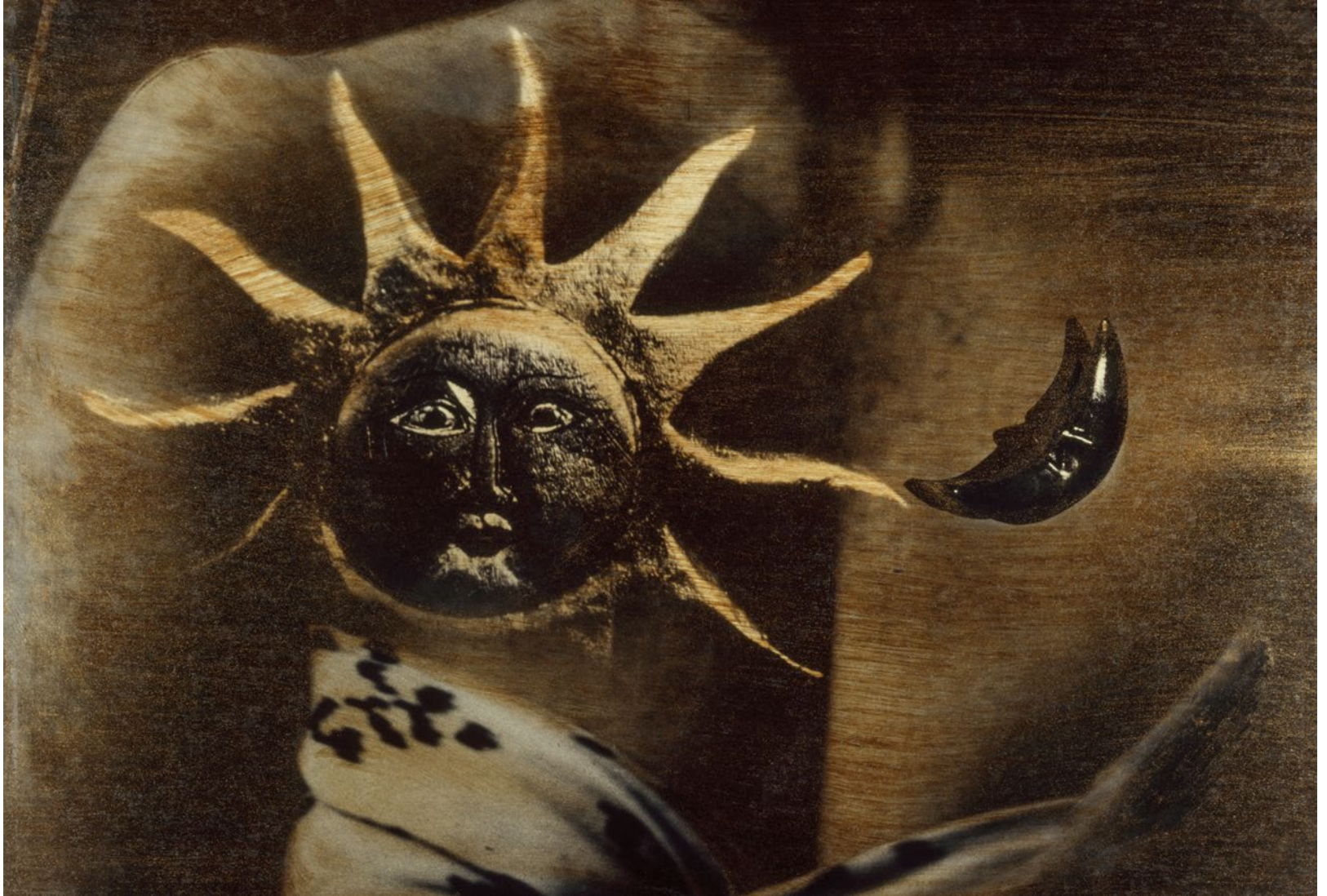
Esta página:  
El gallo  
*Llegando a los Cincuenta*

Página siguiente:  
Izquierda:  
La virgen  
*Llegando a los Cincuenta*

Derecha:  
La piel  
*Llegando a los Cincuenta*







Sol y luna  
*Llegando a los Cincuenta*



Sueño galopante  
*Llegando a los Cincuenta*



Enmarcándome  
*Llegando a los Cincuenta*



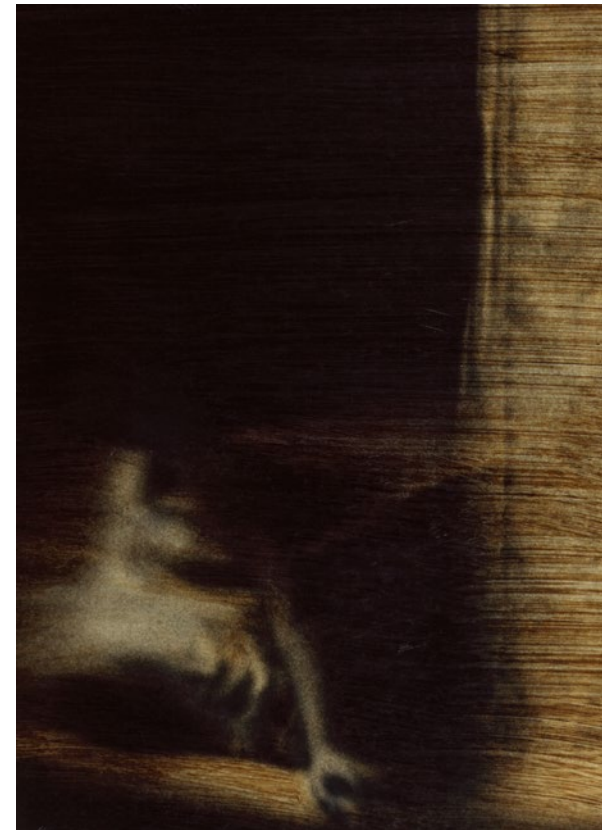
Pájaro de oro  
*Llegando a los Cincuenta*



Puertas oscuras  
*Llegando a los Cincuenta*



Entre tejidos de algodón  
*Llegando a los Cincuenta*



Escrutinio  
*Llegando a los Cincuenta*

Ensueño  
*Llegando a los Cincuenta*

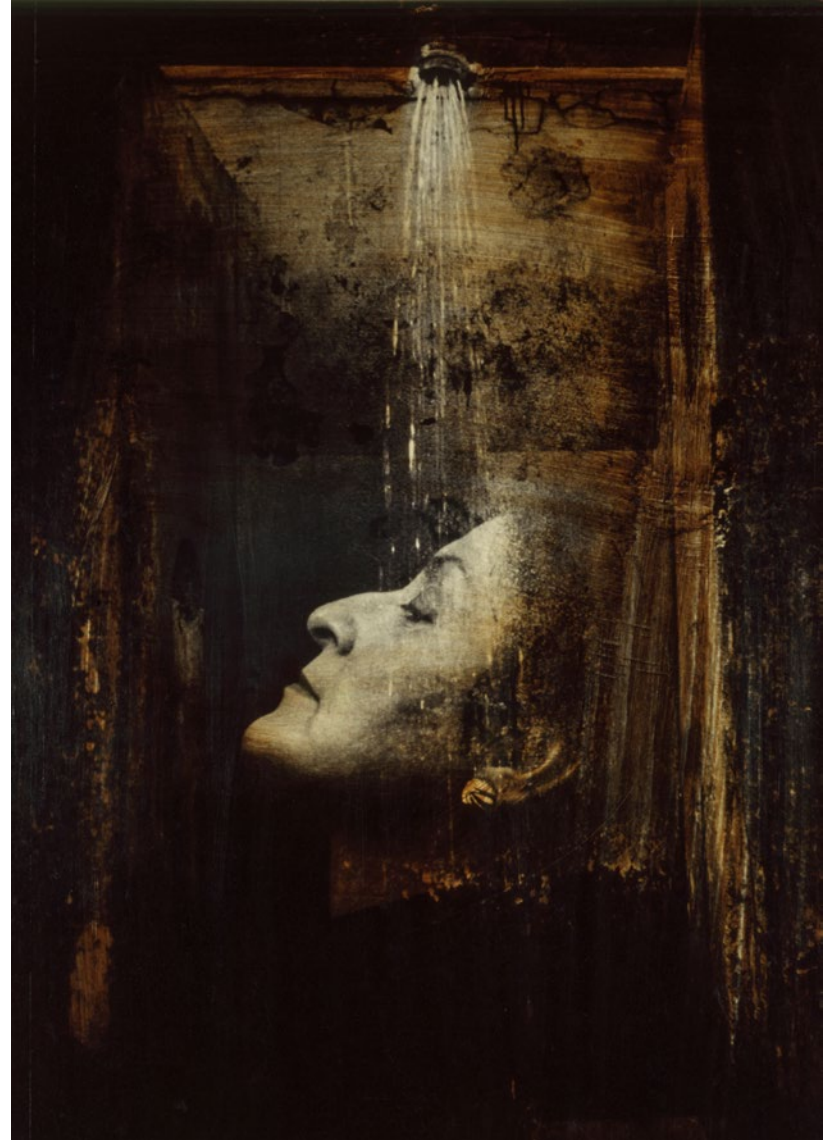


Luna menguante  
*Llegando a los Cincuenta*

Esta página:  
**Purificación**  
*Llegando a los Cincuenta*

Página siguiente:  
Izquierda:  
**Enfrentamiento**  
*Llegando a los Cincuenta*

Derecha:  
**La novia**  
*Llegando a los Cincuenta*







# Sacro y Profano

1980-2025

# *La naturaleza posee poderes o dioses que deben ser provistos de ofrendas y grutas\**

Fabiano Kueva

## Cuaderno de viaje

*Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos).*

Georges Didi-Huberman<sup>21</sup>

Desde 1963, año en que María Teresa García migró a Estados Unidos, ha vivido y transitado por varias partes del mundo, cámara en mano siempre, sin planes artísticos prefijados, en busca de rostros y lugares en los que reconocerse. La experiencia de viaje como un lapso de conocimiento, de intensidad sensorial, de encuentros, desencuentros y fragmentos que, a veces, toman cuerpo en un proyecto artístico, otras devienen en añoranza. Lejos de los afanes colonizadores del turismo o de las urgencias del fotoperiodismo, estos

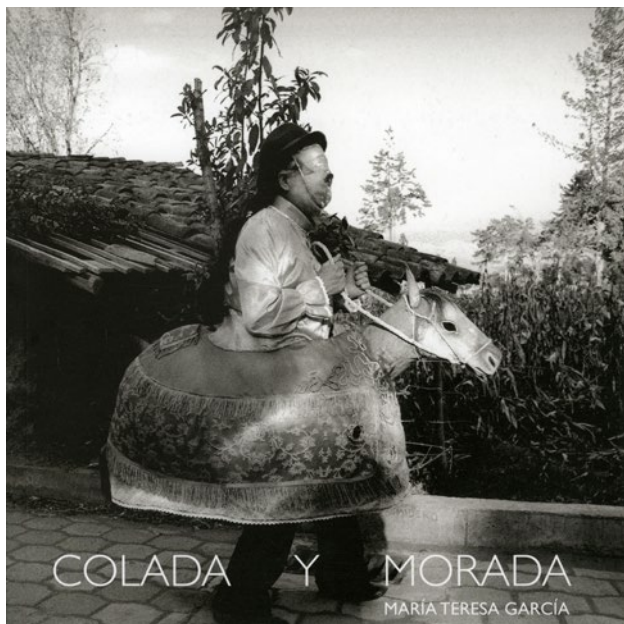
<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman *Arde la imagen*, p. 25. Ediciones Ve, México, 2012.

andares, estos mundos fragmentados y traducidos por la mirada de García conforman una bitácora, un cuaderno de viaje hecho de fotografías, notas o artefactos culturales que se proponen cartografiar las cosas comunes, los asuntos humanos, los presagios de lo invisible, incluso de lo irrepresentable. Esta bitácora puede considerarse un desafío a las palabras, donde, en el acto de la mirada deja en suspenso el acto de nombrar y todo parecería escaparse por inesperadas líneas de fuga que interpelan el impulso contemplativo del espectador.

## Sacro y profano

Como señala Julia Kristeva: *la experiencia con lo sagrado es un combate entre lo invisible y lo indecible [...] Lo sagrado no es lo religioso;*<sup>22</sup> la fotografía contemporánea ha tenido enormes desafíos para abordar,

<sup>22</sup> Catherine Clément, Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, p. 39-41. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.



registrar y traducir las experiencias que expresan lo espiritual, lo festivo o lo ritual en contextos culturales diversos y ecosistemas singulares. Las líneas tradicionales de la ciencia y las publicaciones de divulgación, cuyo auge atraviesa todo el siglo XX, fueron «pioneras» en el registro documental de las expresiones sociales y comunitarias enmarcadas en lo sacro y lo profano. Pero estas «buenas intenciones», por revelarnos el mundo, se ven diluidas ante el estatuto colonial de la mirada y, finalmente, reafirman prácticas de explotación de las vidas locales. Ese *mapamundi*, que continúa vigente, está regido por una pulsión hacia lo «exótico» y una inagotable demanda por representaciones de lo «cultural y natural» regidas por la industria turística y del entretenimiento.

María Teresa García intentó evadirse de ese *mapamundi* cultivando repertorios visuales y relacionales, investigando ceremonias y acontecimientos comunitarios, sobre todo en los Andes y en Asia. Un proce-

so de aprendizaje prolongado que dio como resultado su serie *Sacro y Profano*, un ordenamiento del mundo vivido, consciente de su posible paradoja, pero también de la potencia de las imágenes para revertir los atributos convencionales y expandir los significados.

En distintas latitudes, sorteando las brechas del idioma, la artista fue adoptando una postura franca: *caminar preguntando y pidiendo permiso*, saber andino profundo, aprendido en su natal Sangolquí. Así, fue estableciendo relaciones horizontales hasta donde el cuerpo, el alma y los privilegios de la cámara lo permiten, para convertirse en una mezcla de artista y testigo de acontecimientos de índole comunitaria hermética o ceremonial popular. Sin dejar de lado expresiones efímeras o prácticas simbólicas emergentes, fruto de la hibridación cultural, la ritualización del progreso o de las migraciones globales.

Ante sus numerosas imágenes de procesiones, rezos, músicas, atavíos, altares, alianzas, iniciaciones o tránsitos a estados diferentes, nos sobrecogemos, debemos reconocer que lo ritual o lo festivo no es algo que nos rodea, sino que nos constituye. No hay personajes, paisajes o acontecimientos «menores», sus fotografías transitan hacia a lo memorable, lo que nos permite avizorar otra dimensión del poder, el que atribuimos a deidades, ancestros o a espíritus de la naturaleza. Frente a estas huellas, a veces crudas, de lo negado, de lo invisible, que solo la plasticidad del *ethos barroco*<sup>23</sup> puede contener, podemos sentir y pensar que las imágenes son un vehículo de visión y posiblemente de *curación*.<sup>24</sup>

23 Ver: Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones ERA, México, 1998.

24 Esta es una noción del sabio amazónico sápara Manari Ushigua y se refiere a la potencia curativa que albergan las imágenes o los sonidos como manifestaciones de vida integrales. Perspectiva distinta y distante a la atribuida a las estampas religiosas católicas, por ejemplo.

Esta página:  
Colada y morada  
Invitación exposición  
Impreso  
Casa de la Cultura Ecuatoriana  
Quito, 2003

Página siguiente:  
A su semejanza  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Pesillo, 1996





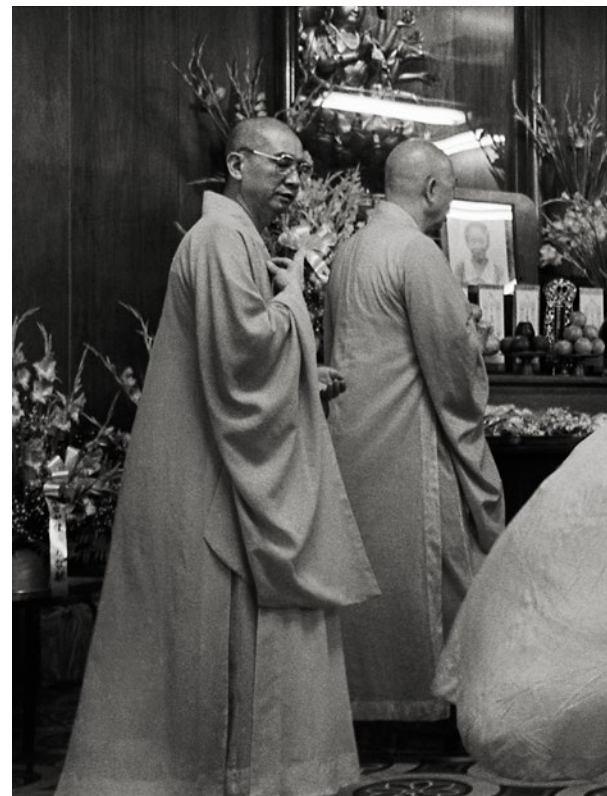
Esta página:  
Baile Topeng  
Película 645 mm  
Impresión digital  
30.8 x 38,5 cm  
Bali, 1992

Página siguiente:  
Devotos del Santo Niño  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1987





Esta página:  
Niñas en oración  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 1984



Al medio:  
Ritual fúnebre budista  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Indonesia, 1992



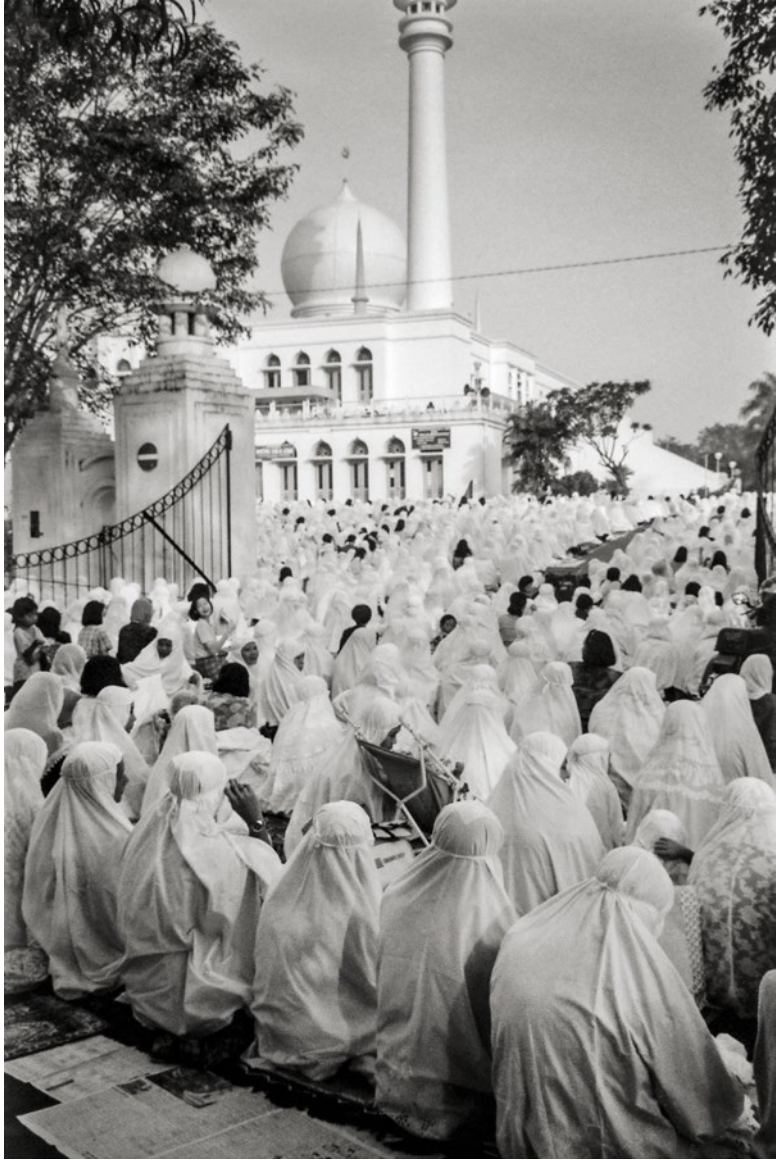
Esta página:  
El coro de la iglesia  
de San Diego  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 1985



Página anterior:  
Con el Corán  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Yakarta, 1993

Esta página:  
La veneración  
Película 35 mm  
Impresión digital  
90 x 135 cm  
Tailandia, 1992







Página 86.  
Izquierda:  
**Eid al Fitr, ruptura del ayuno**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Yakarta, 1993

Derecha:  
**Aprendiendo a orar**  
Película 645 mm  
Impresión digital  
30 x 40 cm Ubud, Bali, 1992

Página 87:  
**Templo Besakih**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011

Esta página:  
**Intimidad con los dioses**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1989







Página anterior:  
Cada quien en su lugar  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1987

Esta página:  
Boda Javanesa  
Película 35 mm  
Impresión digital  
90 x 135 cm  
Yakarta, 1993





Viudita  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1995



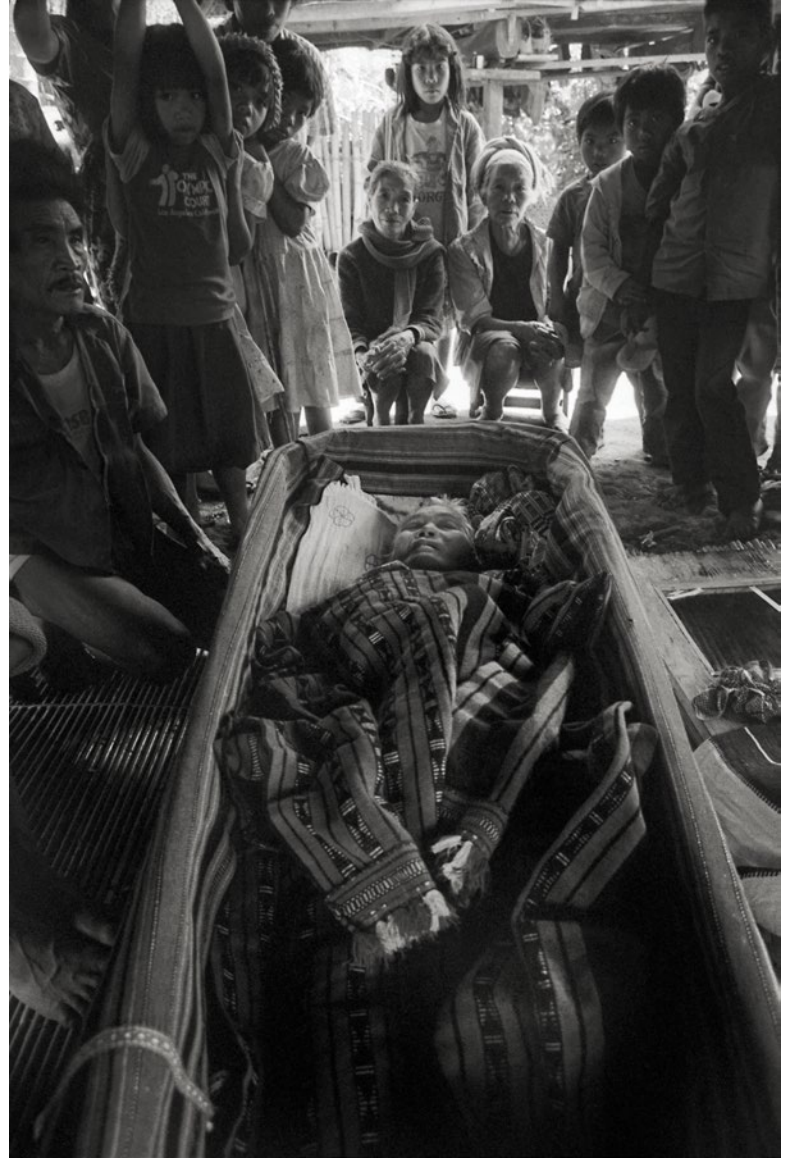
Patos fuera del agua  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Ambato, 1999



Diablada  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 2008



Niño vampiro  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1995





Página anterior:  
Izquierda:  
**Pambamesa**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Calderón, 1986

Derecha:  
**Funeral Ifugao**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Luzón, 1987

Esta página:  
**Doliente chino**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1987



Cementerio chino  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1987



Templo Prambanan  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Yogyakarta, 1994





Página anterior:  
Reunión  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
San José de Minas, 1984

Esta página:  
Bajando de la cruz  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Alangasí, 2019



El viaje del Santo Niño  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1988



Lo mortal y lo divino  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1988



Página anterior:  
Izquierda:  
Penitente  
Digital 3:4 (iphone)  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Palma de Mallorca, 2022

Derecha:  
Danzantes quiteños  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 2016

Esta página:  
Weekly Special  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Luzón, 1987





La Protectora protegida  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Quito, 1984



Centuriones  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Marinduque, 1988





Página anterior:  
Cucurucho  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Chimborazo, 2010

Esta página:  
Penitente y niños  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Quito, 1998



Esta página:  
Limosnero  
Película 35 mm  
Impresión digital  
90 x 135 cm  
Ecuador, 1996

Página siguiente:  
Noche de Semana Santa  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Alangasí, 2010



Esta página:  
**Baile Baliĥ-Baliĥan**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 1995

Página siguiente.  
Izquierda:  
**Diablada**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Quito, 2008

Derecha:  
**La Virgen y San Miguel**  
Arcángel  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Quito, 2008

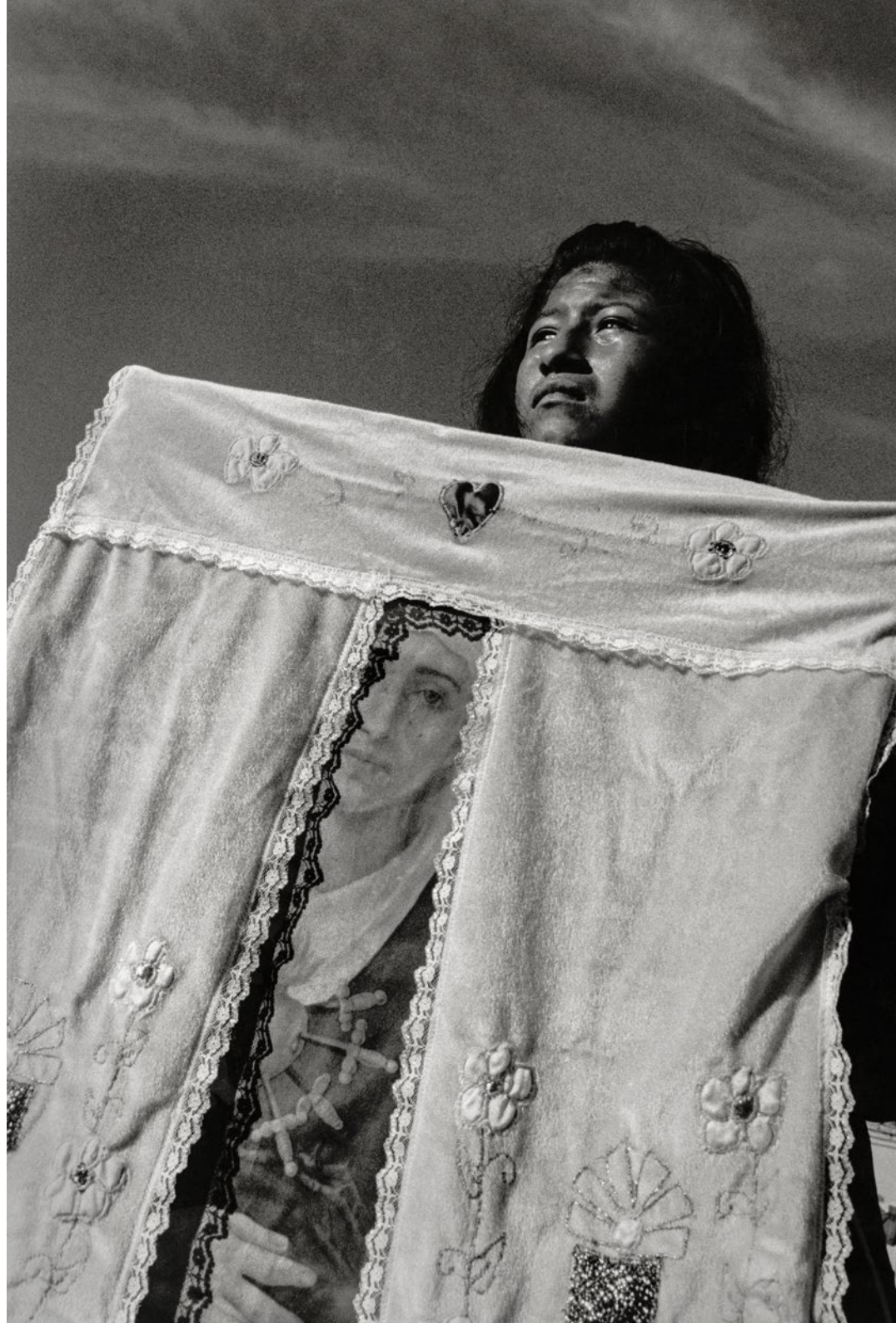






Página anterior:  
**Viernes Santo**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
San José de Minas, 1983

Esta página:  
**La Dolorosa**  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
37 x 58 mm  
Quito, 1996





1986-2011

# Camino de Asia



## *Es otro mundo, donde encuentro similitudes que nos unen y nos atan a la vida\**

Fabiano Kueva

María Teresa García vivió, con su familia, *Camino de Asia* entre finales de la década de los ochenta y mediados de los noventa. Con base en Manila, Filipinas (1986-1990) y posteriormente en Yakarta, Indonesia (1990-1995), la artista fue trazando una cartografía existencial y fotográfica, indagando en las proximidades y las diferencias respecto del mundo andino, a su pasado colonial en común. Este período fue decisivo en cuanto al oficio fotográfico, a experiencias intensivas con diferentes cámaras, formatos, lentes y películas que contribuyeron a consolidar una mirada artística.

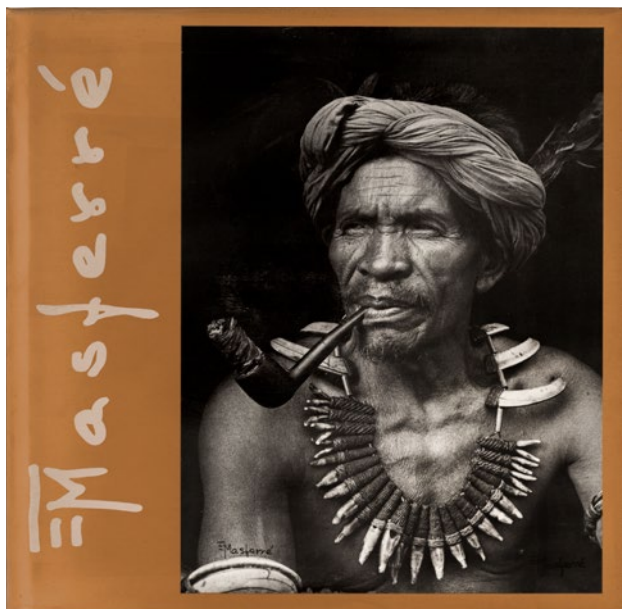
*Camino de Asia* constituye un documento estético sobre los territorios, las expresiones sociales, culturales y espirituales que persisten en medio de procesos de transformación acelerada, por efecto de la crisis de las sociedades estamentales, la apertura económica neoliberal y una occidentalización agresiva que tiende a homogeneizar los rasgos locales y desplazar la vida del campo a las periferias de los centros urbanos.

El tiempo ha estrechado los vasos comunicantes entre los proyectos *Camino de Asia* y *el Otro Sangolquí*, ensayo en proceso desde 1980 a la actualidad, ya que ambos dan cuenta de la fragilidad de los tejidos comu-

nitarios y atestiguan la emergencia de nuevas identidades, con un trasfondo de enorme presión ambiental y urbanística. Para los contextos, tanto andino como asiático, estas fotografías interpelan ciertos pactos de silencio e invisibilidad y, a la vez, son imágenes incesantes.

En este ciclo se da su único vínculo con el fotoperiodismo, colaborando con el semanario *Asia Week*, sumado a esporádicas actividades *freelance*. Su itinerario abarcó: Hong Kong, Vietnam, India, Camboya, Laos, Myanmar, China, Nepal, Singapur, Corea, Tailandia, Malasia y Japón. Algunos de sus artículos publicados en *Asia* aparecieron, posteriormente, traducidos en la *Revista Diners de Ecuador*.

Caminar y preguntar, extraviarse y volver, por regiones y localidades que han experimentado ocupaciones, guerras, evangelización agresiva y que, sin embargo, conservan saberes ancestrales; tradiciones musicales y teatrales; filosofías milenarias que han ejercido una enorme influencia en todo el mundo. ¿Qué efectos tuvo este panorama deslumbrante y complejo en la mirada de María Teresa? Una reafirmación en la evocación poética, en la narrativa



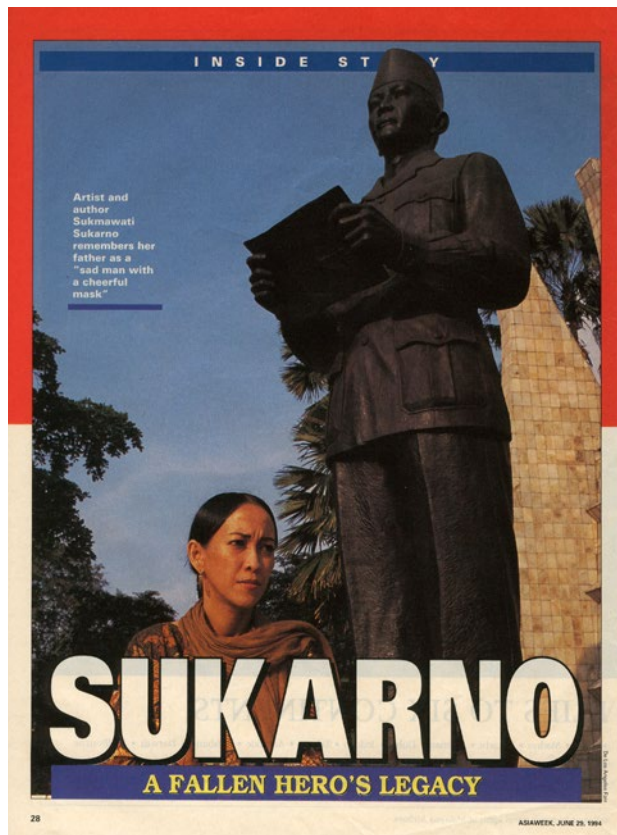
incompleta, que requiere siempre de un observador atento y sin prejuicios.

Algunas imágenes del ensayo *Camino de Asia* sugieren un verso breve o un *haiku*, son como una ventana a la que asomarse para ver al otro lado del Pacífico. En ese sentido, su estancia y su trabajo nos hacen pensar en otro ecuatoriano que, cincuenta años antes, estuvo *camino de Asia*, el poeta Jorge Carrera Andrade:

*En la nave de veinte cornetas  
embarqué mi baúl de papagayos  
hacia el otro extremo de la tierra.  
Ardía el alfabeto de las constelaciones.  
Giraban gozosos los puertos niños  
contra mi sueño almirante.*<sup>25</sup>

Finalmente, la artista expandió su práctica a la investigación en archivos y el trabajo editorial, colabo-

<sup>25</sup> Jorge Carrera Andrade, *Boletín de viaje. Obra poética*, p. 215. Editorial Acuario, Quito, 2000.



rando con el reconocido fotógrafo filipino-catalán Eduardo Masferré para la publicación de su libro antológico *People of the Philippine Cordillera: Photographs, 1934-1956*.<sup>26</sup> Presentado en 1988, este volumen reunió fotografías de paisajes sagrados y costumbres de varias comunidades originarias de Filipinas, desde una zona de contacto entre la antropología y el arte. La colección Masferré fue adquirida por el Smithsonian Institute en 1990.

La impronta asiática en la vida y las creaciones de García es fundamental para entender su trabajo posterior a 1995, así como para dimensionar su adopción de los preceptos del budismo zen.

<sup>26</sup> Publicado en 1988 por Devcon I.P. Inc. con el auspicio de Mobil Philippines.

Página 116:  
Dos damas paseando  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Seúl, 1988

Esta página.  
Izquierda:  
**Masferre**  
Libro antológico  
Devcon I.P. Inc  
Filipinas, 1988  
Archivo MTG

Derecha:  
**Asiaweek**  
Revista semanal  
Manila, 1994  
Archivo MTG

Página siguiente:  
**Ubud**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 1994





Amigos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Hanoi, 1992



Ha Long Bay  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Vietnam, 2011



Río en Vietnam  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Vietnam, 1992



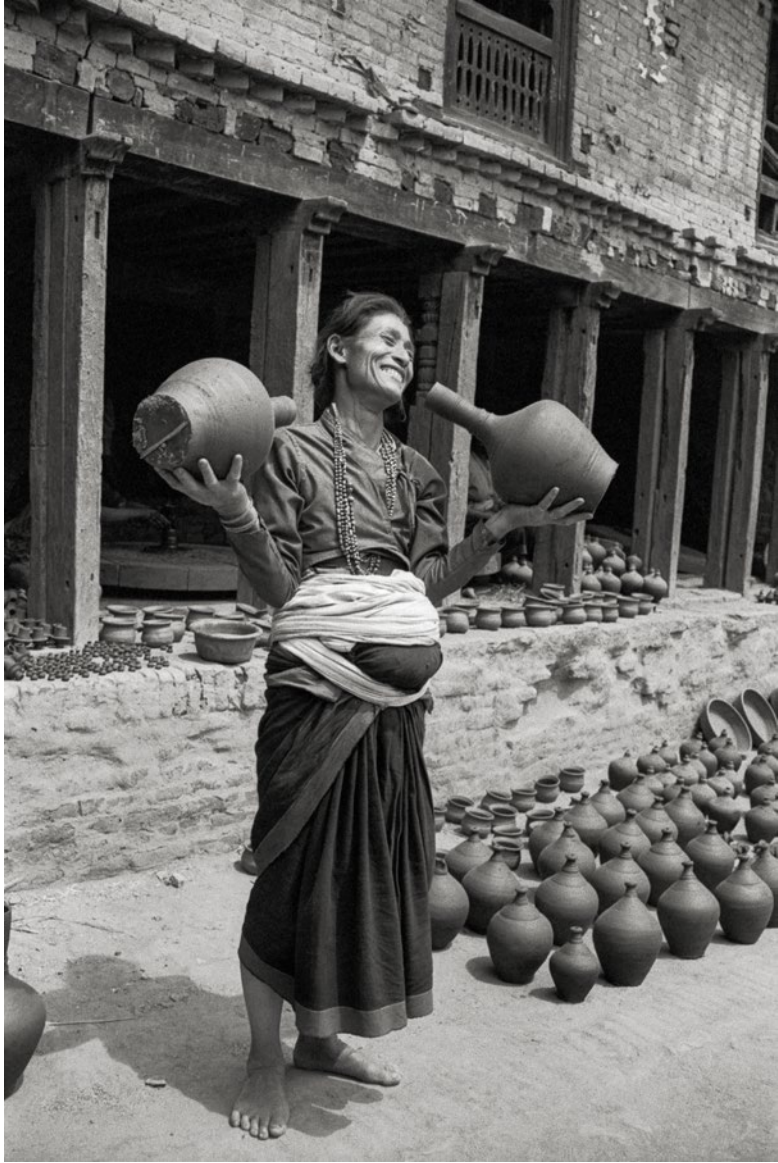
Seafront  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1988



Terrazas de arroz  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011



Arroz filipino  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Filipinas, 1989





Página anterior.  
izquierda:  
**Katmandú**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Nepal, 1988

Derecha:  
**El piloto**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Filipinas, 1987

Esta página:  
**Ojos que no ven**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Filipinas, 1988



Vecinos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1989



Complejo en Bali  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011

La dama de los pichones  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Tokio, 1995







Esta página:  
Pareja en Singapur  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Singapur, 2011

Página siguiente:  
Wayan golek  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Indonesia, 1990





Esta página:  
Inocencia  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Filipinas, 1987

Página siguiente:  
El biberón  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Filipinas, 1989





Niño en China  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Beiging, 1988



Ami Miciano  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Manila, 1987



Esta página:  
Sinfonía íntima  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Filipinas, 1989

Página siguiente:  
**Publicidad tendida**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
China, 1988





Vendedor de humo  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Yogyakarta, 1994



Vendedoras de alimentos  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bangkok, 2011



Comida callejera  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Chau Doc, 2011



Las ganancias repartidas  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Hoi An, 2011



Salón de belleza  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Siem Reap, 2011



En el mercado  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
43 x 30 cm  
Chau Doc, 2011



Motocicletas nocturnas  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Ho Chi Minh, 2011



Cuidando el camino  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Ankor Wat, 2011



Página anterior:  
Tocado floral  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011

Esta página.  
Ofrenda para los dioses  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Bali, 2011





Página anterior:  
Músico de Gamelán  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Yogyakarta, 1993

Esta página:  
La bordadora  
Película 35 mm  
Impresión digital  
110 x 90 cm  
Seúl, 1988





Elementos para  
danza balinesa  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011



Danza Cendrawasih  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011



Danza Legong  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 2011



Templo en Ubud  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Bali, 1993



Página anterior:  
**Festival budista**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Tailandia, 2011

Esta página:  
**Monje budista**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
110 x 90 cm  
Myanmar, 1993





Esta página:  
Pie de Buda  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Myanmar, 1987

Página siguiente:  
En el templo  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Myanmar, 1993



# Cuerpo Entero

1975-2025



## Cuerpo Entero

Las series de *autorretratos* de María Teresa García Sosa giran en distintas órbitas visuales: la fotografía estenopeica, el fotograbado, la manipulación sobre papel químico, la experimentación digital o la *selfie* telefónica para redes sociales o para sus archivos. Estos centenares de fotografías, este atlas de intimidad, conforman su *CUERPO ENTERO* (1975-2025).

Los ejercicios de *autorrepresentación* han estado siempre direccionados a cuestionar ciertos lugares asignados a las mujeres: el atavismo hacia el lugar natal; la subordinación familiar, escolar y laboral; la maternidad como límite; el gozo o la enfermedad como estados críticos, que fragilizan y que a la vez afinan los sentidos.

La imagen propia es tratada como un enlace de  *cuerpo y tiempo*, como un material que fluctúa entre lo somático, el tabú y la imaginación ficcional. En una escena artística local y regional con una presencia minoritaria de las mujeres en la fotografía, María Teresa García Sosa ha estado siempre desapegada de las reivindicaciones. La evocación de lo familiar en *CUERPO ENTERO* es constante, pero sorteando con mucho oficio la caída libre en la simple nostalgia.



*Cada vez que uso imágenes de mi cuerpo, muero y renazco. Son imágenes que me miran al fin y las miro en su proceso de nacimiento\**

Fabiano Kueva

## Atlas de Intimidad

El archivo de María Teresa alberga centenares de autorretratos y juegos visuales a partir de su propia imagen. El tiempo/cuerpo es uno de sus materiales plásticos más habituales. La *autorrepresentación* como eje de obras creadas en una convergencia de *autobiografía* y *autoficción*. Un deslizamiento sinuoso sobre zonas neurálgicas: la sexualidad y el placer; la maternidad y la memoria; la pérdida y la huella del tiempo<sup>27</sup>. Una experimentación con el cuerpo y sus representaciones por fuera del canon del desnudo

<sup>27</sup> En el medio artístico ecuatoriano, la reflexión sobre la condición femenina fue tenue durante los años setenta y ochenta. Merece atención el álbum *Fotógrafas del Ecuador* realizado por la Universidad de Guayaquil en 1985. Otros gestos se ubicaron en la comunicación popular: Revista La Abeja (CEPAM, 1984-1995); o el cine documental: *Tiempo de Mujeres* de Mónica Vázquez (1987).

do tradicional y su estatuto contemplativo, orbitando entre el *performance* y enunciados que deforman y, en último término, suspenden la expectación de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres.

Sus autorretratos, producidos con múltiples técnicas: fotografía estenopeica, fotograbado, manipulación sobre papel químico –en piezas únicas como *Llegando a los Cincuenta*–, las posibilidades de la impresión por inyección a tinta o la *selfie* telefónica, configuran un *atlas de intimidad*. Vale mencionar que María Teresa adoptó los lenguajes digitales hacia el año dos mil, período en que el computador, el escáner y la cámara digital se integraron a sus herramientas de trabajo.

En este *atlas* no se percibe una tentación documental o el magnetismo de lo real, más bien se percibe un desapego constante de la literalidad. En una escena artística, local y regional, con presencia minoritaria de las mujeres en la fotografía, María Teresa se distanció de las posturas reivindicativas,

por las interrogantes y no necesariamente por las respuestas categóricas. Sobre este *atlas de intimidad*, se conformó *Cuerpo Entero*.

## Cuerpo Entero

*Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un «signo secreto», a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado.*

Georges Didi-Huberman<sup>28</sup>

En la fotografía contemporánea de mujeres, la *auto-representación* ha estado encaminada a cuestionar los lugares asignados a las mujeres: el atavismo hacia el lugar natal; la subordinación familiar, escolar y laboral; la maternidad como límite; el gozo o la enfermedad, estados críticos que fragilizan y, a la vez, afinan los sentidos. El cuerpo que reclama autonomía y toma para sí metáforas como el calor, el fuego o el vuelo. La aproximación temprana de García, primero siendo estudiante y, posteriormente, asidua visitante de museos, al trabajo de artistas como Greta Stern, Cyndi Sherman, Martha Rosler o Ana Mendieta, ejerció una importante influencia en esta senda de experimentación.

*Cuerpo Entero* contiene imágenes que evocan familiaridad, el cuerpo propio que se torna en versiones, en partículas de un cuerpo mayor, de un cuerpo colectivo y memorioso. Una doble vía, o doble vida, de las imágenes de familiaridad, que por un lado pesan como espacio de reproducción para la dominación; y por otro constituyen potencia emancipatoria para repensar la pertenencia o el ancestro. La mirada y la memoria ante el desafío de evitar una caída libre en la nostalgia o la autoindulgencia.

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 26. Ediciones Ve, México, 2012.



Al centro, la obra *Cuerpo Entero* (2006), una caja de luz con 6 imágenes traslúcidas, conexión con el momento inicial, o más bien iniciático de la artista: *A los cinco años, deambulaba jugando por la casa grande de mi abuela. Curiosa, me adentré en la habitación de mis padres, de un armario cayó caja en la que descubrí la fotografía de una niña desconocida, una ahijada de mi madre, al mirar la imagen noté que esa niña estaba muerta.* En un afán por recuperar y reelaborar ese acontecimiento, en esta pieza la artista se ve a sí misma en una tina, cuna, caja, de referencia directa a los mencionados *velorios de angelito* en versión contemporánea, pero con una diferencia sustantiva: sus ojos están abiertos en gesto ambiguo entre el primero y el último aliento. Vida y muerte establecen un puente simbólico: la niña, la artista, la abuela, la madre, la hija y la nieta se juntan en un solo tiempo y un mismo asombro. En *Cuerpo Entero* se rozan la ternura, el humor y lo macabro.

Página 160:  
Cuerpo entero  
Vista de sala

Esta página:  
Cuerpo entero  
Vista parcial de sala

Página siguiente:  
Cuerpo Entero  
Composición digital  
Impresión sobre papel  
Caja de luz  
60 x 70 cm, 2009

Enlace a video  
IN-FLIGHT  
María Teresa García  
Ana Cristina Franco  
Video HD, 4 min. 39 seg.  
Quito, 2014

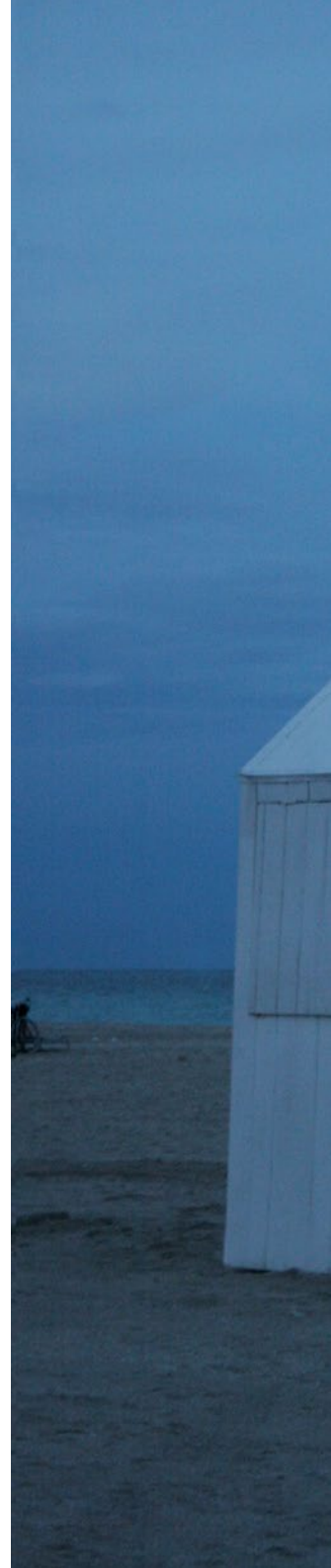






Esta página:  
**Mi sombra blanca**  
Fotomontaje analógico  
Impresión en papel de cebolla  
27 x 26 cm  
1984

Página siguiente:  
**La mudanza No. 11**  
Composición digital  
Impresión digital  
71 x 53 cm  
2005









Página anterior:  
**La cometa**  
 Composición digital  
 Impresión digital  
 70 x 70 cm  
 2007

Esta página.  
 Arriba: **Álter egos**  
 Película 35 mm  
 Composición digital  
 Impresión digital  
 157 x 69 cm  
 2024

Abajo:  
**Autorretrato**  
 Película 4 x 5 pulgadas  
 Impresión plata gelatina  
 copia por contacto  
 1998



Izquierda:  
Segunda piel  
Fotograbado sobre  
fibra de cáñamo  
26 x 26 cm  
2001

Derecha.  
Arriba:  
Pasos  
Película 35 mm  
Fotomontaje  
Impresión plata gelatina  
1994

Abajo:  
1986  
Ingreso al Lujo Asiático  
(El viaje, Postales N°4)  
Composición digital  
Impresión digital  
13 x 15 cm  
1999



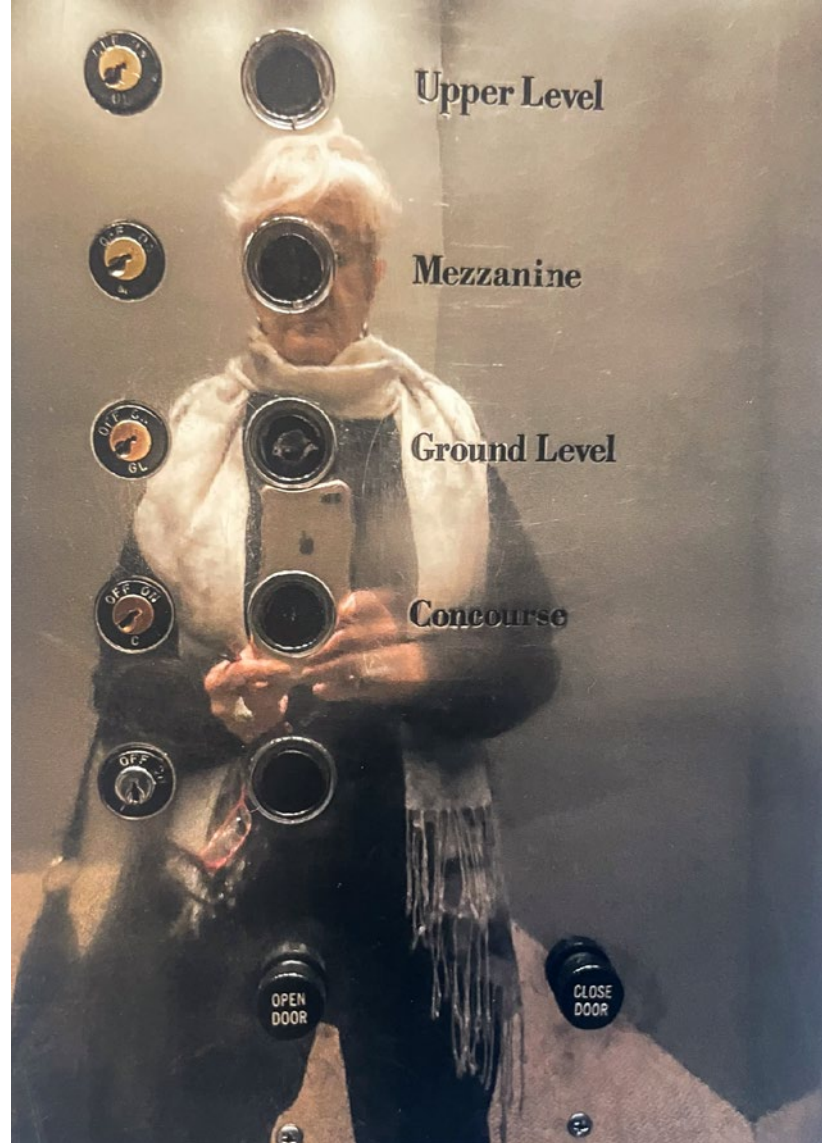
Autorretrato  
Película 35 mm  
Impresión plata gelatina  
40 x 26,6 cm  
Gaithersburg, 1977

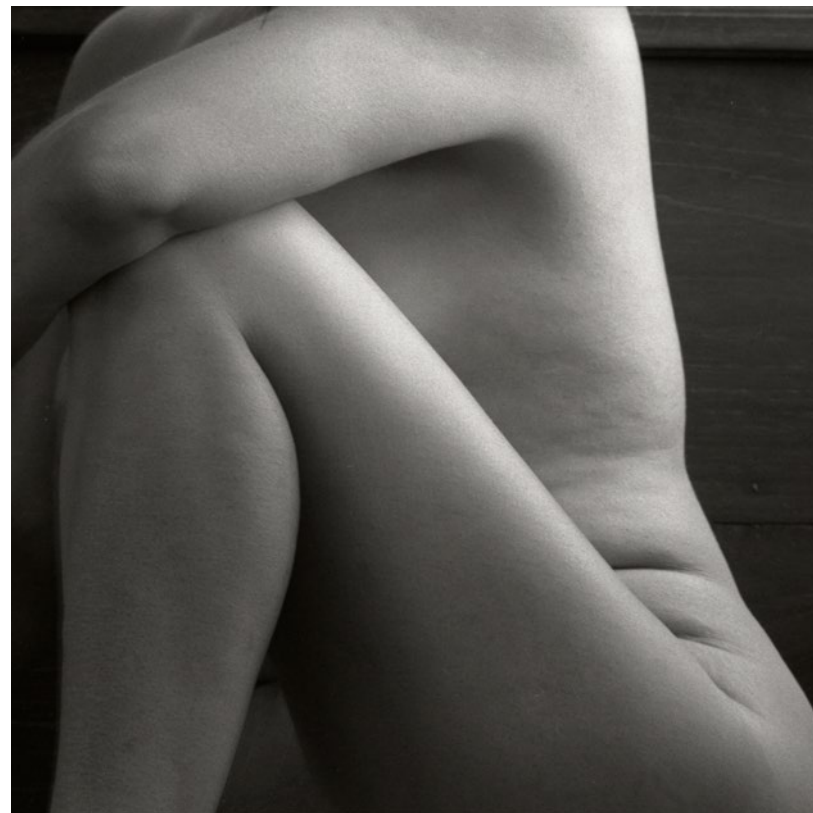


Esta página:  
**Éxodos**  
Composición digital  
Impresión digital  
50 x 35 cm  
2002

Página siguiente.  
Arriba:  
**Autorretrato**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
18,5 x 25 cm 2018

Abajo y derecha:  
**Selfies**  
2010 - 2025  
Digital 4:3 en Iphone  
Selección de 30  
imágenes en *loop*  
para *tablet* de 14 pulgadas





Esta página.  
Izquierda:  
**Selfies**  
2010 - 2025  
Digital 35 mm  
Composición digital  
Selección de 30  
imágenes para *tablet*  
de 14 pulgadas

Arriba:  
**Autorretrato**  
Película 35 mm  
Plata gelatina  
12,5 x 12,5 cm  
Maryland, 1977

Página siguiente.  
Izquierda:  
**1969 El Primer Hombre  
en la Luna (Postales N°2)**  
Montaje digital  
Impresión digital  
10 x 15 cm cm  
Quito, 2000

Derecha:  
**Estados de Ánimo**  
Digital 35 mm  
Composición digital  
Impresión digital  
40 x 59 cm  
Quito, 2003



## Pandemia 2020

En el intersticio entre *autorretrato* y *paisajismo*, se sitúa la serie *Pandemia*. Un diario fotográfico que hurga en el encierro como paroxismo de lo autorreferencial, a propósito de la cuarentena por efecto del Covid 19, y que la artista resume de manera austera pero contundente: *La vida interrumpida por la pantalla. Pasada esta etapa, me parece que nos hemos convertido en meros espectadores. Y yo, con mi cónyuge, de un cincuentenario, encontrándonos cara a cara las 24/7, aprendiendo a conocernos de nuevo en estas extrañas circunstancias.*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Erick Peralvo, *Portafolio de artista María Teresa García*. Autoedición, Quito, 2022.

Esta y las siguientes páginas:  
**Pandemia**  
Instalación de 31 piezas  
Digital 35 mm  
Manipulación digital  
Impresión digital  
20 x 30 cm  
2020-2021









2009-2022 Paisajes  
Construidos



*Esta obra me lleva a la indagación y observación  
de la otra parte de la Naturaleza\**

Fabiano Kueva

## Deseo de lugar

El *paisajismo* es una de las tradiciones visuales más instituidas en la cultura occidental. El encuadre, el corte que naturaliza y la mirada que coloniza los ecosistemas han generado repertorios narrativos y visuales con enorme peso en la historia y el imaginario de Latinoamérica. A partir de estos, los relatos de la Nación, la educación, el desarrollismo y los auges del turismo han establecido un *deber ser* de los lugares y las comunidades: montañas pintorescas, selvas vírgenes y despobladas. ¿Cómo desestabilizar la postal, el calendario o el *post* de redes sociales?

María Teresa García se propone, alrededor del año 2009, *desnaturalizar* esa tradición, generando unos *Paisajes Construidos*, serie que deshace el vínculo contemplativo con lo real natural y propone ejercicios

de reciclaje y artificio como señalamiento de la mirada/presencia humana sobre el mundo como una paradoja.<sup>30</sup> Durante su extenso período de trabajo en el laboratorio fotoquímico, la alteración óptica y matérica ya fueron parte de sus herramientas. Esta nueva serie está elaborada enteramente con el *software* Adobe y sus posibilidades de edición e impresión de inyección a tinta sobre materiales como el aluminio barrido, papeles metalizados o superficies sintéticas. La apariencia dura, artificial y áspera intensifican su intención conmovedora pero *desnaturalizada*, cercana a las denominadas *capacidades afectivas del software*, señaladas por Chris Marker a propósito de la digitalización de la memoria.<sup>31</sup>

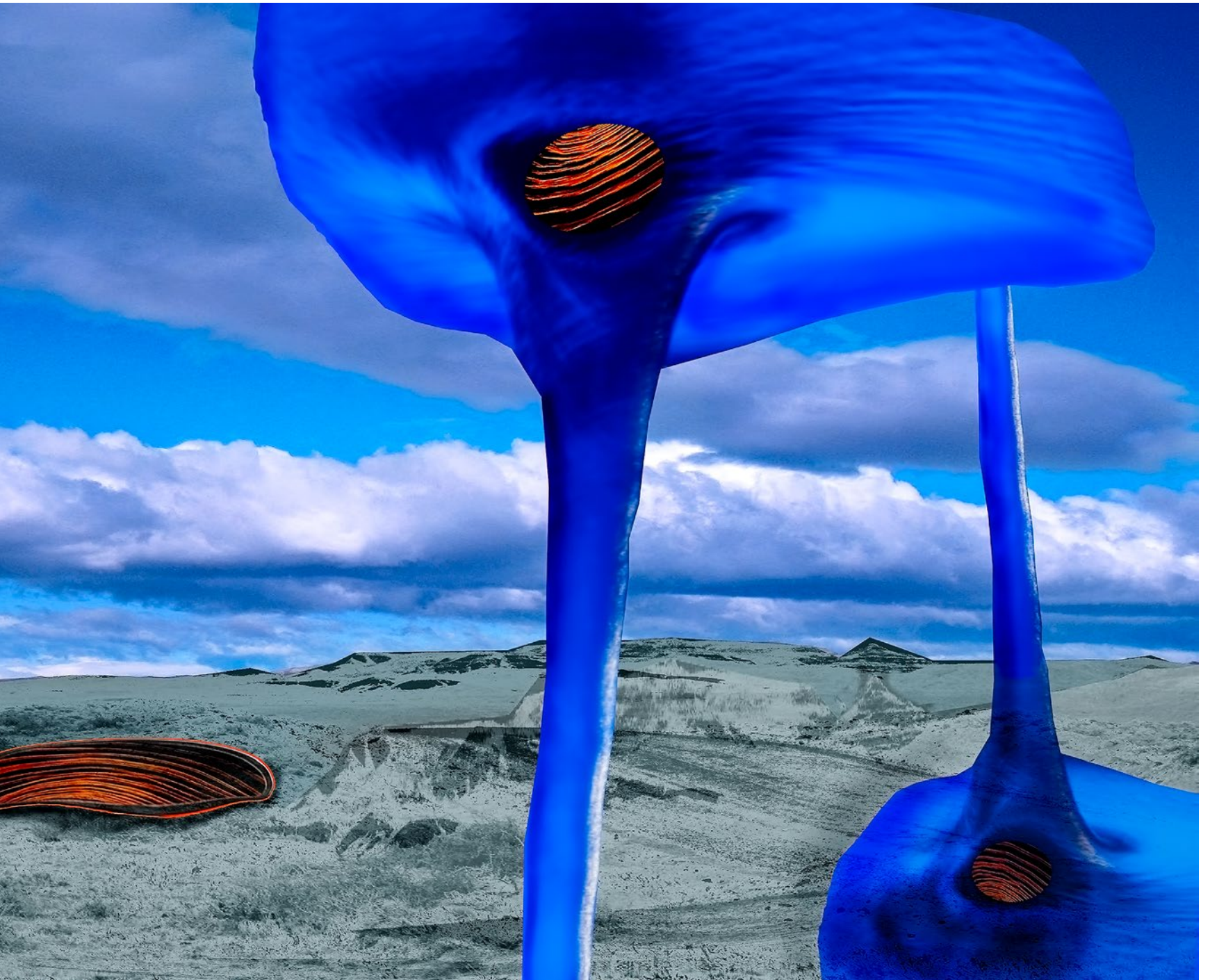
<sup>30</sup> Sin una adscripción directa, esta línea de su trabajo dialoga con prácticas artísticas recientes que se ubican en las teorías del *posthumanismo*.

<sup>31</sup> Ver: VV.AA., *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.

Página 179:  
**Soñando en Iguazú**  
Composición digital  
Impresión digital sobre plancha  
de aluminio barrido  
40 x 62 cm  
2024

Esta página:  
**Construction and Destruction**  
Composición digital  
Impresión digital sobre papel de  
aluminio.  
71 x 142 cm  
2009



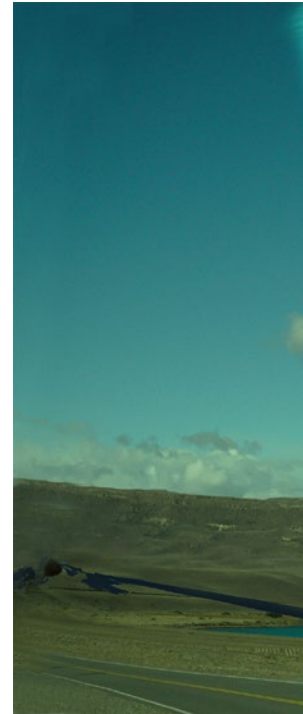
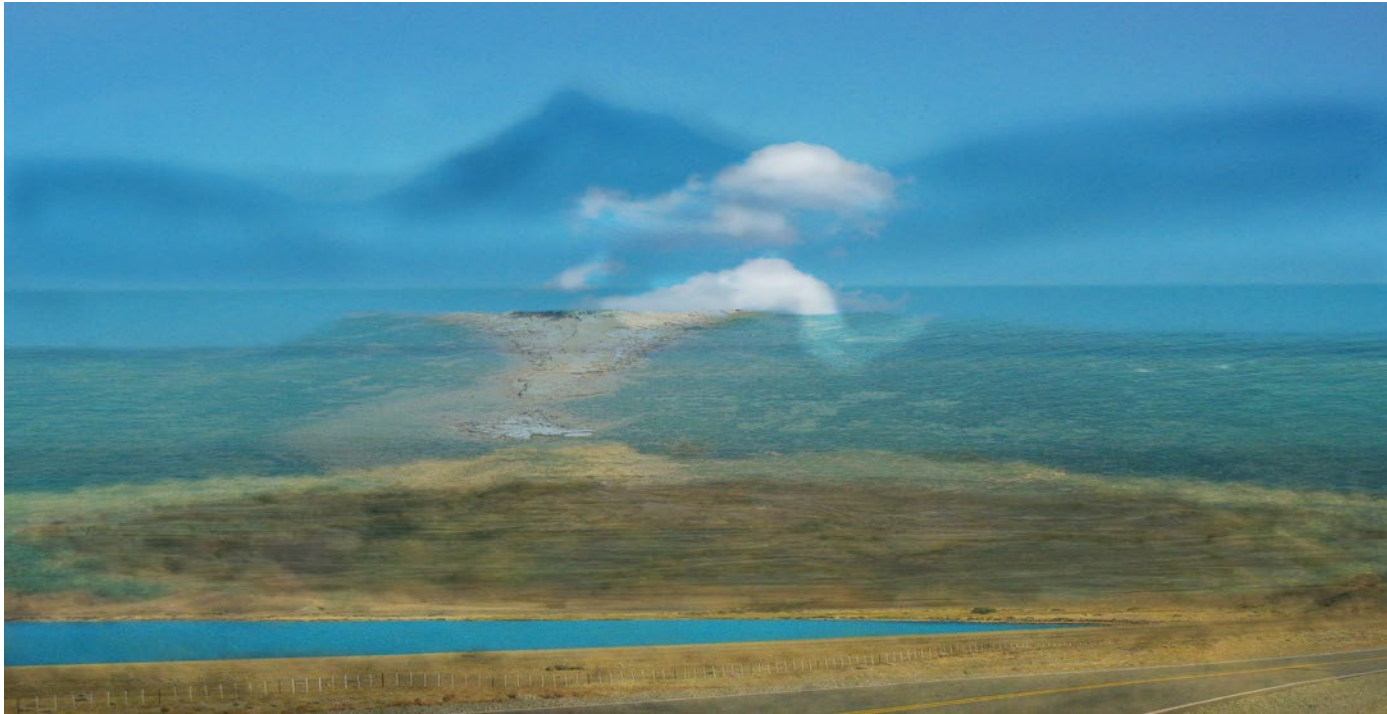




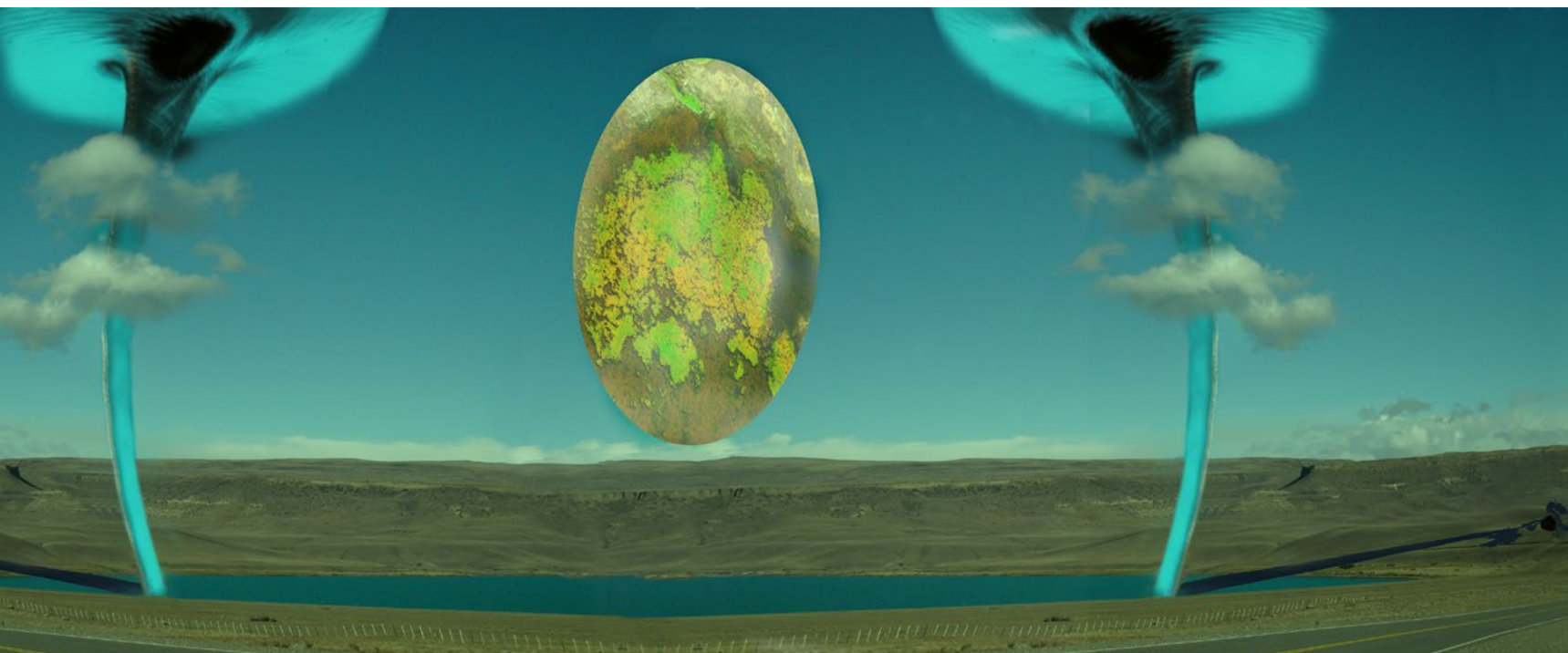
Lluvia  
Composición digital  
Impresión digital  
sobre papel de aluminio  
33 x 88 cm  
2014



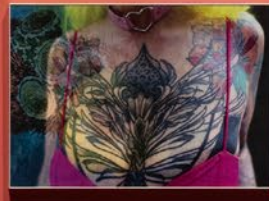
Vista del instante  
Composición digital  
Impresión digital  
sobre papel de aluminio  
57 x 85 cm  
2014



Aire y materia  
Composición digital  
Impresión digital  
sobre papel de aluminio  
46 x 90 cm  
2014



Huevo  
Composición digital  
Impresión digital  
sobre papel de aluminio  
32 x 90 cm  
2009



# Paralelismos Oculares

2008-2024

*El espacio y yo compartimos  
una mirada, un pulso,  
un mismo temblor.  
De ese diálogo nacen otras  
dimensiones: una tercera,  
una cuarta, una quinta,  
infinitas posibilidades  
que se abren en cada mente  
que se atreve a ver\**

Fabiano Kueva

El procedimiento *desnaturalizado* se radicaliza en *Paralelismos Oculares*, serie a medio camino entre la fotografía y el objeto. La artista recurre a su enorme archivo de imágenes de viajes para generar piezas producidas con mecanismos industriales que yuxtaponen varias imágenes de modo simultáneo y pueden observarse, evidenciarse, únicamente en movimiento, en un viaje de la mirada a voluntad del espectador.

Estas sobreimpresiones hacen pensar en el carácter abigarrado de nuestras visualidades. En nuestra condición periférica que fue leída y deseada durante décadas desde la *magia cotidiana* (André Breton) o lo *real maravilloso* (Alejo Carpentier), postulados que adquirieron voz en el llamado *Boom Latinoamericano* de las décadas de los sesenta y los setenta, y que ejercieron una importante influencia en la fotografía.





Página 187:  
Paralelismos Oculares  
Vista de sala

Página anterior:  
No. 17  
Paralelismos Oculares  
Composición digital  
Impresión en  
superficie lenticular  
60 x 40 cm  
Colección de 29 piezas  
2024

Esta página.  
Izquierda:  
No.1 :  
*Paralelismos Oculares*

Derecha:  
No.41  
*Paralelismos Oculares*





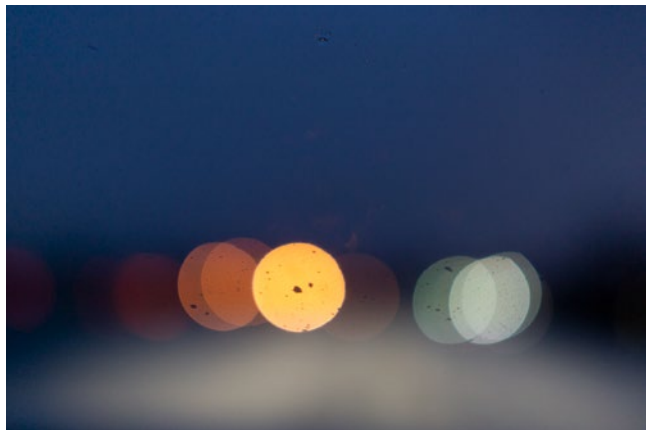
Esta página.  
Izquierda:  
No.2  
*Paralelismos Oculares*

Derecha:  
No. 40  
*Paralelismos Oculares*



Esta página.  
Arriba:  
No. 21  
*Paralelismos Oculares*

Abajo:  
No. 50  
*Paralelismos Oculares*



Esta página.  
Izquierda:  
No. 31  
*Paralelismos Oculares*

Derecha:  
No. 34  
*Paralelismos Oculares*



No.12  
*Paralelismos Oculares*



# 1981-2022 El Otro Sangolquí



## El Otro Sangolquí

Este proyecto fotográfico, analítico y documental, iniciado durante más de cuatro décadas, retrata a familias y lo social, los vínculos con la realidad dando cuenta de la fragilidad, las pérdidas y los transformaciones por efecto de la presión ambiental, económica y urbanística sobre una población añeja del otrora profundo como Sangolquí y sus entornos del conurbano aconcagua.

**EL OTRO SANGOLQUÍ (1981-2022)** es un proyecto de nuestra, además de un documental social, puede considerarse a imágenes fotográficas y gráficos de documentación social de largo dato, que precisamente traza las relaciones existentes. Estas imágenes son puntos sociales y culturales para crear nuevos recuerdos y nuevas relaciones.

**EL OTRO SANGOLQUÍ** es, finalmente, una ofrenda, un gesto de devoción de María Teresa García Soto, para el lugar que le dio la bienvenida al mundo. Este retrato conforma un espacio vivo de recordación, de fiesta, de memoria, de espíritu recuperados los recuerdos y sus expresiones. Son la evidencia de que las imágenes siempre, documentan y se crean y producen sentidos nuevos.





# Entre imágenes y palabras

*El Otro Sangolquí de María Teresa García*

José Antonio Navarrete

Como se ha dicho más de una vez, *El Otro Sangolquí* es un trabajo fotográfico que María Teresa García fue realizando durante cuatro décadas, en un lapso comprendido entre los años ochenta del siglo pasado y los veinte del presente. Eso le da al mismo, entre otras, una característica particular: ser reciente en su terminación pero, a la par, de larga data en su desarrollo.

No fue hasta 2023 que, con la muestra y el libro del mismo título, *El Otro Sangolquí* se dio a conocer en toda su extensión y envergadura. Sin embargo, durante el transcurso de su configuración, su autora lo fue divulgando en diferentes fechas, en varios eventos expositivos y otros espacios de difusión, según el estado y grado de completitud alcanzados en cada momento. *El Otro Sangolquí*, entonces, se fue «haciendo», de alguna manera, frente a la mirada de sus receptores, incluidos entre estos los propios sangolquileños.

Los hechos señalados hacen evidente el profundo compromiso con que la autora sostuvo su interés en fotografiar las formas de vida, espacios habitados, tradiciones y personas de su pueblo de nacimiento, crianza y primera juventud. También plantean cuestiones de

interés respecto a otros asuntos no menos importantes, tales como el proceso de producción artística de María Teresa en este proyecto, las motivaciones que la impulsaron a emprenderlo y los significados que emergen en la interacción entre la obra en circulación y el público, incluyendo en el último al especializado.

Aunque María Teresa lo inició cuando ya poseía una lograda formación técnica y cultural en la fotografía, no es menos cierto que, durante esos cuarenta años mencionados, su experiencia crítica y artística se expandió notablemente. Asimismo, dentro de ese mismo tiempo realizó otras propuestas artísticas en simultáneo con *El Otro Sangolquí* o en pausas que se tomó en el curso de creación de este.

Vale anotar que en ese período la escena artística internacional y, particularmente, la ecuatoriana, sufrieron cambios significativos. Estos alcanzaron la práctica fotográfica y redefinieron su lugar dentro de las prácticas artísticas y culturales en general, así como el peso de su participación en el sistema de distribución del arte. Cuando en los años noventa del siglo pasado se hizo visible la conformación, luego de esfuerzos

consecutivos, de lo que podríamos considerar como una escena fotográfica artística en Ecuador, María Teresa formó parte de ella con una «primera versión» de *El Otro Sangolquí*. El dato es elocuente para nuestros fines, pues refrenda los argumentos que hemos brindado hasta aquí.

## I

Coincido con más de uno de sus comentaristas en que las fotografías que contiene le confieren a este ensayo visual la posibilidad de ser leído desde las perspectivas de diferentes disciplinas académicas. Vienen a colación algunas como la historia, la antropología o la sociología, entre las llamadas humanidades surgidas en el siglo XIX, o los estudios culturales y los visuales emergentes en la segunda mitad del XX.

Si organizamos las imágenes que lo integran en orden cronológico, podríamos comprobar cómo, en el intervalo que va de las primeras a las últimas, Sangolquí sufrió cambios urbanos y culturales que consumaron su transformación de pueblo en ciudad, sin que el primero haya desaparecido totalmente en el perfil actual de la segunda, todavía pequeña y deudora de aquel. Aunque tras esta afirmación se nos haya asomado la historia con su imperiosa exigencia de atención a las transformaciones materiales de la sociedad, el mismo ordenamiento sugerido, con su énfasis en el desenvolvimiento temporal de los procesos, permitiría a *El Otro Sangolquí* ser objeto de estudio, en más de un modo, por el resto de las otras disciplinas mencionadas.

Sin embargo, sin que eso signifique la subestimación de los enfoques analíticos que ellas posibilitan –y echando mano de los mismos siempre que haga falta–, a mí me interesa, sobre todo, partir en mi reflexión de la premisa constitutiva de este ensayo como hecho discursivo: la de haber sido concebido como una propuesta de la práctica artística de la fotografía. Por consiguiente, añadiría, destinado a circular en las instancias o espacios que legitiman a esta.

*El Otro Sangolquí*, durante su trayecto de formación, se fue haciendo cada vez más complejo y versátil. Por ejemplo: se fue transformando de serie en ensayo fotográfico, como lo hemos denominado antes, por la variedad de situaciones que fue abordando mientras crecía y se expandía. Incluso, se fue haciendo visualmente más subjetivo: diríase que más inclinado a potenciar la imaginación del espectador, desbordando con creces la intención documental. También, en su desarrollo, a aquellas fotografías de referentes reposados que parecían distinguirlo en sus inicios se le fueron añadiendo otras cada vez más dinámicas y hasta algunas de atrevida estructura constructiva. Todo esto sucedió, sin embargo, sin que nunca llegaran a romperse los hilos con que María Teresa fue tejiendo consistentemente la conexión entre sus imágenes, como si fuese una contemporánea Aracne.

No cabe duda de que su autora inició en los años ochenta este proyecto con la intención de perpetuar la impronta visual de aquello que todavía se mantenía vivo de su contexto temprano de vida. Ya personas y sitios de esa época tenían su continuidad amenazada por el paso natural del tiempo, por un lado, y, por otro, con los cambios económico-sociales de un nuevo Sangolquí que se fraguaba entre los avatares de su tardía y precaria modernización.

La función testimonial de la fotografía, como prueba de la existencia de las cosas en el presente de la toma, la asumió María Teresa con un interés expreso por preservar para el futuro, sobre negativos e impresos, lo que para ella estaba en trance de desaparición. En suma: *El Otro Sangolquí* nació con una vocación memorial y se constituyó, en consecuencia, desde sus primeras imágenes, como un hecho de memoria.

Muy pronto, la autora debió percatarse de que los cambios en el semblante de Sangolquí y sus habitantes comenzaron a sucederse de forma que, tanto en uno como en otros, se fueron simultaneando estratos

temporales, experiencias, vivencias y visualidades diferentes entre sí. La inteligencia sensible de María Teresa consistió, en estas circunstancias, en hacer partícipe a su cámara de ese proceso e incorporarlo como una de las características más interesantes que distinguen su ensayo.

En el ordenamiento final de las imágenes de *El Otro Sangolquí*, María Teresa prescindió tanto del orden cronológico de las tomas como de la temporalidad a que aluden los referentes, que las mismas contienen, con independencia de cuándo estas fueron hechas –un procedimiento que descansa en la medición subjetiva del tiempo–. Desinteresada del principio de avance lineal del último, construyó una estructura visual en la que los distintos momentos históricos se superponen. A veces, los bordes entre estos se difuminan, se trastocan y uno se transforma en el otro. Así las cosas, algunas situaciones visuales parecen corresponder a un pasado que aspira y hasta logra prolongarse en el presente con renovados bríos o, viceversa, a un presente cuyos estribos se clavan fuertemente en el pasado. Otras veces, en cambio, esos tiempos reclaman su singularidad marcante, su específica afiliación a un momento distintivo de la vida de la localidad, dando lugar a una u otra imagen que pretende condensar en sí misma una porción concreta de tiempo. No deja de haber, junto a las anteriores, aquellas que forcejean por habitar una duración sin límites, pretendiendo erigirse como atemporales.

Esta reunión de tiempos diversos que se agrupan y entrelazan en una totalidad previene a los receptores de conducir una lectura de *El Otro Sangolquí* anclada en la nostalgia. Pero, inevitablemente, en ese deambular de unas imágenes a otras, el conjunto total de estas funciona como un entramado cuya compacidad propicia una percepción del tiempo como materia densa, como si todo ocurriera en un mismo espesor de memoria. Por eso, en *este ensayo*



tanto el pasado como el presente son, al final, materia sensorial de la memoria.

## II

La palabra es un componente importante de *El Otro Sangolquí* en tanto proyecto que terminó por definirse como multidisciplinario. Desde sus orígenes, este fue pensado como una suerte de ensayo fotográfico personal en el cual, al mismo tiempo, la población del lugar tendría una presencia reconocible. Esto se resolvió inicialmente, en numerosos casos, con la inclusión de los nombres de los fotografiados en el título de las imágenes, pero al final del proyecto se extendió a la incorporación de las voces de vecinos de Sangolquí, con sus comentarios, a la fisonomía fotográfica que del último María Teresa había construido.

El Otro Sangolquí  
María Teresa García  
Libro bilingüe  
Castellano / inglés  
Editorial Catarsis  
Quito, 2023

Enlace a video  
El Otro Sangolquí  
Ana Cristina Franco  
SINFILTRO Cine  
Documental  
Video HD, 28 min.  
Sangolquí, 2022



Los comentarios recopilados entre los sangolquileños demuestran algo que las fotografías ya enunciaban. *El Otro Sangolquí*, en imágenes, no es, no pudo ser nunca *stricto sensu* una documentación del pueblo-ciudad, aunque indiscutiblemente algo de esto acarree en los referentes que acumula. Quizás es, dicho mejor, un modo de imaginar el lugar. Por los procedimientos que la autora empleó para lograr esto, circulan las narraciones y metáforas con que los habitantes de Sangolquí recuerdan, viven e imaginan su entorno. Estas se moldearon con la misma arcilla de los cuentos y vivencias que alimentaron el incondicional afecto de María Teresa por su terruño. Una dosis de fantasía puede atravesar alguna imagen de este ensayo, pero lo que predomina en ellas es una interpretación sensible y creadora de lo real de alcance poético.

Hace poco tiempo comenté, durante un improvisado intercambio profesional entre amigos, que sobre las fotografías de *El Otro Sangolquí* queda comúnmente puesta en suspensión, sin ser negada, la noción de documento. Como señalamos arriba, ellas pueden ser leídas desde variantes de enfoque del documentalismo, pues si no lo admitieran no podrían ser objeto de atención de algunas de las disciplinas académicas que relacionamos antes, especialmente de aquellas comprometidas con la idea de documento en tanto recurso de demostración científica.

Pero no solo la fotografía existe en *El Otro Sangolquí* en un campo perceptivo que se sitúa más allá del documento, sino también la articulación de las voces que lo recorren. Uno y otra configuran un imaginario o marco de representaciones subjetivas –visuales, literarias– a través del cual nosotros, los receptores de esa visión múltiple, percibimos a Sangolquí.

Refiriéndonos en particular a la fotografía, debemos considerar que, en tanto conjunto de representaciones de lo real, toda serie fotográfica, hasta la más

estrictamente documental, puede ser entendida desde la noción de imaginario por ser un universo visual producido por un autor, es decir, mediado por una subjetividad en despliegue. Extensivamente, hablamos de imaginario, en el campo de la visualidad, como el modo en que las representaciones de este ámbito configuran y condicionan la percepción de la realidad.

No obstante, me permito, en el caso de María Teresa, llevar la noción de imaginario visual un tanto más lejos, como se insinúa desde arriba. Por el peso que tiene la imaginación en su constitución, a distancia de la intención de objetividad, cediendo a los imperativos de la intuición y tomando de lo real aquello que puede trascenderlo, *El Otro Sangolquí* no inventa un pueblo distinto al existente ni tampoco se conforma con el estalaje literal de este. Propone algo distinto: acomete la tarea de recrearlo poéticamente con una intensidad iluminadora.

Lo anterior significa, por lo tanto, que el imaginario visual que la artista ha construido sobre Sangolquí, llevando a sus extremos las posibilidades de la fotografía directa de ser tocada y transformada por la imaginación sin comprometer la apariencia de las cosas, es el resultado de su conocimiento poético del lugar: algo que se convierte en una fuerza de revelación, esto es, en una epifanía. Lo último se amplifica con la comentada contribución de los sangolquileños al proyecto.

Los nombres y voces de los vecinos se entrelazan con las fotografías, otorgando a estas una suerte de respiración que acentúa su vitalidad. Al incorporar los relatos de la gente del pueblo-ciudad como otra instancia para la lectura de su obra, María Teresa convirtió su acto de mirar en una forma de escuchar. Su proyecto –sin dejar de ser suyo– asumió así el carácter de un diálogo con la comunidad. En esa conversación, cada testimonio verbal registrado abre una grieta de memoria y afecto en la superficie de las imágenes y hace que la obra se vuelva un territorio compartido: en



*El Otro Sangolquí* las palabras se hacen mirada y las fotografías se pueblan de voces.

### III

La cámara de María Teresa no se limitó a fijar lo real, sino a fertilizarlo sobre la superficie de las imágenes situándolo en una dimensión imaginativa: *El Otro Sangolquí* no tiene fronteras precisas entre lo real y lo imaginado. Por sus fotografías y las palabras que las acompañan, además, transitan los vivos y los muertos

del lugar, los recién nacidos y los que no pasaron nunca frente al objetivo de la autora. Es decir, tampoco en sus registros son claros los lindes entre la historia y el mito.

Si la historia de la fotografía desde sus orígenes puede leerse como una lucha permanente de opiniones y obras que discuten la legitimidad o no de los recursos de la ambigüedad en la construcción del hecho fotográfico, María Teresa tuvo a su favor el haber iniciado su carrera artística en tiempos en que estos tenían cada vez una mayor aceptación. O, todavía mejor, cuando

estos empezaron el asalto definitivo al territorio de la objetividad fotográfica por antonomasia: el de la fotografía directa de las cosas.

Lo que María Teresa García descubre en su pueblo no proviene de la observación distante, sino del vínculo afectivo, ya señalado, que la une a él. Desinteresada de hacer fotos «con mensaje», de usar la cámara como un instrumento explicativo, racional —que some los contenidos visuales a los rigores disciplinarios—, ella convirtió a ésta en una mediadora entre su interioridad y su objeto fotográfico. La mirada autoral en *El Otro Sangolquí* no analiza ni demuestra: revela por resonancia, por la correspondencia entre lo visible y lo sentido. Esta es la vía del conocimiento poético. Excusada de hacer con su cámara un repertorio de verdades pragmáticas y, por ello, autorizada por su propia vocación a visibilizar lo invisible, a transfigurar el objeto fotografiado en busca de una dimensión inédita de su existencia, María Teresa hace de la exploración en la ambigüedad y el potencial simbólico de las cosas una estrategia fecunda para el conocimiento poético de Sangolquí y su población.

*El Otro Sangolquí* nos recuerda que el conocimiento poético no se agota en el acto de crear, sino que continúa en el de mirar. Cada espectador, al enfrentarse a las imágenes, debe seguir su propia experiencia de descubrimiento que, de una u otra manera, remite a la que transitó la autora. Participa del develamiento de lo oculto. En ese diálogo silencioso entre la obra y su público es donde puede cumplirse el destino de la poesía: dar cuerpo a lo que solo existía como presentimiento.

Al entrelazar palabra e imagen, memoria y mirada, María Teresa nos invita a pensar que la creación artística no busca poseer la verdad, sino habitar su misterio: en ello reside el sentido último del conocimiento poético. Es en ese habitar que su fotografía alcanza su plenitud.

Chanchos en el paraíso  
Película 35 mm  
Impresión digital  
135 x 90 cm  
Sangolquí, 1984





SE PONE  
INYECCIONES

1-62



Esta página:  
Hnas. Navarrete  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
90 x 116,47 cm  
Sangolquí, 1996

Página siguiente:  
Victoria y Aurelia Sosa  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1992







Página anterior.  
Izquierda:  
**Diablo Huma y Rumiñahui**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
18 x 27 cm  
Sangolquí, 2017

Derecha:  
**Con los toros**  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Sangolquí, 2017

Esta página:  
**Familia Zapata**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1986



El tablero  
Digital APS-C  
Impresión digital  
45 x30 cm  
Sangolquí, 2022



Calle Riofrío  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x30 cm  
Sangolquí, 1986



Barrenderos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x30 cm  
Sangolquí, 1985



Pajonal  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1984



El paseo del Niño  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1986



Domingo de Ramos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1983



Rosario y María Carrera  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1983



Malentendido  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1983



Esta página:  
**María Mercedes Loachamín**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
30,8 x 38,5 cm  
Sangolquí, 1996

Página siguiente:  
**Irene y Bertha Salazar**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
112,5 x 90 cm  
Sangolquí, 1996





¡Feliz cumpleaños papi!  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1985



Primos Salazar  
Digital APS-C  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2022



Esta página:  
Lavando tripas  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Sangolquí, 1984

Página siguiente:  
Mis allegados  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1996





La Merced  
Película 35 mm  
Impresión digital 45 x 30 cm  
La Merced, 2004



Ángel en el parque  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2000



Primeras comuniones  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2004



¿Y el novio?  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
La Merced, 1985



El ciego José Díaz  
en su campanario  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1984



La Virgencita Rococó  
Digital APS-C  
Impresión digital  
40 x 30 cm  
Sangolquí, 2022





Página anterior.  
Izquierda:  
**Ascensión**  
Película 35 mm  
Impresión digital  
18 x 27 cm  
Sangolquí, 1981

Derecha:  
**Palio de Navidad**  
Película 4 x 5 pulgadas  
Impresión digital  
30,8 x 38,5 cm  
Sangolquí, 1996

Esta página:  
**Solo hombres**  
Película 35 mm  
Plata gelatina  
9,3 x 13,5 cm  
Sangolquí, 1983



El beso  
Digital 4:3 (Iphone)  
Impresión digital  
40 x 30 cm  
Sangolquí, 2022



Ángeles anfitriones  
Película 35 mm  
Impresión digital  
30 x 45 cm  
Sangolquí, 1983

El entierro  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1982







El niño hacia el cielo  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1986



Día de Muertos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1984



Músicos campestres  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2000



Chagras  
Digital 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 2016



Pelea de gallos  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1986



Toros  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1984



La fiesta  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1983



Otra cantina  
Película 35 mm  
Impresión digital  
45 x 30 cm  
Sangolquí, 1985

# Archivo Latente

Fabiano Kueva

## Apuntes finales<sup>32</sup>

*Las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada. Una fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo de que merece la pena registrar que ese acontecimiento o ese objeto han sido vistos [...] El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo.*

John Berger<sup>33</sup>

*Cada recuerdo individual representa un punto de vista del recuerdo colectivo y esto nos ha llevado a los investigadores a cuestionar la demarcación (rígida) entre registros personales y corporativos o entre privados y públicos.*

Maurice Halbwachs<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Sobre una conversación con el cocurador, Pepe Avilés, en diciembre de 2025.

<sup>33</sup> John Berger, *Para entender la fotografía*, p. 34. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

<sup>34</sup> Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, p. 50. Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2004.



Entre las preocupaciones de María Teresa García, tanto en su práctica individual, como desde el agenciamiento colectivo con el Grupo YANAYURA (1982-1983); la Sección Académica de Fotografía de la CCE (1985-1986); la Fundación Picandela (1998-2000) o Artegestión (2004-2023), ha sido una constante el destino de los acervos fotográficos artísticos, sus posibilidades de investigación y exhibición, los derechos de autor y de publicación. La necesidad de contribuir a las políticas públicas institucionales para la creación de una Fototeca Nacional o un Centro Nacional de la Imagen, en diálogo con los agentes culturales locales; ámbito en el cual el Ecuador se encuentra rezagado respecto de otros países de la región.

El estudio de la artista, en el Centro Histórico de Quito, además de albergar su trabajo integral 1975-2025, contiene una infinidad de documentos, publicaciones y materiales relevantes sobre el devenir de la fotografía ecuatoriana, acervo valioso para la construcción de unas genealogías diversas y heterodoxas cada vez más necesarias. Sobre este archivo se planteó una apertura final para la exposición: una *dimensión archivo*, un *Archivo Latente*, a partir de conjuntos de notas, contactos, pruebas, descartes, notas de prensa, coleccionismo visual y publicaciones. Un ejercicio curatorial que insiste en la materialidad de la experiencia visual y la necesidad de su cuidado frente al olvido y al vértigo algorítmico. Aunque este *Archivo Latente* está por ensamblarse en lo venidero, la voluntad de María Teresa García para la donación de su legado a la ciudad, nos llevó a plantear varias preguntas finales en voz alta.

## UNO

Los debates sobre los 500 años (1492-1992) de la llegada europea a *Abya Yala* (América) fueron un elemento de movilización e intensa disputa en las

artes visuales latinoamericanas, su estela cubrió casi una década. Las prácticas, los paradigmas y circuitos fotográficos latinoamericanos se fueron reconfigurando dentro del marco globalizador de finales del siglo XX. Los coloquios internacionales, encuentros y exposiciones de gran escala se fueron institucionalizando o extinguiendo, y, paralelamente, emergieron formatos como ferias y festivales masivos, hecho que significó la consolidación de unas visibilidades sobre otras. Los enunciados de identidad, memoria o resistencia cultural, como sentido de lo latinoamericano fueron perdiendo potencia en un marco de continuo disciplinamiento, giro digital acelerado e injerencia del mercado cultural.

En 1993, José Antonio Navarrete,<sup>35</sup> a propósito de su curaduría *Romper los márgenes* en el Encuentro Latinoamericano de Fotografía realizado en Caracas, señalaba:

*Los intentos por presentar al arte latinoamericano como un cuerpo significativo homogéneo, han obedecido, fundamentalmente, al interés de legitimación de los metarrelatos sobre la latinoamericanidad, que se han desarrollado tanto en los centros culturales del Occidente como en nuestros países. La fotografía hecha en el continente tampoco ha podido escapar a esta vocación totalizante. [...] Esta producción focaliza y explora zonas y perspectivas discursivas en un desplazamiento y ruptura de los márgenes narrativos que, de facto, han reducido a Latinoamérica a caracterizaciones «estables».*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Autor invitado a esta publicación.

<sup>36</sup> VV.AA. José Antonio Navarrete, *Romper los márgenes*, catálogo Encuentro de Fotografía Latinoamericana, p.10-11. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, 1994.



El contexto ecuatoriano no fue ajeno a estos quiebres estéticos, cambios generacionales y reordenamientos simbólicos globales. Entre las décadas de los setenta y los dos mil, los flujos, y conexiones entre la escena fotográfica ecuatoriana e internacional fueron muy intensos y fructíferos. La visibilidad internacional lograda por fotógrafos como Hugo Cifuentes, Lucía Chiriboga, María Teresa García, Judy de Bustamente, Pepe Avilés, Paco Salazar, Diego Cifuentes, Dolores Ochoa o Pablo Corral, alentó la escena de Quito<sup>37</sup> en

<sup>37</sup> En la escena de Guayaquil cabe mencionar el trabajo de Bolo y César Franco, Andrés Holst, Jorge Masucco, Pepe Hanze o Ricardo Bohórquez.

espacios como: La Galería, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Galería Artes, Banco Central del Ecuador, Art Fórum, Picandela, El Pobre Diablo / El Container / Galería de Arte Contemporáneo N24 o la Alianza Francesa de Quito, esta última impulsó durante algunos años el Mes de la Fotografía que, con el apoyo de embajadas, logró incluir al Ecuador en la itinerancia de exposiciones internacionales, así como facilitar la presencia de especialistas de varias latitudes. Muchos de estos espacios, a partir del siglo XXI, fueron desapareciendo o se transformaron.

La fotografía de las nuevas generaciones: María Teresa Ponce, Gonzalo Vargas, David Coral, Isadora Romero, Geovanny «Gato» Villegas, Misha Vallejo, Leonor Jurado o Johanna Alarcón, encontró su espacio, aunque de modo intermitente, en: Arte Actual FLACSO, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Centro Cultural Metropolitano, Galería Más Arte o espacios independientes. El ámbito de la Bienal de Cuenca, concebida en 1987 desde la pintura, fue permeándose de otros lenguajes. Entre sus obras galardonadas cabe resaltar: la obra fotográfica del artista guayaquileño Marco Alvarado, 6ta Bienal (1998); o la instalación fotográfica del artista venezolano Alexander Apóstol, 8va Bienal (2004). En ese contexto, el Premio Trayectoria Mariano Aguilera 2024 otorgado a María Teresa García constituye un hito importante para el campo fotográfico nacional.

## DOS

*Archivo Latente* permite percibir cómo la escritura y las aproximaciones críticas sobre la fotografía se han desenvuelto en nuestro medio. A lo largo de los años Lupe Álvarez, Mónica Vorbeck, Jennie Carrasco, Nela Martínez, María Ángela Cifuentes o Marisol Cárdenas, han comentado o reseñado el trabajo de María Teresa en distintos momentos y registros, que van del análisis estético para catálogo a la mirada testimonial

o literaria para revistas o periódicos. Este síntoma, sobre el ámbito de la crítica y el mundo editorial, detona preguntas sobre la fotografía publicada en el país, experiencias su mayoría efímeras o discontinuas.

Existió una producción editorial prolífica a partir del *boom petrolero* de los años setenta, promovida desde el ámbito bancario, empresarial e institucional. Libros de fotografía sobre temáticas de turismo, arquitectura o patrimonio, con imágenes vistosas y textos amables. Ediciones de lujo para circulación exclusiva entre empresarios, clientes o autoridades. Esta producción, de tipo corporativo, disminuyó en intensidad a partir de la crisis bancaria de 1998 y, posteriormente, con la irrupción digital fue perdiendo su atractivo.

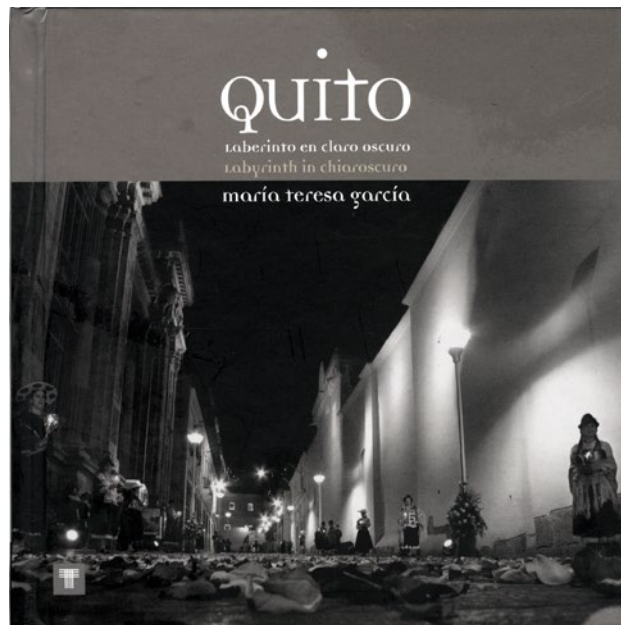
En la orilla institucional, revistas como *Letras del Ecuador*, editada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana desde 1946, o las publicaciones culturales del Banco Central del Ecuador (hasta su absorción por el Ministerio de Cultura en 2012) constituyeron una ventana importante para la fotografía ecuatoriana de vertiente artística, documental, etnográfica, patrimonial y arqueológica. Sin embargo, en ambos casos, el criterio de qué y a quiénes se publica se centró en una noción discrecional que significó sesgos en la mirada.

El impulso editorial más sostenido y de mayor envergadura se ha situado en la *autopublicación* y la *autoedición*. En imprentas de distinta escala o en formatos novedosos como la *risografía*, proyectos autónomos y coediciones con editoriales del ámbito de la arquitectura, como TRAMA, han visibilizado el trabajo de fotógrafos de varias generaciones y horizontes visuales diversos, poniendo en circulación ediciones cuidadas y accesibles. Otras editoriales ecuatorianas que han orbitado en el mundo fotográfico son Dinediciones o revista *Anaconda*.

El oficio de la fotografía  
Betty Salazar, Victoria Novillo,  
María Elena Bedoya  
Serie Documentos No.17  
Museo de la Ciudad  
Quito, 2011



En la vertiente de Historia del Arte, la serie de cinco monográficos de fotografía contemporánea publicados, entre 1998 y 1999, en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), por iniciativa de Pepe Avilés, constituyó un primer intento por abordar el campo fotográfico desde una perspectiva crítica. La labor editorial y calidad de los textos de sus autores: José Antonio Navarrete, María Ángela Cifuentes o Trinidad Pérez, han convertido a esta serie en un valioso documento, que lamentablemente no tuvo continuidad.



En el ámbito de los museos, cabe señalar la serie *Documentos* publicada por el Museo de la Ciudad de Quito en 2011, que incluyó el monográfico *El oficio de la fotografía en Quito* preparado por las investigadoras Betty Salazar, Victoria Novillo y María Elena Bedoya. En 2013, en el marco del Premio Proyectos Mariano Aguilera 2012, el artista Alex Schlenker editó el volumen *Trascámara: la imagen pensada por fotógrafos*, que reúne ensayos de varios autores desde perspectivas de la creación y la investigación teórica.

El desaparecido Consejo Nacional de Cultura, como una de sus últimas acciones, publicó la colección *Fotografía del Siglo XX* (2012-2013), catorce volúmenes monográficos estructurados por ciudades y por autores. Colección a cargo de Irving Zapatier que, junto a varios profesionales, restauró archivos histórico-patrimoniales y de fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX, acompañados de textos testimoniales de varios autores para cada volumen.

En el área de la investigación, el trabajo del Taller Visual, desde inicios de los años noventa, constituye un valioso aporte en la línea de la fotografía de corte antropológico e histórico-patrimonial. Sus rigurosas ediciones y el aporte de sus ensayos críticos las han convertido en referentes. Como un interesante caso de política pública, la fundadora de Taller Visual, Lucía Chiriboga, en calidad de directora del Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador (2013-2017), fue la impulsora de un importante proyecto de fotografía patrimonial para custodia, preservación y acceso público digital desde el Estado ecuatoriano: el *Archivo Nacional de Fotografía*,<sup>38</sup> que incluyó un portal web, una colección de publicaciones antológicas y un ciclo de exposiciones.

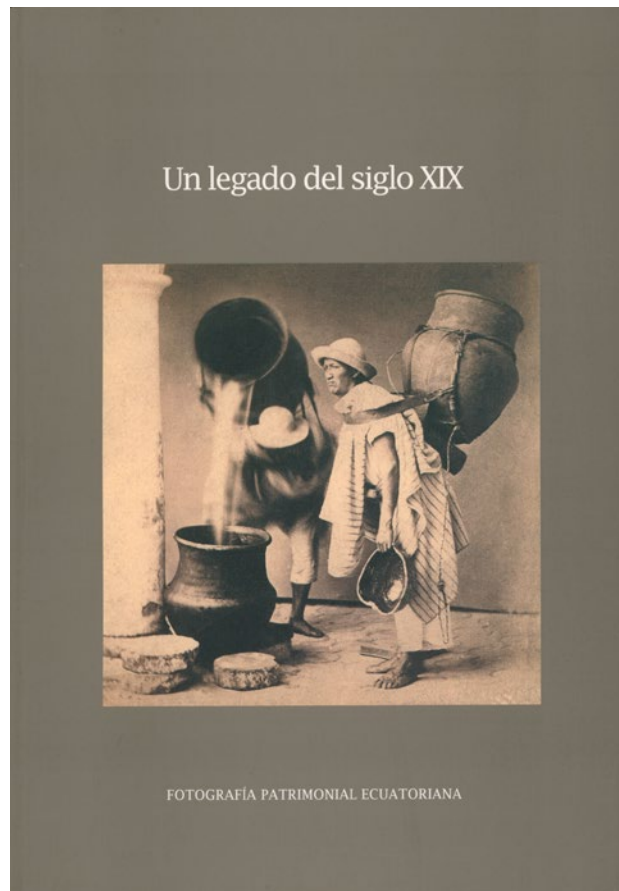
La iniciativa pública más reciente para la fotografía fue *Fluz Quito* (2015-2017), realizada desde la

<sup>38</sup> Ver: <https://fotografiapatrimonial.gob.ec/>

Izquierda:  
Seis fotógrafos ecuatorianos  
Exposición  
Teatro General San Martín  
Buenos Aires, 1998

Centro:  
Quito  
Laberinto en claro oscuro  
María Teresa García  
Foto libro  
Editorial TRAMA  
Quito, 2007

Derecha:  
Judy de Bustamante  
Monográfico  
Fotógrafos contemporáneos  
del Ecuador no. 5  
Pontificia Universidad Católica  
del Ecuador  
Quito, 2000

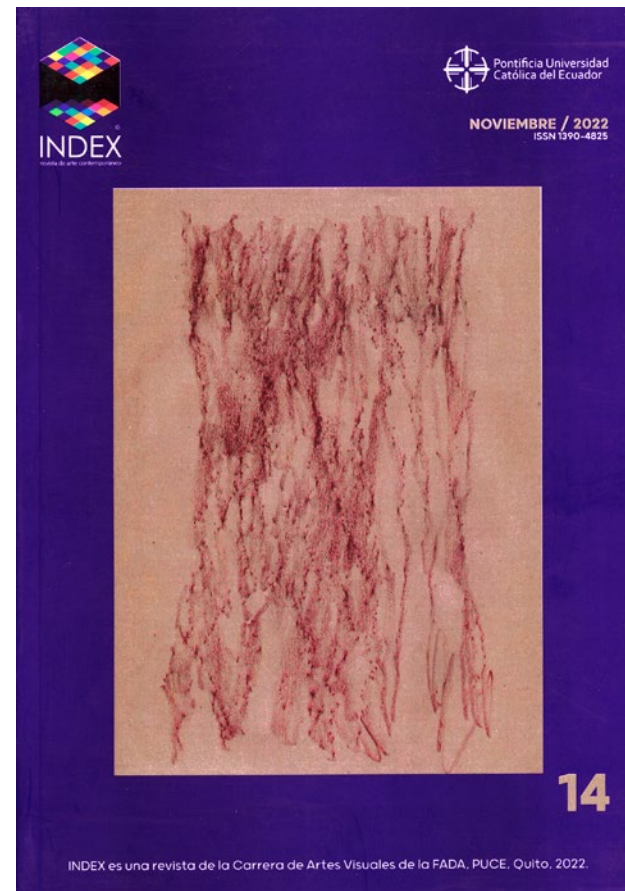


Izquierda:  
 Un legado del siglo XIX  
 Fotografía Patrimonial  
 Ecuatoriana  
 Taller visual  
 Catálogo de exposición  
 Ministerio Coordinador de  
 Patrimonio Natural y Cultural  
 Quito, 2009

Derecha:  
 Revista INDEX No. 14  
 Temas del arte  
 Pontificia Universidad Católica  
 del Ecuador  
 Quito, Noviembre, 2022

Secretaría de Cultura de Quito por el fotógrafo Pablo Corral, diseñada por el fotógrafo barcelonés Claudi Carreras y la colaboración curatorial para la exposición central de Pepe Avilés, quienes llevaron a cabo un conjunto de exhibiciones, talleres con fotógrafos internacionales y una serie de publicaciones sobre esta experiencia en varios volúmenes temáticos.

Finalmente, vale señalar que la escritura reflexiva se ha desplazado, en los últimos años, al ámbito de las revistas académicas universitarias. Este es el caso de INDEX, coordinada por el fotógrafo Gonzalo Vargas y editada por la carrera de Artes



de la PUCE; o Post, coordinada por la curadora Ana María Garzón y editada por la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Ambas abordan temáticas de arte y cultura contemporánea, con un interés sostenido por la fotografía y la imagen.

### TRES

El espacio local de aprendizaje para la fotografía entre los años setenta y entrados los noventa fue el ámbito del taller y el espacio colectivo de intercambio y experimentación. Con opciones pedagógicas eclécticas y horizontes visuales variados, la

noción del oficio fotográfico –y en algunos casos del compromiso social– fueron los ejes programáticos. Otro ámbito de formación fue el *fotoclubismo*, en el que podemos mencionar el Club Foto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que, a finales de los años ochenta, tuvo como maestro al fotógrafo neoyorquino Julio Mitchel. La Alianza Francesa de Quito mantuvo un Foto Club desde inicios de los ochenta, coordinado por el fotógrafo Marcelo Bahamonde, posteriormente denominado Centro de la Imagen y vinculado al Mes de la Fotografía. En la escena guayaquileña, fue importante la labor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica o de escuelas de fotografía como Chantal Fontaine, actualmente Instituto Tecnológico LEXA.

Desde mediados de los años noventa, en el caso quiteño, la fotografía fue adoptada en los programas académicos regulares de entidades como la USFQ, la PUCE o el Instituto Tecnológico de Cine y Actuación INCINE. Muchos de los fotógrafos de la escena artística de aquellos años, incluyendo a María Teresa García, se integraron de modo temporal o permanente a estos nuevos espacios de trabajo y enseñanza.

Estas nuevas condiciones significaron un giro pedagógico, que tuvo en la fotografía una herramienta técnica y estética según los intereses de sus estudiantes. Estos programas incorporaron, con el tiempo, a artistas con formación de posgrado como estrategia de consolidación institucional. En ese marco resaltan proyectos de pedagogía y exhibición que devinieron en plataformas para artistas emergentes: *Pixel Fixer*, creado por la fotógrafa María Teresa Ponce en 2009 en la USFQ y *Galería Parterre* impulsada por la carrera de Artes Visuales de la PUCE desde 2019.

Temáticas como la migración, la crisis democrática, el estallido urbano y, posteriormente, enunciados como los derechos de los pueblos ancestrales, los derechos de la naturaleza o el derecho a la

protesta, estimularon propuestas fotográficas que volvieron la mirada sobre lo social. Progresivamente, este amplio espectro fotográfico se encaminó hacia opciones teóricas de corte interdisciplinar, como la antropología visual o los estudios culturales de perspectiva decolonial.

## CUATRO

Estas formas emergentes se enmarcaron, a su vez, en un entramado institucional distinto, con factores como la existencia del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2006-2025), la irrupción de políticas de fomento desde el Estado, los municipios y, en menor medida, de la cooperación internacional. Además, unas relaciones más fluidas entre las escenas artísticas de Quito, Guayaquil, Cuenca y otras ciudades, lo que produjo nuevos agenciamientos en formas cooperativas profesionales: *Paradocs* (2011-2019); asociaciones de corte gremial: *Fotógrafos Ecuatorianos* (2016);<sup>39</sup> colectivos de fotoperiodismo: *FluxusFoto* (2017);<sup>40</sup> y, proyectos comunitarios como *Tawna* (2017)<sup>41</sup> que exploran la dimensión político-territorial y de la representación desde las imágenes y el archivo en clave indígena.

Estos modos de mirar y nombrar lo personal y lo social, ya sea como reafirmación o como desestabilización de la autor/idad sobre las imágenes, configuran un horizonte variopinto, fragmentado, a veces difuso. Los nuevos marcos sensibles sobre los acontecimientos políticos o los milagros cotidianos están lejos de los posicionamientos estéticos o políticos de décadas anteriores. El uso generalizado de la fotografía por artistas y no artistas, la consolidación del régimen digital de la imagen, sus políticas de verdad y de visibilidad, han endosado a la maquinaria algo-

39 Ver: <https://fotografosecuadorianos.org/>

40 Ver: [https://instagram.com/fluxus\\_foto](https://instagram.com/fluxus_foto)

41 Ver: <https://tawna.org/>



Fotógrafas del Ecuador  
Colección No.11  
Álbum impreso por el Día  
Internacional de la Mujer  
Litografía e imprenta  
Universidad de Guayaquil  
Guayaquil, 1985  
Archivo MTG



rítmica ¿qué? y ¿cómo mirar?, eclipsando, de esta manera, obras artísticas y trayectorias importantes situadas por fuera de las lógicas del *trending* o del fenómeno *influencer*. Si hacemos un ejercicio sencillo de búsqueda en la web nos arrojará un *ranking* insospechado de artistas o fotógrafos del Ecuador.

## CINCO

¿Quiénes deciden sobre nuestras imágenes? ¿Qué imágenes deben conservarse? ¿Qué entidades deben asumir la responsabilidad de archivar la fotografía artística hecha en el Ecuador? ¿Qué políticas públi-

cas se requieren para adquirir, preservar y activar los legados del presente? ¿Por qué insistir con una exposición, un catálogo y un archivo *latentes*?

Porque la obra de María Teresa García 1975-2025, entre sus múltiples poéticas y significados, nos sugiere que es posible trazar una línea de fuga, una pausa al furor por la pantalla, para imaginar mecanismos afectivos, críticos, comunitarios, incluso institucionales, para sostener diálogos sobre nuestras vidas y nuestras memorias en común, en un país donde «todo se bota» y, al parecer, «todo queda para mañana».

## LÍNEA DE TIEMPO

### 1945



María Teresa García nace en Sangolquí.

### 1963



Migra a Nueva Orleans, EUA.

### 1969



Se casa con Kenneth Farr.

Estudia Bellas Artes y Sociología en la Universidad de Puerto Rico.

### 1970



Nace su hija Stephanie.

### 1975



Estudia fotografía en el Montgomery College.

Inicia su producción artística en la línea de la autorrepresentación y el retratismo. Maryland, EUA.

### 1978



Nace su hijo Christopher.

Obtiene el 2do. Premio de Fotografía Creativa Maryland, EUA.

### 1980



Retorna al Ecuador junto a su familia.

Inicia su proyecto fotográfico *El Otro Sangolquí*.

Edmundo Rivadeneira, presidente de la CCE - Casa de la Cultura Ecuatoriana, en diálogo con varias figuras de la fotografía documental y artística del país, impulsa la creación de la Sección Académica de Fotografía.

### 1982



Se integra al colectivo fotográfico YANAYURA, impulsado por Hugo Cifuentes, Camilo Luzuriaga, Claudio Mena y con la participación de: Francisco Cifuentes, Luis Mejía, Alexander Hirtz, Luis Aguirre, Diego Falconí, Faih Hussein, Carlos Peñaherrera, Rodrigo Zapata y Washington Flores.

Mención especial en el 1er Encuentro Nacional de Fotografía Contemporánea organizado por la Sección Académica de Fotografía de la CCE, que tuvo como jurados a Pedro Meyer, Graciela Iturbide (México) y Mario García Joya (Cuba).

### 1982



Presenta su primera exposición en la Galería Club de Arte, Quito. Ecuador.

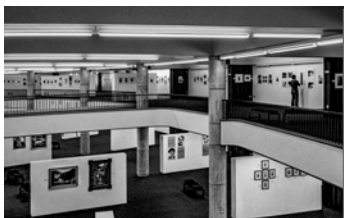
Se vincula a la Sección Académica de Fotografía de la CCE, espacio que articuló, con el tiempo, a los fotógrafos Hugo Cifuentes, Camilo Luzuriaga, Santiago Cifuentes, Hugo Celi, Claudio Mena, Hugo Galarza, Ramiro Mena, Francisco Cifuentes, Franklin Carcelén, Miriam Burneo, Carlos Ortega, Alfonso Reyes, Adolfo Holguín, Diego Falconí, Marcelo Bahamonde, Luis Peñaherrera, Eduardo Quintana, Guillermo Echeverría, Washington Flores, Alexander Hirtz, Patricio Andrade y Rodrigo Zapata.

### 1984



Miembro del Comité del 2do. Encuentro Nacional de Fotografía Contemporánea organizado por Sección Académica de Fotografía de la CCE. Fue parte del jurado junto a Manuel Álvarez Bravo, Colette Álvarez, José Luis Neyra (México), Paolo Gasparini (Venezuela) y Carlos Caicedo (Colombia).

# 1985



Asume la dirección *ad honorem* de la Sección Académica de Fotografía de la CCE Quito.

# 1986



Coordina el 3er Encuentro Nacional de Fotografía Contemporánea.

Se traslada con su familia a Manila, Filipinas.

Participa en la exposición colectiva Latin American Women Photographers, Nueva York, EUA.

# 1987



Inicia su serie fotográfica *Camino de Asia*.

Colabora como fotógrafa *freelance* en la revista *Far Eastern Economic Review*.

Participa en la exposición colectiva Contemporary Latin American Photographers. The Burden Gallery, Nueva York, EUA.

# 1988



Colabora con el reconocido fotógrafo filipino-catalán Eduardo Masferré, para la publicación de su libro antológico *People of the Philippine Cordillera: Photographs, 1934-1956*, presentado en 1988.

La Sección Académica de Fotografía de la CCE cesa sus actividades y posteriormente desaparece.

# 1992



Colabora como fotógrafa y articulista en la revista *Asiaweek*, Indonesia.

Consolida su serie fotográfica *Fiestas y Rituales*.

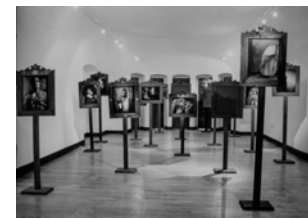
# 1995



Retorna al Ecuador con su familia.

Presenta el proyecto fotográfico instalativo *Llegando a los Cincuenta*.

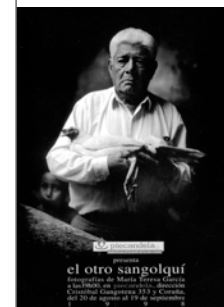
# 1996



Presenta *Llegando a los Cincuenta* en la Galería Artes de Quito, con curaduría de Pepe Avilés y textos de María Ángela Cifuentes y Lupe Álvarez.

Colabora como fotógrafa y articulista en la *Revista Diners*, Ecuador.

# 1997-98



Presenta la versión preliminar de su proyecto *El Otro Sangolquí* en la Casa Sosa con curaduría de Lupe Álvarez.

Expone *el Otro Sangolquí* en la galería Art Forum con curaduría de Pepe Avilés.

Conforma el colectivo fotográfico y fundación *Piecandela* junto a Pepe Avilés y Paco Salazar. Un espacio de divulgación y reflexión para la fotografía contemporánea y las artes visuales.

Inicia su serie de fotografía digital *Estados de Animo*.

Recibe el Primer Premio Salón de Octubre de Guayaquil, Ecuador.

# 1999



Expone *Veinte años con la imagen* en la galería Art Forum con curaduría de Pepe Avilés.

Trabaja en su serie fotográfica *Telares*, combinando la fotografía analógica con diferentes tradiciones del tejido.

Imparte clases de fotografía en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Participa en la exposición colectiva *Fictions and Traditions*, con curaduría de Óscar Villegas, en la Cortland Jes-sup Gallery, Nueva York, EUA.

# 2001



Presenta su proyecto instalativo *Altas Divisas* en el Museo de la Ciudad de Quito, en el que aborda la temática de la migración.

# 2003



Inicia sus series digitales *Mis Nietas* y *Perfect Baby*.

# 2005



Produce su ensayo de fotografía digital *La Mudanza*.

Imparte clases de fotografía en el INCINE.

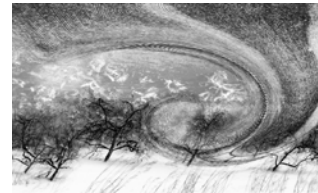
# 2006



Realiza su serie de fotografía digital *Cuerpo Entero*.

Ducta talleres de fotografía en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador, Guayaquil.

# 2009



Produce la serie de fotografía digital *Paisajes Construidos*. Impresa sobre materiales metálicos.

# 2014



Se integra a la Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos, impulsada por: Sebastián Crespo Camacho, Mauricio Cevallos, Enrique Calero, Paúl Nieto, Gabriela Pazmiño, Ramiro Salazar, Andrés Fernández, Santiago de la Torre, Hernán Ribadeneira, Geovanny Villegas, Cecilia Puebla, François Laso y Haydeé Morejón.

# 2020



Realiza su serie fotográfica *Pandemia*.

# 2022



Publica su libro antológico *El Otro Sangolquí 1980-2022*, que incluye un documental realizado por Ana Cristina Franco Varea.

Es incorporada a la Sociedad de Estudios Históricos de Rumiñahui.

# 2024-25



Produce su serie *Paralelismos Oculares* en base a su acervo de imágenes de viaje a partir del 2008. Impresa sobre materiales lentireticulares.



Obtiene el Premio a la Trayectoria Artística Mariano Aguilera.

Realiza su exposición retrospectiva *Imagen Latente*, curada por Pepe Avilés y Fabiano Kueva, en el CAC, Quito.

## María Teresa García

Sangolquí, 1945)

Es una de las primeras fotografías contemporáneas del Ecuador. Se formó en Sociología y Artes en la Universidad de Puerto Rico y como fotógrafa por el Montgomery College. Inició su trabajo artístico en 1975 en Maryland, EUA. En 1980 retornó al Ecuador, donde destacó por su labor fotográfica. Durante estos años, participó como expositora en Encuentros de Fotografía Contemporánea de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y como directora *ad honorem* de su Sección de Fotografía. En 1981 inició los proyectos fotográficos *El Otro Sangolquí* e *Imágenes Vivientes*. En 1986, migró junto a su familia a Manila, Filipinas donde colaboró en proyectos fotográficos, expositivos, documentales y editoriales.

En 1995 regresó al Ecuador. Su trabajo es una constante expresión artística que indaga en las posibilidades materiales del ejercicio fotográfico. En 1998, ganó el Primer Premio en el Salón de Octubre, en Guayaquil. Su obra ha sido expuesta en museos y galerías alrededor del mundo: Burden Gallery de Nueva York; The Contemporary Arts Museum de Houston; Fundación San Telmo de Buenos Aires; Centro de la Imagen en México D.F.; Salón Nacional de Arte Contemporáneo 2001, en Ecuador; Biblioteca Nacional de Madrid; Center for Creative Photography, Jyvaskyla, en Finlandia; y La Iberoamericana de Alcalá, 2023, Universidad de Alcalá de Henares, España.

Publicó el libro *El Otro Sangolquí* en 2022, que abarca casi 50 años de fotografía. En 2024 fue ganadora del Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística, convirtiéndose en la primera fotógrafa en obtener tal distinción.

Varias de sus obras forman parte de importantes colecciones en Ecuador, Latinoamérica, Asia y EUA. Su búsqueda artística no se detiene, su aporte a la historia de la fotografía ecuatoriana sigue vigente.



María Teresa García  
Selfie  
Digital 4:3 (iPhone)  
Cuenca, 2022

## Pepe Avilés

Su trabajo ha transitado por varias aristas. Director de arte y escenografía, labor por la que obtuvo el premio Coral a la mejor dirección de arte en el XVII Festival Internacional de Cine de La Habana, Cuba (1996). Diseñador gráfico y editor de proyectos de arte y fotografía. Su obra de diseño se ha publicado en varios libros, destacando «Latin American Graphic Desing» de la editorial alemana Taschen (2008).

Se ha desempeñado como docente de la PUCE y la USFQ. Actualmente es profesor de PUCETEC. Gestor cultural activo desde hace más de 35 años, fue director y fundador de El Pobre Diablo (1990-2017) y la galería El Container, espacios que constituyeron una plataforma de promoción para el quehacer musical independiente y las artes emergentes contemporáneas. Actualmente es cofundador y director de la Galería de Arte N24.

Como artista, su trabajo se ubica en prácticas fotográficas que van desde el documentalismo o la fotografía editorial, hasta la experimentación digital en función de las artes expandidas. Su trabajo ha sido expuesto en galerías y museos dentro y fuera del país. Su obra se ha publicado en medios impresos y digitales; es parte de colecciones como Leticia y Stanislas Poniatowski, París-Francia; Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MACC, Guayaquil; Casa de las Américas, La Habana-Cuba.

Fotografía: Patricia Enclara



## Fabiano Kueva

Miembro de los colectivos Películas La Divina (1992-1997), Centro Experimental Oído Salvaje (1996-2016), Laboratorio Solanda (2016-) y Global Cultural Assembly (2023-2025). Proyectos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios; transmisiones por aire, satélite y web. Varios discos, libros y artículos publicados.

Ha participado e impulsado eventos académicos, laboratorios y exhibiciones internacionales en América y Europa. Premio Radiodrama en la 3ª Bienal Latinoamericana de Radio (México, 2000); Premio París en la 9ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador, 2007); Premio Nuevo Mariano Aguilera (Ecuador, 2015); Mejor Largometraje Internacional Festival Internacional de Cine de Chiloé (Chile 2021); Premio Adquisición 15ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador, 2021).

Participante en la 10ª Bienal de La Habana (Cuba, 2009), 2ª Bienal de Montevideo (Uruguay, 2014) y 56ª Bienal de Venecia (Italia, 2015). Residencias artísticas en Apexart (New York), Villa Waldberta (Munich), Lugar a Dudas (Cali), OBORO (Montreal); Prince Claus Fund Grant en 2010; Cisneros Institute - MOMA Artist Research Fellowship 2024. Vive y trabaja en Ecuador.



Fotografía: María Teresa García



Fotografía: Centro de Arte Contemporáneo

## Lupe Álvarez

Académica cubana-española residente en Ecuador desde 1998; curadora, y crítica de arte.

En 1998 se estableció en Ecuador para dirigir la actividad de investigación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo). Ha sido curadora del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo) y de la reserva de arte moderno y contemporáneo del Museo Municipal, Guayaquil.

Ha curado múltiples exposiciones de artistas contemporáneos ecuatorianos e impartido seminarios y talleres tutoriales en varios países de Centro y Sudamérica.

Fundadora, profesora del ITAE y directora de investigaciones hasta su incorporación a la Universidad de las Artes. Es docente de la Escuela de Artes Visuales y miembro del Consejo de Escuela en la UARTES.

Ha ejercido la cátedra en algunas universidades del Ecuador. Ha sido miembro del equipo curatorial del Premio Nuevo Mariano Aguilera.

Forma parte del *staff* de profesores del programa internacional de formación de curadores «Curando Caribe». Ha sido curadora y jurado de la Bienal Internacional de Cuenca y tutora en el programa «Flora Ars Natura» en Colombia.

Ha colaborado con el Museo Guggenheim, con la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, con el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) entre otras instituciones relevantes de arte contemporáneo internacional. Ha sido jurado del Premio Internacional Hypermedia de Artes Visuales y Challenge del Arte Emergente en EUA.

## José Antonio Navarrete

José Antonio Navarrete es un curador independiente de cultura y artes visuales. Ha desarrollado una amplia labor curatorial en numerosos países y publicado centenares de textos en periódicos, revistas culturales, académicas, catálogos de exposiciones y antologías de autores.

Es autor de varios libros y frecuente conferencista en eventos. Entre sus múltiples actividades recientes se encuentran: en 2022, con Iatã Cannabrava, curaduría y libro *Foto Cine Clube Bandeirante: Global Itineraries, aesthetics in transformation* (Almeida e Dale, São Paulo); en 2023, contribución con ensayos a los libros *Alfredo Boulton. Look at Venezuela, 1928-1978* (Getty Research Institute, LA), y *Mondes photographiques, Histoires des débuts* (Musée du Quai Branly-Jacques Chirac & Actes du Sud, Paris); en 2024, ponente en las I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Fotografía, Centro Materia, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires y en el II WOPHA Congress, Pérez Art Museum Miami. En 2025 obtuvo el WOPHA Research Fellowship. Conduce el programa curatorial de Artmedia Gallery en Miami.



Fotografía: Art Media Gallery

## GLOSARIO

---

**FOTOGRAFÍA ANÁLOGA:** La fotografía analógica es un método de registro visual que utiliza reacciones químicas para capturar la luz. Se basa en la exposición de una superficie tratada con sustancias fotosensibles que, al entrar en contacto con la luminosidad de una escena, sufren una alteración física permanente.

Este proceso transforma la energía lumínica en una huella material dentro de una cámara mecánica. Para que esa imagen sea visible y estable en el tiempo, el soporte expuesto debe someterse a un proceso con soluciones líquidas que fijan la imagen de manera definitiva, creando un objeto físico que representa la realidad capturada.

**FOTOGRAFÍA ESTENOPEICA:** Técnica mediante la cual se obtienen imágenes con una cámara fotográfica dotada de película o papel fotosensible y a modo de lente una lámina dotada de un pequeño agujero (*estenopo* o *pinhole*).

**FOTOGRAFÍA DIGITAL:** Proceso de captura y almacenamiento de imágenes mediante el uso de tecnología electrónica, eliminando la necesidad de películas químicas tradicionales.

**35 mm:** Formato fotográfico estándar de película de 135 mm, con un tamaño de fotograma de 24 × 36 mm. Fue el formato dominante en fotografía analógica durante el siglo XX y se mantiene como referencia en la fotografía digital (*full frame*). Popular por su facilidad de uso, portabilidad y relación calidad-tamaño.

**645 mm:** Formato medio equivalente aproximadamente a 6 × 4.5 cm. Utilizado en cámaras de formato medio con película de formato 120 / 220, proporciona mayor área de captura que el formato de 35 mm, mejor calidad de imagen, mayor rango dinámico y menor profundidad de campo. Produce imágenes con una relación de aspecto cercana a 4:3 y es común en fotografía profesional de retrato, moda y paisaje.

**4 × 5 pulgadas:** Formato equivalente aproximadamente a 10.2 × 12.7 cm. Utilizado principalmente en cámaras de gran formato con placas o láminas individuales, ofrece una calidad de imagen excepcional, alto nivel de detalle, amplias posibilidades de control de perspectiva mediante movimientos de cámara y una amplia latitud tonal. Es un estándar en fotografía profesional, paisajística y de estudio.

**DIGITAL 35 mm (*full frame*):** Hace referencia a los sensores de imagen electrónica que tienen el mismo tamaño que un fotograma de película tradicional de 35 mm (36 x 24 mm). Este formato es el estándar profesional en la fotografía digital y cinematografía de alta gama.

**DIGITAL APS-C (*half frame*):** El Advanced Photo System Classic es el equivalente digital al concepto de medio cuadro, ya que su sensor es aproximadamente la mitad de grande que un sensor Full Frame (35 mm), con un tamaño del 23.6 x 15.8 mm.

**DIGITAL 3:4:** Utilizado en teléfonos digitales con una relación de aspecto vertical, ideal para retratos y contenidos para redes sociales.

**PLATA GELATINA:** Es el proceso fotográfico estándar en blanco y negro desarrollado en el siglo XIX. Consiste en una emulsión de gelatina que contiene cristales de plata sensibles a la luz sobre un papel o película

**PAPEL FOTOSENSIBLE:** El papel fotográfico análogo, también conocido como papel de cuarto oscuro, es un material que utiliza un proceso químico a base de haluros de plata para crear una imagen permanente. A diferencia del papel digital para impresoras de inyección de tinta, este material no se imprime, sino que se revela a través de la exposición a la luz y baños químicos.

**PAPEL BARYTA:** Papel fotográfico con una preparación superficial de gelatina y sulfato de bario.

**KODALITE:** Tipo de película fotográfica de alto contraste, generalmente de tipo ortocromático, utilizada principalmente para artes gráficas, reproducción de documentos y fines técnicos, ofreciendo resultados casi exclusivamente en blanco y negro sin tonos grises intermedios.

**PAPEL EMULSIONADO:** Papel tratado con una capa fotosensible usado en procesos fotográficos, como la cianotipia o el papel salado, que requieren un cuarto oscuro para su tratamiento o luz controlada.

**REVELADO FOTOGRAFICO:** Es el proceso analógico o digital que transforma una captura «latente» (invisible o en estado bruto) en una imagen visible y estable.

**REVELADO PARCIAL:** Técnica analógica en la que solo una parte de la imagen se revela, creando efectos creativos como siluetas o formatos irregulares.

**COPIA FOTOGRÁFICA:** Es el resultado final del proceso fotográfico: la imagen plasmada sobre un soporte físico (papel, metal o plástico) para su visualización, archivo o exhibición.

**COPIA POR CONTACTO:** Es un procedimiento fotográfico tradicional que consiste en obtener imágenes positivas del mismo tamaño que el negativo original. Se realiza colocando los negativos (o una tira de ellos) en contacto directo con el papel fotosensible bajo un cristal, exponiéndolos a la luz.

**IMPRESIÓN DE INYECCIÓN A TINTA (*inkjet*):** Técnica de impresión que rocía microgotas de tinta líquida sobre papel, metal o acrílico, proporcionando alta calidad fotográfica y colores vibrantes.

**VIRADO FOTOGRÁFICO:** Técnica para alterar el tono de una impresión fotográfica análoga hacia el sepia, azul u otros tonos, reemplazando la plata con metales o sustancias para efectos estéticos o de conservación.

**COLLAGE:** es una técnica artística versátil que consiste en ensamblar diversos elementos —como recortes de revistas, fotografías, telas y objetos encontrados— para crear una composición unificada

**BETÚN DE JUDEA:** Tinte oscuro derivado del petróleo, usado para dar un acabado envejecido a materiales como papel, madera, cuero o cerámica.

**SOLARIZADO:** Fenómeno fotográfico en el que las zonas oscuras de una imagen se invierten a luz, y viceversa, creando un contraste marcado. Descubierta accidentalmente por Lee Miller en el laboratorio de Man Ray.

**FOTOGRAFADO:** Procedimiento que utiliza un cliché fotográfico para grabar sobre planchas metálicas de zinc, cobre, etc, para su posterior impresión.

**FOTOMONTAJE:** Composición fotográfica analógica o digital que utiliza varias imágenes con fines artísticos.

**MONTAJE DIGITAL:** Creación de nuevas imágenes combinando varios elementos mediante *software* de edición.

**IMPRESIÓN LENTICULAR:** Tecnología que utiliza lentes plásticos para crear efectos visuales similares al 3D, mediante movimiento, cambio de imagen o *zoom*, visible desde diferentes ángulos.

**FOTOGRAFÍA COLOREADA:** Técnica para colorear o iluminar fotografías mediante la aplicación de pigmentos o tintas sobre una fotografía impresa.

**IMPRESIÓN SOBRE PLANCHA DE ALUMINIO BARRIDO:** Es un tipo de impresión *fine art* que se realiza sobre un soporte de aluminio con un acabado superficial texturizado o cepillado.

**SELFIE:** Autorretrato captado con un teléfono móvil.

**INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA:** Obra de arte contemporánea que interviene un espacio físico con fotografías y otros materiales para crear una experiencia inmersiva.

**DIGITALIZACIÓN / ESCANEADO:** Del inglés *to digitalize*. Registrar datos en forma digital. Convertir o codificar en datos o informaciones de carácter continuo una imagen fotográfica, documento o libro.

**CAJA DE LUZ:** Dispositivo luminoso que permite visualizar transparencias y película analógica.

**SLIDE SHOW:** Presentación digital de fotografías, mostradas consecutivamente con efectos de transición, almacenada como un archivo de video.





A lo largo de mi carrera he acumulado una profunda gratitud hacia todos los fotografiados. Los recuerdo y los llevo en el corazón, sin su colaboración no habría podido experimentar el inmenso placer de producir esta obra.

También quiero expresar un sincero agradecimiento a todos quienes han apoyado mi trabajo de diversas maneras, incluyendo a mi familia: Ken, Stephanie María, Chris y mis nietas.

A las instituciones, amigos, mecenas y a la vida misma,  
que me ha brindado tantas oportunidades.

Por último, al magnífico equipo de trabajo: Pepe Avilés, Fabiano Kueva, Erick Peralvo, Laura Haro y Víctor Hoyos. Su entrega al proyecto *Imagen latente* ha sido fundamental para su éxito.

**María Teresa García**



Impreso en Quito en Imprenta XXXXX en marzo de 2026.  
Edición de 500 ejemplares.