



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 1



Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

INTRODUCCIÓN

LA ANTROPOLOGÍA VISUAL EN EL PERÚ²

Gisela Cánepa K.

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Si bien dentro de la producción antropológica en el Perú es posible identificar: (i) trabajos que se ocupan del estudio de la imagen, desde la iconografía prehispánica hasta la TV e internet en la sociedad contemporánea; (ii) investigaciones de campo que han hecho uso de técnicas audiovisuales para la recopilación de información; y (iii) producciones documentales de contenido etnográfico, solo en los últimos años se ha empezado a concebir tal producción como propia del campo de la antropología visual. Aunque algunas escuelas de antropología del país incluyen en sus programas un curso de antropología visual, son novísimos los esfuerzos por institucionalizarla, como es el caso de la reciente creación de la maestría en Antropología Visual de la Escuela de Postgrado de la PUCP.

No obstante que todo balance tiene una dosis de subjetividad en cuanto a los trabajos que se incluyen y los que se dejan fuera con el propósito de evaluar lo avanzado en torno a un tema, para el caso que nos ocupa no existe un corpus bibliográfico o filmico delimitado y reconocido que sirva como punto de partida. En realidad, lo que me propongo hacer aquí es justamente señalar dicho punto de partida y lo haré desde la discusión de trabajos que considero reveladores para identificar temas abordados, enfoques discutidos, metodologías y lenguajes hasta ahora ensayados, así como tareas pendientes de lo que puede empezar a ser reconocido como el ámbito de una antropología visual en el Perú.

El desarrollo de las tecnologías digitales en el campo de la representación visual ha trastocado significativamente las nociones de autenticidad, más aún de lo que ya señalaba Walter Benjamin en 1969. Hoy la tecnología digital ha des-centrado

² Quiero agradecer a Valeria Biffi, quien con gran disposición, rapidez e inteligencia me ayudó en la recopilación de información complementaria que he incluido en este artículo. También Iván Curioso me apoyó en asuntos concernientes a la comunicación con los autores y la organización del material fotográfico.

la condición de originalidad de toda imagen o representación visual, desplazando la noción de autenticidad del objeto hacia la acción. En otras palabras, ya no se entiende la autenticidad de una imagen como inherente a su versión original, sino como aquello que se manifiesta cada vez que es puesta en acción. Del mismo modo, desaparece la idea de un autor único, ya que la tecnología nos facilita la posibilidad de convertir a cualquiera (que tenga acceso a ella) en un creador. Dentro de esta misma línea de reflexión es que imagino la *edición* del campo de la antropología visual. Un campo que se define menos por un objeto de estudio claramente demarcado e identificable que por la *re-edición* permanente —y por lo tanto el debate— de conceptos teóricos, metodologías de campo y etnografías visuales.

Aunque no es exclusivo de la antropología visual, este campo ha sido especialmente propenso a repensar la compleja relación entre sujeto y objeto de estudio y a reflexionar críticamente acerca de las condiciones de producción y del carácter objetivante y exotizante de las formas de representación modernas, estrechamente ligadas a la constitución del orden colonial y poscolonial del que las disciplinas académicas son parte. Esta invitación a la reflexividad probablemente se debe al carácter material de las imágenes visuales que conforman documentos tangibles —artefactos culturales— que pueden ser colocados frente a uno, que se producen, que circulan, que se intercambian, que son apropiados, que inducen emociones y median experiencias, y que al mostrarse como objetos con vida social evidencian una agencia que interpela al investigador en su afán de colocarse como el agente del conocimiento.

Por otro lado, aquellos que han encontrado en los lenguajes audiovisuales una forma de comunicar el conocimiento antropológico enfrentan el reto de repensar la jerga y las formas lingüísticas propias de los escritos etnográficos, a la luz de un lenguaje audiovisual dominado por los lenguajes cinematográficos, televisivos y publicitarios. Por último, los desarrollos tecnológicos y la popularización de sus lenguajes y usos han ampliado y diversificado las posibilidades de autorepresentación de aquellos grupos tradicionalmente representados por la antropología. Este proceso ha contribuido a explicitar las implicancias políticas y éticas de la producción de conocimiento etnográfico, así como el carácter dialógico de los procesos a través de los cuales el saber antropológico se va configurando como disciplina y como campo de especialización. En consecuencia, cuando afirmo que el campo de la antropología visual es resultado de su *re-edición* permanente, asumo que los sujetos y grupos que son objeto de investigación y de representación también intervienen en su *enfoque* y en su *encuadre*.

Para comprender al sujeto y a sus imágenes

El estudio de la imagen abarca el problema de la representación, así como el de la experiencia, considerando lo visual en sus aspectos discursivo, práctico y sensorial. La modernidad establece un vínculo particular entre realidad y representación, que otorga centralidad a la imagen con respecto a la constitución del sujeto moderno. Siguiendo a M. Heidegger (1960, p. 83), «el evento fundamental de la época moderna es la conquista del mundo como imagen». Se trata pues de un orden que instituye toda objetivación en un acto de creación de la realidad y de aprehensión de la verdad, y por lo tanto en un acto de poder. El sujeto mismo, en la época moderna, se define y constituye a través del acto de representar. Por lo tanto, el estudio de la imagen visual en el contexto moderno nos plantea directamente el problema de la relación entre representación, verdad y poder.

Una aproximación etnográfica al problema de la imagen en la modernidad supone, por lo tanto, preguntarse acerca de qué y cómo se representa, pero sobre todo acerca de quién representa a quién, de cómo se negocian los términos de la representación y, finalmente, de cómo todo esto ocurre en un espacio de intersección en el que actúan el Estado, el mercado y públicos diversos. Esto último alude al hecho de que la relación entre representación visual y poder debe ser problematizada tomando en cuenta que en la coyuntura actual las representaciones visuales funcionan: (i) como tecnologías disciplinarias en un orden en el cual la administración y control de la mirada, y por ende de la vigilancia, juegan un papel fundamental (Foucault, 2005) y (ii) como repertorios que pueden ser puestos en acción en el marco de un régimen performativo regido por los imperativos de eficacia, eficiencia y efectividad (McKenzie, 2001).

Si bien el interés en la imagen visual como texto y praxis cultural no ha estado del todo ausente en la antropología peruana, ¿a qué puede deberse que en la última década haya surgido una tendencia a plantear lo visual como tema de manera explícita y en términos de su propia especificidad? Tal vez una de las razones está vinculada a las exigencias que los procesos culturales y políticos contemporáneos nos plantean. Me refiero a la configuración de una esfera pública cada vez más mediática y escénica, que requiere del sujeto político contemporáneo competencia en los lenguajes audiovisuales y acceso a sus recursos tecnológicos.

Como parte de lo anterior, las políticas y las poéticas de la memoria se han convertido en un mecanismo central de intervención y disputa públicas, que viene siendo instrumentalizado en la constitución de, y en la relación entre, sujetos y colectividades, así como en la relación de estos con el Estado-nación. Tales políticas y poéticas requieren de fondos o archivos documentales que puedan ser desplegados performativamente, y las tecnologías audiovisuales —entre las que destacan la fotografía

y el video— resultan más que apropiadas para realizarlas. Un ejemplo de esto es el archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)³.

Por otro lado, la vigilancia se ha descentralizado y el Estado ha perdido el monopolio sobre ella, provocando su privatización, al punto de que hoy constituye un servicio cuyo precio y acceso se rigen por las leyes del mercado. Los procesos mediáticos y políticos generados por los «vladivideos» y recientemente por los «petroaudios» son una expresión de esta situación⁴. En el caso de la colección fotográfica de la CVR y en el de los «vladivideos» se trata de eventos visuales y mediáticos complejos que implican tanto el documento visual y su transformación en múltiples formatos y versiones, como sus varias contextualizaciones, apropiaciones, interpretaciones e instrumentalizaciones.

Las tecnologías que comprometen lo visual, como la fotografía, el video, la TV e internet, se han constituido en importantes mecanismos para crear imágenes y narrativas que dan sentido a nuestra vida cotidiana y configuran nuestras subjetividades. Por ejemplo, cuando somos reconocidos mediante nuestro *fotocheck* o vivimos nuestras vidas y las de los demás a través de narrativas y registros fotográficos y de video⁵. Por último, la expansión y accesibilidad —aunque no absoluta— de las tecnologías audiovisuales han alterado las condiciones y relaciones implicadas en la difusión de información y en la creación de conocimiento. No está de más recordar que cuando asistimos como antropólogos a una fiesta llevando una cámara con el objetivo de documentarla etnográficamente, tal pretensión se ve rápidamente retada en el momento en que alguien del lugar, con su propia cámara en mano, realiza su propia auto etnografía, o cuando nos coloca dentro de la foto, exotizándonos como parte de su tradición festiva.

³ La colección fotográfica de la CVR, conformada por fotografías periodísticas, no solo constituye una fuente de datos sino que, adicionalmente, una selección de ellas fue utilizada para la muestra *Yuyanapaq* y para la publicación de un volumen impreso. Ambos fueron concebidos como memorias visuales agrupadas con el fin de generar una reflexión y sentido crítico en torno a las causas que habrían dado lugar a los actos de violencia durante los años de guerra interna. Varias de las fotografías de la colección han pasado a ser parte de un repertorio visual que circula en distintos formatos y circuitos de consumo (exposiciones itinerantes, publicaciones, folletería, internet y libros académicos como este). En el presente volumen Deborah Poole e Isaías Rojas hacen un análisis crítico de la muestra fotográfica de la CVR.

⁴ Los «vladivideos» han sido testimonios de denuncia, así como objetos de especulación, chantaje y negociaciones políticas. Es decir, por un lado han visualizado la corrupción y por el otro la han mediado. Al respecto ver Poole (2000b) y Cánepa (2006).

⁵ Esto incluye desde el álbum de fotos hasta Facebook, pero también los videos producidos por empresas que dan el servicio de filmar los bautizos, fiestas de 15 años y bodas, y que presentan al cliente una versión editada siguiendo —como sucede en los formatos anteriormente mencionados— similares patrones narrativos y de edición.

Resulta entonces urgente para la antropología explorar en torno a la producción, circulación y consumo de la imagen, de modo que se pueda contribuir a la comprensión de procesos ligados a la configuración de la esfera pública y del sujeto político, a la definición de identidades y subjetividades de individuos y colectividades, y a los modos de producir conocimiento; es decir, a la naturaleza de las tecnologías audiovisuales y competencias exigidas por estas a través de las cuales el hombre está haciendo la historia contemporánea.

Si se toma en cuenta y se asume responsabilidad por el carácter público del conocimiento, surge la necesidad ya no solo de pensar sobre lo visual, sino de evaluarlo y ensayarlo como una posibilidad comunicativa, tanto para transferir conocimiento como para establecer interacciones entre la academia y la sociedad. Naturalmente que todo esto trae consigo una serie de consideraciones como, por ejemplo, las distinciones entre ciencia y arte, ciencia e ideología, ciencia y política. En realidad se trata de antiguos debates que vuelven a plantearse a la luz de las condiciones actuales y que obligan a repensar el carácter mismo de la antropología, ya sea como una disciplina interpretativa o como práctica intercultural.

Por último, se plantea repensar los propios límites disciplinarios de la antropología visual. Si pensamos en una producción antropológica audiovisual, ¿cómo y dónde establecer la distinción entre antropólogo o documentalista, reportero gráfico o artista, académico o productor de espectáculos mediáticos? En tal sentido, más que preocuparse por definir límites disciplinarios fijos, los debates al interior de la antropología visual tienden a constituirla en un campo de reflexión y acción interdisciplinario, en el cual la antropología dialoga con las teorías de la comunicación, la historia del arte, la museología, la arquitectura, los estudios culturales y los estudios de *performance*.

Las tradiciones y debates heredados

En «Visual Anthropology in a Discipline of Words» («La antropología visual en una disciplina de las palabras»), un artículo escrito en 1973, Margaret Mead (1995) llama la atención sobre la pertinencia de una antropología visual y expone las razones que podrían explicar la ausencia de metodologías de registro audiovisual en los proyectos de investigación etnográfica de la época. Movidada por su interés en el estudio del comportamiento humano y en el rescate de culturas en proceso de extinción, Mead considera las tecnologías de registro audiovisual como una herramienta fundamental, tanto para la observación de campo como para la creación de un fondo documental que constituya una memoria de la diversidad humana para generaciones futuras. La preocupación de Mead por la antropología visual está estrechamente

ligada a la tradición académica desarrollada por Boas y de la que Mead es heredera. Una antropología del rescate, abocada al registro y a la documentación de las culturas tradicionales, destinadas a desaparecer frente a las fuerzas civilizadoras y homogeneizadoras de la modernidad.

Son varias las razones que en ese entonces Mead esbozaba como explicaciones de lo que consideraba una «criminal negligencia» de la antropología; entre ellas el alto costo de los equipos y materiales, así como las dificultades que presentaba para un etnógrafo de campo trasladar equipos pesados, que además requerían de energía eléctrica, inexistente en la mayoría de lugares visitados.

Un segundo grupo de razones discutido por Mead está vinculado al tema de la protección de derechos con relación a los usos y la difusión del material audiovisual y de sus contenidos. Siendo este material susceptible de circulación masiva y comercial, tanto los etnógrafos como los propios sujetos filmados han sido especialmente reacios al recurso fotográfico o fílmico. A estos últimos les preocupa el control sobre las imágenes que de ellos se construyen y el hecho de que sus prácticas y saberes distintivos, inscritos en estos registros visuales, se hicieran materia de apropiación y reinterpretación. La discusión de Mead alude acá al problema ético y político implicado en todo proceso de producción de conocimiento.

Un tercer conjunto de razones hace referencia a una problemática teórico-metodológica. De acuerdo a Mead, el hecho de que las sociedades de las que se ha ocupado la antropología se encontraran expuestas a cambios sociales y culturales muy veloces, si es que no estaban ya en extinción, ha obligado a los etnógrafos a sustentar su trabajo en las palabras. Debido a que los antropólogos «ya no tenían danzas guerreras que fotografiar» (1995, p. 5), solo quedaba recoger los testimonios orales de los ancianos sobre costumbres, tecnologías y saberes que ya no estaban en uso, y que a su vez eran transcritos en forma de notas de campo.

El comentario de Mead puede también ser leído en el marco de otras tradiciones etnográficas. El método propuesto por B. Malinowski enfatizó el registro oral y lingüístico, planteando saber la lengua del grupo estudiado como requisito para realizar un buen trabajo de campo. El énfasis en el testimonio oral se inscribe en la tradición positivista y letrada según la cual solo el lenguaje y la palabra escrita garantizan la objetividad y, por lo tanto, una representación verdadera de la realidad⁶. Por último, es conocida la influencia del estructuralismo lingüístico en la antropología,

⁶ Una discusión sobre la relación de los sentidos y la razón, su rol como instrumentos de conocimiento, y el lugar de la visión en la tradición positivista puede encontrarse en Stoller (1989). Acerca de la relación entre letra impresa e imagen analógica, el predominio de la primera dentro de la sociedad burguesa letrada, y el auge que la segunda está adquiriendo en el mundo contemporáneo como forma de comunicación autorizada, puede revisarse el texto de Kress y Leeuwen (1996).

que también influyó en privilegiar una aproximación predominantemente lingüística al estudio de la sociedad y de la cultura.

Para explicar la resistencia a usar tecnologías audiovisuales, Mead discute otras dos razones. Una se refiere al hecho de que los antropólogos no cuentan con el entrenamiento profesional —ni como camarógrafos, ni como editores— que asegure un uso adecuado del lenguaje audiovisual, ya sea en el registro etnográfico o en la realización de películas etnográficas. Y la segunda alude al carácter interventor de la cámara en los contextos de trabajo de campo y al problema del punto de vista.

Mead ensaya respuestas a todas estas razones abogando por una metodología que privilegie la observación, la necesidad de una difusión masiva del conocimiento antropológico que realmente impacte en la opinión pública y el requerimiento de conformar un fondo de memoria de la diversidad cultural⁷. Si bien las respuestas de Mead no son del todo satisfactorias debido a que simplifican las consideraciones éticas y políticas de la documentación y difusión etnográfica audiovisual, su artículo ciertamente plantea algunos de los temas más significativos en torno a los cuales todavía hoy, aunque en condiciones algo distintas, gira parte del debate teórico y metodológico en el campo de la antropología visual.

Los inicios de una antropología visual y la definición de sus objetivos están pues estrechamente ligados a un afán coleccionista y a una visión rescatista del trabajo etnográfico que proviene de la tradición expedicionaria de fines del siglo XIX y comienzos del XX, así como de la tradición etnográfica iniciada por F. Boas, y que pone especial interés en la cultura material, la tecnología, la antropología física, el comportamiento humano y el movimiento corporal de los nativos norteamericanos. A diferencia de la propuesta etnográfica de Malinowski, entendida como una aventura individual y solitaria, donde los propios datos recogidos en el campo adquirirían este carácter y esta aura privados, la propuesta de Boas tenía una proyección pública, ligada al museo. Además de difundir los resultados de sus investigaciones a través de publicaciones especializadas, se preocupó por organizar fondos documentales conformados por objetos, registros fotográficos, grabaciones de audio en cilindros de cera, dibujos y notas de campo sobre la cultura de los indios americanos recogidos entre los años 1880 y 1920. Estos pasaron a formar esenciales colecciones etnográficas en

⁷ La propia Margaret Mead junto con Gregory Batson editan con fines de difusión académica varias películas utilizando material recogido durante su trabajo de campo, entre las cuales se encuentran *Trance y danza en Bali* (1952), *Bañando bebés en tres culturas* (1954) y *Una familia balinesa* (1951). En los años treinta los cines documentales inglés y norteamericano contaron con el apoyo de la industria cinematográfica y de entidades estatales que buscaban llegar a un público masivo, con fines comerciales o educativos. Productoras comerciales se asociaron a museos y universidades realizando filmes etnográficos. Sin embargo, estos no lograron competir con los documentales de exploradores y el cine de ficción, cuyas historias eran filmadas en parajes exóticos del Pacífico Sur y de África (Brigard, 1995).

el Museo Burke de la Universidad de Washington y en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia. Entre los años 1897 y 1903 Boas tuvo un rol protagónico en la Jesup North Pacific Expedition —la expedición Jesup al Pacífico Norte promovida por el Museo Americano de Historia Natural—, de la que se obtuvo un valioso registro documental, parte del cual se encuentra en la exhibición permanente de la sala sobre pueblos nativos norteamericanos.

En la tradición anglosajona, la expedición antropológica de Cambridge al estrecho de Torres de 1898 es considerada como la primera incursión de interés etnográfico en la que se ensayaron diversas metodologías para recoger evidencia documental de forma sistemática y científica. La expedición es famosa porque en ella Rivers ensaya su método genealógico y porque de ella proviene lo que se considera el primer registro fílmico de campo en el que se documentan danzas masculinas y el intento de prender fuego (Brigard, 1995, p. 16). El registro visual ciertamente ofrecía a la etnografía —en el campo de los estudios de antropología física, cultura material y tecnología— la posibilidad de contar con un tipo de dato susceptible de ser clasificado, cuantificado, comparado y archivado al estilo de la tradición positivista de las ciencias naturales. Parte de esta agenda consistía en documentar toda la variedad de tipos raciales, y la fotografía daba la posibilidad de producir la evidencia visual de tal variedad, concebida precisamente en términos de rasgos visibles.

A pesar del entusiasmo inicial, el registro fotográfico y fílmico no se consolida en la tradición etnográfica inglesa. La propuesta etnográfica de Malinowski, que en ese entonces entró en boga, privilegió el trabajo de campo individual, localizado y de períodos extensos, con un énfasis más sociocultural que biológico, y un creciente interés por los aspectos psicológicos y estructurales. La documentación visual, más apropiada para abordar los aspectos materiales, tangibles y visibles de la cultura y del hombre, no encontró mayores posibilidades dentro de esta tradición.

Es recién a partir de los años cuarenta —cuando M. Mead y G. Batson empiezan a utilizar la fotografía para analizar de manera rigurosa el comportamiento y la psicología de los balineses— que se inicia una reflexión más sistemática de las posibilidades metodológicas del registro visual y que se empieza a explicitar la antropología visual como un campo de especialización dentro de la disciplina⁸. La idea que prevalecía detrás de estas reflexiones y ensayos era que la fotografía y el filme

⁸ Según Ruby (2000), Boas ya había utilizado la fotografía desde 1894 para hacer registros *in situ* de rasgos fisiológicos y movimientos corporales, pero solo en 1930 empieza a hacerse preguntas acerca de las posibilidades teóricas y metodológicas del estudio del comportamiento humano, en especial de la danza, a través del uso sistemático de la cámara. Sin embargo este proyecto, que dio lugar a una significativa cantidad de horas de registro fílmico, dibujos y notas de campo, quedó trunco porque el material se extravió y solo después de la muerte de Boas fue ubicado y entregado al Museo Burke de la Universidad de Washington. Mead y Batson juntaron 25 mil fotografías de su trabajo de campo en Bali,

constituyen tecnologías que garantizan un registro objetivo de la realidad. Es por eso que gran parte de la reflexión estaba dirigida a pensar cómo aprovechar al máximo tal potencial y cuáles serían las estrategias en mediar lo menos posible entre el recurso tecnológico y la realidad. Con fines analíticos, consecuentemente, se partía de la idea del registro fotográfico como un inventario que permitía manipular el material documental con fines clasificatorios, ya sea organizándolo en secuencias temporales o por conjuntos que establecieran semejanzas y diferencias.

En esa misma época, sin embargo, el antropólogo francés Jean Rouch hace una propuesta innovadora dentro de la antropología y el filme documental, precisamente trabajando en contra de las pretensiones de objetividad e imparcialidad de la antropología. En 1946, Rouch fue rechazado para integrar la expedición Ogooué-Congo conformada por antropólogos y cineastas expedicionarios, entre cuyas misiones estaba recoger evidencia visual, para lo cual el equipo iba proveído con cámaras de 35 mm. Es entonces que Rouch decide iniciar una travesía por el río Níger acompañado de dos amigos con el objetivo de producir películas (Brigard, 1995). La ausencia de una buena cámara y de un trípode contribuyó a que explorara los beneficios de una cámara móvil, acercándose con ella a los eventos y sujetos a tal punto que los interrogaba provocadoramente (Loizos, 1993). De ese modo comienza una carrera dedicada exclusivamente a la etnografía visual y da inicio al *cinema vérité* cuyo principio fundamental radica en argumentar en favor del rol provocador que debía tener la cámara, en vez limitarse a un papel de receptora pasiva.

Esta postura se apoya en un fundamento teórico y metodológico de acuerdo al cual la «verdad» de la vida social no se encuentra en una realidad externa y material que puede ser registrada por una cámara. Desde una concepción teatral de la naturaleza social, Rouch exploraba más bien las posibilidades provocadoras de la cámara para generar eventos filmicos en los que los sujetos tuvieran que personificar sus propios papeles sociales, revelando así la esencia misma de la condición social de las interacciones y subjetividades del hombre. Metodológicamente, el uso de la cámara se entiende entonces como elemento mediador en la situación de campo; es decir, en la relación entre investigador y sujeto investigado.

Rouch se alejó del uso del gran angular, privilegiado por permitir el encuadre de contextos amplios y por exigir una ubicación distante. Pero su ideal tampoco fue el empleo del *zoom*, que si bien implica un mayor grado de selección y fragmentación de la escena, favorece la distancia física del camarógrafo con respecto a la realidad registrada. Lo que exigía Rouch era más bien acercarse a los sujetos filmados al punto

que actualmente son parte del fondo documental de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En 1942 Mead publica el texto «El carácter balinés, un estudio fotográfico».

de poder sentirlos a la vez que provocarlos. Interesado como estaba en el conflicto cultural, utilizó la cámara como una catalizadora de situaciones dramáticas que evidenciaran las complejidades del encuentro intercultural. Aparte de *Les maîtres fous* (1955), sobre un ritual de posesión shongay, uno de sus filmes más conocidos y controversiales, Rouch produjo *La pyramide humaine* (1958-1959), que aborda relaciones interraciales, y *Cronique d'un été* (1960), película que evidencia la ingenuidad del realismo empírico que supone que la cámara registra la realidad tal cual es.

Como secretario ejecutivo del Comité Internacional del Filme Etnográfico (CIFE) en los años cincuenta, Rouch promovió este género como una empresa académica, política y artística. Sin embargo, la suya no fue la única propuesta institucional en cuanto al tema. El Instituto para el Filme Científico⁹, en Alemania, implementó en 1952 el primer archivo del filme antropológico y apostó por la pureza científica en el registro visual. Con el fin de estandarizar los métodos de registro y obtener material documental susceptible de ser analizado de manera comparativa, se preparó un manual entre cuyas recomendaciones se privilegia el uso del gran angular, la cámara fija, la filmación *in situ*, el registro ininterrumpido de eventos rituales o procesos tecnológicos y una edición regida por un criterio de representatividad objetiva.

1. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL EN EL PERÚ

Algunos antecedentes y la imagen como fuente documental

La herencia de la tradición expedicionaria, así como de una antropología del rescate, puede ser rastreada en los registros fotográficos realizados por viajeros y expedicionarios como Albert Frisch (Chaumeil, 2009) en la primera mitad del siglo XIX en la Amazonía, por coleccionistas e investigadores como Heinrich Brüning (Schaedel, 1988) a finales del siglo XIX e inicios del XX en la costa norte, y por fotógrafos como Martín Chambi (Poole, 2000a; López Lenci, 2004) en la primera mitad del siglo XX en la sierra sur¹⁰. Este mismo espíritu sigue vigente en proyectos como el de recopilación musical del Instituto de Etnomusicología de la PUCP (IDE-PUCP) o el del archivo fotográfico de la CVR. Aunque realizados en distintas condiciones de desarrollo tecnológico y de producción de conocimiento, en ambos casos sigue presente la idea del registro fotográfico como el testimonio de una realidad objetivable que hay que rescatar, ya sea como documento etnográfico o como memoria histórica.

⁹ Institut für den Wissenschaftlichen Film.

¹⁰ Para una historia de la fotografía en el Perú se pueden revisar los textos de Majluf (2000) y Majluf, Schwarz & Wuffarden (2001). En este mismo volumen, Biffi, Flores y La Serna hacen alusión a tempranos proyectos de documentación fotográfica llevados a cabo en la selva.

Se trata entonces de proyectos que otorgan a la fotografía el poder del registro documental de la realidad y por lo tanto de la posibilidad de consignar la diversidad del género humano, así como de hechos históricos pasados para las generaciones futuras.

En el prefacio al libro *Yuyanapaq. Para recordar: 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*, que presenta una selección de fotografías del archivo fotográfico de la CVR, Salomón Lerner escribe:

[...] al lado de la recuperación de las palabras, estaba —como complemento natural— la enseñanza de las imágenes: la aprehensión y la preservación visual de la historia —concretada en los ricos archivos fotográficos existentes relativos al período de la violencia— han sido para nosotros desde nuestros primeros pasos no solamente una ayuda en el sentido instrumental del término, sino también una constante inspiración (CVR, 2003, p. 18).

En cierto modo, es en esta misma línea de reflexión que se han realizado trabajos de recuperación, sistematización y difusión de archivos fotográficos como los de Baldomero Alejos y de los hermanos Vargas (Majluf & Wuffarden, 2001); y es también la lógica que está detrás de muchas de las fotos que cada uno de nosotros toma de los eventos más relevantes de nuestras historias personales y familiares¹¹.

La fuerza y persistencia de la idea del registro fotográfico como registro objetivo se explican por el desarrollo de la propia fotografía, ya que en un inicio se le concedió únicamente un carácter tecnológico. Solo mucho después fue que adquirió reconocimiento como expresión artística. Por otro lado, la fotografía como objeto tangible otorga materialidad a la representación visual de la realidad. En ese sentido es rápidamente instrumentalizada en favor del proyecto moderno, tanto en el campo de la ciencia positiva como en el de la política colonial. Por un lado satisfacía las pretensiones de objetividad de la ciencia y por el otro funcionaba de manera eficaz como una tecnología de poder, a través de la cual se iba constituyendo al sujeto colonial mientras se le representaba como un «otro», específicamente en la forma de «tipos» (Poole, 2000a).

La obra de Martín Chambi es reconocida como expresión del indigenismo visual cusqueño, y su valor artístico ha sido destacado por la crítica nacional e internacional. Sin embargo, y aunque Chambi no fue antropólogo, su proyecto fotográfico está claramente teñido por los temas, preocupaciones y metodologías de la etnografía de su época. Evidencia de esta influencia son las fotografías de tipos raciales y culturales que circularon en revistas y postales, configurando el panorama racial y la imagen del indio, tanto en la imaginación popular como en la imaginación antropológica

¹¹ Acerca del poder de la fotografía para ritualizar y conmemorar el ciclo vital de individuos, pero sobre todo de la familia, se pueden revisar los trabajos de Pierre Bourdieu (1979) y de Armando Silva (1998).

y estética¹². Este afán etnográfico tiene coherencia con la posición que Chambi asume en el contexto del debate indigenista de entonces. Cercano a las ideas de Valcárcel, quien argumentaba a favor de la pureza de la raza indígena, el proyecto fotográfico de Chambi habría buscado realizar dos tareas fundamentales: encontrar al indio real que encarnaría tal identidad auténtica y dar testimonio de su existencia. De acuerdo a la argumentación de Poole (2000a) dos elementos pueden explicar por qué la fotografía resultó adecuada para realizar tal tarea: (i) la influencia de las concepciones de raza en el pensamiento vigente a la sazón, de acuerdo a las cuales las marcas de distinción son externas y visibles, y por lo tanto susceptibles de ser registradas a través de la cámara, y (ii) la concepción de la fotografía como una tecnología de documentación objetiva y de carácter testimonial, que estuvo apoyada por sus usos específicos en el ámbito de la fisiognomía, la criminalística y la etnología coetáneas.

Por otro lado, la autenticidad de los tipos raciales registrados fotográficamente se fundamentaba en el hecho de que estos hubieran sido fotografiados *in situ*. Tal premisa se basaba en, y era generativa de, una geografía de identidad en la que las diferencias raciales y étnicas se encontraban emplazadas en la geografía misma. El proyecto visual indigenista, tanto en su versión fotográfica como pictórica¹³, que consistía en encontrar los vestigios monumentales, antropológicos y estéticos que pudieran dar cuenta de un origen territorial, histórico y cultural nacional, estaba vinculado a una «épica del viaje». También acá la fotografía, pero sobre todo su historia y el ejercicio profesional vinculado a ella, resultaba instrumental al proyecto indigenista, ya que los fotógrafos cusqueños y peruanos en general «aprendieron su oficio de fotógrafos europeos llegados al país como parte de expediciones científicas, comerciales o de evangelización protestante» (López Lenci, 2004, p. 340).

En tal contexto, el registro fotográfico, la recopilación *in situ* y el viaje —estos últimos propios del trabajo de campo etnográfico— se convierten en la estrategia y método apropiados para un proyecto de recuperación documental del indio que contribuyó a configurarlo como objeto y problema de investigación etnográficos, científicos, a la vez que estéticos. Chambi, junto con otros fotógrafos de comienzos del siglo XX —algunos conocidos y otros aún por conocer—, constituyen pues referentes de una tradición de registro visual de interés etnográfico. Sus obras además dan cuenta —y por lo tanto constituyen problemas de estudio antropológico

¹² No solo Chambi, sino otros fotógrafos de la época como Chani y Figueroa Aznar produjeron series fotográficas que ilustraban tipos raciales, costumbres y monumentos arqueológicos e históricos, que contribuyeron a imaginar al indio y a ciertos lugares y expresiones culturales como referentes antropológicos, históricos, geográficos y estéticos de un origen común (Poole, 2000a; López Lenci, 2004).

¹³ Acerca de la relación entre arte y viaje como estrategias de reencuentro con las fuentes de una identidad nacional perdida, ver el análisis de López Lenci (2004) sobre la trayectoria y obra de Sabogal.

en sí mismos— de los contenidos y relaciones que tal tradición fotográfica ha ido tejiendo y que es necesario conocer y seguir investigando, para reflexionar acerca de las imágenes visuales de identidad y alteridad que nos han configurado como sujetos y como nación.

Resultaría de gran relevancia para la antropología visual considerar el desarrollo del cine documental y de ficción en el Perú, y su valor como texto y práctica cultural, en la configuración de la idea de nación. En ese sentido, la emergencia en la última década de un cine que se autoproclama provinciano, andino y a veces regional, y su éxito de cartelera en cines del interior del país, así como en los sectores urbano-marginales de Lima que consumen la versión «pirata» de estas producciones, abren una serie de preguntas acerca de los procesos culturales actuales en torno a políticas identitarias, memoria y estéticas visuales¹⁴.

En 1875 llega al Perú Heinrich Brüning, quien se instala en una hacienda azucarera en Chiclayo, donde fue contratado como ingeniero (Schaedel, 1988). Durante los 40 años que permanece en el Perú, motivado por un interés científico y coleccionista, recorre la costa norte recopilando información sobre la historia y cultura de la región. Tal empresa dio lugar a una amplia colección de objetos arqueológicos y de cultura material, así como a grabaciones en cilindros de cera de la lengua *muchik*, y a unas 800 fotografías que, de acuerdo a la clasificación que hace R. Schaedel (1988), registran ampliamente sobre ecología y tecnología, tipos físicos y sexualidad, ritual y religión, y relaciones sociales. El tipo de registro fotográfico (topografía, secuencia de procesos tecnológicos, tipos raciales, arquitectura y costumbres) muestra una clara preocupación etnológica propia de la época, que privilegia el registro antes que la contextualización, y que se rige sobre todo por criterios comparativos y clasificatorios.

Para comprender el proyecto de Brüning hay que tomar en cuenta que como europeo es heredero de una tradición expedicionaria que tiene sus antecesores en otros alemanes, como por ejemplo Alexander von Humboldt, una figura clave en la configuración de la imaginación científica sobre el Perú y en quien la «experiencia subjetiva y visual» (Poole 2000a, p. 98) fue central. Humboldt aboga por una ciencia basada en el conocimiento empírico que por lo tanto requería experimentar la realidad estudiada, y que en su caso implicó la realización de largos viajes dedicados al levantamiento de información. Por otro lado, no solo utilizó ampliamente formas de registro visual como cuadros, mapas e ilustraciones¹⁵, sino que desarrolló una teoría

¹⁴ Con respecto a esta problemática, Alonso Quinteros nos ofrece una importante reflexión en el presente volumen.

¹⁵ En 1810 se publica *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, en el que se incluyen 79 láminas (Poole, 2000).

y un método científicos que implicaban «un discurso tipológico o fisiognómico sobre la experiencia visual» (Poole, 2000, p. 91).

Humboldt argumenta en torno a la diferencia geográfica en términos de distinciones fisiognómicas. No serían la temperatura y la humedad, como se ha sostenido anteriormente, los criterios pertinentes para describir ni para explicar las particularidades regionales y su vinculación con formas culturales distintas, sino la apariencia formal, la fisiognomía, susceptible de ser identificada, registrada y graficada visualmente. Para eso desarrolla, por ejemplo, formas de registro gráfico que utilizan la división por coordenadas para ilustrar las montañas y hacerlas susceptibles de comparación con otras. El método fisiognómico de Humboldt es relevante en un doble sentido, ya que antepone la visualidad como forma de observación y de descripción, al mismo tiempo que marca un precedente clave para el desarrollo de la noción de «tipo» y su aprehensión visual.

Desde mediados del siglo XIX negociantes y exploradores extranjeros y nacionales habían empezado a registrar fotográficamente la geografía nacional, contribuyendo a constituir una geopolítica visual que tenía a Lima como el «lugar natural» del desarrollo y la modernidad, y a los Andes y a la Amazonía como regiones casi imposibles de domesticar¹⁶. Como indica López Lenci (2004), gran parte de la obra fotográfica y pictórica de la élite provincial cusqueña de comienzos del siglo XX puede ser leída como un esfuerzo por contestar tal cartografía visual documentando y reelaborando estilísticamente los signos materiales (geografía, arquitectura, arte e industria) que permitieran configurar al Cusco como centro de civilización y modernidad.

La producción fotográfica de esta tradición expedicionaria y comercial, así como etnológica y artística, que conforma una fuente documental aún no rastreada ni examinada por estudiosos de la imagen y la visualidad, circuló en publicaciones de difusión científica y popular nacionales y extranjeras, como por ejemplo el *Atlas geográfico del Perú*, la revista *Varietades*, la *Guía del Sur del Perú*, *National Geographic*¹⁷, así como en exposiciones como el *Álbum Perú 1900* enviado a la Feria Mundial realizada en dicho año en la ciudad de París¹⁸.

¹⁶ Sobre la constitución de una imaginación geográfica que concibe a la selva como lugar de éxito y por lo tanto como objeto de penetración modernizante desde Lima, Biffi, Flores y La Serna hacen una contribución fundamental en el presente volumen.

¹⁷ En las investigaciones de Chaumeil (2009), Poole (2000a), Majluf, Schwarz & Wuffarden (2001) y Schaedel (1988) se hacen también sustanciales referencias a archivos europeos en los que se puede encontrar material fotográfico sobre el Perú, así como de publicaciones en donde este circuló.

¹⁸ Un campo de producción visual de gran interés aún no explorado es el relacionado a las representaciones visuales y museográficas del Perú en escenarios internacionales, realizadas con fines diplomáticos y comerciales. Por iniciativa del Estado, específicamente a través de PromPerú, la presidencia de la República en la figura de Alejandro Toledo y de la primera dama Eliane Karp tuvo una significativa

Si bien la obra fotográfica de Brüning no puede ser comparada con la de Chambi en términos de su valor artístico, ambas muestran la influencia de concepciones similares de la época acerca de la documentación fotográfica y de la recopilación etnográfica. Es posible, por ejemplo, observar un mismo patrón formal para registrar los tipos raciales, que se inscribe dentro de una tradición fotográfica que de acuerdo a Poole (2000a) configura el concepto de raza como una realidad visible y material. Pero mientras que el proyecto de Chambi estaba inscrito en el debate indigenista cusqueño, a su vez comprometido en un proyecto nacional, Brüning se mueve por intereses puramente científicos e individuales. Aunque su trabajo no se realizó dentro de un marco institucional y fue financiado con sus propios recursos, estuvo marcado por las tradiciones expedicionarias, coleccionistas, museográficas y científicas europeas de entonces, comentadas en la sección anterior.

Al final de su vida Brüning se encargó de llevar todo el material recopilado, incluido el fotográfico, a Alemania. En un principio su colección fue entregada al museo de Hamburgo, y finalmente fue trasladada a Berlín. Si bien se trató de una colección privada, razón por la cual Brüning se la llevó consigo, es necesario tomar en cuenta que en el Perú no se contaba y no se cuenta con un marco institucional sólido y competente que estuviera en capacidad de albergar y preservar material de ese tipo. La colección fotográfica de Brüning es poco conocida en el Perú y solo ha sido difundida gracias al esfuerzo de la publicación de Schaedel *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*.

Aunque en el debate acerca de la etnografía visual se proponen líneas alternativas a la puramente documentalista, en las que esta es vista como una forma de investigación-acción, la importancia de la documentación visual no debe ser subestimada. La falta de interés por crear fondos de documentación visual que ha predominado en las políticas académicas y culturales en el Perú ha impedido conformar colecciones audiovisuales que podrían ser de gran interés e importancia. Si se contara con archivos debidamente implementados y organizados sería posible rastrear, por ejemplo, evidencia de manifestaciones culturales a través de períodos históricos. El material fotográfico de Brüning nos ofrece evidencia visual de una región ya documentada un siglo atrás por los dibujos mandados a hacer por el obispo Martínez de Compañón. Puede además ser complementado con material fotográfico recogido por el CEA durante el trabajo de campo realizado en la región de Lambayeque en los años 1990-1991.

presencia escénica. Se produjeron, por ejemplo, programas que fueron emitidos en canales de TV extranjeros, entre los que destaca la producción de Discovery Channel *The Royal Tour*. También se puede mencionar la participación del Perú en las ferias mundiales y en exhibiciones como *América Indígena*, que tuvo un recorrido internacional.



Foto 1. Danza de los Diablicos. Acuarela de Martínez de Compañón, siglo XVI.



Foto 2. Grupo de los Diablicos, 1904 (Schaedel, 1988).



Foto 3. Diablicos de Túcume, 1991 (CEA-PUCP).

Del mismo modo se encuentra disperso y en algunos casos en condiciones de preservación precarias, un importante material fotográfico registrado de manera privada o en el contexto de investigaciones de campo. Sin embargo, las colecciones de muchos otros antropólogos aún no han sido debidamente identificadas y mientras no pasen a formar algún archivo audiovisual no se encontrarán a disposición de nuevas generaciones de investigadores¹⁹. Existe una excesiva reticencia por parte de los antro-

¹⁹ Existen excepciones, como es el caso de la colección de fotografías recogidas en contextos de investigaciones de Luis Millones, parte de la cual se puede apreciar en publicaciones impresas o en formatos

pólogos a poner su material fotográfico a disposición de archivos. Esto puede explicarse por la misma tradición del trabajo de campo, en la que el material es considerado por los antropólogos como un bien privado y personal, dificultando su disponibilidad para pesquisas futuras, incluso cuando los resultados de la investigación ya han sido publicados. Pero, por otro lado, la fotografía constituye también un bien comerciable y por lo tanto exige consideraciones con respecto al tema de los derechos de autor.

Institucionalmente no ha habido en el Perú una preocupación por crear un fondo de documentación visual en el campo de la fotografía etnográfica. Uno de los esfuerzos por identificar y poner en valor (centralizar, catalogar, preservar y difundir) colecciones de documentación etnográfica audiovisual que se ha implementado solo recientemente es el trabajo realizado por el IDE-PUCP.

En lo que se refiere a la fotografía de estudio y de fotógrafos profesionales, la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas fue una iniciativa pionera, seguida luego por los trabajos de restauración de las colecciones de fotógrafos peruanos como Baldomero Alejos y los hermanos Vargas, promovidos por instituciones como el Museo de Arte, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y la Telefónica (Majluf & Wuffarden, 2001). La Biblioteca Nacional alberga en su fototeca el Archivo Courret, que contiene el material del estudio fotográfico de Eugene Courret, quien trabajara en Lima entre los años 1865-1940, conformado por 52 mil placas de vidrio digitalizadas en su totalidad.

El fotoperiodismo es otra área significativa que genera importantes fondos documentales. *Caretas* por ejemplo cuenta con un archivo de un millón de fotografías, que datan desde los inicios de la revista en 1950, pero que incluye además fotos compradas, anteriores a esa fecha. Para su trabajo cotidiano *El Comercio* tiene dos millones de fotos digitalizadas que datan del año 1920, junto a una colección de unos cuatro millones de imágenes inventariadas y 390 mil negativos que han sido recuperados parcialmente gracias a un convenio entre el diario y el Centro de Fotografía. Este tipo de archivos es de acceso restringido ya que no están pensados para brindar servicio de biblioteca, de modo que el material es difundido al público a través de la venta de fotografías, o de la elaboración y venta de productos multimedia²⁰. En ese sentido, estos archivos fotográficos deben también cuidar aspectos relacionados a los derechos de autor.

electrónicos. Una apreciable selección de fotografías que documentan manifestaciones populares de la representación de la muerte del Inca puede encontrarse en la página web <http://www.hemi.nyu.edu/cuaderno/atahualpa>. También el Instituto Hemisférico de Performance y Política guarda en su archivo virtual parte de la colección fotográfica de Millones.

²⁰ Estas iniciativas han dado lugar a la difusión del material a través de exposiciones fotográficas, publicaciones de libros de mesa o de gran formato. *Caretas*, por ejemplo publicó *55 años de Caretas* y, paralelamente a la publicación de *Yuyanapaq*, editó un libro sobre la violencia política con fotos de su archivo. *El Comercio* ha publicado la *Historia visual del Perú*.

El creciente interés por la fotografía y por el video se debe a que en el contexto contemporáneo se han convertido en un recurso retórico fundamental. Desde los álbumes de familia hasta los «vladivideos» la fotografía y ahora el video son el anclaje de narrativas privadas y públicas, adquiriendo no solo popularidad, sino legitimidad como recurso comunicacional y como registro de la memoria.

ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

Enlaces de interés

Biblioteca Nacional <http://courret.perucultural.org.pe>

CVR <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>

Fototeca Andina <http://www.cbc.org.pe/fototeca>

Fototeca de Lima <http://museoarte.perucultural.org.pe/otros/xx.htm>

IDE http://www.pucp.edu.pe/ira/?cea_pres.htm

TAFOS <http://www-lib.usc.edu/~retter/pephl.htm>

The history of Peruvian Photography 1842-1952. Links y materiales originales <http://www.gei275.com/peru/fotos.shtml>

Poco conocidas entre los antropólogos son las acuarelas del obispo Martínez de Compañón²¹, quien en las visitas pastorales a la diócesis de Trujillo entre 1782 y 1785 realizó registros visuales de la flora, fauna, geografía, sociedad y cultura. Se trata de un conjunto de 1528 acuarelas, reproducidas en los nueve tomos que comprenden *La obra del obispo Martínez de Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, y cuya autoría pertenece a José Ignacio Lecuanda, quien acompañó en calidad de dibujante al obispo en sus visitas. Esta obra es parte de un conjunto de textos visuales de origen colonial de interés histórico y antropológico.

Un aporte reciente en este sentido es la publicación de las acuarelas del padre Martín de Murúa, en una edición preparada por Juan Ossio (2004), que recupera y difunde un fondo documental visual de gran importancia. Los dibujos de Murúa, junto con los de Guaman Poma, marcan el tránsito del estilo de representación abstracto propio de la sociedad inca hacia el estilo figurativo introducido por los europeos. Pero el mayor interés de ambas obras radica en que constituyen textos que materializan, en el sentido estricto de la palabra, un proceso de intensas interacciones y negociaciones culturales y políticas.

El manuscrito de Murúa, un borrador más que un texto acabado, permite observar la intervención de diversas manos, así como anotaciones y correcciones realizadas a lo largo del tiempo, tanto en el texto como en los dibujos. Al respecto, Ossio sugiere analizar este documento como parte de la secuencia de tres textos que empieza con la crónica de Guaman Poma y concluye con el manuscrito Wellington,

²¹ Ver Martínez de Compañón (1978-1991) y Pablo Macera (1997).

también de Murúa, una versión acabada y más breve de su texto anterior. Tal secuencia ilustraría el tránsito de una propuesta indígena de interpretación del mundo a una más española. Pero tal vez una aproximación menos lineal y dicotómica a los textos permitiría problematizar mejor el tipo de argumentos y estrategias discursivas que estaban siendo negociados a través de ellos. Más allá de la discusión sobre la autoría de las acuarelas o de su naturaleza andina o española, vale la pena problematizar el carácter ideológico y político de estos textos claves dentro de una tradición en la que la retórica visual cumple un papel central como discurso público. Por eso resultan interesantes las recontextualizaciones actuales de los dibujos de Guaman Poma como, por ejemplo, la *Nueva crónica del Perú, siglo XX* (Macera, 2000)²².

Los textos de Murúa y Guaman Poma constituyen, pues, una primordial fuente de interés para rastrear las economías visuales que han ido configurando los discursos y debates políticos y culturales a lo largo de la historia peruana. Es precisamente en esta línea que Thomas Cummins (1991; 2004) enmarca, por ejemplo, su estudio sobre los autorretratos de *curacas* y la interpretación que hace de la producción, circulación y uso de los *queros* durante los siglos XVI y XVIII. Desde esta perspectiva, la obra de Cummins constituye un aporte valioso para la comprensión de la producción visual en un contexto colonial, de la cual somos herederos.

En cuanto al tema de la documentación visual, ya sea fotográfica, pictórica o escultórica, contamos en realidad con registros de interés documental que abarcan siglos de historia. Se trata de un cuerpo de textos visuales que comprende la iconografía de la cerámica mochica, los textiles paracas, pinturas rupestres y murales de las culturas preincas, los *quipus* y los *queros*, los trajes²³, las acuarelas de Martínez Compañón, Guaman Poma y Murúa, así como el arte virreinal, la pintura popular campesina y el arte costumbrista republicano desde las acuarelas de Pancho Fierro hasta las tablas de Sarhua, los mates burilados, los retablos ayacuchanos, pero también el fotoperiodismo, el cine y el video. Como textos visuales producidos en épocas diferentes, con tecnologías y tradiciones pictóricas particulares y criterios de objetividad distintos, cada uno requiere ser evaluado críticamente a la luz de las agendas y agentes que los produjeron, así como de sus usos y expresiones públicas.

²² En este libro Pablo Macera presenta la historia del siglo XX en el Perú a través de textos cortos intercalados con ilustraciones de Miguel Vidal, quien usando el estilo pictórico de las acuarelas de Guaman Poma grafica los eventos, personajes y contextos comentados en el texto. Mientras que en la publicación los dibujos mantienen su sentido didáctico y político, estos también pueden encontrarse en el mercado de artesanías, reproducidos, a la par de otros referentes como las pinturas de Sarhua y la iconografía prehispánica, en tablonces de madera elaborados para el mercado europeo. Dentro del circuito del mercado estas mismas imágenes se encuentran sometidas a otros principios de circulación, consumo e interpretación.

²³ Los trabajos de Salomon (2004) y Urton (2005), así como el de Zuidema (1991), constituyen notables aportes sobre los usos y significados sociales y culturales de los *quipus* y de los trajes incas respectivamente.



Trabajo • papa, oca, tarpui pacha, diciembre, capac inti raymi qulla • labrador de papas • diciembre, capac intiraymi.

Foto 4. Siembra (Guamán Poma de Ayala, 1993).

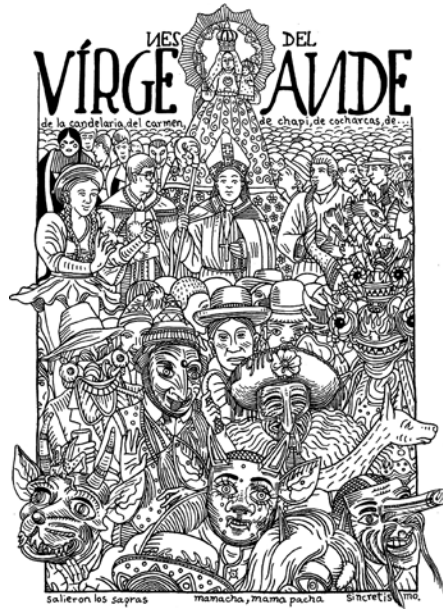


Foto 5. Virgen del Ande (Miguel Det en Macera, 2000).

Talleres

WIRACOCHA

lo colonial a su alcance

<p>TITULO: Tabla Constumbriata</p>	<p>CODIGO: MAD-0030</p>
<p>Medidas 25 * 15 cm - 50 * 30 cm pintadas sobre maderas de magey y pino con resinas y tierras de color, inspiradas en los documentos que existían en el pukin kancha (Archivo Inca) Siglo XVI, al igual que los Quipus como medios de comunicación del hombre del Tahuantinsuyo Su actualización sobre los documentos que aportó Don Felipe HUaman Poma de Ayala cronista e historiador. Esta obra está expuesta en las tiendas de TALLERES WIRACOCHA.</p>	

Foto 6. Artesanías (Taller Wiracocha <http://www.tallerwiracocha.com/gallery#>)

2. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL COMO TEMA, COMO MÉTODO Y COMO TEXTO

Dentro del campo de la antropología visual es posible identificar al menos tres líneas de interés. Si bien se influyen mutuamente y en la práctica las fronteras que las separan son borrosas, para fines de la exposición y reflexión sobre el campo resulta apropiado distinguirlas. Una primera se refiere a lo visual como tema y problema antropológico, una segunda aborda lo visual como instrumento metodológico y una tercera se ocupa de lo visual como recurso para la difusión de conocimiento o acción. Con el fin de presentar los avances hechos en el campo de la antropología visual en el Perú, organizaré esta segunda parte tomando como ejes las tres líneas de interés mencionadas.

La imagen como tema y problema antropológico: Se trata de la investigación y teorización acerca del acto y la experiencia de mirar y de sus especificidades culturales e históricas, así como de las condiciones sociales, tecnológicas y productivas en las que se producen y consumen imágenes, a través de las cuales se representa, clasifica, significa y experimenta visualmente el mundo, mediando de esa forma procesos constitutivos del mundo social y subjetivo. Toma en cuenta el ver, el hacerse ver y el hacer ver. Por último, problematiza la relación entre la visión y los demás sentidos, así como entre la imagen visual y los lenguajes textuales, orales y corporales.

La imagen como instrumento metodológico: Gira en torno a la preocupación por desarrollar recursos tecnológicos audiovisuales para el registro y recopilación de información, así como para la mediación entre antropólogo e informante. Se trata pues del uso de técnicas audiovisuales para el trabajo de campo etnográfico.

La imagen como texto etnográfico: Se ocupa del lenguaje audiovisual para explorar acerca de lenguajes y géneros alternativos de comunicación y difusión del conocimiento antropológico, así como para la implementación de acciones de intervención pública.

Como he mencionado en la parte inicial de este artículo, no existe un campo de la antropología visual en el Perú, lo cual se manifiesta en el hecho de que los trabajos de antropología que se ocupan de la imagen no se conciben a sí mismos ni son clasificados por la crítica dentro del campo de la antropología visual. Cuando Carlos Iván Degregori prologa un texto como *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes* de Luis Millones y Mary Pratt, que por la temática y los problemas discutidos puede ser considerado como un estudio de antropología visual, enfatiza más bien el aporte que el texto tiene con respecto al tema del amor en los Andes y a la posibilidad de «[...] ‘desideologizar’ algunos temas y diluir varios prejuicios» (Millones & Pratt, 1989, p. 10). Tampoco los autores presentan el estudio como una contribución al campo de la antropología visual. Aunque el texto toca puntos relevantes para

este campo y los autores consideran las tablas como parte de una historia pictórica andina, el interés de la investigación está centrado en el tema de las relaciones amorosas. Al respecto los autores señalan:

Nuestro objetivo inicial es el de colocar a las tablas de Sarhua en diálogo con los datos de las entrevistas, esperando discernir lo que nos dicen (o no nos dicen) estas fuentes sobre el amor y el romance en esta parte de los Andes. Se presta especial atención al uso de lo mágico en relación con las relaciones románticas y sexuales (Millones & Pratt, 1989, pp. 22-23).

En ese sentido sería posible argumentar que el texto de Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*, traducido al español en el año 2000, constituye un aporte fundacional en el campo de la antropología visual. En él la autora hace explícito su interés en la visión y en la visualidad como problema antropológico. Al respecto afirma:

Este libro es [...] en un sentido, una contribución a una historia de las imágenes en los Andes. En otro sentido, mucho más amplio, utiliza las imágenes visuales como un medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas y culturales, así como las fronteras discursivas que operan en el encuentro entre europeos y el mundo andino postcolonial (Poole, 2000b, pp. 13-14).

Poole se propone teorizar en torno a la especificidad de distintas tecnologías de representación y experimentación visual del mundo, en especial la fotografía, para discutir su rol en la configuración de raza y modernidad en el mundo andino. Se trata, pues, de un trabajo cuyo tema y problema de investigación es la imagen propiamente dicha. Resulta de interés anotar que se trata de un texto traducido del inglés y previamente publicado en los Estados Unidos, donde la antropología visual está institucionalizada a través de la existencia de programas de estudio, publicaciones especializadas y festivales de cine etnográfico. Su traducción al español y publicación en Perú nos indica dos cosas: (i) el hecho de que los antropólogos peruanos han empezado a tomar en cuenta la importancia de las tecnologías y lenguajes de representación audiovisual como tema y problema de investigación antropológica, y (ii) que el desarrollo de la antropología local se encuentra en constante interacción con los desarrollos teóricos e institucionales de las academias hegemónicas. Por lo tanto, resulta pertinente preguntarse acerca de las circunstancias en las que surge y los procesos que han configurado lo que empieza a emerger como una antropología visual peruana, así como acerca de su especificidad.

Tomaré como ejes para la discusión en torno a los temas, enfoques y problemas que ocupan a la antropología visual en el Perú los siguientes tres estudios de caso: (i) *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*; (ii) *Visión, raza y modernidad en los Andes*; y (iii) *¿Qué aprenden los niños de la televisión?*

Arte pictórico y etnografía: del dato visual a la representación autoetnográfica

En el texto de Luis Millones y Mary Louis Pratt, *Amor brujo*, los autores definen las tablas de Sarhua como «una forma regional de arte contemporáneo» (1989, p. 25), cuyas imágenes constituyen una fuente de datos susceptibles de ser contrastados con los obtenidos en las entrevistas. Por otro lado, sitúan las tablas en el contexto de una historia pictórica andina, para explorar conexiones entre estas y los dibujos de Guaman Poma. De tal modo, llaman la atención sobre la «tradición pictórica andina», que abarca desde las imágenes encontradas en la cerámica y murales prehispánicos, en los *queros*, en las genealogías incas y en los dibujos de Guaman Poma de la colonia, hasta las tablas del presente, como un vasto campo de interés etnográfico e histórico.

La definición y aproximación a las tablas como expresiones del arte popular están estrechamente ligadas al hecho de que estas fueron «descubiertas» e introducidas en el mercado artesanal por intelectuales y artistas limeños (Millones & Pratt, 1989) en la década de los setenta. De tal modo que las tablas, al igual que los retablos ayacuchanos y los mates burilados, todas expresiones de interés para la antropología visual, han sido por lo general abordados desde la historia del arte, como problema estético o como un texto cultural. Aunque Millones y Pratt clasifican las tablas como expresión del arte popular, el trabajo es sugerente en un doble sentido. Primero por el uso etnográfico que los autores le dan a las tablas como textos visuales y, segundo, por la discusión de las tablas en términos del problema de representación visual. Además de recurrir a la entrevista y a la observación participante como técnicas etnográficas, los textos visuales producidos por los propios informantes como parte de su praxis cultural pueden ser otra fuente significativa de información. Por otro lado, en el libro se realiza un análisis formal y simbólico de un conjunto de imágenes referidas a la temática de las relaciones prematrimoniales y matrimoniales, que aparecen en un conjunto de tablas que se regalan con ocasión del enlace. Hay dos temas en este trabajo que quisiera destacar y que son de interés para la antropología visual. Uno tiene que ver con el análisis formal y se refiere a los códigos visuales o gramática visual de las tablas, y el otro con la dimensión autoetnográfica que los autores le atribuyen a las imágenes²⁴.

²⁴ Existen otros aspectos de interés antropológico vinculados a las tablas de Sarhua, estudiados por Hilda Araujo (1998), por ejemplo, su uso como forma de registro riguroso de las unidades domésticas y de la sucesión de tierras, cumpliendo un rol «que rebasa ampliamente la legitimidad que otorga el papel escrito en la transmisión y sucesión de los bienes» (p. 461). La vigencia de formas de «escritura» distintas en los Andes, entre las cuales se pueden incluir también los textiles (Silverman, 1998) y los *quipus* (Salomon, 2004; Urton, 2005), es un tema que requiere más atención.

Los autores destacan tres elementos presentes en las tablas: el texto, en español o en quechua, colocado en un recuadro en la parte superior, la escena representada y, dentro de esta, la presencia de un testigo ocular que observa desde fuera. Para entender la complejidad de una tabla los autores consideran el modo en que estos tres elementos interactúan, ya que esta va adquiriendo su sentido según el idioma elegido, la «voz autora» en el texto y quien personifique al testigo. Solo tomando en cuenta los varios códigos —visuales y lingüísticos— implicados en las tablas es posible reconocer que estas hacen referencia a una situación de conflicto más que a un estado de las cosas. De este modo los autores logran explorar las tablas más allá de su función puramente representacional —¿qué es lo que la imagen muestra?—, para descubrir su sentido moralizador e ideológico: ¿cuál es el orden que configuran?, ¿cuáles son los conflictos y dilemas de la vida cotidiana a los que aluden?

Sobre este punto resulta interesante el análisis que hacen del testigo ocular que aparece en las tablas, ya que la presencia de este exige que el lector tome una posición frente a lo que observa. Se trataría pues de un código visual alternativo al código visual moderno, que implica la distancia entre el sujeto observador y el objeto observado, y el énfasis en el aspecto representacional de la imagen. La toma de posición que el código visual de las tablas exige al lector es reforzada por el texto escrito en quechua. En este las personas representadas «son a la vez *nosotros* y *ellos*», mientras que la ausencia de pronombres rompe la distinción entre el autor del texto y su audiencia.

Millones y Pratt interpretan la presencia del testigo ocular como una versión visual de la gramática quechua «según la cual quienes hablan deben distinguir entre la información que han visto por sí mismos y aquella de la que se han enterado indirectamente. Posiblemente la figura iconográfica del testigo ocular marque con un código visual la veracidad de las tablas» (1989, pp. 47-48). Tal argumentación alude a una discusión importante en torno a la relación entre texto e imagen²⁵. Lo que están proponiendo los autores es en realidad entender la imagen a través del lenguaje, asumiendo una jerarquía entre códigos distintos y la función determinante de unos sobre otros. Esta propuesta requiere de mayor discusión ya que hay evidencia de que la manera en que interactúan distintas prácticas y gramáticas comunicacionales es mucho más dinámica y compleja, así como históricamente específica. Al priorizar la escritura sobre la imagen se está dando por sentado un orden configurado histórica y culturalmente, cuya hegemonía la tiene una élite letrada. Suponer el predominio del lenguaje y la escritura sobre las imágenes impide comprender aquellas creadas en contextos culturales o históricos distintos, o en contextos de encuentro

²⁵ Por ejemplo, acerca de la relación entre fotografía y texto ver Barthes (1986).

y conflicto cultural. Según Salas (1987), las secuencias de dibujos grabados en los mates burilados se leen de derecha a izquierda, rompiendo con la práctica de lectura que es de izquierda a derecha²⁶.

Para Millones y Pratt la presencia del testigo ocular es además indicadora de una dimensión «auto-etnográfica» en las tablas, que implica tanto una autoidentificación como una autoobjetivación. La primera sería un mecanismo para garantizar la reproducción cultural, un «medio de codificar la cultura en formas que puedan enseñarse, reglamentarse, citarse» (1989, p. 49), mientras que la segunda implicaría representarse desde el punto de «vista normalizador del grupo dominante» (Ibíd.). Al respecto es esencial recordar nuevamente el contexto en el que las tablas contemporáneas se hacen conocer, entran al mercado, toman sus formas y dimensiones actuales y desarrollan los temas representados. Su entrada al contexto nacional y al mercado las convirtió en un objeto de apreciación estética. Esto no solo implicó cambios a nivel del formato, de los materiales y de la técnica utilizada, sino también de los temas representados. Es a partir del descubrimiento de las tablas que estas se convierten en arte de temática costumbrista, que constituye la forma pictórica a través de la cual los sectores dominantes objetivaron la cultura tradicional.

La discusión del aspecto «auto-etnográfico» de las tablas es pues un tema primordial ya que alude a un problema más amplio, el de la relación entre representación y poder, y que ocupa la investigación y debate antropológicos en un sentido más general. Se trata específicamente de la pregunta acerca de quién representa a quién, pero sobre todo acerca de los términos en los que se da la representación y de quién los define; es decir, acerca de las posibilidades de liberación y empoderamiento que ofrece o no el acceso a los medios y saberes de las tecnologías visuales, así como el control sobre la autorrepresentación.

Si bien Millones y Pratt no abordan ni desarrollan estas preguntas de manera explícita en el texto, la discusión que nos presentan subraya la complejidad del fenómeno. Al respecto opinan que aunque las tablas implican una objetivación en términos impuestos por el punto de vista normalizador hegemónico, estas posibilitan una política de creación y afirmación de

formas de auto-identificación frente al no reconocimiento y la no comprensión de los otros, de los dominantes, así como frente a su propia vulnerabilidad social y cultural. Se apropian de los materiales, medios de comunicación, tal vez incluso de las perspectivas «etnográficas», sin dejar de entenderlos como sistemas externos

²⁶ Respecto de la relación entre texto e imagen, así como del problema de la autorrepresentación en el marco de contextos interculturales y de yuxtaposición de códigos visuales y criterios de objetividad distintos, ver el trabajo de Cummins (1991) sobre la autorrepresentación de *curacas* en el siglo XVI.

a ellos. Su práctica evoluciona interactuando con estas y otras formas externas de conocimiento antes que aislándose de ellas (1989, p. 73)²⁷.

Es precisamente en esta agenda ideológica que los autores identifican puntos de encuentro entre los dibujos de Guaman Poma y las tablas de Sarhua. Destacan asimismo otros elementos que mostrarían posibles conexiones entre ambos, tanto a nivel de su contenido didáctico y moralizador, como en aspectos formales y simbólicos; por ejemplo: el uso de textos explicativos y un simbolismo espacial que estaría traduciendo una concepción dualista del mundo a códigos visuales²⁸.

Amor brujo toca un conjunto de temas que resultan de interés para la antropología visual y que pueden ser problematizados con respecto a otro tipo de textos visuales. Por ejemplo: (i) las interconexiones entre códigos y simbologías provenientes de ámbitos distintos como el lenguaje, el ritual y las imágenes visuales; (ii) la relación entre representación y poder, que abarca tanto el problema de los contenidos como el de las tecnologías y gramáticas implicadas en la producción de imágenes; así como procesos de apropiación, disputa y recontextualización; (iii) la configuración de gramáticas y simbologías visuales que son constitutivas de puntos de vista particulares y por lo tanto de subjetividades específicas; y (iv) el papel de tecnologías y prácticas visuales en la configuración de particularidades históricas y diferencias culturales.

Millones y Pratt abordan las tablas principalmente como fuentes testimoniales, cuya información es complementada con la de las entrevistas. No es el interés de los autores realizar una etnografía de las tablas que tome en cuenta su dimensión tecnológica, de producción, circulación y consumo, así como su materialidad, usos, intercambios o las mediaciones de las que son objeto. En ese sentido, los trabajos de D. Poole y R. Trinidad proponen con respecto a la fotografía y a la TV aproximaciones teóricas y metodológicas distintas, que introducen otros problemas de interés para la antropología visual.

²⁷ Una discusión sobre la problemática e implicancias ideológicas y políticas de la apropiación de tecnologías foráneas y la autorrepresentación a través de ellas se encuentra en el texto de Turner (1996), que problematiza la apropiación del video por parte de indios kayapó, así como la reformulación de los códigos y gramáticas visuales occidentales a los principios estructurales de las prácticas rituales kayapó. Sobre apropiación de las perspectivas etnográficas a través del uso de tecnologías visuales, ver Cánepa (2003a), que analiza el caso de danzantes de danzas devocionales de origen andino que recontextualizan sus danzas en el contexto limeño.

²⁸ Este último aspecto ha sido trabajado ampliamente por Rolena Adorno (1991) en relación con los dibujos de Guaman Poma.

Las formas de expresión pictórica como textos, objetos y tecnologías de interés para la antropología visual no se limitan a las manifestaciones del arte popular. También llaman la atención el arte eclesiástico, el arte contemporáneo, el arte decorativo y los *graffitis**.

Las imágenes pueden ser inscritas en distintos tipos de soportes y su realización puede involucrar diversas tecnologías, formas de transmisión de conocimiento y autoridades depositarias de los saberes vinculados a ellas.

La cerámica**, el arte textil***, así como los tatuajes y la pintura corporal**** pueden ser abordados desde la antropología visual.

*Sobre *graffitis* se puede revisar el texto de Rocío Trinidad (2000) y el de Mercedes Figueroa incluido en la presente publicación.

** La cerámica prehispánica, en especial la mochica, ha sido objeto de estudios que se ocupan de sus aspectos iconográficos (Hocquenhem, 1989; Golte 1994b; 2009). Sobre cerámica colonial se puede consultar el trabajo de Cummins (2004) sobre los *queros*. Sobre cerámica amazónica revisar los trabajos de Bruno Illius (1991/1992; 1992).

*** Sobre los tejidos q'ero ver el trabajo de Gail Silverman (1998). Sobre los diseños en los trajes incas ver Zuidema (1991) y sobre arte shipibo se pueden consultar los trabajos de Angelika Gebhart-Sayer (1986) y Luisa Elvira Belaunde (2009).

**** Sobre pintura corporal en la selva peruana, ver Lucía Watson Jiménez (2006).

Economías visuales: representación, tipologías raciales e imaginación geográfica

En *Visión, raza y modernidad*, Poole (2000) plantea de forma explícita su interés por la imagen y las tecnologías visuales como elementos constitutivos del mundo social y cultural. Entre los materiales visuales que la autora analiza se encuentran «imágenes de novelas y óperas del siglo XVIII, grabados de expediciones científicas del siglo XIX, *cartes de visite*, fotografía antropométrica, pintura costumbrista, arte indígena peruano, y fotografías provenientes de estudios cusqueños de las décadas de 1910 y 1920» (2000, p. 14).

En el capítulo introductorio, la autora presenta una discusión teórica en torno al problema de la visión y de la imagen, y sugiere una aproximación que permita revelar el poder constitutivo y creativo de la producción visual, con el objetivo específico de abordar la vinculación entre tecnologías visuales —siendo básica la fotografía— y la configuración del concepto moderno de raza en los Andes. Hay dos frases en torno a las cuales la autora organiza su análisis: «mundo de imágenes» y «economía visual». Con la primera la autora busca «capturar la complejidad y multiplicidad de este mundo de imágenes que circuló en Europa, América del Norte y América del Sur» (2000, p. 15), así como «revelar la naturaleza simultáneamente material y social de

la visión y la representación» (Ibíd.); en otras palabras, el carácter constitutivo de la representación visual. En ese sentido resulta de gran interés la discusión que la autora desarrolla para argumentar que, a diferencia del siglo anterior, las estéticas y tecnologías visuales del siglo XIX que ella analiza facilitaron el hecho de que «el cálculo de la ‘diferencia’ se [fuera] haciendo cada vez más visual», aportando así a la conformación de «los lenguajes de raza y tipo» (2000, p. 76).

Vale destacar acá que al considerar las formas de representación visual en sus aspectos materiales y tecnológicos, Poole contribuye de manera interesante a esclarecer las complejas relaciones entre tecnología, política y cultura, así como el rol de estas en la configuración de subjetividades históricamente específicas. En particular, aborda la vinculación entre la tecnología fotográfica, la modernidad y el poder del Estado regulador. De esta manera la autora trasciende aquellas aproximaciones que reducen las formas de representación visual a un texto cultural o que simplifican la relación entre su capacidad de objetivación y el poder. Con respecto a esto último ella afirma:

Para comprender el rol de las imágenes en la construcción de las hegemonías culturales y políticas es necesario abandonar aquel discurso teórico que ve la «mirada» —y por tanto el acto de ver— como un instrumento singular o unilateral de dominación y control. Así, para explorar los usos políticos de las imágenes —su relación con el poder— analizo la intrincada y a veces contradictoria estratificación de relaciones, actitudes, sentimientos y ambiciones a través de los cuales los pueblos europeos y andinos han investido a las imágenes de significado y valor (2000, pp. 15-16).

Dentro de esta línea de razonamiento, la autora opta por utilizar el concepto de economía visual en vez de cultura visual. Este último tendría el inconveniente de llevar implícita una serie de supuestos, uno de los cuales es el de códigos compartidos *por* y propios *de* una comunidad, lo cual impide ver la complejidad de las relaciones sociales, de producción y de poder que están comprendidas en las tecnologías y praxis visuales. Por el contrario, el concepto de economía visual requiere tomar en cuenta aspectos como la sistematicidad, la organización e institucionalidad, la producción, el intercambio y el consumo, y la translocalidad, ampliando nuestra comprensión de los procesos de significación y valorización cultural.

El concepto de economía visual permite comprender lo visual en sus aspectos materiales y sensoriales. Aunque D. Poole discute el lugar distinto que la visión ocupa en el campo de la teoría del conocimiento en los siglos XVIII y XIX, y considera en su análisis el asunto del placer y la seducción de la fotografía, y su vínculo con la exotización de raza y género, no es su objetivo incursionar a profundidad en la relación

entre imagen, visualidad y sentidos²⁹. En cuanto a la materialidad de la fotografía, su enfoque resulta fundamental para poder entender el modo en que esta pudo ser instrumentalizada tanto para configurar la raza como un «hecho biológico y material» (2000, p. 27), como para que las imágenes sobre raza puedan circular y ser susceptibles de apropiación y respuesta. Además de su materialidad, son las posibilidades de reproducción en serie, así como en distintos soportes, y de registro y archivo que la tecnología fotográfica ofrece, las que la convierten en una tecnología normalizadora «fundada en los mismos principios de equivalencia y comparación que subyacen a las tecnologías estadísticas» (2000, p. 26) y biomédicas. De tal modo, «al observar los nexos entre los discursos visual y racial, este libro aborda la visión y la raza como características autónomas, aunque relacionadas, de un campo epistémico en el cual el conocimiento se ha organizado alrededor de principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia» (2000, p. 24).

Aparte de ofrecer una entrada reveladora al tema de la representación visual, vigilancia y poder, el texto de D. Poole muestra las posibilidades de escrutinio etnográfico implicadas en todo un corpus documental poco explorado por los antropólogos. Si bien la fotografía ha sido trabajada desde la historia del arte, en *Visión, raza y modernidad* es propuesta como una fuente donde es posible rastrear procesos sociales e históricos de acción discursiva. En esta línea es interesante comentar el texto de Yazmín López Lenci quien, desde los estudios culturales, explora la producción visual —arte pictórico y fotografía— en el Cusco, y entre el Cusco y los Estados Unidos de los años 1900 a 1935, para preguntarse cómo estas tecnologías visuales intervienen en la configuración del Cusco moderno y en su propia condición de lugar³⁰.

Interesada en las categorías de geografía y lugar, López Lenci parte de la premisa de que esta no es una realidad *per se*, sino que debe ser «entendida en términos de geografía imaginativa» (2004, p. 20), que emerge en el contexto de la lucha por la representación *de* y acción *sobre* el lugar. Tal proceso es analizado en el libro a través de distintos mecanismos discursivos, entre ellos el visual, desarrollado en el capítulo V. En él se discute la configuración del Cusco como «origen o fundación de lo nacional» a través de una serie de imágenes que «iconizaron espacios específicos», creando una «cartografía de la ciudad y sus alrededores», y cuya especificidad «reside en el propósito de basar la complejidad de la historia en una materialidad natural sublime: la piedra» (2004, p. 310).

²⁹ Esto último constituye ciertamente todo un campo de exploración antropológica de lo visual que aún queda abierto para ser explorado etnográficamente. La investigación de Constance Classen (1993), aunque de carácter etnohistórico, es un ejemplo de lo que puede ser trabajado en este campo.

³⁰ López Lenci no se limita al estudio de la fotografía. También incluye en su análisis la producción artística de los pintores indigenistas limeños y cusqueños de la época, que vale la pena revisar.

En ese sentido, la autora llama la atención y centra su análisis en el voluminoso corpus de fotografía cusqueña producido por fotógrafos como Chani, Chambi y Figueroa en las décadas de los veinte y de los treinta, y que registra el paisaje arquitectónico conformando un «macrolienzo» de la ciudad configurado sobre dos estructuras: el Cusco precolombino y el Cusco colonial. Tal cuerpo fotográfico circuló en postales, revistas, libros, así como en publicaciones dedicadas a la difusión turística de la capital imperial, en un momento en el que, de acuerdo a la autora, la economía visual adquiere predominio sobre la narrativa textual. Así se contribuye significativamente a la realización y difusión de una imagen del Cusco como espacio emblemático de lugar original y de síntesis civilizadora, que pudiera contrarrestar la imagen de despoblamiento, inaccesibilidad e imposibilidad de desarrollo del paisaje andino configurada a través de la

producción fotográfica del paisaje en la región andina [surgido] hacia 1840 con las comisiones de exploración científica y expansión capitalista extranjeras del siglo XIX, las que después serán apoyadas por el Estado peruano con el fin de obtener una documentación geográfica que sería la base del anhelado proceso progresista de urbanización e industrialización (2004, p. 359).

Resulta interesante la lectura que hace la autora de las fotos de Machu Picchu tomadas por distintos «sujetos fotógrafos», como el americano Bingham durante los trabajos de la expedición de la Universidad de Yale, cuyas fotos fueron difundidas mundialmente por la *National Geographic*, y los cusqueños Figueroa y Chambi cuyo trabajo tenía más bien un sentido estético. A través del análisis de elementos como el encuadre, la perspectiva y la composición temática de las fotos, así como de las secuencias en las que varias fotos son dispuestas en las publicaciones, López Lenci identifica las distintas agendas que mueven a estos fotógrafos. Las fotos de la expedición de Yale, que incluyen imágenes del propio Bingham realizando el trabajo de registro, limpieza y medición de las ruinas, están dirigidas a definir Machu Picchu como un «triunfo arquitectónico» que se revela como tal por la acción y «magnificencia del esfuerzo físico de los *americanos*» (2004, p. 355). Por otro lado, en la agenda de Figueroa Aznar y Chambi el objetivo es la contextualización geográfica y estética, de modo que la obra arquitectónica emerge integrada a la naturaleza y a la vez como testimonio del dominio sobre el paisaje andino.

En los textos de Poole y de López Lenci se revela la importancia de las artes visuales y de la fotografía como prácticas discursivas de intervención pública, que han configurado la imaginación regional, nacional y continental, así como los saberes sobre raza, geografía, historia y arte. Ambas autoras entienden las tecnologías visuales como mecanismos para la disputa y la negociación, de modo que se preocupan

por entender las imágenes no solo como objetos sino también como eventos discursivos que requieren tomar en cuenta cada fotografía en relación con las otras, así como preguntarse por el sujeto fotógrafo. Poole pone especial énfasis en la fotografía como una tecnología disciplinaria. De este modo, la fotografía no es solo comprendida como una tecnología de objetivación, sino sobre todo como un campo discursivo y de praxis en el que se disputa y negocia la propia condición de sujeto, así como la hegemonía sobre la vigilancia que, en el contexto de la modernidad, es una condición de poder; la vigilancia misma, por su parte, responde al campo donde se administra y disputa ese poder.

TV e internet: la nueva ilustración

El trabajo de Rocío Trinidad, *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?* (2002), dialoga con un corpus bibliográfico distinto al que hemos identificado con respecto a los textos de Millones y Poole. Su trabajo nos introduce en el análisis de una tecnología visual distinta, la televisión, que es además parte constitutiva de los procesos de globalización, conectividad y espectacularización de la sociedad, mientras que la temática enfatiza los vínculos entre escuela y medios de comunicación. Como la propia autora indica, su trabajo explora una veta de investigación señalada por un conjunto de trabajos antropológicos sobre educación en los que se menciona la importancia que la TV ha ido adquiriendo en contextos rurales.

Por otro lado, Trinidad ubica su investigación en el marco de los estudios sobre globalización en los que las tecnologías de comunicación audiovisual han sido interrogadas con respecto a procesos como la homogeneización o diversificación de las identidades, la constitución de comunidades virtuales que se intersectan con las comunidades nacionales, y la generación de paisajes mediáticos que con la ayuda de las industrias culturales generan y distribuyen repertorios de imágenes e información que trastocan los órdenes culturales y geopolíticos existentes. Con respecto a los debates teóricos en torno a los estudios sobre medios de comunicación, en los que ha predominado el enfoque tecnológico, Trinidad toma posición a favor de las propuestas que enfatizan el carácter mediador de las tecnologías de comunicación. En ese sentido este trabajo es un claro ejemplo de la pertinencia del método etnográfico para dar cuenta —más allá de un simple análisis de contenidos— de procesos como la interacción entre la producción y el consumo, la mediación de relaciones sociales y la configuración de lugares de enunciación y de recepción.

En *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?* Trinidad aborda la TV como un «vehículo de transmisión del conocimiento, sabiduría y valores en la construcción y la redefinición de las identidades; y en la interpretación y producción de discursos imaginarios sobre los ‘otros’, lugares y personas, más allá del ámbito

local» (2002, p. 14-15). Desde tal perspectiva, este trabajo toca problemáticas que se vinculan a temas más generales que ocupan a la antropología visual, como: (i) las tecnologías audiovisuales y su vínculo con los procesos de constitución del sujeto y sus relaciones con otros, y (ii) el tipo de mediaciones y luchas que generan las nuevas tecnologías de comunicación en los campos de la producción del conocimiento y de la intervención pública.

La investigación de Trinidad está sustentada en un estudio de caso, en el que aborda la «interrelación que establecen los niños de un centro poblado con la televisión» (2002, p. 31) a través del trabajo de campo en el caserío de Mallacayán, en el distrito de La Merced, provincia de Aija, departamento de Áncash, entre noviembre del 2000 y julio del 2001. La aproximación etnográfica le permitió ahondar en la cotidianeidad misma de una serie de detalles vinculados a la presencia de la televisión y recoger las opiniones divergentes acerca de esta por parte de los niños, de los padres y de los maestros. A partir de esa información se discute en el texto desde qué posiciones de autoridad, género, etnicidad y generación los distintos actores vierten sus divergentes opiniones frente a la televisión para explicar que estas defienden posiciones identitarias y de autoridad. Al respecto, la autora problematiza los prejuicios que los profesores tienen no solo acerca de la TV, sino también acerca de los usos adecuados que los padres de familia y alumnos le puedan dar, señalando que tal apreciación se debe al hecho de que la televisión, como fuente de información y conocimiento, atenta contra la hegemonía de la escuela y contra la autoridad de los maestros que la encarnan y personifican.

En esta misma línea se puede mencionar el análisis de Cánepa (2002) acerca del registro en video que danzantes de danzas devocionales andinas hacen de estas en un contexto de migración y de trasplante de repertorios coreográficos. Estos registros son instrumentalizados tanto en la recreación y realización de dichos repertorios como en la elaboración de nuevas estrategias discursivas y argumentativas en torno al debate por la autenticidad de las danzas. Grupos de danzantes que recrean danzas andinas en Lima, pero que no cuentan con los vínculos necesarios para que un danzante del «lugar de origen» los instruya acerca de la ejecución de la danza, así como de sus significados y sentidos, recurren al registro visual para sustentar su autenticidad. Lo que está en juego en estos casos es justamente la autoridad y legitimidad de formas del saber distintas, y por lo tanto las de los sujetos que son depositarios de esos saberes³¹.

³¹ En otro texto Cánepa (2003b) discute el uso de la fotografía por parte de danzantes limeños descendientes de migrantes paucartambinos, quienes visitan la fiesta del pueblo de sus padres con el objetivo de restablecer lazos con el «lugar de origen» como referente de identidad. Al no estar autorizados para bailar en el pueblo se ven imposibilitados de recurrir a una de las estrategias esenciales para constituirse

Las problemáticas arriba señaladas aluden a un tema de interés más general para la antropología visual: el de la relación entre cultura y poder en el contexto contemporáneo. Por un lado está la cuestión del lugar y peso que la comunicación visual ha adquirido en la sociedad actual, tanto como forma de producción de conocimiento como de intervención pública. Tal situación indica la emergencia de una ilustración visual con sus propios agentes, instituciones, autoridades y condiciones de producción de conocimiento que atenta contra un orden político y cultural controlado por una burguesía ilustrada a través de la palabra impresa. Por otro lado se encuentra el tema de las nuevas condiciones económicas y tecnológicas que han alterado las condiciones en las que el Estado y los sujetos negocian la administración sobre la vigilancia como mecanismo de poder. La etnografía de Trinidad (2002) sugiere fuertemente tomar en cuenta que si la escuela constituía una estrategia disciplinaria y de vigilancia estatal, el poder de esta institución se ve ciertamente amenazado por las posibilidades de respuesta y acción que en este campo ofrecen los medios de comunicación y el mercado³².

¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión? no es ciertamente el primer texto de antropología que aborda los medios de comunicación. Le anteceden, por ejemplo, *Perú: comunicación o violencia* de Bernardo Cáceres publicado en 1989 y *Un comercial... y regreso* de Alexander Huerta (1999). El primero se ocupa de los medios en el contexto peruano desde una discusión más bien teórica y programática³³. Por otro lado, si bien A. Huerta realiza una investigación de campo rigurosa y enfocada en la audiencia en torno al programa de TV *Trampolín a la fama*, su preocupación temática y teórica está más bien dirigida al problema de cultura popular e identidad, y no al medio televisivo mismo. La contribución del trabajo de Trinidad reside en el hecho de que muestra claramente lo que una aproximación etnográfica puede aportar al estudio de los procesos mediáticos contemporáneos y en especial a la comprensión del público como un agente activo. El registro etnográfico que nos ofrece en la forma

en miembros legítimos de la comunidad. En tal contexto los jóvenes limeños han encontrado en la fotografía «turística» un modo de hacerse parte del pueblo y restablecer lazos de identidad con este como lugar de origen. La fotografía funciona como un mecanismo a través del cual se logra rehacer una cartografía visual. Por un lado esta iconiza una serie de lugares del pueblo y eventos festivos que son de este modo objetivados y por lo tanto apropiados fotográficamente. Pero más importante aún, la «fotografía turística» consiste en ubicarse dentro del encuadre de la foto; por lo tanto, no es únicamente un modo de conocer lugares y eventos, sino de re-conocerlos como parte de ellos.

³² Posteriormente R. Trinidad ha publicado un texto en el que discute los objetivos e implementación del Plan Huascarán, donde trata nuevamente sobre la relación entre escuela y medios de comunicación, pero esta vez con respecto a internet.

³³ En el presente volumen Cáceres retoma esta misma discusión a la luz de los procesos acontecidos en los últimos veinte años.

de testimonios y descripciones es sumamente rico e ilustrativo en cuanto a la riqueza y complejidad de las relaciones mediadas a través de la televisión, así como a la actitud reflexiva y crítica de los distintos actores que la consumen. En lo que respecta al enfoque propiamente antropológico de este trabajo y que lo distingue de aquellos realizados sobre TV e internet desde otras perspectivas, hay que resaltar el hecho de que el énfasis está puesto en el sujeto y en sus relaciones y no en la tecnología³⁴.

En esta misma línea Oscar Espinosa (1998) se ocupa de indagar acerca de los usos políticos de la radio, la TV y el Internet por parte de los pueblos amazónicos que buscan articular sus propias agencias políticas e identitarias, ganar visibilidad en el escenario político nacional, o legitimarse en tanto ciudadanos con una participación activa en los procesos nacionales. Para eso Espinosa analiza tres casos, discutiendo en cada uno las formas contextualmente determinadas en las que el pueblo shipidbo, aguaruna y ashaninka se apropian de distintos medios de comunicación para convertirlos en espacios de enunciaciones propias y actuar políticamente. En ese análisis, Espinosa revela las complejidades y paradojas que tales procesos implican.

Nos encontramos apenas en una fase inicial en lo que se refiere al estudio de la imagen visual en el contexto de una sociedad del espectáculo y de la conectividad. Además de la TV, internet es un fenómeno al que se ha empezado a mirar con interés. Desde las ciencias sociales el texto de N. Manrique, *La sociedad virtual y otros ensayos* (1997), nos introduce en el tema, mientras que el texto de L. Huber (2002), *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado* —que aborda la incidencia de internet en la ciudad de Huamanga, sus distintos usos por parte de los jóvenes y las nuevas condiciones que establece en cuanto a la generación de subjetividades y colectividades— lo hace desde una perspectiva más antropológica y etnográfica.

En esta línea la tesis de licenciatura de Norma Correa, «Asháninka *on line*: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación», constituye un significativo aporte. Su valor reside en el esfuerzo de contextualización e historización implicado en el trabajo de campo y en el análisis, que le permiten discutir las complejidades y paradojas implicadas en el proceso de apropiación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) por parte de una comunidad amazónica, en el marco de diversos proyectos e iniciativas vinculados con dichas tecnologías, que han contado con financiamiento externo. En tal sentido, por ejemplo, Correa nos muestra

³⁴ En esta misma vertiente de exploración etnográfica en torno a la apropiación de los medios audiovisuales, el artículo de Ulla D. Berg en el presente volumen es una valiosa contribución al tema del video y sus usos en el marco de la migración transnacional peruana.

los procesos a través de los cuales las formas de legitimación de poder se redefinen, dando lugar a nuevos liderazgos, que si bien ofrecen la posibilidad a otros grupos de acceder al poder, contribuyen a que los grupos tradicionales de poder se consoliden y se reinventen en el marco de nuevas condiciones políticas locales y globales.

Por otro lado, Correa presta especial atención a las performatividades culturales y políticas que se hacen efectivas en el marco de los procesos locales de producción identitaria a través de la *performance virtual*. Atendiendo a la comprensión de internet como una tecnología de la representación, ella afirma:

Siguiendo a Appadurai (2001), es preciso crear una nueva etnografía para estudiar el paisaje étnico, que ya no está delimitado territorialmente, ni comprende identidades estáticas. El espacio virtual nos ofrece un rico terreno para la investigación de la relación entre interculturalidad, identidad, sociedad y tecnología. En este sentido, la globalización puede ser entendida como un escenario en el cual se posicionan particularidades culturales³⁵.

Al respecto, uno de los temas más interesantes discutidos en el texto tiene que ver con el modo en que el poder performativo de internet, entendido como el poder para «mostrarse en el hacer», es instrumentalizado por la comunidad de Mariankari Bajo para constituirse a sí misma en agente de su propio desarrollo, contestando su condición de simple beneficiario y receptor. Tal propuesta, entonces, problematiza los enfoques que reducen la discusión sobre los términos de la representación visual a la pregunta de quién representa a quién, o si la representación es «etnográficamente auténtica», ya que al introducir la consideración de las lógicas performativas que subyacen a la representación virtual, el trabajo de Correa alude a las complejidades y negociaciones de todo proceso representacional, que exigen una aproximación que trascienda esquemas dicotómicos que distinguen entre representado y representador, realidad y representación, o hegemónico y subalterno.

Registro, archivos y metodologías audiovisuales

Ya he comentado que existe un corpus documental de imágenes, como por ejemplo las acuarelas del padre Martínez de Compañón o de fray Martín de Murúa, las fotografías de las escuelas regionales, las tablas de Sarhua o los *graffitis*, que los antropólogos en el Perú aún no hemos explorado lo suficiente. Sin embargo, no solamente es necesario identificar estas fuentes de documentación, sino también invertir esfuerzos para preservarlas, sistematizarlas y hacerlas accesibles a los investigadores. Por otro lado, hay que distinguir entre los fondos documentales —como la Fototeca

³⁵ Ver: http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/praxis/pages/caso_ashaninka.html

Andina, el archivo del diario *El Comercio* o el Museo de Arte de Lima, que albergan materiales visuales— y los fondos que guardan documentación visual como dibujos, croquis, fotografías y videos, recogidos en el marco de proyectos sociales o de investigación etnográfica, como son los casos del archivo de TAFOS o del archivo del IDE-PUCP.

El registro etnográfico audiovisual puede realizarse en el contexto de investigaciones específicas diseñadas en torno a un tema y a un método particulares, que requieran de los medios audiovisuales ya sea para la documentación o para la exploración etnográfica. Pero también puede hacerse en el contexto de una investigación que tenga como propósito inventariar etnográficamente manifestaciones culturales específicas. Dentro de esta línea y con el fin explícito de implementar un fondo documental, el IDE-PUCP inició su trabajo de recopilación y preservación de la música tradicional andina en 1986. El criterio fue registrar de manera sistemática la música tradicional andina, abarcando su variedad expresiva, estilística, etnográfica y geográfica. Esto requería no solo una documentación *in situ*, sino también una preocupación por registrar las expresiones musicales de manera contextualizada³⁶, lo que implicó estructurar el trabajo de recopilación siguiendo el calendario de eventos

³⁶ El papel que juega la contextualización como estrategia metodológica y las posibilidades que ofrece para un análisis que busque trascender enfoques etnocéntricos y logocéntricos es discutido de forma interesante en el estudio de Golte (2009) sobre la iconografía mochica. Aplicando precisamente un enfoque etnográfico al estudio de restos arqueológicos, el autor realiza tres reflexiones metodológicas interesantes tanto para la arqueología como para la antropología visual. La primera tiene que ver con la necesidad de recordar que la cerámica mochica no fue producida para nosotros, sino que tuvo su propio contexto de producción e interpretación. Es tarea del investigador reconstruir ese contexto. La segunda se refiere al hecho de que la transferencia de las imágenes de las piezas de cerámica a dibujos sobre láminas realizadas por dibujantes con fines de sistematización o exposición, y que se realizaron con la lógica de ser leídas de izquierda a derecha, introdujeron un sesgo analítico que Golte califica de etnocentrismo. Aproximarse a un objeto tridimensional «como si fuera una narrativa bidimensional» (2009, p. 20) impide observar una de sus cualidades centrales: su naturaleza material y tridimensional. Tomar una pieza mochica en la mano y leer la imagen en el mismo soporte sobre el cual fue plasmada abre pues una serie de posibilidades de apreciación visual y táctil hasta el momento desestimadas. La tercera reflexión apunta a problematizar la división del trabajo entre el que pinta y el que interpreta. Aplicando probablemente el mandato de la observación participante —central en la propuesta del método etnográfico— Golte realizó él mismo copias de las imágenes mochicas sobre papel. Esto le permitió captar mejor la complejidad de los detalles de las imágenes a la vez que pensar a estos en relación a otras composiciones vistas o copiadas por él. Esta propuesta de aprehender un conocimiento y una serie de significados a través de la imitación o lo que Golte llama el «ejercicio como copista» (2009, p. 422), se asemeja a las estrategias de investigadores que se han ocupado del estudio de la producción textil de las poblaciones indígenas campesinas de los Andes contemporáneos. Silverman (1998) anota la dificultad de obtener información sobre el significado de los diseños q'ero entrevistando a las tejedoras de la comunidad. En tal sentido, aprender a tejer y tejer con las mujeres se convirtió en la estrategia para acceder a un conjunto de saberes que no se encuentran elaborados discursivamente, sino que están contenidos en la praxis.

rituales, festivos, cívicos, laborales y vitales vinculados a géneros musicales particulares, al interior de un espacio geográfico y cultural delimitado. Todo este material de campo, además de las colecciones de otros investigadores que han entregado sus originales o copias al IDE-PUCP, se encuentra catalogado y custodiado bajo determinadas condiciones ambientales de conservación³⁷ y ha sido difundido a través de distintos formatos de publicación, que incluyen LP, casetes, CD, CD-ROM y videos, y mediante la propia página *web* del IDE-PUCP.

Desde el año 2004 el IDE-PUCP está implementando otra línea de trabajo en el tema de la recopilación audiovisual, por medio de un primer proyecto con jóvenes de la comunidad de Vicos y en coordinación con la ONG Urpichayay, que ya ha venido trabajando con la comunidad y con sus jóvenes en torno a la memoria local. Este trabajo se ha traducido en la ambientación de la Casa de los Abuelos como una sala de exposición en la que se registran objetos, testimonios y fotografías sobre la historia y la vida comunales³⁸. En el marco de estos trabajos por la memoria local, el IDE-PUCP ha entregado cámaras de fotos y de videos, y ha dictado talleres de registro etnográfico audiovisual a un grupo de jóvenes de la comunidad, quienes se encuentran registrando las distintas manifestaciones de su ciclo festivo y ritual. Este material a su vez está siendo colocado en la Casa de los Abuelos, donde puede ser consultado por los miembros de la comunidad y otros visitantes. En el año 2008 se implementó un proyecto similar en el distrito de Matara, Cajamarca, en coordinación con la municipalidad, muy activa en políticas de valoración del patrimonio local y de promoción turística. A raíz del proyecto del IDE-PUCP se inauguró un local que debía albergar los registros audiovisuales del patrimonio folklórico del distrito y servir como sala de exhibición para locales y visitantes.

Sin embargo, la experiencia pionera en lo que se refiere a la transferencia de tecnología y de saber relacionados a la fotografía o al video en el Perú fue la del proyecto TAFOS (Taller de Fotografía Social), implementado por el fotógrafo Thomas Müller en diversas localidades del país, con una duración de doce años (1986-1998). Su necesidad surgió durante el tiempo en que Müller vivió en la comunidad de q'eros, al descubrir el gran talento fotográfico de los campesinos. Este, además,

³⁷ En la actualidad el IDE se encuentra en el proceso de digitalizar las colecciones audiovisuales que alberga, tarea que se enmarca en una corriente general por garantizar la preservación y actualizar fondos documentales transfiriéndolos a nuevos soportes. La tecnología digital también tiene importancia porque amplía las posibilidades de conectividad y circulación del material de archivo a través de las posibilidades que brinda internet.

³⁸ Es de interés mencionar que las fotografías expuestas provienen de los archivos fotográficos del proyecto Perú-Cornell, que fueron entregados en 2004 a la comunidad después de una gestión que esta hiciera ante la Universidad de Cornell a través del Instituto de Montaña.

consideraba la fotografía no únicamente como un medio de expresión sino como una vía de intervención en la vida pública nacional, y por lo tanto de inclusión social. En coordinación con organizaciones políticas, ONG, parroquias y con el financiamiento de la cooperación internacional se implementaron talleres en zonas marginales de la selva, sierra y costa, y se entregaron cámaras automáticas de 35 mm. Estos talleres comprendían capacitación en el uso de dichas cámaras, en la tarea del registro fotográfico y en las formas de difusión del material. Cada taller culminaba con una exhibición de las fotografías tomadas en el formato de un periódico mural.

El proyecto generó una colección de 150 mil negativos, así como de notas y entrevistas que constituyen hoy parte del archivo de TAFOS, entregado en 1999 a la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Sin embargo, hay que resaltar que el objetivo principal del proyecto no fue producir un fondo documental, ni implementar una investigación sobre la fotografía de los grupos marginales, sino que tuvo siempre una clara intencionalidad social y política. Se trataba de promover un proceso de autorrepresentación, de autoreconocimiento y de expresión que respondiera a las propias demandas de los grupos con los que se trabajaba y no a las expectativas sociales o de consumo visual de agentes externos.

En tal sentido TAFOS implementó una estructura propia que debía responder por asuntos como la administración de los materiales (a quién entregar las cámaras, cuántos rollos repartir), la selección de temas o eventos que debían ser documentados, así como el uso social y la difusión que se le debía dar al material recogido. Parte de esta lógica fue tener como criterio de selección la capacidad de liderazgo de las personas que integrarían el taller, en vez de su talento fotográfico.

Es importante señalar que TAFOS funcionó durante una década de violencia política muy aguda, cuando la posibilidad de registrar fotográficamente y de dar testimonio de los acontecimientos locales de la época resultaban sumamente crítica porque no se contaba con información acerca de lo que sucedía en zonas marginadas, o esta no era transparente. Finalmente, en la década de los noventa cambiaron las prioridades de las agencias de financiamiento y de los movimientos sociales y políticos, así como de la opinión pública, y se empezó a tomar interés en otros temas como derechos humanos, medio ambiente y diversidad cultural vinculados a las políticas de identidad y memoria. Este contexto, junto a la situación de violencia política, influyó en la conclusión del proyecto en 1998.

La experiencia de TAFOS resulta interesante para pensar en la tenue línea que separa el trabajo de registro fotográfico con fines de investigación y documentación, por un lado, y el activismo a través del medio fotográfico, por el otro. En ese sentido, el uso de la fotografía, como el de cualquier otra tecnología representacional,

contiene aspectos teóricos, metodológicos, políticos y éticos que requieren de una constante y profunda reflexión. Varios elementos comprendidos en este proyecto aluden a una serie de temas y problemáticas de interés para la antropología visual y que están vinculados al hecho de que la implementación de proyectos como estos, así como la de cualquier investigación que requiera del uso de métodos audiovisuales, constituye eventos sociales que ponen en acción complejos procesos culturales, políticos y económicos, que a su vez se encuentran mediados por tecnologías audiovisuales que responden a sus propias dinámicas de funcionamiento.

Esta breve alusión a TAFOS, así como a la existencia de su colección fotográfica de contenido etnográfico, sugiere varios temas de interés para la antropología visual, que abren preguntas en torno a: (i) los patrones estéticos y estilísticos, de perspectiva, de interés temático y de nociones acerca de la representación visual, que rigen la producción fotográfica de un grupo particular; (ii) los contextos sociales, políticos, económicos y tecnológicos en los que se da la producción visual; (iii) el impacto que la introducción y la apropiación de nuevas tecnologías de representación visual tiene en la redefinición de los términos de acceso y generación de conocimiento que intervienen en la configuración de relaciones de poder al interior del grupo, así como entre el grupo y otros espacios; (iv) la fotografía como un mecanismo de intervención en la vida pública; y (v) las condiciones de propiedad, autoría y acceso al material fotográfico generadas por proyectos de investigación o activismo social y político.

Hoy se están proponiendo nuevas iniciativas en el desarrollo y aplicación de metodologías visuales en talleres de promoción y desarrollo, asociadas sobre todo a los temas de la memoria local y del autoreconocimiento, así como de la creación de redes y de desarrollo. En estas se hace uso de una amplia gama de tecnologías de representación visual que van desde el dibujo hasta internet. Esta línea de acción se viene constituyendo como un campo interdisciplinario en el que se encuentran involucrados tanto fotógrafos como comunicadores y científicos sociales. Un ejemplo en esta modalidad de trabajo fueron los diez concursos nacionales de dibujo y pintura campesina realizados entre los años 1984-1996, en los cuales participaron distintas instituciones con el fin de convocar a «miles de hombres, mujeres y niños de zonas rurales de todo el país, para expresar a través del dibujo y la pintura, sus conocimientos, sus vivencias y esperanzas, para ser difundidas en otros espacios y promover su reflexión» (CCSM, 2006, p. 4). En la actualidad, las 3500 obras realizadas en distintas técnicas, recogidas en el concurso, y que constituyen un registro de la experiencia de los años de violencia política (1980-2000), conforman el Archivo de Pintura Campesina, que integra la colección del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En lo que se refiere a la apropiación de nuevas tecnologías de comunicación en el marco de proyectos de desarrollo se encuentra el caso de la comunidad asháninka de Mariankani Bajo, ya mencionado líneas arriba. En el año 2001, con apoyo de la Telefónica y de la RCP, la dirigencia comunal inauguró un telecentro como parte de las políticas de desarrollo que venía implementando en el campo de las comunicaciones. Este caso se convirtió en un ejemplo emblemático de las posibilidades de desarrollo y empoderamiento comunal que las TIC ofrecían.

Por otro lado, en el ámbito de proyectos que trabajan en torno a asuntos de inclusión, ciudadanía e interculturalidad³⁹, el cine documental y de ficción se ha constituido en un medio para la acción, ya sea llevando la experiencia de ver películas a comunidades alejadas de los centros urbanos o formando a los jóvenes en la producción audiovisual con el objetivo de que tomen protagonismo en torno al relato y la reflexión sobre sus propias realidades sociales y culturales. Las experiencias de proyectos como «Películas andinas para pueblos andinos», realizado por el Centro Bartolomé de las Casas en el año 2005 en el Cusco; «Cine en las fronteras» (2009) de la Asociación Nómadas; o «Caravana Documental» llevado a cabo por DIP (Documental Independiente Peruano), son algunos ejemplos al respecto. Sin embargo, aún falta explorar el impacto de estas experiencias y de otras que están en curso a través de estudios etnográficos detallados⁴⁰.

Una línea de trabajo y reflexión afín a las experiencias que he reseñado es la que se enmarca dentro del concepto de metodologías participativas, donde el uso de los medios audiovisuales se viene constituyendo en una modalidad de trabajo innovadora, como por ejemplo el seguimiento y evaluación por imágenes que PREVAL desarrolla como metodología de su servicio de planificación, monitoreo y evaluación. «Esta se basa en el lenguaje audiovisual para dar evidencias sobre los cambios en una intervención para el desarrollo, mediante el uso complementario de distintos medios y formatos comunicacionales: videos, fotografías, sistemas de información georeferencial, mapas y maquetas parlantes» (<http://preval.org/es/temas-especialidad/367?page=1>)

³⁹ Al respecto cabe mencionar la publicación de material educativo destinado al fomento de la lecto-escritura bilingüe, como es la serie *Cuentos pintados del Perú* (2009), dirigida por el historiador Pablo Macera. Esta serie recoge relatos y dibujos de narradores y pintores indígenas amazónicos, y su espíritu es valorar y propiciar la conservación de la diversidad lingüística y cultural para el desarrollo del país.

⁴⁰ El artículo de Van der Zalm en este volumen es precisamente un esfuerzo reflexivo en torno a este tipo de experiencias.

**METODOLOGÍAS VISUALES EN PROYECTOS DE PROMOCIÓN
Y DESARROLLO**

Enlaces de interés

- (i) International Visual Methodologies for Social Change Project. <http://www.ivmproject.ca>
- (ii) Centre for Visual Methodologies and Social Change. <http://cvm.za.org>
- (iii) 1st International Visual Methods Conference
<http://www.education.leeds.ac.uk/research/visual-methods-conference/>
- (iv) Gendering Adolescent AIDS Prevention <http://www.utgaap.info/>

La antropología visual como texto: ¿video etnográfico, reportaje periodístico o acción comunicativa?

El uso de la imagen visual por parte de los antropólogos en sus publicaciones puede responder al interés de ilustrar visualmente un argumento o texto etnográfico, o al objetivo de usar la imagen como recurso comunicativo en sí mismo. La primera modalidad ha sido poco utilizada debido al alto costo que implicaba la reproducción de fotografías en publicaciones impresas. Esta situación ha ido cambiando radicalmente ya que las tecnologías audiovisuales se han abaratado, de modo que es cada vez más probable que un antropólogo en el campo tenga consigo una cámara de fotos o de video. Por otro lado, el público ilustrado es cada vez más un consumidor visual y, finalmente, la tecnología digital ha abierto posibilidades de difusión y circulación más baratas. En este contexto se observa la aparición de algunas publicaciones cuyos volúmenes impresos están acompañados de una cinta de video o de un CD con imágenes complementarias. En otros casos la totalidad del material (texto e imágenes) se encuentra organizada en formatos multimedia, ya sea en CD-ROM o en internet⁴¹.

De otro lado se cuenta con aquellos textos que utilizan la imagen como recurso retórico y que pueden hacer uso de recursos iconográficos preexistentes o trabajar con material documental. Un ejemplo de lo primero es la publicación en dos volúmenes de *Los dioses de Sipán* (1993; 1994a), realizada por Jürgen Golte y pensada

⁴¹ Algunos ejemplos: el libro de Z. Mendoza *Al son de la danza* (2001), que viene acompañado con un CD de audio y ofrece la opción de adquirir adicionalmente un video con imágenes de campo ilustrativas del análisis presentado en el libro. El IDE-PUCP produjo en el año 2000 un CD-ROM interactivo, *Música y ritual en los Andes peruanos*, que contiene textos, audio, fotografía, video y mapas, así como la edición de dos volúmenes, compuestos cada uno de un *documenta* y de un pequeño libro: *Fusión. Banda sonora del Perú* (2007) y *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad* (2007). Ver también el CD *Indigenous cultures of Spanish America* (2003), editado por Luis Millones por encargo del Connecticut College.

para un público no académico y diverso en edad. En este trabajo el autor nos narra una historia combinando un relato escrito por él con una secuencia de imágenes de origen mochica. Estas han sido concatenadas a criterio del autor persiguiendo fines didácticos, interpretativos y de difusión del arte mochica. Las imágenes no ilustran simplemente un texto, sino que constituyen una secuencia narrativa en sí misma, que no es arbitraria, sino que tiene como trasfondo una investigación académica en torno a su utilización. Al mismo tiempo se trata de un texto interesante ya que por momentos sacrifica la exactitud de algunos detalles, nombres y contextos de aparición de las imágenes moche a favor del argumento interpretativo y la función didáctica. Es un trabajo que se ubica en la tenue frontera entre los géneros académico y documental, por un lado, y el artístico y de ficción, por el otro.

Otra vertiente de trabajo es el uso de material de campo para la realización de documentales etnográficos. Si bien se podrían enumerar algunas producciones a este respecto, aún no se ha instituido como género. En ese sentido hay que destacar por ejemplo que: (i) no existen ofertas académicas orgánicas en el contexto de la producción de cine o video etnográfico; (ii) no se ha hecho un catálogo que ofrezca una lista y un estado de la cuestión acerca del género; (iii) no existen instancias como grados académicos y concursos que establezcan criterios de definición del género y estándares de calidad. Tal vez el esfuerzo más sistemático en esta línea de trabajo sea la *Serie de Videos Etnográficos* producida por el IDE-PUCP⁴². Se trata de ocho videos realizados entre los años 1994 y 1996, cuyo objetivo fue difundir el material recopilado en el campo con fines educativos y académicos. En tal sentido el formato expositivo se ciñó a criterios etnográficos convencionales. En su mayoría los videos están estructurados siguiendo la secuencia de los eventos rituales y festivos dentro de los que se encuentra la música. Las imágenes se complementan con breves extractos de entrevistas, mientras que una voz en *off* ofrece la explicación etnográfica. Esta forma expositiva guarda relación con el propio modo en que el equipo del IDE-PUCP ha levantado los registros audiovisuales, siguiendo criterios de objetividad etnográfica que privilegian: (i) el registro *in situ* y de comienzo a fin de los eventos rituales y festivos o de faenas laborales, (ii) la toma de secuencias largas, y (iii) el uso predominante del gran angular.

Otros investigadores han explorado formatos narrativos que se ajustan más al formato televisivo, como por ejemplo los trabajos de Carmen del Prado para la serie *Hecho a mano*⁴³ o la producción *Mama Angélica. Memoria para los ausentes* (realizada

⁴² La serie ha sido traducida al inglés y es distribuida en el extranjero.

⁴³ Carmen del Prado, quién falleció a muy temprana edad, puede ser considerada una pionera en el campo de la antropología visual en el Perú. Formada como antropóloga en la PUCP, integrante

con el apoyo de la Comisión de Derechos Humanos - Comisedh), ambas para Televisión Nacional del Perú, Canal 7 (hoy TV Perú). Del Prado empezó a trabajar y a producir como antropóloga en el campo de la producción audiovisual en un momento en el que la cultura y el tema de la diversidad cultural comenzaban a adquirir importancia en los debates públicos, así como cierto protagonismo en la TV peruana, abriendo una serie de posibilidades para empezar a imaginar y realizar proyectos que vincularan el campo académico con el de los medios de comunicación. Al respecto cabe señalar que no solo para antropólogos, sino también para profesionales de disciplinas afines, la TV se constituye en una posibilidad de difusión del conocimiento a un público más amplio. Un ejemplo de ello es el programa *Sucedió en el Perú*, transmitido por TV Perú y conducido por el historiador Antonio Zapata.

El turismo aparece como una posibilidad de desarrollo económico y en el plano de las políticas culturales se resalta el carácter multicultural de las naciones. En el Perú este ambiente se traduce en la exploración, exaltación y reinención de las expresiones de cultura tangible e intangible, así como de la diversidad cultural. Por otro lado, la apertura a los circuitos globales amplía la oferta cultural de la televisión impulsando la producción nacional de programas de esa índole. Temas, lugares y grupos humanos empiezan a ser de interés para los productores de televisión. Esta situación abre una veta para la intervención profesional de los antropólogos, pero al mismo tiempo plantea un reto, ya que el interés, el enfoque y los lenguajes son distintos y exigen repensar la naturaleza y las condiciones de la producción y difusión de la reflexión y conocimiento antropológicos.

Un apreciable grupo de programas culturales promociona destinos turísticos, eventos festivos y repertorios culinarios, para lo cual recurren a la figura del viajero, a códigos documentales que responden al imperativo de «haber estado allí», así como a un criterio de verdad sustentado en la experiencia vivida. Si bien tal retórica invoca la figura del turista, también alude a una serie de elementos que responden al quehacer y al conocimiento, así como a los criterios de autenticidad etnográficos. Un ejemplo de esto es el programa *Costumbres* conducido por Sonalí Tuesta y emitido por TV Perú. Más que en otros programas de turismo, en este se pone especial interés en la gente y en sus vivencias, explotando la figura del viajero, quien descubre un mundo desconocido, realiza entrevistas y observación participante. Programas como estos ponen sobre la mesa la discusión acerca de las particularidades que distinguen el documental etnográfico del reportaje periodístico y más aún de los programas de

fundadora del Taller de Antropología Visual de la misma universidad (1994) y con estudios de fotografía en Cuba, había incursionado en el medio televisivo como un espacio para la actividad profesional y la acción pública desde la antropología visual.

viajeros⁴⁴. ¿Cuáles son los criterios para definir el género etnográfico? ¿A qué agendas académicas y políticas responden estos criterios?⁴⁵. ¿Qué es lo que hace al documental etnográfico un modo de representación cultural distintivo: (i) que haya sido realizado por un antropólogo; (ii) que trate de un tema o problema antropológico; (iii) que responda a criterios de objetividad etnográfica; (iv) que utilice material registrado *in situ*; (v) que responda a convenciones de filmación y edición propias; (vi) que dé cuenta de sus fuentes y estrategias metodológicas; (vii) que esté informado de la teoría antropológica; (viii) que contenga una crítica cultural; (ix) que sea reflexivo acerca del lugar desde donde hace su enunciado; (x) que explique las implicancias éticas y políticas de sus enunciados? Cómo responder a estas preguntas o si queremos responderlas constituye parte de un debate aún no concluido⁴⁶.

Finalmente nos encontramos ante nuevas tecnologías de la comunicación como internet que brindan inéditos recursos y condiciones para la difusión del conocimiento. No es necesario mencionar las facilidades que proporciona para difundir material de archivo, como por ejemplo fotografías. Pero las posibilidades no se agotan en el tema del acceso a la información. Como muestra está el proyecto «Cholonautas» del Instituto de Estudios Peruanos (IEP), una plataforma virtual en donde las propias ciencias sociales y su quehacer se convierten en objeto de difusión y promoción⁴⁷. Si bien un aspecto de la página tiene que ver con la divulgación y acceso a textos académicos en el campo de las ciencias sociales y de las humanidades, lo que está en juego es el ejercicio mismo de las primeras. Es decir, la posibilidad de explotar los recursos de internet —performatividad y conectividad— para crear nuevas retóricas, así como nuevas condiciones para la producción de conocimiento.

En conclusión, el campo de exploración de la antropología visual no se agota en el estudio de las artes visuales populares y de la fotografía, o en la realización de documentales etnográficos, sino que exige ampliar su mirada hacia nuevas tecnologías que sirven de soporte para la imagen visual y que constituyen una extensión del sentido de la visión.

⁴⁴ Al respecto hay que recordar que desde sus inicios con Malinowski el género etnográfico ha tenido los reportes de viajeros como fuente de inspiración, a la vez que como ejemplo de inautenticidad y falta de rigor académico.

⁴⁵ Uno de los puntos de discusión más importantes en torno al documental etnográfico en el marco de los debates poscoloniales y la antropología reflexiva ha sido el de la representatividad; es decir, la pregunta acerca de quién habla por quién. En este sentido se ha promovido el cine o video indígena como la solución a la falta de representatividad, dejando de lado la pregunta por el público; es decir, ¿para qué público se representa? Desde este punto de vista *Costumbres* propone una línea de reflexión interesante ya que, a diferencia de otros programas de viajes, está pensado para la propia gente sobre la cual trata el programa.

⁴⁶ Al respecto se puede revisar la discusión que presenta Elisenda Ardévol (1998).

⁴⁷ Ver <http://www.cholonautas.edu.pe>

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1991). *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. México D.F.: Siglo XXI.
- Araujo, Hilda (1998). Parentesco y representación iconográfica: el caso de las 'tablas pintadas' de Sarhua, Ayacucho, Perú. En Denise Arnold, comp., *Gente de carne y hueso: las tramas del parentesco en los Andes. Research Series 27-28*. La Paz: ILCA-CIASE.
- Ardévol, Elisenda (1998). Representación y cine etnográfico. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 5(13), mayo/agosto.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Belaunde, Luisa Elvira (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC).
- Benjamin, Walter (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. En Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. Nueva York: Schocken.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Brigard, Emile de (1995). The history of ethnographic film. En Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Cáceres, Bernardo (1989). *Perú: violencia o comunicación*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO).
- Cánepa, Gisela (2002). Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales. En Norma Fuller (ed.), *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Universidad del Pacífico (UP) e Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Cánepa, Gisela (2003a). «Autenticidad» y reproducción visual: la fiesta y la danza andina en el contexto de la globalización. En Martin Liehnhard y Gabrielle Stöckling (eds.), *Ritualidades latinoamericanas*. Zurich: Universidad de Zürich.
- Cánepa, Gisela (2003b). Geopolitics and Geopoetics of Identity: Migration, Ethnicity and Place in the Peruvian Imaginary. Fiesta and Devotional dances in Cusco and Lima. Tesis para optar el doctorado en Antropología, Universidad de Chicago.
- Cánepa, Gisela (2006). La corrupción como espectáculo: el *show* de los 'vlavideos'. *Revista Chilena de Antropología Visual* 7, pp. 1-15. Santiago (junio).
- CCSM (Centro Cultural San Marcos) (2006). *Imágenes de la tierra. Archivo de pintura campesina*. Lima: Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

- Chaumeil, Jean-Pierre (2009). Primeros clichés. Las tribulaciones del doctor Crevaux en la Amazonía. En *Entre textos e imágenes. La representación antropológica de la América indígena*. Fermín del Pino-Díaz, Pascal Riviale y Juan J.R. Villarias-Robles, eds. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Colección «De acá y de allá».
- Classen, Constance (1993). *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Correa, Norma (2006). «Asháninka *on line*: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación». Tesis para optar el grado de licenciada en Antropología. Lima: PUCP.
- Cummins, Thomas (1991). *We are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna*. En Kenneth J. Ardin y Rolena Adorno (eds.), *Transnational Encounters: Cuzqueño and Andeans in the sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Cummins, Thomas (2004). *Brindis con el inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación) (2003). *Yuyanapaq. Para recordar. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Espinosa, Oscar (1998). Los pueblos indígenas de la amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. *América Latina Hoy* 19, pp. 91-100.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gebhart-Sayer, Angelika (1986). *The Cosmos Encoiled: Indian art of the Peruvian Amazon*. Catálogo de la exposición organizada en 1984 por el Center for Inter-American Relations. *Die Spitze des Bewusstseins: Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlam Klaus Renner Verlag. Münchner Beiträge zur Amerikanistik.
- Golte, Jürgen (1993). *Los dioses de Sipán. Las aventuras del dios Quismique y su ayudante Murrup*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (1994a). *Los dioses de Sipán. La rebelión contra el dios Sol*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (1994b). *Íconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (2009). *Moche: cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas (CERBC) e IEP.
- Guamán Poma de Ayala (1993). *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease G.Y., vocabulario y traducciones de Jan Szeimiński. México, D.F.: FCE.
- Heidegger, Martin (1960). La época de la imagen del mundo. En *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.

- Hocquenghem, Anne Marie (1989). *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Huber, Ludwig (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes*. Lima: IEP.
- Huerta Mercado, Alexander (1999). «Un comercial... y regreso: percepción del mundo desde la perspectiva de los asistentes al programa *Trampolín a la Fama*». Tesis para optar el grado de licenciado en Antropología. Lima: PUCP.
- Illius, Bruno (1991-1992). La «gran boa». Arte y cosmología de los shipibo-conibo. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 55-56, pp. 23-35.
- Illius, Bruno (1992). Traditionelle und kommerzielle Kunst: Die Shipibo-Conibo. En C. Luna (ed.), *Volkskunst aus Peru* (pp. 32-43). Friburgo.
- Kress, Gunther & Theo Leeuwen (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- Loizos, Peter (1993). *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- López-Balta, Mercedes (1988). *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperion.
- López Lenci, Yazmín (2004). *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Macara Dall'Orso, Pablo (2000). *Nueva crónica del Perú, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Macara Dall'Orso, Pablo (2009). *Moatian amazoniainoa joi ika yoiyabo = Relatos amazónicos*. Director de la colección: Pablo Macera. Narrador: Herminio Vásquez. Pintor: Robert Rengifo. Recopiladora: María Belén Soria Casaverde. Presentación: Ana Luisa Alva. Lima: Comité de Damas del Congreso de la República, Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Macara Dall'Orso, Pablo; Arturo Jiménez Borja e Irma Franke (1997). *Trujillo del Perú: Baltasar Jaime Martínez de Compañón: acuarelas del siglo XVIII*. Lima: Fundación del Banco Continental.
- Majluf, Natalia (2000). Photographers in Andean Visual Culture. Traces of an Absent Landscape. *History of Photography*, 24(2), pp. 91-100.
- Majluf, Natalia; Herman Schwarz y Luis Eduardo Wuffarden (2001). *Documentos para la historia de la fotografía peruana*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden, eds. (2001). *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

- Manrique, Nelson (1997). *La sociedad virtual y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Martínez de Compañón y Bujanda, Baltasar Jaime (1978-1994). *La obra del obispo Martínez de Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- McKenzie, Jon (2001). *Perform or else, from discipline to performance*. Londres: Routledge.
- Mead, Margaret (1995). Visual Anthropology in a Discipline of words En Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Mendoza, Zoila (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cusco*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Millones, Luis & Mary Louise Pratt (1989). *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP.
- Millones, Luis y otros (2003). *Indigenous cultures of Spanish America + 1 disco compacto*. New London: Connecticut College.
- Ossio, Juan (2001). Paralelismos entre las crónicas de Guaman Poma y Murúa. En Francesca Cantu (ed.), *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial. Actas del Coloquio Internacional*. Roma: Antonio Pellicani.
- Ossio, Juan (2004). *Historia del origen, y genealogía real de los Reyes Ingas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Madrid: Testimonio - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Poole, Deborah (2000a). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Poole, Deborah (2000b). Videos, corrupción y ocaso del fujimorismo. *Idéele* 134, diciembre.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Salas, María Angélica (1987). *Mates de Cochabambas*. Lima: Mosca Azul.
- Salomon, Frank (2004). *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University Press.
- Schaedel, Richard P. (1988). *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: Cofide.
- Silva, Armando (1998). *Album de familia. La imagen de nosotros mismos*. Barcelona: Norma.
- Silverman, Gail (1998). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Trinidad, Rocío (2000). Discursos visuales de identidad: Taz y Respaldo Sur. *Flecha en el Azul* 13. Lima: CEAPAZ.
- Trinidad, Rocío (2002). *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión? Globalización, socialización y aprendizaje*. Lima: IEP.
- Turner, Terence (1996). El desafío de las imágenes: la apropiación kayapó del video. En Fernando Santos Granero (ed.), *Globalización y cambios en la Amazonía indígena*. Quito: FLACSO, Abya Yala.
- Urton, Gary (2005). *Signos del khipu inka: código binario*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Villegas Robles, Robert (1999). Iconografía de Guaman Poma de Ayala. *Boletín de Lima* 115.
- Watson Jiménez, Lucía C. (2006). Una aproximación a la complejidad de los grupos amazónicos a través de la pintura corporal. *Revista Electrónica de Arqueología PUCP* 1(5), noviembre. <http://mileto.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/136/>
- Zuidema, R. Tom (1991). Guaman Poma and the art of empire: toward an iconography of inca royal dress. En Kenneth J. Andrien (ed.), *Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century*. Berkeley: University of California Press.