

# FOTOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA IMÁGENES E IDENTIDADES A TRAVÉS DEL TIEMPO Y EL ESPACIO: una introducción

Ingrid Kummels y Gisela Cánepa Koch

Los estudios de caso que exploran los usos actuales de las fotografías históricas tomadas hace varias décadas en México, Colombia, Perú y Brasil ponen en evidencia su valor como sitios cruciales de la política de la memoria, la imaginación etnográfica y la negociación de la identidad. Los autores que colaboran en este volumen son antropólogos que participaron en estos procesos y los analizaron como parte de su investigación etnográfica. Durante todo este periodo, las fotografías fueron resignificadas, se les atribuyeron nuevos usos y se les brindó un nuevo impulso para su distribución pública a través del tiempo y el espacio. En este proceso, las fotografías y las colecciones fotográficas fueron redescubiertas por actores tan diversos como museos europeos y latinoamericanos, comunidades virtuales o redes sociales, profesionales de la antropología, miembros de grupos étnicos indígenas —descendientes de aquellos alguna vez retratados por antropólogos—, la élite y clase media local no indígena, las autoridades religiosas y políticas tradicionales, y las familias que habían perdido a un familiar como consecuencia de la violencia de la guerra interna. Al involucrarse en el intercambio y diálogo con actores transnacionales y al intervenir en su publicación en exhibiciones o en páginas web —donde

se almacenan las fotografías históricas en novedosos archivos digitales—, todas estas personas les han adscrito a estas imágenes nuevas funciones, significados y valores en el contexto de crisis, tanto del pasado como del presente.

Los colaboradores y las editoras de este volumen adoptan como su punto de partida varios enfoques teóricos y corrientes de análisis, tales como el concepto de “economía visual” de Deborah Poole (2000: 16-17), el cual coloca en primer plano los usos políticos de las imágenes y su relación con el poder. Para lograr una percepción de los significados y valores asignados a las fotografías en su paso por fronteras culturales y nacionales es necesario examinar las relaciones sociales, las desigualdades y las constelaciones de poder que prevalecen en la “economía visual”. En el curso de sus trayectorias, las fotografías no solo transitan por lugares y marcos temporales, sino también por diferentes regímenes que pertenecen a los ámbitos de la ciencia, el arte o el mercado (Cánepa Koch, en este volumen). Muchos actores abordados en el presente texto están comprometidos activamente con la memoria, la historia y la identidad. Como consecuencia de los significados atribuidos a las fotografías, estas intervienen en la realidad social y desarrollan “pequeñas narrativas” que operan como “incisiones visuales a través del tiempo y el espacio” (Edwards 2001: 3). Según los actores que entran en diálogo entre sí, el lugar específico en el cual las fotos operan y el momento histórico dado, emergen “modos de ver” distintivos, es decir, convenciones visuales que persuaden a las personas de verse y representarse a sí mismas y a otros de maneras particulares (Berger 2016, Strassler 2010: 18). Los actores también forman subjetividades políticas al apropiarse de algunos flujos globales como tecnología fotográfica, conocimiento, géneros y formas locales de mercadeo (*marketing*). Esto les permite crear espacios mediáticos que les brindan libertad de acción y les permiten reubicarse en función de su colectividad, estatus social, etnicidad y género, más allá de las dicotomías simplificadoras y los códigos binarios (Kummels 2012).

Los procesos considerados en este volumen abarcan un periodo en el que la propia temporalidad e historicidad experimentan

una transformación. Los aportes se centran en las fotos tomadas durante la relativamente prolongada era de la fotografía analógica: el siglo que va desde 1880 hasta 1980. Al mismo tiempo, estas imágenes han sido resignificadas en el presente, esto es, en la era digital. La tecnología digital debe ser comprendida como constituyente de lo que McKenzie (2001) consideró como la dimensión tecnológica del “*stratum* de performance”, donde el poder y el conocimiento se intersecan para configurar un nuevo orden gobernado por los principios de la performatividad. De este modo, el uso actual de las fotografías históricas se inspira en las oportunidades que ofrece la tecnología digital, pero restringido por sus nuevos imperativos, es decir, por las nuevas formas mediáticas y su capacidad de afectar las prácticas convencionales. “Hoy en día” (*i.e.*, entre 2008 y 2018) las imágenes son puestas en circulación, exhibidas públicamente, comentadas abiertamente y utilizadas políticamente. Por lo tanto, el cambio de significado que se le atribuye en líneas generales a la fotografía en la era presente —el cual varía según la localidad, la cultura, la historia y la constelación de poder y de actores interesados— debe ser tomado en cuenta.

Varios artículos incluidos en este volumen llaman la atención sobre este punto de partida. Las técnicas, prácticas, productos y métodos de archivamiento fotográfico son ahora ubicuos, tal como ejemplifica la fotografía de celulares y su difusión vía internet. Tomar, enviar y ver fotografías ha adquirido dimensiones temporales (el estar siempre en línea) y espaciales (el poder hacerlo en casi cualquier lugar) cuantitativamente mayores (Hepp 2010). Al mismo tiempo, la calidad de estas imágenes, *e. g.*, la temporalidad que se les adscribe, también sufrió una alteración: la práctica de capturar momentos memorables y “congelarlos” ya no es muy común. Las nuevas prácticas de la fotografía con celulares y la publicación y archivamiento de imágenes en páginas web especializadas, tales como Flickr y Facebook, ya no giran en torno a la documentación de momentos exclusivos; más bien, celebran un sinfín de instantes que evocan los momentos más corrientes y efímeros en la vida de las personas (Murray 2008: 151). Además, los propios fotógrafos se

han convertido en uno de los motivos principales a ser fotografiados. Las “fotos de la vida” han pasado a ser “fotos vivientes” (Van Dijck 2007). En otras palabras, estas fotografías han adquirido vida propia y escapan al control en el curso de la circulación digital, dado que son remodeladas *ad infinitum* y reeditadas con unas cuantas pulsaciones del ratón a lo largo de sus incontables estaciones intermedias. Una distinción similar es sugerida para “imágenes del mundo” e “imágenes en el mundo” con el fin de explicar las nuevas funciones, usos y apreciaciones de las fotografías en tránsito desde un régimen representacional hacia uno performativo (Cánepa Koch 2013). La pulsación del ratón sintetiza la dimensión performativa de internet. El usuario de la red, que está en constante acción (*e.g.*, él/ella busca, baja, comenta, evalúa, comparte), viaja a través de un complejo sistema de rutas donde las imágenes funcionan como un repertorio para la acción. En esta estructura lógica, las acciones de los usuarios están guiadas por principios de eficacia y eficiencia. En este nuevo panorama, en cada fase, las imágenes ya no son más relevantes como objetos de representación veraz sino que son utilizadas y definidas como repertorios de performance digital. Por consiguiente, la presencia del actor de internet y la efectividad de sus acciones están legitimadas por la etiqueta “me gusta” mediante la pulsación del ratón (Cánepa Koch y Ulfe 2014). En el caso de la fotografía, la era digital implica una transformación que Joan Fontcuberta (2015) ha denominado la “condición posfotográfica”.

En este contexto, las fotografías históricas han pasado a ser objeto de nuevas y quizá incluso más grandes expectativas puestas en ellas, así como de novedosos usos. Las contribuciones presentadas en este volumen corroboran que, impulsadas por iniciativas individuales, no profesionales, estas fotografías viajan ahora más fácilmente entre espacios geográficos, entre continentes y entre los archivos especializados de instituciones tradicionales —tales como los museos— y los nuevos espacios de almacenamiento en internet; pueden ser archivadas en grandes cantidades en un disco duro común e intercambiadas o difundidas en la esfera pública. Así, en cierta medida las fotos históricas han eludido la custodia de los

museos, los archivos familiares privados y el régimen y la jerarquía de lo visual que hasta ahora estas instituciones contribuyen a mantener, mientras sus nuevas movilidades “democratizan los archivos” (Garde-Hansen 2011).<sup>1</sup> La autoría y el poder de definición de la interpretación de la imagen ahora se negocian en círculos más amplios y en circuitos con jerarquías más emparejadas; los especialistas tradicionales —fotógrafos profesionales, científicos y curadores— ya no pueden reclamar ni pretender sin más tener el poder exclusivo en la experticia sobre estas materias. Sin embargo, el patrimonio visual de la humanidad registrado durante la era analógica aún permanece archivado de una manera sumamente inequitativa, no obstante que actores individuales están introduciendo cambios importantes en este contexto. En el proceso de digitalización, incluso las decisiones de encuadre y resolución constituyen una primera reinterpretación del objeto fotográfico. Las nuevas formas de difusión facilitadas por la digitalización, tales como la magnitud de los archivos fotográficos que se transfieren, han removido y reconfigurado aún más el patrimonio visual del mundo. Siguiendo el argumento de que las fotografías históricas transitan entre diferentes regímenes científicos, estéticos, económicos y culturales, debe notarse que con cada movimiento ingresan a un nuevo ámbito de poder, donde se realiza la vigilancia y la normalización. Tampoco debemos olvidar que las plataformas de internet son ampliamente diseñadas y administradas por consorcios hegemónicos —como Google— y son reguladas por el Estado. De un modo similar, la movilidad de las fotografías digitalizadas, posibilitada por el régimen digital, debe verse también operando dentro de un marco dado que no solo crea y define la

- 
1. Edwards (2001: 4) advierte el riesgo de sobreenfatizar la homogeneidad e inactividad de los archivos de los museos. Estos más bien se caracterizan por la “densa fluidez multidimensional de las prácticas discursivas de las fotografías que vinculan objetos entre pasado y presente” (nuestra traducción). Sin embargo, la experticia fotográfica en el contexto del museo fue conceptualizada durante mucho tiempo como un flujo unidireccional de información. Según este concepto el sujeto de investigación le servía al antropólogo para ampliar *su* conocimiento y para subrayar *su* autoridad. [De no indicarse lo contrario, todas las citas han sido traducidas para esta edición (N. del T.)]

movilidad sino que además especifica sus términos. Si bien las características técnicas son las responsables de estas condiciones, ellas también son moldeadas por las intervenciones en disputa de los actores sociales y sus agendas, entre ellos las empresas, las instituciones estatales y las comunidades virtuales o redes sociales. Teniendo en mente las reflexiones críticas de Livingstone (2010) acerca del debate sobre la e-democracia, esta aproximación nos permite discutir con mayor profundidad el potencial democratizador de las fotografías digitalizadas y su circulación en internet, considerando en cada caso las contingencias históricas y culturales, así como las constelaciones de poderes tanto nacionales como transnacionales.

Siguiendo la discusión que las colaboraciones reunidas en este volumen incita, argumentamos que el movimiento de las fotografías históricas debe entenderse como desplazamientos estratégicos, algo que se debe a la complejidad de las relaciones de poder involucradas en las trayectorias multidireccionales que recorren las fotografías a través del espacio y el tiempo, y entre diversos regímenes. De manera similar, la disposición a hacer un mayor uso de las fotografías históricas con el fin de intervenir en la esfera pública contemporánea coincide con la noción de cultura pública, definida por Appadurai y Breckenridge (1995: 5) como una “zona de debate cultural”. Esta noción no solo da cuenta del debate público acerca del contenido cultural, sino que también abarca el surgimiento de, y la relación conflictiva entre, los nuevos públicos y los nuevos repertorios para la argumentación. Estos provienen de las “experiencias de formas mediadas por medios masivos de comunicación en relación con las prácticas de la vida cotidiana” (Appadurai y Breckenridge 1995: 4-5). Tal noción calza también con una conceptualización de la cultura como porosa antes que cerrada. Sostenemos que las fotografías son de manera similar “intersecciones transitadas”, esto es, un “arreglo poroso de intersecciones donde distintos procesos se entrecruzan desde adentro y más allá de sus bordes”, para decirlo en términos del concepto de cultura de Renato Rosaldo (1993: 20), quien lo define como constituida por sitios (*sites*) donde se intersecan procesos sociales y culturales.

Estos argumentos dan lugar a un conjunto de interrogantes. ¿Qué implican estos desplazamientos a través del tiempo y el espacio y a través de regímenes para el rol de la fotografía en la política de la memoria, la imaginación etnográfica y la negociación de la identidad? ¿De qué manera se han transformado, debido a los nuevos usos asignados a las fotografías históricas, las relaciones sociales de museos antropológicos, antropólogos y miembros de los grupos étnicos y sociales, y aquellas entre las familias y el Estado?

Todos estos estudios de caso de este volumen se refieren a la política de la memoria como un campo de negociaciones intensas y a la vez tensas, donde nuevas formas de fomentar el recuerdo a través de fotografías históricas surgen y pasan al primer plano. Al mismo tiempo, estos procesos esclarecen cómo se entretajan y reordenan la memoria y los procesos de identidad. El primer grupo de autores trabajó sobre exhibiciones de fotografías etnográficas como parte de sus investigaciones de campo —algunos otros organizaron exhibiciones—. En la mayoría de casos, las imágenes involucradas habían sido alguna vez coleccionadas por museos o formaban parte de colecciones privadas de investigadores individuales. Las contribuciones de Kraus, Cánepa Koch, Reyes, Petroni y Kummels muestran que incluso hoy en día el acceso a, y la circulación de, estas fotografías históricas de ningún modo se dan en términos equitativos. En particular, los descendientes de los sujetos mostrados en las fotografías etnográficas no tenían conocimiento o, hasta entonces, no habían tenido acceso a ellas. Lo mismo se aplica para las personas que se identifican con los lugares, paisajes y objetos que ilustran las fotografías. Como consecuencia, no estaban siquiera en posición de considerarlas como un patrimonio visual. A partir de las colecciones etnográficas reunidas principalmente desde el siglo XIX en adelante, en los museos europeos creados con el fin de albergarlas, se ha desencadenado el debate acerca de los derechos de propiedad cultural. Esto concierne sobre todo a los megamuseos contemporáneos tales como el Quai Branly, inaugurado en París en 2006 (Price 2007, Brown 2009) y el anunciado Humboldt Forum en Berlín que será inaugurado en 2019. Gracias a los debates acerca de

las cuestiones políticas y éticas que implican los objetos guardados en los museos y las nuevas sensibilidades poscoloniales en torno a ellos, se han intensificado las novedosas formas de colaboración entre museos, investigadores y comunidades de origen, entre ellas las “repatriaciones visuales” con su naturaleza dialógica (Brown y Peers 2006; Bell, Christen y Turin 2013).

Algunas de las contribuciones reconocen nuevos caminos en el campo de las fotografías etnográficas que permiten abrir un espacio para la colaboración, el diálogo entre las partes interesadas y, en muchos casos, responden a aspiraciones para descolonizar visualmente las colecciones europeas (Kraus, Reyes, Kummels). Por lo tanto, ellas ofrecen pistas valiosas para interactuar con las fotografías como elemento constitutivo de las prácticas de trabajo de campo. Tales interacciones trascienden el uso de la foto-elicitación como una herramienta empleada por el investigador en términos unidireccionales para extraer información y documentar “hechos” históricos; por el contrario, las fotografías históricas que los investigadores llevaron al campo desarrollaron una vida social propia. Mientras estuvieron observando fotografías tomadas por el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss en Colombia, Aura Reyes detectó una amplia gama de tópicos que ella no había considerado originalmente cuando discutió estas fotografías con sus sujetos de investigación. Los kogui pusieron sobre el tapete la legitimidad de las imágenes captadas por Preuss y el permiso para hacerlo, y sopesaron la postura política de las autoridades kogui de aquel entonces, quienes parecían haber sido más permisivas que las autoridades actuales hacia los foráneos que toman fotos. Asumieron esta postura en el marco del debate actual acerca de los derechos patrimoniales sobre la colección, la cual se encuentra en posesión del Stiftung Preußischer Kulturbesitz en Berlín, pero que es reclamada tanto por las comunidades kogui como por el gobierno colombiano. Con la ayuda de estas fotografías, las personas interlocutoras de Reyes analizaron la relación jerárquica. Además, interpretaron las imágenes bajo la influencia de los cambios que ocurrieron como consecuencia de las negociaciones entre este grupo indígena y los estados de Colombia y Alemania.

En el caso de Ingrid Kummels, quien llevó fotos tomadas por el antropólogo Manfred Schäfer de vuelta a las comunidades de origen de los asháninka y nomatsiguenga en el Perú, las fotografías develaron una agencia más allá de cualquier acto unidireccional de repatriación visual, dado lo variado que fueron las circunstancias bajo las cuales ellas viajaron a través del tiempo y el espacio, debido a lo cual sus capas de significado resultan plurivalentes. Ella entregó fotografías de los años 1970 y 1980 a una sociedad que había atravesado una transformación radical desde entonces. Además, esta sociedad no otorga mayor valor a las fotografías y, por lo tanto, no ha demandado su retorno. Hasta hoy, el medio predominante de remembranza histórica en la comunidad es la oralidad, con la que las imágenes no pueden competir. Por un lado, este caso de “repatriación” apunta al hecho de que numerosos antropólogos poseen fotografías que provienen de un tiempo cuando ellos, con frecuencia, tenían la posición privilegiada de ser los principales fotógrafos de las comunidades indígenas. Plantea además interrogantes acerca del potencial valor actual que pueden asumir tales imágenes, y de los procesos de apropiación por parte de sociedades cuya influencia fue limitada durante su producción, y que hasta hoy no las han podido aprovechar como un medio para la retrospectiva. También en este caso los interlocutores asháninka y nomatsiguenga utilizaron primero las fotografías retornantes para propósitos políticos: ellos le atribuyeron potencial para impulsar el desarrollo y la modernización de la comunidad y para respaldar sus demandas frente al Estado peruano. Esto motivó a algunas de las personas fotografiadas y a sus parientes a obtener acceso y, por lo tanto, el control de las fotografías. En el estudio de caso del movimiento identitario de los muchik en el norte peruano, Gisela Cánepa Koch discute la apropiación y resignificación que actores contemporáneos hacen de las fotografías tomadas por el ingeniero alemán Hans Heinrich Brüning en la región de Lambayeque. Ella traza el rol jugado por los estudios etnográficos en las fotografías de Brüning, publicadas a fines de la década de 1980, y el activismo de los antropólogos locales muchik al dar forma al discurso sobre la identidad muchik y legitimar la obra fotográfica de Brüning como

una fuente principal. Más adelante la autora se centra en los usuarios de internet y los propietarios de dominios web pertenecientes a la clase media regional, quienes digitalizaron las fotografías de Brüning como un medio para participar en el debate público sobre la identidad muchik. Su propósito es el de articular una versión particular de esta identidad, una de la que se puedan sentir parte y que les permita, en cuanto a clase y género, permanecer distintos a otros grupos de la región que sostienen que pertenecen al mismo pueblo. Al proceder así, ellos objetan los discursos etnográficos acerca de la identidad muchik introducidos primero por los antropólogos muchik y que argumentan por la continuidad entre las poblaciones indígenas y rurales mostradas en las fotografías y la gente muchik de hoy en día. Tomadas en conjunto, esas contribuciones presentan una aproximación novedosa al movimiento de las fotografías y a su rol en la forja de una imaginación etnográfica y en la definición del campo “como sitio, método y locación” (Gupta y Ferguson 1997).

Un segundo grupo de autores examina las intervenciones en la política de la memoria que los individuos y miembros de familias desarrollan como parte de su vida diaria y sus acciones políticas. Mercedes Figueroa investigó las estrategias fotográficas de las familias de parientes desaparecidos o asesinados (estudiantes universitarios) en conexión con la guerra interna y el terror (de Estado) en el Perú, que alcanzó su punto más álgido durante la década de 1980. En este contexto, ellos negociaron el estatus de los desaparecidos como víctimas del conflicto armado interno. Los familiares recurrieron a las fotografías de los documentos de identidad o a las fotos seleccionadas de los álbumes familiares con el fin de visibilizar su ausencia en público y transformar la estrategia pérfida de la desaparición en su antítesis. Las personas espectadoras se vieron así obligadas a contemplar el “rostro de la ausencia”. Las fotografías familiares y de documentos de identidad son recontextualizadas en altares móviles que se prestan a ser ensamblados rápidamente en la esfera pública y utilizados durante manifestaciones que se realizan regularmente frente al Palacio de Justicia y al Congreso con el fin

de recordarle al gran público el caso de los estudiantes desaparecidos. Las imágenes son empleadas como un medio para denunciar al Estado; justamente mediante las fotografías de los documentos de identidad, las que el Estado monopoliza para propósitos de verificación y control. Por otro lado, los actores integran también esas fotos y esas prácticas en sus vidas cotidianas. La remembranza visual constante de sus familiares fallecidos tiende un puente sólido entre el pasado y el presente —produciendo una nueva temporalidad—. De manera similar, María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga se vieron interpeladas por fotografías del periodo del conflicto armado interno en el Perú que les fueron referidas por personas de la localidad. Nilton Saucedo, un ciudadano de Huancasancos, la provincia de Ayacucho más afectada durante ese periodo de violencia, enfatizó frente a las investigadoras la importancia de la fotografía local como una clave para comprender la historia de la provincia y a sus habitantes. Las fotografías que los residentes de Huancasancos mantienen en álbumes privados narran sus propios relatos acerca de las continuidades de este periodo, tales como el concurso anual para elegir una reina de belleza local y los partidos de fútbol jugados durante el reinado del terror.

Una de las cuestiones exploradas por el primer grupo de autores concierne a las condiciones y relaciones sociales de producción bajo las cuales se elaboraron las fotografías etnográficas que actualmente están siendo resignificadas. Con respecto a la fotografía científica y comercial de inicios del siglo XX, investigadoras como Deborah Poole (1997) han resaltado la notable magnitud en la que estas fotografías etnográficas construyeron la etnicidad y la raza al crear y congelar categorías jerárquicas rígidas. Tales imágenes fueron producidas en situaciones con un claro desequilibrio en la distribución de poder entre quienes tomaban las fotografías y quienes tenían que contentarse con su papel de modelos de la fotografía. Esta disparidad puede ser conceptualizada como una “brecha visual”, dado que la desigualdad no está simplemente inscrita en las representaciones sino también en la materialidad y en las prácticas sociales de los medios audiovisuales, así como en la capacitación

en medios y la organización del trabajo (Kummels 2015, 2017). Sin embargo, los análisis presentados en este libro muestran que vale la pena examinar la gama de motivos y negociaciones que forman parte de la fotografía etnográfica, que provienen de las intervenciones de los actores a ambos lados de la cámara, ya que permiten discernir sutiles cambios en el poder que ejercen. Las contribuciones de Michael Kraus, Gisela Cánepa Koch y Aura Reyes, quienes se ocupan de este periodo temprano de la fotografía antropológica, resaltan la diversidad de situaciones de registro fotográfico, las cuales abarcaron desde la intrusión colonial, de parte de los fotógrafos frente a sus sujetos, hasta los esfuerzos por lograr una relación equilibrada, incluso una de colaboración entre el fotógrafo y aquellos retratados por él (todos los fotógrafos en cuestión fueron hombres). Kraus enfatiza que la categorización indiscriminada de la fotografía de ese periodo que operaba como una forma de “colonización visual”, esto es, como un régimen que sirvió para ejecutar y legitimar un orden neocolonial, implica no tomar en cuenta la agencia indígena y, por lo tanto, negarla. El cuadro general llega a complicarse aún más si consideramos el interés que se desarrolló por la fotografía en ese entonces. Este es el caso de las personas que cooperaron con el fotógrafo al percibir la fotografía como una oportunidad para presentarse a sí mismos como híbridos y modernos, tal como lo constata Reyes en su estudio de caso. En la segunda mitad del siglo XX se dio un uso antropológico de la fotografía con el fin de descolonizar la relación entre investigadores y sujetos de investigación. Durante los años 1970 y 1980, el antropólogo alemán Manfred Schäfer, por ejemplo, adoptó un enfoque de antropología-acción que buscó empoderar a los asháninka y nomatsiguenga. Si bien él era el fotógrafo principal, discutió los mensajes fotográficos a ser transmitidos y, sobre la base de su interés común, seleccionó fotografías junto con los sujetos de investigación, tal como se hizo evidente en la exhibición *Somos Asháninka* presentada en la Biblioteca Nacional de Lima en 1981. Las imágenes documentan de manera deliberada el “buen vivir” de los asháninka y los nomatsiguenga y sus logros relativos al concepto de una vida sostenible, autodeterminada y adaptada al

ambiente selvático. Esto fue un elemento de su lucha contra el proyecto de la represa hidroeléctrica Tambo 40, el cual fue promovido por los gobiernos del Perú y Alemania.

Todos estos ejemplos ilustran lo útil que es analizar las fotografías conforme al concepto de cultura de Rosaldo (1993: 17), como constituida por sitios (*sites*) o “intersecciones transitadas”, donde se entrecruzan numerosos procesos culturales y sociales. En el contexto de producción, las imágenes no están vinculadas exclusivamente al fotógrafo como el actor principal. Más bien, varios actores contribuyen a reinterpretar sus significados en estos entrecruzamientos, como los sujetos retratados, otros miembros de su sociedad y el público al que se destinan las imágenes. Las opciones de publicación abarcaron desde monografías científicas, pasando por publicaciones políticas y hasta páginas web, estando cada uno de estos formatos relacionado con un público objetivo. Incluso en el caso de tempranas fotografías antropológicas, los mensajes fueron inscritos dialógicamente. Por lo tanto, estas invitan a las personas en el presente a identificarse con la imagen y adscribirle una función similar —por lo menos en cierta medida—. Las contribuciones indican que a pesar de haber transcurrido varias décadas y dados sus contextos de producción y procesos de negociación, las imágenes nunca se desprenden completamente de su vínculo con la realidad (contrariamente a lo que Baudrillard sugiere con respecto a cómo es manejada la representación durante la tercera fase de la Era de la Simulación). Más bien, las fotos son resignificadas y son las personas que tienden a identificarse como sucesores de la gente retratada, o que se relacionan con los fotógrafos como sus “herederos”, los que asumen un rol protagónico en este proceso de resignificación. Las contribuciones de Reyes, Petroni y Kummels demuestran cómo los procesos de repatriación y elicitación desencadenan diferentes rutas de identificación. A través de los debates sostenidos en las respectivas comunidades de origen se genera un intercambio de teorías acerca de las imágenes del pasado y los tópicos de su representación. Las teorías que fueron inscritas en las imágenes durante el proceso de producción y aquellas articuladas

hoy en día, en ocasiones convergen y en otras difieren entre sí. Estas prácticas discursivas de interpretación de las fotografías históricas, esto es, “prácticas de conocimiento, explicación y justificación” (Hobart 2005: 26, en Postill 2010: 5), trazan la diacronía de las narrativas visuales desde el “Tiempo de Entonces” hasta las percepciones de los actores “Hoy”. La oralidad y la fotografía interactúan de manera compleja como medios de documentación e identidad (Freund y Thomson 2011), algo que estos autores han investigado con profundidad.

Un ejemplo de este diálogo entre teorías es el del atuendo de las mujeres en el pueblo zapoteco de Yalálag, México, que se desarrolló cuando Mariana Petroni mostraba fotos antiguas tomadas por el antropólogo Julio de la Fuente. Según la hipótesis de De la Fuente, la vestimenta se encuentra en un *continuum* de aculturación y se clasifica desde indígena hasta mestiza, en concordancia con la identidad étnica de quien la luce. Según su criterio, esto le permitía indexar si la cultura zapoteca se había mantenido o perdido. Hoy en día estas ideas convergen con las de grupos específicos en el pueblo, tales como la facción política del Grupo Comunitario que se involucra en la política identitaria con miras a preservar y fortalecer la cultura zapoteca. En este caso de resignificación de imágenes históricas, los conceptos del fotógrafo impactan en aquellos del Grupo Comunitario y convergen. No obstante, otro caso se refiere al incipiente uso político de imágenes alguna vez capturadas por el antropólogo Manfred Schäfer con su cámara Nikon en la comunidad asháninka nomatsiguenga de la selva central peruana. Dentro del marco del en ese entonces novedoso enfoque de la antropología-acción, Schäfer conceptualizó las fotografías como instrumentos de empoderamiento comunitario. Las imágenes contrarrestaban las políticas de Estado que les negaban a las minorías étnicas sus derechos culturales y cuestionaban su existencia. Las fotografías fueron concebidas como evidencia visual de la creación de la comunidad, su derecho a existir y su óptima calidad de vida. Este es el mismo mensaje que las autoridades locales aprecian hoy en día, en vista de sus esfuerzos por mejorar la posición política de

la comunidad. Las fotos recordaron a los residentes sus humildes orígenes y las circunstancias adversas bajo las cuales lograron el desarrollo de su pueblo. Al mismo tiempo, ellos interpretaron estas imágenes como pruebas de su determinación y de su movilidad social, una interpretación en la que influyen también las características estéticas empleadas en aquel entonces para diseñar las fotos. La elección de motivos y elementos estéticos, así como los usos políticos que fueron inscritos en ellas durante su producción, promovieron interpretaciones similares de las imágenes de parte de los observadores contemporáneos, quienes son demasiado jóvenes para haber sido testigos de los sucesos documentados.

No hay nada “natural” en el hecho de que un observador se identifique con su “antiguo yo” captado en las fotografías históricas, o con los atuendos lucidos por la gente retratada o con los objetos, las casas y los paisajes que tales fotos muestran. Tal identificación exige una socialización en los “modos de ver” (Berger 2016) y en los dispositivos de culturas fotográficas, tales como álbumes familiares, fotos de familia archivadas en bolsas de plástico, cajas de zapatos y gavetas, o en las formas contemporáneas como fotolibros, Facebook y celulares. El estudio de caso de Kummels en Matereni, Perú, nos recuerda que incluso identificarse con el “propio” retrato puede demandar un gran esfuerzo: cuando ella les alentó a interpretar estas fotografías hasta entonces desconocidas como imágenes de ellos mismos durante su niñez y juventud, los adultos de Matereni se vieron forzados a reconstruir su propia imagen. En todos los demás casos no fue la continuidad genealógica entre los sujetos retratados y las posteriores generaciones de las comunidades de origen la que suscitó la identificación. Petroni documenta que los habitantes de Yalálag, México, se enfocaron en el atuendo de las mujeres como el punto de referencia cuando identificaron las fotografías de De la Fuente como “su” patrimonio cultural. Hicieron esto en relación con el hecho de que en Yalálag y las comunidades aledañas de la Sierra Norte desde mucho tiempo atrás se diseñaron los atavíos de las mujeres (y no el de los hombres) con el fin de distinguir a una comunidad de otra, convirtiéndolos así en

un símbolo o una suerte de estandarte. Si bien vestir este atuendo ya no es común en la vida cotidiana, en la actualidad el Grupo Comunitario le está dando una mayor importancia etnopolítica, lo que favorece la identificación con él y, de esta manera, con uno de los motivos fotográficos favoritos de De la Fuente. En el caso de las mujeres de la élite local de Lambayeque, Perú, su relación —en Facebook— con las fotografías tomadas por Brüning de mujeres rurales en entornos pastorales es, en contraste, de distanciamiento con el pasado, tal como devela Cánepa Koch. Para estas mujeres urbanas, contemporáneas, de la clase media de Lambayeque, los sujetos femeninos mostrados en las fotografías indexan un pasado nostálgico y romántico como inherente a la identidad *muchik*, pero ellas realmente no se identifican con estas imágenes. Tal como se sostiene en el artículo, las diferentes actitudes de las mujeres, en contraste con la de los miembros varones de los grupos de Facebook hacia estas fotografías, aluden al hecho de que el género es vital para definir la identidad *muchik*. Este tipo de indexación se ha convertido en un poderoso instrumento para la construcción de una identidad local que ahora afirma la continuidad desde los sitios arqueológicos pre-colombinos de los moche, pasando por la cultura *muchik* de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, tal como fue captada por el lente de la cámara de Brüning.

En todos los estudios de caso, los actores involucrados les han asignado ahora a las fotografías históricas un nuevo lugar en la esfera y en los debates públicos, uno que trasciende los espacios institucionales tradicionales que alguna vez ocuparon, tales como archivos de museos y colecciones privadas de familias. Esto coincide con las nuevas formas de usar la fotografía en la era digital. Las distinciones claras entre transmisor y receptor y entre los modos de medios privados y públicos se han borrado desde hace ya algún tiempo. Un simple dispositivo, tal como un celular con cámara o una red social, integra estas respectivas dimensiones. Facebook y Flickr funcionan como archivos y, al mismo tiempo, como plataformas de comunicación y publicación (cfr. Adolf 2011: 156). Se han nivelado viejas jerarquías entre *amateurs* y profesionales —esto

también concierne a la experticia en fotografías históricas que alguna vez estuvo bajo el manejo exclusivo de profesionales en las universidades y museos, pero que ahora especialistas autodidactas logran dominar con facilidad por fuera de estas instituciones, logrando en el proceso afirmarlas ante otros. A pesar de esto, persisten las jerarquías en el ámbito de lo visual, tal como confirma el capítulo de Reyes. Si bien numerosas fotografías tomadas por Preuss circulan en publicaciones y en internet, los descendientes de sus antiguos interlocutores las desconocían; no obstante, una vez que tuvieron noticia de las fotografías, estuvieron sumamente interesados en ellas. La fascinación inmediata tiene que ver con el debate en torno a los objetos exhibidos en el Ethnologisches Museum de Berlín, entre ellos, dos máscaras kogui de danza, un debate que desafía las jerarquías existentes. Reclamándolas como patrimonio étnico y nacional, los kogui han demandado su repatriación. Los descendientes de los *mamos* o especialistas religiosos kogui se apoyaron en las fotografías para reconstruir cómo Preuss fue capaz de acceder a lugares sagrados hoy en día sumamente regulados e, igualmente, de apropiarse de bienes culturales vitales tales como las máscaras en cuestión. Ellos compartieron con la investigadora su conocimiento cultural acerca de paisajes, objetos y actos mostrados en las fotografías. Basándose en su propia epistemología, los interlocutores kogui se mostraron favorables a censurar fotos que contenían aspectos claves de su cultura, contraponiendo su propio interés frente a las preocupaciones de documentación visual del fotógrafo, y renegociaron en términos discursivos el desequilibrio de poder que predominó en el momento en el que se tomaron tales fotografías. En el proceso de compartir conocimiento acerca de estas imágenes históricas y de interpretarlas desde una perspectiva actual, las fotografías fueron resignificadas como intrusivas en respuesta a asuntos surgidos a propósito de la futura sede y custodia de los bienes culturales que las fotografías muestran.

Las contribuciones a este volumen describen los cambios de poder que emanan de la apropiación, uso, intercambio, discusión, publicación e inserción de las fotografías históricas en la cultura

pública. Estas alteraciones en el equilibrio de poder abrieron una oportunidad para democratizar los archivos y condujeron a la pérdida de la supremacía institucional. Las intervenciones de las familias peruanas en su versión de la política de la memoria compiten con recientes megaproyectos y museos fundados específicamente para este propósito. Estos últimos ya no pueden reclamar el monopolio de la política de la memoria. Paralelamente a las iniciativas llevadas a cabo por las familias interesadas, el periodo del conflicto armado interno peruano es actualmente conmemorado en el museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) como parte de las políticas estatales de memoria y del intento de zanzar con un trauma nacional. En un proceso participativo con actores claves de este periodo, un equipo multidisciplinario de expertos ha curado una exhibición permanente basada en imágenes históricas. Las intervenciones familiares y de megaproyectos estatales son indicativas del uso de las fotografías históricas en aras del futuro. Con el fin de evitar actos de violencia similares en el futuro, ambas siguen la estrategia de esclarecer las dimensiones del pasado (Poole y Rojas 2011). Por otro lado, con respecto al caso del Humboldt Forum en Berlín, cuya inauguración está programada para el 2019, uno de los temas más espinosos del discurso público es la acusación de usurpación colonial y neocolonial de las colecciones etnográficas por parte de los antiguos investigadores e instituciones de gobierno de Alemania, y las demandas de repatriación planteadas por los grupos étnicos y los estados latinoamericanos interesados (véase, por ejemplo, Schmidt 2015).

El futuro Humboldt Forum en Berlín es uno de los protagonistas en el capítulo de Michael Kraus. Concebido como un centro de arte, cultura, ciencia y aprendizaje, este museo es donde las colecciones del Ethnologisches Museum de Berlín —museo clasificado hasta el momento como “no-europeo” (*außereuropäisch*)— ocuparán el centro de la escena.<sup>2</sup> Aplicando un concepto experimental de exhibición, se diseñó para las colecciones fotográficas del

---

2. Hasta hoy las colecciones basadas en el distrito berlinés de Dahlem han sido distribuidas entre el Ethnologisches Museum, el Museo de Arte Asiático y el

Ethnologisches Museum, Michael Kraus intentó desafiar la noción existente de patrimonio cultural dicotómica entre “el Occidente y el Resto” (véase también Kraus 2015). La exhibición fue albergada por el Humboldt Lab, y tenía como mandato la misión de experimentar con nuevos formatos de exposición que podrían influir en el desarrollo de conceptos innovadores. En esta primerísima exhibición de antiguas fotografías históricas de retratos y de tipo tomadas en Latinoamérica, los visitantes del Humboldt Lab fueron conducidos a observarlas como parte del patrimonio cultural europeo, esto es, como objetos visuales de su propia “comunidad de origen”, la cual los había producido y consumido. Los fotógrafos originalmente suprimían la particularidad de los individuos retratados de la Amazonía en su afán de construir al sujeto como un “representante del grupo étnico”. La exhibición buscó darles a los actuales visitantes del museo los medios visuales y escritos (animando las fotografías, integrándolas en tabletas —*tablets*—, complementándolas con textos explicativos y extractos de los diarios del explorador) para deconstruir este ejercicio conceptual sobre el pasado. No se exhibió ninguna foto original —un procedimiento inusual para las exhibiciones museográficas, dadas su propensión a exhibir originales como posesiones preciadas y como su razón de ser—. Es notable que el hecho de que las fotografías seleccionadas fueran animadas a través de un dispositivo desencadenara la principal controversia. Si bien la crítica se refirió a las cuestiones éticas involucradas (la alteración a través de la animación de las expresiones faciales de los sujetos retratados), esta también parece apuntar al hecho de que las fotografías “fijas” son todavía percibidas como reproducciones de la realidad.

Están surgiendo nuevas formas de archivamiento en internet, a través de plataformas digitales como páginas web y redes sociales como Facebook, Instagram y Flickr, que plantean interrogantes interesantes acerca de los objetos, las prácticas y el conocimiento

---

Museo de Culturas Europeas. Solo los dos primeros museos serán transferidos al Humboldt Forum en el centro de Berlín.

experto relativos al archivo digital y a su potencial para promover procesos democráticos. Gisela Cánepa Koch rastrea cómo las fotografías de Heinrich Brüning adquieren una vida nueva a medida que viajan por senderos más allá de los que trazan las prácticas más tradicionales de archivamiento y publicación. Las fotos de Brüning han sido publicadas en varios libros alemanes y peruanos, y se ha puesto énfasis en su carácter etnográfico y documental. Mientras tanto, sin embargo, los usuarios de internet de páginas web peruanas han escaneado algunas de estas publicaciones emblemáticas y las han publicado en páginas web tales como *Antiguas fotos de Chiclayo* o *Imágenes de Lambayeque* en su agenda de reivindicación identitaria. De este modo, el escaneo ha facilitado la creación de un archivo digital para la colección fotográfica de Brüning y corresponde a una estrategia de “repatriación informal”, a pesar del hecho de que como parte de su política institucional de accesibilidad el Ethnologisches Museum de Berlín ha puesto su colección a disposición del público en su página web. Más aún, las fotografías guardadas como archivos digitales de páginas de Facebook juegan ahora un rol principal en la cultura pública de Lambayeque, donde la identidad muchik está siendo construida. La cultura pública se ha convertido en un espacio para la performance digital; ahí las fotografías tomadas por Brüning son publicadas, compartidas, agrupadas, discutidas y valoradas. Nuevos objetos se crean y son agrupados en inéditos archivos que, a su vez, se interconectan y emergen como una realidad novedosa. La performance digital crea sus propios contextos interpretativos y referencias de autenticidad, lo cual desafía la hegemonía del museo. Si bien en debates previos se ha argumentado a favor del potencial democratizador de los archivos digitales, aquí la tensión también está puesta en sus límites. Los archivos digitales, administrados por los dos grupos de Facebook mencionados antes, implican la capacidad de conocer y apreciar las fotografías, así como la destreza de usarlas y comentarlas profesionalmente. Esto lleva a la creación de jerarquías que excluyen a aquellos que no se desempeñan a satisfacción. En la medida en que estas performances connotan clase y etnicidad, Cánepa Koch sostiene que la identidad muchik revitalizada a través de

estos archivos digitales se ajusta a la de los hombres profesionales de clase media.

\* \* \*

En resumen, este libro pretende destacar los nuevos enfoques que exploran el uso actual de las fotografías históricas en el contexto de la política de la memoria, la imaginación etnográfica y la negociación de la identidad. En este proceso la propia forma en la que diversos actores conceptualizan la memoria y la identidad colectiva ha experimentado transformaciones. Las contribuciones están organizadas en orden cronológico comenzando con el periodo de producción de fotografías que hoy se consideran históricas. Todos los capítulos tienden puentes entre el “Entonces” de la producción y el “Ahora” de la resignificación al proponer y responder sistemáticamente interrogantes tales como: ¿quién creó las imágenes y cuál fue el contexto?, ¿en qué medida se les ha dado a estas fotos nuevos significados y si los observadores y usuarios se identifican con ellos?, ¿cómo se originan los nuevos usos y cómo se difunden en la esfera pública?

En el primer capítulo, *De fotografías y personas. Encuentros con retratos y fotografías de tipos del comienzo del siglo XX*, Michael Kraus analiza las fotografías históricas de retrato y de tipos que los exploradores, coleccionistas de objetos etnográficos y fotógrafos profesionales europeos tomaron a inicios del siglo XX a miembros de grupos étnicos que habitaban en la selva baja de la Amazonía colombiana, peruana y brasileña. Estas fotografías fueron conservadas en el Ethnologisches Museum de Berlín donde la catalogación apuntó únicamente la pertenencia étnica de la persona fotografiada, el lugar de la toma y el nombre del fotógrafo. Sin embargo, Kraus presta atención a las circunstancias en torno al origen de ciertas fotos. No obstante la disparidad fundamental presente en la relación entre los fotógrafos europeos y los pueblos indígenas del bosque amazónico considerados como su tema fotográfico, se discuten las distinciones sutilmente matizadas sobre cómo se conocieron

y trataron entre ellos, y los resultados respectivos. Estas distinciones se refieren a las relaciones entre miembros de ambos grupos, a las comprensiones que la gente local tiene de la fotografía y al grado de reflexividad de los científicos. Además, a través de estas fotos se han desenterrado fragmentos del ciclo vital de las personas retratadas. En el marco de una exposición experimental organizada por Berliner Humboldt Lab (*Tocando las fotografías/Fotografías que tocan*; véase también Humboldt Lab Dahlem 2015: 93-101), se expusieron las fotografías históricas de retratos y de tipos que ahora rara vez circulan en la esfera pública. En última instancia, la exposición retó a los visitantes del museo y a los críticos de la exposición a que adoptaran una postura frente a dichas fotografías. En tanto herederos y, por así decirlo, miembros de las comunidades de origen de los fotógrafos de antaño, lidiaron con estas imágenes por primera vez.

En *Imágenes móviles. Circulación y nuevos usos culturales de la colección fotográfica de Heinrich Brüning*, Gisela Cánepa Koch rastrea la producción, circulación y recepción de las fotos tomadas por el ingeniero alemán Hans Heinrich Brüning (1848-1928). En 1875, Brüning emigró al Perú y trabajó como ingeniero en las haciendas cañeras de Lambayeque. Ahí se involucró en la exploración arqueológica, estudió el idioma muchik y fotografió aspectos de las culturas locales de esa región norteña. Si bien el grueso de su colección fotográfica se encuentra repartida entre los museos etnológicos de Hamburgo y Berlín, se pueden encontrar algunas fotografías dispersas incluidas en álbumes elaborados por otros investigadores de la época, así como en varias publicaciones y en internet. En el meollo de esta dispersión se encuentran otros conjuntos de circunstancias, tales como las agendas personales y científicas de Brüning; las políticas de adquisición, preservación y difusión de los museos; los usos sociales de la fotografía y su intermediación en la creación de subjetividades, relaciones sociales, comunidades y públicos; y, por último, el cambio tecnológico. Así, el artículo problematiza la movilidad de la fotografía de Brüning, no solo a través del tiempo y el espacio, sino también entre distintos regímenes científicos, artísticos, comerciales y tecnológicos. Finalmente, Cánepa Koch aborda

las tensiones y contradicciones involucradas en la apropiación y la resignificación de las fotografías, como aquellas de los miembros de la élite local de Lambayeque —incluidos intelectuales, maestros de escuelas, periodistas y comunicadores—, quienes las emplean como anclajes identitarios del incipiente movimiento etnopolítico *muchik*. Mediante el análisis de su circulación a través de páginas web, la autora resalta el potencial democratizador de los medios digitales al permitir presentar las colecciones fotográficas a nuevos públicos, usos y al conocimiento especializado. Al mismo tiempo, ella llama la atención sobre el restablecimiento de viejas y nuevas formas de clasificación y exclusión social.

En *Reconociendo el pasado y el presente a través de la fotografía. Temporalidad y cultura en las imágenes de Konrad Theodor Preuss*, Aura Reyes se apoya en fotografías tomadas por el antropólogo alemán Karl Theodor Preuss (1869-1938) para investigar sobre la estrecha interrelación existente entre la constitución de la antropología como una disciplina sistemática a comienzos del siglo XX y la musealización de los pueblos indígenas de Colombia. Poco antes de la Primera Guerra Mundial y durante los años de este conflicto, Preuss supervisó las excavaciones arqueológicas en San Agustín y dirigió una investigación etnográfica entre los kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta. La mayor parte de su vasta colección, la cual incluye veintiún esculturas monolíticas de piedra procedentes de San Agustín, está instalada en el Ethnologisches Museum de Berlín, mientras que sus fotografías se preservan en el *Världskulturmuseerna* en Gotemburgo, Suecia. Hoy en día, las máscaras de madera y estatuarias sagradas de los kogui constituyen un tema de conflicto que remite a la controvertida historia de su adquisición y a las actuales demandas de repatriación formuladas por los kogui y el gobierno colombiano ante el Ethnologisches Museum como parte de la *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* (cuyas colecciones pronto serán transferidas al futuro Humboldt Forum en Berlín). Aura Reyes llevó fotos tomadas por Preuss a su trabajo de campo para estimular narrativas acerca del periodo de investigación de Preuss. Lo que empezó como un método de foto-elicitación devino

en un profundo diálogo acerca de un amplio rango de temas que abarcaban un periodo de tiempo más prolongado. Estos abordaron el asunto de la legitimidad de las actividades fotográficas de Preuss durante los años 1910 y la postura política de los kogui encargados de los asuntos religiosos y políticos frente al investigador. Estos aspectos fueron discutidos con la investigadora Reyes teniendo como telón de fondo el actual debate en torno al patrimonio de los objetos sagrados kogui de la colección Preuss.

La contribución de Mariana Petroni, *Apropiación de la imagen. Un estudio sobre la recepción de la fotografía etnográfica entre los indígenas zapotecos de México*, se centra en las imágenes captadas por el antropólogo mexicano Julio de la Fuente (1905-1970) a fines de los años 1930 e inicios de los años 1940 en la comunidad zapoteca de Yalálag. Influida por la escuela de la antropología cultural y las ideas formuladas por el antropólogo estadounidense Robert Redfield, los lentes de De la Fuente intentaron capturar fenómenos marcados por un *continuum* rural-urbano. Él definió las posiciones en este *continuum* en función de indicadores tales como el grado de tradicionalismo (equiparado con indigeneidad) o modernidad (equiparada con mestizaje) manifestados en el atuendo de la gente. Petroni reordenó algunas de las 221 fotografías de Yalálag guardadas en la colección de la Fototeca Nacho López de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) en un álbum que ella llevó consigo a Yalálag. Su intención fue la de averiguar si —y, de ser el caso, cómo— los residentes de Yalálag se relacionaban en términos subjetivos con estas fotografías históricas después de casi setenta años. Los observadores identificaron las fotos con yalálag y a ellos mismos como sus residentes, pero las interpretaron desde diferentes perspectivas y posturas políticas. Los miembros de una facción política, el Grupo Comunitario, le dieron mayor importancia al atuendo tradicional femenino como un marcador de la identidad yalalteca —de manera no muy distinta a como lo había hecho Julio de la Fuente muchas décadas antes—. Esta interpretación destaca sus demandas etnopolíticas para preservar y fortalecer el idioma y la cultura zapoteca. Los significados que el fotógrafo

inscribió en las fotografías cuando decidió retratar a los habitantes más como “representantes del grupo étnico” que como individuos, contribuyeron a esta convergencia de ideas a través de las décadas. Sin embargo, la búsqueda de evidencia de la persistencia cultural en las fotos ha adoptado una cualidad novedosa, dado que las imágenes sirven ahora a los intereses de los residentes locales para formular metas autodeterminadas en términos étnicos para el futuro del pueblo y la gente zapoteco-hablante.

En su contribución *Memorias inesperadas. El retorno de fotografías y filmes de los años 1980 a una comunidad asháninka nomatsiguenga de la selva central peruana*, Ingrid Kummels analiza las fotografías tomadas por el antropólogo, cineasta y activista alemán Manfred Schäfer (1949-2003) entre fines de los años 1970 e inicios de la década de 1980 en la comunidad de Matereni —en la selva central peruana—. Estas imágenes constituyen un ejemplo del patrimonio visual recopilado en las colecciones privadas y en los legados de numerosos antropólogos como parte de una “brecha visual” en los medios audiovisuales. En este caso, por iniciativa personal de la investigadora Kummels, las fotografías fueron repatriadas 25 años después de que se tomara la última imagen. Muchas de estas fotos portaban inicialmente mensajes políticos que derivaron del compromiso de estudiantes alemanes de *Völkerkunde* (antropología) para combatir las masivas presiones de asimilación a las que alguna vez se vieron expuestas las minorías étnicas en todo el mundo. Se relacionan las fotos, por lo tanto, con la solidaridad que hubo con el movimiento político de los pueblos indígenas amazónicos del Perú y su lucha en contra de las políticas de explotación y colonización en la selva respaldadas por el entonces presidente peruano Fernando Belaunde Terry. El propósito de los mensajes dialógicos inscritos en estas fotografías fue el de contradecir el estereotipo romántico que modelaba la imaginación de los alemanes sobre los pueblos indígenas, empoderar a la gente retratada y documentar visualmente su buena calidad de vida. Las fotografías fueron reinterpretadas desde la perspectiva actual, esto es, después de que la comunidad, gracias a sus propios esfuerzos, logró superar la devastación ocasionada por el

conflicto armado interno, vendió sus recursos madereros y generó un proceso de rápida modernización. La gente de la comunidad entretejió estas fotos con relatos orales, que aún son el medio predominante para transmitir la historia, reinterpretándolas de esta manera. Si bien las autoridades comunales no tenían experiencia en utilizar fotografías históricas, las emplearon prontamente para sus propósitos políticos. A través de ellas resaltaron el rol activo y progresista de la comunidad en la construcción de la nación peruana.

En *Miradas y rostros de la ausencia. Significaciones y resignificaciones de las fotos de familia de estudiantes universitarios desaparecidos en el Perú*, Mercedes Figueroa investiga los nuevos usos que hacen las familias de las fotos de los documentos de identidad y las de sus álbumes privados. El estudio se refiere a los familiares que fueron desaparecidos o asesinados durante el conflicto armado interno de la década de 1980, respecto de los cuales se plantearon dudas sobre su estatus como víctimas. Los familiares cayeron bajo sospecha general como consecuencia de la maniquea clasificación del Estado peruano que consideraba que quienes no estaban de acuerdo con sus políticas eran culpables de una colaboración tácita con los terroristas. En una estrategia inversa, los familiares hacen visible la ausencia con la presencia de fotografías. Al representar a los desaparecidos con fotos carné, ellos se apropian de una herramienta fotográfica de control estatal. Más aún, ellos los hacen visibles mediante fotografías de familia que permiten tener un acercamiento al carácter de la persona retratada, algo que la expresión neutral exigida en las fotos para documentos de identidad vuelve invisible. Estas estrategias forman parte de un patrón más amplio de familias afectadas en varios países latinoamericanos, quienes contrarrestan activamente el impacto de la violencia con intervenciones fotográficas similares en torno a la política de la memoria. En el curso de los encuentros y la interacción con la investigadora, quien digitalizó estas fotos, tuvieron lugar otras apropiaciones de las fotos para intervenciones políticas. En un caso particular, uno de los desaparecidos es conmemorado mediante entrevistas a sus familiares en el portal SoundCloud, en el cual se incluyó un archivo de sonido

(podcast) de su biografía y una fotografía digitalizada de cuando era niño. De este modo, durante la investigación las fotos desarrollaron una vida social propia y accedieron al mundo digital como una plataforma adicional de intervención política.

En *Construyendo memorias visuales en los Andes peruanos: el caso de Huancasancos, Ayacucho*, María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal dirigen su atención a fotografías a sugerencia de sus interlocutores en Huancasancos. Estas incluyen fotos de residentes que alguna vez fueron tomadas por el fotógrafo profesional local, fotos que permiten aproximarse al periodo durante el cual el pueblo estuvo infiltrado por Sendero Luminoso y fue arrastrado por los conflictos de este grupo terrorista durante los años 1970 y particularmente durante la década de 1980. Los relatos que cuentan estas fotos acerca de la vida cotidiana corren paralelos a la integración de Huancasancos en uno de los comités fundamentales que Sendero Luminoso utilizó para adoctrinar a la juventud y entrenarla en la escuela local Los Andes para que participaran en el conflicto armado con el fin de construir un “nuevo estado”. Las investigadoras acopiaron fotografías que dan testimonio de este evento, “aunque Huancasancos estuvo en un estado permanente de guerra por mucho tiempo, la vida de la comunidad no se detuvo nunca”. Los diversos intereses y perspectivas tanto de científicos como de residentes influyeron en la elección de las fotos históricas mostradas en una exposición fotográfica local, la cual fue fruto de una acción concertada con las autoridades locales. Las piezas fotográficas cuentan historias de concursos de belleza y partidos de fútbol bajo condiciones de una violenta guerra interna, poniendo así en primer plano las “pequeñas narrativas”. Por otro lado, las muestras fotográficas oficiales del conflicto armado interno peruano que son exhibidas en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), todavía no contemplan destinar espacio a las “pequeñas narrativas” de estas fotografías y, por ende, a la vida más allá de la victimización.

Reconocemos con gratitud el apoyo de muchos colegas que conducen investigaciones sobre el tópico de la fotografía en —y desde— Latinoamérica tal como se señala en los artículos de este volumen. El

intercambio que hemos mantenido con algunos de los autores tuvo lugar en talleres tales como “El patrimonio cultural visual de los Andes y la Amazonía”, realizado en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität de Berlín en noviembre de 2014. El apoyo financiero de la Fundación Alexander von Humboldt y del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität fue fundamental para hacer realidad la publicación del presente libro. Este mismo es resultado de la estadía de Gisela Cánepa Koch como investigadora visitante Georg Forster en el área de Antropología Cultural y Social del Instituto de Estudios Latinoamericanos en 2014, y de una visita recíproca de Ingrid Kummels al programa de Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú ese mismo año. Reconocemos con gratitud la magnífica edición de los textos en inglés realizada por Barbara Belejck y Sunniva Greve (quien se encargó de la introducción). Expresamos nuestro especial agradecimiento a Eloy Neira y Aroma de la Cadena por la traducción de esta introducción del inglés al español. Ana Fregoso se encargó de la corrección de estilo de las colaboraciones de los autores en las versiones en español.

Berlín/Lima, mayo de 2018

## Bibliografía

ADOLF, Marian

- 2011 “Clarifying Mediatization: Sorting through a Current Debate”. En *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication* 3(2): 153-175.

APPADURAI, Arjun y Carol BRECKENRIDGE

- 1995 “Public Modernity in India”. En Carol Breckenridge, ed., *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BAUDRILLARD, Jean

- 1995 *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

BERGER, John

2016 *Modos de ver*, 3.<sup>a</sup> edición. Barcelona: Gustavo Gili.

BELL, Joshua A., Kimberly CHRISTEN y Mark TURIN

2013 "After the Return". En *Museum Anthropology Review* 7(1-2): 1-21.

BROWN, Michael F.

2009 "Exhibiting Indigenous Heritage in the Age of Cultural Property". En James Cuno, ed., *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Princeton: Princeton University Press.

BROWN, Alison K., Laura PEERS y miembros de la nación Kainai

2006 *Pictures Bring us Memories. Sinaaksiiksi aohtsimaahpihkookiyaahwa: Photographs and Memories of the Kainai Nation*. Toronto: University of Toronto Press.

CÁNEPA KOCH, Gisela

2013 "Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales". En *Poliantea*, 16. Disponible en: <<http://journal.poligran.edu.co/index.php/poliantea/issue/archive>>.

CÁNEPA Koch, Gisela y María Eugenia ULFE

2014 "Performatividades contemporáneas y el imperativo de la participación en las tecnologías digitales". En *Revista Antropológica*, 32/33: 67-82. Disponible en: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/11326/11835>>.

EDWARDS, Elizabeth

2001 *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.

FONTCUBERTA, Joan

2015 *The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal*. Berlín: Kerber Verlag.

FREUND, Alexander y Alistair THOMSON

2011 "Introduction: Oral History and Photography". En Alexander Freund y Alistair Thomson, eds., *Oral History and Photography* (pp. 1-27). Nueva York: Palgrave Macmillan.

GARDE-HANSEN, Joanne

2011 *Media and Memory*. Oxford: Oxford University Press.

GUPTA, Akhil y James FERGUSON

- 1997 “Discipline and Practice: ‘The Field’ as Site, Method and Location in Anthropology”. En Akhil Gupta y James Ferguson, eds., *Anthropological Locations. Boundaries and Ground of a Field Science* (pp. 1-46). Berkeley: University of California Press.

HEPP, Andreas

- 2010 “Mediatisierung und Kulturwandel: Kulturelle Kontextfelder und die Prägkräfte der Medien”. En Maren Hartmann y Andreas Hepp, eds., *Die Mediatisierung der Alltagswelt* (pp. 65-84). Wiesbaden: VS-Verlag.

HUMBOLDT Lab Dahlem (ed.)

- 2015 *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*. Berlin: Nicolai Verlag.

KRAUS, Michael

- 2015 “Exploring the Archive. An Introduction”. En Manuela Fischer y Michael Kraus, eds., *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin* (pp. 9-47). Berlin: Ethnologisches Museum.

KUMMELS, Ingrid

- 2012 “Espacios mediáticos: cultura y representación en México –Introducción”. En Ingrid Kummels, ed., *Espacios mediáticos: cultura y representación en México* (pp. 9-39). Berlin: Edition Tranvía.
- 2015 “Negotiating Land Tenure in Transborder Media Spaces: Ayuujk People’s Videomaking between Mexico and the USA”. En *Working Paper for the EASA Media Anthropology Network’s e-Seminar*. Disponible en: <<http://www.media-anthropology.net/index.php/e-seminars>>.
- 2017 “Patron Saint Fiesta Videos: Mediatization and Transnationalization between the Sierra Mixe and California”. En Freya Schiwy y Byrt Wammack, eds., *Adjusting the Lens* (pp. 119-150). Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.

LIVINGSTONE, Sonia

- 2010 “Interactive, Engaging but Unequal. Critical Conclusions from Internet Studies”. En James Curran, ed., *Media and Society* (pp. 122-142). Londres: Bloomsbury Academic.

- MCKENZIE, Jon  
2001 *Perform or Else. From Discipline to Performance*. Londres: Routledge.
- MURRAY, Susan  
2008 "Digital Images, Photo Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics". En *Journal of Visual Culture* 7(2): 147-163.
- POOLE, Deborah  
2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- POOLE, Deborah e Isaías ROJAS PÉREZ  
2011 "Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra". En Gisela Cánepa, ed., *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 263-303). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PRICE, Sally  
2007 *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: The University of Chicago Press.
- POSTILL, John  
2010 "Introduction: Theorising Media and Practice". En Birgit Bräuchler y John Postill, eds., *Theorising Media and Practice* (pp. 1-32). Oxford: Berghahn.
- ROSALDO, Renato  
1993 *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- SCHMIDT, Thomas E.  
2015 "Wem gehören die Masken?". En *Die Zeit*, 21 de mayo, p. 43.
- STRASSLER, Karen  
2010 *Refracted Visions. Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.
- VAN DIJCK, José  
2007 *Mediated Memories in the Digital Age*. Palo Alto: Stanford University Press.