

**I EP - Instituto de Estudios Peruanos**

**Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones  
de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú**

**VISION, RAZA Y MODERNIDAD. INTRODUCCIÓN\***  
DEBORAH POOLE

**Módulo: Estudios de caso  
Sesión 14, Lectura Nº 2**

*Lima, diciembre de 2002*

---

\* En: Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

## INTRODUCCION

Deborah Poole

Las imágenes se mueven a través de la vida de los pueblos andinos en diversas formas. Calendarios con fotografías de todo tipo, desde gringas desnudas hasta incas emplumados o gatitos, adornaban las paredes de las tiendas y las dependencias públicas. En las casas campesinas los libros y revistas se atesoran. Los periódicos se clavan en las paredes para protegerse del frío. Sus imágenes desparramadas de políticos, artistas de cine y crímenes sanguinarios, llevan los ojos a un mundo que pareciera ya no existir desde hace mucho tiempo. En muchas de las casas campesinas de las provincias altas de Cusco, donde trabajé como antropóloga durante la década de 1980; estas familias envolvían los retratos de estudio e instantáneas de parientes y antepasados en bolsas de tela o plástico, y luego los guardaban cuidadosamente en las hornacinas de las paredes de adobe de las casas. Cada vez que he tenido la oportunidad de observarlas, en ocasiones en las que sus propietarios han quitado las diversas cubiertas que protegen la fotografía de aquellas miradas de quien no haya sido invitada para ello, siempre me he sentido impresionada por el parecido entre estos bultos de imágenes y aquellos que suelen esconder las *illas* y otros atavíos rituales que se usa en los pagos a la tierra o *pagapus*. A pesar de la diversidad de fotografías que tienen en su entorno, las poses que elegían para sus propios retratos eran notoriamente uniformes. Cada vez que me han pedido fotografiar a una familia, sus miembros se han colocado muy rígidos, con los brazos colgando a ambos lados y con los rostros mirando directamente a la cámara. En general, ellos rechazan las fotografías que muestran sonrisas, o las instantáneas -o lo que se podría denominar fotografías "naturales" -que yo tomaba por mi cuenta. Hice gran parte de las entrevistas que fueron parte de mi investigación mientras daba vueltas alrededor de las casas esperando que las personas lavaran y trenzaran su cabello, que se lavaran y peinaran, que refregaran a los bebés, e incluso que acicalaran la crin del caballo; todo ello en preparación para el retrato de familia que les iba a tomar con mi cámara de 35 mm, tal como me habían solicitado. Comencé a desarrollar una teoría sobre la comprensión que ellos mismos tenían acerca de los retratos y sobre su preferencia por determinadas poses. Según mis notas de campo, tenía algo que ver con la historia de la fotografía -sobre la cual en esos momentos no sabía prácticamente nada- y con los tipos de poses que requerían las viejas cámaras que todavía se usaban en las plazas públicas y los estudios comerciales de Cusco.

En la medida en que crecía mi curiosidad por los campesinos y las fotografías, comencé a experimentar. Llevé libros de fotografías al campo para mostrarlos a la gente. Quería ver cómo juzgaban las ilustraciones, qué es lo que dirían. Creo que esperaba que ellos fueran indiferentes o mostraran desaprobación. Pero sus comentarios fueron mucho más astutos. Un día, mientras estaba observando *Other Americas*, de Sebastiao Salgado, mi amiga Olga me sorprendió<sup>1</sup>. Yo había escogido el trabajo de Salgado para discutirlo con ella, en parte porque me di cuenta de que era un libro que no tenía respuestas fáciles. Las fotografías eran hermosas,

---

<sup>1</sup> Salgado, 1986.

elegantes, tenían textura, eran indiscutiblemente bellas. La impresión era técnicamente perfecta. Apelaba a todo lo que sabía, consciente o inconscientemente, sobre lo que se supone debe ser una fotografía bella. Sin embargo, como antropóloga, también las encontré alienantes. Mostraban a personas infelices o de apariencia desamparada haciendo lo que aparentemente eran cosas sobrenaturales. ¿Dónde estaban –me preguntaba- las personas que siembran los campos, trabajan en fábricas, u organizan huelgas, que también forman parte de "las otras américas"? Sin embargo, para Olga mi preocupación no tenía mayor interés. A ella le gustaba mucho el libro; aunque allí había fotografías que no se parecían en nada a las suyas, cuyos personajes estaban en poses rígidas. Más aún, las fotos eran en blanco y negro, un formato que mis "clientes" rechazaban sistemáticamente. No obstante, este fue su libro favorito entre los diversos libros que miramos. Le pregunté por qué. Y ella respondió: "Porque la pobreza es hermosa". Luego procedió a analizar varias fotografías, para mí. Le gustaba la forma en que las ilustraciones de Salgado destacaban la textura de las ropas raídas de los campesinos. De igual forma, el hecho de que en una de ellas mostrara a una pareja de ancianos campesinos vistos de espalda, porque eso ponía la atención en lo andrajoso de su ropa (tanto, pensaba yo, como en que eran anónimos). Incluso a ella le gustó la fotografía del pie agrietado de un campesino, la única imagen en la cual mi propia opinión negativa no cedería.

Hasta el día de hoy, no estoy segura si Olga me convenció con su aprecio por *Other Americas*. Lo que ella y sus vecinos hicieron, sin embargo, fue despertar mi curiosidad sobre las formas en las cuales las imágenes y las tecnologías visuales atraviesan las fronteras de aquello que con frecuencia entendemos como culturas y clases diferentes y separadas. Es claro que los campesinos a quienes fotografié tenían sus propias ideas sobre lo que las fotografías son. Aun cuando estas ideas tenían mucho en común con las mías, también había importantes diferencias. Los comentarios de Olga sobre la pobreza y la belleza –y mi reacción ante ellos- me sugirieron la importancia de reexaminar mis propios supuestos acerca del entrecruzamiento entre las ideologías políticas y las imágenes visuales. De un modo similar, nuestra apreciación común sobre las cualidades formales de las fotografías, sugería algo en torno a las formas complejas en las cuales una estética visual europea ha establecido sus demandas en nuestras ideas -por otro lado- tan diferentes sobre lo bello y lo terrenal.

Aunque Olga y las otras personas con quienes viví, hablé y trabajé en las provincias cusqueñas de Paruro y Chumbivilcas durante los primeros años de la década del ochenta, no aparecen en ningún lugar de las páginas que siguen, este libro, en varios sentidos, se debe a ellos. Su comprensión del poder -y la magia- de la fotografía me ayudó a estructurar mi propio interés en la historia de las tecnologías visuales en contextos no europeos. Sus actitudes hacia la imagen fotográfica me hicieron pensar en el problema político de la representación en una forma un poco más crítica. Finalmente, mi propia experiencia como retratista de la comunidad, estuvo constantemente en mi mente cuando contemplaba las miles de imágenes mudas de campesinos andinos guardadas en los archivos fotográficos de New York, Washington, Rochester, Londres, París, Lima y Cusco. ¿Cómo debería yo descifrar las intenciones de los fotógrafos que tomaron estas imágenes, a veces anónimas? Incluso, ¿cómo podría comenzar a imaginar lo que estaban pensando los personajes de estas fotografías del siglo XIX y de inicios del siglo XX? ¿Cómo podría yo hablar y teorizar sobre los diferentes estilos visuales que comencé a

detectar en las fotografías tomadas en Europa y el Perú? ¿Dónde, más allá del archivo, podría buscar el discernimiento que subyace a los discursos culturales y raciales que animaban a estas silenciosas imágenes? En los hechos, ¿qué rol jugaron estas fotografías en la conformación de las identidades e imaginarios de la gente que posaba para ellos? ¿Qué mensaje en torno a sus propias ideas sobre la fotografía y la identidad, propias de fines del siglo XX, me estaban enviando desde su punto de vista singular sobre el pasado andino? (Figura 1.1).

Este libro es un intento de responder a algunas de esas preguntas. 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 los europeos y el mundo andino postcolonial. Al describir este encuentro, estoy particularmente interesada en investigar el rol que han jugado las imágenes visuales que han circulado en la fantasía, ideas y sentimientos, entre Europa y los Andes. Un objetivo del libro es preguntar cuál es el rol que los discursos e imágenes visuales jugaron en las formaciones intelectuales y los proyectos estéticos que se plasmaron dentro y alrededor de los países andinos en el siglo XIX e inicios del siglo XX. Un segundo objetivo es analizar el rol de las imágenes visuales en la estructuración y reproducción de los proyectos científicos, los sentimientos culturales y las tendencias estéticas que caracterizan a la modernidad en general, y al discurso racial moderno en particular. Los materiales visuales que se analizan en este libro incluyen imágenes de novelas y óperas del siglo XVIII, grabados de expediciones científicas del siglo XIX, *cartes de visite*, fotografía antropométrica, pintura costumbrista, arte indigenista peruano, y fotografías provenientes de estudios cusqueños de las décadas de 1910 y 1920.

En la medida en que esta lista de formas y géneros de imágenes se vaya tornando clara, mi propósito no es escribir una historia de la representación visual en los Andes, ni de compilar un inventario integral de los motivos, estilos, tecnologías e individuos que estuvieron implicados en la construcción de "una imagen de los Andes". La diversidad de las imágenes que han circulado en torno y a través de los Andes, se impone en contra de cualquier historia singular. Por el contrario, plantea poner en consideración el sorprendente número y variedad de imágenes e imágenes-objeto a través de las cuales ese lugar denominado "los Andes" ha sido concebido y deseado, marginado y olvidado por la gente de ambos lados del Atlántico.

El término "mundo de imágenes" captura la complejidad y multiplicidad de este mundo de imágenes que circuló en Europa, América del Norte y América del Sur. Con este término, también espero relevar la naturaleza simultáneamente material y social de la visión y la representación. El ver y el representar son actos "materiales" en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No "vemos" simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos -y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales. La historiadora del arte Griselda Pollock ha afirmado que "la eficacia de la representación reside en un intercambio

incesante con otras representaciones"<sup>2</sup>. Es una combinación entre, por un lado, estas relaciones de referencia e intercambio entre las propias imágenes y, por el otro, aquellas de carácter social y discursivo que vinculan a quienes elaboran las imágenes con quienes las consumen, lo cual da forma a un "mundo de imágenes".

La metáfora de un mundo de imágenes a través del cual las representaciones fluyen de un lugar a otro, de una persona a otra, de una cultura a otra, y de una clase a otra, también nos ayuda a juzgar más críticamente la política de la representación. Como lo sustentaré, la diversidad de imágenes-objeto visuales halladas en el mundo de imágenes de los Andes, constituye un argumento contra cualquier relación simple entre las tecnologías representacionales, la vigilancia y el poder. Ni los campesinos cuyos retratos tomé ni los muchos peruanos con quienes más tarde he hablado mientras investigaba para este libro, ni las imágenes que he hallado en los archivos y libros se reducen fácilmente a algún programa político o de clase. Ello no quiere decir que fueran inmunes a las seducciones de la ideología. Más bien, al igual que la mayor parte de nosotros, parecen ocupar una ubicación más dificultosa en los intersticios de las diferentes posiciones ideológicas, políticas y culturales. 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.

Una forma de pensar en las relaciones y sentimientos que dan significado a las imágenes es verlas como "cultura visual". Ciertamente, esto podría parecer el camino obvio para un antropólogo involucrado en el análisis visual. El término "cultura", sin embargo, trae consigo un pesado bagaje<sup>3</sup>. Tanto en el uso popular como en el uso antropológico, implica un sentido de significados y códigos simbólicos compartidos que pueden dar origen a comunidades de personas. Aunque no quisiera prescindir completamente del término *cultura visual*, he hallado que el concepto de *economía visual* es más útil para pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. En un sentido general, la palabra *economía* sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida. En el sentido más específico de una economía política, también sugiere que esta organización lleva consigo una relación - no necesariamente directa- con la estructura política y de clase de la sociedad, así como con la producción e intercambio de bienes materiales o mercancías, que forman el alma de la modernidad. Finalmente, el concepto de economía visual nos permite pensar más claramente en los canales globales -o por lo menos transatlánticos- a través de los cuales las imágenes -y los discursos sobre las imágenes- han fluido entre Europa y los Andes. Es relativamente fácil imaginar que personas de París y Perú, por ejemplo, participan en la misma "economía". Pero

---

<sup>2</sup> Pollock, 1994, p. 14.

<sup>3</sup> Williams 1983, 1985 y 1977, pp. 11 -20. Sobre genealogías críticas del concepto de cultura, en la antropología norteamericana, véase, entre otros, Roseberry 1989, y Stocking 1992, particularmente las pp. 114-17.

imaginar o hablar de ellos como parte de una "cultura" compartida es considerablemente más difícil. Utilizo el término *economía* para aprehender mejor el sentido del entrecruzamiento entre las imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales.

La economía visual en la que se centra este libro está formada por la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes de los Andes y de los pueblos andinos en el período que corre entre aproximadamente mediados del siglo XVIII e inicios del siglo XX. Las fronteras cronológicas de esta economía visual han sido definidas, en un extremo, por la ocurrencia de ciertos cambios en las epistemologías europeas acerca del status de la visión y del observador. En el otro extremo, mi investigación llega hasta las décadas que precedieron al advenimiento de la comunicación de masas y a lo que Guy Debord ha llamado la "sociedad del espectáculo". La televisión y el cine han cambiado drásticamente nuestra comprensión de imágenes y experiencia visual. Este libro considera la economía visual que precedió a estos cambios en la tecnología visual, la cultura pública, y las formas del poder del estado que ellas suponen<sup>4</sup>

Al analizar esta economía mi objetivo es doble: por un lado, quiero entender la especificidad de los tipos de imágenes a través de las cuales Europa, y Francia en particular, imaginaron a los Andes, y el rol que los pueblos andinos jugaron en la creación de tales imágenes<sup>5</sup>. Por otro lado, estoy interesada en comprender cómo el mundo de imágenes andino participó en la formación de la economía visual moderna. Son dos las características que distinguen a esta economía visual, de sus antecesores de la Ilustración y el Renacimiento. Primera, en la moderna economía visual el dominio de la visión está organizado alrededor de la producción y circulación continua de objetos-imagen y experiencias visuales intercambiables o en serie. Segunda, el lugar del sujeto humano -u observador- ha sido rearticulado para adecuarse a este campo visual altamente móvil o fluido. Estos nuevos conceptos de observación, visión, e imagen visual, surgen hacia inicios del siglo XIX, en momentos en que la economía capitalista y el sistema político de Europa estaban experimentando un cambio dramático.

La descripción y teorización de los campos discursivo y social al interior de los cuales ocurre esta reorganización total de la visión y del conocimiento, plantean un

---

<sup>4</sup> Sobre la sociedad del espectáculo, véase Debord 1977. Debord (1988) fija la fecha del surgimiento de la sociedad del espectáculo a fines de la década de 1920, fecha que, como lo señala Crary (1989), corresponde a la invención de la televisión y al auge de los regímenes fascistas europeos.

<sup>5</sup> En este libro me centro en el pensamiento francés sobre los Andes. A la vez que reconozco la naturaleza necesariamente permeable de las fronteras nacionales que ponemos en torno a las tradiciones culturales y -especialmente- intelectuales, un enfoque en Francia se justifica en el caso andino por diversas consideraciones históricas, entre las cuales está el rol central que los intelectuales franceses jugaron en la producción de una cierta imagen utópica del Nuevo Mundo en el siglo XVIII; el predominio de fotógrafos y viajeros franceses en América del Sur en el siglo XIX; la riqueza de las imágenes andinas de los archivos franceses; y, finalmente, la importancia de la influencia cultural francesa en las élites andinas del siglo XIX. Abordo imágenes, textos e intelectuales franceses en tanto son representativos, en algunos aspectos, de las ideas "europeas" sobre la visión, la raza y los Andes. Sin embargo, hasta donde ha sido posible, he intentado respetar la especificidad de las tradiciones intelectual, científica, estética y cultural francesas.

desafío a causa de su complejidad. Este libro estructura la historia de la visualidad moderna a través del análisis de un conjunto específico de imágenes, así como de los individuos y sociedades que las producen. De esta manera, la visión se convierte en un problema de actores sociales y de sociedades, y no de los discursos abstractos, regímenes de conocimientos, sistemas de signos e ideologías que suele invocar la literatura teórica sobre la visión. Los regímenes discursivos tienen una presencia constitutiva e incluso material en la historia. Sin embargo, para entender cómo es que ellos modelan nuestras acciones, creencias y sueños, debemos mirar las formas en las cuales los discursos se entrecruzan con las formaciones económicas y políticas específicas. Esto es particularmente cierto en el mundo no-europeo, donde las nociones europeas de representación, visión y verdad, a nivel filosófico y científico, han sido moldeadas para adecuarse a determinadas agendas políticas y culturales tanto de los agentes de la dominación imperial como de los nativos que se resisten (y adecuan) a este dominio.

## PRINCIPIOS DE ECONOMÍA VISUAL

Al igual que otras economías, una economía visual implica por lo menos tres niveles de organización. Primero, debe haber una organización de la producción que comprenda tanto a las individuos como a las tecnologías que producen imágenes. Con relación a la producción de imágenes, en el presente trabajo me centro en las personas, y -aunque en menor medida- en las instituciones que elaboraban, distribuían, y publicaban imágenes del mundo andino. A este respecto, el libro bien podría ser abordado como una etnografía histórica en torno a los intelectuales cuyos discursos e ilustraciones dieron forma al imaginario moderno sobre los Andes.

Como otros etnógrafos, he sido selectiva al elegir a los individuos cuyo trabajo representará el mundo andino de imágenes<sup>6</sup>. Al hacer esta selección me he guiado no por la idea de descubrir un conjunto típico o representativo de imágenes o de hacedores de imágenes, sino más bien por una comprensión de que cada individuo e imagen constituye una instancia particular al interior del amplio rango de prácticas y discursos representacionales que han intervenido en la construcción del mundo de imágenes andino. Los hombres y mujeres que encontraremos van desde famosas personalidades como Voltaire, Humboldt y Buffon, hasta personajes desconocidos o incluso -algunos podrían decir- insignificantes, como el antropólogo Arthur Chervin, el artista Juan Manuel Figueroa Aznar, y los fotógrafos de estudio Filiberto y Crisanto Cabrera. Aunque en los libros de historia tienen una relevancia diferente, ambos grupos jugaron un determinado rol en la conformación de los discursos y economías visuales que aparecieron en el curso del encuentro andino-europeo. Aunque, ciertamente, los lujosos grabados de Humboldt han sido vistos por más personas, las fotografías privadas de Figueroa o los retratos de estudio de Cabrera hablan con igual -o tal vez mayor- elocuencia sobre el rol que la economía visual ha jugado en el ámbito más íntimo del sentimiento, el deseo y la emoción.

---

<sup>6</sup> Entre los artistas y viajeros de los siglos XIX y XX a quienes he excluido con reticencia de este análisis del mundo de imágenes andino están Ephraim George Squier, Frederic Edwin Church, Paul Marcoy, Pancho Fierro, Agustín Guerrero, Francisco Laso, Adolphe Bandelier, Hiram Bingham y Martín Chambi. La extensión de esta lista expresa las dificultades de presentar cualquier selección de imágenes como representativa del diverso mundo de materiales que han circulado en nuestras imaginaciones científica y popular como constituyentes de "los Andes". Sobre Squier, Church y Bingham, véase Poole 1998, pp. 110-136.

Un segundo nivel de la organización económica implica la circulación de mercancías o, en este caso, de imágenes-objeto visuales. Aquí el aspecto tecnológico de la producción juega un rol determinante. Durante los siglos XIX y XX, dos tecnologías han sido de particular importancia en la producción de un archivo de imágenes del mundo andino. Hasta inicios del siglo XIX, los pueblos y lugares andinos eran vistos casi exclusivamente en grabados. Luego, desde aproximadamente mediados del siglo XIX en adelante, la fotografía y la litografía se constituyeron en las tecnologías preferidas para reproducir las imágenes de los Andes y de sus pueblos<sup>7</sup>. El efecto inmediato de esta innovación tecnológica fue una expansión espectacular tanto de la cantidad como de la accesibilidad de las imágenes andinas. Las litografías habían circulado entre grupos relativamente pequeños de personas que tenían los recursos para comprar grabados y libros. Las fotografías, por el contrario, fueron producidas a gran escala en *cartes de visite* y *postales* y, después de la perfección del semitono que ocurrió a principios de la década de 1880, en revistas populares y en periódicos.

Esta cuestión de la circulación se superpone con el tercer y último nivel sobre el cual se debe evaluar una economía de la visión: los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético. En este nivel de análisis de la economía visual hay que dejar de lado la cuestión del significado de las imágenes específicas para preguntarnos cómo es que ellas *adquieren valor*. Por ejemplo, en las culturas europeas del siglo XIX, las imágenes gráficas se evaluaban en términos de su relación con la realidad que supuestamente representaban. Según este discurso realista, el objetivo de toda representación visual es cerrar la brecha entre la imagen y su referente. Se cree que el valor o utilidad de la imagen reside en su capacidad para representar o reproducir la imagen de un original (o sea de la realidad). En los términos del discurso realista dominante, por tanto, se podría pensar que esta función representacional de la imagen podría ser su "valor de uso"<sup>8</sup>.

Sin embargo, cuando se piensa en la imagen como parte de una economía general de visión, ella también debe considerarse en términos de su valor de cambio. Aquí el estatus de objeto de las imágenes gráficas producidas a través de diferentes tecnologías asume una importancia inmediata. La fotografía y el fotograbado, por ejemplo, además de producir imágenes más "realistas", también son tecnologías para la producción mecánica y a gran escala de tipos específicos de objetos visuales. Estos objetos se caracterizan, en primer lugar, por su relativa disponibilidad, portabilidad y tamaño. Los campesinos que fotografié, por ejemplo, podían poseer retratos fotográficos en una forma en la que probablemente no podrían tener pinturas. Y, lo que es más importante, ellos podían guardar sus fotografías en secreto o exhibirlas, según desearan. También podían reproducirlas, hacerlas más grandes o más pequeñas, y regalarlas. A pesar de la calidad técnica o del contenido pictórico, la posesión de fotografías confería un estatus especial a sus

---

<sup>7</sup> Sobre la fotografía en los países andinos véase Antmann 1983, Benavente 1995, Chiriboga y Caparrini 1994, McElroy 1985, Serrano 1983 y Watriss y Zamora 1998.

<sup>8</sup> Cuando se toman como parte del sistema de valores, los cambios históricos en técnica, género y formato parecen haber sido, en retrospectiva, el resultado inevitable de un impulso -originado en el perspectivismo renacentista y el racionalismo cartesiano hacia un mayor realismo o "verdad" en el dominio de la experiencia visual. Sobre discusiones críticas en torno al discurso realista en la historia del arte y la fotografía, véase, entre otros, Bryson 1983, Crary 1990, Krauss 1989, Mitchell 1986, Sekula 1984 y Tagg 1988.

propietarios. Cuando se toma en consideración tales usos sociales de objetos o mercancías fotográficos, se ve claramente que el valor de las imágenes no se limita al que adquieren como representaciones vistas (o consumidas) por observadores individuales. Por el contrario, las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio<sup>9</sup>.

En algún nivel, el valor de cambio de cualquier imagen o imagen-objeto particular está íntimamente relacionado con su contenido representacional. Sólo se requiere pensar en las valoraciones muy diferentes que se ponen en los retratos de familia y en las postales. Ambas están basadas en tecnologías fotográficas, ambas circulan en la sociedad; sin embargo, ambas adquieren diferentes valores sociales y estéticos en virtud del hecho de que una contiene la apariencia de la gente que conocemos, en tanto que la otra contiene vistas de personas o lugares que conocemos sólo bajo la forma de imágenes.

Pero también hay un argumento heurístico para considerar por separado las dos formas de valor, porque cada una tiene algo diferente que decir sobre la naturaleza social de las imágenes. Por ejemplo, si miramos una tarjeta postal de una ciudad andina en términos de su contenido representacional -o su valor de uso- su importancia social y política pareciera estar relacionada con lo que nos dice -o no nos dice- sobre el lugar particular que muestra. Pero si consideramos la misma tarjeta postal en términos de su valor de cambio pensamos más bien en su relación con millones de otras postales de otros lugares, y cómo su circulación conecta al observador con este otro mundo de imágenes de postales asignándole así su significación y valor.

En la literatura sobre la representación colonial hay una tendencia a privilegiar el análisis del valor de uso de las imágenes<sup>10</sup>. Estos trabajos tienden más bien a describir conjuntos específicos de imágenes tomadas en el mundo colonial o no-europeo en términos de su función representacional (o su valor de uso). El siguiente paso es, con frecuencia, denunciar el hecho de que este contenido "distorsiona" la realidad que afirma retratar. Entonces, es a través de este proceso de distorsión -se afirma- que el observador europeo construye una determinada "imagen" del mundo colonial. Este tipo de análisis plantea dos problemas principales. Primero, si enfocamos solamente la representación y sus descontentos, sigue siendo prácticamente imposible distinguir la manera cómo las políticas visuales del colonialismo son diferentes de su política textual., o incluso si difieren de ella. Segundo, un enfoque en el contenido elude la cuestión más importante de evaluación de las interpretaciones complejas y a veces conflictivas que los diferentes observadores ponen en las imágenes.

---

<sup>9</sup> Mi concepto de valor de cambio tiene una deuda con el reciente trabajo sobre el carácter mercantil de las fotografías. Se puede hallar diferentes propuestas sobre este problema en Bourdieu 1965, Krauss 1989, Metz 1985, Rouillé 1982, Sekula 1983 y 1984, Tagg 1988 y Taussig 1993. Los ensayos de Benjamin (1966 y 1980) sobre fotografía y reproducción mecánica han sido claves para el replanteamiento reciente sobre la fotografía en tanto forma de mercancía.

<sup>10</sup> En comparación con la revolución en los estudios literarios y culturales que siguió a la publicación de *Orientalism* de Edward Said, se ha prestado poca atención al análisis del imaginario visual del colonialismo europeo y el imperialismo norteamericano. Entre las excepciones importantes están Alloula 1986, Edwards 1992, Graham Brown 1988, Lutz y Collins 1993, Maurel 1980, Monti 1987, Pinney 1992a, Prochaska 1990 y Solomon-Godeau 1981.

Con este problema en mente, algunos trabajos recientes se han enfocado en el análisis de las imágenes en el colonialismo y las sociedades de clase a partir del concepto de archivo. Se han concentrado en particular en el análisis de dos tipos de imágenes: las postales y la fotografía racial o etnográfica<sup>11</sup>. La mayor parte de estos autores comparte el interés foucaultiano -o, en términos más generales, postestructuralista- por develar las funciones políticas del archivo visual como una tecnología para la regulación o normalización de las identidades subalternas, o para compilar las bases estadísticas del conocimiento imperial<sup>12</sup>. Este enfoque en el archivo visual nos sugiere un conjunto muy diferente de preguntas sobre las formas en las cuales la visión y el poder se entrecruzan en el mundo colonial.

Al explorar el mundo de imágenes andino, he intentado otorgar igual peso al contenido representacional (o valor de uso) de las imágenes y a las formas de propiedad, intercambio, acumulación y agrupación que caracteriza a determinadas formas de imagen como objetos materiales. A causa de que sus superficies gráficas se leen como representaciones de algún referente material -real o imaginado- del mundo andino, las imágenes que encontraremos han contribuido individual y colectivamente a crear un discurso compartido sobre lo que eran "los Andes". En otras palabras, ellas concuerdan en algún sentido con una cultura visual europea dominante en la cual las imágenes se leen como "representaciones" de una realidad que existe más allá de la imagen. También concuerdan, lo que no es sorprendente, con las comprensiones contemporáneas sobre las diferencias raciales y la evolución cultural, así como con las "misiones civilizadoras" del imperialismo europeo y norteamericano. Al apuntar hacia esta complicidad entre el discurso imperial y la función representacional de las imágenes, mi lectura del archivo visual andino comparte un interés común con otros trabajos recientes sobre la representación de las personas nativas o de los trabajadores originarios del mundo no-europeo. Al relevar la naturaleza colectiva y circular del mundo de imágenes andino, también comparto el interés general de los post-estructuralistas por la comprensión de las tecnologías estadísticas y de archivo que subyacen al poder imperial.

Mi análisis sobre el mundo andino de imágenes toma como punto de partida otros estudios de la representación colonial, e intenta ubicar las imágenes al interior de una visión más general de la economía visual, para luego relacionar esta economía con el discurso sobre la raza, que es un discurso históricamente cambiante. Más concretamente, sugiero tres argumentos sobre la modernidad visual y la raza. Primero, al abordar las imágenes como objetos materiales con sus propias características sensoriales, sugiero maneras específicas en las cuales el carácter material de las imágenes, tales como la fotografía, plasmaron las comprensiones populares de "raza" como un hecho material y biológico. Segundo, además de considerar lo que podríamos entender como el rol "ideológico" de las imágenes, también miro las formas particulares en las cuales la fantasía y el deseo entran en la

---

<sup>11</sup> Sobre la postal, véase especialmente Alloula 1986 y Schor 1992. Sobre la fotografía racial y etnográfica véase especialmente Pinney 1992b.

<sup>12</sup> Una parte del trabajo más importante sobre el archivo fotográfico en tanto tecnología del poder imperial se ha enfocado en torno al estudio del territorio del oeste norteamericano; véase, por ejemplo, Krauss 1989 y Trachtenberg 1989, pp. 119-163. Sobre el archivo fotográfico como concepto teórico y discursivo, véase Sekula 1989. En el capítulo v analizo la supresión de la fotografía colonial en la historia que Sekula y otros hacen del archivo europeo.

producción y el consumo de las imágenes visuales. Glosó esta dimensión bajo el término, en cierto modo menos concreto pero -como argumentaré- no menos "económico" de placer. Finalmente, considero que las imágenes no-europeas -en este caso andinas- son algo más que "reflejos" pasivos de discursos contruidos en Europa. Me pregunto, más bien, cuál es el rol que estas imágenes coloniales jugaron en la formación y consolidación de los discursos visual y racial que formaron el núcleo de la modernidad europea<sup>13</sup>.

## VISIÓN Y RAZA

Las formas particulares de valor de cambio asociadas con las imágenes de producción a gran escala tomaron forma hacia mediados del siglo XIX. En ese momento, las imágenes reproducibles -las fotograflas y las litografías comenzaron a adquirir valor independientemente del contenido referencial -o el valor de uso- que se les asignaba como representaciones de determinadas personas, lugares u objetos. La mayor parte de los críticos ha señalado que la fotografía es la tecnología generadora que subyace a esta rearticulación de la relación entre imagen y representación. De particular importancia han sido los ensayos de Walter Benjamin acerca de la revolución producida por la fotografía y el cine en el ámbito social del arte. Este autor afirma que, debido a que la fotografla era capaz de reproducir imágenes mecánicamente y en serie, ha desmantelado el aura (o "valor") que se había atribuido a la obra de arte como una representación singular. En el lugar de ésta, allí emergió lo que Benjamin describe como una economía visual en la cual las reproducciones de las obras de arte circulan libre y más democráticamente en la sociedad. En esta nueva economía visual, las "representaciones" se refieren a otras imágenes, tan frecuentemente como a una singular realidad referencial<sup>14</sup>.

Mi investigación inicial para este libro estuvo inspirada, en parte, por un interés similar en el estudio de las formas a través de las cuales la tecnología fotográfica había alterado los conceptos de visión y visualidad que animan el mundo andino de imágenes. Sin embargo, cuando empecé a correlacionar las historias de los discursos con las prácticas visuales a través de las cuales los europeos del siglo XIX y principios del XX habían imaginado los Andes, percibí un cambio en la organización de la experiencia visual previo a la introducción de la fotografía. Como lo ha señalado Jonathan Crary en su estudio acerca de la modernidad visual, la ruptura crucial en las comprensiones europeas sobre la subjetividad visual y sobre el observador tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XIX, poco antes de que Daguerre inventara el proceso fotográfico en 1839, y de la introducción de las técnicas de impresión de fotografías en positivo en 1850. Las características que definen esta ruptura epistémica del campo de la visión fueron: la consolidación de formas particulares de visión subjetiva, y "una proliferación de signos y objetos circulares cuyos efectos coinciden con su visualidad"<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> De acuerdo con el uso que ya ha sido aceptado entre los críticos postcoloniales, el término "colonial" se utiliza aquí y en otros lugares de este libro como una glosa para "noeuropeos". Las ventajas de tal uso es que apunta hacia las relaciones jerárquicas y las historias que vinculan a Europa con "no-Europa". Como lo muestra claramente el caso andino y latinoamericano, la desventaja es que oscurece las importantes discrepancias cronológicas que dieron forma a las historias y culturas "coloniales" en diferentes áreas del mundo.

<sup>14</sup> Benjamin 1969, 1980.

<sup>15</sup> Crary 1990, p. 11.

Crary ubica los orígenes de la modernidad visual en las técnicas y discursos filosóficos europeos vinculados a la observación y la constitución del sujeto observador. Por mi parte, me propuse la tarea de trazar los orígenes de la modernidad visual y lo que Crary ha denominado su "abstracción inexorable de lo visual" en el mundo andino de imágenes. Aquí, en el explosivo terreno de las relaciones (post) coloniales, las nociones de acumulación, serie e intercambio que están en el centro tanto de la modernidad visual como de la economía capitalista, han terminado más dramáticamente en el ámbito de la teoría racial y en el correspondiente discurso fisiognómico de los "tipos". Es obvia la relevancia de la raza para un estudio de la cultura visual. En tal sentido, al formular la identidad mediante los severos métodos y lenguajes de la ciencia biológica de esa época, la teoría racial del siglo XIX no hacía sino traducir la política de sojuzgamiento colonial en un cálculo visual -y estético- de diferencias "naturales" encarnadas. Sin embargo, con esto no quiero decir que la raza funciona sólo -o incluso principalmente- a través de tecnologías y discursos visuales. Tampoco que la visión explique a la raza o la raza a la visión. Por el contrario, 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.

La fascinación científica y voyeurística de los grabados, y en especial de las fotografías de gente y lugares no-europeos que circuló en la Europa del siglo XIX, estaba relacionada en parte con las formas en las cuales su naturaleza material de objetos visuales dio soporte a la -emergente- idea de raza como un hecho material, histórico y biológico. La teoría racial construyó sus clasificaciones comparando a unos individuos con otros y luego clasificándolos. Al interior de cada "raza", se consideraba que algunos eran equivalentes a otros en tanto representantes de su tipo. Según las categorías raciales, se comparaba a los individuos con el propósito de asignarles tanto una identidad como un valor social relativo. En este libro sugiero que el archivo visual de imágenes coloniales -o no-europeas- participó de una forma específica en la consolidación, propagación y popularización de esta lógica de comparación y equivalencia. Los estudios de Peter Camper, Johannes Friederich Blumenbach y Paul Broca, para nombrar sólo a algunos de los fundadores de la teoría europea de raza, fueron leídos por una cantidad más bien limitada de personas. Sin embargo, las fotografías circulaban ampliamente. En tal sentido, no sólo reflejaron el discurso racial de la época, sino que también participaron en la formación de la cultura racial que subyace a la modernidad europea. En sus estudios sobre las modernas prácticas disciplinarias y los regímenes de gobierno, Michel Foucault ha propuesto que, para buscar los orígenes de la mirada clínica moderna, debiéramos mirar las prácticas universales de inscripción, registro e inspección. Este libro sigue el método genealógico de Foucault, pues pone la mirada en los mecanismos de archivo y representación, de la producción y circulación de imágenes coloniales, para así hallar los orígenes del pensamiento racial moderno.

El trabajo de Foucault también ofrece una orientación para pensar en torno a la cronología del pensamiento racial moderno. En sus últimos trabajos, Foucault estaba interesado en delinear el proceso a través del cual un discurso moderno de autoconciencia, vigilancia y disciplina biológica o sexual, surgió conjuntamente con el estado normalizador en la Europa de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Él sugiere que este discurso y las tecnologías disciplinarias que le asisten fueron un instrumento para la formación de un tipo específico de poder moderno denominado

"biopoder". Para Foucault, el biopoder se distinguía por ser "la primera vez en la historia... [se] hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana". La biología, la demografía, la medicina y la estadística moral se convirtieron en las principales ciencias del siglo XIX. Estos discursos científicos, dice Foucault, constituyeron las tecnologías políticas que plasmaron aquellas nuevas formas de poder normalizador preocupado por la "invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas"<sup>16</sup>.

Este cambio trascendental en las formas de poder y conocimiento también ha sido signado por un cambio en los discursos europeos de identidad desde lo que Foucault caracteriza como un interés "aristocrático" por la sangre y el linaje, hacia una preocupación "burguesa" en la progenie, la reproducción y la población. Para este cambio ha sido clave el concepto biológico moderno de "raza". Lo que Foucault no dice, sin embargo, es que este nuevo discurso sobre raza -y las formas del "biopoder" que implica- no se dio sólo al interior de las fronteras de Europa. Por el contrario, como lo ha señalado Ann Stoler, el pensamiento racial y evolucionista moderno debe estudiarse en relación con los imperios coloniales en expansión, que Foucault, de hecho omite en su historia de la sexualidad y el poder político en Europa. En tanto instrumento de expansión imperial, la "raza" proporcionó el lenguaje científico a través del cual se podría describir, clasificar y subordinar a los "nativos" como tipos humanos que los europeos vieron como moralmente inferiores. El propio concepto de raza, por constituir una tecnología disciplinaria, proporcionó un modelo -o un estímulo- para la perfección de aquellos discursos disciplinarios del ser burgués, que Foucault glosa como "sexualidad"<sup>17</sup>.

Este trabajo pretende contribuir a la discusión que el libro de Stoler ha ayudado a abrir acerca de Foucault, de la raza y del colonialismo. Son dos las contribuciones que hace: la primera se refiere a la cronología, la segunda al lugar de los discursos y las tecnologías visuales en la constitución del pensamiento racial moderno. En *History of Sexuality*, Foucault afirma que fue recién a fines del siglo XIX que la mirada disciplinaria burguesa se interesó en observar a otros<sup>18</sup>. En sus posteriores lecturas sobre la raza y el estado normalizador, sin embargo, comienza a trazar un escenario más complejo para la emergencia del discurso racial moderno. Aunque no da un "origen" exacto para el discurso racial, sí aborda las nuevas tecnologías de regularización y enumeración que han surgido entre mediados y fines del siglo XVIII<sup>19</sup>. Stoler ha argumentado que la cronología eurocéntrica de Foucault debe ser reexaminada a la luz de las historias, culturas y regímenes administrativos coloniales, donde la "raza" fue perfeccionada como una tecnología normalizadora.

---

<sup>16</sup> Foucault 1980<sup>a</sup>, pp. 142-144. Acerca del biopoder véase también Foucault 1991

<sup>17</sup> Stoler 1995. Sobre raza y colonialismo véase también Alatas 1977; Breman 1990; Hobsbawm 1987, pp. 252-254; Kiernan 1969; Mc Clintock 1995; y Pieterse 1992

<sup>18</sup> Foucault 1998. Véase también Pollock 1992.

<sup>19</sup> Foucault 1991, 1992. Stoler (1995, pp. 55-94) proporciona un resumen de las conferencias inéditas de Foucault sobre la "raza". Es difícil reconstruir la comprensión de Foucault sobre la historia del pensamiento racial, en buena parte porque la propia naturaleza de su proyecto desestima efectivamente la posibilidad de definir orígenes o cronologías absolutas. Por el contrario, Foucault presenta lo que Stoler (1995, p. 61) caracteriza como un "rebote discursivo" en el cual "un viejo discurso sobre raza es recubierto, modificado, encajado e introducido, bajo nuevas formas".

En este libro abordo el problema histórico de raza y colonialismo desde un ángulo algo diferente. En particular, analizo la raza como una tecnología visual fundada en los mismos principios de equivalencia y comparación que subyacen a las tecnologías estadísticas, los discursos morales, y el poder regulador del estado normalizador.

*Raza* es una categoría resbaladiza y a menudo vacía: ocupa diferentes posiciones estratégicas y conlleva significados sustancialmente diferentes en momentos históricos, disciplinas científicas, tradiciones nacionales, y contextos intelectuales diferentes. Es tanto visual como no visual, tanto científica como "popular", es fija y a la vez siempre cambiante. Sin embargo, con ello no quiero sugerir que no exista la raza en términos materiales o del discurso, en el sentido en que los conceptos discursivos ejercen una presencia material en la sociedad y en la historia. Por el contrario, sugerimos que tal vez podríamos llegar a entender mejor la raza si se la toma como parte de economías discursivas más amplias. En este libro me circunscribo a una de tales economías discursivas: la economía visual de la modernidad. Al reflexionar en torno a la forma como la raza está representada en esta economía visual, estoy interesada en comprender, por un lado, la relación entre los cambios que ocurrieron en los regímenes perceptivos europeos modernos y el creciente interés de los europeos en los pueblos no-europeos y, por otro, en entender el proceso por el cual las imágenes visuales han dado forma a las percepciones europeas en torno a la raza como un hecho biológico y material.

## EL PROBLEMA DEL PLACER

En nuestra prisa por develar los lazos cómplices que hay entre arte, representación y poder -o tal vez más apropiadamente en este caso, raza y representación- con frecuencia olvidamos que las imágenes también están relacionadas con el placer de mirar. Las imágenes visuales nos fascinan. Nos empujan a mirarlas, especialmente cuando el material que nos muestran no nos es familiar o es extraño. Esto es particularmente cierto en relación con la fotografía y las imágenes fotográficas -como los fotograbados-, que ejercen una afirmación cultural de representar la "realidad". Ciertamente, las fotografías ejercen un manejo peculiarmente poderoso en nuestras imaginaciones. Michel Taussig ha afirmado que el encanto con que la fotografía nos envuelve, se multiplica en las imágenes de gente del mundo colonial o no-europeo que al parecer, a la vez se asemejan y no se asemejan a nosotros. Este autor dice que es a este "espacio óptico intercultural del poder mágico", el que deberíamos mirar cuando se trata de entender nuestro deseo irresistible de contemplar al otro<sup>20</sup>

La atracción que sentimos hacia las imágenes visuales podría muy bien ser universal, parte de una facultad mimética que Taussig describe tan adecuadamente. Las formas particulares en las cuales experimentamos los placeres de lo visual, sin embargo, son cultural e históricamente específicas. Al respecto, me interesa el tipo de experiencia visual que surgió a la par que el proyecto europeo de modernidad a fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Estudios recientes han destacado dos aspectos de la moderna cultura visual europea. Los críticos del racionalismo de la Ilustración han apuntado hacia la relación entre el racionalismo cartesiano, las teorías gráficas de la perspectiva, y las prácticas y discursos de la dominación y vigilancia que modelan las comprensiones filosóficas y culturales europeas de

---

<sup>20</sup> Taussig 1993, p. 188.

alteridad y "otredad"<sup>21</sup>. Este es el aspecto de la cultura visual moderna que relevamos cuando se analizan las imágenes, ya sea como instrumentos o como reflejos de los proyectos ideológicos y discursivos del colonialismo, el imperialismo y el capitalismo.

Otros críticos, sin embargo, han argumentado que las formas alternativas de visualidad coexisten con los regímenes históricamente dominantes de racionalismo y perspectivismo. De particular importancia es el argumento de Roland Barthes quien dice que las imágenes visuales operan según una semiótica abierta o descodificada<sup>22</sup>. Este argumento sugiere que, a despecho del perspectivismo cartesiano, el valor de una fotografía o de otra imagen visual no necesariamente está ligado a su capacidad de representar un referente material particular. Una imagen puede adquirir innumerables interpretaciones o significados según los diferentes códigos y referentes que diversos observadores ponen en ella. Si bien las ideologías existentes sobre género y raza limitan en forma efectiva el rango de interpretaciones que se aplican a un retrato fotográfico, la "significación" de esa fotografía no puede controlarse en el sentido de que su imagen (significante) permanece vinculada a algún código o referente (significado) determinado. La provocativa teoría de Barthes sobre el signo visual tiene implicaciones importantes para un análisis ideológico de las imágenes. Así, por ejemplo, aunque fuera posible que la fotografía de una mujer india o de un paisaje andino vacío se interpretara como un reflejo del racismo de la dominación colonial o del impulso expansionista del capitalismo, ninguna fotografía puede ser atada a una sola propuesta ideológica.

Si combinamos las observaciones de Barthes acerca del signo visual con otras perspectivas críticas en torno al rol de la imaginación sensorial y de la fantasía en la conformación de la imaginación histórica y visual europea, es posible especular sobre la existencia de regímenes subalternos en los cuales la visión no está necesariamente vinculada a los mecanismos represivos o disciplinarios de lo que Martin Jay ha denominado "perspectivismo cartesiano"<sup>23</sup>. Jay ha presentado uno de los argumentos más convincentes para la existencia de múltiples "regímenes visuales" en la modernidad europea. Identifica dos regímenes visuales diferentes a la moda perspectivista dominante. En el primero, la visión es fragmentada y enfocada en lo material o empírico. Como tal, supuestamente las preocupaciones jerárquicas y espaciales en torno a la perspectiva son subvertidas, cuando no anuladas. Jay identifica luego el segundo régimen alternativo con las formas irregulares y la estética táctil de lo barroco, en el cual "el cuerpo vuelve a desbaratar la mirada desinteresada del espectador cartesiano desencarnado"<sup>24</sup>.

¿En qué medida funcionan estos regímenes subalternos para oponerse -o incluso para debilitar- al régimen visual dominante? Para el propio Barthes, la naturaleza fluida o abierta del código semiótico permite a las imágenes -en particular

---

<sup>21</sup> Véase, por ejemplo, Bryson 1983, Crary 1990, Fabian 1983, Foucault 1973b, 1979, 1980b, Keller, Grontkowski 1983, Rorty 1979, y Tagg 1988. Al ampliar esta crítica al estudio de la visión y de las tecnologías visuales en el mundo colonial o no-europeo, ha sido especialmente importante el trabajo de Foucault que trata del poder de vigilancia y disciplina. Véase, por ejemplo, Chow 1995, Mitchell 1988, y Shohat 1991.

<sup>22</sup> Barthes, 1977.

<sup>23</sup> Jay, 1988, p.115

<sup>24</sup> Jay 1988, p. 125.

a las imágenes fotográficas- operar como espacios de fantasía y deseo<sup>25</sup>. Para Walter Benjamin la calidad no-narrativa de las imágenes visuales opera de una forma similar al abrir espacios críticos desde los cuales es posible cuestionarlas narrativas históricas dominantes<sup>26</sup>. Algunas críticas feministas han presentado argumentos similares con relación a la naturaleza fragmentaria e inherentemente opositora de los modos femeninos (o feministas) de mirar<sup>27</sup>. Finalmente, los antropólogos y los historiadores del arte se han pronunciado a favor de la necesidad de considerar las bases culturales de diferentes regímenes perceptivos y visuales<sup>28</sup>.

El placer es otro concepto crucial para la comprensión de la desigualdad de los regímenes visuales "dominantes". Las imágenes visuales nos dan placer. Esto es cierto tanto para la antropóloga como para los campesinos a quienes ella fotografía. El placer, sin embargo, funciona en formas complejas. Al proporcionar un nexo para el juego mimético de simpatía e imitación, la imagen estimula el ámbito potencialmente anárquico de la fantasía y la imaginación. Sin embargo, el propio placer que las imágenes nos dan está moldeado por ideologías estéticas cuyas historias no son nada inocentes. La literatura, el arte, la música, han servido como vehículos para expresar y fortalecer la devoción a la nación, la "raza" y el imperio. Ciertamente, como ha argumentado elocuentemente Edward Said, es a través de los "placeres del imperio" que los intereses del imperio se impregnan más abiertamente en la imaginación y subjetividad de los individuos<sup>29</sup>. En mi exploración de las imágenes del mundo andino, de una manera constante he tenido en mente el carácter complejo e impredecible de este ámbito del placer. Como cualquier analista del imaginario colonial puede atestiguarlo, casi se podría decir que es demasiado fácil asignar a todas las imágenes la tarea de reproducir ideologías imperiales, raciales y sexuales. El mayor desafío es pensar acerca de las formas en las cuales la estética y el "código abierto" de imágenes visuales quiebra ocasionalmente el poderoso dominio que el discurso imperial tiene sobre nuestras imaginaciones.

Las especulaciones en torno al rol del placer y la existencia de regímenes "alternativos" o "subalternos" de visión plantean cuestiones cruciales sobre cómo situar los factores de agencia y ubicación en nuestros análisis de imágenes y visión. ¿Quién ve las imágenes? ¿Cómo es que factores tales como edad, género, raza, clase y cultura afectan las diferentes reacciones ante las imágenes? Si hemos de argumentar a favor de la naturaleza opositora de regímenes visuales alternativos, entonces, ¿cómo es que esta "oposicionalidad" se proyecta en diferentes grupos en el tiempo y en el espacio? Y para retornar a mis preguntas originales sobre los sistemas de valores que conforman la moderna economía visual, ¿quién "asigna" valor a una imagen u objeto visual? ¿Es que el "valor" ha sido estructurado por el propio sistema discursivo -como ocurre, por ejemplo, con el dinero o el oro en la economía capitalista? ¿O el "valor" de un objeto visual varía según la ubicación histórica y social de su observador?

---

<sup>25</sup> Bathes, 1981.

<sup>26</sup> Sobre la teoría visual de Benjamin, véase Buck, Morss 1989.

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, Rose 1986, Keller y Grontkowski 1983.

<sup>28</sup> Los intentos para hacer esto son más raros de lo que se podría esperar, aunque hay dos excepciones a esta regla: Chow 1995 y Gutman 1982. Esto se debe quizá a que, al abarcar la teoría postcolonial, la antropología visual también ha tenido la tendencia a centrarse en las formas visuales europeas (véase, por ejemplo, Lutz y Collins 1993, Taylor 1994).

<sup>29</sup> Said 1993

Una de las contribuciones más importantes que la antropología puede hacer a una teoría crítica de la visuafidad y la imagen, es resaltar la diversidad de las subjetividades visuales que operan en cualquier "mundo de imágenes". Aquellos análisis que asumen alguna versión del perspectivismo cartesiano como el único régimen visual en la modernidad, asumen un sujeto visual unitario. Desde esta perspectiva, las imágenes que los viajeros del siglo XIX y de inicios del siglo XX traían de los Andes, asumen la función disciplinaria de normalizar o limitar el rango de significados que era posible adscribir a los Andes y a sus pueblos. Esta fue, por ejemplo, una de las principales funciones de las fotografías raciales y de las *cartes de visite* que eran coleccionadas por europeos de las clases alta o media. Ciertamente, en mi análisis de las *cartes de visite*, en el capítulo V, pongo énfasis en esta función "represiva". No obstante, es necesario reconocer que para otros observadores no-europeos o para los personajes indígenas de las propias fotografías, las imágenes bien podrían tener significados diferentes<sup>30</sup>.

## LA VISIÓN EN LOS ANDES POST-COLONIALES

Las imágenes visuales, escribe Griselda Pollock, corresponden "al punto sesgado donde el deseo por conocer y las relaciones de poder están estriadas por los más impredecibles... juegos de fascinación, curiosidad, espanto, deseo y horror"<sup>31</sup>. Parte del argumento de este libro es que este contrapunto entre la imaginación sensorial y el conocimiento, adquirió características particulares en el mundo de imágenes que se ha tejido alrededor del encuentro andinoeuropeo (Figura 1.3). Esto es así por dos razones. La primera implica las formas en las cuales las propias imágenes eran interpretadas y valoradas en el tipo de economía visual que fue generada en Europa, desde fines del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX. La segunda implica las relaciones políticas e históricas que vinculan a las repúblicas andinas de Ecuador, Perú y Bolivia con los países del norte europeo y de América del Norte, que han dominado la producción cultural relativa a América Latina.

Este período podría definirse como período postcolonial andino. Históricamente, comienza con las revueltas indígenas de fines del siglo XVIII y los movimientos de inicios del siglo XIX por la independencia. Se cierra con el surgimiento de los estados modernos en las primeras décadas del siglo XX<sup>32</sup>. El período coincide con la formación y maduración de la modernidad europea. Este momento estuvo signado por la Ilustración, el discurso nacionalista moderno, y la nueva forma de poder estatal que Foucault ha denominado "biopoder". Sin embargo, las corrientes que determinan lo que sería la "modernidad", no fluyen sólo en una dirección. Por el contrario, los propios sentimientos, prácticas y discursos conocidos como modernidad europea estuvieron conformados en gran medida por el constante

---

<sup>30</sup> Estoy agradecida a Gary Urton por señalarme los riesgos que conlleva el asumir a una persona indígena "silenciosa", incluso en las maneras "represivas" de la fotografía del siglo XIX. Recientes estudios antropológicos sobre la fotografía han intentado abrirse paso en relación a este impasse, resaltando una noción relacional de la visión. Lutz y Collins (1993), por ejemplo, hablan de las múltiples miradas entrecruzadas que operan en las fotografías de no-europeos. En su análisis -en otros aspectos muy diferente- de la fotografía colonial, Taussig (1993, p. 186) también pone énfasis en los "impulsos que emite cada lado de la división colonial".

<sup>31</sup> Pollock 1994, p. 4.

<sup>32</sup> Sobre historias del período véase, entre otros, Burga y Flores Galindo 1987, Flores Galindo 1977, Gootenberg 1989, Larson 1988, McElroy 1985, Mallon 1983, y Walker 1992.

flujo de ideas, imágenes y personas entre los mundos europeo y no-europeo, en este caso, andino. En la misma medida que los centros y periferias de la economía capitalista global que subyace a la modernidad estuvieron vinculados a un constante flujo de bienes, capital y personas, las interpretaciones -o culturas divergentes sobre la modernidad que surgieron en diferentes partes del mundo fueron fenómenos vinculados y dependientes. Así, lo que dio forma al modo dominante de esta interconexión fueron la circulación o el intercambio, y no la dependencia.

Cronológicamente, este libro se aparta de otros trabajos sobre los Andes en los cuales se ha tendido a analizar las cuestiones de representación y encuentro cultural casi exclusivamente referidos a los primeros siglos del dominio colonial español<sup>33</sup>. Esa literatura explica las raíces de todo, desde la cultura indígena andina hasta la violencia política y el racismo moderno, en términos de las dicotomías étnicas y culturales generadas a partir de la experiencia colonial española. Mi intención es contribuir a una comprensión histórica, conformada de una manera más crítica, sobre las maneras como los modernos discursos visuales y estéticos han dado forma a los imaginarios europeos y andinos sobre el "mundo andino".

Entre los muy diversos conceptos, filosofías y discursos que han intervenido en la conformación del moderno mundo de imágenes andino, la noción de raza sobresale, debido tanto a su persistencia como a su universalidad. Todos los europeos y norteamericanos que han viajado a América del Sur trajeron con ellos la idea de que existe alguna -no siempre bien definida línea divisoria "racial" entre sus propias culturas, historias, religiones y cuerpos, y los pueblos andinos que se proponen hallar. Al interior de las propias repúblicas andinas, las nociones sobre la diferencia, basadas en apariencia física, cultura y color de la piel, han jugado un rol dominante en la estructuración de las identidades sociales y de los sistemas político-económicos, por lo menos desde la época de la conquista. Durante el período colonial, la principal división fue aquella que separaba a los "indios" de los españoles y también de los "criollos" que se identificaban cultural y étnicamente con los europeos. La mayor parte de antropólogos e historiadores ha señalado que esta división colonial es la fuente de las relaciones raciales y étnicas contemporáneas<sup>34</sup>. En este esquema, se entiende que "raza" es, por un lado, una realidad empírica basada en el hecho histórico de que el mundo andino alguna vez estuvo -y para algunos analistas todavía está- conformado por dos grupos genéticos y culturales separados y, por otro, una tradición cultural en cuyo curso la comprensión de los pueblos sobre todo aquello que proviene de la historia hacia su propia subjetividad está basado en el discurso "colonial" de la desigualdad.

Al analizar la historia de la raza como un discurso visual, este libro propone una genealogía diferente de raza en el mundo andino. En lugar de preguntar por qué las divisiones raciales persisten en el mundo moderno -una primera instancia para teorizar la "diferencia" -y poco después la "raza"- como pregunta imposible de responder si nos centramos solamente en los orígenes de la ideología racial- este libro más bien se pregunta, cómo es que han llegado a parecer tan naturales

---

<sup>33</sup> Ver, por ejemplo, Adorno 1986 y 1991, Cummins 1988, MacCormack 1991, Stern 1982 y Urton 1990,

<sup>34</sup> Sobre los orígenes coloniales de las ideologías raciales andinas véase, entre otros, Manrique 1993, Rivera Cusicanqui 1993, y Stern 1982. Sobre las raíces del discurso racial andino del siglo XIX, véase Callirgos 1993, Platt 1984 y Poole 1990 y 1994.

aquellas cualidades visuales particulares que el discurso racial moderno ha asignado a la “raza”. Otras explicaciones en torno a la raza comienzan con el supuesto de que el pensamiento racial moderno – o racismo- apareció cuando los europeos comenzaron a establecer definiciones o fronteras cada vez más precisas a las diferencias observadas en las poblaciones humanas<sup>35</sup>. En estos trabajos, se ve que la ciencia racial moderna con sus muchas generalizaciones falsas y gruesas ha estado motivada por un impulso general hacia un mayor realismo.

En oposición a esta narrativa realista, me pregunto cómo es que la raza llegó a ser siquiera vista. Esta pregunta podría ser formulada con relación a cualquier parte del mundo donde la misión colonizadora de las naciones europeas ha sido santificada por los controles políticos y económicos. Sin embargo, lo que es particularmente interesante sobre el contexto andino es que, a diferencia de África, donde los estereotipos e imágenes visuales fueron claramente inscritos en la conciencia artística y visual europea, América puso frente a los viajeros y científicos del norte europeo un terreno relativamente inexplorado<sup>36</sup>. Teóricos de inicios del siglo XVIII como Blumenbach, Georges Cuvier y Johann Gottfried von Herder, por ejemplo, se negaron a formar opiniones sobre la clasificación “racial” de los americanos, afirmando que en ese entonces se conocía muy poco de las fisonomías, biología y cultura de los americanos<sup>37</sup>. De esta manera, la apertura de las ex colonias de España en América del Sur en las décadas de 1820 y 1830 a los científicos y viajeros del norte europeo, coincidió con dos momentos cruciales para la fundación de la modernidad europea: la revolución en las tecnologías visuales y de observación que acompañaron a lo que Foucault, Crary y otros han identificado como el surgimiento del “observador moderno”, y la aparición de un nuevo discurso sobre la diferencia racial encarnada, apoyado por las nuevas disciplinas de la biología y la anatomía comparada.

Los siguientes capítulos trazan el surgimiento de un lenguaje racial elaborado por las realidades de los Andes. El capítulo II considera la ausencia general de un lenguaje visual para describir a las personas sudamericanas en la Francia del siglo XVIII. Aquí estoy particularmente interesada en indagar por qué tanta frecuencia los cuerpos de las mujeres parecen constituir la primera instancia para teorizar la “diferencia” –y poco después la “raza”- como un problema visual en las representaciones de los peruanos a fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. El capítulo III analiza el surgimiento de la forma de descripción fisonómica o tipológica sustancialmente diferente que caracterizó las propuestas de inicios del siglo XIX para el estudio de América del Sur. Pone la mirada con cierto detalle en el trabajo de tres europeos que influyeron en la conformación de una cierta imagen de los Andes para las futuras generaciones de intelectuales europeos y latinoamericanos: Comte Du Buffon, Alexander von Humboldt y Alcides d’Orbigny.

El capítulo IV regresa a la cuestión de género, para tomar en consideración las imágenes de mujeres peruanas que crearon dos artistas europeos de principios del siglo XIX: Léonce Angrand y Johann Moritz Rugendas. Sugiero que durante las primeras décadas de la independencia latinoamericana las mujeres proporcionaron un vehículo a través del cual los artistas y viajeros europeos comenzaron a trazar los

---

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, Banton 1987.

<sup>36</sup> Cohen 1980 ofrece una historia detallada en los lenguajes racial, estético y visual a través de los cuales, al parecer, el discurso político y cultural francés ha mirado a los africanos.

<sup>37</sup> Estos téricos raciales se estudian en el capítulo III.

“tipos raciales” distintivos que darían forma a todos los imaginarios europeos del futuro sobre las repúblicas andinas, sus economías y sus pueblos. El capítulo V analiza cómo fue que estos tipos raciales operaron en las fotografías de las *cartes de visite* que dominaron las colecciones fotográficas europeas en la segunda mitad del siglo XIX. Al analizar las *cartes de visite* andinas veo a la fotografía y la raza como tecnologías visuales relacionadas entre sí, en las cuales convergen los placeres sensoriales de la acumulación y el lenguaje estadístico de la equivalencia.

Los capítulos restantes analizan cómo fue que las políticas visuales de raza fueron reelaboradas por intelectuales y fotógrafos peruanos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Allí estoy interesada en analizar los proyectos raciales y nacionales desarrollados por intelectuales sudamericanos como formas de contestación que estuvieron íntimamente vinculadas con la economía visual europea, e incluso fueron dependientes de ésta. En el capítulo VI analizo la elaboración estética de raza y género en el discurso nacional peruano a través de un análisis del trabajo de Manuel Atanasio Fuentes, un prominente intelectual limeño. El capítulo VII analiza las fotografías y la filosofía indigenista de Juan Manuel Figueroa Aznar. Como otros artistas andinos de su tiempo, este artista residente en Cusco utilizó la fotografía como un medio para inventar nuevas identidades raciales y culturales, aunque rechazaba el concepto europeo dominante que asumía a la fotografía como una tecnología realista o documental. Finalmente en el capítulo VIII concluyo con algunas reflexiones sobre el rol que ha jugado a la fotografía –y en particular el retrato fotográfico- en la consolidación del discurso racial moderno.

## FIGURAS



Figura 1.1. Niña con espejo (1925)



Figura 1.2. Mujer Boliviana (1930)



Figura 1.3. Prelados en Trono Inca, Sacsawaman, Cusco (1920)