

La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando *el otro* tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo)

Daniel Ramírez Corzo N.

RESUMEN

En el artículo se presenta y analiza una selección de imágenes de escenas urbanas que forman parte de la colección de fotos del taller de Fotografía Social TAFOS. Se busca explicitar algunas inquietudes importantes en el marco de la discusión contemporánea sobre la antropología en general y la antropología visual en particular: (1) las interrogantes y los cuestionamientos teóricos y metodológicos que la experiencia de TAFOS conlleva para la antropología visual y (2) el rol que pueden tener estas imágenes en la construcción de la memoria colectiva de la ciudad de Lima.

Palabras clave: antropología visual, antropología urbana, fotografía social, Lima, memoria, auto-etnografía

ABSTRACT

This paper offers and analyses a selection of pictures —with special emphasis on those representing urban scenes— from the photographic collection of TAFOS' Social Photography Workshop. Its main purpose is to highlight some important issues in contemporary discussion about anthropology in general and visual anthropology in particular: (1) theoretical and methodological issues and aspects associated with the experience developed by TAFOS in the field of

visual anthropology, and (2) the role that these pictures may have in the construction of Lima's collective memory.

Key words: visual anthropology, urban anthropology, social photography, Lima, memory, self-ethnography

Los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) han constituido, sin duda, una de las experiencias más interesantes y fructíferas de la fotografía social peruana. Esto se debe no solo a la calidad y al significado de las imágenes que generaron, sino a su metodología y a la lógica que estaba detrás de ellos.

Los talleres eran organizados en coordinación entre el equipo profesional de TAFOS, fotógrafos profesionales y promotores, y las organizaciones sociales con las que trabajaron: organizaciones campesinas, sindicatos, organizaciones vecinales, de estudiantes, etcétera. En los talleres participaban personas elegidas por las organizaciones —por acuerdo de asamblea— para que tomaran parte de ellos. Así, las fotos no eran tomadas por fotógrafos profesionales.

Cada taller estaba conformado por un grupo de estas personas, elegidas entre las organizaciones populares que formaban parte del proyecto, y contaba con el apoyo y la asesoría del equipo de profesionales de TAFOS. El encargo que recibían estos fotógrafos por parte de sus organizaciones era registrar y fotografiar sus actividades, fotografiar la vida cotidiana de su comunidad, montar periódicos murales y apoyar las labores de difusión de su organización, entre otras. Sus objetivos no quedaban circunscritos a las imágenes que se producían, sino que contemplaban todos los niveles de la actividad artística —producción, circulación y consumo— en el marco de un proyecto mayor. Los fotógrafos encontraron la manera de responder a estos encargos de manera creativa y con una sensibilidad muy personal; fueron más allá de la foto conmemorativa o de denuncia y alcanzaron una reflexión estética significativa.

TAFOS proporcionaba a los fotógrafos designados cámaras fotográficas, normalmente automáticas de 35 milímetros —que, en los ochenta y noventa, eran conocidas como cámaras «de bolsillo»—, rollos blanco y negro, y material para revelado. El uso de este tipo de cámaras tenía como beneficio, además de su bajo costo, el hecho de que simplificaba la toma de fotografías para personas sin mayor

experiencia o entrenamiento técnico, dado que los cálculos de tiempo, de exposición y de apertura del diafragma para las condiciones de luz de una toma determinada eran realizados automáticamente. Los fotógrafos eran capacitados en los aspectos básicos de técnica fotográfica para luego dar inicio a la experiencia de tomar fotos. Luego, en reuniones con cada taller, los profesionales de TAFOS profundizaban la capacitación técnica y discutían sobre las imágenes realizadas.

Una de las personas que formó parte del equipo de fotógrafos profesionales que impulsó los talleres describió TAFOS como un ejercicio cercano al de un «autorretrato social». Los fotógrafos retrataron sus comunidades y a ellos mismos como parte de dichas comunidades. El contenido político de esta propuesta era explícito: la fotografía como una herramienta en manos de los sectores populares en un contexto que era leído por las organizaciones políticas de izquierda, así como por las organizaciones sociales cercanas a las posiciones de dicha izquierda, como de lucha reivindicativa y búsqueda de autonomía. En 1989, cuando la izquierda legal y las organizaciones populares se encontraban entre el terrorismo del Estado y el de Sendero Luminoso, TAFOS definía así sus motivaciones:

De esta manera, una de las formas de poner de pie lo que está de cabeza, es recuperando para los sectores populares, su imagen, su rostro, su palabra. Pero aún más importante es que esta tarea sea realizada por los sectores populares, y que sea asumida como parte indispensable de su lucha por la supervivencia y, más aún, por su derecho a ser protagonistas y rectores de la vida del país. Los mensajes culturales están tan cargados de subjetividad que es muy difícil pensar que se puedan generar mensajes de identificación por medio de sujetos que no sean parte intrínseca de la experiencia colectiva de tales unidades sociales, mucho más si hablamos de una país fragmentado.

Bueno, pidiendo disculpas por este aburrido rollo bien poco fotográfico, queremos señalar que es sobre este drama, esta confrontación, y esta búsqueda por dibujar el propio rostro, que se levanta el proyecto de Talleres de Fotografía Social. Es lo que le da sentido y dirección (TAFOS 1990).

El trabajo de TAFOS se desarrolló entre 1986 y 1998. En esos doce años, realizaron un total de veintisiete talleres con organizaciones campesinas, sindicatos, organizaciones de mujeres, organizaciones vecinales, etcétera. Desde el inicio, con los talleres realizados en Ocongate —una provincia del departamento de Cusco— y El Agustino —un distrito popular de Lima—, se sucedieron talleres tanto en zonas urbanas como rurales. En total, se llevaron a cabo ocho talleres en la ciudad de Lima y cinco en otras ciudades del Perú —como Cusco y Abancay—; es decir, casi la mitad de ellos se realizaron en espacios urbanos. Sin embargo, las imágenes más conocidas y publicadas de TAFOS son las de talleres campesinos y mineros. Es posible que esto se deba al atractivo «exótico» y, en algunos casos, «bucólico»

de estos ámbitos. No obstante, también las imágenes urbanas, y especialmente las fotografías de los talleres realizados en Lima, tienen un gran valor estético y una tremenda riqueza de contenidos. Es sobre este material —que ha sido el menos difundido hasta ahora— que hemos centrado nuestra atención.

Este prólogo no pretende hacer un análisis exhaustivo de las imágenes o de su proceso de producción. Solamente busca explicitar algunas inquietudes que nos generaron las imágenes y que consideramos importantes en el marco de la discusión contemporánea sobre la antropología en general y la antropología visual en particular: (1) las interrogantes y los cuestionamientos teóricos y metodológicos que conlleva la experiencia de TAFOS para la antropología visual y (2) el rol que pueden tener estas imágenes en la construcción de la memoria colectiva de la ciudad de Lima.

¿DEMOCRATIZANDO EL SABER ETNOGRÁFICO?

Hasta ahora, la antropología ha privilegiado el texto como forma de construir y transmitir conocimiento; ha dejado las imágenes relegadas como herramientas de recolección y registro de información (Collier y Collier 1996) o como un complemento del lenguaje escrito para la difusión del conocimiento etnográfico. Esto ha sido así incluso en ese campo que se ha dado en llamar *antropología visual*. Nosotros creemos que lo visual —y, específicamente, la fotografía— no debe restringirse a eso, sino que, en tanto lenguaje apoyado sobre estructuras formales, debe ganar legitimidad como un medio a través del cual se pueda articular y transmitir conocimiento antropológico, tanto en fotografías independientes como en series fotográficas.

Cuando tratamos la fotografía como *lenguaje*, nos referimos a que es un sistema de representación capaz de describir y elaborar sentidos transmisibles, que pueden ser decodificados por otras personas que manejen los mismos códigos:

Representación se refiere al uso del lenguaje y las imágenes para crear sentido sobre el mundo a nuestro alrededor. Usamos palabras para entender, describir y definir el mundo como lo vemos. También usamos imágenes para esto. Este proceso tiene lugar a través de sistemas de representación, tales como el lenguaje y los medios visuales que tienen reglas y convenciones sobre cómo están organizados. Un lenguaje como el inglés tiene un juego de reglas sobre cómo expresar e interpretar un significado y también lo tienen, por ejemplo, los sistemas de representación de la pintura, la fotografía, el cine o la televisión (Sturken y Cartwright 2001: 12. Traducción propia).

Siguiendo el esquema básico propuesto por Roland Barthes, esta decodificación se da en dos niveles: el *denotativo* —lo que se ve efectivamente en la imagen— y

el *connotativo* —aquello que no está explícitamente en la imagen, pero que esta nos da a entender—. Al igual que con cualquier lenguaje, la adecuada decodificación de una imagen depende de que el receptor maneje los códigos en los que ha sido construida: «Claramente, nuestra interpretación de las imágenes depende a menudo del contexto histórico y del conocimiento cultural que nosotros les aportamos: las convenciones que utilizan o con las que juegan, otras imágenes las que se refieren y las imágenes o símbolos conocidos que incluyen» (Sturken y Cartwright 2001: 30. Traducción propia).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta decodificación, generalmente, se realiza de manera no consciente y casi inmediata, y que muchas de esas convenciones o reglas formales no son conscientes en los receptores.¹

En nuestra sociedad, ciertos códigos de representación visual son cada vez más difundidos por los medios de comunicación masivos, y se utilizan de manera cotidiana por una gran diversidad de colectividades y personas. Creemos que la apertura de la antropología a este lenguaje de las imágenes permitirá incorporar a nuestra reflexión conocimiento generado fuera del mundo académico basado en el texto escrito. Es desde esta pretensión que hemos organizado el presente portafolio.

Como ya dijimos, la intención de TAFOS era la construcción de auto-retratos desde la sociedad popular, fuera campesina o urbana:

[...] debemos reparar entonces en el hecho de que el fotógrafo está retratando su vida, está registrando algo que conoce muy bien, su contexto social, porque lo lleva consigo como lleva la piel. El fotógrafo popular «siente» lo que está fotografiando porque es su vida lo que registra. Y aquí está la clave del inmenso potencial movilizador que puede tener la fotografía en sectores populares. El fotógrafo registra con la cámara una realidad que conoce, registro que se produce

¹ Un buen ejemplo de esto se ve en la fotografía 12, tomada por Julia Bustamante en el taller de Villa El Salvador. Cuando yo la vi, me pareció una imagen muy potente en la expresión y la descripción de la precariedad, que a la vez marca el contexto de celebración y alegría. Es una imagen muy cargada en el aspecto denotativo. Sin embargo, solo fui consciente de la razón cuando un amigo artista, con formación de pintor, me hizo notar la referencia directa entre la fotografía y las imágenes de la última cena de Jesús que adornan muchos comedores de familias de Lima, especialmente en sectores populares y de clase media tradicional. Ahí está el personaje central frente a la mesa —un barril volteado— rodeado de sus compañeros —arreglados para la fiesta— e incluso el icono del espíritu santo sobre él —convertido en una bombilla eléctrica colgando de los cables—. Una parte importante de la efectividad de esta fotografía radica en esta referencia cargada de significados a esa otra imagen que todos hemos visto muchas veces. Sin embargo, ni yo al ver la imagen, ni la fotógrafa al realizarla, necesitamos estar conscientes de esa referencia para que la información contenida en ella fuera transmitida.

a través de un mecanismo que tiene mucho de instintivo, impulsivo, y al registrar esa realidad en un producto, la fotografía, se reconoce en ella. La realidad deja de ser cotidiana, «natural», y se convierte en objeto de contemplación, de análisis, de reflexión, de crítica (TAFOS 1990).

Creo que el ejercicio realizado por TAFOS reúne las características de aquello que los antropólogos consideramos una práctica etnográfica. Este tipo de etnografía se ha venido llamando *auto-etnografía*. Es una descripción densa de un aspecto de la sociedad de la que es parte el etnógrafo. La descripción está fundada en su comprensión desde adentro de la red de significados y de las relaciones sociales que componen la sociedad, y se realiza desde una aproximación cualitativa, a la vez que explicita los matices que en ella incorporan los elementos emotivos y políticos propios del fotógrafo.

Más arriba he dicho que los antropólogos, basados en el lenguaje visual, deberíamos ser capaces de producir y comunicar conocimiento antropológico. En el caso de TAFOS, este es el lenguaje que se utilizó para la descripción etnográfica del mundo al que se acercaron los fotógrafos. Sin duda, esto ha sido posible gracias al desarrollo tecnológico de la fotografía, la cual, desde hace dos décadas, permite la toma de imágenes fotográficas sin conocimiento especializado, así como a la gran difusión de los medios técnicos para realizar las imágenes —es decir, las cámaras— y a la circulación y al consumo de imágenes, procesos cada vez más acelerados. Además, creo que la experiencia de TAFOS nos permite evidenciar un cambio en las tradicionales relaciones etnógrafo-comunidad e investigador-investigado que han marcado nuestra historia como disciplina.

Una aparente diferencia del ejercicio antropológico con la experiencia de TAFOS es que los primeros no retratan su vida ni su sociedad, sino las de otros. Quien crea eso será rápidamente desengañado por el desarrollo de la antropología, que, desde hace muchas décadas, se preocupa por y trabaja para entender sus propias sociedades. Esto es especialmente claro en la antropología urbana.

Thomas Müller, uno de los iniciadores del proyecto de TAFOS, narra así su inicio: «Todo comenzó en 1986, cuando Gregorio Condori pidió una cámara prestada [...]. Gregorio quería fotografiar a un juez de tierras que había pedido una alpaca de pura raza como condición para dar un veredicto favorable a los campesinos. Él tomó la foto del Juez con la alpaca y se fue al Cuzco para denunciarlo» (Pastor y Müller 2006: 19).

La coincidencia hace que el nombre de este dirigente campesino, a partir de cuya iniciativa desencadenó la experiencia de TAFOS, sea el mismo que el de aquel otro campesino devenido en porteador del mercado del Cusco, cuya vida está narrada en uno de los libros más bellos de la etnografía andina: *Gregorio Condori Mamani: autobiografía* (Valderrama y Escalante 1977).

Sin embargo, se podría decir que Gregorio Condori Mamani fue un actor pasivo en la etnografía que lleva su nombre, y que fueron los antropólogos quienes convirtieron su relato —originalmente escrito en quechua— en conocimiento etnográfico, al traducirlo al castellano y transformarlo en libro. Aunque Gregorio Condori Mamani es el personaje principal y la narración transcurre en primera persona, los autores de esa etnografía fueron los dos antropólogos que lo entrevistaron durante largas horas y que luego transformaron ese material en el documento que ahora está en las bibliotecas.

Por otra parte, Gregorio Condori —el dirigente campesino de Ocongate— tuvo la iniciativa de pedir una cámara para registrar un aspecto de su vida social y convertirse en el autor de ese documento, así como en el titular de las acciones para las que lo utilizó: denunciar a un funcionario judicial corrupto. Después de aquel episodio, todos los fotógrafos que participaron en los talleres de fotografía social hicieron lo mismo —gracias al lenguaje de la fotografía—, y se convirtieron en los autores de documentos etnográficos sobre sus vidas, comunidades o barrios.

Es muy difícil imaginar que estos campesinos, líderes de organizaciones populares y dirigentes de organizaciones femeninas, hubieran logrado registrar sus sociedades y construir su «rostro» —tal y como lo hicieron durante el proyecto TAFOS— si, en vez del lenguaje fotográfico, hubiesen tratado de utilizar la palabra escrita como medio de registro. El lenguaje escrito —a diferencia del oral— requiere un entrenamiento específico —generalmente en el sistema educativo formal— y una dedicación de tiempo mayor para construir discursos articulados, por lo que el lenguaje fotográfico, aquel basado en imágenes, se acerca más a las posibilidades de los pobladores de zonas populares de la ciudad.

TAFOS consiguió modificar aquella estructura que coloca a los antropólogos detrás de las cámaras de fotos —como ocurre con los periodistas— y a sus investigadores frente a ellas, para darles a los sujetos las herramientas necesarias para describir y registrar sus realidades ellos mismos. A la vez, contribuyó a destruir la noción de *otro* tal y como estaba planteada en la antropología.

IMÁGENES Y MEMORIA DE LA CIUDAD

El segundo punto que creo importante discutir es la forma en que las imágenes sobre Lima del archivo de TAFOS pueden jugar un rol en la construcción de la memoria de la ciudad. En la sociedad urbana contemporánea, debido a la cada vez mayor accesibilidad a las técnicas de producción y reproducción de imágenes —y, por lo tanto, a su mayor circulación—, estas son cada vez más importantes para la construcción de la memoria urbana, a despecho de la importancia que tenía el texto escrito hasta hace relativamente poco y que aún mantiene en el campo de la Historia.

Entendemos *memoria* como el discurso mediante el que una colectividad organiza su pasado y explica su presente. Hay muchas memorias en negociación permanente en una sociedad heterogénea y estas evolucionan continuamente. La Historia —con mayúscula— también es un discurso, pero es un discurso que se asume como verdadero y que propugna su universalidad. Aunque también se transforma en el tiempo —y mucho más lentamente—, ella se asume a sí misma como definitiva e impersonal. Es el discurso sobre el pasado —y, por tanto, sobre el presente— que se enseña en las escuelas bajo la tutela del Estado y de una parte de la academia. La memoria se nutre de algunos elementos que aprendemos a través de la Historia, pero también incorpora y negocia mucho más: hay, pues, una memoria colectiva, así como muchas otras particulares a grupos sociales específicos o a colectividades distintas.

Desde que la producción y la reproducción de imágenes han sido facilitadas por procesos tecnológicos como la fotografía, y en parte debido al «mito de la verdad fotográfica» (Sturken y Cartwright 2001), las imágenes se han tornado centrales para la construcción de la memoria. Así, la memoria colectiva de la ciudad de Lima se construye, en parte, sobre imágenes como las acuarelas de Pancho Fierro² o las fotografías de Eugenio Courret.³

Los temas que aparecen en las fotografías urbanas de TAFOS cubren un gran espectro y no pretendemos hacer una clasificación exhaustiva de ellas. Sin embargo, haremos una breve presentación de dos de los grupos más significativos.

Como era de esperarse por las características de la experiencia de TAFOS, existe un gran grupo de imágenes referidas a las actividades y organizaciones sociales en las que participan los fotógrafos. Como ya dijimos, estas organizaciones son de diferente tipo y tienen diferentes ámbitos de acción en la vida colectiva del barrio. Desde la década del cuarenta, el crecimiento popular de la ciudad de Lima ha tenido lugar principalmente mediante un proceso progresivo que empezaba por la ocupación —con apoyo estatal o sin él— de un terreno sin habilitación urbana. Una vez viviendo en el lugar, los pobladores comenzaban un largo proceso de auto-construcción de viviendas y, en gran medida, de auto-urbanización de barrios.⁴ Desde el inicio de la ocupación de los terrenos, la organización vecinal, que reúne

² Incluimos aquí la referencia las acuarelas costumbristas de Francisco Fierro (1809 -1879) debido a que, si bien estas escapan del registro fotográfico, constituyen un registro —que se da por fidedigno— de los personajes de la Lima de su época, y se utiliza continuamente como ilustración de un periodo histórico de la ciudad.

³ Actualmente, la colección de fotografías del Eugenio Courret (1841-190?) está bajo cuidado de la Biblioteca Nacional del Perú, disponible desde la Intranet en <<http://courret.perucultural.org.pe/>>.

⁴ Sobre el proceso de urbanización popular de Lima, revísese Barreda y Ramírez Corzo (2004) y especialmente Riofrío (1991).

a todos los vecinos del barrio, es la responsable de negociar con el Estado y de organizar el proceso de mejoramiento progresivo del espacio físico del barrio.

En los barrios, además, existen otras organizaciones, como los comedores populares, que preparan de manera colectiva alimentos para varias familias, o los comités «Vaso de Leche», que gestionan, en sus comunidades, un programa municipal de apoyo a la nutrición de niños y poblaciones en riesgo. Estas organizaciones —exclusivamente conformadas por mujeres— consiguieron altos niveles de centralización y organización, y llegaron a ser espacios políticos importantes en la vida de la ciudad.

Muchas de las fotografías urbanas de TAFOS se refieren a las actividades de estas organizaciones, tanto a sus asambleas o actos importantes, a faenas comunales organizadas para la mejora del espacio de barrio —como apertura de calles, limpieza del barrio, mantenimiento de las vías, construcción de locales comunales, etcétera—, como a otras actividades realizadas por ellas.

Otro grupo importante, aunque también relacionado con la vida del barrio, se refiere específicamente a actividades de recreación. Se cuentan las imágenes de fiestas patronales, las celebraciones de aniversarios del barrio —con números artísticos y peleas de box— y los campeonatos deportivos —especialmente de fútbol—, que muchos fines de semana se llevan a cabo en los barrios populares de la ciudad. Estas actividades son valoradas no solo como espacios de diversión, sino como escenarios en los que se manifiestan y refuerzan —al ponerlos en práctica— los lazos de identidad y cooperación entre los vecinos.

Además de los temas presentados en las fotografías, hay un aspecto que me parece importante explicitar. En general, a lo largo de las fotografías tomadas en los talleres de TAFOS realizados en Lima, el centro histórico de la ciudad —sede de las principales instituciones públicas— aparece únicamente como espacio de disputa del poder, ya sea mostrando la confrontación de las organizaciones sociales con el Estado o mediante composiciones que dejan entender o connotan esta confrontación. Plazas y calles del centro de la ciudad, que en otros relatos aparecen como espacios señoriales de una ciudad que se está perdiendo, aparecen en fotografías de grandes movilizaciones de organizaciones populares, como escenarios de disputa entre la población y el Estado.

Creemos que esta colección de fotografías de Lima es importante en tanto puede ser un punto de discusión en la construcción de esa memoria colectiva de la ciudad. Probablemente TAFOS constituya el primer registro sistemático sobre el que se construirá la imagen de los sectores populares de la ciudad. Obviamente, que estas imágenes tengan alguna relevancia en nuestra memoria dependerá de sus niveles y de sus modos de circulación y consumo.



Fotografía 1. Taller en el Ribera del Río

Fuente: Yolanda Cruciata. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 2. Taller Barrios Altos, 1994

Fuente: Leonor Dubois. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 3. Taller El Agustino, 1986

Fuente: Daniel Pajuelo. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



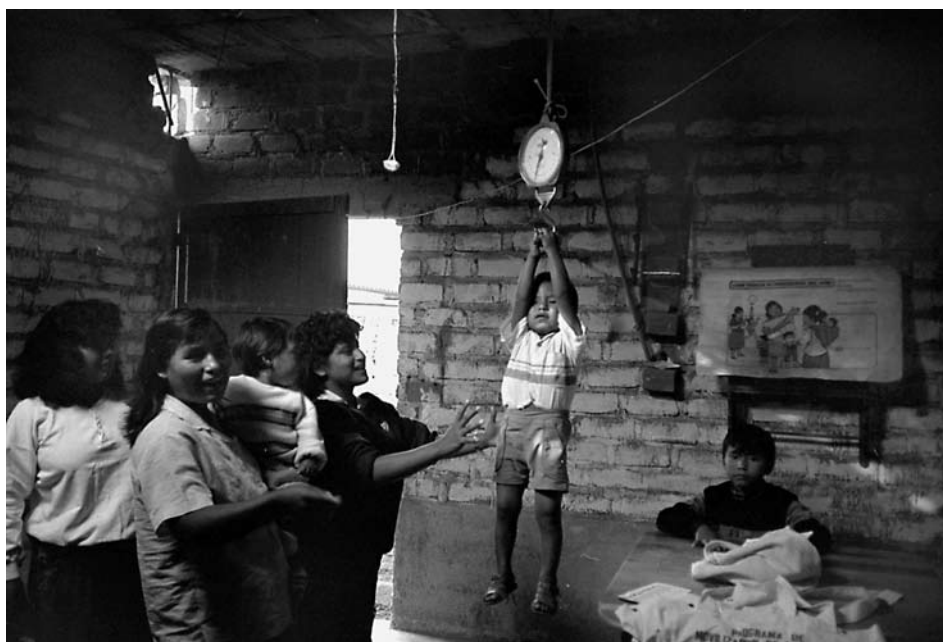
Fotografía 4. Taller en Villa el Salvador, 1994

Fuente: Leslie Cámara. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 5. Taller en Ribera del Río, 1993

Fuente: Yolanda Cruciata. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 6. Taller en Chorrillos, 1991

Fuente: Esperanza Canñari. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 7. Taller en Ribera del Río, 1989

Fuente: Gloria Calderón. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 8. Taller en UNMSM, 1990

Fuente: Walter Chiara. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 9. Taller en Ribera del Río, 1990

Fuente: María Teresa de la Cruz. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



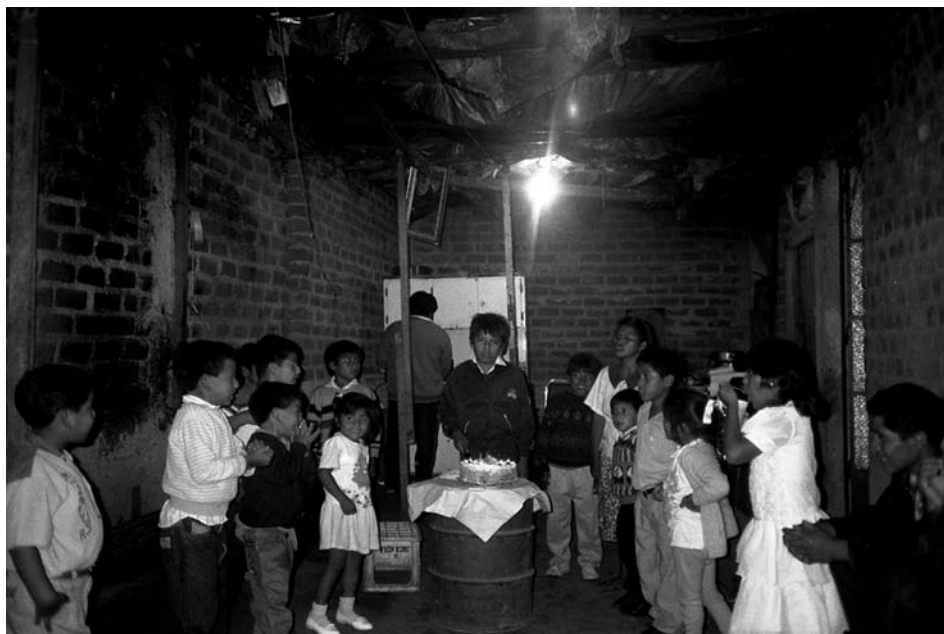
Fotografía 10. Taller en Ribera del Río, 1990

Fuente: Yolanda Cruciata. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 11. Taller en Ribera del Río, 1990

Fuente: María Teresa de la Cruz. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 12. Taller en Villa el Salvador, 1994

Fuente: Julia Bustamante. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 13. Taller en Ribera del Río, 1991

Fuente: María Teresa de la Cruz. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 14. Taller en El Agustino, 1987

Fuente: Daniel Pajuelo. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP



Fotografía 15. Taller en la UNSM

Fuente: Walter Chiara. Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP

NOTAS AL PORTAFOLIO⁵

Preparar este portafolio no fue una tarea fácil. Revisamos las imágenes realizadas en los talleres de TAFOS con organizaciones vecinales en El Agustino (1986-1988), Ribera del Río —así se llaman los barrios de El Agustino ubicados en la margen izquierda del río Rimac— (1989-1993) y Barrios Altos (1994), con organizaciones de mujeres en Chorrillos (1991) y Villa El Salvador (1994), el taller realizado con alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1990-1993), el taller realizado con miembros de organizaciones juveniles (1992) y el taller realizado con jóvenes músicos (1993).

En total, revisamos más de 25 mil imágenes. En la mayoría de los casos, se tuvo acceso a los contactos de la totalidad de fotografías tomadas durante dichos talleres. Sin embargo, en el caso de los de Chorrillos y de músicos, solo pude revisar las ampliaciones de una selección de imágenes hecha anteriormente por el equipo del Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP.⁶

Los criterios para la selección de las imágenes fueron la representatividad de las temáticas presentes en el archivo y la significancia de las imágenes en términos de información —su cualidad etnográfica—. Aunque la calidad técnica de las fotografías y sus características formales no fueron un criterio principal, es obvio que tales elementos condicionan nuestra aproximación a la imagen y afectan la eficacia de la fotografía para narrar una historia o transmitir un mensaje, por lo que se debe considerar estos criterios como implícitos en la selección.

Además, debido a la vastedad del archivo fotográfico de TAFOS y a lo poco explorado que aún se encuentra, optamos por utilizar fotografías que no hayan sido publicadas anteriormente, tratando de mostrar esquinas poco transitadas del trabajo de TAFOS y de incentivar su exploración.

⁵ Desde 1998, la PUCP es responsable del cuidado y de la difusión del archivo de imágenes de TAFOS. Debo agradecer al Taller de Antropología Visual de la PUCP y al Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP por facilitarme el acceso a todo su material. Una pequeña parte de las imágenes está disponible desde la Internet en <<http://www.pucp.edu.pe/facultad/comunicaciones/tafos/>>.

⁶ Hay que señalar que la mayoría de imágenes del archivo aún no se encuentra digitalizada, lo que limita la posibilidad de acceso con fines de investigación. Además, las imágenes del archivo se encuentran licenciadas bajo un esquema convencional de propiedad intelectual (*copyright*), que limita la posibilidad de su circulación y uso. Creemos que un modelo de licenciamiento más flexible —basado en los principios del *copyleft*—, así como las licencias *creative commons*, serían más adecuadas para conseguir los objetivos que persiguió TAFOS y que han sido heredados por este archivo.

REFERENCIAS

- COLLIER, Jhon y Malcom COLLIER
 1996 (1967) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BARREDA, José y Daniel RAMÍREZ CORZO
 2004 «Lima: consolidación y expansión de una ciudad popular». En *Las ciudades en el Perú*. Lima: DESCO.
- PASTOR, Susana y Thomas J. MÜLLER (eds.)
 2006 *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PIETTE, Albert
 1993 «Epistemology and Practical Applications of Anthropological Photography». *Visual Anthropology*, vol 6, pp. 157–170.
- RIOFRIO, Gustavo
 1991 *Producir la ciudad (popular) de los 90. Entre el mercado y el Estado*. Lima: DESCO.
- STURKEN, Marita y Lisa CARTWRIGHT
 2001 *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- TAFOS
 1990 «La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de TAFOS». Ponencia presentada en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, noviembre de 1989. *Diálogos de la Comunicación. Revista de la FELAFACS*, N° 27, julio de 1990.
- TURNER, Terrence
 2003 «Representation, Polyphony and the Construction of Power in a Kayapó Video». En Warren, Kay B. y Jean E. Jackson (editores). *Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- VALDERRAMA, Ricardo y Carmen ESCALANTE
 1977 *Gregorio Condori Mamani: autobiografía*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.