

Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico

Three-Perspective Approach: Towards a New Configuration of the Photographic Archive

ÁNGEL ENRIQUE COLUNGE ROSALES

Docente, investigador y curador. Es magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha desarrollado las investigaciones *Fotolibro Talleres de Fotografía Social (TAFOS): Los años formativos (1986–1989)* y *Representación visual de la violencia en el taller de San Marcos del proyecto TAFOS*. Ha curado las exposiciones «La calle es el cielo», en la I Bienal de Fotografía de Lima de 2012; «Del cerro al centro, un recorrido con Daniel Pajuelo», en la Feria de Libro de Bogotá de 2014; «Desencuentros. Bicentenario peruano desde los archivos fotográficos de la PUCP», en 2021; entre otras. En 2023, publicó el libro *TAFOS en formación*.

Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico

Three-Perspective Approach: Towards a New Configuration of the Photographic Archive

Ángel Enrique Colunge Rosales

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

colunge.ae@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0001-9574-2565>)

Recibido: 01-04-2024 / Aceptado: 03-06-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>

RESUMEN

El artículo propone una nueva metodología, el *enfoque de las tres perspectivas*, para la clasificación de fotografías en archivos. Esta se basa en la intersección de la economía visual y la teoría de la comunicación de masas. Este enfoque entiende el archivo como un fenómeno relacional, en el que las imágenes participan en redes de significación y poder. Las tres perspectivas son el emisor y la producción, la imagen y la circulación, y la audiencia y el consumo, todas enmarcadas en un espacio/tiempo específico. La metodología se aplica al estudio de caso de la colección del proyecto TAFOS, activo entre 1986 y 1998. El enfoque permite múltiples clasificaciones según la versión del archivo, y abre nuevas vías para explorar su potencial comunicativo y expresivo. La propuesta busca fortalecer la continuidad de los archivos fotográficos como agentes vivos y descentrados de la lógica bibliotecológica, promoviendo la diversidad dis-

cursiva y resistiendo el totalitarismo que restringe su acción y enunciación.

ABSTRACT

The article proposes a new methodology, the *three-perspective approach*, for the classification of photographs in archives. It is based on the intersection of visual economy and mass communication theory. This approach understands the archive as a relational phenomenon, where images participate in networks of meaning and power. The three perspectives are the sender and production, the image and circulation, and the audience and consumption, all framed within a specific space/time. The methodology is applied to the case study of the TAFOS project collection, active between 1986 and 1998. The approach allows for multiple classifications according to the version of the archive, and opens new ways to explore its communicative and expressive potential. The proposal seeks to strengthen the continuity of photographic

archives as living agents decentered from library logic, promoting discursive diversity and resisting totalitarianism that restricts their action and enunciation.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivo, fotografía, clasificación, proyecto TAFOS / archive, photography, classification, TAFOS project

En 1969, Michel Foucault daba cuenta de una nueva forma de entender el archivo, distinta de la comprensión habitual de este como un lugar lleno de objetos catalogados bajo los mandatos de la biblioteología y ubicado en un lugar físico en el que se resguardan sus colecciones. Nos propuso entender el archivo como «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (Foucault, 1969/2013, p. 170). Es decir, lo planteó como el conjunto de reglas que, en una cultura y en un momento determinados, definen los límites y las formas de la expresión discursiva; como la persistencia, desaparición, aceptación o exclusión de los enunciados dentro del dominio del discurso, esto es, lo que puede ser dicho y quién tiene la autoridad de decirlo. Esa definición de archivo, junto con la noción del *a priori* histórico —entendido como las condiciones bajo las cuales el conocimiento y los discursos emergen y son aceptados como verdaderos o válidos en

diferentes épocas—, articulan los marcos que regulan la producción de discursos, influyen en la formación del conocimiento y, en última instancia, moldean la experiencia humana.

Ese punto de partida permite señalar una dimensión relacional en la concepción del archivo fotográfico, en la que los discursos que emergen de este se configuran también en función de los vínculos que se llevan a cabo en la producción, distribución y consumo de las imágenes, es decir, de su economía visual (Poole, 1997/1998). Este sesgo da cuenta de la necesidad de entender las imágenes de un archivo fotográfico con una densidad distinta a la de la descripción de su contenido, de lo que *proclama* (Bourdieu, 1965/2003), de su cualidad de *analogon* perfecto (Barthes, 1980/2009), de su novedad como un nuevo inventario (Sontag, 1977/2006) o, incluso, más allá de su naturaleza indexicable (Dubois, 1990/2008). El sesgo foucaultiano nos compele a entender el archivo fotográfico como un conjunto de relaciones en constante evaluación a partir de los desplazamientos provocados por la influencia de las condiciones de la economía visual de las imágenes que contiene, pero también por la influencia de otras imágenes, de quienes las usan, de quienes las gestionan y de quienes consumen las imágenes del archivo.

Por ello, este artículo propone una nueva metodología —llamada *enfoque de las tres perspectivas*— para aproximarse a la

clasificación de las fotografías de archivo, originalmente planteada para mi tesis de licenciatura (Colunge Rosales, 2008). Esta propuesta aspira a ser versátil y a ser susceptible de ser implementada en archivos fotográficos de diversa índole, con diferentes orígenes y en distintas instancias, tal como aparecen los archivos en las culturas, fuera de las dinámicas de las bibliotecas. En sí misma, esta metodología comprende y complementa las limitaciones de la bibliotecología tradicional, que prioriza la accesibilidad y la integridad física del material y, por ello, tiende a enfocarse en la catalogación y conservación de documentos según principios de clasificación estandarizados. Esta lógica se caracteriza por el uso de sistemas de catalogación y taxonomías rígidas, diseñados para facilitar la búsqueda y recuperación de información a través de metadatos bien definidos, como autores, títulos, fechas y temas (Gilliland, 2008). Sin embargo, este enfoque, aunque eficaz para ciertos tipos de búsquedas y materiales, puede ser limitado cuando se aplica a archivos fotográficos, en los que la riqueza contextual y las múltiples dimensiones de significado de las imágenes no siempre se exponen a través de estas categorías.

Ciertamente, en las últimas décadas, las prácticas archivísticas han experimentado cambios significativos. La digitalización de los acervos, la incorporación de tecnologías de la información, la aparición y desarrollo de nuevos medios, y el reconocimiento de la importancia de los

contextos sociales y culturales han transformado la forma en que se manejan y entienden los archivos (Duff y Harris, 2002, p. 264). Estas transformaciones han llevado a una mayor flexibilidad en las prácticas de catalogación y a un reconocimiento de la importancia de los enfoques interdisciplinarios. La lógica contemporánea de los archivos fotográficos tiende a ser más inclusiva y dinámica, considerando no solo la preservación física de las imágenes o su accesibilidad —física o digital—, sino también las posibilidades de reescritura y la generación de nuevos conocimientos a través del análisis y la reinterpretación de los acervos.

Por esa razón, este nuevo enfoque no pretende ser totalitario, sino, al contrario, una propuesta de sintropía en la que el alcance está determinado por la emergencia de ampliar y complejizar las posibilidades con las que podemos enmarcar los discursos originados en los archivos. En concordancia con ello, se incorporan también elementos de diferentes modelos de comunicación de masas de la teoría de la comunicación, pues se piensa principalmente en los vínculos generados por las imágenes de los archivos fotográficos.

En esta oportunidad, la aproximación a este método se realiza a partir del estudio de caso de la colección de imágenes del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Ca-

tólica del Perú. El artículo está compuesto por un marco teórico vinculado con la economía visual de los archivos fotográficos y la teoría de la comunicación. Luego, se desarrolla el enfoque de las tres perspectivas, la descripción de la metodología utilizada y su aplicación por medio del estudio de caso de la colección del proyecto TAFOS. Finalmente, se ofrecen una serie de comentarios sobre la metodología clasificatoria y recomendaciones finales a partir de los retos actuales.

Fundamentos teóricos

Poole (1997/1998) utiliza el concepto de *economía visual* para referirse a las condiciones de producción, circulación y consumo de las imágenes, y cómo en cada una de estas etapas se moldea el sentido por medio de las complejas redes y relaciones que se tienden. En función de ello, las fotografías pueden configurar el paisaje visual de un periodo, redefinir conceptos y ser capaces de disciplinar el imaginario colectivo. Cuando se convierten en archivo, las fotografías se reactivan ineluctablemente, ya que participan en redes de significación y poder cuya dimensión relacional está articulada desde el momento en que se constituyen como una parte, ya sea como una colección o como el fondo principal del archivo. Roberts (2009) califica este aspecto como la latencia del archivo, es decir, las posibilidades sintagmáticas de sus imágenes susceptibles de configurarse en función de su condición de imágenes de archivo.

Por ejemplo, De Jong y Harney (2015) se enfocan en los vínculos de dominación procedentes de los archivos fotográficos coloniales en los que la institucionalidad configura las políticas, los usos y la comprensión de una colección a partir del ejercicio del poder y la dominación. Otro ejemplo de esa latencia aparece en Prus-sat (2018), cuando se refiere a los espacios en blanco dentro de los archivos fotográficos como la posibilidad de delinear la posición de estos a partir de las imágenes que no contienen, ya sea por el azar o de forma intencional.

Una fotografía no está circunscrita a la particularidad de su *noema*, del «esto ha sido» (Barthes, 1980/2009, p. 136), sino que es por medio de su dimensión relacional que se configura como un dispositivo capaz de asignar y asignarse significado, poder, visibilidad y la capacidad de delinear las reglas de un discurso. Del mismo modo, las fotografías de un archivo son dependientes de las relaciones con diferentes actores de la cultura para significar, pues permiten nuevas producciones en términos de selección, catalogación, preservación y curaduría, que circularán en exposiciones, publicaciones o plataformas de difusión de diversa índole. Cada uno de esos pasos se ve envuelto por la influencia de quienes organizan el archivo y las agendas de sus instituciones, por quienes seleccionan las imágenes y sus agendas privadas, y hasta por las demandas y el contexto de las audiencias. Incluso, se ven influidas por

las políticas de visibilización y difusión de los archivos, que configuran la separación entre aquellas imágenes a las que se puede tener acceso y aquellas que no cumplen con el horizonte político de sus guardianes. Estas decisiones están atravesadas por las diferentes valoraciones que los archivos fotográficos adquieren, no solo desde el punto de vista patrimonial histórico, sino también en su dimensión como objetos de cultura material u obras con sentido estético y cultural. Estos valores tampoco son estáticos, sino negociados y reinterpretados con el paso del tiempo y el cambio de marcos culturales, políticos y económicos. Por ejemplo, pueden considerarse los cambios en la valoración estética de las imágenes, los cambios en la autoridad y emergencia de la cultura visual en la que se inscriben las imágenes, la contracción o extensión de las redes de intercambio y significación en las que están envueltas las imágenes, y el nivel de penetración digital de las imágenes en el contexto contemporáneo, entre muchos otros.

Entonces, así como Poole aborda las prácticas y relaciones en las que cierto tipo de imágenes se han visto envueltas para argumentar sobre la construcción de la otredad andina, también podemos enfocarnos en las prácticas y relaciones en las que se ven envueltas las imágenes de un archivo fotográfico con el fin de delinear un sistema de clasificación para estas dentro de las dinámicas de los archivos que las contienen. Para ello, es

útil reconocer cómo las instancias en las que la economía visual centra su atención —condiciones de producción, circulación y consumo— guardan vínculo con aquellas de las teorías de los medios de comunicación: «La definición original del proceso de comunicación de masas [...] se basaba en características objetivas de la producción, reproducción y distribución en serie comunes a distintos medios» (McQuail, 1983/2000, p. 95). Producción, circulación y consumo tienen un vínculo con producción, reproducción y distribución, pero, sobre todo, con emisor, mensaje y receptor.

Asimismo, otros modelos (Shannon y Weaver, 1949; Westley y MacLean, 1955) dan cuenta de un esquema en el que las condiciones relacionales de los fenómenos propios de la comunicación de masas o pública cumplían un rol determinante. Estos modelos presentaron un entorno conformado por acontecimientos y voces de la sociedad —el espacio/tiempo en el que se llevan a cabo los fenómenos—, dentro del cual el comunicador retransmite mensajes a diversos receptores, de modo que se reafirma, así, el flujo entre emisor, mensaje y receptor.

Si a esto sumamos el modelo ritual de la comunicación de James W. Carey (1989/2009), podemos incorporar la construcción de significados a través de interacciones y rituales sociales, lo que resuena profundamente con la naturaleza relacional y contextual de la economía

visual. Carey conceptualiza la comunicación no solo como un proceso de transmisión de información, sino como un ritual que permite a los individuos y comunidades construir y compartir significados culturales. La teoría ritualista de Carey pone énfasis en la dimensión simbólica de la comunicación y en cómo los significados se construyen colectivamente, lo cual es crucial para comprender las múltiples capas de significado en las imágenes fotográficas de archivo y su interacción con diversos contextos.

La complejidad de estos modelos con relación al sistema lineal clásico hace eco de la complejidad de las relaciones y prácticas propias de los discursos regulados a partir del archivo fotográfico. No por ello los diversos modelos que han aparecido en la teoría de la comunicación han dejado de enfocar su atención en alguna de las partes del flujo emisor, mensaje y receptor. Por ejemplo, el modelo de comunicación mediada por computadora (CMC) examina cómo ocurre la comunicación a través de medios digitales entre usuarios (Walther, 1996). Por su parte, el modelo ecológico de la comunicación, desarrollado por Marshall McLuhan (1964/1996), sugiere que la tecnología y los medios de comunicación no son simplemente canales neutrales, sino que influyen profundamente en la estructura social y en la forma en que percibimos el mundo. De ahí su famosa frase *el medio es el mensaje*, que subraya cómo el medio afecta la sociedad y la cultura, más allá

del contenido específico del mensaje. La teoría crítica de la comunicación de masas examina cómo los medios de comunicación y las tecnologías de la información pueden ser utilizados por los agentes del acceso para promover la democratización y la participación ciudadana. Autores como Manuel Castells (1996/2006) han explorado el impacto de las redes sociales y los nuevos medios en los movimientos sociales y políticos, destacando cómo estas herramientas reconfiguran las relaciones entre emisores y receptores.

Finalmente, la teoría del encuadre se enfoca en cómo los medios y los comunicadores construyen los marcos dentro de los cuales se interpretan los mensajes y, aunque no se trata de un modelo de comunicación en sí mismo, el concepto de *framing* es fundamental para entender cómo se presentan los mensajes y cómo estas presentaciones afectan la percepción del receptor (Entman, 1993). Esto es relevante para el enfoque de las tres perspectivas, pues el *framing* ayuda a entender cómo las imágenes fotográficas son presentadas y contextualizadas en diferentes medios y cómo estas presentaciones afectan la interpretación y el impacto de las fotografías en las audiencias.

De esta manera, podemos identificar cómo la intersección de la economía visual con la teoría de la comunicación de masas reúne múltiples dinámicas complementarias. Al clasificar las fotografías, reconocemos y aprovechamos estas diná-

micas y su complejidad, lo que permite una organización que refleja no solo las características formales o temáticas de las imágenes, sino también sus contextos socioculturales, sus intenciones comunicativas y sus potenciales efectos en los receptores. En ese sentido, se retoma la idea de los géneros fotográficos como una construcción, validación y estrategia para estructurar la comprensión sobre las fotografías y sus relaciones con la cultura, la ideología y el poder (Tagg, 1988/2005), pero no una clasificación por géneros excluyente y rígida, tan problemática en el pasado por el enfoque reduccionista inspirado en la historia del arte (Arbaizar y Picaudé, 2004); en cambio, se trata de una clasificación por géneros flexible que se construye desde el recuento y la sistematización de las dinámicas vinculadas con las imágenes.

Enfoque de las tres perspectivas

La exploración de la economía visual y de una muestra de los modelos de la teoría de la comunicación de masas da cuenta de categorías que se intersectan y complementan. Cuando se entiende el archivo como un fenómeno relacional que gravita alrededor de los vínculos que desarrollan sus fondos, se puede delinear también un enfoque que hace eco de estas intersecciones complementarias que llamaremos, a partir de ahora, como perspectivas. Dichas perspectivas no aparecen en un vacío, sino que están configuradas por los márgenes del espacio/tiempo común

que engendran las relaciones heteróclitas del archivo fotográfico. Por ello, además de las tres perspectivas que se proponen como parte de este enfoque, es fundamental dar cuenta del espacio/tiempo que está en juego al momento de clasificar las imágenes fotográficas.

Espacio/tiempo

En su aparición, la fotografía dislocó el espacio/tiempo de las imágenes. O, por lo menos, lo hizo con una ilusión muy bien contada: por primera vez, una persona de una época era capaz de ver una versión de lo sucedido en el pasado y en un espacio distinto al que representaba la imagen. Por su parte, Walter Benjamin (1935/2019) se refirió a la ruptura del aura y del valor cultural de las imágenes, casi como un anhelo enmarcado en las luchas antifascistas, como una disminución radical de la distancia que separa a la audiencia de la obra. Sin embargo, el espacio que habita la fotografía y la distancia que la separa de la audiencia no se mantienen inmutables. La imagen fotográfica, en función de las condiciones del entorno comunicativo contemporáneo, se aleja y se acerca a la audiencia, se construye un aura por sí misma, y se vuelve auténtica bajo los términos de la sociedad del rendimiento que reconstruye el paisaje de valoraciones de la imagen (Han, 2010/2012).

En medio de la complejidad de un espacio/tiempo determinado, se pueden observar encuentros y tensiones entre lo

que la economía visual denomina *condiciones* y lo que la teoría de la comunicación de masas entiende como *entorno comunicativo*. A pesar de ser estructuras que se originan en disciplinas y aplicaciones distintas, ambas tienen como función permitir que se ubiquen tres grandes categorías de aplicación y clasificación. La estructura conceptual es muy similar. Permiten ubicar el contexto como coordenadas en un mapa, con la ventaja de no restringir lo que para un enfoque puede ser relevante y viceversa. Ambas dan cuenta del escenario en una complejidad cuyos límites, a veces, no están del todo claros —como veremos en la definición de las categorías—, pues tienen que ver con acciones, en el caso de la economía visual, y con componentes de diversa naturaleza, en la teoría de la comunicación de masas. Estas acciones y componentes en intersección están separados en tres perspectivas e influyen en mayor o menor medida en la manera en que la imagen de un archivo es ubicada dentro del espacio/tiempo que la contiene. Además, estas perspectivas pueden ser analizadas en diferentes instancias: en los momentos en que aparecen como discursos o cuando esas imágenes forman parte de una relación con el discurso. En 2007 (Colunge Rosales, 2008), las perspectivas fueron llamadas *fotógrafo y método, fotografía y mensaje, y público y efecto*. Pero esas dimensiones son insuficientes cuando consideramos también la economía visual de las imágenes. Por eso, se propone hablar

de la *perspectiva del emisor y la producción, de la imagen y la circulación, y de la audiencia y el consumo*.

Perspectiva del emisor y la producción

La primera perspectiva incluye aquellas características del entorno comunicativo que se pueden atribuir al emisor o emisores de la imagen fotográfica. Aquí se consideran y evalúan, en la medida de su disponibilidad, las intenciones en la conceptualización de la imagen —la imaginación—, las decisiones para la toma fotográfica, los cambios e intervenciones propias del acto fotográfico, la preparación, la investigación, la relación con lo fotografiado, así como la ideología y preparación en el momento de la creación de la foto. La historia privada cuenta también como un espacio de discusión del perfil profesional del fotógrafo, de su estilo, del desarrollo de su mirada y del ámbito profesional en el que se desempeña.

Las condiciones de producción de la imagen también repercuten en la función valorativa de la fotografía de archivo, ya que el acto fotográfico se produce dentro de un suceso fotográfico en el que las variables intencionales o azarosas se despliegan *a posteriori* como causales que configuran su valor. Por ejemplo, si pensamos en una imagen producida en un entorno violento, como un conflicto armado, la urgencia de la imagen como testimonio se superpone a sus cualidades plásticas.

Perspectiva de la imagen y la circulación

En la segunda perspectiva, se incluye lo que Barthes llama el *spectrum* (1980/2009), en una dimensión propia de la fatalidad del autor, pero no como un pasado que nos recuerda el ya famoso *memento mori*, sino como un espacio en constante cambio a partir, precisamente, de las condiciones de su circulación.

El mensaje de la imagen fotográfica es promiscuo en sus alianzas con las condiciones de circulación que le permiten ser visible, accesible o socializable. Por ejemplo, una fotografía tomada por Martín Chambi que da cuenta de un retrato de una mujer de la sociedad cuzqueña de la primera mitad del siglo XX, expuesta en una galería para una exposición antológica del fotógrafo, es una imagen que da cuenta de lo que el curador ha considerado como la capacidad del fotógrafo en el ámbito del retrato, en un momento histórico determinado. La misma imagen publicada en un libro sobre la sociedad cuzqueña de inicios del siglo XX tiene una dimensión tipológica y etnográfica. Pero catalogarla como un retrato o como una tipología de forma excluyente es insuficiente, puesto que las condiciones de su circulación, desde que forma parte de un archivo fotográfico, sobrepasan las tipologías fotográficas de los siglos XIX y XX: la imagen se entrelaza con prácticas que aparecen con cada avance de la tecnología de la comunicación.

Esto no quiere decir que el *spectrum* (Barthes, 1980/2009) no sea considerado en esta perspectiva; todo lo contrario: es la relación de ese *spectrum* con las prácticas de circulación lo que le otorga su versatilidad. Si retornamos a la imagen de esta mujer imaginaria, podemos especular que hay condiciones de circulación que pueden configurar esta imagen como una obra de Martín Chambi, como fotografía de estudio en la galería de arte de un coleccionista, como una pieza de arte, como documento en las manos que ven el original en una clase sobre catalogación, como fotografía peruana en la Bienal de Venecia, etcétera. Esa cualidad de *spectrum* que la hace inasible le permite también ser una multiplicidad de definiciones y, tal como lo hace un fantasma, aparecer y desaparecer en las constelaciones que persigue la obstinación del ser humano por inventariar las imágenes.

Perspectiva de la audiencia y el consumo

La última perspectiva de este enfoque da cuenta de uno de los entornos comunicativos y condiciones más complejos para la labor clasificatoria, ya que no es posible delimitar con relativa precisión cuáles son las métricas del consumo de una imagen en todo el universo de su audiencia. Aquí estamos frente al encuentro de la imagen con sus receptores, sean grupos especializados en fotografía, intermediarios de su

mercantilización o público en general. La imagen fotográfica original, o que ya forma parte de un archivo, puede incorporarse en la memoria de sus interlocutores o ser olvidada, pero, una vez que subyace en el imaginario de una audiencia, es susceptible de desplazamientos sobre los que no es posible, actualmente, recoger información de forma exhaustiva, pues se llevan a cabo a lo largo del tiempo y en la imaginación.

Esta perspectiva se refiere, por eso, a la interpelación de la imagen, desde la asignación de los diferentes valores con los que se vincula la imagen socialmente hasta la ilusión del efecto que tiene sobre otros actos posibles.

Las condiciones de ese consumo, por ejemplo, en una sociedad del espectáculo inundada de estas imágenes ¿se asumen acaso como parte del *continuum* de imágenes despolitizadas que contribuyen a su pacificación? (Debord, 1967/1976); ¿son parte de la vista de un simulacro en una hiperrealidad que nos disciplina para determinar la realidad, simulacros condescendientes con un poder fáctico imbuido en el contexto? (Baudrillard, 1983); ¿o quizá se mecen en las audiencias como parte de una propaganda ideológica que nos nubla de todo sentido y de toda capacidad de encontrar la alteridad capaz de ofrecernos la libertad fuera del programa en el que están diseñadas? (Flusser, 1983/2001). Nuevamente, este enfoque propone acercarse con la certeza

de que no hay certezas que permitan una clasificación tajante de las imágenes fotográficas.

Diseño del enfoque, preguntas base

Para trasladar lo que se ha planteado en el acápite anterior, se va a establecer una serie de preguntas base. Estas preguntas no cumplen con un denominador común en términos del foco general o específico con el que están diseñadas. Por el contrario, son preguntas que, de encontrar cierto orden y claridad en la clasificación, fomentan la subversión de las categorías; y, por otro lado, de encontrar caos e ininteligibilidad en la clasificación, se esfuerzan por articular respuestas organizadas. Flusser (2017) advertía de la separación entre ciencia y arte; y señalaba una alternativa posmoderna en la que la razón es liberada de las expectativas irracionales y se le permite un desarrollo más pleno (p. 264). Del mismo modo, este método procura ser consciente de sus limitaciones clasificatorias y organizar una serie de preguntas que pongan en tensión constante la certeza o la incertidumbre sobre el resultado.

Por eso, por cada entorno/condición de la teoría, se va a presentar una serie de pasos que no necesariamente tienen una progresión cronológica rigurosa, sino que se articulan en constante sinergia. Salvo el primer aspecto, relacionado con el espacio/tiempo, el resto de perspectivas pueden incorporarse en el orden

en que las unidades de información van apareciendo en el abordaje de la imagen fotográfica. A partir de ahora, también entenderemos que, cuando se haga referencia a la imagen fotográfica o fotografía, también se aludirá a la posibilidad de un cuerpo fotográfico, es decir, un conjunto de imágenes fotográficas articuladas como colección en el sistema de un archivo fotográfico.

Sobre el espacio/tiempo, se propone realizar las siguientes preguntas:

- (1) ¿Qué tipo de institucionalidad engloba al archivo que acoge la fotografía? ¿En qué regulación está inscrito?
- (2) ¿Se trata de un archivo en formación o de uno consolidado con una reputación?
- (3) ¿Cuáles son las condiciones de su conformación? ¿Cómo llegan sus colecciones?
- (4) ¿Cuál es el espacio que habita la fotografía en cuestión y sus características como objeto de cultura material?
- (5) ¿Cómo influyen las transformaciones tecnológicas y sociales contemporáneas en la percepción y el uso del archivo fotográfico?
- (6) ¿De qué manera las políticas de conservación y acceso del archivo afectan la visibilidad y la interpretación de las fotografías?
- (7) ¿Cuál es el impacto de los cambios en las políticas públicas so-

bre archivos en la función y relevancia del archivo?

- (8) ¿En qué instancia de aparición de la fotografía se va a aplicar la metodología?
- (9) ¿Qué influencia tienen los cambios en los paradigmas epistemológicos sobre el mismo archivo? ¿Se ha permeado su autoconciencia? Esta pregunta alude a la reflexión sobre el archivo desde el archivo y se ve reflejada en las políticas, la discusión y la articulación del archivo en su espacio/tiempo.

En función de la perspectiva del emisor y la producción, se propone plantear las siguientes preguntas:

- (1) ¿Cómo está configurada la imaginación que da origen a la fotografía?
- (2) ¿Cuáles son las intenciones al producir la fotografía? ¿De qué manera el posicionamiento social, cultural y político del fotógrafo se refleja consciente o inconscientemente en sus elecciones estéticas y temáticas al producir las imágenes?
- (3) ¿Qué decisiones técnicas, intencionales o azarosas, se toman al producir la fotografía?
- (4) ¿Qué tipo de preparación, investigación o relación con lo fotografiado precede a la producción de la fotografía?

- (5) ¿Quiénes son el productor o los productores de la imagen fotográfica?
- (6) ¿Qué eventos, movimientos y tensiones configuran el entorno estético de la producción de la imagen fotográfica?
- (7) ¿Cómo se relaciona la formación técnica y estética del fotógrafo con las características visuales y temáticas de la fotografía?
- (8) ¿Cómo influyen las condiciones materiales de producción en las posibilidades y los límites creativos del fotógrafo?

En función de la perspectiva de la imagen y la circulación, se propone hacer las siguientes preguntas:

- (1) ¿Qué elementos son inteligibles en la fotografía?
- (2) ¿Qué elementos son ininteligibles en la fotografía?
- (3) ¿Responde la fotografía a una tradición fotográfica de la historia de la imagen?
- (4) ¿Qué espacio ocupa la fotografía durante su circulación?
- (5) ¿Qué otros elementos acompañan el espacio que ocupa la fotografía durante su circulación?
- (6) ¿Qué agenda, propósito, ideología o política explícita o latente acompañan la circulación de la fotografía?
- (7) ¿Cuál es el alcance de la circulación de la fotografía?

- (8) ¿Cómo afectan los cambios en los medios de distribución a la interpretación y el alcance de la fotografía?
- (9) ¿Cómo interactúan las fotografías dentro del archivo con otras imágenes y medios en su circulación?

En función de la perspectiva de la audiencia y el consumo, se propone realizar las siguientes preguntas:

- (1) ¿En qué condiciones consume la audiencia la fotografía?
- (2) ¿Qué usos de la imagen hace la audiencia?
- (3) ¿Existe una respuesta de la audiencia que pueda ser medible?
- (4) ¿Qué características etarias, políticas y sociales tiene la audiencia?
- (5) ¿Cuáles son los sesgos del consumo en el momento del consumo?
- (6) ¿Qué nivel de penetración tiene la fotografía en la audiencia?
- (7) ¿Cómo varía la recepción de la fotografía según los diferentes contextos culturales y geográficos de la audiencia?
- (8) ¿De qué manera las experiencias previas y el conocimiento de la audiencia influyen en la interpretación de la imagen?
- (9) ¿Existen diferencias significativas en la forma en que distintos grupos demográficos —por edad, género, clase social— consumen y responden a la fotografía?

Responder las preguntas que sean pertinentes a la imagen fotográfica en cuestión permitirá construir una propuesta de clasificación que tendrá una sintaxis tipológica de, como mínimo, cuatro segmentos. La clasificación no será simplemente una lista de categorías aisladas, sino que buscará establecer relaciones y patrones significativos entre los distintos aspectos examinados, lo que creará una especie de «gramática» o lógica interna en la organización de las imágenes. Son cuatro segmentos como mínimo, pero, dependiendo de la complejidad y riqueza de la imagen o conjunto de imágenes analizadas, la clasificación podría incluir más de cuatro segmentos o dimensiones, lo cual es consistente con la apertura y flexibilidad de este enfoque, que busca evitar encasillamientos rígidos.

El primero de los cuatro segmentos corresponde a las concepciones propias del archivo y su sesgo. Los otros tres segmentos se articulan al primero en función del orden y la prioridad con los que se haya confrontado cada perspectiva. La profundidad de las respuestas, desde una arista clasificatoria, no debería ser muy exhaustiva, pues también se busca practicidad en la ejecución de esta metodología. Sin embargo, cuando la clasificación se vuelve también un esfuerzo de análisis de la imagen, cada pregunta puede ser respondida con una densidad mayor. Pasemos, ahora, a poner en práctica este método.

Estudio de caso y aplicación práctica: la colección fotográfica del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Para una mejor comprensión, se van a abordar las preguntas en el orden propuesto en el acápite anterior, con la salvedad de que solo la primera batería de preguntas, correspondientes al espacio/tiempo del archivo fotográfico, debe ser respondida siempre en primer orden para asegurar homogeneidad en la sintaxis tipológica que puede resultar de la clasificación de imágenes fotográficas de un archivo.

Sobre el espacio/tiempo

El Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú alberga la colección del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) desde 1998. Se trata de un archivo articulado en una facultad y desvinculado del Sistema de Bibliotecas PUCP, pero que cuenta con su asesoría y, por tanto, con el soporte institucional de la universidad. Por ello, se puede afirmar que es un archivo con una institucionalidad formal robusta, en el plano educativo y de prestigio. Se trata de un archivo relativamente joven, pues, si bien se recibió la colección de TAFOS en 1998, recién en el año 2001 se empezó a trabajar con sus acervos. Su creación

coincide con el fin del proyecto TAFOS y las coordinaciones que hiciera el fundador del proyecto, Thomas Müller, con las autoridades de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la universidad. En ese sentido, la llegada de esta colección, a modo de donación, es una decisión institucional que implica diversas responsabilidades para su conservación, difusión e investigación.

La colección de TAFOS se encuentra en una bóveda construida especialmente para dicho fin, con temperatura, humedad e iluminación controladas, en armarios de metal pintados al horno, dentro de fólderes que contienen portanegativos, los que están colgados para evitar que haya presión entre ellos. La colección está compuesta por cerca de 200 000 negativos blanco y negro, aunque también hay imágenes en negativo color y *slides*.

Con el advenimiento de la estrategia de comunicación del archivo, en 2017, se orientó el trabajo a la digitalización de sus colecciones, entre ellas la de TAFOS, que tiene presencia en las redes sociales Facebook e Instagram. Como parte de sus tareas de difusión, el archivo tiene una política de libre acceso a las imágenes para instituciones y público en general. Ante la falta de una política pública sobre archivos, la gestión universitaria ha reunido varios archivos en la Red de Archivos Audiovisuales de la PUCP, que busca

crear lineamientos y acciones para dar cuenta del acervo universitario y servir de punto de partida que pueda replicarse en otras instituciones públicas y privadas.

La clasificación que se propone en este artículo está orientada a cubrir la primera instancia de la colección con relación al archivo, es decir, el primer nivel de organización de la colección en el archivo, en su estadio fundacional.

Perspectiva del emisor y la producción

La colección fotográfica del proyecto TAFOS fue producida entre 1986 y 1998 por cerca de 200 fotógrafos y fotógrafas de diversas regiones del Perú, que fueron elegidos por las organizaciones de base de las que participaban activamente. El contexto de ese periodo estuvo marcado por el conflicto armado interno (CAI), así como por crisis en el ámbito político, económico y social. De esto da cuenta claramente la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en su *Informe Final* (2004). El imaginario que compartieron los fotógrafos era entonces uno en el que Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, los grupos paramilitares y las Fuerzas Armadas estaban enfrentados en un escenario de violencia. De igual manera, los Gobiernos de Alan García y Alberto Fujimori, plagados de casos de corrupción (Degregori, 2000), crisis económica¹

¹En 1990, la inflación anual era de 7650 % (Banco Central de Reserva del Perú, 1990, p. 19).

y violaciones de los derechos humanos, hicieron evidentes las diferentes fracturas sociales y la indiferencia con la que el centralismo limeño había tratado a las regiones más alejadas y pobres (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p. 20). En ese contexto, los objetivos del proyecto TAFOS giraron alrededor de consolidar la representatividad de ciertos grupos humanos y sus dinámicas, de la mano de las organizaciones de base, organizaciones no gubernamentales² y algunos sectores de la Iglesia. En el proyecto institucional de 1989 (Müller, 1989), el primer documento en que se da cuenta de manera formal e institucional de los objetivos del proyecto, se observa que el principal horizonte fue el siguiente:

Promover la creación de un Movimiento Nacional de Fotógrafos Populares, que permita que diferentes sectores populares y sus organizaciones autónomas sean protagonistas de la fotografía social, como instrumento para el mejoramiento de las condiciones de vida y de organización y para el desarrollo de su conciencia (Müller, 1989).

Para cuando se elaboró el proyecto trienal 1991-1993, los objetivos generales se podrían resumir en la promoción de las organizaciones populares por medio de procesos y espacios de comunicación

articulados alrededor de la fotografía (TAFOS, 1991). De igual manera, en el proyecto trienal 1994-1996, se hizo énfasis en la promoción de la identidad nacional, la reivindicación y el fortalecimiento de las organizaciones por medio de lo que, en ese momento, se empezó a llamar *fotografía social* (TAFOS, 1994).

Al tratarse de fotógrafos que eran parte del grupo humano que fotografiaba, el conocimiento del entorno social y el espacio era empírico y, en ese sentido, orientaban sus registros al cumplimiento de los objetivos que sus organizaciones demandaban. Definir a los fotógrafos del proyecto no es una tarea que se pueda llevar a cabo sin reducir la multiplicidad de encuentros que se dan en un colectivo tan grande, pero lo que sí podemos definir es el enfoque de la fotografía que imperaba en ese momento y que articulaba el horizonte estético y programático del proyecto. Müller (2006) se refiere a ello en el libro *País de luz*, en el que hace mención de la fotografía de orden documental, participativa y social como los antecedentes de la experiencia.

A ello debemos sumar la metodología implementada en los talleres. Eleana Llosa (2006), directora del proyecto de 1994 a 1995, hace un esfuerzo de sistematización de dicho proceso. Primero, se elegían las organizaciones que daban cabida a los ta-

² Solo por nombrar algunos ejemplos, la ONG Servicios Educativos Rurales inició su trabajo en 1980 (<https://ser.org.pe>) y el Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (Desco) venía trabajando desde 1965 (<https://www.desco.org.pe>), tal como lo informan en sus respectivos sitios web.

lles. Luego, las organizaciones elegían a sus fotógrafos; se llevaba una tarea básica de capacitación técnica en fotografía y, a lo largo de todo el taller, se hacía un acompañamiento por parte de los encargados. A la par, se ejecutaba propiamente el taller, con reuniones en las que los fotógrafos decidían qué fotografiar, revisaban sus imágenes y planificaban qué hacer con ellas.

Se puede concluir que esta perspectiva nos permite hacer énfasis en el aspecto documental, social y popular del género fotográfico, en tanto que confrontamos el carácter programático de los documentos internos con la configuración de los fotógrafos por medio de una metodología y con el contexto en que se llevó a cabo el proyecto.

Perspectiva de la imagen y la circulación

En la colección de TAFOS, hay imágenes que se articulan en función de los objetivos y las intenciones de la organización de base. Muchas de ellas cumplen con representar la lucha por las reivindicaciones políticas, sociales y sindicales. Sin embargo, también es posible observar imágenes de la vida cotidiana, del trabajo, del esparcimiento, del ejercicio de la espiritualidad, e imágenes que se identificaron en ese entonces como errores técnicos. También es importante reconocer que la inteligibilidad de las imágenes depende mucho de las fichas de

información que los fotógrafos llenaron tras tomar las fotografías. En estas fichas, hacían una descripción del objetivo de su fotografía, tal como ellos lo entendían. La inteligibilidad de las imágenes, entonces, es un aspecto probablemente inalcanzable cuando se quiere concluir de forma categórica sobre lo que estas representan.

Sobre lo ininteligible, esto descansa, sobre todo, en las imágenes de rollos que se velaron, que fueron subexpuestos/sobreexpuestos o mal revelados. Esto tiene como correlato una metodología de aprendizaje participativa en la que los fotógrafos contaban con la opción de realzar los procesos químicos para revelar y copiar sus imágenes.

La circulación de las imágenes de TAFOS tuvo múltiples formas, desde periódicos murales de alcance local en comunidades, pasando por campus universitarios, hasta publicaciones de alta gama editorial como *The New York Times* y *Newsweek*, de Estados Unidos; *Der Spiegel* y *Geo*, de Alemania; *El País*, de España; entre otras. Las imágenes se ubicaban, algunas veces, como fotografías que permitían mostrar un evento y, otras veces, como fotografías que daban cuenta del proyecto como tal. Las exposiciones nacionales e internacionales fueron habituales en los años de duración del proyecto, no solo como parte de muestras colectivas —con otros proyectos o fotógrafos—, sino también como exposiciones *ad hoc* realizadas por el personal administrativo y profesional

de TAFOS, por invitación de galerías, centros culturales, museos y organizaciones similares. Las imágenes del proyecto se adquirieron u obsequiaron a diversas instituciones del ámbito cultural, como el Museo de Arte de Lima, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otros. Finalmente, un pequeño grupo de imágenes fue adquirido también por coleccionistas privados. Por eso, las fotografías del proyecto han estado ubicadas en distintas plataformas, espacios y formatos; han estado acompañadas de otras fotos, han aparecido en videos, han estado subordinadas a un guion³ y han servido para diferentes agendas. En épocas más recientes, la colección de TAFOS ha circulado en repositorios digitales de entidades educativas y colecciones privadas, de modo que se ha empleado el espacio digital para continuar generando prácticas y relaciones en línea. Aquí es importante mencionar que el proyecto TAFOS ha estado vinculado con los recuentos más importantes de fotografía latinoamericana (Billeter, 1993; Castellote, 2003), sobre todo por su carácter singular en la historia de la fotografía mundial. Esta perspectiva no solo refuerza el vínculo documental y social del género fotográfico; también permite incorporar el carácter público de las imágenes, en tanto que se reconoce un esfuerzo constante por difundir las imágenes en los ámbitos local, regional e internacional.

Perspectiva de la audiencia y el consumo

Las condiciones del consumo de las imágenes de TAFOS también son múltiples y responden a las condiciones de su circulación. Por ejemplo, en 1988, TAFOS obtuvo el Premio Ensayo Fotográfico Casa de las Américas de Cuba con fotografías del taller de Ocongate; y ese mismo año empezaron a publicarse las primeras fotografías del proyecto en la revista *Caretas*. En ese sentido, tenía audiencias que podían ver las imágenes en exposiciones y también audiencias que podían ver las fotos en publicaciones en papel, que podían coger, revisar con más cercanía e, incluso, trasladar consigo. La respuesta a las fotografías es, pues, una de múltiples audiencias que se condicionan en función del espacio, el formato y el soporte de la circulación. Pero también hubo audiencias que, interpeladas por las imágenes, produjeron nuevas unidades de información. Por ejemplo, el fotógrafo Jorge Deustua (1989) escribió un artículo sobre el encuentro de fotógrafos de TAFOS en Cuzco en la revista *Quehacer*; ahí argumentaba sobre la dimensión excepcional del proyecto, tanto por la naturaleza de los fotógrafos como por lo que entendía que era una experiencia novedosa.

Así, las imágenes del proyecto TAFOS han sido reconocidas por un público especializado y diverso. Una parte de la audiencia ha otorgado a las imágenes un

³ Como en el caso del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, en donde se han utilizado para dar cuenta de la precariedad estructural del sistema social peruano anterior al conflicto armado interno.

carácter relevante en la historia de la fotografía latinoamericana y, a la vez, también ha podido dejar constancia de cómo fueron interpelados por el proyecto. Con esta perspectiva, se refuerza el alcance público, el prestigio y la masividad del género fotográfico, ya que nos da cuenta de múltiples audiencias en relación con los diversos soportes que determinaron el consumo de las imágenes.

Clasificación

A partir de lo recogido, las fotografías de la colección de TAFOS en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú se pueden clasificar de la siguiente manera:

- En primer lugar, se trata de un archivo fotográfico institucional inscrito en el ámbito educativo.
- A partir del enfoque de las tres perspectivas, este archivo se vincula y se articula en el espacio/tiempo contemporáneo como uno *de fotografía documental, social, popular, y de alcance público y masivo*.

Hacia una nueva configuración del archivo fotográfico

En este artículo, se ha explorado el enfoque de las tres perspectivas como una nueva metodología para clasificar foto-

grafías de archivo. Este enfoque se articula por medio de la intersección de la economía visual y la teoría de la comunicación de masas, y se ha aplicado al estudio de caso de la colección de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) del Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El enfoque de las tres perspectivas se fundamenta en la comprensión del archivo como un fenómeno relacional, en el que las imágenes no son meras representaciones estáticas, sino que participan activamente en redes de significación y poder. La inclusión de las tres perspectivas —emisor y producción, imagen y circulación, y audiencia y consumo— dentro de un solo sistema de clasificación fotográfica ofrece ventajas significativas para la comprensión y gestión de archivos fotográficos, pues este método reconoce que las fotografías no existen en un vacío, sino que están profundamente entrelazadas con su entorno social, político y cultural.

Considerar la perspectiva del emisor y la producción implica tener en cuenta el contexto de creación de las imágenes, incluyendo las intenciones del fotógrafo, las condiciones técnicas y materiales de la producción, y los aspectos biográficos del creador. Esto proporciona una comprensión más profunda y matizada de las imágenes, que va más allá de su contenido visual. La perspectiva de la imagen y la circulación aborda cómo las fotografías se difunden y cómo interactúan con otros

medios y contextos a lo largo del tiempo, adquiriendo nuevos significados y relevancias al circular en diferentes espacios y formatos. La inclusión de la perspectiva de la audiencia y el consumo hace énfasis en la importancia de cómo las imágenes son recibidas, interpretadas y reutilizadas por diferentes audiencias, ya que el significado de las imágenes fotográficas puede cambiar dependiendo de quién las vea y en qué contexto. Al considerar esta perspectiva, se puede comprender mejor el impacto social y cultural de las imágenes, así como su influencia en el pensamiento y el comportamiento de un grupo de personas en un momento específico.

Al utilizar el enfoque de las tres perspectivas, se obtiene una visión transversal y dinámica de las imágenes fotográficas. Esto permite que la gestión de archivos sea flexible, lo que facilita la identificación de patrones y relaciones que, de otro modo, pasarían desapercibidos. Además, posibilita que las personas encargadas de la gestión y conservación prioricen la contextualización en las diversas instancias relacionales de los ítems de las colecciones. Esto no solo mejora la calidad de la información archivada, sino que también facilita la preservación de los aspectos intangibles vinculados con las imágenes, que se presenten y se conserven de manera que tomen en cuenta su historia y su evolución, y que se diseñen estrategias de acceso y difusión que respondan a las necesidades e intereses de las diversas audiencias.

Este enfoque también promueve una mayor reflexividad en el proceso de clasificación, lo que permite que las colecciones se actualicen y reevalúen continuamente en función de nuevos contextos y conocimientos. De esta manera, se enriquece la comprensión de las imágenes fotográficas y se proporciona una herramienta poderosa para la gestión y el análisis de los archivos, lo que se traduce en una práctica archivística más dinámica, inclusiva y significativa, que responde mejor a las necesidades y desafíos contemporáneos de la gestión del conocimiento visual.

El enfoque de las tres perspectivas es especialmente útil para investigaciones en comunicación, historia, sociología y arte, en las cuales el contexto puede ofrecer claves importantes para interpretar las imágenes a través del tiempo y los distintos medios. Esto permite analizar cómo las imágenes han sido reinterpretadas y resignificadas en diferentes contextos, y cómo han interactuado con otras imágenes y discursos. Este tipo de análisis es fundamental para estudios de historia del arte, comunicación visual y estudios culturales, en los que la circulación y recontextualización de las imágenes juega un papel clave en la construcción de significados y valores. De igual manera, entender cómo diferentes audiencias han interactuado con las imágenes, cómo las han interpretado y qué uso han hecho de ellas permite a los investigadores analizar el papel de las fotografías en la formación de opiniones, identidades y movimientos sociales.

En cuanto a aplicaciones prácticas, el enfoque de las tres perspectivas puede fomentar la colaboración interdisciplinaria entre archivistas, historiadores, comunicadores, sociólogos, antropólogos y otros profesionales, ya que, al proporcionar un marco común para el análisis y la clasificación de imágenes, este enfoque facilita el intercambio de conocimientos y la integración de diferentes métodos y perspectivas.

En ese sentido, la construcción de la clasificación, y su aplicación en diferentes escenarios, no se configura como un proceso absoluto, sino como una metodología que puede anclarse en múltiples aproximaciones y revisiones a lo largo del tiempo, en diferentes lugares y con lecturas variadas. Con este enfoque, se pueden llevar a cabo tantas clasificaciones como versiones del archivo son posibles. Cada versión del archivo permite una comprensión profunda del sentido de la aproximación al archivo, además de abrir nuevas vías para explorar su potencial como medio de comunicación y expresión social. Cada clasificación se convierte también en la enunciación de un horizonte para el archivo, una propuesta de articulación de las reglas del discurso y de la participación en la construcción de las políticas de la visualidad. Por ello, esta propuesta busca también fortalecer la continuidad de los archivos fotográficos, al ofrecer una metodología que les permite decir cómo son en función de las relaciones que tienen. Se trata de relaciones que

solo ocurren cuando el archivo fotográfico se comporta como un agente vivo, en desplazamiento, descentrado de una lógica bibliotecológica. Permitir la existencia de archivos fotográficos en diferentes espacios y posibilitar que clasifiquen sus fondos implica crear agencia, alimentar la diversidad de los sistemas del discurso, promover la alteridad y resistir el totalitarismo subyacente que restringe su espacio de acción y enunciación al de una biblioteca.

REFERENCIAS

- Arbaizar, P. y Picaudé, V. (Eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Banco Central de Reserva del Perú. (1990). *Memoria al 31 de diciembre de 1990*. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Memoria/1990/Memoria-BCRP-1990-1.pdf>
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós. (Trabajo original publicado en 1980)
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations* (Trad. P. Foss, P. Patton y P. Beitchman). Semiotext(e).
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. F. Santos). Godot. (Trabajo original publicado en 1935)
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana. 1860-1993*. Lunwerg Editores.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Trad. T. Mercado). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1965)
- Carey, J. W. (con Stuart Adam, G.). (2009). *Communication as culture: Essays on media and society* (Revised ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 1989)
- Castells, M. (Ed.). (2006). *La sociedad red: una visión global* (Trad. F. Muñoz de Bustillo). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1996)
- Castellote, A. (Ed.). (2003). *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*. Lunwerg Editores.
- Colunge Rosales, Á. E. (2008). *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1543>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Perú. Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- De Jong, F. y Harney, E. (2015). Art from the archive. *African Arts*, 48(2), 1-4. <https://direct.mit.edu/afar/article-abstract/48/2/1/70297/Art-from-the-Archive?redirectedFrom=fulltext>
- Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Miguel Castellote. (Trabajo original publicado en 1967)
- Degregori, C. I. (2012). *La década de la anti-política. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos* (2.^a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Deustua, J. (1989). El Perú con otros ojos. *Quehacer*, (60), 112-127. Desco.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos* (Trad. V. Goldstein). La Marca Editora. (Trabajo original publicado en 1990)
- Duff, W. M. y Harris, V. (2002). Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings. *Archival Science*, 2, 263-285. <https://doi.org/10.1007/BF02435625>

- Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía* (Trad. T. Schilling). Síntesis. (Trabajo original publicado en 1983)
- Flusser, V. (2017). *Artforum essays*. Metaflux Publishing.
- Foucault, M. (2013). *La arqueología del saber* (Trad. A. Garzón del Camino; 3.^a ed.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969)
- Gilliland, A. J. (2008). Setting the stage. En M. Baca (Ed.), *Introduction to metadata* (pp. 1-19). Getty Research Institute.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio* (Trad. A. Saratxaga Arregi). Herder. (Trabajo original publicado en 2010)
- Llosa, E. (2006). Organización social y comunicación en TAFOS. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998* (pp. 34-43). CAL; PUCP.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Trad. P. Ducher). Paidós. (Trabajo original publicado en 1964)
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas* (Trad. A. J. Desmonds; 3.^a ed. revisada y ampliada). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983)
- Müller, T. (1989). Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS). En *Informes de planificación y evaluación de talleres 1988-1989*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Müller, T. J. (2006). Espejos con memoria. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998* (pp. 16-33). CAL; PUCP.
- Poole, D. (1998). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Trad. M. Martínez). Sur Casa de Estudios del Socialismo. (Trabajo original publicado en 1997)
- Prussat, M. (2018). Reflexions on the photographic archive in the humanities. En S. Helff y S. Michels (Eds.), *Global photographs: Memory – history – archives* (pp. 133-154). Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839430064-009>
- Roberts, J. (2009). Photography after the photograph: Event, archive, and the non-symbolic. *Oxford Art Journal*, 32(2), 281-298. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcp021>
- Shannon, C. E. y Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. The University of Illinois Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. C. Gardini). Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1977)
- TAFOS. (1991). *Informe del Proyecto Trienal 1991-1993*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

- TAFOS. (1994). Proyecto Trienal 1994-1996. En *Informes de planificación y evaluación de talleres: 1994, 1995, 1996 (1-27)*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. (Trad. A. Fernández Lera). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1988)
- Walther, J. B. (1996). Computer-mediated communication: Impersonal, interpersonal, and hyperpersonal interaction. *Communication Research*, 23(1), 3-43. <https://doi.org/10.1177/009365096023001001>
- Westley, B. H. y MacLean, Jr., M. S. (1955). A conceptual model for communications research. *Audio Visual Communication Review*, 3(1), 3-12.

Autor correspondiente: Ángel Enrique Colunge Rosales
(colunge.ae@pucp.edu.pe)

Roles de autor: Colunge Rosales, Á. E.: conceptualización; metodología; validación; investigación; recursos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; supervisión; administración del proyectos

Cómo citar este artículo: Colunge Rosales, Á. E. (2024). Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico. *Conexión*, (21), 15-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>

Primera publicación: 19 de julio de 2024
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.