



Magali Lara
La punta de la lengua 4.1
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002



7.2

02

Magali Lara
La punta de la lengua 4.2
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002



Magali Lara
La punta de la lengua 4.3
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002



6.2

A small, horizontal, wavy line drawing, possibly representing a signature or a decorative flourish. It consists of a single, continuous, slightly irregular line that curves and oscillates across the page.

Magali Lara
Romance 6.2
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002



23

Wang 01

Magali Lara
Romance 6.3
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002



6.4

A signature in cursive script, followed by the number '01'.

Magali Lara
Romance 6.4
Gouache sobre papel
28 x 21.5 cm
2002

Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas¹

Deborah Dorotinsky Alperstein

Una de las fortalezas de los estudios visuales, de acuerdo con el historiador del arte Keith Moxey, es su carácter interdisciplinario y la forma en la que en la pesquisa concreta, el investigador se ve forzado a familiarizarse con la tradición historiográfica de más de una disciplina.² Este trabajo pretende mostrar dos cosas: en primer lugar que hay una mirada interdisciplinaria implícita y necesaria en el estudio de los significados, circulación y recepción de las imágenes y los textos de dos libros de autor: *Creencias* y *Mi hermanita Cristina*, de las fotógrafas tzotziles Maruch Sántiz y Xunka' López Díaz. En segundo lugar, que para las fotógrafas el proceso de producción de la obra fotográfica se convierte en uno de investigación sobre sus culturas, su historia personal y el lugar de esta en la experiencia de transculturación. Partimos de la fotografía impresa ya que es dentro de los libros desde donde las fotografías han recibido la mayor difusión y el medio a través del cual han circulado con mayor efectividad. El acercamiento es multidisciplinario ya que las miradas desde los bordes de la antropología, la historia social del arte y la historia feminista del arte, nos ayudan, al combinarlas, a abordar

¹ Agradezco a mis colegas Georgina Rodríguez y Patricia Gola por los comentarios y crítica a este texto.

² "Más que reducir el análisis de la cultura visual a un solo conjunto de principios, me parece a mí que el objetivo es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción, y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven. Es precisamente debido al hecho de que la parafernalia interpretativa, las estrategias heurísticas, que se usan para la elucidación de diferentes tradiciones de producción visual, sean tan radicalmente distintas unas de otras, que cada forma de investigación tiene mucho que ganar estando en contacto con las otras...Al pedírseles que se familiaricen con las tradiciones historiográficas que animan cada disciplina, los estudiantes tienen la oportunidad de analizar y deconstruir las actitudes filosóficas y los valores culturales que han contribuido al marco construido alrededor de esas disciplinas en diferentes épocas." Moxey 2004: 127.

las obras fotográficas y sus puestas en página para proponer que el uso del dispositivo fotográfico en manos de estas mujeres indígenas activa su agencia social, si bien no siempre logra subvertir los cánones fotográficos dominantes. Me interesa abordar no sólo el problema de los significados de las construcciones fotográficas y sus puestas en página, sino inquirir sobre la agencia social de las fotografías en los libros de Maruch y Xunka'; detenernos a pensar no sólo "qué pueden significar", sino "cómo causan efectos" en el ámbito de la fotografía contemporánea. Esto se entiende mejor si explicamos la acepción dada a "agencia" aquí. No existe en castellano un equivalente exacto al uso que en inglés se le dio al término *agency* en el estudio de la acción social. Aquí se emplea "agencia" como la utiliza Margaret S. Archer como la capacidad de obrar, propia de los seres humanos que no se limitan a sufrir o realizar las leyes del sistema (biológico o social), sino que actúan como sujetos agentes, es decir, con la propiedad de obrar deliberadamente (Archer 1997: 9). Ser un agente social, por tanto, implica tener una capacidad de actuar en el mundo cultural produciendo un efecto que no es programático ni regido por reglas sociales inamovibles. Es esta posibilidad de actuar produciendo efectos en el entorno, con cierta libertad aun dentro de las reglas, lo que a mi parecer diferencia sutilmente este término del de actor social.

En primera instancia es en ese sentido de ubicarnos al filo de las tradiciones disciplinares, que este trabajo propone que la mirada que depositamos sobre las fotografías es una manera de ver desde los márgenes. Por otro lado, mirar a través de los ojos de mujeres con las que no compartimos todos los referentes fotográficos y sus códigos supone también que nuestra mirada es marginal respecto a los significados culturales de las personas y los objetos fotografiados que aparecen impresos en estos libros de autor.

El canon

La producción fotográfica sobre miembros de los grupos étnicos, desde las postrimerías del siglo XIX e incluso hasta nuestros días, se ha interpretado como un dispositivo de construcción y control de la alteridad (Dorotinsky 2003). Los pueblos indígenas, sus culturas y sus objetos materiales, forman parte de vastos repertorios fotográficos creados bien por los exploradores y fotógrafos viajeros, o desde las instituciones oficiales y las prácticas académicas hegemónicas, como la antropología, en las que rara vez se consideró o puso de relieve su punto de vista como sujetos retratados. En ambos casos, ya fuera como tema central de obras de carácter costumbrista que

se convertirían en fotografías artísticas o en trabajos de tipo documental como en las investigaciones de antropología física o en la prensa ilustrada, el cuerpo indio es un objeto a escudriñar, admirar, contemplar, medir: expuesto, estático, pasivo, inerte. En ese rubro más bien científicista, las imágenes documentaban fotográficamente una gama delimitada de temas y tipologías visuales: retratos de frente y de perfil, retratos que resaltaban el atuendo, escenas de manufactura de productos artesanales, labores en el campo (arado, siembra, cosecha, cuidado de animales), fiestas y rituales, casas habitación (sobre todo fachadas, pero luego interiores también), y el paisaje en el que se localizaban las comunidades. Apoyándose en las nociones de objetividad y veracidad del dispositivo fotográfico, las imágenes documentales se gestaron al amparo de instituciones y proyectos en los cuales los investigadores y los fotógrafos podían ejercer su agencia, en tanto los sujetos de las comunidades que los recibían quedaban reducidos al estatus de objetos de estudio.³ El libro *México indígena. México pluricultural* editado en el 2004 por la Secretaría de Gobernación y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) es el ejemplo más reciente de este tipo de ejercicio fotográfico-tipológico. El discurso ha cambiado de la clasificación taxonómica e identificación visual de rasgos fisonómicos de corte raciaalista, al de la documentación enaltecadora de la pluralidad cultural como elemento enriquecedor de la cultura nacional del nuevo milenio. Habría que ponderar si la clasificación, la insistencia en los rasgos fisonómicos, o el giro hacia lo pluricultural, logran efectivamente transponer el umbral de los prejuicios raciales. Las imágenes de este libro, al igual que casi todas las publicadas en la etnografía del siglo XX, fueron realizadas por fotógrafos no indios que incursionaron en el registro documental de la *indianidad como pluralidad*; unas con tintes más artísticos, como las de Graciela Iturbide, otras más documentales en sentido estricto. Se trata, sin embargo, aún de una pluralidad vista desde acá; "del lado blanco del espectro etnográfico". ¿Qué pasa entonces cuando esos sujetos "otros" toman la cámara? ¿Recuperan por ello su agencia social?

³ Tagg 2005. Se trata de un estudio puntual sobre la fotografía como práctica de control social.

Archivo Fotográfico Indígena (AFI) y *Lok'tamayach*

En 1992, Carlota Duarte, una monja de la sociedad del Sagrado Corazón, de origen norteamericano/yucateco, encabezaba un proyecto educativo en los altos de Chiapas conocido como Proyecto Fotográfico Chiapas, cuyos primeros participantes provenían de las filas de *Sna Itz'ibajom* (La Casa del Escritor), una cooperativa de autores mayas (Kino 2005). Frente a este primer grupo de alrededor de 12 integrantes, Duarte no se planteó un objetivo concreto más allá de acercarlos a la fotografía para lo que fuera que pudiera interesarles. Un segundo ejercicio de encuentro fotografía/indígenas se dio en el marco de un trabajo más amplio con miembros de las etnias mame, tojolabal, tzeltal y tzotzil a los que enseñó los procesos fotográficos básicos. Carlota comprendió entonces la necesidad de crear un espacio que reuniera, conservara y difundiera las imágenes creadas por "los camaristas", nombre con el que inicialmente se conoció al grupo pluriétnico. En consecuencia, en 1995 se fundó el Archivo Fotográfico Indígena (AFI) en San Cristóbal de Las Casas como resultado de la colaboración de Gabriela Vargas Cetina, investigadora del CIESAS Sureste, Carlota Duarte y los fotógrafos indígenas. La edición de libros de autor, con apoyo de la fundación Ford y el CIESAS, ha sido una de las estrategias de difusión más fuertes del AFI, al igual que un número de exposiciones en México y en el extranjero y el mantenimiento de una página de internet donde es posible informarse sobre los objetivos del archivo —educación, colección, difusión e investigación— así como sobre los fotógrafos y sus proyectos personales. Entre el 2000 y el 2002, a partir de las labores del AFI, se legalizó la primera organización independiente de fotógrafos indígenas, con el nombre *Lok'tamayach*, Fotógrafos Mayas de Chiapas.⁴

Es posible considerar las piezas de las fotografías tzotziles de las que hablaremos aquí a la luz de las obras de otros artistas de origen indígena americano. Por ejemplo, la obra de Maruch y Xunka' puede verse en contraste con la de Hulleah J. Tsinhnahjinnie, fotógrafa descendiente de indios seminole/muskogee/diné, profesora asistente y directora del Museo Carl Nelson Gorman de la Universidad de California Davis, dedicado a la conservación de las artes nativas y a la promoción y estudio del trabajo contemporáneo de artistas estadounidenses de extracción indígena.⁵ Tsinhnahjinnie

⁴ "El Archivo Fotográfico Indígena", documento proporcionado por Carlota Duarte, vía correo electrónico, 20/03/2006.

⁵ El AFI expuso en este espacio la muestra "Visión femenina: mujeres mayas de Chiapas", abril 6-junio 25, 1999.

recurre a la apropiación de las imágenes estereotípicas que se han utilizado con frecuencia en la representación de los indios norteamericanos y el paisaje de sus territorios ancestrales, pero introduce textos que subvierten el sentido de la imagen, como en "*This is not a commercial. This is my homeland*" en el que apreciamos la forma monumental de una montaña impresa en un rojo/naranja muy brillante, estereotípica de las excursiones organizadas para "descubrir" el territorio de los indios de Nuevo México y Arizona (Dilworth 1996). Lo que trastoca el sentido de la imagen es el texto que se ha inscrito dentro de ella, "No se trata de un comercial, es mi tierra". También puede mirarse comparativamente el trabajo de estas fotografías indígenas de México con las obras de los litógrafos y fotógrafos de prensa inuit, o con las acuarelas de Namatjira, el desaparecido artista aborigen australiano (King y Lidchi 1998; Batty 1963). Existe entonces, como podemos apreciar a partir de estos ejemplos, una entrada de los artistas "no occidentales", los "otros culturales", al mundo y el mercado del arte internacional y al *mainstream* de la cultura visual contemporánea. Es en esta arena de circulación de imaginarios donde se articulan preocupaciones en torno de la tradición, la costumbre, la alteridad cultural y de cosmovisiones, desde donde hay que reflexionar tanto sobre lo que significan las obras impresas de Maruch y Xunka', como sobre lo que "pueden hacer" en el ámbito más amplio de la promoción cultural, la recuperación/reinvención de las tradiciones y los cambios dentro de ellas de los papeles tradicionales de las mujeres.⁶

El trabajo de "los camaristas" mostró a través de la publicación del libro del mismo nombre, un conjunto de fotografías con títulos escritos en las diferentes lenguas indígenas de sus creadores. Una de las cosas que destacan

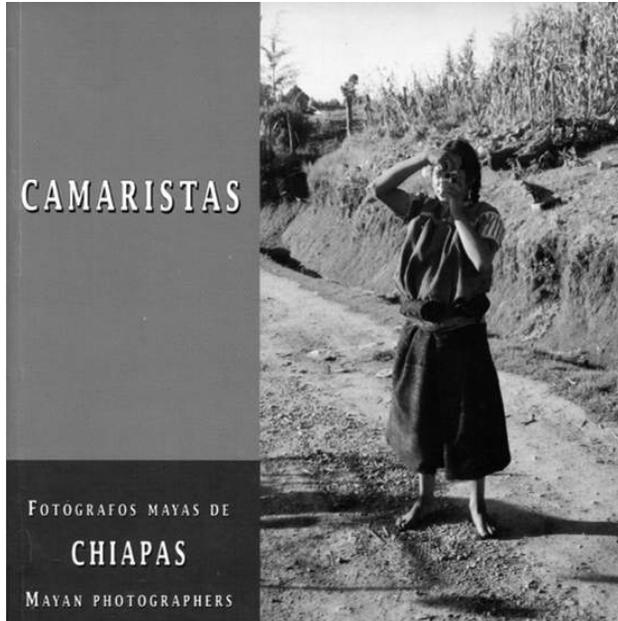
⁶ Cfr. González Flores en prensa. Es posible también relacionar el proyecto del AFI con otros similares en el mundo, como hace Laura González quien compara este proyecto con el de TAFOS (Taller de Fotografía Social) en el Perú, los de la fotógrafa norteamericana Wendy Ewald entre niños de los Apalaches y niños campesinos de la India y Chiapas y los del proyecto "Fuera de Foco" del colectivo Drik, liderado por Shahidul Alam entre niños migrantes en la ciudad de Dhaka, Bangladesh. Podríamos agregar aquí el documental *Nacidos en el burdel*, un trabajo de Zana Briski y Ross Kauffman en el que la antropóloga acercó a la creación fotográfica a un grupo de niños de uno de los burdeles en los que realizaba trabajo de campo sobre la prostitución practicada en la zona roja de la ciudad de Calcuta, en la India. Conscientemente he querido dejar fuera este tipo de trabajos con los niños porque me preocupa que la labor entre mujeres adultas de los grupos étnicos se pueda asimilar al trabajo con los niños. Considero que sería una forma de dar continuidad al paradigma evolucionista en el que niños, mujeres y grupos subalternos son puestos en un mismo cajón (por supuesto, junto con otras minorías como los criminales, los fármaco dependientes y los enfermos mentales).

los estudios poscoloniales es el poder de la lengua materna como vehículo de una agencia y acción política y sociocultural. Recordemos que Frantz Fanon —médico, psicoanalista martinico, participante en la revolución argelina— aseguraba que cierta esquizofrenia en la personalidad de los sujetos coloniales del norte de África se debía en parte a una conquista / colonización lingüística por verse sujetos al idioma francés desde la infancia; una lengua extraña, un campo semántico de sentidos ajeno, pero dominante y hegemónico (Fanon 1952: cap. 1). En este sentido, el uso de las lenguas indias es una afirmación de la identidad cultural ligada al idioma materno; es una afirmación de orden político y cultural. Consideremos incluso la elección de Maruch y Xunka' de mantener sus nombres propios en tzotzil como una afirmación de identidad, una promoción de su agencia como sujetos tzotziles, a la vez que una estrategia discursiva (casi retórica) en el ámbito donde lo "políticamente correcto" ha accedido a espacios de mayor reconocimiento ideológico, pero donde también se ha convertido en un marcador de "autenticidad" manipulado y capitalizado por el mercado de arte "global".⁷

En *Camaristas*, ninguna de las imágenes del libro lleva crédito, por lo que la autoría se propone de carácter colectivo. Se nos ofrecen, sin embargo, una diversidad de visiones personales y subjetivas de cada fotógrafo sobre las cosas, las personas y los asuntos que les resultan relevantes y significativos. La propuesta colectiva de este trabajo, su autoría indígena / étnica, intenta romper con nuestra costumbre de conceptualizar al indígena como mero sujeto pasivo de la imagen. La portada del libro es en ese sentido el mensaje más directo: una mujer a la que reconocemos como indígena por los signos ya tan codificados de indianidad, el estereotipo difundido que ya es parte de nuestro inconsciente óptico: el color moreno de su piel, sus trenzas, sus pies descalzos y su atuendo quien nos mira a través de la mirilla de una cámara AGFA desechable que cubre la mitad de su rostro. Resulta, como nos dice Patricia Gola en el texto introductorio, "gratamente intrigante, y lo que es más, paradójica" (Gola 1998: 13). Este libro inaugura, pues, siguiendo a la editora de *Luna córnea*, un cambio en las relaciones de fuerza entre el fotógrafo y el fotografiado. Consideremos pues esta imagen inicial como

⁷ Si bien la autoría india de textos y fotografías significa una afirmación de agencia social, la crítica ha señalado con insistencia que la postura "políticamente correcta" que implica apoyar estos trabajos no puede seguir soslayando los problemas de calidad en la producción india. Tengo para mí que se trata de una cuestión de afinación de destrezas y tiempo para que estas se perfeccionen.

un símbolo de activación de la agencia social de aquellos sujetos que permanecieron estáticos frente a la lente o que condenaron su uso en defensa de su derecho a no ser blancos de la cámara.⁸



AFI, Portada *Camaristas*.

Del acercamiento colectivo como inauguración de una práctica disidente en el marco de la fotografía de los pueblos indios, el proyecto del AFI, una vez consolidado, se volcó al refuerzo de la autoría individual. Si lo que se buscó con *Camaristas* fue plantear la posibilidad de puntos de vista propios, pero colectivos, la mirada de autor se explota con mayor rigor en los libros individuales de Maruch Sántiz (1998), Xunka' López Díaz (2000) y Juana López López (2002), en los que además se mantiene la combinación con textos

⁸ Ver Rider 2005 para una breve y puntual desmitificación de la idea de que los indígenas en Chiapas creen que la fotografía les "roba el alma". La explicación más antropológica indica que lo que los indios resienten es que se tome el *chu'lel* (energía vital) sin permiso. El consentimiento de un intercambio de *chu'lel* denota un reconocimiento de la agencia social de los sujetos en una relación intersubjetiva. ("Yo te dejo fotografiarme" o "Tú me dejas que yo te fotografíe a ti").

trilingües. Además, hay para cada libro tres ensayos más largos. Sólo insistiré sobre dos puntos sugeridos por Patricia Gola y Hermann Bellinghausen en dos de estos ensayos. La primera pone de relieve una "voluntad de forma" inherente a las imágenes creadas por Juana López López, en tanto el segundo insiste en la relevancia de los objetos fotografiados por Maruch como portadores de significados culturales. Apreciamos así una combinación de las propuestas de la historia del arte —la voluntad de forma riegeliana— y la significación simbólica cultural tan relevante para la antropología y para cada uno de los presentadores.

Las fotografías

Maruch Sántiz (1975)

Creencias de nuestros antepasados es el título del libro de Maruch Sántiz. Hay que aclarar que Maruch inició su trabajo de registro de la tradición oral en *Sna Jtz'ibajom*, organización que recopila la historia oral de los pueblos indígenas de Chiapas. La investigación de refranes y creencias recogidos entre parientes y ancianas de su pueblo Cruztón para la conclusión en algún tipo de formato de salida, un texto en el caso de los miembros del colectivo de escritores de origen maya, fue el punto de partida para después pasar a la fotografía. Quiero resaltar la importancia de la dupla texto/imagen pues para nosotros, que estamos en la escala más "blanca" del espectro etnográfico y además carecemos de los referentes culturales para "decodificar correctamente" la obra de Maruch, el texto es casi imprescindible. Se trata aquí de códigos culturales diferentes. Para entender mejor lo que ella condensa en la imagen hace falta cierta familiaridad con la cultura de la que proviene, incluso sobre los procesos de cambio cultural en las comunidades tzotziles chiapanecas. La obra de Sántiz es conceptual, pero los conceptos remiten a su propia cultura, no a la nuestra, o en todo caso se valen de códigos cruzados entre ambas. En la afirmación de la prioridad de origen de los referentes culturales es donde radica una parte de la agencia recuperada de la fotógrafa como sujeto social, no sólo en la operación del aparato tecnológico.

Maruch Santiz aclara que una de las cosas que hace efectivas a las fotografías es su capacidad de comunicar más directamente, sobre todo a la gente que no sabe leer. Sus fotografías son un esfuerzo por convertir en imágenes/memoria una serie de creencias que los procesos de contacto cultural continuado están transformando; son un asidero en medio de los cambios culturales. En lo que respecta a las imágenes dentro del libro, estas

operan a modo de invocaciones. En cierto sentido la representación oscila entre lo icónico y lo simbólico ya que los objetos que aparecen en la imagen condensan parte del enunciado que Maruch registra del costado opuesto por escrito y que podemos leer en inglés, tzotzil y español. Se trata de fotografías en blanco y negro —de suyo ya una transformación cromático/ simbólica de "lo real"— así como de la elección de fondos en los que predomina la textura terrosa del suelo o las paredes, soportes de los objetos aislados, en general fotografiados en ángulos muy picados y organizados en composiciones sobrias, minimalistas, iluminadas por la luz natural. En "No barrer la casa en la tarde", tenemos un ejemplo del efecto de esta combinación entre el texto y la imagen. Del lado derecho aparece la fotografía en la que un ramazón invertido descansa contra la pared de tablas y el piso de tierra. Se encuentra centrado dentro de la imagen y la iluminación es más fuerte del costado derecho. Sencilla y delicada, la textura de la rama contrasta con la del piso y la pared de tablones cuya veta y nudos crean unos ritmos que rompen con la monotonía lineal del fondo. La composición es, pues, bastante sólida, siendo también sobria y delicada la vez. El campo de sentido de la fotografía, sin embargo, no se termina de armar sin el texto al costado izquierdo: "Es malo barrer la casa por la tarde, porque puede desaparecer la suerte hasta que uno se quede sin dinero".



Maruch Sántiz, "Mesob, No barrer la casa en la tarde, *Do not sweep the house in the afternoon*", en *Creencias*, texto p. 20 y foto p. 21.

Aclaraba yo al inicio de este texto que estas imágenes y sus textos además de comunicar un significado, tienen la capacidad de convocar y servir de mediadores de una agencia social. Recordemos que por agencia estamos aquí refiriéndonos a aquellas actividades y acciones que generan un efecto, y que no van ligadas al sentido programático que en ocasiones guarda el concepto de actor social.⁹ Para la teoría social la noción de agencia ha sido importante en tanto revela la capacidad de los miembros de una sociedad de provocar efectos en la vida cultural. Aquí podríamos entender la agencia primeramente como la capacidad de iniciar el proceso de investigación de los refranes y creencias para luego ponerlos en marcha en la obra. Pero puede también dársele otro sentido al concepto de agencia. El desaparecido antropólogo británico Alfred Gell propuso que la agencia de los sujetos que producen las artes que la antropología estudia en ocasiones es "secuestrada" por el objeto y en ese sentido la agencia del sujeto se extiende al objeto mismo.¹⁰ Por ello considera que una de las cosas que estos objetos pueden "hacer" además de significar en cuanto a contenidos, es promover la acción social tanto del sujeto que produce la obra como del grupo social al cual pertenece dicho creador. ¿Qué es lo que movilizan las imágenes/texto de Maruch? Ponen en movimiento dos cosas: memoria y reflexión. Primero operan como un dispositivo que activa la memoria de Maruch en el recuerdo de las prescripciones sociales y segundo incitan a la reflexión sobre la manera de practicar comúnmente estas prescripciones. En ese sentido, todo el libro está lleno de estas indicaciones que sustentan una serie de creencias, justamente, para hacer la vida ordenada y segura. Por otro lado, también generan una reflexión en nosotros que vemos la obra en los libros y relacionamos los sentidos de la misma con nuestra propia experiencia cultural. Por ejemplo, estas creencias sobre las que elabora

⁹ El Diccionario de la Academia define actor como "personaje de una acción" en tanto por agente se entiende "que obra o tiene virtud de obrar" y "persona o cosa que produce un efecto". Es la parte de la producción de un efecto la que interesa, en tanto se trata de una acción que causa efectos, no sólo de la capacidad de acción.

¹⁰ Gell 1998. Para efectos de una comparación entre la historia del arte y la antropología, los planteamientos de Gell sobre el binomio agente-paciente coinciden con los de productor-receptor. La importancia del estudio de los modos de ver desde los contextos particulares de producción, circulación y recepción de la obra fue propuesta por los historiadores sociales del arte, en particular los ingleses. Resulta un poco intrigante que Gell haya desatendido estas propuestas, quizás debido a su insistencia en que una antropología del arte *debía parecerse* a la teoría antropológica. Retomo aquí la idea de agencia social, porque sirve para los propósitos de este trabajo.

Maruch una versión en imagen no son del todo extrañas para nosotros que no siendo indígenas, sin embargo, crecimos con creencias semejantes: "no pasar debajo de una escalera, porque trae mala suerte", o "no dar el salero en la mano, porque habra pelea". Memoria y praxis se combinan, pues, para completar el campo de sentido de la imagen.



Maruch Sántiz, "Unin Ixim, Elote, Corn Cob", *Creencias*, texto p. 24 y foto p. 25.

La pieza titulada "Elote" opera de modo similar. La prescripción indica: "Si uno está desgranando elotes, es malo dejar el trabajo a la mitad, porque puede aparecer al ratito un *tzucumo* (azotador) en la ropa". La indicación para el cuidado contra el posible daño es clara, si quieres evitar que en tu ropa aparezca un azotador, no dejes el trabajo a la mitad. La imagen es enigmática en tanto que una esperaría un cuerpo humano ejecutando la acción del desgrano como en una imagen documental. Ese es el impulso que Maruch resiste y las mazorcas del elote aparecen, a medio desgranar dentro de una canasta sobre la tierra, fotografiadas en un acusado ángulo picado. Ni cuerpo, ni ropa, ni *tzucumo*, evitando así convertir a la fotografía en una ilustración del texto. En "Labrando en sueños" la imagen se convierte en una representación onírica sólo a partir del anclaje del texto: "Si uno sueña que está labrando, es que alguien va a morir". El recurso de centrar a la mujer que labra con el niño sentado en el rebozo que cuelga a sus espaldas se acerca más a la fotografía documental que cualquiera de las otras imágenes del libro. Lo que es interesante es que Maruch la toma de espaldas con lo que impide un acercamiento de tipo fisonómico a la mujer retratada evitando así que se la objetivice, cosa común en el canón antropológico.



Maruch Sántiz, "Chabajel ta vaechil, Labrando en sueños, *To dream of tilling*", *Creencias*, pp.22 y 23.

La elección del blanco y negro es una elección consciente para dotar a las imágenes de una carga artística. Algunas de sus imágenes, en su austeridad y depurado formalismo, nos recuerdan a las de Manuel Álvarez Bravo y las de Lola Álvarez Bravo. La obra de Maruch se mueve en el sistema de galerías (la OMR la representa en México desde 1998) y sus méritos la hicieron acreedora de la beca de jóvenes creadores del FONCA en 2005. Yo encuentro el juego entre los textos y las fotografías en el libro, cercano, en el esfuerzo conceptual, al trabajo de Mary Kelly en *Post-Partum Documents*, guardando las distancias culturales y temporales. Lo que me sugiere la asociación entre ambos trabajos es precisamente la forma en la que la obra es en sí un proceso de investigación, lo es en el caso de los *Documents* de Kelly y en *Creencias* de Maruch. Curiosamente ambos comparten también cierto nivel de "documentación" de procesos culturales relevantes a niveles más íntimos. Lo más probable es que esta mirada de Kelly se filtrara al trabajo de Maruch vía la obra de Carlota Duarte. El recurso fotografía/texto es el mismo que apreciamos en las impactantes fotografías que Duarte incluye en el libro *Odele*, que contiene su trabajo fotográfico con una mujer con un padecimiento nervioso, a la que fotografió a lo largo de varios años en Boston. A lo que voy es que a pesar de la hibridación de la mirada y las citas visuales de otros trabajos, la agencia de Maruch se mantiene al nivel de la temática y preocupación cultural, en su significación, aunque formalmente esta sea más "occidental".

En la reedición de su historia de la fotografía en México, Olivier Debroyse dedica un espacio al trabajo de Maruch. Al referirse al libro *Creencias*, Debroyse afirma que Maruch "se perfiló desde el inicio del proyecto como la

más personal y talentosa fotógrafa del grupo" (Debroise 2005: 226). Afirmar que "a pesar de la carga paternalista de la inserción de los lenguajes indígenas a la posmodernidad, fue la capacidad negociadora de Carlota Duarte con el mundo del arte lo que logro que se abrieran para Maruch muchas puertas; en 1995 sus fotografías se presentaron en la primera Bienal de Johannesburgo, *Africus 95*, gracias a la iniciativa de Guillermo Santamarina y Patricia Sloane, curadores de la sección mexicana" (*Idem*). Para Debroise, la combinación texto/imagen de la obra impresa de Maruch en *Creencias*, funciona como un acto chamánico, como una microinstalación conceptual. Los comentarios más bien mordaces de este lúcido crítico parecen excesivos, sin embargo, advierten sobre el problema de la crítica frente a proyectos de esta índole y el juego de poder al que también han accedido los indígenas en la posmodernidad:

La presencia de Maruch Sántiz en las inauguraciones, en Nueva York o en Berlín, vestida con sus huipiles bordados, cargando a alguno de sus hijos en hombro o tejiendo sentada en el piso de las galerías, si bien espectacular (aunque la fotógrafa hable muy poco, y siempre con cautela, de su trabajo) ha sido un ingrediente determinante de esta promoción, que no deja de recordar las operaciones de los etnólogos del siglo XIX que llevaban "especímenes" raciales a las grandes ferias de arte (*Idem*).

Pareciera por momentos que Debroise se pregunta ¿para qué subvertir el estereotipo indígena si manipularlo de forma retórica también es redituable en capital simbólico y económico? Imagino que lo que percibe es una suerte de doble juego y paradoja en la que la diferencia étnica se convierte en el capital simbólico que se agrega a la obra y a su exhibición.

Este valor simbólico se acrecienta también merced a la conciencia culposa que genera nuestro conocimiento del uso que se hizo antaño de la persona de los indígenas como espectáculo. Es el intersticio cultural en el que se encuentran tanto las obras como sus creadores indígenas —libro, galería y difusión internacional— el que contribuye también a generar cierta tensión en la apreciación y valoración de su producción fotográfica. Gerardo Mosquera entendió esta tensión con claridad al hablar de los procesos de legitimación "exclusivista y teleológica del 'lenguaje internacional' del arte" que

actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguaje y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones centrales —al igual que entre críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas— prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de las periferias que procura hablar el "lenguaje internacional". Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon (Mosquera 1998: 66).

Si bien Mosquera estaba pensando en los artistas de los países "peri-féricos" con respecto a los "centros de arte", la reflexión puede aplicarse al trabajo de Maruch, quien, si logra acercarse lo suficiente al lenguaje de la corriente fotográfica y conceptual "dominante", será considerada "asimilada", en tanto que si mantiene los elementos diferenciadores y que marcan su pertenencia a la cultura tzotzil —como quiera que la querramos entender— incluyendo los defectos de factura en la producción fotográfica o los problemas de conceptualización, será juzgada como reaccionaria. Parece, pues, que la fotógrafa está atrapada en una paradoja sin salida.

Xunka' López Díaz (1971)

Mi hermanita Cristina, una niña chamula, es el título del libro de López Díaz. En este, la fotógrafa se vale de eso que John Berger dijo de la foto como "otra manera de contar", para relatarnos la historia de su infancia y compararla con la que construye fotográficamente sobre su hermanita Cristina (Berger y Mohr 1998). López Díaz narra en el texto autobiográfico la expulsión de su familia evangelista del municipio de San Juan Chamula, pero sobre todo cómo esto afectó su niñez. Esta es quizás una de las situaciones de transculturación más intensas de los últimos 50 años en la región: la conversión de muchas familias indígenas a alguna forma de protestantismo y los múltiples cambios que esto ha implicado en la estructura social, la cultura y las relaciones entre miembros de las comunidades.



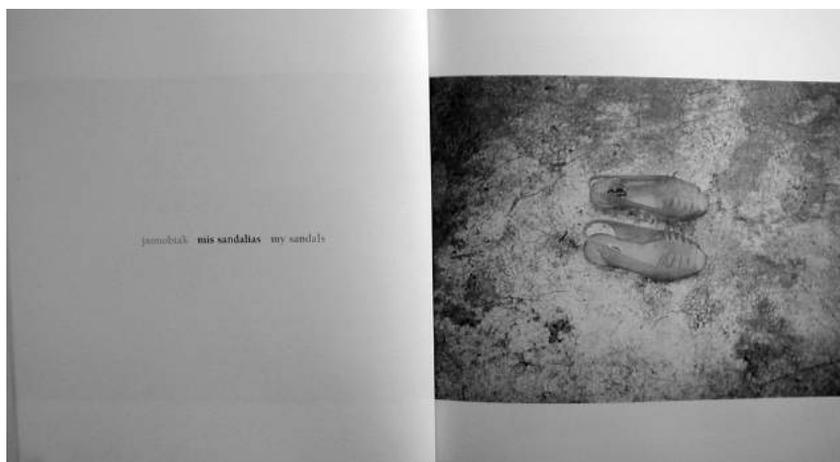
Xunka' López, tres imágenes sin título, en *Mi hermanita Cristina*, p/sn.

López Díaz retoma en las primeras tres imágenes del libro las convenciones de la fotografía antropométrica —según Carlota Duarte, sin la intención expresa de hacerlo— y retrata a Cristina de espaldas, de frente y de perfil contra una pared, como queriendo mostrar su identidad corporal completa, exponiéndola a la mirada escrutadora, aunque posiblemente se trate de una estrategia para hacer muy visible el atuendo de su hermana. Esta imagen, una reproducción tan fiel del discurso fotográfico antropométrico, me inquieta. No sé si está aquí como crítica o como inercia. Muestra que no hay un ojo inocente, que el canon que se ha diseminado a través de libros y sobre todo de tarjetas postales; logra conformar un modo específico de ver, que es, de hecho, reproducible. Esto parece probar que el acceso a la tecnología fotográfica no necesariamente implica que el régimen de poder en el que opera el dispositivo se logre vencer o subvertir como sí ocurre, por ejemplo, en otra obra de Hulleah Tsinhnahjinnie en la que combina el retrato de identificación y los números del censo de su rostro a modo de crítica y en una obra más bien de corte gráfico/conceptual (ver Faris 1996: 296-97). En el caso del trabajo de Tsinhnahjinnie, el estereotipo, incluso el canon formal, se resignifica a través de la inclusión del texto escrito, las barras y los números que aluden a los códigos de barras en los productos comerciales y en las credenciales de identificación. Pero Hulleah ha tenido acceso a un entrenamiento artístico más académico y puede jugar el juego del mercado y el de la valoración del canon con mayor destreza. La reutilización de este recurso formal/compositivo por parte de Xunka' no supone una crítica ni un cuestionamiento, sino más bien una continuidad irreflexiva del canon racialista y esto me parece problemático.



Hulleah Tsinhnahjinnie, *Census*, en Faris, James C., *Navajo and Photography*, p. 296-297.

Las imágenes funcionan mejor en la consolidación de los campos de sentido cuando se lee primero el texto más largo de Xunka' López Díaz. La fotografía hace gala de un ejercicio múltiple de metonimia: Cristina es su cuerpo y su atuendo, cada una de las prendas del mismo. La agencia de estas fotografías reside en la forma en la que ponen en marcha un imaginario indigenista muy consolidado, pero lo resignifican. Por un lado, están esas fotografías de "identificación" que comentaba anteriormente, y, por otro, el énfasis sobre el atuendo como elemento simbólico / icónico de la identidad étnica y a la vez de la personal; la faja tejida, el enredo o falda, la blusa y el trenzado del cabello. A diferencia de las imágenes de los acervos indigenistas, la empatía entre las hermanas es evidente, lo cual revela la importancia de la relación intersubjetiva entre los participantes de la toma. Cristina posa elegante, altiva, segura y cómoda. Hay un cierto aire de orgullo incluso en las fotografías de las prendas aisladas retratadas en picado sobre el suelo. Además el color, que no está exageradamente saturado, les da un dejo de cotidianidad y evita el folklorismo. Percibimos que las imágenes son posadas casi en su totalidad, pero el aire que las recorre es el de la familiaridad y la complicidad. Estas bien podrían formar parte de cualquier álbum familiar. Al igual que en estos, es el carácter secuencial de las fotografías lo que nos permite vislumbrar un impulso narrativo desde la presentación de la persona, que ahora si tiene nombre propio, Cristina, hasta sus pertenencias: "mi suéter", "mi blusa azul", "mi faja", "esta es mi falda", "mis sandalias".



Xunka' López, "jxonobtak. Mis sandalias. My sandals", en *Mi hermanita Cristina*, p/sn.

A manera de colofón, y para dar un nuevo ejemplo de la noción de agencia como he querido plantearla, relato al lector un curioso incidente. Al día siguiente de la lectura de este trabajo en el Primer Simposio Internacional de Estudios Visuales, organizado por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, los profesores Daniel Vázquez Azamar y Benjamín Sierra Villarruel incluyeron en su ponencia un par de chanclas con la leyenda "estas NO son mis chanclas". La imagen que me enviaron por correo electrónico, sin embargo, porta la leyenda "Estas no son unas chanclas" que alude más bien a la pipa de Magritte y al texto de Foucault, que a las sandalias de Cristina. Una falla de mi memoria o *pentimento* de los autores, no podemos aclararlo hasta cotejar con el video que se grabó de la conferencia, y al cual no he podido acceder. De cualquier modo, el público parece haber relacionado la imagen de las chanclas a la de las sandalias, ya que se suscitó una carcajada general en el auditorio. Tengo para mí que para los que venían siguiendo las ponencias, implicó ligar las imágenes de Xunka' y la fotografía con las sandalias de Cristina, con la broma visual/textual que ahora hacían los profesores. Y es esta apropiación, aun en su tono irónico, lo que pone de relieve, de nueva cuenta, las posibilidades de agencia de la fotografía y su obra, si entendemos la agencia como una acción que ocasiona un efecto imposible de predeterminar. Acontecido este hecho en el norte del país, una región en la que los conflictos indígenas en general quedan muy lejos, el cambio de manos del aparato fotográfico parece no tener ningún significado para un segmento masculino de la población. Sin embargo, parece que para la UANL pudo significar lo suficiente como para que los organizadores del Simposio incluyeran en la mesa en la que este trabajo se presentó otra más, la de Luis Adrián Vargas Santiago, quien abordó la producción de videoastas indígenas en Chiapas. Cómo esta producción artística de origen indio "hace" y cómo significa en diferentes partes de la República Mexicana pudiera ser una interesante línea de investigación a desarrollar.



Daniel Vázquez Azamar y Benjamín Sierra Villarruel, *Estas no son unas chanclas*.

Volviendo a las fotografías de Xunka' y a continuación del registro estático que hace del cuerpo de su hermana, da paso a la documentación de la actividad: Cristina sentada de espaldas a la cámara con el telar de cintura, abrazando un gatito, y la mejor secuencia de todas, el lavado de cabello en la cubeta roja, secuencia de tres imágenes desplegadas a doble plana, que son las mejores del libro, y una de las cuales funciona como portada. La presencia de la cubeta de plástico rojo resulta maravillosa por todo lo que su estar ahí contradice del imaginario "tradicional" artesanal, purista, exento de objetos industriales. Algo similar nos dicen su suéter rosa y sus sandalias azules de plástico. Son estos objetos, como las bolsitas de nylon en las que Juana López fotografía sus chiles, lo que opera como reiteración de que su mundo no está aislado, que estos objetos de manufactura industrial tienen un lugar en su vida cotidiana, que no hay purismos culturales (López 2002: 8, 61, 74-5).



Xunka' López, secuencia de 3 fotos lavado de cabello, en *Mi hermanita Cristina*, p/sn.

Consideraciones finales

Hay diferentes rutas para abordar los arte-factos producidos por los Otros culturales, que historiográficamente apuntan a un diálogo continuado entre antropología e historia del arte. La antropología del arte se ha acercado a la producción de objetos de la cultura material de las sociedades no occidentales desde la arqueología y la etnografía; la primera, mirando el arte del pasado y la última tratando de comprender y explicar la cambiante producción contemporánea de objetos como las máscaras, las cerámicas y los textiles, pero también de las artes asimiladas a los mercados de arte culto internacional. Una de sus preocupaciones fue explicar el significado de estas piezas en ocasiones por la vía del formalismo, atendiendo a las cualidades estéticas de los objetos analizados y coleccionados en los museos etnográficos. En otras instancias, enfatizó una explicación del

contenido (los significados) atendiendo a las funciones prácticas y mítico-mágico-religiosas de las piezas dentro de la cosmovisión desde la cual se produjeron; algo que a un historiador del arte le debe sonar muy cercano a una iconología y a una historia social del arte. Un ejemplo interesante en la historiografía de la antropología del arte del siglo XX temprano es la obra *Primitive art* del antropólogo Franz Boas, quien en un ejercicio muy transdisciplinario discurría sobre las artes de los pueblos no occidentales echando mano del concepto de "voluntad de forma" propuesto por el historiador del arte Alois Riegel.¹¹ Si bien la voluntad de forma podía plantearse como un impulso universal, el contenido no. En esto Boas fue muy claro. El uso de un principio de carácter estético, el elemento formal, en el marco de la discusión antropológica sobre las artes *vis a vis* el Arte, implicó a través del trabajo de otros antropólogos el impulso de una reflexión más filosófica de carácter universalista, matizada y relativizada a través de las manifestaciones artísticas particulares y culturalmente específicas. En algunos casos, se hizo un esfuerzo por elevar al nivel del arte culto, por lo menos en cuanto al valor estético, las artes industriales de los pueblos no occidentales; artesanías, industrias típicas o artes populares.

Como podemos apreciar al revisar los libros fotográficos de las mujeres tzotziles, el concepto de "voluntad de forma" es invocado aun por los especialistas en los textos que acompañan a las fotografías. Este tipo de comparaciones a través de los conceptos reconocidos desde la historia del arte, tienen una utilidad múltiple. Por un lado, sirven para reivindicar el valor estético de las fotografías producidas por las fotógrafas tzotziles. Por otro, sirvieron de justificación para la apropiación que hicieron los artistas occidentales de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX de los motivos formales indígenas y populares: las máscaras africanas retomadas por Picasso, las tallas en madera tahitianas por Gauguin o las formas del arte popular en algunos trabajos de Diego Rivera, por dar sólo algunos ejemplos. En otro sentido, también forman parte del lenguaje formal y

¹¹ Boas 1955: 11: "Alois Riegl expresses this idea by saying that the will to produce an aesthetic result is the essence of artistic work". (Alois Riegl expresa esta idea diciendo que la voluntad por producir un resultado estético es la esencia del trabajo artístico). Sin embargo, Boas aclara que el significado de la forma artística no es universal (aunque la voluntad de forma lo sea), ni puede comprobarse que el significado sea más antiguo que la forma misma. Vemos aquí también una de las preocupaciones de Panofsky, el lazo entre forma y contenido, figura y significado, que lo llevarían a discutir el método iconográfico/iconológico.

conceptual de las corrientes artísticas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, como podemos apreciar en la obra de algunos artistas cubanos de los ochenta (Bedia, Elso y Ana Mendieta, por ejemplo) fotógrafos como Gerardo Suter y Tatiana Parceró en México, o los pintores neotranstistas de la India (Brown 2005).

El crítico cubano Gerardo Mosquera insiste en recuperar la validez de un acercamiento antropológico al arte latinoamericano, al referirse al estudio de la transculturación y las culturas híbridas, por el valor de los planteamientos antropológicos para la explicación de las arenas culturales mixtas en las que circulan estas piezas (Mosquera 1999). En ese mismo sentido, el antropólogo Nelson Graburn afirmó hace más de veinte años en su estudio de las artes turísticas y étnicas del cuarto mundo, que

nuestros esfuerzos por entender tanto integración como diferenciación se han expresado a menudo como estudio de la estructura, cultural o social, dependiendo de los niveles. La integración y la diferenciación no son más que dos lados de la misma moneda, esenciales para el proceso de solidaridad dentro de los grupos y entre las partes de estos, o entre los grupos que funcionan juntos para formar parte de entidades más grandes (Graburn 1979: 3).

Los libros autorales, con las fotografías y los textos de Maruch y Xunka', se mueven bien en este terreno en el que hay un constante ir y venir entre lo propio (étnico) y lo adquirido de afuera (del lado "blanco" del espectro etnográfico), entre un mantener la diferencia cultural /étnica / regional y ser solidario hacia el interior del grupo y formar parte de una entidad mayor identificada con el estado nación. A partir de la coyuntura política y social a la que nos enfrentó el movimiento zapatista desde 1995, estas obras nos involucran, además, en reflexiones sobre los posibles espacios de agencia y significación social adquiridos por las mujeres indígenas chiapanecas en los procesos de cambios en la sociedad civil. Si no, baste con recordar las impactantes fotografías de Pedro Valtierra de las mujeres indígenas de Acteal enfrentándose y chocando físicamente con los soldados.

Las fotografías de Maruch Sántiz y Xunka' López no pueden verse con ojos inocentes, ni pensarse sin una reflexión crítica (antropológica, de género, de la historia del arte o la crítica de arte). Se trata de obras gestadas en la complejidad de los cambios culturales de los grupos étnicos en el estado de Chiapas.¹² Como aclara la investigadora Laura González, el

¹² Una explicación bastante clara sobre el por qué se prefiere en castellano el término transculturación sobre la palabra aculturación aparece en Martínez Ramírez 2005.

que la cámara fotográfica cambie de manos, que los que antaño fueron objetos de las fotografías indigenistas se conviertan ahora en fotógrafos, no necesariamente implica que logre subvertirse la sintaxis tradicional e ideológicamente hegemónica del aparato fotográfico (González Flores en prensa). A pesar de ello, como ella misma afirma, "sólo logra autorrepresentarse socialmente, como sujeto activo" es decir, como agente social, "quien domina la tecnología". Pero el dominio de la técnica no garantiza el desarrollo de otras habilidades, como la conceptual, la de administración, procuración de fondos y autogestión, también necesarias para promover la agencia de las fotografías, sus obras y sobre todo los proyectos colectivos de los que surgen. Las gestoras de estas imágenes son mujeres que provienen del seno de culturas cuyas estructuras sociales no acomodan con facilidad a las mujeres que sobresalen fuera de los roles tradicionales, pero en las que, sin embargo, hoy día, han adquirido una mayor presencia y una agencia social no tradicional. El costo que esa agencia ha tenido no siempre ha sido el más deseado y en ocasiones el cambio de posicionamiento social las ha marginado de sus comunidades. Este es el caso de Maruch.

En su análisis de cuatro proyectos de introducción de la fotografía en grupos marginales o subalternos, González es muy clara sobre la dificultad para evaluar e investigar los resultados de estos proyectos. Las variables que hay que considerar son múltiples; desde quién introduce la fotografía, quién financia, cómo se mantiene el financiamiento, cuál es la propuesta ideológica del proyecto, si hay o no claridad en la misma y finalmente cuáles son los canales de circulación y recepción de las imágenes. Quizás para salvar alguno de estos problemas, Carlota Duarte intenta dar soluciones que garanticen que los fotógrafos que participan en el AFI puedan encontrar otras fuentes de financiamiento y que el archivo fotográfico no se convierta algún día en archivo muerto. El tipo de problemáticas con las que se enfrentan proyectos como el Archivo Fotográfico Indígena tienen que ver no sólo con la cuestión de introducción de una tecnología, sino con tareas más complicadas como la de conformar redes de relaciones que sustenten los proyectos, enriquezcan las experiencias de los fotógrafos y les permitan profesionalizar la práctica de la fotografía hacia la vertiente que más les interese, sea esta un proyecto de orden personal y más bien artístico o, inclinarse hacia el fotoperiodismo, la fotografía comercial y publicitaria o cualquiera de las múltiples salidas que la fotografía ofrece hoy en día ●

Bibliografía

- Archer, Margaret S., 1997, *Cultura y teoría social*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Batty, Joyce D., 1963, *Namatjira, wanderer between two worlds*, Odre and Stoughton, Melbourne.
- Berger, John y Jean Mohr, 1998, *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1998.
- Boas, Franz, 1955, *Primitive art*, Dover Publications, Nueva York.
- Brown, Rebecca M., 2005, "P. T. Reddy, Neo-Tantrism, and modern art in India", en *Art Journal*, vol. 64, núm. 4, College Art Association, pp. 27-49.
- Camaristas. Fotógrafos mayas de Chiapas*, 1998, CIESAS/ AFI, México.
- Debroise, Olivier, 2005, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Dilworth, Leah, 1996, *Imagining Indians in the Southwest. Persistent visions of a primitive past*, Smithsonian Institution Press, Londres y Washington.
- Dorotinsky, Deborah, *La vida de un archivo. México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, FFyL-UNAM, 2003.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Éditions de Seuil, París, 1952.
- Faris, James C., 1996, *Navajo and photography. A critical history of the representation of an American people*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Gell, Alfred, 1998, *Art and agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Gola, Patricia, 1998, "Camaristas de ojos milenarios", en *Camaristas. Fotógrafos mayas de Chiapas*, México, CIESAS/ AFI.
- González Flores, Laura, en prensa, "La imagen del otro 'otro'. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios", en *Memorias del XXVI Coloquio internacional de historia del arte, "Orientes y Occidentes"* (2003), UNAM-IE, México.
- Graburn, Nelson (ed.), 1979, *Ethnic and tourist art. Cultural expressions from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres.
- King, J.C.H. y Henrietta Lidchi (eds.), 1998, *Imaging the Arctic*, University of Washington Press y UBC Press, Seattle y Vancouver.
- López Díaz, Xunka', 2000, *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*, CIESAS/ AFI, México.
- López López, Juana, 2002, *Kichtik. Nuestro chile*, CIESAS/ AFI, México.
- Martínez Ramírez, Fernando, 2005, "Voz indígena y cultura popular en la narrativa latinoamericana", *Fuentes humanísticas*, núm. 31, México, Departamento de Humanidades UAM-Azcapotzalco, diciembre, pp. 11-15.
- Mosquera, Gerardo, 1998, "Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas I", en *Art Nexos*, núm 29, julio-septiembre.

- Mosquera, Gerardo, 1999, "Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en José Jiménez y Fernando Castro Flórez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Generalitat Valenciana/ Editorial Tecnos, Valencia, pp. 59-65.
- Moxey, Keith, 2004, "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Kino, Carol, 2005, "Self-portraits by invisible people", *The New York Times*, octubre 23, en: www.nytimes.com/2005/10/23/arts/design/23kino.html (consultado 03/20/2006).
- Rider, Nick, 2005, "The Maya photoalbum", nov. 3, en www.mexicanwave.com/blog/200511/20051103.html (consultado 03/20/2006).
- Sántiz Gómez, Maruch, 1998, *Creencias de nuestros antepasados*, CIESAS/ AFI, México.
- Tagg, John, 2005, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona.