

Raúl Zecca Castel

Università degli Studi di Milano-Bicocca (Italia)

Políticas de la representación visual: para una (est)ética decolonial.

El caso de los braceros haitianos en los cañaverales dominicanos*

Visual Ethnography

VOLUME XIII | No 1 | 2024
dx.doi.org/10.12835/ve2024.1-150

Abstract

This article offers theoretical and methodological reflections on the representation of otherness through imagery, using the case study of Haitian braceros in Dominican sugarcane fields. The primary challenge is to develop a decolonial aesthetic that concurrently establishes an ethical framework for the production of anthropological knowledge. The paper delves into the ethical and aesthetic dimensions of visually representing subaltern communities, critiquing the persistence of a colonial gaze and advocating for a decolonial approach that fosters more equitable and ethical portrayals. Moreover, it posits that a decolonized visual representation opens avenues for engagement and collaboration between the depicted subjects and researchers, leading to performative outcomes that drive social change.

Keywords

Visual representation, Decolonial aesthetics, Photography, Otherness, Bateyes.

Author

Raúl Zecca Castel (1985) is a research fellow in Cultural and Social Anthropology at the University of Milan-Bicocca. His research is focused on the Haitian diaspora in the Dominican Republic, paying particular attention to the population living in the *bateyes*. Alongside his research activity, he combines audiovisual and photographic production works.

e-mail: raul.zecca@unimib.it | **Orcid:** 0000-0002-9192-2486

* Este artículo es la reelaboración de una ponencia presentada en la edición 2023 del congreso internacional de la *Latin American Studies Association* (LASA, Vancouver, 23-27 de mayo) en el marco del *panel* "Rights, Recognition, and Scholarly Attention: Haiti and the Dominican Republic", organizado por Raj Chetty (St. Johns University). La ponencia fue galardonada en junio de 2024 con el "Guy Alexandre Prize" como mejor *conference paper* presentado en la sección Haití/República Dominicana de LASA. Agradezco a los miembros del jurado Christina Davidson (University of Southern California), Richard Turits (College of William & Mary), y Violeta Lorenzo-Feliciano (University of Arkansas). El artículo también pretende establecer un diálogo crítico con el ensayo fotográfico "The performative potential of ethnographic photography: a weapon against social injustices?" (Zecca Castel 2022), que se publicó en esta misma revista (*Visual Ethnography*, Vol.11, N.2).

Introducción

En el contexto de la antropología visual, la representación de la alteridad cultural ha sido y sigue siendo una cuestión profundamente debatida (Banks & Morphy 1997; MacDougall 1998; Grimshaw & Ravetz 2004; Schneider & Wright 2005, entre otros), especialmente en relación con sujetos o comunidades subalternos, marginados, racializados y explotados (Poole 1997; Hall 1997; Ginsburg, Abu-Lughod & Larkin 2002; Shohat & Stam 2014, entre otros).

Las prácticas antropológicas de representación visual no solo plantean problemas de carácter estético, sino que también involucran complejas cuestiones éticas. El acto de “capturar” y re-presentar visualmente a individuos y comunidades que históricamente han sido objeto de dominación y marginalización implica una serie de dilemas morales sobre la manera en que se construyen y reproducen las narrativas y las imágenes de la alteridad.

Más allá de la colonización como proceso histórico de conquista, subyugación y explotación, es fundamental reconocer la presencia extendida y generalizada de una cultura de la “colonialidad” (Quijano 2000) y de una “colonialidad del ver” (Barrientos 2011). La primera se refiere a la naturalización de las categorías eurocéntricas, las cuales establecen jerarquías y desigualdades, típicamente sobre bases raciales. La segunda se manifiesta en la imposición de una mirada que, aun presumiendo de neutralidad, perpetúa de igual manera profundas formas de discriminación mediante específicos imaginarios visuales. De aquí, la necesidad de plantear una ética de la estética, o una estética ética, que inevitablemente se configure en términos decoloniales, y producir imágenes que, más allá de ser estéticamente bellas, sean éticamente justas y antropológicamente buenas. Pero ¿qué es una imagen ‘bella’ en el contexto de la antropología visual? ¿Qué significa una imagen ‘buena’ en términos de representación para la práctica etnográfica? ¿Cómo se define una imagen ‘justa’ en la representación visual de sujetos o comunidades subalternos y marginados, y cuáles son los principios que deben orientar su creación para evitar perpetuar la mirada colonial? Estas y más preguntas guían las reflexiones de este artículo.

A partir de algunos planteamientos teóricos sobre el rol que el uso de imágenes, especialmente fotográficas, ha desempeñado en el contexto antropológico respecto a la otredad cultural, se pondrá de manifiesto cómo las representaciones visuales han sido herramientas fundamentales para la construcción y perpetuación de dicha otredad en términos coloniales, mediante la imposición de una estética hegemónica. De aquí se cuestionará cómo esto implica a la academia en cuanto lugar de producción de conocimiento y, especialmente, en cuanto institución, centro de poder y lugar de enunciación eurocéntrica. Finalmente, se abordará el desafío de determinar si existen condiciones viables para promover la defensa de los derechos de los demás sin incurrir paradójicamente en un proceso de apropiación violenta.

El siguiente párrafo introduce un estudio de caso sobre los *bateyes* dominicanos: comunidades rurales de herencia colonial donde, desde 2013, realizo estudios etnográficos en el terreno, investigando las condiciones de vida y trabajo de los migrantes haitianos y haitiano-descendientes empleados como braceros agrícolas en las plantaciones de caña de azúcar. Esto servirá para cuestionar concretamente las modalidades (est)éticas de representación visual de “sujetos subalternos” (Dube 2001), pertenecientes al llamado Sur global y expuestos a condiciones de extrema explotación y vulnerabilidad. Considerando algunas fotografías etnográficas realizadas con fines documentales, nos cuestionaremos nuevamente si y de qué manera pueden ser reconocidas como ‘bellas’, ‘buenas’ y ‘justas’. En particular, profundizaremos en las implicaciones éticas y estéticas del uso del blanco y negro como específica elección de representación, considerando tanto sus ventajas como sus riesgos.

Finalmente, en las conclusiones, retomaremos los planteamientos teóricos iniciales para presentar alguna propuesta sobre cómo realizar una estética “éticamente orientada hacia el otro” (Scheper-Hughes 1995: 418, traducción mía), es decir, una (est)ética decolonial, comprometida y performativa.

Planteamientos teóricos

El tema de la relación con la alteridad o la otredad cultural es un tema fundacional para la disciplina antropológica. Tiene que ver con “la construcción del objeto de estudio, la pertinencia del concepto de ‘otro’, la transferencia social del conocimiento científico y especialmente el sentido de la práctica antropológica (con y sin medios audiovisuales) en y desde el Sur” (Moya, Álvarez, Campano, Lanzeni & Torres 2006: 111). El concepto de “otredad”, en efecto, se ha definido históricamente a partir del saber occidental (Todorov 1987). Esto significa que todo lo que no es Occidente, en cuanto alteridad *exótica* (etimológicamente: “que está afuera”), siempre ha sido pensado, representado, y hasta luchado por Occidente mismo.

Por lo que se refiere al tema de la representación visual resulta entonces imprescindible considerar el papel que las imágenes han desempeñado en la producción y reproducción de esta otredad, especialmente desde que “la fotografía se convirtió en uno de los principales instrumentos de una nueva cultura visual” (Taborda 2023: 288). Según León (2012: 119), en efecto, los dispositivos de captura de la imagen, en el seno de la ideología positivista, habrían promovido un nuevo principio epistemológico de producción de verdad. A partir de aquí, “la diferencia cultural empieza a ser capturada, conocida y administrada a través de los vectores de luz de los regímenes escópicos que tramitan la significación, el deseo y el control de la otredad”. El medio fotográfico, de hecho, se convierte en un medio de imposición y disciplinamiento, especialmente considerando su aplicación antropométrica durante el siglo XIX, cuando la cámara es utilizada por Occidente como instrumento de documentación científica, capaz de producir pruebas objetivas de hechos que luego pueden ser analizados, organizados, comparados y clasificados de manera sistemática (Wright 2016: 212), “según un proyecto de ‘musealización’ de las culturas humanas” (Pennacini 2005: 49).

Bajo el paradigma positivista, el empleo de la cámara fotográfica con enfoque antropométrico ha sido fundamental para explicar las diferencias culturales desde una perspectiva evolucionista y jerárquica, produciendo de este modo la figura del otro como “primitivo” y “salvaje”, aún en “estado de naturaleza”. A este respecto, resulta increíblemente efectiva la metáfora elaborada por el antropólogo, botánico y fotógrafo –además de administrador colonial inglés– Everard im Thurn (1852 – 1932), según el cual “del mismo modo que las fotografías puramente fisiológicas de los antropometristas no son más que imágenes de cuerpos sin vida, las fotografías ordinarias de nativos inusualmente miserables parecen comparables a las fotografías que uno ve ocasionalmente de pájaros y animales mal disecados y deformes” (cit. en Pinney 2011: 36, traducción mía).

Según Taborda (2023: 290), el mismo Edward Tylor –considerado uno de los padres fundadores de la moderna antropología– había reconocido que las fotografías etnográficas tienden a falsear y caricaturizar a las sociedades indígenas. Margarita Alvarado y Peter Mason (2001: 243), en un artículo significativamente titulado *La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato etnográfico*, afirman que la fotografía etnográfica, supuestamente, se ha caracterizado históricamente por su tendencia a exotizar al otro, buscando producir una estética de la diferencia donde “la imagen de un sujeto humano se convertía en la imagen de un objeto miembro de otra ‘tribu’”. Lo que debe subrayarse, según los autores, es que –contrariamente a la célebre tesis de Susan Sontag (1981)– “no es exactamente la lente lo que convierte a los sujetos humanos en objetos, sino muy por el contrario, son los propios seres humanos los que convierten a otros seres humanos en objetos, y por sobre todo en objetos de representación”. En resumen, son una perspectiva y una mirada coloniales las que producen y perpetúan una estética colonial o, por decirlo con Jaquín Barrientos (2011: 14), una específica *colonialidad del ver*: esa “lógica etnocéntrica sobre la cual se ponen en marcha los procesos de inferiorización racial y epistémica que han caracterizado a los diferentes regímenes visuales de la modernidad”.

1 Para los teóricos decoloniales, modernidad y colonialidad son procesos inseparables que se originan en el encuentro con América (llamada provocadoramente “Nuevo Mundo” para denunciar la genealogía eurocéntrica de la idea del descubrimiento [Barrientos 2011: 21]): “1492, según nuestra tesis central, es la fecha del ‘nacimiento’ de la Modernidad [...]. Nació cuando Europa pudo confrontarse con ‘el Otro’ y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un ‘ego’ descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad” (Dussel 1994: 8)

2 Escribe Mignolo (2010, p. 14): “si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza [...]. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable [...]. Así, la mutación de la *aesthesis* en *estética* sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial”.

3 En cuanto a la cuestión de la representación etnográfica, véase el debate surgido a partir del seminario de Santa Fe (California) de 1984, cuyas actas fueron publicadas en el libro “Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography” (Clifford & Marcus:1986), y la “respuesta” de Abu-Lughod (1991).

4 A este respecto, el mismo Mignolo (ibidem) recuerda

Según Barrientos, en efecto, la *colonialidad del ver* se origina con la ‘invención’ del Nuevo Mundo¹, la cual conlleva la creación de las figuras del caníbal y del salvaje como monstruos. A partir de ahí, se implementa un modelo de dominación y una economía visual etnocéntrica destinada a mantener jerarquías que siguen vivas en las formas contemporáneas de la representación, a menudo estereotipadas y caricaturales, por más que se disfracen de diversidad cultural (lo que el autor define “efecto Benetton” [ibidem]). De hecho, el concepto de *colonialidad del ver* expresa una doble estrategia visual: “el hacer aparecer al objeto salvaje [...] y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como sujeto de la observación” (ivi: 21). Esta desaparición, en particular, al ocultar el lugar de enunciación y la violencia epistémica de su fundación, es la que genera la ilusión de una mirada neutral, es decir, de una estética universal.

Según el semiólogo argentino Walter Mignolo (2010), en efecto, la mirada etnocéntrica o, mejor dicho, eurocéntrica, habría sido responsable de una colonización de las diferentes formas de *aesthesis* –o sea de las diferentes formas culturales de percibir la realidad– por parte de la Estética en cuanto categoría conceptualizada por Occidente²; una categoría a través de la cual se sigue mirando a la alteridad, es decir, como parámetro de juicio universal. Como señala León (2012: 112), “en disciplinas y ramas vinculadas al arte y la imagen existe una amplia genealogía construida sobre la base de los desarrollos del mundo greco-latino, la tradición judeo-cristiana, el pensamiento ilustrado y la crítica posmoderna. Esta tradición, transmitida a partir de la historia universal del arte, la estética y las teorías disciplinarias del arte, permanece hasta la actualidad incuestionada y sigue siendo el centro de organización de los programas de las carreras de Bellas Artes y Artes Visuales”. Asumirla como término exclusivo de comparación “significa, de alguna manera, negar la posibilidad de autonomía de los países periféricos para construir sus propias epistemologías y saberes” (Moya, Álvarez, Campano, Lanzeni & Torres 2006: 114), ejerciendo y perpetuando asimetrías de poder que invisibilizan estéticas y visualidades otras.

¿Cómo involucra la academia todo esto? Evidentemente, la academia es un lugar de producción de conocimiento y, en cuanto institución, es también un lugar de poder. El tema, entonces, es cómo realizar una descolonización del saber occidental y académico, es decir, cómo realizar un pensamiento no-hegemónico decolonial. Estas preguntas implican dilemas y desafíos epistemológicos fuertes, sobre todo en relación con la cuestión de la representación, ya sea visual o etnográfica³ en general, ya que desde los primeros contactos con la alteridad se han producido *complejos de visualidad* (Mirzoeff 2011) hegemónicos que han colonizado la imagen del otro y su misma mirada, en varias ocasiones justificando, legitimando o promoviendo además una dominación política.

Dejando a un lado los procesos históricos explícitamente coloniales –finalizados a la dominación material y la hegemonía política– el hecho sigue siendo problemático hoy en día, porque, aunque animados por las mejores intenciones, todos los procesos de representación implican inevitablemente alguna forma de apropiación, ya sea cultural o, en el caso del uso de medios visuales, de imagen. Esto no significa que no existan estéticas y visualidades otras, producidas por sujetos subalternos pertenecientes a las periferias del Sur global, sino que “tienen un paradójico estatus de existencia a través de cual su inscripción histórica y discursiva tiene que remitirse a un lugar epistémico de enunciación expropiado” (León 2012: 112). De aquí, pensar, representar y luchar por los derechos de otros corre el riesgo de traducirse en pensar, representar y luchar *en lugar* de otros⁴, ejerciendo una violencia epistémica⁵ (Spivak 1985) y simbólica⁶ (Bourdieu 1977), ya que produce una apropiación de esas luchas; luchas que, además, en varias ocasiones cabe recordar que encuentran cierto reconocimiento y legitimación oficial justamente cuando y porque ‘representadas’ por la academia y el saber occidental, o sea por centros de poder hegemónicos.

En términos visuales, cuando nos enfrentamos a representaciones mediáticas de imágenes de la alteridad, podríamos decir que lo que se está produ-

ciendo es una forma de violencia estética; una violencia que, al mismo tiempo –debido a todo lo argumentado hasta ahora– no puede no ser ética, ya que, además, cuestiona la legitimidad del uso de la imagen del otro, su dignidad y el respeto a su persona, entre otras cosas.

Sigue aquí en toda su actualidad la pregunta de la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak (1985: 282) sobre si pueden hablar los subalternos –los “otros”–, es decir, si pueden hablar sin mediaciones ni representaciones, con su propia voz, con su propio cuerpo:

Para el “verdadero” grupo subalterno, cuya identidad es su diferencia, no hay sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo; la solución del intelectual no es abstenerse de la representación. El problema es que el itinerario del sujeto no ha sido trazado como para ofrecer un objeto de seducción al intelectual representante. En el levemente arcaico lenguaje del grupo indio, la cuestión se torna, ¿cómo podemos tocar la conciencia del pueblo, aun si investigamos su política? ¿Con qué voz la conciencia puede hablar el subalterno?

El caso de los *bateyes* dominicanos: entre denuncia y sensacionalismo mediático

Personalmente, he llegado a estas preguntas a partir de experiencias etnográficas empezadas en 2013 –y que siguen hasta el día de hoy– investigando las condiciones de explotación laboral sufridas por los migrantes haitianos y sus descendientes en las plantaciones de caña de azúcar de la República Dominicana; un contexto –el de los *bateyes*, específicamente– sobre el cual no me voy a detener, remitiendo a cuanto de mi parte ya se ha publicado en materia (Zecca Castel 2015, 2020, 2021, 2022, 2023, 2023a).

A este respecto, solo cabe recordar que se trata de una realidad muy dura, de herencia colonial, que arraiga en el sistema de plantaciones esclavista, y que todavía hoy en día involucra posiblemente cerca de 250.000 personas (entre hombres, mujeres y niños) en condiciones de vida deplorables, sin acceso a servicios básicos ni derechos fundamentales, debido también a la falta de ciudadanía de la mayoría de las personas; condición que ha sido producida por específicas políticas gubernamentales y que expone estas personas a innumerables abusos.

La realidad de los *bateyes* y las condiciones laborales y de vida de sus moradores han sido objeto de atención tanto académica como de varias organizaciones internacionales por lo menos desde la década de los 80 de 1900. A lo largo de estos últimos 40 años se han publicado informes, libros, artículos, ensayos y todo tipo de materiales informativos denunciando la explotación de la mano de obra haitiana en el contexto de las plantaciones dominicanas (ASS 1979; Lemoine 1981; Plant 1987; HRW 1989; Gavigan 1996; CIDH 1999, entre otros). Aún a riesgo de generalizar, cabe decir que estas publicaciones, mayormente, no han determinado cambios realmente significativos. Por el contrario, si algo se está moviendo en estos últimos tiempos se debe sobre todo a producciones mediáticas internacionales de carácter visual y audiovisual divulgativo que han popularizado en todo el mundo imágenes (sean fotografías o videos) generalmente muy impactantes sobre esta realidad.

Solo para mencionar algunas de estas producciones, pienso en el reportaje fotográfico “Esclaves au paradis”, realizado entre 2004 y 2006 por la periodista francesa Celine Anaya Gautier; el documental “Inferno di zucchero”, realizado por mi padre Adriano Zecca en 2006; el documental “The Price of sugar”, realizado por el estadounidense Bill Haney en 2007; y el documental “The sugar babies”, realizado por la cubana Amy Serrano también en 2007. Pero igualmente puedo mencionar mi documental “Come schiavi in libertà” (Fig. 1), realizado en 2013 y transmitido por la *Radiotelevisione Svizzera Italiana* (RSI), así como varias otras producciones audiovisuales que siguen apareciendo sobre el tema en los medios internacionales.

que “representación significa tanto ‘estar en lugar de’ (yo represento a Pedro en esta reunión) como ‘fingir que soy’ (en esta representación teatral yo finjo que soy Pedro). En este sentido, la representación pertenece al universo de la ficción y del fingimiento”.

5 Spivak define este tipo de violencia como la misma producción colonial de la Otreidad; una Otreidad que queda silenciada dentro de la representación occidental.

6 Bourdieu (1977: 41) define este tipo de violencia como “todo poder que logra imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza”.

7 Otras imágenes aparecen en el *photo-essay* publicado en el Vol.11, n°2 de esta misma revista (Zecca Castel, 2023a).

8 The Dominican Republic-Central America-United States Free Trade Agreement, art. 16.2.1.: https://ustr.gov/archive/Trade_Agreements/Regional/CAFTA/CAFTA-DR_Final_Texts/Section_Index.html

9 [https://www.cbp.gov/newsroom/national-media-release/cbp-issues-withhold-release-order-central-romana-corporation#:~:text=WASHINGTON%20—%20Effective%20November%2023%2C%202022,Corporation%20Limited%20\(Central%20Romana\).](https://www.cbp.gov/newsroom/national-media-release/cbp-issues-withhold-release-order-central-romana-corporation#:~:text=WASHINGTON%20—%20Effective%20November%2023%2C%202022,Corporation%20Limited%20(Central%20Romana).)



RAÚL ZECCA CASTEL
COME SCHIAVI IN LIBERTÀ

un documentario-inchiesta sui braccianti haitiani nella Repubblica Dominicana



Figure 1 Portada del documental “Come schiavi in libertà” (Zecca Castel, 2013).

Entre los materiales producidos también quiero mencionar varias fotografías documentales que yo mismo realicé a lo largo de mis estadias etnográficas en los *bateyes* dominicanos (Fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8)⁷ y que fueron evaluadas por el *Departamento de Trabajo de Estados Unidos* (USDOL) para comprobar las denuncias planteadas en tema de violaciones de derechos laborales en el marco del contrato de libre comercio entre Estados Unidos y los países centroamericanos (CAFTA-DR)⁸. De hecho, esas fotografías, junto a mucho más material, contribuyeron a que, en enero de 2023, Estados Unidos decidiera rechazar en sus aduanas azúcar procedente de la República Dominicana producido por la mayor empresa azucarera, la *Central Romana Corporation*, justamente por considerar ese producto fruto de trabajo forzoso⁹.

El hecho que cabe destacar es que esas fotografías, como la mayor parte de los materiales audiovisuales producidos internacionalmente, presentan –o *representan*, mejor dicho– una imagen de los trabajadores, así como de sus

viviendas y de sus familias, incluyendo a sus hijos, que remite directa o indirectamente a condiciones esclavistas.



Figure 2 Joven cortador de caña en una plantación azucarera sin dispositivos de seguridad personal. Las empresas azucareras no otorgan el material de protección necesario a sus trabajadores (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).



Figure 3 Otro bracero retratado en el trabajo con el rostro perlado de sudor. Las jornadas laborales pueden durar hasta 12 horas (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).

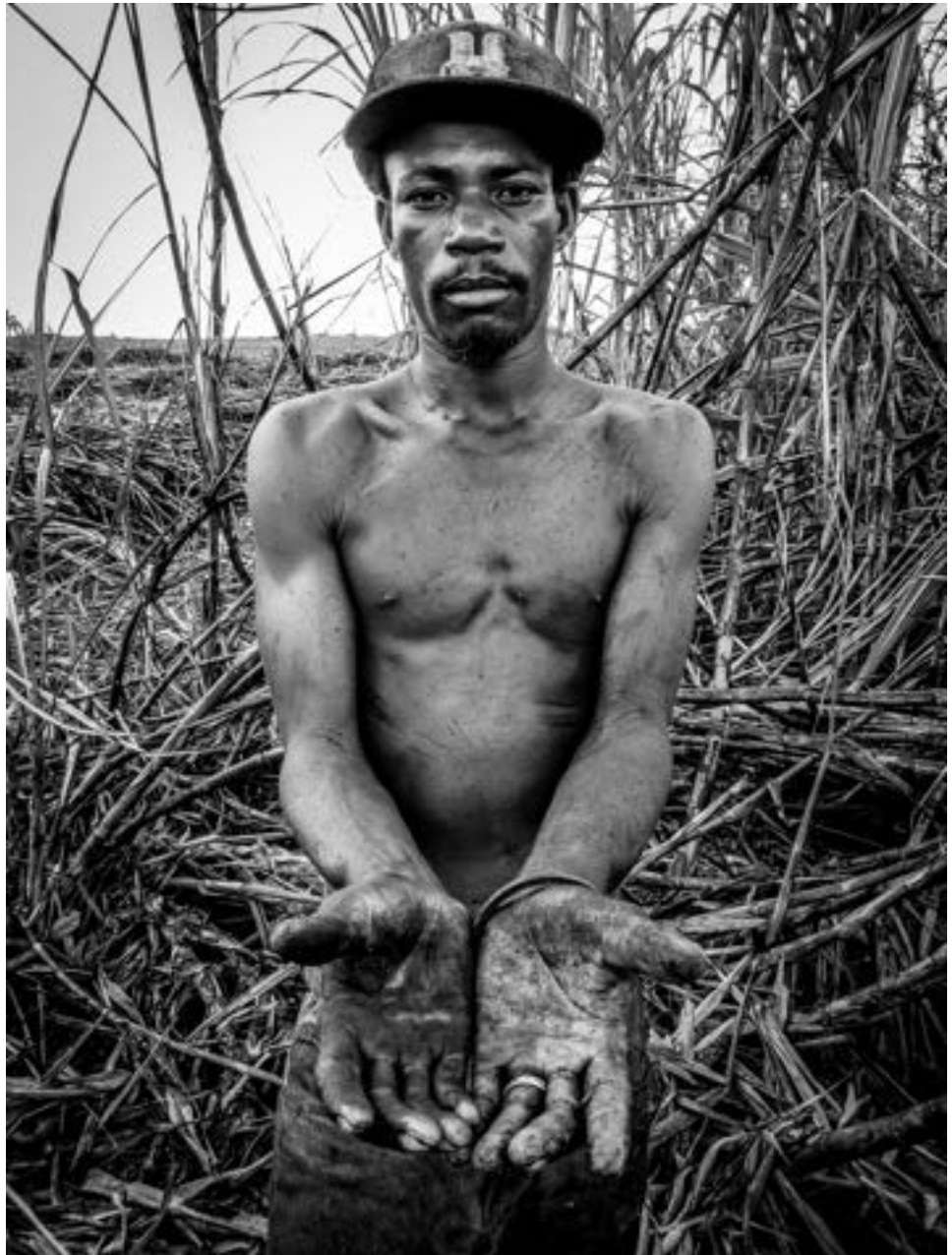


Figure 4 Un joven bracero muestra sus manos marcadas por el trabajo en la plantación. Su cuerpo también lleva múltiples señas de cortes y cicatrices, fruto de accidentes laborales (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).



Figure 5 Exterior de una barraca construida con madera y chapa, destinada al alojamiento de los trabajadores y sus familias, como evidencia de las precarias condiciones habitacionales (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).



Figure 5 Interior de una habitación que alberga a cuatro trabajadores. Como se puede apreciar, faltan camas, muebles y baño (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).



Figure 7 Un anciano bracero desanimado muestra el recibo de su salario quincenal (fotografía del autor, República Dominicana, 2013).



Figure 7 La esposa de un bracero junto a sus cuatro hijos mal vestidos y sin zapatos, como evidencia de las malas condiciones de vida que afectan enteras familias y generaciones (República Dominicana, 2013).

10 Resulta interesante observar cómo el mismo Mirzoeff (2016; 34) identifica el sistema de plantación caribeño como el primer complejo de visualidad de la historia: “Los primeros escenarios de la visualidad podemos encontrarlos en las plantaciones de esclavos, controladas por la vigilancia de los capataces en tanto que encarnación del poder del soberano. Esta vigilancia visual contaba con el refuerzo del castigo violento y se situó en la base de un tipo moderno de división del trabajo [...]. Posteriormente, la visualidad separa a los grupos una vez clasificados de cara a establecer modos de organización social, encargándose de segregar a los visualizados para impedir que se organicen como sujetos políticos, trabajadores, pueblo o nación descolonizada. Por último, dicha clasificación separada obtiene carta de naturaleza y legitimación estética”.

Hasta en los titulares de estas diferentes publicaciones, a menudo se explicita la palabra esclavitud, ya sea declinada en moderna, contemporánea, nueva, quasi, etc... De la misma manera, en muchos casos, se utiliza el blanco y negro como modalidad para evocar un tiempo pasado y dramatizar todavía más las escenas representadas.

Queda claro cómo el énfasis mediático relacionado al ámbito de la esclavitud favorece un fuerte agarre emocional, aunque al mismo tiempo también corre el riesgo de caer en sensacionalismos. Todo esto, entonces, plantea nuevamente cuestiones estéticas y éticas por lo que se refiere a la representación de la alteridad y, específicamente, de la alteridad subalterna, como es el caso de los braceros haitianos empleados en los cañaverales dominicanos¹⁰. El riesgo al que nos enfrentamos, en efecto, es la producción de una victimización adicional, al no tener en cuenta la dignidad de los sujetos como personas, como personas vivas ahora, relegándolas a una condición de pasividad y carente de agentividad.

¿Imágenes 'bellas', 'buenas' o 'justas'?

*What uses having a great depth of field,
if there is not an adequate depth of feeling?
(William Eugene Smith)*

En relación con estos asuntos teóricos, es pertinente reflexionar sobre la pregunta de qué constituye una “buena” fotografía en y para la práctica antropológica. Esto porque, según el antropólogo y fotógrafo colombiano Camilo Leon-Quijano (2022), el adjetivo “bueno” no remite únicamente al campo semántico de la estética. En la producción visual antropológica, si bien es necesario considerar elementos técnicos como la composición pictórica y las elecciones artísticas –en el respeto de las convenciones fotográficas–, en definitiva, una “buena” imagen no es necesariamente una “bella” imagen. De hecho, su bondad depende de un más amplio trabajo antropológico de contextualización: “el valor de una fotografía no se limita exclusivamente a sus características estéticas, sino que también radica en su capacidad para proporcionar una *experiencia social*” (ivi: 574, traducción mía). Sin llegar a posiciones extremas y paradójicas –aunque legítimas y compartibles–, según las cuales una buena fotografía es en ocasiones aquella que no se ha tomado (ivi: 581), lo que la hace “justa”, tal vez más que “buena”, es su capacidad para expresar un significado compartido a nivel experiencial, tanto por el/la fotógrafo/a-antropólogo/a como, especialmente, por los sujetos fotografiados. Sintetizando, se podría decir que una buena fotografía implica y expresa al mismo tiempo un diálogo (no necesariamente explícito) basado en la calidad y en la autenticidad de la relación etnográfica entre las dos figuras.

En mi caso, con respecto a las fotografías de los jornaleros haitianos empleados en las plantaciones de caña de azúcar de la República Dominicana, cabe señalar que, en un primer momento, algunas de estas fotografías me fueron encomendadas específicamente para ser transmitidas como material documental al *Departamento de Trabajo de los Estados Unidos* (USDOL), el cual, en 2013, había emprendido una auditoría oficial para comprobar el cumplimiento del tratado de libre comercio vigente con la República Dominicana (CAFTA-DR), especialmente en lo relativo a las condiciones laborales de los jornaleros agrícolas empleados en la producción de azúcar destinado principalmente al país norteamericano. La petición oficial al USDOL había sido solicitada por el misionero anglo-español Christopher Hartley, quien, después de diez años de servicio en la República Dominicana, había sido expulsado del país bajo presión de las empresas azucareras y, desde 2006, ya no había podido regresar. De ahí la invitación a tomar fotografías que pudieran documentar las condiciones de vida y de trabajo actuales en los *bateyes* dominicanos, donde estaba realizando mi investigación doctoral.

Las intenciones con las que me acerqué al medio fotográfico, por lo tanto, no se basaban en ambiciones estéticas. El valor de las imágenes no aspiraba a un estatus artístico, sino que residía en su función propiamente documental. Paradójicamente, el supuesto teórico que consideraba la imagen fotográfica como prueba objetiva e irrefutable de la realidad, si bien por un lado expresaba un legado positivista colonial, por otro actuaba en función decolonial, para documentar y denunciar las violaciones de los derechos humanos y laborales por parte de empresas multinacionales en el marco del capitalismo extractivista global.

Si bien es cierto que durante mi trabajo de campo nunca me confronté explícitamente con los sujetos de mis fotografías respecto a las modalidades de su puesta en escena y representación visual, también es cierto que solo la calidad y autenticidad de la relación etnográfica establecida con el tiempo hicieron posible la confianza necesaria para una colaboración basada en la transparencia de las intenciones. Una vez compartidas las razones de mi presencia en el terreno –explicadas en referencia a motivos de investigación,

pero respaldadas por una declarada voluntad de apoyo–, en muchos casos, fueron los propios jornaleros quienes me pidieron que tomara fotografías que demostraran lo que ya me habían referido varias veces de palabra durante entrevistas o conversaciones informales. Eran ellos quienes me mostraban las manos marcadas por el duro trabajo, exhibían los recibos de pago y me conducían a sus casas para que pudiera fotografiar las precarias condiciones habitativas a las que estaban obligados, en algunos casos asumiendo poses increíblemente escenográficas. No puedo saber si y cuánto estas poses eran la expresión de una incorporación estética destinada a satisfacer determinados imaginarios y expectativas que con el tiempo podrían haberse sedimentado e interiorizado, pero lo cierto es que expresaban, en todos los aspectos, la reivindicación silenciosa de un *ethos* compartido, entendido batesonianamente como “esas actividades codificadas que los miembros de una sociedad llevan a cabo de forma espontánea [...], determinadas por las reglas culturales que rigen el comportamiento público y privado” (Meloni 2023: 32).

Retomando la propuesta del crítico de arte John Berger (2013), según la cual el contenido de una fotografía no tiene que ver con la forma, sino con el tiempo, León-Quijano (2022: 574) agrega que “el *tiempo* es lo que permite contextualizar una fotografía [...]. Es porque es vivida e intuida que una fotografía alcanza sus fines”. A lo largo de mis frecuentes estancias etnográficas en los *bateyes* dominicanos, cuando mostraba fotografías tomadas en visitas anteriores, ni los protagonistas de las imágenes ni otros observadores se enfocaban en los aspectos formales o compositivos de la representación visual. La atención se centraba siempre en posibles indicadores (*índices*, como diría Peirce) que pudieran revelar aspectos significativos de la realidad y del contexto de referencia. El significado del *índice*, en efecto, siempre depende de coordenadas espaciotemporales. Así, las fotografías servían para *indicar* afiliaciones a una determinada empresa azucarera (deducidas, por ejemplo, del logo en un sombrero), la calidad de los equipos de protección (evaluando las condiciones de las botas), los salarios pagados por una tonelada de caña en un lugar o tiempo específico (leyendo fechas e importes en los recibos), y otros detalles similares. La cuestión estética, en el sentido artístico del término, no era absolutamente tomada en consideración.

Si desde un punto de vista émico –para los sujetos interesados–, las fotografías tienen una función contextualizadora, para el/la autor/a-fotógrafo/a y los/las lectores/lectoras de su etnografía, tienen una función antropológica. Esto significa que las fotografías no son “sólo” imágenes individuales y, sobre todo, no tienen valor artístico en sí mismas. Forman parte y encuentran sentido en un contexto etno(foto)gráfico, es decir, en una obra antropológica orgánica, donde las fotografías colaboran en la construcción de un discurso argumentativo. Fundamental, por tanto, es el diálogo entre imágenes y texto (ya sean pies de foto, pasajes referidos a los sujetos de la representación o testimonios directos de los protagonistas retratados). En resumen, podría decirse que la etno-grafía es el contexto de la fotografía de carácter antropológico.

He sostenido que las imágenes antropológicas no tienen valor artístico en sí mismas. Esto no significa que no puedan ser apreciadas estéticamente como productos artísticos, sino que su calidad, o “bondad”, depende de factores distintos a las técnicas de composición fotográfica, es decir, de la capacidad de producir significado y “funcionar” –o actuar socialmente–, dentro de un contexto determinado. Por otra parte, es siempre el contexto el que determina la elección de las convenciones iconográficas que se emprenden en las producciones fotográficas específicas. Cada ideología visual está forjada culturalmente y responde principalmente a la tradición iconográfica de pertenencia de el/la fotógrafo/a, pero también se modifica en el encuentro etnográfico y responde tanto a condiciones técnico-materiales como a imaginarios y expectativas émicas. Por ejemplo: el uso del blanco y negro, en general, y en mi caso particular, remite en formas más o menos explícitas a una convención fotográfica característica de la tradición documental. Como subraya Terence

Wright (2016: 203, traducción mía), “una de las características esperadas de la fotografía documental es la imagen cruda, granulada, en blanco y negro”. El blanco y negro enfatiza líneas y contrastes, produciendo un efecto dramatizado y des-temporalizando la escena. Por esto, a menudo está ligado al fotoperiodismo, al género social y de investigación.

Ya he mencionado los riesgos potenciales que esto conlleva, especialmente si se aplica a contextos y sujetos del Sur global, donde puede traducirse en un enfoque pietista y victimista. Por otro lado, el blanco y negro puede estimular procesos que activan el compromiso del observador: lleva la atención a la sustancia más que a la forma, ejerciendo al máximo grado lo que en la teoría de la comunicación de Roman Jakobson (1965) –aplicable también al lenguaje visual– se conoce como la función referencial-deíctica, como diciendo: “aquí, mira esto”. Así, la fotografía en blanco y negro invita a los/las observadores/as a concentrar la mirada “en la intensidad de las personas, en sus actitudes, en sus miradas, sin que sean distraídos por el color” (Salgado 2013: 151, traducción mía). Por lo tanto, también se configura como una herramienta de promoción y valorización de la dignidad humana y de reconocimiento de agentividad. Esto involucra la función conativa o performativa de la comunicación (Jakobson 1965, Austin 1962), por la cual “una imagen es como un llamamiento a hacer algo, no solo a sentirse perturbado o indignado. La foto dice: ‘¡Basta! Intervengan, actúen’” (Wenders & Salgado 2014, traducción mía).

“El color es descriptivo. El blanco y negro es interpretativo”, habría dicho el gran fotógrafo Elliot Erwitt. Y es sin duda cierto que, más que el color, el blanco y negro deja amplios márgenes a la función poético-creativa, porque “la imagen monocromática exalta la imaginación del espectador. Los colores que no están presentes en la fotografía pueden ser de alguna manera completados mentalmente a través del proceso de percepción” (Wright 2016: 203, traducción mía). Sin embargo, como afirma el mismo Salgado (2014) en referencia a su producción fotográfica de género social, aunque “el lenguaje fotográfico es un lenguaje formal, ligado a la estética [...], no quiero en absoluto que estas [fotografías] sean leídas como obras de arte. De hecho, no nacen para ser objeto de arte, sino como un conjunto de imágenes para informar, para provocar discusiones, debates”.

Conclusiones

Volviendo entonces a la reflexión de partida, es decir al tema de la relación entre la academia y los derechos en el proceso de producción de conocimiento de la alteridad y específicamente por lo que se refiere a la cuestión de la representación de la alteridad subalterna con medios visuales –es decir, como contestar a la pregunta que pide: ¿qué hacer “ante el dolor de los demás” (Sontag 2003)? –, creo que hay que tener seriamente en cuenta estos dilemas (est)éticos como un desafío para pensar y luchar no solo *por*, sino que, sobre todo, *con* los sujetos interesados. En fin, la tarea que nos espera anhela a una estética decolonial.

Tenemos entonces que preguntarnos ¿qué categorías perpetúan los complejos de visualidad coloniales? ¿Qué prácticas locales (desde una perspectiva émica) de producción de imágenes pueden cuestionar estas categorías y estos complejos de visualidad? ¿Puede otra representación visual ayudar a descolonizar el imaginario colonial? ¿Cómo realizar otra representación visual involucrando la perspectiva émica?

No tengo aquí las respuestas a todas estas preguntas, ni realmente sé si las hay, pero tal vez puede ser útil retomar el concepto del “derecho a la mirada” así propuesto por Nicholas Mirzoeff (2011: 1), según el cual:

El derecho a mirar no consiste en ver. En un sentido personal comienza con la mirada a los ojos del otro para expresar amistad, solidaridad o amor. La mirada debe ser mútua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Como tal, es una mirada que se

sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad [...], implica el reconocimiento de la otredad en una posición desde la que reivindicar tanto un derecho (claim a right) como la decisión sobre que es lo correcto (determine what is right).

De alguna manera, en esta propuesta de Mirzoeff resuena la invitación a una mirada compartida y, sobre todo, comprometida, que, desde una perspectiva antropológica, remite a posiciones críticas con respecto al principio del relativismo cultural, ya que este supondría la imposibilidad de adoptar criterios comunes de juicio moral, desembocando así en teorías justificacionistas radicales (Véa Gellner 1987, entre otros). De hecho, la posición de la que se ha llamado *engaged anthropology*, es decir de una antropología ética y políticamente comprometida o militante, reclama con fuerza un cambio de paradigma metodológico que suponga el pasaje de una observación participante a una “participación artesana” (Caulfield 1979; Sanadjian 1990) cuya finalidad sea justamente el bien común, contribuyendo así a la emancipación del género humano.

Para mejor entender a que se refiere este enfoque antropológico “artesano”, merece aquí la pena retomar algunas reflexiones propuestas por Nancy Scheper-Hughes (2005: 293, traducción mía) como comentario a la pregunta sobre en que momento el antropólogo, ante situaciones de sufrimiento ajeno, se convierte de testigo ocular en espectador, sino en cómplice de las injusticias:

Si bien estos siguen siendo problemas agobiantes y sin resolver, la tarea específica de la antropología y la etnografía sigue siendo clara: alinear-nos a nosotros mismos y a nuestra disciplina del lado de la humanidad, de la salvación y la mejora del mundo, incluso si no siempre estamos completamente seguros de lo que esto significa, de lo que se requiere de nosotros cuando las vidas de nuestros amigos, sujetos de estudio e informantes están en peligro. En última instancia, sólo nos queda esperar que nuestros métodos de testimonio empático y comprometido (“estar con” y “estar allí”) –por muy viejos y trillados que puedan ser estos conceptos– nos proporcionen las herramientas para que la antropología pueda crecer y desarrollarse como una pequeña práctica de la liberación humana.

En otras palabras, “estar con” y “estar allí” significa establecer “la primacía de lo ético” (Scheper-Hughes 1995) en el trabajo de investigación y de restitución etnográfica, es decir llegar a considerar la antropología no solo como campo de conocimiento (como disciplina), sino también como campo de acción y lugar de lucha. Esto, según Scheper-Hughes, conlleva e implica una transformación esencial para la misma figura del/la antropólogo/a, que está llamada a dejar de lado la supuesta objetividad y neutralidad de su observación para comprometerse con la responsabilidad de la participación, aquí entendida sea cómo *tomar parte* que, sobre todo, cómo *tomar partido*. De ahí, su reconfiguración como *compañero/a*: testigo responsivo y reflexivo, política y moralmente comprometido. De hecho, según la antropóloga estadounidense, asumir la primacía de lo ético significa exactamente rendir cuentas, sentirse responsables del Otro (“responsibility, accountability, answerability to the Other” [Ivi: 419]).

Por lo que se refiere específicamente a las políticas de la representación visual, la misma Scheper-Hughes (Ivi: 416) se plantea el reto de promover una estética éticamente orientada hacia la alteridad, capaz de producir imágenes que eviten tanto el sensacionalismo como el pietismo, ya que estos solo generan “miradas en blanco” y “encogimiento de hombros”, fruto de una “estetización” del sufrimiento, “(transformado en teatro, visto como performance) y, por lo tanto, minimizado y negado”. Una estética éticamente orientada debe

11 Los/las autores/autoras del artículo utilizan el término “periferia” para referirse a contextos no occidentales y extraeuropeos, considerándolos subalternos en relación con la tradición de la antropología visual (ibidem).

implicar lo que el filósofo Richard Rorty (1989: xvi, traducción mía) ha descrito como un “proceso de llegar a ver a otros seres humanos como ‘nosotros’ en lugar de como ‘ellos’”. Parafraseando a Bourgois (2002), hay que comprometerse a rehuir y rechazar esa suerte de *pornografía del sufrimiento* y de *voyerismo* de matriz colonial que a menudo califica nuestra mirada hacia la vida de los que padecen condiciones de injusticia, opresión y marginalidad extremas. “Quienes nos ganamos la vida observando y registrando la miseria del mundo –confirma Scheper-Hughes (1995: 416)– tenemos la obligación particular de reflexionar críticamente sobre el impacto de las duras imágenes del sufrimiento humano que imponemos al público”.

Esta reflexión crítica sobre el uso de la tecnología visual en relación con la representación de la otredad subalterna, de hecho, es lo que debería comprometernos como investigadores/as y antropólogos/as, puesto que, “cuando utilizamos medios audiovisuales en el trabajo de campo, la cámara es parte de nuestra mirada, actitud y relación con el otro, y el producto obtenido es tanto un registro del objeto de investigación como un medio de acceso a nuestra propia visión sobre él” (Moya, Álvarez, Campano, Lanzeni & Torres 2006: 117). Es decir que no está en juego simplemente la producción de una narrativa visual sobre el otro, sino que, al representar a ese otro, también estamos representándonos a nosotros mismos, reflejando nuestro propio ser. Desde esta necesaria toma de conciencia, debemos aceptar la responsabilidad a ejercer una crítica activa de las epistemologías etnocéntricas occidentales que han colonizado y universalizado la estética moderna para abrirnos a la posibilidad de considerar otros lugares epistémicos de enunciación y promover lo que León (2012: 111) llama la apertura de una *estética-otra*, de *culturas visuales-otras*, de *tecnologías de la imagen-otras*.

Este, yo creo, es el gran desafío al que debemos enfrentarnos si queremos realizar una estética decolonial que, al mismo tiempo, se presente como una ética decolonial. Por un lado, es necesario desprendernos de las representaciones que perpetúan los patrones visuales coloniales: esa “colonialidad del ver” de la que habla Barriandos (2011). Para ello, tiene una importancia primordial reconocer su penetración generalizada y comprender sus fundamentos históricos, con el propósito de adoptar una postura comprometida con la diversidad de enfoques, perspectivas y miradas alternativas que surgen “para y desde la periferia¹¹” (Moya, Álvarez, Campano, Lanzeni & Torres 2006: 114). Por otro lado, esto demanda la implicación del “otro” y un esfuerzo colaborativo tanto en el proceso de investigación como en el de construcción y restitución etnográfica de las representaciones visuales y culturales en su sentido más amplio. Este enfoque participativo sería capaz de promover una mayor precisión y respeto por los sujetos representados, contribuyendo a su empoderamiento. Es, en el fondo, una reivindicación “moral y política: afirma la dimensión dialógica y colaborativa de la etnografía” (Pinney 2011: 149, traducción mía).

Desde una perspectiva antropológica, entonces, una fotografía “buena”, “bella” y “justa” es la que nos permite reflexionar críticamente sobre nuestra postura metodológica y epistemológica en el campo, la que implica un compromiso dialógico y nos obliga a considerar una historia visual más extensa, la que surge de una experiencia social y, finalmente, la que tiene la capacidad de ejercer un potencial performativo: “la importancia de la fotografía no reside principalmente en su potencial como forma de arte, sino más bien en su capacidad para moldear nuestras ideas, influir en nuestro comportamiento y definir nuestra sociedad” (León-Quijano 2022: 590, traducción mía).

Bibliografía:

Abu-Lughod, Lila
1991 *Writing Against Culture*. In *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Richard G. Fox (ed). Santa Fe: School of American Research Press. Pp. 466-479.

- Alvarado, Margarita & Mason, Peter
2001 La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato "etnográfico". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*,(34): 242-257.
- ASS
1979 *Migrant Workers in the Dominican Republic*. London: The Anti-Slavery Reporter and Aborigine's Friend (Series VI) 12 (6).
- Banks, Marcus & Morphy, Howard (eds.)
1997 *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barriendos, Joaquin
2011 La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35): 13-29.
- Berger, John
2013 *Understanding a Photograph*. London: Penguin Classics
- Bourdieu, Pierre
1977 Sur le pouvoir symbolique, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 32(4): 405-411.
- Bourgois, Philippe
2002 *In Search of Respect. Selling Crack in El Barrio*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caulfield, Mina Davis
1979 *Participant observation or partisan participation*. In *The politics of anthropology: From colonialism and sexism toward a view from below*. Gerrit Huizer (ed). Berlin-New York: De Gruyter. Pp. 309-318.
- CIDH
1999 *Informe sobre la situación de los derechos humanos en la República Dominicana*. Washington: Comisión Interamericana de Derechos Humanos.
- Clifford, James - Marcus, George
1986 *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Dottridge, Michael
2017 "Eight Reasons Why We Shouldn't Use the Term 'Modern Slavery'". *Open Democracy*, 17 de octubre: <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/eight-reasons-why-we-shouldn-t-use-term-modern-slavery/>
- Dube, Saurabh
2001 *Sujetos subalternos: capítulos de una historia antropológica*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Dussel, Enrique
1994 1492. *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Quito: Abya Yala.
- Gautier, Celine Anaya
2007 *Esclaves au paradis*. Saint-Raphaël: Vents d'ailleurs.
- Gavigan, Paul
1996 *Beyond the bateyes*. New York: National Coalition for Haitian Rights.

- Gellner, Ernest
1987 *Relativism and the social sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ginsburg, Faye; Abu-Lughod, Lila & Larkin, Brian
2002 *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Grimshaw, Anna & Ravetz, Amanda (eds.)
2004 *Visualizing Anthropology: Experiments in Image-Based Ethnography*. Bristol: Intellect.
- Hall, Stuart
1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. New York: Sage Publishing.
- Haney, Bill
2007 *The price of sugar*. Boston: Uncommon Productions [DVD].
- HRW
1989 *Haitian sugar-cane cutters in the Dominican Republic*. New York: Americas Watch Committee.
- Jakobson, Roman
1956 *Fundamentals of language*. New York: Mouton de Gruyter
- Lemoine, Maurice
1981 *Sucre Amer, esclaves aujourd'hui dans les Caraïbes*. Paris: Encre.
- León, Christian
2012 Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51): 109-123.
- Leon-Quijano, Camilo
2022 Why Do “Good” Pictures Matter in Anthropology. *Cultural Anthropology*, 37(3), 572–598.
- MacDougall, David
1998 *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Meloni, Pietro
2023 *Cultura visiva e antropologia*. Roma: Carocci.
- Mignolo, Walter
2010 Aiesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4): 10-25.
- Mignolo, Walter 2011
The darker side of western modernity: global futures, decolonial options. Durham: Duke University Press.
- Mirzoeff, Nicholas
2011 *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Mirzoeff, Nicholas
2016 El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.

Moya, Marián; Alvarez, Camila; Campano, Paulo; Lanzeni, Débora & Torres, Soledad
2006 Antropología e imagen desde la periferia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 8: 111-120.

Pennacini, Cecilia
2005 *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*. Roma: Carocci.

Pinney, Christopher
2012 *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.

Plant, Robert
1987 *Sugar and modern slavery: a tale of two countries*. London: Zed Books.

Poole, Deborah
1997 *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*.
Princeton: Princeton University Press.

Quijano, Anibal
2000 *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Rorty, Richard
1989 *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Salgado, Sebastiao
2013 *From my Land to the Planet*. Roma: Contrasto Books.

Sanadjian, Manuchehr
1990 From participant to partisan observation: An open end. *Critique of Anthropology*, 10(1): 113-135.

Scheper-Hughes, Nancy
1995 The primacy of the ethical: propositions for a militant anthropology. *Current anthropology*, 36(3): 409-440.

Scheper-Hughes, Nancy
2005 *Questioni di coscienza. Antropologia e genocidio*. In *Antropologia de la violencia*. Fabio Dei (ed). Roma: Meltemi. Pp. 247-302.

Schneider, Arndt & Wright, Chris (eds)
2006 *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg Publishers

Serrano, Amy
2007 *The sugar babies*. West Hollywood: Siren Studios [DVD].

Shohat, Ella & Stam, Robert
2014 *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge

Sontag, Susan
1981 *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Sontag, Susan
2003 *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Delbolsillo.

Spivak, Gayatri
1985 *Can the Subaltern Speak?*. In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds). Basingstoke: Macmillan. Pp. 271-313.

- Taborda, Saúl Uribe
2023 *Antropología visual: entre el colonialismo y la modernidad*. En Taborda, Saúl Uribe; Arboleda, Patricia Bermúdez & Passarelli, Franco (eds). *Antropología audiovisual en América Latina. Experiencias teóricas y metodológicas*. Cuenca-Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana.
- Todorov, Tzvetan
1987 *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo XXI: Ciudad de México.
- Zecca Castel, Raúl
2013 *Come schiavi in libertà*. Milano: RZC [DVD].
- Zecca Castel, Raúl
2015 *Come schiavi in libertà. Vita e lavoro dei tagliatori di canna da zucchero haitiani in Repubblica Dominicana*. Arcoiris: Salerno.
- Zecca Castel, Raúl
2020 *Mujeres. Frammenti di vita dal cuore dei Caraibi*. Arcoiris: Salerno.
- Zecca Castel, Raúl
2021 Trabajo, deuda y chantaje: Los braceros haitianos en los cañaverales de la República Dominicana. *Latin American Research Review*, 56(4): 877-890.
- Zecca Castel, Raúl
2022 Superare i paradigmi analitici “Casa/Strada” e “Rispetto/Reputazione”: l'esempio dei bateyes dominicani. *Confluenze*, 14(2): 536-561.
- Zecca Castel, Raúl
2023 *Mastico y trago: donne, famiglia e amore in un Batey dominicano*. Edipress, Firenze.
- Zecca Castel, Raúl
2023a The performative potential of ethnographic photography: a weapon against social injustices? *Visual Ethnography*, 11(2):117-133.
- Zecca, Adriano
2006 *Inferno di zucchero*. Lugano: Televisione Svizzera Italiana [DVD].
- Wenders, Wim & Salgado, Juliano Ribeiro
2014 *The Salt of the Earth*. France/Italy/Brazil: Decia Films/Amazonas Images/Solares [DVD]
- Wright, Terence
(2016). *The Photography Handbook*. London: Routledge.