

Resonating Images from Peru



Bilderechos aus Peru

Imágenes resonantes del Perú

2	Vorwort Barbara Plankensteiner		
4	Echos im unendlichen Archiv Gisela Cánepa	Echos im unendlichen Archiv Resonances of the Infinite Archive Resonancias en el archivo infinito	4
8	Ambivalente Blicke Christine Chávez		
12	Das Archiv als Raum latenter Allianzen Walther Maradiegue		
16	Foreword Barbara Plankensteiner		
18	Resonances of the Infinite Archive Gisela Cánepa	Ambivalente Blicke Ambivalent Gazes Miradas ambivalentes	16
22	Ambivalent Gazes Christine Chávez		
26	The archive as a Space of Latent Alliances Walther Maradiegue		
30	Presentación Barbara Plankensteiner		
32	Resonancias en el archivo infinito Gisela Cánepa	Latente Allianzen Latent Alliances Alianzas latentes	38
36	Miradas ambivalentes Christine Chávez		
40	El archivo como espacio de alianzas latentes Walther Maradiegue		

Domitila mit bemaltem Gesicht
beim Karneval / Domitila with her
face painted at carnival / Domitila
con la cara pintada en el carnaval
(Carnavals type Domitila)

Hans Heinrich Brüning
Laredo, 21.06.1903
Negativ auf Glasplatte / Glass
negative / Negativo sobre placa
de vidrio
Inv. no. 17.421, MARKK

Die Titel in Klammern sind Original-
beschriftungen aus Brünings
Notizen. / The titles in parentheses
are original captions from Brüning's
notes. / Los títulos entre paréntesis
son leyendas originales de las notas
de Brüning.



Cover:
Wasserträgerinnen / Water carriers /
Cargadoras de agua

Hans Heinrich Brüning, 1906/1907
Inv. no. 17.1351, MARKK

Back Cover:
Foto-Keramik / Photo Ceramic / Foto huaco

Enzo Miguel Matute, 2026
Foto / Photo: Paul Schimweg
Inv. no. 2026.16:1, MARKK

Vorwort

Barbara Plankensteiner

Zur 9. Triennale der Photographie in Hamburg widmet das Museum am Rothenbaum mit *Bilderechos aus Peru* dem umfassenden fotografischen Material von Hans Heinrich Brüning, das zwischen 1926 und 1933 in den Bestand des MARKK aufgenommen wurde, erstmals eine eigene Ausstellung. Die historischen Fotografien und umfassend vorhandenen Archivalien stoßen bei Wissenschaftler*innen nicht nur aus Peru schon seit langem auf großes Interesse, weil sie eine besondere Dokumentation des Lebens und der Menschen vor Ort sowie den landschaftlichen Gegebenheiten, Architekturen und archäologischen Fundstätten in Nordperu darstellen. Die Ausstellung legt ihren Blick nun nicht auf die Bedeutung der Fotografien, sondern vielmehr auf den Stellenwert und die lokale Aneignung des Bildmaterials heute und wechselt dementsprechend die Blickachse. Ausgangspunkt für das Projekt waren die Forschungen und Kontakte der beiden peruanischen Kulturanthropolog*innen, Prof. Gisela Cánepa (Pontificia Universidad Católica del Perú) und Dr. Walther Maradiegue (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), die gemeinsam mit Christine Chávez, der Kuratorin der Amerikas-Sammlungen unseres Museums (MARKK), auch die Ausstellung erarbeitet haben. Das Thema und Material eignet sich hervorragend für die diesjährige Schwerpunktsetzung der Triennale der Photographie durch Mark Sealy und wir freuen uns sehr darüber, dass das Projekt auch bei ihm auf großes Interesse gestoßen ist.

Der Titel der Ausstellung *Bilderechos aus Peru* reflektiert nicht nur die Aneignung und den Stellenwert des Materials in Peru, sondern verweist auch auf die Notwendigkeit, den kolonial geprägten Entstehungskontext der Fotografien zu untersuchen, der vielschichtige Fragen aufwirft. In der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Material war die Kolonialität der Bilder bislang kaum berücksichtigt worden und bildet daher einen zentralen Fokus für das MARKK. Brüning zog im ausgehenden 19. Jahrhundert nach Peru und lebte dort fast fünfzig Jahre in der Region von Lambayeque, wo er als Ingenieur, Sammler, Fotograf und autodidaktischer Forscher arbeitete. Seine Aufnahmen sind Ausdruck einer Zeit, in der Fotografie als objektives Mittel ethnografischer Erfassung eingeschätzt wurde, gleichzeitig aber als Medium auch Beziehungen und Projektionen festschrieb. Die Auseinandersetzung des Museums mit diesem Fotobestand erfordert daher eine kritische Neubetrachtung, die dessen Entstehungsbedingungen, Interpretation und Nutzung in den Fokus nimmt. Sie fragt nach den historischen Voraussetzungen, den Motiven und der Motivation der Aufnahmen sowie nach den epistemischen Rahmenbedingungen einer „ethnografischen“ Deutung. Der hier veröffentlichte Beitrag von Christine Chávez widmet sich daher unter anderem den Fragen der Verantwortung musealer Institutionen im Umgang mit kolonial geprägtem Bildmaterial und dessen inhärenten Ambivalenzen.

Im Unterschied dazu ist der Zugang zum Brüning-Archiv in Peru etwas anders gelagert, wenngleich nicht weniger kritisch. Im Vordergrund steht dabei das inhaltliche Potenzial der Bilder, die dort seit vielen Jahrzehnten als wichtige Quelle und Dokumentation der Muchik-Kultur verstanden werden. Das Museo Arqueológico Nacional Brüning in Lambayeque, mit dem unser Museum bereits seit mehreren Jahrzehnten einen engen Austausch pflegt und ihm immer wieder auch Foto- und Archivmaterial zur Verfügung gestellt hat, spielt hierbei eine besondere Rolle. Ebenso haben zahlreiche Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Mitglieder lokaler Gemeinschaften die Fotografien gesichtet, kontextualisiert und in lokale Wissens- und Erinnerungspraktiken eingebunden. Diese hieraus entstandenen Perspektiven begreifen das Fotoarchiv nicht allein als Zeugnis kolonialer Geschichte, sondern nutzen es als Ressource für eine kulturelle Wiederaneignung und Umdeutung.

Über unterschiedliche mediale Darstellungsformen verbreitete sich das fotografische Material im Internet, fand seinen Widerhall in den sozialen Medien Perus und erreichte damit Menschen, die kreative und identitätsstiftende Anknüpfungspunkte in den Bildern fanden. Der Beitrag von Gisela Cánepa berichtet von den Möglichkeiten, die sich durch eine digitale

Aneignung jenseits des Archivs bieten und von der ortsübergreifenden, kollaborativen Arbeit, die geografische Distanzen überwindet und neue Formen des Dialogs eröffnet. Eine solche Zusammenarbeit folgt einem Verständnis von Archivarbeit, das auf Kooperation, gemeinsame Verantwortung und Offenheit setzt, ein Thema, das auch Walther Maradiegue zum Ausgangspunkt seines Beitrags nimmt. Nicht zuletzt hiermit schließt die Ausstellung *Bilderechos aus Peru* an das Leitthema *Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other* der diesjährigen Triennale an, indem in Anlehnung an Emmanuel Levinas das „Andere“ nicht als fernes und entfremdetes Objekt, sondern als nahestehendes Subjekt verstanden wird. Durch Prozesse der Wiederaneignung und Neuinterpretation werden die Fotografien Brünings zu einem lebendigen Archiv und zu Orten, an denen Vergangenheit und Gegenwart aktiv in einen vielstimmigen Austausch treten. Die Fotografien treten in einen transmedialen Dialog mit historischen Tonaufnahmen Brünings, seinem archäologischen Vermächtnis sowie mit heutigen musikalischen Interpretationen.

Für die in der Ausstellung angestoßene Neubetrachtung und -bewertung des Archivs danke ich insbesondere unseren Partner*innen in Peru. Ich danke dem kuratorischen Team von *Bilderechos aus Peru*, Christine Chávez, Gisela Cánepa und Walther Maradiegue, die sich mit großer Sorgfalt, kreativer Neugier und umfangreicher Kenntnis peruanischer Kulturgeschichte dem Archivmaterial wie auch seiner gegenwärtigen Reaktivierung gewidmet haben. Cánepa und Maradiegue haben in Peru eng mit Eduardo Cumpa (Gründer des lokalen Museums Pedro Ruiz Gallo in Eten), Oscar Liza (ehemaliger Bürgermeister von Eten), Guillermo Quesñay (Musiker aus Eten und Nachfahre des von Brüning porträtierten Musikers Manuel Quesñay), Chuquino (Musiker und Instrumentenbauer aus Chiclayo), Tierra Adentro (Künstlergruppe für traditionelle andine Musik) und Hernán Hurtado Castro (Direktor des Museo Arqueológico Nacional Brüning) kooperiert. Ihnen allen gilt mein Dank für ihr Engagement und ihre Bereitschaft zur Kooperation. Ebenso herzlich danke ich den beteiligten Künstler*innen: Marystela Camacho eröffnet mit gestickten Interventionen auf den historischen Fotografien neue Perspektiven, während Enzo Miguel Matute in seinen Keramikarbeiten Brünings fotografisches Werk und seine archäologischen Tätigkeiten zusammenbringt und drei Werkreihen geschaffen hat, in denen er basierend auf lokalen Keramiktraditionen archäologische Fiktionen kreiert. Der Soziologe Ronald Álvarez Chávez (International Institute of Social Studies-Erasmus University) bereichert die Ausstellung mit einer queeren Perspektive auf das Brüning-Archiv und Luis Rocca Torres, Direktor und Mitbegründer des Afroperuanischen Museums in Zaña, Nordperu, teilt sein umfangreiches Wissen über die afroperuanische Geschichte und Gegenwart, von der auch Brünings Archiv zeugt. Auch dem Instituto de Etnomusicología (IDE) der Pontificia Universidad Católica del Perú sei an dieser Stelle für die Bereitstellung von Archivmaterial gedankt. Sie alle haben gemeinsam mit weiteren Partner*innen in Peru direkt und indirekt zu einer pluriversalen Lesart von Brünings Archiv beigetragen.

Gestalterisch umgesetzt wurde die Ausstellung von Weng Xinyu (YUUE Design Studio, Berlin), dem ich herzlich für sein einfühlsames Design danke. Auch dem Team des MARKK gebührt mein Dank für die perfekte und zeitgerechte Umsetzung der Ausstellung. Besonderer Dank gilt der Leiterin unseres Fotoarchivs Catharina Winzer und ihrer Assistentin Anahita Sadri-Khanloo sowie unserem Fotografen Paul Schimweg, die wichtige Rollen in der Sichtung und Vorbereitung des Fotomaterials für Ausstellung und Katalog gespielt haben. Auch sei wie immer unserem Ausstellungsmanagementteam unter Carl Triesch herzlichst gedankt.

Es war uns eine große Freude mit dem Team der 9. Triennale der Photographie zusammenzuarbeiten, dem hier ein großer Dank ausgesprochen wird. Mark Sealy hat als künstlerischer Leiter eine besondere Themensetzung vorgenommen, die uns von Anfang an angesprochen hat und gerade für unsere Museumsarbeit besonders relevant ist, weil „Allianz, Unendlichkeit, Liebe – im Angesicht der*s Anderen“ den Blick auf das richtet, was uns zusammenhält und nicht auf jenes, was uns spaltet. Bettina Freimann, Cale Garrido, Mela Dávila-Freire, Bert Kaufmann und Dirk Luckow danken wir herzlich für die ausgezeichnete Koordination und Organisation des komplexen häuserübergreifenden Projekts.

Der Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg danken wir für die Sonderförderung unserer Ausstellung aus dem Fonds der Phototriennale.

• **Barbara Plankensteiner**
ist Sozial- und Kulturanthropologin und seit 2017 Direktorin des Museums am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK), wo sie einen umfassenden Neupositionierungs- und Dekolonisierungsprozess initiierte. Zudem ist sie Mitbegründerin der Benin Dialog Gruppe und Initiatorin des Digital Benin Projekts.

Echos im unendlichen Archiv

Gisela Cánepa

Mein Interesse an der Fotografie Hans Heinrich Brünings begann 2014, als ich diese Bilder in sozialen Netzwerken sah – zum Beispiel in der Facebook-Gruppe „Antiguas Fotos de Chiclayo“ (Alte Fotos aus Peru) –, obwohl das MARKK noch keinen Online-Katalog seiner Sammlung hatte. Es war keine Begegnung in einem Archiv oder Museum, sondern in einem aktiven digitalen Raum, in dem die Fotografien mit Kommentaren, Familienerinnerungen und Emotionen wiederauftauchten und damit zeigten, dass sie nicht nur der Vergangenheit oder dem institutionellen Bereich angehörten, sondern in der Gegenwart auf neue Weise aktiviert wurden.

Seitdem habe ich das soziale Leben dieser Fotos verfolgt, von ihrer Archivierung bis hin zu ihrer ethnografischen Untersuchung vor Ort und digital, und dabei ihre Verschiebungen, Reaktivierungen und Verwendungen in verschiedenen Kontexten beobachtet. Zusammen mit Walther Maradiegue haben wir Brünings musikalische Sammlung und den multimedialen Charakter seines Archivs in den Blick genommen sowie den Umstand, dass Fotos, Tonaufnahmen und andere Materialien in sozialen Netzwerken neu zusammengestellt werden, jenseits der von Museen und ihren Klassifizierungssystemen auferlegten Trennungen.

Heute stellt die digitale Verbreitung dieser Materialien einen Raum der Auseinandersetzung dar, in dem neue Akteur*innen Zugang zu Brünings Sammlungen finden und damit kuratorische Praktiken und Interpretationen jenseits institutioneller Grenzen ermöglichen. Diese Dynamik definiert die Beziehungen zwischen Brüning, seinen Sammlungen, den Museen, den Forscher*innen und den Herkunftsgemeinschaften neu und setzt die traditionellen Regime von Autorität, Eigentum und Klassifizierung des Kulturerbes sowie die historischen Ungleichheiten, die ihnen zugrunde liegen, unter Druck – manchmal untergräbt sie sie, manchmal reproduziert sie sie. Aus diesen Veränderungen entsteht ein unendliches Archiv: immer unvollendet, instabil und durchzogen von anhaltenden Auseinandersetzungen über seine Bedeutungen, Verwendungszwecke und Grenzen.

In diesem Zusammenhang versteht sich die Ausstellung *Bilderechos aus Peru* – und die gemeinsame Kuration mit Christine Chávez – als eine Intervention, die aus einer postkolonialen Perspektive das unendliche Archiv von Brüning

erweitert. Ausgehend von drei kuratorischen Schwerpunkten – dem unendlichen Archiv, der Ambivalenz von Brünings fotografischem Blick¹ und den latenten Allianzen in seiner Erstellung, Verbreitung und Interpretation² – steht das Projekt im Dialog mit dem Wissen und den Agenden, die das Archiv in den letzten Jahrzehnten aktiviert haben, und trägt durch seine Intervention in die Beziehungen, die jenes erzeugt hat, zu dessen Neugestaltung bei. Die Ausstellung versteht sich auch als Gelegenheit, die Reichweite der kuratorischen Praxis sowie Fragen des Zugangs, der Interpretationshoheit und der Zukunftsmöglichkeiten des Brüning-Archivs zu hinterfragen.

Brüning und sein Archiv: Resonanzen und Beziehungen

Brünings Fotosammlung, die im MARKK aufbewahrt wird und aus mehr als 2.000 Bildern besteht, ist Teil eines umfangreichen Archivs, das archäologische Fundstücke, historische Dokumente, Tonaufnahmen, Korrespondenz und Feldnotizen umfasst. Dieses Archiv reicht von der vspanischen Vergangenheit bis zum Leben des Sammlers und ist heute auf Museen und Archive in Lambayeque, Hamburg und Berlin verteilt. Dem Konzept von Sammlungen als Beziehungen folgend,³ vermitteln ihre Objekte Verbindungen zwischen Materialien, Menschen, Gemeinschaften und Institutionen, die in komplexe Machtstrukturen eingebettet sind. Jedes Objekt als materieller Abdruck vergangener Beziehungen aktiviert weiterhin soziale und epistemologische Netzwerke.⁴

Dieser Bestand wurde von Brüning während seines fünfzigjährigen Aufenthalts (1875–1925) in Lambayeque

1 Siehe Chávez, S. 8-11 in diesem Band.
2 Siehe Maradiegue, S. 12-15 in diesem Band.
3 Hansjörg Dilger, Barbara Göbel, Lars-Christian Koch, Stephanie Schütze, Alexis Th. von Poser (eds.). *Collections as Relations. Contestations of Belonging, Cultural Heritage, and Knowledge Infrastructures*. London; New York: Routledge, 2025.
4 Joshua A. Bell, "A bundle of relations: collections, collecting, and communities". *Annual Review of Anthropology* 46(1), 2017, S. 241-259. doi: [10.1146/annurev-anthro-102313-030259](https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030259).

an der Nordküste Perus zusammengetragen. Der in Hoffeld/Bordesholm – einem Dorf in der Nähe von Hamburg – geborene Brüning kam im Alter von 27 Jahren nach Peru, um dort in der Maschinenwartung und Verwaltung der großen Zuckerrohrplantagen der Region zu arbeiten.⁵ Diese Tätigkeiten brachten ihn in Kontakt mit der ländlichen Bevölkerung – indigenen Menschen, Afroperuaner:innen und chinesischen Einwanderer:innen – sowie mit der modernen städtischen Bourgeoisie, bestehend aus Großgrundbesitzer:innen, Kaufleuten und Angestellten.

Brüning entwickelte sein Interesse für die vspanische Vergangenheit in einem Kontext, in dem die Entnahme archäologischer Fundstücke aus *Huacas* (präkolumbischen Stätten) auf Privatgrundstücken eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen, Werten und sozialen Beziehungen verflochten war, die wiederum Wissensproduktion, Sammelpraxis und intellektuelles Ansehen miteinander verbanden.⁶ Darüber hinaus beteiligten sich ausländische Wissenschaftler*innen und Sammler*innen an transnationalen Netzwerken zum Austausch von Wissen und Objekten, die auf ungleichen Beziehungen zwischen lokalen Eliten, Forschenden, Museen und Bevölkerungsgruppen beruhten, welche sich an archäologischen Praktiken beteiligten oder Gegenstand ethnografischer Dokumentationen waren.

Brüning war Autodidakt mit einer umfassenden Neugier für Archäologie, Geschichte, Ethnografie sowie visuelle und akustische Dokumentation. Seine Verbindungen zu Museen und Forschenden in den Vereinigten Staaten und Europa, die durch einen regen Briefwechsel aufrechterhalten wurden, spiegeln jedoch seine asymmetrische Position wider: Ihm fehlte die soziale und institutionelle Anerkennung, die die Großgrundbesitzer genossen, welche den Zugang zu den Objekten und den Handel mit sammelnden Institutionen kontrollierten. Diese Ungleichheit erschwerte den Verkauf seiner Sammlungen vor seinem Tod im Jahr 1928 und ließ Versprechen zum Austausch, wie die Übergabe der Kopien von auf Wachszyindern aufgenommener Musik, unerfüllt.

Die Kenntnis der spanischen Sprache und die Verwendung des Namens Enrique Brüning zeugen von seiner tiefen Integration in die Gesellschaft Lambayeques. Seine Arbeit auf den Haciendas, seine Teilnahme am täglichen Leben und seine Eingebundenheit in Patenschaften und *compadrazgo* (rituelle Verwandtschaftsbeziehungen) ermöglichten es ihm, sich in eine Struktur ungleicher Beziehungen einzufügen, die auf Verpflichtungen und Hierarchien beruhte. Aus diesen sozial ausgehandelten Positionen heraus genoss er privilegierte Bedingungen für die Fotografie und dokumentierte sowohl ländliche und volkstümliche Bevölkerungsgruppen – indigene Personen, Arbeiter*innen und Frauen – in öffentlichen und privaten Räumen, als auch die lokale Bourgeoisie mit einem Blick, der Ethnografie, emotionale Nähe und ästhetische Erkundung verband.

Während seines Aufenthalts in Eten nahm Brüning die ersten Beispiele traditioneller indigener Musik in Peru

5 Wolfgang Haberland, „Enrique Brüning, ein Deutscher in Peru“. In: Raddatz, Corinna (ed.), *Fotodokumente aus Nordperu (1848–1928)*, Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg, 1990, S. 11-17.
6 Stefanie Gänger, *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837–1911*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

auf⁷ und dokumentierte die heute ausgestorbene Sprache Muchik⁸ auf einer Walze, die das Berliner Phonogramm-Archiv als verloren betrachtet. Diese Aufzeichnungen – seine archäologischen und fotografischen Sammlungen sowie historische Dokumente, Briefe und Feldnotizen –, die durch akademischen Tausch oder Verkäufe⁹ in verschiedene Museen gelangten, wurden geografisch verstreut und sowohl durch die verschiedenen transatlantischen Routen, denen sie folgten, als auch durch die Katalogisierungspolitik der einzelnen Institutionen fragmentiert.

Werdegänge und kulturelle Neubewertung

Die Sammlungen des Brüning-Archivs sind je nach Material, Museumspolitik sowie kulturellem und technologischem Kontext unterschiedlich bewertet worden. Die Analyse dieser Entwicklungslinien ermöglicht es zu verstehen, wie Brüning und sein Archiv sich gegenseitig bedingen und wie die Objekte weiterhin Beziehungen aktivieren, wenn sie zirkulieren und neu angeeignet werden. Dieser Blick basiert auf dem Begriff der „kulturellen Biografien der Dinge“¹⁰ und erweitert ihn um einen materiell-semiotischen Ansatz, der Objekte, Medien und Artefakte mit sozialen und materiellen Netzwerken verbindet.¹¹

Im Rahmen der Feierlichkeiten zum hundertjährigen Jubiläum der Unabhängigkeit im Jahr 1921 erwarb der peruanische Staat einen Teil der archäologischen Sammlung von Brüning, um das Museo Arqueológico Nacional Brüning zu gründen. Brüning war dessen erster Direktor, bis er 1925 nach Deutschland zurückkehrte. Das Museum war zunächst in seinem Haus untergebracht. Im Jahr 1966 wurde es mit Unterstützung der deutschen Regierung in einem modernen Gebäude wiedereröffnet und etablierte sich als wissenschaftliche Referenz für die Moche- und Lambayeque-Kulturen.¹² Diese zentrale Rolle veränderte sich ab 1987 mit der Entdeckung des „Herrn von Sipán“ in der Huaca Rajada, die 2002 zur Gründung des Museums Tumbas Reales de Sipán und weiterer Museen führte, die mit Tourismus- und

7 Marino Martínez, "Colección fonográfica de Enrique Brüning (Lambayeque, 1910-1925)". In: Fonoteca Bicentenario (ed.), *Colección Montes y Manrique. Colección Fonográfica de Enrique Brüning*. Lima: Ministerio de Cultura del Peru, 2024, S. 14-40. <https://bicentenario.gob.pe/fonoteca/pdf/Colecci%C3%B3n%20de%20Primeros%20Registros.pdf>.
8 *Muchik* oder *Mochica* bezeichnet die Sprache und die kulturellen Traditionen der Nordküste Perus, die mit der Moche-Gesellschaft (ca. 100–800 n. Chr.) verbunden sind und sich heute in einem Prozess der Reaktivierung befinden.
9 Christine Chávez, „Auf den Spuren eines Pioniers: Hans Heinrich Brüning und die Archäologie Nordperus“. In: Köpke, Wulf & Schmelz, Bernd (eds.), *Schätze der Anden: die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg, NF 37, 2006, S. 86-111.
10 Igor Kopytoff, "The cultural biography of things: commoditization as process". In: Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 10th ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1986, S. 64-92.
11 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
12 Carlos E. Wester La Torre, "Centenario del Museo Brüning: el edificio antiguo y la obra nueva". In: Wester La Torre, Carlos E. (ed.), *Centenario del Museo Brüning (1921–2021)*. Lambayeque: Museo Brüning, 2021, S. 177-221.

Wirtschaftsstrategien verbunden sind.¹³ In dieser neuen Museumslandschaft, in der sich die neueren Einrichtungen um emblematische vorspanische Persönlichkeiten drehen, behält das Museo Brüning eine Gedenknarrativ bei, das sich auf die Geschichte der Archäologie und das Andenken an seinen Gründer konzentriert.

Die Erzählungen über Brüning und sein Vermächtnis wurden auch aktiv von Forschenden, Kulturschaffenden, Künstler*innen und Einwohner*innen aus Lambayeque mitgestaltet. Ein wichtiger Meilenstein in dieser Hinsicht war die Arbeit des US-amerikanischen Anthropologen Richard Schaedel, der Zugang zu der Fotosammlung hatte und das Werk „La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925“ veröffentlichte. Er interpretierte die Vielfalt des Archivs als Ausdruck von Brünings Bemühungen, die historische Kontinuität der Moche-Gesellschaft zu dokumentieren. Dieses Argument lieferte die akademische Grundlage für Schaedels politisch-kulturelles Projekt, das auf die Wiederherstellung der Muchik-Identität und die Stärkung der indigenen und ländlichen Bevölkerung abzielte und gemeinsam mit lokalen Anthropolog*innen wie Victor Rodríguez Suy Suy entwickelt wurde. Die Veröffentlichung in spanischer Sprache und das Einbeziehen einer umfangreichen Zahl an Fotografien, die der Öffentlichkeit in Lambayeque erstmals zugänglich gemacht wurden, verliehen diesem Projekt eine Dimension von Restitution, die die Rezeption von Brünings Vermächtnis in Peru nachhaltig geprägt hat.

Später, im Rahmen von Initiativen zur Bewahrung des kulturellen Erbes, die vom Kulturministerium als Teil neo-liberaler Kulturpolitik und der Wiederbelebung regionaler Identitäten gefördert wurden, erwies sich die Identifizierung einer jahrtausendealten Muchik-Kultur – und deren Wiederbelebung durch festliche Inszenierungen, Theateraufführungen und Prozesse der Sprachwiederbelebung – als strategisch wichtig für die Formulierung einer Muchik-Identitätspolitik, die darauf abzielte, sich auf dem Kulturmarkt zu positionieren und angesichts der dominierenden „Inka“-Kultur einen Platz in der peruanischen Nation zu erringen.

Die Einführung von Identitätspolitiken hat das Interesse an Archivmaterialien, die diesen historischen Halt geben, wiederbelebt und die Foto- und Tonsammlungen von Brüning, die größtenteils außerhalb des Landes aufbewahrt werden und schwer zugänglich sind, neu aufgewertet. Gleichzeitig wurde seine Figur als „Vater der Museen“ und „Kulturheld“ neu interpretiert, was sich sowohl in Produktionen für das nationale Fernsehen als auch in der Benennung von Straßen, Bildungseinrichtungen, lokalen Geschäften oder der Marke der traditionellen Süßspeise King Kong widerspiegelt.

Aus heutiger Sicht kann Brüning als Teil eines unendlichen Archivs verstanden werden. In dem Maße, wie seine Sammlungen aufbewahrt, ausgestellt, digitalisiert und

bearbeitet werden, entstehen neue Beziehungen zwischen Museen, Forschenden, Gemeinschaften und der Öffentlichkeit, die sowohl das Archiv als auch die Figur Brünings als Sammler gegenseitig prägen.

Digitale Aktivierungen

In Deutschland gewannen die Foto- und Tonsammlungen von Brüning seit Ende der 1980er Jahre dank der Konservierungs- und Digitalisierungsmaßnahmen des MARKK (damals Museum für Völkerkunde) und des Berliner Phonogramm-Archivs zunehmend an Sichtbarkeit. Diese Maßnahmen garantierten ihre Erhaltung, erleichterten ihre Erforschung und öffentliche Verbreitung, was sich in dem Katalog „Fotodokumente aus Nordperu“¹⁴ sowie in der CD-Veröffentlichung „Walzenaufnahmen aus Peru“¹⁵ widerspiegelte. Diese Initiativen sowie die Studie von Richard Schaedel erweiterten das Publikum, die Verwendungsmöglichkeiten und Interpretationen des Archivs und bereiteten den Boden für dessen Verbreitung im Internet.

Ursprünglich auf gedruckte Publikationen und CDs beschränkt, fanden die Fotografien und Tonaufnahmen neue Verbreitungswege in sozialen Netzwerken, Blogs und audiovisuellen Inhalten auf YouTube und TikTok. Obwohl viele Bilder von Reproduktionen aus Büchern oder Katalogen stammen und nicht von den Originalen, aktivieren sie das Archiv durch kuratorische Praktiken und wissensgenerierende Prozesse und erzeugen situatives und relationales Wissen, das zwar keinen akademischen Kriterien folgt, aber für lokale Agenden der Erinnerung, Identität und Anerkennung sozial bedeutsam und funktional ist.

Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist die Facebook-Gruppe „Antiguas Fotos de Lambayeque“, auf der Forschende, Journalist*innen und Kulturfördernde, überwiegend Männer, historische Fotos der Region veröffentlichen, darunter insbesondere die von Brüning, um Identitätsargumente zu formulieren und ihn als Schöpfer des visuellen Erbes von Lambayeque auszuweisen. Diese Bilder, vor allem die, die Frauen darstellen, dienen als Marker für kulturelle Kontinuität innerhalb einer Muchik-Identitätspolitik, welche die angestammte Herkunft mit einer fernen Vergangenheit und dem ländlichen Raum verbindet.

Die Kuration und Interpretation der Fotografien offenbaren Spannungen. Frauen aus einem urbanen Kontext beteiligen sich hauptsächlich als Kommentatorinnen und interpretieren die Bilder in der Regel als Darstellungen der Zeit ihrer Großmütter, wodurch sie sich von der Bedeutung distanzieren, die die Männer ihnen beimessen. Männer hingegen verwenden Bilder von indigenen Personen selten in selbst-referentieller Weise. Obwohl die Aneignung von Brünings Fotografien, deren Originale schwer zugänglich sind, wirksam ist und Interpretationen vorgeschlagen werden,

die akademische oder institutionelle Lesarten in Frage stellen, bestehen weiterhin Ungleichheiten in der Beteiligung und Vermittlung des Archivs, die geschlechtsspezifische und ethnische Hierarchien reproduzieren.

Die Bilder werden meist ohne genaue Angabe ihrer institutionellen Herkunft verbreitet. Manchmal wird keine Quelle genannt, manchmal wird nur auf die gedruckte Publikation oder ein anderes soziales Netzwerk verwiesen, aus dem sie stammen. Nur in Ausnahmefällen wird angegeben, dass sie zur Sammlung des MARKK gehören. Auf diese Weise gelangen die Fotografien in ein Regime der digitalen Zirkulation, das die Performativität – das Rekontextualisieren, Teilen und Kommentieren der Fotografien – vor ihre repräsentative Funktion stellt.¹⁶ Dadurch geraten die Interpretationshoheit des Museums und seiner Kurator*innen sowie der Wert des „Originalobjekts“ und die Eigentumsverhältnisse in ein Spannungsfeld.

Bei unserer kuratorischen Forschung haben wir eine jüngste Wende in der digitalen Aktivierung der Fotosammlung entdeckt, einen wachsenden Trend, bei dem Bilder digital koloriert werden und Spuren hinterlassen, die als Indizien für neue Sichtweisen dienen und interpretative Spannungen in der Gemeinschaft erzeugen. So präsentiert beispielsweise der Beitrag eines Teilnehmers von „Antiguas Fotos de Chiclayo“ ein koloriertes Foto aus dem Brüning-Archiv von 1904, das Obstbögen in einer Fronleichnamsprozession zeigt, mit dem Hinweis darauf, dass es „digital restauriert und koloriert“ wurde, um Texturen, Kleidung und die festliche Atmosphäre hervorzuheben.¹⁷ In einer Anmerkung des Webadministrators wird hingegen dafür plädiert, Schwarz-Weiß als Indikator für Historizität und Authentizität beizubehalten.¹⁸

Diese Kontroverse verdeutlicht Spannungen zwischen verschiedenen Systemen der Bildbewertung: die Fotografie als unveränderliches historisches Zeugnis und die Fotografie als materielle Oberfläche, die für ästhetische und sensorische Experimente offen ist. In diesem Sinne treten die Interventionen der Künstlerin Marystela Camacho – die Brünings Fotografien im Rahmen unseres kuratorischen Konzepts bestickt und koloriert – in einen Dialog sowohl mit den digitalen Aktivierungen als auch mit der Materialität der Fotografien und den in den Bildern selbst sichtbaren Materialien. So evozieren diese Arbeiten Barthes’ *punctum*,¹⁹ indem sie neue Blickpunkte schaffen, die sich von denen unterscheiden, die Brüning durch seinen Einsatz von Licht hervorgehoben hätte.

Die Erstellung von Inhalten im digitalen Umfeld und in sozialen Netzwerken begünstigt die Kombination von Objekten sowie Foto- und Tonaufnahmen aus Brünings Archiv und führt zu neuen audiovisuellen Erfahrungen, in denen Materialien, die historisch getrennt wurden, wieder miteinander verbunden werden. Auf diese Weise werden

16 José van Dijck, José, *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

17 Antiguas Fotos de Chiclayo (o. J.) <https://www.facebook.com/groups/107546469384830/search/?q=arcos%20de%20fruta>, zuletzt aufgerufen am 13.01.2026.

18 Antiguas Fotos de Chiclayo (o. J.) <https://www.facebook.com/share/p/19RZndo28G/>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2026).

19 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.

die Aktivierungsmodalitäten durch neue Vermittlungs-, Aneignungs- und Interpretationsrahmen erweitert, die das Archiv über institutionelle Grenzen hinaus erweitern.

Digitale Aktivierungen beschränken sich nicht nur auf die Verbreitung in sozialen Netzwerken, sondern beeinflussen auch die Forschung und Arbeit im Feld. In unserem Fall war der Austausch von Bildern über WhatsApp entscheidend für den Aufbau einer Vertrauensbasis zu Don Guillermo Quesñay – dem Enkel eines von Brüning fotografierten Musikers – und dessen Tochter. Wir tauschten die von der Familie aufbewahrte, gedruckte Kopie der historischen Fotografie seines Großvaters sowie digital kolorierte Versionen und eine aus dem Originalfoto abgeleitete Animation aus. Diese Praktiken schafften neue Bedeutungsebenen, auf denen Familienerinnerungen, digitale Technologien und visuelle Experimente miteinander verflochten werden und ein sich ständig erweiterndes Archiv entstehen lassen, das durch zwischenmenschliche Beziehungen und lokales Wissen aktiviert wird.

Die Verbreitung dieser Fotos und Tonaufnahmen in verschiedenen Medien und digitalen Umgebungen schafft neue Bedeutungen, Verwendungszwecke und Formen der Aneignung, die sein Vermächtnis weiter verändern. Ausgehend von der Vorstellung eines unendlichen Archivs schlagen wir vor, Brünings Archiv nicht als eine geschlossene Sammlung historischer und ethnografischer Bilder zu verstehen, sondern als ein relationales Feld, das sich in ständiger Reaktivierung befindet, in dem Fotografien und Töne durch Vermittlungen und situative Aneignungen in der Gegenwart nachhallen und ein multimediales und multisituiertes Archiv bilden.

• Gisela Cánepa
ist Professorin am Fachbereich Sozialwissenschaften der Pontificia Universidad Católica del Perú und Direktorin des Instituts für Ethnomusikologie (IDE-PUCP). Sie erforscht ethnische und nationale Identitäten und untersucht kollaborative Methoden zur Aktivierung und Restitution ethno-graphischer Sammlungen.

13 Raúl Asensio, “Nosotros los Muchik. Turismo, arqueología, antropología y discursos de identidad colectiva en la costa norte del Perú (1987-2009)”. In: Raúl H. Asensio y Beatriz Perez Galán (eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Tenerife: Lima: Asociación Canaria de Antropología; Instituto de Estudios Peruanos, 2012, S. 35-60.

14 Corinna Raddatz (ed.), op. cit.

15 *Walzenaufnahmen aus Peru* = *Grabaciones en cilindros del Perú, 1910-1925*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2003.

Ambivalente Blicke

Kuratorische Strategien zum Umgang mit Hans Heinrich Brünings Fotosammlung

Christine Chávez

In der Vitrine vermischt sich mein Spiegelbild mit den Umrissen dieser Gesichter mit brauner Haut mit Augen wie kleinen, funkelnden Wunden, Nasen, und Wangen aus so blanker Bronze wie meine, gemeinsam ergeben wir ein hieratisches, naturalistisches Werk.¹

In der Eingangsszene ihres gefeierten Buchs „Huaco retrato“² blickt die peruanische Schriftstellerin Gabriela Wiener in die Gesichter nordperuanischer Menschen, dreidimensional und meisterhaft verewigt auf Tongefäßen durch Künstler*innen der vorkolonialen Moche-Gesellschaft. In der Reflektion einer Ausstellungsvitrine im Musée du Quai Branly in Paris erkennt sie ihr eigenes Antlitz, das sich mit den über 1500 Jahre alten Grabgefäßen, die ihr Urgroßvater Charles Wiener einst aus Peru nach Frankreich entführte, vermischt und in einen Dialog tritt.

Würdevolle Gesichter

Für die Ausstellung *Bilderechos aus Peru* hat der nordperuanische Keramikünstler Enzo Miguel Matute Frauenporträts aus dem fotografischen Nachlass Hans Heinrich Brünings ausgewählt und auf ähnliche Keramikgefäße gedruckt, fast im Stil von Polaroidfotos. Die Blicke dieser Frauen unterschiedlicher sozialer und ethnischer Herkunft treffen in der Ausstellung auf die ihrer Vorfahren, Keramik-Porträts einstiger Würdenträger der Moche aus der Sammlung des MARKK, und auf die der sie betrachten-

den Museumsbesucher*innen. Die gemeinsam entwickelte Installation wirft grundlegende Fragestellungen zu den vielfältigen inhärenten Ambivalenzen in den Perspektiven der multimedialen Sammlungen Brünings auf, die Fotografien, Tonaufnahmen, schriftliche Dokumente wie auch archäologische und ethnografische Stücke umfassen.³ Die Frauenporträts können dabei selbst als ein Kaleidoskop sich begegnender Blicke verstanden werden. So zeugen sie von Brünings Sicht auf und Begegnung als Fotograf mit dem Anderen. Die Porträtierten blicken jedoch auch auf Brüning zurück und in gewisser Weise auch auf die zukünftigen Betrachter*innen ihres Abbilds. Aus den Fotos sprechen einerseits Brünings Interesse, seine Offenheit, Vertrautheit und Zuneigung für die Menschen und die kulturelle Geschichte einer Region, in der er fünfzig Jahre seines Lebens verbrachte. Gleichzeitig sind sie unterlegt von ungleichen Machtpositionen, von denen Brüning als weißer, europäischer Ingenieur auf den großen Zuckerrohr-Haciendas profitierte, und von kolonial geformten Stereotypisierungen, die auch seine fotografische Praxis prägten.

Dennoch sollten, wie Ariella Azoulay betont, Fotografien nicht als alleiniges Werk einzelner Fotograf*innen gelesen werden, denn die fotografische Begegnung beinhaltet eine vielfältige Agency der beteiligten Personen, die nicht nur eine theoretische Annahme ist, „sondern eine Realität, die kaum zu leugnen ist, sobald die Präsenz der fotografierten Person anerkannt wird. Die Formen ihrer Beteiligung am Akt und Ereignis der Fotografie sind ebenso

vielfältig wie die Praxis der Fotografierenden“⁴. Als eine Art Hobbyfotograf lichtete Brüning eine Vielzahl von Personen unterschiedlichster sozialer Kreise auf „Brustbildern“ ab, wie er die Porträtaufnahmen bezeichnete⁵. Unter welchen Vorzeichen diese Begegnungen und Aufnahmen tatsächlich stattfanden, lässt sich nicht genau nachverfolgen. Viele ähneln im Stil den ab den 1860er Jahren weltweit beliebten Cartes de Visites, kleinformatige Porträts, die sich als tausch- und sammelbare „models of the self“⁶ im Rahmen eines bürgerlichen Wertekanons zunächst in den Fotostudios der Metropolen ausbreiteten, aber schnell auch Eingang in periphere Regionen fanden. Im Unterschied zu den oft aufwändigen Studioinszenierungen in Lima wurden Porträts in ländlichen Regionen der Küste oder des Hochlandes dank des günstigeren Klimas oft im Freien aufgenommen⁷ – eine praktikable Lösung für Fotograf*innen, die, wie vermutlich auch Brüning, kein eigenes Studio besaßen.

Unklar ist, ob Brüning diese Art der Fotografie als Erwerbsquelle nutzte und ob die Porträtierten um Aufnahmen baten, sie in irgendeiner Form bezahlten und im Gegenzug auch erhielten oder ob Brüning seine Position und Kontakte vielmehr dazu nutzte, Bilder von „Menschentypen“ anzufertigen und zu sammeln, im Stile der exotisierenden und rassistischen Cartes de Visites des „Anderen“. Brünings Aufnahmen spiegeln eine Bandbreite innerhalb dieses Spektrums wider, das von intimen Porträts, über würdevolle und vermutlich beauftragte Selbstdarstellungen bis hin zu ethnografisch inszenierten und teilweise fast anthropometrisch anmutenden Ablichtungen kulturell oder ethnisch konstruierter „Typen“ reicht. Doch selbst bei einigen mit Maßstab im Bild arrangierten Aufnahmen blicken uns Individuen selbstbewusst an, die in diesem sozialen Prozess der Fotografie⁸ eine eigene Handlungsmacht und Würde ausstrahlen. Im Sinne einer dekolonialen Ausstellungspraxis ist es eine der kuratorischen Hauptaufgaben, diese individuelle Würde zu unterstreichen, um die koloniale oder ethnographische Rahmung aufzubrechen. Denn eine ethnographische Essentialisierung setzt sich häufig in aktuellen populären Diskursen, auch innerhalb Perus, fort, indem insbesondere indigene Frauen als „wahre Kulturträgerinnen“ überhöht werden und Darstellungen von ihnen, wie sie sich auch in Brünings Sammlung zahlreich finden, vor allem als „ethnografierbares“ Material genutzt werden; eine Praxis, die auch in vielen ethnographischen

4 „but a reality that can hardly be denied once the presence of the photographed person is acknowledged. The modes of their participation in the act and event of photography are as varied as the photographers’ practice”. Ariella Azoulay, “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay”. In *Camera Obscura* 91 (31/1), 2016, S. 194.

5 Richard Schaedel, *La etnografia Muchik en las fotografias de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989, S. 51.

6 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, S. 112.

7 Verónica Janssen Samánez, *Cajamarca. Un siglo de fotografía, 1850–1950*. Lima: Antares Artes & Letras; Minera Yanacocha, 2002, S. 21.

8 Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *Collaboration. A Potential History of Photography*. London, New York: Thames & Hudson, 2023.

9 Walther Maradiegue, “Los márgenes del archivo arqueológico andino: espacios locales y ciencia moderna en el archivo de Hans Heinrich Brüning”. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques*, 2023, S. 5. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/91491#tocto1n1>.

Museen bis in die jüngere Vergangenheit gepflegt wurde.¹⁰ Die keramischen Fotoporträts Enzo Miguel Matutes stellen eine Hommage an die Individualität der unterschiedlichen porträtierten Frauen dar und gleichzeitig eine Würdigung ihrer tragenden gesellschaftlichen Rollen. Im Dialog mit den Keramikporträts ihrer männlichen Vorfahren können sie auch als empowernder Kommentar zu abwertenden Betrachtungen und Darstellungen marginalisierter Gruppen in Peru verstanden werden.¹¹

Anerkennung afroperuanischer und chinesischer Gemeinschaften

Während die Verwendung historischer Fotografien ohne eine Reflexion ihrer Historizität und ihres Genres zu einer eindimensionalen, naturalistisch verklärten Lesart führen kann, vermag in anderen Fällen die „indexikalische Spur“¹² bestimmter Gruppen oder Personen in Fotografien zur Anerkennung unterrepräsentierter Geschichten verhelfen. Denn „solche Archive sind in ihren vielfältigen Ausdrucksformen voller unausgesprochener und kulturell unsichtbarer Themen, und [...] die darin enthaltenen Fotografien wirken politisch und aggressiv als aktive Akteure, die in einem kolonialen fotografischen Paradigma gefangen sind“¹³. Zwar wurde Brünings Archiv und insbesondere seine fotografische Sammlung in den letzten Jahrzehnten von nordperuanischen Akteur*innen intensiv zur Revitalisierung einer lokalen Mochica- oder Muchik-Identität herangezogen,¹⁴ Repräsentationen anderer Bevölkerungsgruppen, wie etwa von Menschen afrikanischer oder asiatischer Abstammung, blieben in der Rezeption jedoch weitgehend unbeachtet. Obwohl die Wahrnehmung und Forschungen zur Geschichte und Kultur afroperuanischer und asiatisch stämmiger Gruppen in der peruanischen Öffentlichkeit in den vergangenen Jahrzehnten stark zugenommen haben, liegt der Fokus regional oft auf bekannten Zentren afroperuanischer Präsenz wie Lima oder Chinchä. Untersuchungen in Hinblick auf Nordperu sind hingegen immer noch nicht besonders zahlreich. Die Ursprünge der afrikanischstämmigen Bevölkerung in dieser Gegend hängen überwiegend mit der erzwungenen Migration versklavter Menschen aus unterschiedlichen Regionen Afrikas zusammen, die während der spanischen Kolonialzeit (1532–1824) und bis zur Abschaffung der Sklaverei 1854 über die großen Häfen in Panama und Cartagena (Kolumbien) an die Pazifikküste gebracht wurden. Insbesondere im 18. Jahrhundert nahm der Einsatz versklavter Personen aufgrund der

10 Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.

11 So wird beispielsweise „*Cara de huaco* (wörtlich: “Huacogesicht”) in Peru auch als rassistische Beleidigung verwendet.

12 Edwards, op. cit., S. 188.

13 “such archives, in their myriad representative ways, are loaded with unspoken and culturally invisible subjects, and [...] the photographs within them work politically and aggressively as active agents locked within a colonial photographic paradigm”. Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence & Wishart, 2019, S. 3.

14 Gisela Cánepa Koch, “Unfixed Images. Circulation and New Cultural Uses of Heinrich Brüning’s Photographic Collection”. In: Gisela Cánepa Koch & Ingrid Kummels (eds.), *Photography in Latin America. Images and Identities across Time and Space*, Bielefeld: Transcript, 2016, S. 65-102. doi: <https://doi.org/10.14361/9783839433171-003>.

steigenden Nachfrage nach Arbeitskräften auf den lokalen Zuckerrohr-Haciendas stark zu.¹⁵ Trujillo und Zaña mit ihren lokalen Häfen bildeten dabei Schwerpunktzentren, von denen aus versklavte Afrikaner*innen an Baumwoll- und Zuckerrohrplantagen weiterverkauft wurden. Mit Abschaffung der Sklaverei 1854, welche die Lage der Menschen jedoch nur langsam verbesserte, entstand erneut großer Bedarf an billiger Arbeitskraft von Seiten der Plantagenbesitzer*innen, der durch die Anwerbung indigener Arbeiter*innen aus dem Hochland nicht gedeckt werden konnte. Aus diesem Grund wurden ab den 1850er Jahren auch chinesische Kontraktarbeiter*innen auf den Plantagen und Haciendas eingesetzt, die oft unter Zwang über Guangzhou, Hongkong und Macau nach Südamerika gebracht worden waren und dort die ersten Jahre unter sklavenähnlichen Bedingungen arbeiten mussten.¹⁶ Es war im Umfeld der großen Haciendas, wie etwa Laredo (Region Trujillo) und Pomalca (Region Chiclayo), in dem die afroperuanischen und asiatisch stämmigen Arbeiter*innen und deren Nachfahr*innen Ende des 19. Jahrhunderts lebten und auf denen auch Brüning als Techniker und Verwalter arbeitete. Diese privilegierten Positionen wurden meist mit ausländischen Fachkräften aus Europa besetzt. In Brünings Sammlung befinden sich zahlreiche Fotografien verschiedener Haciendas, die auch ihn in herausgehobener Stellung neben Arbeiter*innen unterschiedlicher Herkunft zeigen. Einige Bilder belegen seine Nähe und Vertrautheit mit Hacienda-Besitzer*innen, wie etwa dem Eigentümer der Hacienda Laredo José Ignacio Chopitea (1857/58–1923) und dessen Familie. Im Unterschied dazu inszenierte Brüning manche der Arbeiter*innen als ethnographische oder auch rassifizierte „Typen“ und betitelte die Fotos dementsprechend. Gleichzeitig dokumentieren viele seiner Bilder aber auch das alltägliche Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Herkunft, etwa bei gemeinsamen Festen, im Karneval, beim Fischen im Meer und Baden im Fluss. Aufgrund der Ambivalenz dieser Fotoinhalte, aber auch wegen ihrer geringen Bekanntheit, suchten wir als kuratorisches Team den Austausch mit heutigen Repräsentant*innen der afroperuanischen Community in Nordperu. Im Gespräch mit Luis Rocca, dem Direktor und Mitgründer des Museo Afroperuano in Zaña und prominentem Kämpfer für die Anerkennung der afroperuanischen Kultur und Geschichte, waren es gerade diese alltäglichen Fotos, die seine besondere Aufmerksamkeit weckten.¹⁷ Für ihn sind diese Dokumente ein weiterer Beleg für die Pluralität des Zusammenlebens, die ethnische Vielfalt und *Mestizaje*, aber auch für die sozialen Bindungen zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen in Nordperu. Luis Rocca würdigte aber auch individuelle Porträts afroperuanischer Menschen in Brünings Sammlung und wies auf besonders interessante

Bildinhalte hin, etwa die Bedeutung von Flüssen in Hinblick auf das alltägliche Leben. Einerseits waren sie eng verbunden mit dem Betrieb der Haciendas, andererseits dienten sie den Menschen als sozialer Treffpunkt und buchstäbliche Quelle des Lebens. Die Einordnungen aus dem Austausch mit Luis Rocca fließen maßgeblich in die kuratorische Auswahl und Präsentation der Fotos ein und erlauben damit eine dekoloniale Lesart, die über die Linse des Fotografen und auch über die verengte Interpretation des Brüning-Archivs als reine Muchik-Ethnographie hinausreicht. Stattdessen verweist diese Lesart auf seine Relevanz für heutige afroperuanische und andere marginalisierte Communities und bereichert die Ausstellung um deren eigene Perspektiven.

Zwischen Ausbeutung und kultureller Tradition

Auch wenn sich in Brünings Sammlung viele Aufnahmen von Haciendas und Plantagen finden, so wirkt diese Dokumentation weder systematisch noch darauf ausgerichtet, die – zumeist ausbeuterischen – Lebens- und Arbeitsbedingungen für die Arbeiter*innen dort festzuhalten. Dennoch scheint Brüning das prekäre Schicksal von Arbeiter*innenfamilien zumindest an anderen Stellen nicht entgangen oder egal gewesen zu sein. So hat Samyr Bazán Díaz¹⁸ die Ausbeutung und Abhängigkeit der Hutflechter*innen unter anderem in Eten nachgezeichnet, einem kleinen Ort an der Küste Lambayeques, in dem auch Brüning von 1906 bis 1910 lebte, um linguistische Studien zur Muchik-Sprache durchzuführen. Die Handwerker*innen stellten in Familienverbänden Hüte zum Verkauf her und standen dabei in einer Schuldknechtschaft gegenüber ihrem Herrn oder *Patrón*, von der sie sich nur schwer wieder befreien konnten und die oft sogar an die nächste Generation weitervererbt wurde. In Brünings Aufzeichnungen zu kulturellen Begriffen der Region findet sich eine Beschreibung zu *petatería*, den Orten bzw. Häusern, in denen die Hutflechter*innen arbeiteten. Brüning prangert darin sehr deutlich die gefängnisartige Abhängigkeit und die unhygienischen Arbeitsbedingungen an.¹⁹ Zudem dokumentierte er die Arbeit der Hutflechter*innen auf insgesamt zwölf Fotografien; paradoxerweise spiegeln diese jedoch kaum die von ihm beschriebene prekäre Lage. Zwar sind auf vielen der Bilder bereits sehr junge Kinder beim Hutflechten zu sehen, dennoch lassen sich die genaueren Arbeitsumstände der abgebildeten Menschen nur errahnen. Auch bei diesen Aufnahmen changiert der Blick des Fotografen zwischen nahen, fast intimen, in manchen Fällen sogar heiteren Aufnahmen, bei denen Brüning zwischen den Menschen auf dem Boden zu sitzen scheint, spontan wirkenden Gruppenaufnahmen und anderen, eher distanten, ethnographisch gestellten Szenen. Auf diesen sind in erster Linie Frauen in zurechtgemachter Kleidung zu sehen, die ihre Tätigkeit vorführen. Interessanterweise sind es genau diese inszenierten Fotos, die heute in Internetforen zu diesem Thema vorrangig zirkulieren. Hüte aus Palmblättern (*Macora*)

oder Binsen (*Junco*) und die Kunst des Hutflechtens gelten in Nordperu und insbesondere in Eten als kulturelles Erbe und Ausweis einer lokalen Identität. Wie Gisela Cánepa²⁰ aufzeigt, gelangten viele von Brünings Fotos über den vermittelnden, objektivierenden und teils exotisierenden Blick des US-Anthropologen Richard Schaedel in die peruanische Öffentlichkeit und werden von lokalen Akteur*innen vielfach in ähnlich ethnographierbarer Lesart herangezogen, um einer anzestralen Muchik-Tradition Legitimität zu verleihen. Dennoch handelt es sich um einen lebendigen und dynamischen Diskurs, in dem auch Brünings Fotos und Aufzeichnungen und dessen Bedeutung stets weiterverhandelt werden.²¹ Tiefergehende Untersuchungen, wie der Text von Samyr Bazán, der sich als kritischer, öffentlicher Beitrag zur Geschichte Nordperus und Lambayeques versteht und in dem auch Nachfahr*innen der Hutflechter*innen zu Wort kommen, bringen die vergessenen und bisher nicht wahrgenommenen Aspekte dieser Tradition ins öffentliche Bewusstsein.

Alternative Lesarten

Eine weitere Methode, nicht sichtbaren, möglicherweise verschwiegene oder fehlenden Inhalten und Geschichten insbesondere marginalisierter Gruppen in historischen Archiven nachzuspüren, besteht darin, kritische Fragen zu stellen und auf einer informierten Grundlage mögliche, auch spekulative Antworten zu entwerfen. Insbesondere in Kunst- und Ausstellungskontexten, aber auch innerhalb der wissenschaftlichen Produktion wird dafür häufig der von Saidiya Hartman²² geprägte Ansatz der *Critical Fabulation* herangezogen. Der peruanische Soziologe Roland Álvarez beschäftigt sich in seiner Forschung auf ähnliche Weise mit der Rekonstruktion potenzieller queerer Räume und Praktiken in Kultur und Geschichte des Landes. In einer autoethnographischen Annäherung und Feldforschung untersuchte er beispielsweise *Chicherías* (auch *Chicheríos* genannt) in Nordperu als Orte queerer Zusammenkünfte in der Gegenwart und möglicherweise auch in der Vergangenheit.²³ *Chicherías* sind eine Art Bar oder Geschäfte, oft in ländlicher oder urbaner Peripherie gelegen, in denen *Chicha*, ein traditionelles, fermentiertes Maisgetränk, verkauft wird und wo sich Menschen treffen, trinken und feiern. Der Konsum von *Chicha* auch zu rituellen und religiösen Zwecken hat in den Anden eine jahrtausendealte Tradition und war in Nordperu möglicherweise auch mit homoerotischen Praktiken verbunden. Álvarez geht der Frage nach, inwiefern sich *Chicherías* über die Zeit und auch durch koloniale Repression zu Orten mehr oder weniger klandestin gelebter queerer Praktiken entwickelt haben könnten und hat sich dafür auch auf eine intensive Spurensuche in Brünings Archiv begeben. Als kuratorisches Team haben wir Roland Álvarez eingeladen, für die Ausstellung gemeinschaftlich

einen Beitrag zu gestalten, der auch Brünings Fotografien und Dokumente, insbesondere zu *Chicherías*, kritisch befragt und dabei potenzielle Szenarien und alternative Lesarten aufzeigt. Die Ausstellung nähert sich also unterschiedlichen Thematiken innerhalb der historischen Sammlung Brünings aus verschiedenen Richtungen und Blickwinkeln an und bringt sie in Dialog mit heutigen Perspektiven, die aus einer spezifischen und situierten Auseinandersetzung mit diesen Quellen – einerseits von betroffenen Communities, andererseits auch von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in Peru – stammen. Dabei fordert sie den durch koloniale und ethnographische Normen geprägten Blick des Fotografen, aber auch etablierte Lesarten des Brüning-Archivs heraus und unterstreicht zugleich dessen Resonanz und Relevanz in der Gegenwart und für die Zukunft.

• Christine Chávez ist Kuratorin der Sammlungen aus den Amerikas im MARKK, mit besonderem Forschungsinteresse an musealen Sammlungsgeschichten, der Dekonstruktion kolonialer Fotografie, zeitgenössischer indigener Kunst und der Zusammenarbeit mit Herkunftsgemeinschaften.

15 Maribel Arrelucea Barrantes, Jesús A. Cosamalón Aguilar, *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura, Perú, 2015, S. 18. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La-presencia-afrodescendiente.pdf>.
16 Vgl. Humberto Rodríguez-Pastor, "Herederos del dragón. Historia de la comunidad china en el Perú". *Biblioteca Digital IdenTusanes (Lima)* 93, 2000. https://www.tusanaje.org/biblioteca/files/original/1/23/2000_Rodriguez_Humberto_herederos_dragon_libro_manuscrito.pdf.
17 Das Gespräch zwischen Luis Rocca, Gisela Cánepa, Walther Maradiegue und Christine Chávez fand online am 20. November 2025 statt.

18 Samyr Bazán Díaz, *Sombreros y esclavitud en un pueblo indígena al norte del Perú*. Fondo Editorial Digital Autogestionado sin fines de Lucro - F.E.D.A.L., 2022.
19 MARKK, Brüning-Archiv 4,3 / Blatt 170.

20 Cánepa, op. cit.
21 Ibidem.
22 Saidiya Hartman, "Venus in Two Acts". *Small Axe* 26, 2008, S. 1-14.
23 Roland Álvarez Chávez, "(Re)construyendo el pasado y el presente: Un debate sobre las posibilidades analíticas y metodológicas para la reflexión sobre la sexualidad masculina en el norte del Perú". In: *Investigaciones sociales* 22 (42), 2019, S. 205-222.

Das Archiv als Raum latenter Allianzen

Walther Maradiegue

Ein Besuch in Eten ist heutzutage ein inspirierendes Erlebnis. In dieser Küstenstadt am Pazifik, mitten in der tropischen Andenwüste, scheint die Zeit ruhiger und gemächlicher zu vergehen. Man könnte versucht sein, nach ein paar Stunden wieder abzureisen, aber es gibt viele Orte, einladende Häuser, historische Stätten und einen wunderschönen Strand, dazu lokale Bäckereien, in denen man sich, begleitet von einem süßen *Bizcocho*, ungezwungen mit den Nachbar*innen unterhalten kann. Wenn Sie sich zu einem Besuch in Eten entschließen, sollten Sie Eduardo Cumpa, den Gründer des örtlichen Stadtmuseums, aufsuchen. Ein Besuch, der ebenso empfehlenswert wie lohnend ist. Das Museum ist klein, aber gemütlich und voller Informationen, Geschichten und Anekdoten, die sich in Objekten und Dokumenten konzentrieren und uns durch die lokale Geschichte und Kultur führen. Geschichten, die niemand besser erzählen kann als Cumpa. Er ist ein lebhafter Redner und geht gerne auf die Neugier seiner Zuhörer*innen zu verschiedenen lokalen Themen ein, wie zum Beispiel die Erscheinung des Jesuskindes auf einer geweihten Hostie in Eten im 17. Jahrhundert, die Ankunft der ersten Eisenbahn im späten 19. Jahrhundert, die lokalen Traditionen der Landwirtschaft und Fischerei sowie das Leben eines peruanischen Ingenieurs aus der Region, der vor hundert Jahren zum Nationalhelden wurde.

Doch über Enrique Brüning zu sprechen, wie er in Peru genannt wird, ist immer etwas Besonderes. Die Unterhaltung kann Stunden dauern, denn es gibt unzählige Themen, Fakten, Anekdoten und amüsante Spekulationen. Cumpa nimmt sich immer Zeit, um seine Funde aus den lokalen Archiven von Eten zu zeigen, wo er Beweise dafür gefunden hat, dass Brüning Pate bei einer Taufe oder Hochzeit gewesen sei oder für die lokale Gemeinde beim Bau eines Schlachthofs gearbeitet habe. Auf Grundlage dieser Dokumente kommt Cumpa – ein pensionierter Lehrer – ausführlicher über seine Vermutungen und Pläne für zukünftige Recherchen zu sprechen. So sagt er zum Beispiel halb im Scherz, dass er gerne das Haus finden würde, in dem Brüning während seiner Zeit in Eten gelebt hat, da die Adresse bisher noch in keinem Dokument gefunden worden sei. Einmal gehen wir gemeinsam zum Hafenanleger von Eten, wo Brüning vermutlich irgendwann im Jahr 1885 von Bord gegangen ist.

Dort spekuliert Cumpa über die Vorstellung, den Anleger vor über hundert Jahren aus der Ferne zu sehen; währenddessen redet und scherzt er mit den örtlichen Fischer*innen. Wir besuchen außerdem ein Gebäude, das zu Zeiten, als in der Region noch Züge verkehrten, als Hotel für Reisende diente. Cumpa vermutet, dass Brüning bei seiner Ankunft in Eten einige Nächte dort verbracht haben könnte, während er nach einer dauerhaften Unterkunft suchte. Es entstehen Gespräche über Brünings erste Zeit hier. Wir scherzen darüber, wie die Menschen in Eten vor 130 Jahren wohl reagierten, als sie einen weißen deutschen Mann durch ihre staubigen Straßen laufen sahen, wie schwierig es für ihn gewesen sein muss, das Vertrauen der *Etenanos* zu gewinnen, damit sie für Fotos posierten oder Muchik sprachen, damit Brüning sich Notizen machen konnte, und wie eng die Beziehungen wohl gewesen sein müssen, um zu der Vertrautheit zu gelangen, die aus den Dokumenten, Feldnotizbüchern und Fotos spricht.

Dieser Austausch von Gewissheiten und Vermutungen, von Archiven und Imagination, von Informationen und Scherzen findet häufig mit Cumpa statt; aber auch mit anderen Menschen des heutigen Eten, die eine zentrale Rolle bei der Feldforschung spielten, die Gisela Cánepa und ich in den letzten drei Jahren durchgeführt haben, und deren Erkenntnisse unsere kuratorische Arbeit zusammen mit Christine Chávez vom MARKK geleitet haben. In diesen Erinnerungen an Brüning und sein Archiv, dessen Verwendung und Interpretationen, finden sich Hinweise und Versprechen auf vielfältige Allianzen, vergangene und zukünftige. Von der Nähe, die auf den Fotos zu erkennen ist, bis hin zur Art und Weise, wie die Bilder von verschiedenen Menschen in Peru und darüber hinaus verwendet und fortlaufend verändert werden, ist dieses Archiv sowohl Beweis als auch Versprechen für Kooperationen, Spannungen und Bündnisse.

Historisch gesehen erzählen Brünings Fotografien von Koexistenz und Allianzen, sowohl historischen als auch zeitgenössischen, manchmal konfliktreichen und manchmal auf Gegenseitigkeit und politische Zusammenarbeit ausgerichteten. Die Spannungen, inneren Widersprüche und vielfältigen Blickwinkel, die mit dem Blick des deutschen Fotografen einhergehen, ergeben ein visuelles Archiv, das reich an Posen, Perspektiven und Lesarten ist, wobei jede

Lesart auch eine mögliche zeitenübergreifende Allianz zwischen zeitgenössischen lokalen Akteur*innen und den Peruaner*innen darstellt, die für eine Fotokamera posierten, welche zu einem transkulturellen Medium wurde. Wie Arjun Appadurai erklärt, ist der Blick in ein Archiv niemals ein Blick in die Vergangenheit, sondern ein Plädoyer für eine ersehnte Zukunft.¹ In diesem Sinn ist das Potenzial dieses Archivs in den letzten Jahrzehnten durch neue Lesarten, Interventionen und Weiterverbreitungen wieder zum Vorschein gekommen. Darüber hinaus ist das, was wir heute als Brüning-Archiv bezeichnen, umfangreicher als das ursprünglich vom deutschen Ingenieur zusammengestellte Archiv; es umfasst nicht nur das von Brüning erstellte, sondern auch das Archiv über die von Brüning gesammelten Materialien, eine unendliche Vielfalt an Möglichkeiten für Allianzen, Meinungsverschiedenheiten und politische und kulturelle Interventionen.² Brünings Archiv ist auch ein Raum, in dem verschiedene Akteur*innen, Gruppen und Institutionen die Möglichkeit finden, Kooperationsnetzwerke aufzubauen. Diese Allianzen sind vor allem dank der enormen Vielschichtigkeit von Brünings Bildern möglich – oder latent vorhanden –, die aus seinem Bestreben resultieren, dem Anderen in vielfältigen Begegnungen und durch die vielfältigen Blickwinkel, die sich in seiner Person trafen, zu begegnen: als deutscher Mann, Ingenieur, Forscher, *Compadre* (Pate oder Fürsprecher), Fotograf, Taufpate, Nachbar. Auf diese Weise war die Fotografie für Brüning ein Medium, das es ihm ermöglichte, sich dem Anderen anzunähern, es darzustellen, oder – in den Worten von Mark Sealy, dem künstlerischen Leiter der 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026 die Kamera zu seiner „vertrauten Begleiterin“³ zu machen: ein Medium, in dem das Verletzliche, das Menschliche und Machtasymmetrien in Fotografien koexistieren, die auf vielfältige Weise gelesen werden können; ein Medium, das nur kurze Einblicke in ein jahrelanges Zusammenleben im Norden Perus einfiel.

Fotografie und Möglichkeit

Wie Walter Benjamin dargelegt hat, kann die Fotokamera zu einem politischen Instrument werden, da die mechanische Reproduktion die rituelle Aura des Kunstwerks verschwinden lässt. In diesem Zuge wandelt sich der Wert des Werks vom Kult zur Zurschaustellung: Die Bilder erreichen ein Massenpublikum, anstatt an einem einzigen, privilegierten Ort verankert zu bleiben. Die Fotografie bleibt zwar Kunst, verändert jedoch die soziale Funktion der Kunst und eröffnet damit eine kritische Möglichkeit für die breite Öffentlichkeit, die soziale Realität wahrzunehmen und in sie einzugreifen.⁴

Eines der interessantesten Beispiele für Brünings Fotografie als transformatives Werkzeug verdeutlicht, wie dieses Archiv als Katalysator und Rahmen für kulturelle und politische Projekte diente, die seit den 1980er Jahren stattfanden: Eine Gruppe lokaler peruanischer und ausländischer Forscher*innen förderte das, was sie als Wiederbelebung der Muchik-Gemeinschaften, ihrer Traditionen und ihres ökoterritorialen Wissens bezeichnete. Einer der Hauptakteur*innen dieser Bewegung war der US-amerikanische Anthropologe Richard Schaedel, der 1988 ein Buch mit dem Titel *La Etnografía Muchik en Las Fotografías de H. Brüning, 1886-1925*⁵ veröffentlichte und damit den ersten Versuch unternahm, Brünings Bilder in Peru einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ergänzt wurde dies 1989 durch den Nachdruck von Brünings ethnohistorischem Werk *Mono-grafías del departamento de Lambayeque*⁶, das ursprünglich 1922 veröffentlicht worden war. In seinem Buch veröffentlichte Schaedel nicht nur eine kuratierte Auswahl dieses Bildarchivs, sondern ordnete die Bilder auch ethnografischen Kategorien zu, die seine Annahme bestätigen sollten, dass Brüning mit seinen Fotografien ein wissenschaftliches und kulturelles Projekt verfolgte, mit dem Ziel, das ökologische, über Jahrhunderte bewahrte Wissen der Muchik-Gemeinschaften über ihre Territorien wiederzuerlangen. Zu diesen Gebieten gehörten der Pazifik und die tropischen Wüsten der nördlichen peruanischen Anden, die von saisonalen Flüssen bewässert werden, welche ertragreiche Täler bis zu den Ausläufern der Anden bilden. Schaedel argumentiert: „Für seine Zeit war Brüning einzigartig in seiner Objektivität gegenüber indigenen Völkern und in der Wertschätzung, die er ihrer traditionellen Kultur entgegenbrachte, [...] er war in der Lage, im indigenen Kleinbauerntum der Nordküste das Repertoire der vorspanischen Kultur zu erkennen, selbst nach fast vier Jahrhunderten der Akkulturation [...] und zeichnet so die kontinuierliche Geschichte des Muchik-Volkes seit vorspanischer Zeit nach.“⁷ In diesem Zusammenhang war dieses Buch nicht nur eine anthropologische Analyse eines Fotoarchivs, sondern auch eine ethnografische Neuinterpretation und Kuration eines visuellen Korpus im Rahmen der zeitgenössischen Kulturpolitik der Region, in der Stimmen, die sich für eine Wiederbelebung der ökologischen Kenntnisse und Kultur der Muchik einsetzten, zunehmend Gehör fanden.

Schaedels Buch und seine spätere akademische und aktivistische Arbeit waren maßgeblich für die erste Verbreitung von Brünings Bildern, vor allem aber dafür, ihn als bemerkenswerte Persönlichkeit in der Geschichte dieser Region zu etablieren. Wie bereits erläutert, war dieses Buch kein isoliertes Unterfangen. Vielmehr war es Teil einer größeren Initiative, an der lokale Akteur*innen beteiligt waren, die sich als Muchik-Forscher*innen und Älteste bezeichneten, darunter Victor Rodríguez Suy Suy, die Brüder Antonio Hermógenes und Jorge Juan Sachún Cedeño, Victorino Túllume, Victor Fiestas, Antonio Sérrepe und Ana Ramos Cabrera. Seit den 1980er Jahren haben sie unzählige Werke

1 Arjun Appadurai, "Memoria, Archivo y Aspiraciones". In: Margarita Gutman (ed.), *Construir Bicentenarios: Argentina*, Buenos Aires: OLA/The New School and Caras y Caretas, 2005, S. 129-135.
2 Siehe Cánepa, S. 4-7 in diesem Band.
3 Mark Sealy, "Curatorial Concept" (2025), 9th Triennial of Photography Hamburg 2026. <https://2026.phototriennale.de/en/conceptdetail> (zuletzt abgerufen 9 April 2026).
4 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" [1935]. In: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008, S. 19-55.

5 Richard Schaedel, *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989.
6 Hans Heinrich Brüning, *Estudios monográficos del Departamento de Lambayeque. New facsimile edition*. Chiclayo, Perú: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño, 1989.
7 Schaedel, op. cit., S. 12.

veröffentlicht, die sich der Bewahrung lokaler Traditionen der Fischerei und Landwirtschaft widmen, der Wiederbelebung der Muchik-Sprache, der Entwicklung pädagogischer Methoden, die das Wissen der Muchik berücksichtigen, sowie Essays über die Wiederherstellung traditioneller Muchik-Praktiken zu Regierungsführung und Territorialität. Es ist wichtig zu betonen, dass all diese Forschenden auch Aktivist*innen für die Muchik-Kultur sind und ihre akademische Arbeit mit der Veröffentlichung von Bildungsmaterialien, der Arbeit in Gemeinden, der Leitung von Tanz- und Musikgruppen und der Organisation lokaler Wettbewerbe verbinden, welche die Schönheit von Muchik-Teenagern, *ñikuk* genannt, sowie deren Wissen über die Muchik-Traditionen in den Vordergrund stellen. Eine besondere Episode in diesen Bemühungen war die Gründung der *Confederación de los Pueblos Muchik* (“Konföderation der Muchik-Völker”) durch Rodríguez Suy Suy, Schaedel und andere, und als Rodríguez Suy Suy für das Amt des Bürgermeisters in der Region kandidierte, allerdings ohne Erfolg.⁸ In dieser Arbeit, die sich von den 1980er Jahren bis heute entwickelt hat, ist Brünings Archiv immer präsent und wichtig. Seine Bilder werden oft in Museen, Kulturzentren, auf Bannern oder in Broschüren, Zeitungsartikeln oder Social-Media-Beiträgen veröffentlicht. Auch seine Forschung zur Muchik-Sprache ist eine der wichtigsten Quellen für die Veröffentlichung von Wörter- und Grammatikbüchern, sowohl aufgrund der Sorgfalt, mit der er diese ausgestorbene Sprache erforschte,⁹ als auch angesichts der Basis- und Regierungsinitiativen, die in den letzten zwanzig Jahren den Unterricht der Muchik-Sprache an Schulen und Universitäten gefördert haben.¹⁰

Musikalische Allianzen im Archiv

Das Aufkommen und der Aufschwung digitaler sozialer Netzwerke und Tools führten, wenn auch auf unregelmäßige und uneinheitliche Weise, auch dazu, dass mehr Materialien aus Brünings Nachlass zugänglich und personalisierbar wurden. Zwar hat kein anderes Medium eine größere Verbreitung gefunden als die Fotografien, doch haben sich auch andere Elemente, wie etwa die Tonaufnahmen, langsam verbreitet und wurden in Peru wiederangeeignet. Ein Konvolut von 20 Aufnahmen, die zwischen 1910 und 1925 entstanden, überdauerte die Zeit und mehrere Ortswechsel und kehrte nach seiner Digitalisierung durch das Berliner Phonogramm-Archiv Anfang der 2000er Jahre in Form von CD-Tracks, MP3-Dateien und YouTube-Videos nach Peru zurück.¹¹

Diese Verbreitung machte Brünings Werk im Norden Perus bekannter, da seine Aufnahmen zu den frühesten je in Peru hergestellten phonographischen Aufzeichnungen zählen und von Brünings Neugier zeugen, eine breite Palette der zu seiner Zeit verfügbaren technischen Geräte einzusetzen, um seine Forschungs- und Dokumentationsmöglichkeiten zu erweitern. Noch bedeutender ist, dass diese Aufnahmen weiteres Interesse an diesem Archiv weckten und lokale Musiker*innen und Musikolog*innen einbezogen, die dadurch einen Einblick in die Klänge dieser Region vor mehr als hundert Jahren erhielten. Diese Momente des Zuhörens, des Dialogs und der Neuinszenierung der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommenen Klänge bildeten Episoden dessen, was Paloma Palau als „klangliche Allianzen“¹² bezeichnet. Dies sind performative und ausgehandelte Strategien verschiedener Akteur*innen, zum Austausch von Erfahrungen in Hinblick auf Klang, Hören, Interpretation und Tanz, mit dem Ziel, eine Gemeinschaft neu zu interpretieren und wiederaufleben zu lassen. In diesen episodischen Allianzen wird das Archiv sowohl zur Quelle als auch zum Katalysator, während das Anhören der digitalen Stücke, die nach Lambayeque gelangten, Momente von Identifikation und Entfremdung hervorrufen: Identifikation insofern, als das zeitgenössische Publikum und die Musiker*innen die Orte, Namen und Titel der Stücke wiedererkennen und mit ihnen vertraut sind. Entfremdung, da einige der Genres, Stücke und Rhythmen für das heutige Ohr anders klingen – ein Unterschied, der sich durch die andinen Musikkulturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklären lässt, durch die technischen Grenzen des Phonographen bei der Aufnahme von Stücken, die länger als zwei Minuten dauern, durch Brünings Absicht, Musik aufzunehmen, die für die Ohren der damaligen deutschen Musikwissenschaftler*innen „indigen“ klang, sowie durch die Verhandlungen zwischen Brüning und den Musiker*innen, die vor den Aufnahmen stattgefunden haben müssen.

Diese Spannung zwischen Identifikation und Entfremdung veranlasste die Mitglieder von *Tierra Adentro* dazu, ein Projekt zu entwickeln und diese Musik erneut für ein zeitgenössisches Publikum in Peru aufzuführen. *Tierra Adentro*, eine Musikgruppe, die sich seit den 1990er Jahren der Aufführung und Erforschung traditioneller Andenmusik widmet, erhielt 2020 vom peruanischen Kulturministerium Fördermittel für die Produktion dieser Konzerte. Es folgten umfangreiche Recherchen, bei denen die Aufnahmen viele Male angehört, die Musik für die Live-Aufführung in Partituren niedergeschrieben und ein Konzert konzipiert wurde, das für das heutige Publikum im Norden Perus interessant sein könnte. Hierfür strebten die Mitglieder von *Tierra Adentro* eine Zusammenarbeit mit Musiker*innen und Künstler*innen aus der Region an, wie beispielsweise dem Musiker und Kunsthandwerker Chuquino. Gemeinsam rekonstruierten sie Instrumente, die Brüning aufgezeichnet hatte, von denen aber manche in der Region nicht mehr gespielt werden. Auf der Grundlage dieser Aufnahmen fertigte Chuquino eine

12 Paloma Palau Valderrama, “Alianzas Sónicas: Pensando desde las (etno)musicologías la investigación-creación”. In: César Alfaro Mosquera, Ernesto Hernández (eds.), *Memorias del II Seminario Internacional Arte & Alteridad*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2021, S. 264-274.

PVC-Replik einer *Chirimía* an, einem Doppelrohrblatt-Holzblasinstrument, das einer Oboe ähnelt. Da keine „originale“ *Chirimía* als Vorlage für die Replik zur Verfügung stand, bot sich Chuquino die kreative Möglichkeit, ein Instrument zu schaffen, das wie das von Brüning aufgenommene klang. Dazu identifizierte er durch Zuhören Ähnlichkeiten und definierte so eine klangliche Verbindung zwischen den Musiker*innen des frühen 20. Jahrhunderts und den heutigen Musiker*innen, basierend auf Klangpraktiken und mit performativen Zielen. Darüber hinaus betonten die Mitglieder von *Tierra Adentro* auf ihren Konzerten, dass sie regionale Musik spielten, die nach mehr als 100 Jahren in diese Region „zurückkehrte“, und stellten so eine Verbindung zu Manuel Quesñay, Francisco Cumpa, Francisco Ángeles, José Albiteres León und Jenofonte Paredes her – einige der Musiker*innen, die Brüning auf den bis heute zirkulierenden Wachsylinder-Aufnahmen verewigte. Dadurch förderten sie neue Arten der musikalischen Darbietung und des gemeinsamen Hörens.

Unter all den Namen, die Brünings Archiv überliefert, gibt es einen, der sowohl auf Fotos als auch auf Tonaufnahmen vorkommt: Manuel Quesñay. Dieser Musiker lebte in Eten im gleichen Zeitraum, in dem auch Brüning dort verweilte. Er erscheint nicht nur auf zwei Porträts und in einer Musikaufnahme, sondern auch auf Bildern, die auf dem Straßenmarkt in Eten aufgenommen wurden, was darauf hindeutet, dass er und Brüning möglicherweise Bekannte waren, die sich in diesen Jahren näher kennengelernt hatten. Vor einigen Jahren, nachdem wir mit Eduardo Cumpa über die Tonaufnahmen gesprochen hatten, berichtete er uns, dass die Familie Quesñay noch immer in Eten lebte. Er und Oscar Liza – ein weiterer Forscher aus Eten – hatten Guillermo Quesñay, den Enkel von Manuel Quesñay, auffindig gemacht. Der Besuch und das Gespräch mit ihm und seiner Familie waren eine unvergessliche Erfahrung im Rahmen unserer Feldforschung. Auszüge davon sind in dieser Ausstellung zu sehen. Dieses Gespräch zeigte, wie die Beziehungen, die wir zu lokalen Forscher*innen aus Eten aufgebaut hatten, unser Verständnis dafür vertieften, wie Brüning in dieser andinen Küstenstadt bis heute noch immer in Erinnerung ist, und wie dieses Archiv noch immer persönliche und gemeinschaftliche Erinnerungen wachruft. Wir wurden Zeug*innen davon, wie das Brüning-Archiv nach wie vor ein Ort künftiger Allianzen ist, an dem Feldforschung zu einem kollaborativen Unterfangen wird, das auch die Zusammenarbeit zwischen uns und dem MARKK bei der gemeinsamen Kuration dieser Ausstellung geprägt hat. In diesen Räumen und Praktiken der Zusammenarbeit ruht das fortdauernde Potenzial von Allianzen im und aus dem Archiv. Hier verwandeln Blicke, Zuhören, Erinnerungen und Dialog dieses Archiv und bringen neues Material hervor, das die Zukunft von Bildern sichert, die auch bei heutigen Peruaner*innen immer noch nachhallen.

• Walther Maradiegue
ist Leiter der DFG Nachwuchsgruppe Emmy Noether: „Archivalische Souveränität: Indigene digitale Medien, Wiederbelebung der Sprache und Landverteidigung in den Anden“ am Fachbereich für Altamerikanistik und Ethnologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Foreword

Barbara Plankensteiner

For the 9th Triennial of Photography in Hamburg, the Museum am Rothenbaum is dedicating a first-ever solo exhibition titled *Resonating Images from Peru* to the comprehensive photographic material of Hans Heinrich Brüning that was added to the MARKK collection between 1926 and 1933. These historical photographs and comprehensive archival materials have long attracted scholarly interest beyond the country they depict, as they offer a unique documentation of everyday life, people, landscapes, architecture, and archaeological sites in northern Peru. Rather than foregrounding the significance of the photographs themselves, the exhibition provides an alternative perspective by focusing on their contemporary relevance and reappropriation by Peruvians. The project is based on the research and long-standing interpersonal networks of two Peruvian cultural anthropologists, Professor Gisela Cánepa (Pontificia Universidad Católica del Perú) and Dr. Walther Maradiegue (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), who developed the exhibition together with Christine Chávez, curator of the Americas collections at the MARKK. The topic and material align perfectly with the thematic focus of this year's Triennial, and we are pleased that the project has also been met with great interest and enthusiasm by the festival's artistic director Mark Sealy.

The exhibition's title, *Resonating Images from Peru*, not only reflects the contemporary circulation and importance of Brüning's photographs in Peru itself, but also refers to the necessity of critically examining the colonial context in which the photographs were produced, a task that raises numerous complex questions. This aspect of the images' provenance is yet to have been sufficiently addressed, making this a central concern for the MARKK. Brüning moved to Peru at the end of the 19th century and lived in the Lambayeque region – where he worked as an engineer, collector, photographer, and self-taught researcher – for nearly fifty years. His photographs emerged at a time when photography was widely regarded as an objective tool of ethnographic documentation, while simultaneously functioning as a medium through which relationships and subjective perceptions were recorded. The museum's engagement with this collection therefore requires a critical reassessment that focuses on the conditions of its production, interpretation, and use, one that interrogates the historical circumstances and motivations behind the photographs, as well as the epistemic framework underpinning any “ethnographic” analysis. These questions are taken up by Christine Chávez in her essay for this publication, with particular attention given to the responsibility that museum institutions have when working with visual material shaped by colonialist attitudes and the inherent ambivalences that this entails.

In Peru, by contrast, access to and engagement with the Brüning Archive has followed a somewhat different – though no less critical – trajectory. Here, the emphasis has been on the potential of the images' content, long regarded as an important source and documentation of Muchik culture. The Museo Arqueológico Nacional Brüning in Lambayeque, with which the MARKK has maintained close ties for several decades and which it has frequently provided photographic and archival material, has played a special role in this process. Beyond the institutional context, numerous scholars, artists, and members of local communities have viewed, contextualised, and integrated Brüning's photographs into reserves of local knowledge and collective memory practices. The perspectives that have emerged from this approach understand the archive not only as a testimony to a history shaped by colonialism, but also as a resource for cultural reappropriation and reinterpretation.

Brüning's photographs have circulated widely across the Internet in a variety of media formats and have resonated strongly on Peruvian social media, reaching audiences who have

found creative and identity-forming points of connection with the images. Gisela Cánepa's essay addresses the possibilities of digital appropriation beyond the archive, as well as forms of cross-locational, collaborative work that overcome geographical distances and open up new forms of dialogue. Such practices follow an understanding of archival work grounded in collaboration, shared responsibility, and openness, an approach that also serves as the point for departure for Walther Maradiegue's essay. In this respect, the exhibition *Resonating Images from Peru* ties in with the main theme of this year's Triennial, *Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other*, in which, following Emmanuel Levinas, the “Other” is understood not as a distant or alienated object, but as a proximate fellow subject. Through processes of reappropriation and reinterpretation, Brüning's photographs become part of a living archive, a space in which past and present actively engage in a polyphonic exchange. The photographs enter into a transmedial dialogue with Brüning's historical sound recordings, his archaeological legacy, and contemporary musical interpretations.

I would like to express my particular gratitude to our partners in Peru for initiating the re-examination and re-evaluation of the archive presented in this exhibition. My sincere thanks go to the curatorial team of *Resonating Images from Peru*, Christine Chávez, Gisela Cánepa, and Walther Maradiegue, who have devoted themselves to the archival material and contemporary modes of engagement with it with great care, curiosity, and by utilising their extensive knowledge of Peruvian cultural history. Cánepa and Maradiegue worked closely in Peru with Eduardo Cumpa (founder of the Pedro Ruiz Gallo Museum in Eten), Oscar Liza (former mayor of Eten), Guillermo Quesñay (musician from Eten and descendant of the musician Manuel Quesñay, who was photographed by Brüning), Chuquino (musician and instrument maker from Chiclayo), Tierra Adentro (an artist group dedicated to traditional Andean music), and the Museo Arqueológico Nacional Brüning. I thank them all for their commitment and willingness to collaborate. My sincere thanks also go to the participating artists. Marystela Camacho has opened up new perspectives through her embroidered interventions on the historical photographs, while Enzo Miguel Matute has combined Brüning's photographic work and his archaeological activities in his ceramic pieces, creating three series of works in which he crafts archaeological fictions based on local ceramic traditions. Sociologist Ronald Álvarez Chávez (International Institute of Social Studies, Erasmus University, Rotterdam) has enriched the exhibition with a queer perspective on the Brüning Archive, and Luis Rocca Torres, director and co-founder of the Afro-Peruvian Museum in Zaña, northern Peru, has contributed his extensive knowledge of Afro-Peruvian history and contemporary life that we see reflected in Brüning's materials. We would also like to thank the Instituto de Etnomusicología (IDE) at the Pontificia Universidad Católica del Perú for providing archival material. Together with other partners in Peru, all contributed directly and indirectly to a pluriversal reading of the archive of Brüning's work.

The exhibition was designed by Weng Xinyu (YUUE Design Studio, Berlin), and I would like to extend our gratitude to him for his thoughtful exhibition design. I would also like to thank the MARKK team for the precise and timely realisation of the exhibition. Special thanks go to the head of our photo archive, Catharina Winzer, and her assistant, Anahita Sadri-Khanloo, as well as our photographer, Paul Schimweg, who all played important roles in reviewing and preparing the photographic material for the exhibition and catalogue. As always, we extend our sincere thanks to our exhibition management team, led by Carl Triesch.

It has been a great pleasure to work with the 9th Triennial of Photography team, to whom we would like to express our sincere thanks. Artistic director Mark Sealy chose a special theme that resonated with us from the outset and is particularly relevant to our museum work: *Alliance, Infinity, Love – in the Face of the Other* emphasises what unites us rather than what divides us. We thank Bettina Freimann, Cale Garrido, Mela Dávila-Freire, Bert Kaufmann, and Dirk Luckow for their excellent coordination and organisation of this complex, cross-institutional project.

Finally, we would like to thank the Ministry of Culture and Media of the Free and Hanseatic City of Hamburg for the special funding of this exhibition allocated from the overall fund for the 9th Triennial of Photography.

• Barbara Plankensteiner

is a social and cultural anthropologist and has been the director of the Museum am Rothenbaum – Cultures and Arts of the World (MARKK) since 2017, where she initiated a comprehensive repositioning and decolonisation process. She is also a co-founder of the Benin Dialogue Group and the initiator of the Digital Benin project.

Resonances of the Infinite Archive

Gisela Cánepa

My interest in Hans Heinrich Brüning's photography began in 2014, when I encountered his images circulating on social media, for example in the Facebook group “Antiguas Fotos de Chiclayo” (Old Photos of Chiclayo), at a time when the MARKK did not yet provide an online catalogue of its collection. This encounter did not take place in an archive or museum, but within an active digital space where the photographs appeared alongside comments, family memories, and expressions of affection. This demonstrated that these images did not belong solely to the past, or to the institutional sphere, but were being imbued with new meaning in the present.

Since then, I have followed the social life of these photographs, both in the archive and through on-site and digital ethnographic research, observing their movements, processes of activation and uses across a range of settings. Together with Walther Maradiegue, I expanded this perspective to include Brüning's collection of sounds, exploring the multimedia nature of his archive and the fact that the photographs, sound recordings, and other materials have been arranged into new combinations on social media, beyond the divisions imposed by museums and their classification systems.

The digital circulation of these materials has established a discursive space in which new actors are able to access Brüning's collections and produce curatorial projects and interpretations that transcend institutional boundaries. This dynamic redefines the relationships between Brüning, his collections, museums, researchers, and the communities of origin represented in the materials, putting pressure on – at times subverting, at times reproducing – conventional hierarchies of authority, ownership, and heritage classification, as well as the historical inequalities that sustain them. From these transformations, an infinite archive emerges, one that is always unfinished, unstable, and marked by persistent disputes over its meanings, uses, and limits.

In this context, the exhibition *Resonating Images from Peru* – and the collaborative curatorship with Christine Chávez – is conceived as an intervention that expands the notion of the infinite archive with respect to Brüning's work from a critical postcolonial perspective. Structured around

three curatorial axes – the infinite archive, the ambivalence of Brüning's photographic gaze,¹ and the latent alliances in creating, circulating, and interpreting the archive,² – the project addresses the situated knowledge and agendas that have reactivated the archive in recent decades. By intervening in the relationships the archive has mediated, this exhibition contributes to its ongoing reconfiguration. It also serves as an opportunity to reflect on the scope of curatorial practice, questions of access and interpretive authority, and the future possibilities of the Brüning Archive.

Brüning and His Archive: Resonances and Connections

Brüning's photographic collection, housed at the MARKK and comprising more than 2,000 images, forms part of a broader archive that includes archaeological pieces, historical documents, sound recordings, correspondence, and field notebooks. This archive spans from pre-Hispanic times through to the collector's lifetime and is now dispersed across museums and archives in Lambayeque, Hamburg, and Berlin. Following the concept of collections as relationships,³ its objects mediate connections between materials, people, communities, and institutions, all of which are embedded within complex power structures. Each object, as a material trace of past relationships, continues to activate social and epistemological networks.⁴

Brüning assembled this collection over the fifty years (1875–1925) he lived in Lambayeque on the northern coast of Peru. Born in Hoffeld/Bordesholm, a town near Hamburg, he arrived in Peru at the age of 27 to work in machinery maintenance and administration on the region's large sugarcane

1 See Chávez, pp. 22–25 in this volume.
2 See Maradiegue, pp. 26–29 in this volume
3 Hansjörg Dilger, Barbara Göbel, Lars-Christian Koch, Stephanie Schütze, Alexis Th. von Poser (eds.). *Collections as Relations. Contestations of Belonging, Cultural Heritage, and Knowledge Infrastructures*. London; New York: Routledge, 2025.
4 Joshua A. Bell, “A bundle of relations: collections, collecting, and communities”. *Annual Review of Anthropology* 46(1), 2017, pp. 241–259. doi: 10.1146/annurev-anthro-102313-030259.

plantations.⁵ These activities placed him in a space of interaction between the rural population – Indigenous people, Afro-descendants, and Chinese immigrants – and the modern urban bourgeoisie, composed of landowners, merchants, and professionals.

Brüning's interest in the region's pre-Hispanic past developed within a context in which the extraction of archaeological objects from *huacas* (pre-Columbian sites of significance to Andean culture) on private property was deeply intertwined with the ideas, values, and social relations of the time, which were themselves the product of practices of knowledge production, collecting, and the cultivation of intellectual prestige.⁶ In addition, foreign scientists and collectors participated in transnational systems of knowledge and object circulation that were sustained by unequal relationships involving local elites, researchers, museums, and populations who participated in archaeological practices or became subjects of ethnographic documentation.

Largely self-taught, Brüning cultivated broad interests in archaeology, history, ethnography, and visual and sonic documentation. His extensive correspondence with museums and researchers in the United States and Europe, however, provide insight into the asymmetrical position he occupied. Unlike landowners, who controlled access to objects and their exchange with collecting institutions, Brüning lacked comparable social and institutional recognition. This complicated efforts to sell his collections before his death in 1928 and left certain promises of exchange, such as the delivery of copies of musical recordings made on wax cylinders, up in the air.

Brüning's fluency in Spanish and his use of the name Enrique Brüning reflect his deep integration into Lambayeque society. His work on the haciendas, his participation in daily life, and his involvement in godparenthood and *compadrazgo* (ritual kinship ties) allowed him to insert himself into a structure centred around unequal relationships based on obligations and hierarchies. From these socially negotiated positions, he gained privileged access to practice his photography, documenting the region's everyday people – Indigenous people, workers, and women – in both public and private spaces, while also portraying members of the local bourgeoisie. His photographic gaze combined ethnography, emotional proximity, and aesthetic exploration.

During his residence in Eten, Brüning recorded what are considered the earliest examples of traditional Indigenous music in Peru⁷ and documented the now-extinct Muchik⁸ language on a wax cylinder. This recording is regarded as lost by the Berliner Phonogramm-Archiv. These sound

5 Wolfgang Haberland, “Enrique Brüning, ein Deutscher in Peru”. In: Raddatz, Corinna (ed.), *Fotodokumente aus Nordperu (1848–1928)*, Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg, 1990, pp. 11–17.
6 Stefanie Gänger, *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837–1911*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
7 Marino Martínez, “Colección fonográfica de Enrique Brüning (Lambayeque, 1910–1925)”. In: Fonoteca Bicentenario (ed.), *Colección Montes y Manrique. Colección Fonográfica de Enrique Brüning*. Lima: Ministerio de Cultura del Peru, 2024, pp. 14–40. <https://bicentenario.gob.pe/fonoteca/pdf/Colecci%C3%B3n%20de%20Primeros%20Registros.pdf>.
8 *Muchik* or *Mochica* refers to the language and cultural traditions of the north coast of Peru, linked to the Moche society (ca. 100–800 AD), and is currently undergoing a process of revitalisation.

recordings, together with Brüning's archaeological and photographic collections, historical documents, letters, and field notebooks, were acquired by different museums through academic exchanges or sales.⁹ As a result, the archive became fragmented and geographically dispersed, shaped both by the various transatlantic routes these materials followed and by the cataloguing systems of the institutions that obtained them.

Trajectories and Cultural Reassessment

The collections that make up the Brüning archive have been valued in different ways depending on the materials themselves, museum policies, and changing cultural and technological contexts. Analysing these trajectories allows us to understand how Brüning and his archived works mutually constitute one another, and how objects continue to activate relationships as they circulate and are reappropriated. This perspective is based on the notion of the “cultural biographies of things”¹⁰ and extends it through a material-semiotic approach that connects objects, media, and artifacts with social and material networks.¹¹

As part of Peru's centennial of independence celebrations in 1921, the Peruvian government acquired part of Brüning's archaeological collection to found the Museo Arqueológico Nacional Brüning. He served as its first director until his return to Germany in 1925, and the museum initially operated out of his residence. In 1966, it was reopened in a modern building with the support of the German government, establishing itself as a key point of academic reference for the Moche and Lambayeque cultures.¹² The significance of the museum shifted in 1987 following the discovery of the “Lord of Sipán” in Huaca Rajada, which led to the creation of the Royal Tombs of Sipán Museum in 2002 and a series of site-specific museums tied to tourism and economic development policies.¹³ While the more recent institutions that emerged within this new museum landscape are organised around emblematic pre-Hispanic figures, the Museo Brüning has maintained a commemorative narrative centred on the history of archaeology and the life of its founder.

9 Christine Chávez, „Auf den Spuren eines Pioniers: Hans Heinrich Brüning und die Archäologie Nordperus“. In: Köpke, Wulf & Schmelz, Bernd (eds.), *Schätze der Anden: die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg, NF 37, 2006, pp. 86–111.
10 Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: commoditization as process”. In: Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 10th ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 64–92.
11 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
12 Carlos E. Wester La Torre, “Centenario del Museo Brüning: el edificio antiguo y la obra nueva”. In: Wester La Torre, Carlos E. (ed.), *Centenario del Museo Brüning (1921–2021)*. Lambayeque: Museo Brüning, 2021, pp. 177–221.
13 Raúl Asensio, “Nosotros los Muchik. Turismo, arqueología, antropología y discursos de identidad colectiva en la costa norte del Perú (1987–2009)”. In: Raúl H. Asensio y Beatriz Perez Galán (eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Tenerife; Lima: Asociación Canaria de Antropología; Instituto de Estudios Peruanos, 2012, pp. 35–60.

Narratives about Brüning and his legacy have also been actively shaped by researchers, cultural promoters, artists, and Lambayeque residents. A significant event in this process was the work of US anthropologist Richard Schaedel, who gained access to Brüning’s photographic collection and published *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925* in 1989. Schaedel interpreted the diversity of the archive as evidence of Brüning’s effort to document the historical continuity of Moche society. This reading provided academic support for Schaedel’s political-cultural project aimed at reclaiming Muchik identity and strengthening Indigenous and rural populations, developed in collaboration with local anthropologists such as Víctor Rodríguez Suy Suy. The book being published in Spanish, along with its extensive photographic content, made the collection accessible to the Lambayeque public for the first time and introduced an element of restitution that has had a lasting impact on the reception of Brüning’s legacy in Peru.

Subsequently, within the framework of cultural heritage initiatives promoted by the Peruvian Ministry of Culture in the context of neoliberal cultural policies and the resurgence of regionalism, the identification of millennia-old Muchik heritage and its revitalisation through festive performances, theatrical representations, and language recovery initiatives became strategically important. These processes supported the articulation of a Muchik identity policy that sought visibility within the cultural market and positioned itself in relation to the Inca as the dominant Peruvian national reference.

The implementation of these identity-based policies has renewed interest in archival materials that provide historical support to such narratives, leading to a revaluation of collections of Brüning’s photographs and sound recordings. Most of these materials, however, remain outside Peru and thus difficult to access for local populations. At the same time, in Peru, Brüning himself has been reimagined as the “father of museums” and a “cultural hero”, a figure visible in national television productions and commemorated through the naming of streets, educational institutions, local businesses, and even the branding of traditional King Kong confectionery.

From a contemporary perspective, both Brüning and his work can be understood as part of an infinite archive. As his collections are preserved, exhibited, digitised, and reinterpreted, new relationships between museums, researchers, communities, and audiences are being formed, reshaping both the archive and the figure of Brüning as collector.

Digital Reactivations

In Germany, the collections of Brüning’s photographs and sound recordings began to gain visibility in the late 1980s as a result of preservation and digitisation initiatives at the MARKK (then known as the Hamburg Museum of Ethnology) and the Berlin Phonogramm-Archiv. These efforts ensured the conservation of the materials and facilitated their study and public dissemination, resulting in publications such as *Fotodokumente aus Nordperu*¹⁴ and the compilation

CD *Walzenaufnahmen aus Peru*.¹⁵ Together with Richard Schaedel’s research, these initiatives expanded the archive’s audiences, uses, and interpretations, and paved the way for its circulation on the Internet.

Initially restricted to print publications and audio CDs, the photographs and sound recordings soon found new routes of distribution through social media platforms, blogs, and audiovisual content on YouTube and TikTok. While many of the images that circulate are of reproductions taken from books or catalogues rather than from the original materials, they nonetheless engage the archive through curatorial and knowledge-generating practices that generate both situated and relational forms of knowledge that, while not necessarily aligned with academic standards, are nonetheless socially significant and serve local narratives centred around memory, identity, and recognition.

A prime example is the Facebook group “Antiguas Fotos de Lambayeque”, which has been active since 2012. Managed primarily by male researchers, journalists, and cultural promoters, the page publishes historical photographs of the region, including many by Brüning, with the aim of constructing identity narratives and positioning Brüning as the progenitor of Lambayeque’s visual heritage. Within this framework, images – especially those depicting women – function as markers of cultural continuity in support of Muchik identity politics that link ancestry to a past time and rural setting.

The curation and interpretation of these photographs reveal significant tensions amongst those who interact with them. Urban women tend to participate mainly through commentary and often interpret the images as representations of their grandmothers’ era, distancing themselves from the meanings attributed to them by male contributors. At the same time, men rarely use images of Indigenous subjects in a self-referential manner. Although the appropriation of Brüning’s photographs, the originals of which remain difficult to access, has enabled critical interpretations that challenge academic or institutional readings, inequalities persist with respect to participation in and mediation of the archive, reproducing gendered and ethnic hierarchies that exist in the communities engaging with the materials.

The images often circulate with minimal reference to their institutional provenance. In some cases, no source is cited; in others, only the printed publication or other social platform from which the images were taken is referenced. Only rarely is their belonging to the MARKK collection acknowledged. In this way, the photographs enter a regime of digital circulation that prioritises performativity – in the form of recontextualising, sharing, and commenting – over representational function.¹⁶ As a result, the interpretive authority of the museum and its curators, along with the value of the “original object” and notions of ownership, are called into question.

15 *Walzenaufnahmen aus Peru = Grabaciones en cilindros del Perú, 1910-1925*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2003.

16 José van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

of the infinite archive, the collection of Brüning’s works can be understood not as a closed set of historical and ethnographic material, but as a relational field in a state of constant reactivation, in which photographs and sounds resonate in the present through situated mediations and appropriations, forming a multimedial and multi-sited historical record.

Our curatorial research has revealed a recent shift in digital engagement with Brüning’s photographs: a growing trend toward colourisation. These interventions leave visible traces that function as indices of new perspectives and generate interpretive tensions within the community. For example, a post on “Antiguas Fotos de Chiclayo” presents a colourised photograph taken by Brüning in 1904 depicting fruit arches in a Corpus Christi procession, accompanied by a note stating that the photograph was “digitally restored and colourised” to emphasise textures, clothing, and the festive atmosphere.¹⁷ In contrast, the page administrator has argued for preserving black-and-white photography as a marker of historicity and authenticity.¹⁸

This debate highlights tensions between different ways of viewing an image’s value: on the one hand, photographs are understood as pieces of unalterable historical evidence, while on the other, they are deemed a material resource for aesthetic and sensory creation. In this context, the interventions by artist Marystela Camacho – who has embroidered and colourises Brüning’s photos as part of our curatorial project – engage in dialogue with both the materiality of photography and digital engagement with archival material, as well as with the materials seen in the images themselves. These interventions evoke Barthes’s “punctum”¹⁹ by generating new sites of attention, different from those Brüning might have highlighted through his use of light.

Content creation in the digital environment and on social media also encourages the combination of objects, photographs, and sound recordings from the Brüning archive, giving rise to new audiovisual experiences in which materials previously kept separate are brought into relation with one another. In this way, potential modes of engagement are expanded via new frameworks of mediation, appropriation, and interpretation that expand the notion of the archive beyond institutional boundaries.

The aforementioned forms of digital engagement also shaped our research practices and fieldwork. For us, the exchange of images via WhatsApp proved crucial for establishing trust with Don Guillermo Quesñay, the grandson of one of the musicians photographed by Brüning, as well as with his daughter. We presented the printed copy of the historical photograph of Quesñay’s grandfather, preserved by the family, alongside digitally colourised versions and an animation derived from the original photograph. These exchanges generate additional layers of meaning in which familial memory, digital technologies, and visual experimentation intertwine, revealing an active archival process that expands through interpersonal relationships and situated knowledge.

The circulation of Brüning’s photographs and sound recordings across various media and digital environments continues to generate new meanings, uses, and forms of appropriation that reshape his legacy. From the perspective

17 Antiguas Fotos de Chiclayo (n.d.), <https://www.facebook.com/groups/107546469384830/search/?q=arcos%20de%20fruta> (last accessed 13.01.2026).

18 Antiguas Fotos de Chiclayo (n.d.), <https://www.facebook.com/share/p/19RZndo28G> (last accessed 12.01.2026).

19 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.

• Gisela Cánepa is a professor in the Department of Social Sciences at the Pontificia Universidad Católica del Perú, where she is also director of the Institute of Ethnomusicology (IDE-PUCP). She conducts research on ethnic and national identities and explores collaborative methods for the activation and restitution of ethnographic collections.

Ambivalent Gazes

Curatorial Strategies for Engaging with Collections of Hans Heinrich Brüning’s Photographs

Christine Chávez

My reflection in the display case mixes with the outlines of these figures with brown skin, eyes like small, bright wounds, and polished bronze noses and cheekbones identical to mine, forming a solemn, naturalist composition.¹

In the opening pages of her acclaimed book *“Huaco retrato”*,² Peruvian writer Gabriela Wiener studies the faces of northern Peruvians, masterfully immortalised in three dimensions on clay vessels by artists of the pre-colonial Moche civilisation. Reflected in a display case at the Musée du Quai Branly in Paris, she sees her own face merge with the 1,500-year-old burial vessels that her great-grandfather, Charles Wiener, once abducted from Peru and took to France, entering into a dialogue with them in the process.

Dignified Faces

For the exhibition *Resonating Images from Peru*, North Peruvian ceramic artist Enzo Miguel Matute selected portraits of women from Hans Heinrich Brüning’s photographic estate and printed them on similar ceramic vessels, with the images reminiscent of Polaroids. In the exhibition, the gazes of these women from diverse social and ethnic backgrounds meet those of their ancestors depicted in the ceramic portraits of former Moche dignitaries from the MARKK collection, and those of the museum visitors observing them. The jointly developed installation raises

fundamental questions about the multifaceted and inherent ambivalences in the perspectives embedded within the collections of Brüning’s materials, which include photographs, sound recordings, written documents, and archaeological and ethnographic pieces.³

The portraits of the women themselves form a kaleidoscope of intersecting gazes. They bear witness to Brüning’s view of and encounter with the “Other” as a photographer. At the same time, those portrayed look back at him and, in a sense, at future viewers of their images. On the one hand, the photos reveal Brüning’s interest in, openness and familiarity with, and affection for the people and cultural history of a region where he spent fifty years of his life. On the other hand, they reflect the unequal power dynamics that Brüning, as a white European engineer on large sugarcane haciendas, benefited from, and the colonial stereotypes that shaped his photographic practice.

As Ariella Azoulay emphasises, photographs should not be read solely as the work of individual photographers. The photographic encounter involves a diverse form of agency on the part of the people involved, which is not just a theoretical assumption, “but a reality that can hardly be denied once the presence of the photographed person is acknowledged. The modes of their participation in the act and event of photography are as varied as the photographers’ practice”.⁴ Brüning, an amateur photographer, captured portraits of people from a wide range of social circles in what

3 The majority of Brüning’s photographs are held in the MARKK photo archive, which includes over 2,000 photographic images on more than 4,300 different image media, primarily glass plate negatives, nitrate negatives, and gelatin silver prints. Brüning’s extensive written estate (diaries and notebooks, correspondences, and historical documents) is also kept at the MARKK, as well as a collection of archaeological and ethnographic pieces acquired by Brüning. Originally, this collection comprised over 800 objects, but only just over 500 pieces have survived due to war-related losses. The majority of the archaeological collection is housed in the Museo Arqueológico Nacional Brüning in Lambayeque, while the wax cylinder recordings are part of the Phonogram Archive of the Ethnological Museum – Staatliche Museen zu Berlin.

4 Ariella Azoulay, “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay”. In: *Camera Obscura* 91 (31/1), 2016, p. 194.

he called “chest images”.⁵ The exact circumstances of these encounters remain unclear. Many resemble *cartes de visite*, small-format portraits that became popular worldwide in the 1860s and spread as exchangeable and collectible “models of the self”⁶ within a bourgeois system of value. While the trend began in the photo studios of metropolises it quickly spread to more peripheral regions as well. In contrast to the often-elaborate studio productions in Lima, portraits in the coastal or rural highland regions were often taken outdoors, taking advantage of the favourable climate⁷ – a practical solution for photographers like Brüning, who presumably lacked a personal studio.

It is unclear whether Brüning used this type of photography as a source of income, whether subjects requested, paid for, or received the images, or whether he leveraged his position and contacts to take and collect pictures of “types of people” in the style of the exoticising and racist *cartes de visite* of the “Other”. His photographs reflect images that can be situated right across this spectrum, from intimate portraits and dignified, presumably commissioned self-portraits to ethnographically staged or nearly anthropometric-looking photographs of culturally or ethnically constructed “types”. Even in images that include measurement scales, subjects often meet the viewer’s gaze confidently, radiating agency and dignity within this social process of photography.⁸

In the spirit of decolonial exhibition practice, one of the main curatorial tasks for this exhibition is to emphasise this individual dignity, challenging the colonial or ethnographic framing. Ethnographic essentialism persists in current popular discourses, including in Peru, where Indigenous women are often idealised as “true bearers of culture” and representations of them, as in numerous examples from Brüning’s collection, are used primarily as “ethnographisable” material,⁹ a practice that remained common in many ethnographic museums at the beginning of the 21st century.¹⁰ Enzo Miguel Matute’s ceramic photo portraits pay homage to the individuality of the different women portrayed and honour their important social roles. In dialogue with the ceramic portraits of their male ancestors, these works can also be understood as an empowering commentary on derogatory views and representations of marginalised groups in Peru.¹¹

5 Richard Schaedel, *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989, p. 51.

6 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 112.

7 Verónica Janssen Samánez, *Cajamarca. Un siglo de fotografía, 1850–1950*. Lima, Perú: Antares Artes & Letras; Minera Yanacocha, 2002, p. 21.

8 Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *Collaboration. A Potential History of Photography*. London, New York: Thames & Hudson, 2023.

9 Walther Maradiegue, “Los márgenes del archivo arqueológico andino: espacios locales y ciencia moderna en el archivo de Hans Heinrich Brüning”. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques*, 2023, p. 5. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/91491#tocto1n1>.

10 Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.

11 For example, *cara de huaco* (lit. *huaco* face) is also used as a racist slur in Peru.

Recognising Afro-Peruvian and Chinese Communities

While the use of historical photographs without reflection on their historicity and genre can lead to a one-dimensional, naturalistically romanticised interpretation, in some cases the “indexical trace”¹² of certain groups or individuals in photographs can help bring underrepresented histories into view. As Sealy notes, “such archives, in their myriad representative ways, are loaded with unspoken and culturally invisible subjects, and [...] the photographs within them work politically and aggressively as active agents locked within a colonial photographic paradigm.”¹³ Although the Brüning archive, and particularly his photographs, has been used extensively by North Peruvian actors to revitalise Mochica or Muchik identity in recent decades,¹⁴ representations of other communities, such as people of African or Asian descent, have remained largely overlooked in its recent re-evaluation. While awareness of and research into the country’s Afro-Peruvian and Asian histories and cultures has grown significantly in the Peruvian public sphere over recent decades, the regional focus is often on well-known centres of Afro-Peruvian presence, such as Lima or Chincha. Related studies on northern Peru, by contrast, remain comparatively limited.

The origins of the African-descendant population in northern Peru are mainly linked to the forced migration of enslaved people from various regions of Africa, who were brought via the major ports of Panama and Cartagena (Colombia) to the Pacific coast. In the 18th century in particular, the number of enslaved people increased sharply due to the growing demand for labour on the local sugarcane haciendas.¹⁵ Trujillo and Zaña, with their local ports, became major logistical hubs for the redistribution of enslaved Africans to cotton and sugar plantations. Conditions only improved gradually following the abolition of slavery in 1854. Plantation owners had a continuous demand for cheap labour, a demand that could not simply be met by recruiting Indigenous workers from the highlands. As a result, from the 1850s onwards, Chinese contract workers were also employed on plantations and haciendas. Many had been brought to South America under duress via Guangzhou, Hong Kong, and Macau, and were forced to work under slave-like conditions during their first years there.¹⁶

12 Edwards, op. cit., p. 188.

13 Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence & Wishart, 2019, p. 3.

14 Gisela Cánepa Koch, “Unfixed Images. Circulation and New Cultural Uses of Heinrich Brüning’s Photographic Collection”. In: Gisela Cánepa Koch & Ingrid Kummels (eds.), *Photography in Latin America. Images and Identities across Time and Space*, Bielefeld: Transcript, 2016, pp. 65-102. doi: <https://doi.org/10.14361/9783838943317-003>.

15 Maribel Arrelucea Barrantes, Jesús A. Cosamalón Aguilar, *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura, Perú, 2015, p. 18. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La-presencia-afrodescendiente.pdf>.

16 See Humberto Rodríguez-Pastor, “Herederos del dragón. Historia de la comunidad china en el Perú”. *Biblioteca Digital IdenTusanes (Lima)* 93, 2000. https://www.tusanaje.org/biblioteca/files/original/1/23/2000_Rodriguez_Humberto_herederos_dragon_libro_manuscrito.pdf.

By the end of the 19th century, Afro-Peruvian and Asian workers and their descendants lived primarily in the vicinity of large haciendas such as Laredo (Trujillo region) and Pomalca (Chiclayo region), where Brüning also worked as a technician and administrator. These privileged managerial positions were mostly held by foreign professionals from Europe. Brüning’s collection includes numerous photographs of haciendas, many of which depict him in a prominent position alongside workers of diverse origins. Some pictures testify to his closeness and familiarity with hacienda owners, such as José Ignacio Chopitea (1857/58–1923), owner of the Hacienda Laredo, and his family. By contrast, other photographs staged workers as ethnographic or even racialised “types”, which are often reflected in the photos’ inscriptions.

At the same time, many of his pictures also document the everyday coexistence of people of diverse ethnic backgrounds, for example at religious festivities, during carnival celebrations, fishing at sea, or bathing in rivers. Given the ambivalence of these photographic contents, and their lack of recognition, the curatorial team sought dialogue with today’s representatives of the Afro-Peruvian community in northern Peru. In a conversation with Luis Rocca, director and co-founder of the Museo Afroperuano in Zaña and a prominent advocate for the recognition of Afro-Peruvian culture and history, it was precisely these everyday photographs that caught his attention.¹⁷ For Rocca, they provide further evidence of the plurality of forms of coexistence, ethnic diversity, and *mestizaje*, as well as of the social bonds that existed between the various communities then resident in northern Peru. He also acknowledged the significance of individual portraits of Afro-Peruvian people in the Brüning collection, pointing to specific details such as the importance of rivers in everyday life. Rivers were not only closely linked to the operation of the haciendas, but also functioned as a place for social gathering and a literal source of life for residents. The insights gained through the exchange with Luis Rocca have been instrumental in guiding the curatorial selection and presentation of the photographs, enabling a decolonial reading that goes beyond the photographer’s lens and the limiting interpretation of the Brüning Archive as purely Muchik ethnography. Instead, this reading highlights the relevance for today’s Afro-Peruvian and other marginalised communities and enriches the exhibition with their own perspectives.

Between Exploitation and Cultural Tradition

Although Brüning’s collection contains numerous photographs of haciendas and plantations, this documentation does not appear systematic or aimed at recording the predominantly exploitative living and working conditions of the labourers. Nevertheless, Brüning does not seem to have been unaware of or indifferent to the precarious circumstances of the workers’ families, at least in other contexts. Samyr

17 The conversation between Luis Rocca, Gisela Cánepa, Walther Maradiegue, and Christine Chávez took place online on November 20, 2025.

Bazán, for example, used Brüning’s photographs to trace the exploitation and dependence of hat weavers in Eten, a small town on the coast of Lambayeque where Brüning lived from 1906 to 1910 while conducting linguistic studies on the Muchik language.¹⁸

Hat weaving in Eten was organised through family-based production, with artisans bound by debt to their master or *patrón*, a relationship that was difficult to escape from and often passed on to subsequent generations. Brüning’s notes on regional cultural terms include descriptions of *petatería*, the places or houses where the hat weavers worked. In these notes, he explicitly denounces the prison-like dependency and unhygienic working conditions the weavers were forced to endure.¹⁹ He also documented their work in twelve photographs. Paradoxically, however, these hardly reflect the precarious conditions he describes. Although many of the pictures show very young children weaving hats, the exact working conditions of the people depicted can only be inferred. Here again, the photographer’s gaze shifts between different modes. It ranges from close-up, almost intimate, and at times even cheerful scenes in which Brüning seems to be sitting on the floor among the people, to spontaneous-looking group shots and more distant, ethnographically staged scenes. These staged images, primarily depicting neatly dressed women demonstrating their work, are interestingly enough precisely the photos that circulate most widely in online forums today. Hats made from palm leaves (*macora*) or rushes (*junco*), and the art of hat weaving itself, are considered elements of cultural heritage and a sign of local identity in northern Peru, particularly in Eten. As Gisela Cánepa observes, many of Brüning’s photos reached the Peruvian public via the mediating, objectifying, and sometimes exoticising gaze of US anthropologist Richard Schaedel.²⁰ They are frequently used by local actors within a similarly ethnographic framework to legitimise an ancestral Muchik tradition.²¹

Nevertheless, this discourse in which Brüning’s photographs and records, and their significance, are constantly being renegotiated remains a lively and dynamic one.²² More in-depth studies, such as Bazán’s aforementioned work, which positions itself as a critical, publicly beneficial contribution to the history of northern Peru and Lambayeque and includes the voices of descendants of the hat weavers, bring the forgotten and previously unnoticed aspects of this tradition to public attention.

Alternative Interpretations

Another method of tracing invisible, obscured, or missing narratives in historical archives, especially those of marginalised groups, is through critical interrogation and the development of informed yet sometimes speculative

18 Samyr Bazán Díaz, *Sombreros y esclavitud en un pueblo indígena al norte del Perú*. Fondo Editorial Digital Autogestionado sin fines de lucro - F.E.D.A.L., 2022.
19 MARKK, Brüning Archive 4.3 / Sheet 170
20 Cánepa, op. cit.
21 Ibid.
22 See Cánepa, pp. 18-21, in this volume.

interpretations. In art and exhibition contexts, as well as in academic production, this approach is often articulated through the concept of *critical fabulation*, a term coined by Saidiya Hartman.²³ Peruvian sociologist Roland Álvarez employs a related methodology in his efforts to reconstruct potential queer spaces and practices in Peru’s culture and history. Using an autoethnographic approach in his field research, he has examined *chicherías* (also known as *chicheríos*) in northern Peru as sites of queer encounters in the present and possibly also the past.²⁴ *Chicherías* are bars or small shops, often located in rural or urban peripheries, where *chicha*, a traditional fermented corn drink, is sold and consumed while people meet, drink, and celebrate. The consumption of *chicha*, including in ritual and religious contexts, is a millennia-old tradition in the Andes and may also have been associated with homoerotic practices in northern Peru. Álvarez explores the extent to which *chicherías*, especially under conditions of colonial repression, may have evolved into spaces where queer life was able to exist more or less clandestinely. As part of this research, he has also embarked on an intensive search for clues in the Brüning archive. The curatorial team invited Álvarez to contribute collaboratively to the exhibition by critically engaging with Brüning’s photographs and documents related to *chicherías* and presenting his results, thus highlighting potential scenarios and alternative interpretations.

The exhibition therefore approaches different themes within the collection of Brüning’s materials from multiple angles, placing them in dialogue with contemporary perspectives grounded in situated engagements by artists, scholars, and community members in Peru. In doing so, it challenges both the photographer’s gaze, shaped by colonial and ethnographic norms, and established interpretations of the Brüning archive, while emphasising its continued resonance and relevance in the present and for the future.

• Christine Chávez is curator of the Americas collections at MARKK, with a special research interest in the history of museum collections, the deconstruction of colonial photography, contemporary Indigenous art, and collaboration with descendant communities.

23 Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”. *Small Axe* 26, 2008, pp. 1-14.
24 Roland Álvarez Chávez, “(Re)construyendo el pasado y el presente: Un debate sobre las posibilidades analíticas y metodológicas para la reflexión sobre la sexualidad masculina en el norte del Perú”. In: *Investigaciones sociales* 22 (42), 2019, pp. 205-222.

The Archive as a Space of Latent Alliances

Walther Maradiegue

Visiting Eten today is an inspiring experience. A coastal town on the shores of the Pacific Ocean, situated in the midst of the tropical Andean desert, it is a place where time seems to move more calmly and smoothly. This atmosphere can trick visitors into leaving after only a couple of hours, yet Eten offers much more than a first impression may imply: friendly homes, historical sites, and a beautiful beach, as well as bakeries offering regional delicacies where one can always engage in an informal but unfailingly pleasant conversation with a local, complemented by a sweet *biscocho*. If you do venture to Eten, a visit to the Museo Etnológico Pedro Ruiz Gallo, founded by local professor Eduardo Cumpa, is just as rewarding as all those who recommend it assert. The museum is small but welcoming, rich in information, stories, and anecdotes made concrete through objects and documents that trace local history and culture, stories whose best narrator is none other than Cumpa himself. Always a lively speaker, he readily engages with his listeners’ curiosity about various local topics, from the apparition of the child Jesus in a consecrated host in Eten in the 17th century to the arrival of the first train in the late 19th century, local agricultural and artisanal fishing traditions, and the life of a Peruvian engineer from the region who became a national hero over a hundred years ago.

However, speaking with him about Enrique Brüning, as the multi-hyphenate engineer and ethnologist was known in Peru, always feels special. These conversations can last for hours, as the differing aspects of Brüning’s story abound, along with facts, anecdotes, and amusing speculation. There is always time for Cumpa to share his discoveries in the local archives of Eten, where he has uncovered evidence that Brüning served as a godfather at baptisms and weddings, or that he worked for the local municipality on the construction of a slaughterhouse. These documents provide the basis for much broader conversations centred around Cumpa’s hypotheses on Brüning and the materials and sites he hopes to locate in the future: now a retired schoolteacher, he always has a new research project on the go. For instance, he once half-jokingly remarked that he would like to identify the house where Brüning lived during his years in Eten, since the address has yet to be found in any document. On one

occasion, we visited the Eten pier together, where Brüning may have disembarked sometime in 1885. There, Cumpa speculated about what it would have been like to see the pier from afar more than a century ago, all while having light-hearted conversations with local fishermen. We also visited a building that once functioned as a hotel for travellers during the years when trains operated in the region. According to Cumpa, Brüning may have stayed there for a few nights upon his arrival while searching for a permanent place to stay, prompting still further speculation about his first moments in Eten. These conversations often ended with jokes about how the people of Eten 130 years ago would have reacted to seeing a white German man walking through their dusty streets, how difficult it must have been for him to gain the trust of Etenanos in order to photograph them or record them speaking in Muchik, and the closeness that must have developed between Brüning and the locals in order to achieve the intimacy suggested in documents, field notebooks, and photographs.

This exchange of certainties and conjectures, of archives and imagination, of information and humour often occurs when speaking with Cumpa, but also with other residents of present-day Eten. They have been central to the fieldwork that Gisela Cánepa and I have conducted over the past three years, and their insights have guided the curatorial project we developed together with Christine Chávez at the MARKK. In these evocations of Brüning and the archive of his works, its uses and interpretations, there is both hard evidence and less tangible suggestions of multiple alliances, past and future. From the closeness glimpsed in the photographs to the ways the images are currently being used and continually transformed by various people both in Peru and beyond, this archive emerges as both proof and promise of collaborations, tensions, and alliances.

Historically, Brüning’s photographs have been understood as tokens of coexistence and alliance, both historical and contemporary, that sometimes suggest conflict and sometimes appear oriented toward mutualism and political cooperation. The tensions, internal contradictions, and variety of gazes that coexist within the images alongside that of the photographer himself constitute a visual archive

rich in poses, perspectives, and readings. Each reading, in turn, is also a possible transtemporal alliance between contemporary local actors and the Peruvians who once posed before a photographic camera that functioned as a trans-cultural medium. As Arjun Appadurai has explained, looking at an archive is never simply an engagement with the past, but an argument for a desired future.¹ It is precisely this sort of potential that has resurfaced in recent decades through new readings, interventions, and circulations of and from the archive of Brüning’s materials. Moreover, what we call the Brüning archive today comprises much more than the materials originally collected by the German engineer. Alongside these original artefacts, there is also the wealth of material that has subsequently been produced about them, opening up an infinite possibility of alliances, dissent, and political and cultural interventions.²

The Brüning archive thus becomes a space in which various actors, groups, and institutions discover the possibility of establishing networks of cooperation. More than anything else, these alliances are possible (and remain latent even if not realised) because of the rich complexity of Brüning’s images, a product of his eagerness to meet the Other across multiple situations and roles. The multiple gazes he possessed – that of a German man, an engineer, a scientist, a *compadre*, a photographer, a godfather, a neighbour – all shaped his photographic practice into one of approach and relation. As Mark Sealy, curator of the 9th Triennial of Photography Hamburg 2026, has suggested, the camera functions as an “intimate companion”,³ one in service of a medium in which vulnerability, humanity, and power asymmetries coexist and can be read in many ways. For Brüning, it was a medium that captured only brief glimpses of a years-long coexistence between peoples in northern Peru.

Photography and Possibility

As Walter Benjamin theorised, the photographic camera can become a political tool insofar as mechanical reproduction causes the ritual-bound aura of the artwork to wither. In this shift, the work’s value migrates from cult to exhibition: images reach mass audiences rather than remaining anchored to a singular, privileged site. Photography does not cease to be art, but it transforms art’s social function – opening a critical possibility for collective audiences to perceive and intervene in social reality.⁴

One of the most compelling examples of Brüning’s photography as a transformative tool lies in the ways the archive of his works became both a framework as well as a catalyst for cultural and political projects that have taken

1 Arjun Appadurai, “Memoria, Archivo y Aspiraciones”. In: Margarita Gutman (ed.), *Construir Bicentenarios: Argentina*, Buenos Aires: OLA/The New School and Caras y Caretas, 2005, pp. 129-135.
2 See Cánepa, pp. 18-21 in this volume.
3 Mark Sealy, “Curatorial Concept” (2025), 9th Triennial of Photography Hamburg 2026. <https://2026.phototriennale.de/en/conceptdetail> (last accessed 9 April 2026).
4 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” [1935]. In: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008, pp. 19-55.

place since the 1980s. During this period, a group of local Peruvian and foreign researchers began promoting what they described as a revival of the Muchik peoples, their traditions, and traditional ecological knowledge. One of the central figures in this movement was US anthropologist Richard Schaedel, who in 1989 published *La Etnografía Muchik en Las Fotografías de H. Brüning 1886-1925*.⁵ This publication marked the first attempt to widely circulate Brüning’s images within Peru and was complemented by the reprint of Brüning’s ethnohistorical work *Monografías del departamento de Lambayeque*,⁶ originally published in 1922, in the same year. In his book, Schaedel not only presented a curated selection of the Brüning visual archive, but also classified the photographs into ethnographic categories. Through this systematisation, he argued that Brüning’s photographs articulated a scientific and cultural project aimed at recovering the ecological knowledge of the historic territories that Muchik peoples had preserved for centuries. These territories extended from the Pacific Ocean and the tropical deserts of the northern Peruvian Andes, irrigated by seasonal rivers that form fertile valleys, to the foothills of the Andes mountains. As Schaedel writes: “For his time, Brüning was unique in the objectivity he displayed towards Indigenous peoples and for the value he placed on their traditional culture [...]. In the Indigenous peasantry of the north coast he was able to identify the repository of pre-Hispanic culture that they had been able to retain even after almost four centuries of acculturation [...] and he was thus able to trace the continuous history of the Muchik people since pre-Hispanic times”.⁷ In this sense, Schaedel’s book was not only an anthropological analysis of a photographic archive, but also an ethnographic reinterpretation and contemporary curation of a visual corpus within a regional political landscape increasingly shaped by demands for the recuperation of Muchik culture and systems of ecological knowledge.

Schaedel’s publication, together with his later academic and activist work, was highly influential not only due to its role in disseminating Brüning’s images, but also in how it positioned him as a significant historical figure in the region. As noted above, *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925* was not an isolated effort. Rather, it was part of a larger initiative involving local actors who identified themselves as Muchik researchers and elders, including Victor Rodríguez Suy Suy, the brothers Antonio Hermógenes and Jorge Juan Sachún Cedeño, Victorino Túllume, Victor Fiestas, Antonio Sérrepe, and Ana Ramos Cabrera, among others. Since the 1980s, they have published countless works dedicated to the preservation of local fishing and agricultural traditions, the recuperation of the Muchik language, the development of pedagogical methodologies grounded in Muchik knowledge systems, and reflections on the restitution of traditional forms of Muchik governance and territoriality. Importantly, these researchers are also Muchik cultural activists, combining academic work with

5 Richard Schaedel, *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989.
6 Hans Heinrich Brüning, *Estudios monográficos del Departamento de Lambayeque. New facsimile edition*. Chiclayo, Perú: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño, 1989.
7 Schaedel, op. cit., p. 12.

activities such as publishing children’s educational materials, working at municipalities, managing dance and music groups, and organising local pageants that highlight both the beauty of Muchik teenagers (*Iñikuk*) and their knowledge of Muchik traditions. A particularly notable achievement was the creation of the “Confederación de los Pueblos Muchik” (Confederation of Muchik Peoples), which counted Rodríguez Suy Suy, Schaedel, and many others among its participants. Rodríguez Suy Suy even ran as a candidate for mayor in the region, albeit unsuccessfully.⁸ Throughout this body of academic and activist work, which has steadily developed from the 1980s to the present, the Brüning archive has remained a central reference point. His images appear frequently in museums, cultural centres, banners, booklets, newspaper articles, and, more recently, on social media. In addition, Brüning’s research on the Muchik language serves as one of the most important resources for the publication of related dictionaries and grammar books, due to the rigor with which he documented this now-extinct language.⁹ Given the grassroots and governmental initiatives over the past two decades to promote the teaching of Muchik in schools and universities, the value of Brüning’s research and recordings has only increased.¹⁰

Sonic Alliances in the Archive

The emergence and widespread adoption of digital tools and social media platforms, albeit in a manner both irregular and unequal, also facilitated the arrival and adaptation of additional materials from Brüning’s estate. While it is his photographs that have circulated most widely, other media, such as his sound recordings, have also gradually entered the public sphere and been reappropriated in Peru. Produced between 1910 and 1925, a group of 20 recordings survived both time and multiple displacements, eventually returning to Peru in the form of CDs, mp3 files, and YouTube videos after being digitised by the Berlin Phonogramm-Archiv in the early 2000s.¹¹

The circulation of these materials further increased Brüning’s visibility in northern Peru, as his recordings constitute some of the earliest phonographic documents ever produced in the country. They also testify to his curiosity and willingness to employ a wide range of technological equipment available to him in service of his research and documentation efforts. More significantly, these recordings

sparked further curiosity in the archive of his materials more broadly and caught the attention of local musicians and music researchers, who found in the recordings a kind of aural window into how the region sounded more than a century ago. Their subsequent listening to, dialogue with, and re-staging of early-20th-century recorded sounds constitute what Paloma Palau describes as “sonic alliances”: performative and negotiated strategies through which diverse actors share experiences of sounding, listening, performing, and dancing in order to reinterpret and reproduce a sense of community.¹²

In these sporadic alliances, the archive becomes both a source and a catalyst. For contemporary audiences and musicians in Peru, listening to the digitised recordings in Lambayeque generated experiences of identification and estrangement. Identification emerged as they recognised the tracks’ titles and the places and names mentioned within them. Estrangement arose when certain genres, rhythms, and specific sections of music sounded different to the contemporary ear. This distance can be attributed to several factors, including early 20th century musical cultures in the Andes, the technical limitations of the phonograph which made it unable to record pieces longer than two minutes, Brüning’s own agenda to collect music perceived as “Indigenous” by German musicologists of the time, and the negotiations that likely took place between Brüning and the musicians prior to the recording sessions.

This tension between identification and estrangement motivated members of the musical group Tierra Adentro to conceive a project dedicated to performing the music again for contemporary audiences in Peru. Active since the 1990s as both performers and researchers of traditional Andean music, in 2020 Tierra Adentro received funding from the Peruvian Ministry of Culture to present a series of concerts based on Brüning’s recordings. The project involved extended periods of research, repeated listening sessions, the transcription of the recordings into musical scores suitable for live performance, and the design of a concert format that could be of interest to present-day audiences in northern Peru. Central to this process was collaboration with local musicians and artisans, including the musician and artisan known as Chuquino. Together, they recreated instruments documented by Brüning, some of which are no longer played in the region. Based on the recordings, Chuquino made a PVC replica of the *chirimía*, a double-reed woodwind instrument similar to an oboe. The absence of an “original” *chirimía* became a creative opportunity for Chuquino, allowing him to create an instrument that “sounded like” the one recorded by Brüning. This act of listening-based reconstruction established a *sonic alliance* between the early 20th century musicians and their contemporary counterparts, grounded in shared practices of sounding and performance. During their concerts, members of Tierra Adentro emphasised that they were playing regional music that was “returning” to the region after more than a century of absence.

12 Paloma Palau Valderrama, “Alianzas Sónicas: Pensando desde las (etno)musicologías la investigación-creación”. In: César Alfaro Mosquera, Ernesto Hernández (eds.), *Memorias del II Seminario Internacional Arte & Alteridad*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2021, pp. 264-274.

In doing so, they established a link to other musicians such as Manuel Quesñay, Francisco Cumpa, Francisco Ángeles, José Albíteres León, and Jenofonte Paredes, whose names appear in the notes accompanying Brüning’s recordings and whose music continues to circulate today, promoting new practices of musical performance and shared listening.

Among the names preserved in the Brüning archive, one appears in both photographs and sound recordings: Manuel Quesñay. Living in Eten during the years in which Brüning resided there, Quesñay is featured not only in two portraits and a musical recording, but also in photographs taken at the town’s street market. This repeated appearance suggests a familiarity between Quesñay and Brüning and that they might have even been acquaintances. A few years ago, after discussing the recordings with Eduardo Cumpa, we learned that the Quesñay family still lived in Eten. Together with Óscar Liza, another local researcher, Cumpa identified Guillermo Quesñay as Manuel Quesñay’s grandson. Visiting him and his family was an unforgettable fieldwork experience, excerpts of which are presented in this exhibition. These encounters demonstrate how collaboration with local researchers deepened our understanding of Brüning’s enduring presence in Eten and of the ways in which the archive continues to activate personal and communal memory. We witnessed how the Brüning archive remains a space for future alliances, where fieldwork itself becomes a collaborative endeavour and shapes institutional partnerships, including our work with the MARKK in jointly curating this exhibition. In these collaborative spaces and practices lies the persistent possibility of alliances in and through the archive. Here, memory, different gazes, forms of listening, and dialogue transform archival materials and generate new ones, ensuring the continued resonance of Brüning’s images for contemporary Peruvians.

• Walther Maradiegue leads the DFG Emmy Noether Junior Research Group “Archival Sovereignty: Indigenous Digital Media, Language Revitalization, and Land Defense in the Andes” hosted by the Department of Anthropology of the Americas at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

8 Raúl Asensio, “Nosotros los Muchik. Turismo, arqueología, antropología y discursos de identidad colectiva en la costa norte del Perú (1987–2009)”. In: Raúl H. Asensio, Beatriz Perez Galán (eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Tenerife; Lima: Asociación Canaria de Antropología; Instituto de Estudios Peruanos, 2012, pp. 35–60.
9 Hans Heinrich Brüning, José Antonio Salas, *Mochica Wörterbuch. Dicionario mochica: Mochica-castellano, Castellano-mochica*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2004.
10 See also María Elizabeth Tavera Peña, *Ideologías lingüísticas sobre la lengua Muchik en el discurso etnoidentitario en el norte peruano: Autenticidad y mercantilización*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021, <http://hdl.handle.net/20.500.12404/18059>.
11 See also Virginia Yep, “Las grabaciones musicales de Juan Enrique Brüning”. In: *Walzenaufnahmen aus Peru = Grabaciones en cilindros del Perú, 1910–1925*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2003, pp. 56–71.

Presentación

Barbara Plankensteiner

Con motivo de la 9.^a Trienal de Fotografía de Hamburgo 2026, el Museum am Rothenbaum (MARKK) dedica por primera vez una exposición propia al extenso material fotográfico de Hans Heinrich Brüning, que se incorporó al fondo del MARKK entre 1926 y 1933, con el título de *Imágenes resonantes del Perú*. Las fotografías históricas y los extensos archivos disponibles despiertan desde hace tiempo un gran interés entre los investigadores —no solo peruanos—, ya que constituyen una documentación especial de la vida y la gente del lugar, así como de los paisajes, la arquitectura y los yacimientos arqueológicos del norte de Perú. La exposición no se centra en el significado de las fotografías, sino que cambia el enfoque y lo pone en el valor y la apropiación local del material gráfico en la actualidad. El punto de partida del proyecto fueron las investigaciones y los contactos de dos antropólogos culturales peruanos, Gisela Cánepa (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Walther Maradiegue (Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn), que proyectaron la exposición junto con Christine Chávez, curadora de las colecciones americanas del MARKK. El tema y el material se adaptaban perfectamente al enfoque de la Trienal de Fotografía de este año, comisariada por Mark Sealy, y nos complace enormemente que el proyecto también haya despertado un gran interés en él.

El título de la exposición, *Imágenes resonantes del Perú*, no solo refleja la apropiación y la importancia del material en Perú, sino que también hace referencia a la necesidad de examinar los rasgos coloniales del contexto en el que se crearon las fotografías, lo cual plantea cuestiones complejas. En los análisis de este material que se han realizado hasta ahora, apenas se ha tenido en cuenta la colonialidad de las imágenes, por lo que este aspecto constituye un tema central para el MARKK. Brüning se mudó a Perú a finales del siglo XIX y vivió durante casi cincuenta años en la región de Lambayeque, donde trabajó como ingeniero, coleccionista, fotógrafo e investigador autodidacta. Sus fotografías son expresión de una época en la que la fotografía se consideraba un medio objetivo de registro etnográfico, pero que, al mismo tiempo, también fijaba relaciones y proyecciones. Por lo tanto, el análisis de este fondo fotográfico por parte del museo requiere una revisión crítica que se centre en las condiciones de su creación, su interpretación y su uso. La exposición se pregunta por los antecedentes históricos, los objetivos y la motivación de las fotografías, así como por las condiciones epistémicas de una interpretación «etnográfica» de estas imágenes. El ensayo de Christine Chávez que aquí se publica se dedica, entre otras cosas, a cuestiones relativas a la responsabilidad de las instituciones museísticas en el manejo de material gráfico de carácter colonial y sus ambivalencias inherentes.

El acceso al archivo Brüning en Perú, en cambio, es un tema diferente, aunque no menos crítico. En este caso, lo más importante es el potencial del contenido de las imágenes, que desde hace muchas décadas se consideran una fuente documental relevante sobre la cultura Muchik. El Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque, con el que nuestra institución mantiene desde hace varias décadas una estrecha relación, y al que hemos proporcionado en repetidas ocasiones material fotográfico y de archivo, desempeña un papel especial en este sentido. Numerosos científicos, artistas y miembros de las comunidades locales han examinado las fotografías, las han contextualizado y las han integrado en las prácticas locales de conocimiento y memoria. Las perspectivas resultantes no solo consideran el archivo fotográfico como un testimonio de la historia marcada por el colonialismo, sino que lo utilizan como recurso para la reapropiación y reinterpretación cultural.

A través de diferentes formas de mediación digital, el material fotográfico se difundió en Internet, tuvo eco en las redes sociales de Perú y llegó, así, a personas que encontraron en las

imágenes puntos de conexión creativos y generadores de identidad. La contribución de Gisela Cánepa informa sobre las posibilidades que ofrece la apropiación digital más allá del archivo, y sobre el trabajo colaborativo desde diferentes lugares, que supera las distancias geográficas y abre nuevas formas de diálogo. Tal diálogo se basa en una concepción del trabajo de archivo que apuesta por la colaboración, la responsabilidad compartida y la apertura, un tema que también Walther Maradiegue toma como punto de partida para su contribución. Con ello, la exposición *Imágenes resonantes del Perú* se suma al tema principal de la Trienal de este año, *Alliance, Infinity and Love – in the Face of the Other*, en el que, siguiendo a Emmanuel Lévinas, «el Otro» no se entiende como un objeto lejano y ajeno, sino como un sujeto cercano. A través de procesos de reapropiación y reinterpretación, las fotografías de Brüning se convierten en un archivo vivo, en espacios en los que el pasado y el presente entran en un activo intercambio polifónico. Las fotografías entablan un diálogo transmedial con grabaciones históricas de Brüning, su legado arqueológico y las interpretaciones musicales actuales.

Deseo expresar mi agradecimiento especialmente a nuestros colaboradores en Perú, por haber impulsado la nueva consideración y evaluación del archivo en la exposición. Agradezco al equipo curatorial de *Imágenes resonantes del Perú* —Christine Chávez, Gisela Cánepa y Walther Maradiegue— que hayan abordado este material de archivo, así como su reactivación actual, con esmerada dedicación, un amplio conocimiento de la historia cultural peruana y curiosidad creativa. Cánepa y Maradiegue han colaborado estrechamente en Perú con Eduardo Cumpa (fundador del museo local Pedro Ruiz Gallo, en Eten), Oscar Liza (exalcalde de Eten), Guillermo Quesñay (músico de Eten y descendiente del músico Manuel Quesñay, retratado por Brüning), Chuquino (músico y luthier de Chiclayo), Tierra Adentro (grupo de artistas de música tradicional andina) y el Museo Arqueológico Nacional Brüning. A todos ellos les doy las gracias por su compromiso y su disposición a cooperar. También quiero expresar mi más sincero agradecimiento a los artistas participantes: Marystela Camacho abre nuevas perspectivas con intervenciones bordadas en las fotografías históricas, mientras que Enzo Miguel Matute combina en su cerámica la obra fotográfica de Brüning y sus actividades arqueológicas, y ha creado tres series de obras en las que crea ficciones arqueológicas basadas en las tradiciones cerámicas locales. El sociólogo Ronald Álvarez Chávez (Instituto Internacional de Estudios Sociales-Universidad Erasmus) enriquece la exposición con una perspectiva queer sobre el archivo de Brüning, y Luis Rocca Torres, director y cofundador del Museo Afroperuano en Zaña, al norte de Perú, comparte su amplio conocimiento sobre la historia y el presente afroperuanos, de los que también da testimonio el archivo de Brüning. Además, queremos agradecer al Instituto de Etnomusicología (IDE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú que nos hayan proporcionado material de su archivo. Todos ellos, junto con otros colaboradores en Perú, han contribuido directa e indirectamente a una lectura pluriversal del archivo de Brüning.

El diseño de la exposición ha estado a cargo de Weng Xinyu (YUUE Design Studio, Berlín), a quien agradezco sinceramente su sensible trabajo. También quiero expresar mi agradecimiento al equipo del MARKK por la perfecta y oportuna realización de la exposición. Hago llegar un agradecimiento especial a la directora de nuestro archivo fotográfico, Catharina Winzer, y a su asistente, Anahita Sadri-Khanloo, así como a nuestro fotógrafo, Paul Schimweg, que han desempeñado un papel importante en la selección y preparación del material fotográfico para la exposición y el catálogo. Como siempre, también queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento al equipo de gestión de exposiciones dirigido por Carl Triesch.

Ha sido un gran placer colaborar con el equipo de la 9ª Trienal de Fotografía, al que expresamos nuestro más sincero agradecimiento. Mark Sealy, como director artístico, ha elegido un tema especial, que nos ha atraído desde el principio y que resulta especialmente relevante para el trabajo de nuestro museo, ya que «Alianza, infinitud, amor – ante el rostro del Otro» se centra en lo que nos une, y no en lo que nos divide. Agradecemos a Bettina Freimann, Cale Garrido, Mela Dávila Freire, Bert Kaufmann y Dirk Luckow la excelente coordinación y organización de este complejo proyecto interinstitucional.

Agradecemos a la Autoridad de Cultura y Medios de Comunicación de la Ciudad Libre y Hanseática de Hamburgo la financiación especial de nuestra exposición con cargo al fondo de la Trienal de Fotografía.

• **Barbara Plankensteiner**
es antropóloga social y cultural y, desde 2017, directora del Museo Rothenbaum – Culturas y Artes del Mundo (MARKK), donde ha iniciado un amplio proceso de reposicionamiento y descolonización. Además, es cofundadora del Grupo de Diálogo de Benín e impulsora del proyecto Digital Benín.

Resonancias en el archivo infinito

Gisela Cánepa

Mi interés por la fotografía de Hans Heinrich Brüning comenzó en 2014, al ver circular estas imágenes en redes sociales —por ejemplo, en el grupo de Facebook «Antiguas Fotos de Chiclayo»—, aunque el MARKK aún no contaba con un catálogo en línea de su colección. Este encuentro no tuvo lugar en el archivo ni en el museo, sino en un espacio digital activo, donde las fotografías reaparecían con comentarios, memorias familiares y afectos, mostrando que no pertenecían solo al pasado ni al ámbito institucional, sino que se activaban de nuevas maneras en el presente.

A partir de entonces, he seguido la vida social de estas fotografías, desde su registro en archivos hasta su estudio etnográfico presencial y digital, observando sus desplazamientos, reactivaciones y usos en diversos contextos. Junto con Walther Maradiegue, ampliamos esta mirada a la colección sonora de Brüning, explorando el carácter multimedia de su archivo, así como la manera en que fotografías, grabaciones sonoras y otros materiales se reensamblan en las redes sociales, más allá de las divisiones impuestas por los museos y sus sistemas de clasificación.

Hoy, la circulación digital de estos materiales constituye un espacio de disputa donde nuevos actores acceden a las colecciones de Brüning, produciendo curadurías e interpretaciones que desbordan los límites institucionales. Esta dinámica redefine las relaciones entre Brüning, sus colecciones, los museos, los investigadores y las comunidades de origen, poniendo en tensión —a veces subvirtiendo, otras reproduciendo— los regímenes tradicionales de autoridad, propiedad y clasificación del patrimonio, así como las desigualdades históricas que los sustentan. De estas transformaciones surge un archivo infinito: siempre inacabado, inestable y atravesado por disputas persistentes sobre sus sentidos, usos y límites.

En este contexto, la exposición *Imágenes resonantes del Perú* —y la curaduría colaborativa con Christine Chávez— se plantea como una intervención que, desde una perspectiva crítica poscolonial, entra en diálogo con el archivo infinito de Brüning. A partir de tres ejes curatoriales —el archivo infinito, la ambivalencia de la mirada fotográfica de Brüning¹

y las alianzas latentes en su creación, circulación e interpretación²—, la propuesta dialoga con los saberes y agendas situadas que han activado el archivo en las últimas décadas y, al intervenir en las relaciones que este ha mediado, contribuye a su reconfiguración. La exposición se concibe también como una oportunidad para interrogar los alcances de la práctica curatorial, así como cuestiones de acceso, autoridad interpretativa y posibilidades futuras del archivo Brüning.

Brüning y su archivo: resonancias y vínculos

La colección fotográfica de Brüning que se conserva en el MARKK y compuesta por más de 2.000 imágenes, forma parte de un archivo más amplio que incluye piezas arqueológicas, documentos históricos, registros sonoros, correspondencia y cuadernos de campo. Este archivo abarca desde el pasado prehispánico hasta la vida del coleccionista, y hoy se encuentra disperso entre museos y archivos de Lambayeque, Hamburgo y Berlín. Siguiendo la noción de colecciones como relaciones,³ sus objetos median vínculos entre materiales, personas, comunidades e instituciones, insertos en complejas estructuras de poder. Cada objeto, como huella material de relaciones pasadas, continúa activando redes sociales y epistemológicas.⁴

Este acervo fue reunido por Brüning a lo largo de los cincuenta años (1875-1925) que residió en Lambayeque, en la costa norte del Perú. Nacido en Hoffeld/Bordesholm, un pueblo cercano a Hamburgo, llegó al país a los veintisiete años para trabajar en el mantenimiento de maquinaria y en la administración de las grandes haciendas azucareras de

2 Véase Maradiegue, pp. 40-43 en este volumen.

3 Hansjörg Dilger, Barbara Göbel, Lars-Christian Koch, Stephanie Schütze, Alexis Th. von Poser (eds.). *Collections as Relations. Contestations of Belonging, Cultural Heritage, and Knowledge Infrastructures*. Londres y Nueva York: Routledge, 2025.

4 Joshua A. Bell, «A bundle of relations: collections, collecting, and communities». *Annual Review of Anthropology* 46(1), 2017, pp. 241-259. doi: 10.1146/annurev-anthro-102313-030259.

la región.⁵ Estas actividades lo situaron en un espacio de interacción entre la población rural —indígenas, afrodescendientes e inmigrantes chinos empleados— y la burguesía urbana y moderna, integrada por hacendados, comerciantes y profesionales.

Brüning desarrolló su interés por el pasado prehispánico en un contexto donde la extracción de bienes arqueológicos de huacas (sitios precolombinos) en propiedades privadas estaba profundamente imbricada en las ideas, valores y relaciones sociales de la época, las cuales entrelazaron producción de conocimiento, coleccionismo y prestigio intelectual.⁶ Además, científicos y coleccionistas extranjeros participaban en circuitos transnacionales de circulación de saberes y objetos, sostenidos por relaciones desiguales que involucraban a las élites locales, investigadores, museos y a las poblaciones que participaban en prácticas arqueológicas o eran objeto de documentación etnográfica.

Brüning fue un autodidacta con una curiosidad amplia por la arqueología, la historia, la etnografía y la documentación visual y sonora. Sus vínculos con museos e investigadores de Estados Unidos y Europa, sostenidos mediante una activa correspondencia, reflejan sin embargo su posición asimétrica: carecía del reconocimiento social e institucional que tenían los hacendados, quienes controlaban el acceso a los objetos y su intercambio con instituciones colectoras. Esta desigualdad dificultó la venta de sus colecciones antes de su muerte en 1928, y dejó pendientes promesas de intercambio, como la entrega de copias de música registrada en cilindros de cera.

El dominio del español y el uso del nombre Enrique Brüning dan cuenta de su profunda integración en la sociedad lambayecana. Su trabajo en las haciendas, la participación en la vida cotidiana y los vínculos de padrinazgo y compadrazgo le permitieron insertarse en una estructura de relaciones desiguales, basada en obligaciones y jerarquías. Desde estas posiciones socialmente negociadas, accedió a condiciones privilegiadas para la fotografía, documentando tanto a sectores rurales y populares — indígenas, trabajadores y mujeres— en espacios públicos e íntimos, como retratando a la burguesía local, con una mirada que combinó etnografía, proximidad afectiva y exploración estética.

Durante su residencia en Eten, Brüning registró los primeros ejemplos de música indígena tradicional en el Perú⁷ y documentó la hoy extinta lengua Muchik⁸ en un cilindro que el Berliner Phonogramm-Archiv considera extrañado. Estos registros —sus colecciones arqueológica y fotográfica, junto con documentos históricos, cartas y cuadernos de campo—, que llegaron a distintos museos mediante

5 Wolfgang Haberland, «Enrique Brüning, ein Deutscher in Peru». En: Raddatz, Corinna (ed.), *Fotodokumente aus Nordperu (1848-1928)*, Hamburgo: Museum für Völkerkunde Hamburg, 1990, pp. 11-17.

6 Stefanie Gänger, *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

7 Marino Martínez, «Colección fonográfica de Enrique Brüning (Lambayeque, 1910-1925)». En: Fonoteca Bicentenario (ed.), *Colección Montes y Manrique. Colección Fonográfica de Enrique Brüning*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2024, pp. 14-40. <https://bicentenario.gob.pe/fonoteca/pdf/Colecci%C3%B3n%20de%20Primeros%20Registros.pdf>.

8 *Muchik* o *Mochica* designa la lengua y las tradiciones culturales de la costa norte del Perú, vinculadas a la sociedad Moche (ca. 100-800 d.C.), y hoy se encuentra en procesos de revitalización.

intercambios académicos o ventas,⁹ se dispersaron geográficamente y se fragmentaron, tanto por las diversas rutas transatlánticas que siguieron como por las políticas de catalogación de cada institución.

Trayectorias y revalorización cultural

Las colecciones del archivo de Brüning han sido valoradas de manera cambiante según materiales, políticas museísticas y contextos culturales y tecnológicos. Analizar estas trayectorias permite comprender cómo Brüning y su archivo se constituyen mutuamente, y cómo los objetos siguen activando relaciones cuando circulan y son reapropiados. Esta mirada se basa en la noción de «biografías culturales de las cosas»¹⁰ y la amplía con un enfoque material-semiótico que conecta objetos, medios y artefactos con redes sociales y materiales.¹¹

En el marco del Centenario de la Independencia, en 1921, el Estado peruano adquirió parte de la colección arqueológica de Brüning para fundar el Museo Arqueológico Nacional Brüning. Brüning fue su primer director hasta su retorno a Alemania en 1925, y el museo funcionó inicialmente en su residencia. En 1966 se reinauguró en un edificio moderno con apoyo del gobierno alemán, consolidándose como referente científico sobre las culturas Moche y Lambayeque.¹² Esta centralidad se transformó desde 1987 con el hallazgo del «Señor de Sipán» en Huaca Rajada, que impulsó la creación del Museo Tumbas Reales de Sipán en 2002, y de otros museos de sitio vinculados a políticas de turismo y desarrollo económico.¹³ En este nuevo paisaje museístico, mientras las instituciones recientes se articulan en torno a figuras prehispánicas emblemáticas, el Museo Brüning mantiene una narrativa conmemorativa centrada en la historia de la arqueología y la memoria de su fundador.

Las narrativas sobre Brüning y su legado también han sido activamente configuradas por investigadores, promotores culturales, artistas y pobladores de Lambayeque. Un hito clave al respecto fue el trabajo del antropólogo estadounidense Richard Schaedel, quien tuvo acceso a la colección fotográfica y publicó *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925* (1989). En este libro, Schaedel

9 Christine Chávez, «Auf den Spuren eines Pioniers: Hans Heinrich Brüning und die Archäologie Nordperus». En: Köpke, Wulf & Schmelz, Bernd (eds.), *Schätze der Anden: die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, Hamburgo: Museum für Völkerkunde Hamburg, NF 37, 2006, pp. 86-111.

10 Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process». En: Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 10ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 64-92.

11 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

12 Carlos E. Wester La Torre, «Centenario del Museo Brüning: el edificio antiguo y la obra nueva». En: Wester La Torre, Carlos E. (ed.), *Centenario del Museo Brüning (1921-2021)*. Lambayeque: Museo Brüning, 2021, pp. 177-221.

13 Raúl Asensio, «Nosotros los Muchik. Turismo, arqueología, antropología y discursos de identidad colectiva en la costa norte del Perú (1987-2009)». En: Raúl H. Asensio, Beatriz Perez Galán (eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina*, Tenerife: Lima: Asociación Canaria de Antropología; Instituto de Estudios Peruanos, 2012, pp. 35-60.

1 Véase Chávez, pp. 36-39 en este volumen.

interpretaba la diversidad del archivo como expresión del esfuerzo de Brüning por documentar la continuidad histórica de la sociedad Moche. Este argumento aportó sustento académico al proyecto político-cultural de Schaedel, orientado a la reivindicación de la identidad Muchik y al fortalecimiento de la población indígena y rural, desarrollado junto a antropólogos locales como Víctor Rodríguez Suy Suy. La publicación en español y la inclusión de un amplio conjunto de fotografías, accesibles por primera vez al público lambayecano, otorgaron a este libro una dimensión de restitución que ha marcado de manera duradera la recepción del legado de Brüning en el Perú.

Posteriormente, en el marco de iniciativas de patrimonialización cultural promovidas por el Ministerio de Cultura como parte de políticas culturales neoliberales y del resurgimiento de los regionalismos, la identificación de una ancestralidad Muchik –y su revitalización mediante escenificaciones festivas, representaciones teatralizadas y procesos de recuperación lingüística– resultó estratégica para la articulación de una política de identidad Muchik orientada a posicionarse en el mercado cultural y disputar un lugar en la nación peruana frente a lo «incaico» como referente dominante.

La puesta en marcha de políticas de identidad ha renovado el interés por recursos archivísticos que les otorguen sustento histórico, revalorizando las colecciones fotográfica y sonora de Brüning, en gran parte conservadas fuera del país y de difícil acceso. Paralelamente, su figura ha sido resignificada como «padre de los museos» y «héroe cultural», visible tanto en producciones para la televisión nacional como en la denominación de calles, instituciones educativas, comercios locales o la marca del tradicional dulce King Kong.

Desde el presente, Brüning puede entenderse como parte de un archivo infinito. En la medida en que sus colecciones se conservan, exhiben, digitalizan e intervienen, se activan nuevas relaciones entre museos, investigadores, comunidades y públicos, configurando de manera recíproca tanto el archivo como la figura de Brüning como coleccionista.

Activaciones digitales

En Alemania, las colecciones fotográfica y sonora de Brüning comenzaron a ganar visibilidad desde fines de la década de 1980 gracias a las políticas de preservación y digitalización del MARKK (entonces Museo de Etnología) y del Berliner Phonogramm-Archiv. Estas políticas garantizaron su conservación, facilitaron su estudio y difusión pública, reflejada en el catálogo *Fotodokumente aus Nordperu*¹⁴ y en la publicación sonora *Walzenaufnahmen aus Peru*.¹⁵ Estas iniciativas, junto con el estudio de Richard Schaedel, ampliaron los públicos, usos e interpretaciones del archivo, y prepararon el terreno para su circulación en Internet.

Inicialmente restringidas a publicaciones impresas y grabaciones de audio, las fotografías y registros sonoros encontraron nuevas rutas de difusión en redes sociales, blogs y contenidos audiovisuales en YouTube y TikTok. Aunque muchas imágenes provienen de reproducciones de libros o catálogos, y no de los originales, activan el archivo mediante prácticas curatoriales y procesos de elicitación, generando saberes situados y relacionales que, si bien no siguen criterios académicos, son socialmente significativos y funcionales para agendas locales de memoria, identidad y reconocimiento.

Un caso emblemático es el grupo de Facebook «Antiguas Fotos de Lambayeque» (activo desde 2012), donde investigadores, periodistas y promotores culturales, en su mayoría hombres, gestionan la publicación de fotografías históricas de la región, entre las que destacan las de Brüning, con el fin de formular argumentos identitarios y reconocerlo como creador del patrimonio visual lambayecano. Estas imágenes, especialmente las de mujeres, funcionan como índices de continuidad cultural dentro de una política de identidad Muchik que vincula la ancestralidad con un tiempo pasado y un espacio rural.

La curaduría e interpretación de las fotografías revelan tensiones. Las mujeres urbanas participan principalmente como comentaristas, y suelen interpretar las imágenes como representaciones del tiempo de las abuelas, marcando distancia con el significado que los hombres les atribuyen. Por su parte, los hombres rara vez usan imágenes de sujetos indígenas de manera autorreferencial. Aunque se hace efectiva la apropiación de las fotografías de Brüning, cuyos originales son de difícil acceso, y se proponen interpretaciones que cuestionan lecturas académicas o institucionales, persisten desigualdades en la participación y en la mediación del archivo, que reproducen jerarquías de género y étnicas.

Las imágenes circulan con frecuencia sin referencia rigurosa de su procedencia institucional. En ocasiones no se menciona fuente alguna; en otras, se alude únicamente a la publicación impresa o de otra red social de la cual fueron tomadas. Solo excepcionalmente se indica su pertenencia a la colección del MARKK. De este modo, las fotografías ingresan en un régimen de circulación digital que prioriza la performatividad –recontextualizar, compartir y comentar las fotografías– antes que su función representacional.¹⁶ La autoridad interpretativa del museo y sus curadores, así como el valor del «objeto original» y los términos de propiedad, entran en tensión.

Nuestra investigación curatorial nos ha revelado un giro reciente en la activación digital de la colección fotográfica, una tendencia creciente en la que las imágenes son coloreadas digitalmente, dejando huellas que funcionan como índices de nuevas miradas que generan tensiones interpretativas en la comunidad. Por ejemplo, el post de un colaborador de «Antiguas Fotos de Chiclayo» presenta una fotografía coloreada del archivo Brüning de 1904 que muestra los arcos de fruta en la procesión de Corpus Christi.

La imagen lleva una nota que indica que ha sido «restaurada y coloreada digitalmente» para resaltar texturas, vestimentas y la atmósfera festiva.¹⁷ Asimismo, en una nota el administrador de la página aboga por la importancia de mantener el blanco y negro como indicador de historicidad y autenticidad.¹⁸

Esta controversia evidencia tensiones entre distintos regímenes de valor de la imagen: la fotografía como evidencia histórica inalterable, y la fotografía como recurso material para la creación y experimentación estética y sensorial. En este sentido, las intervenciones de la artista Marystela Camacho –bordando y coloreando fotografías de Brüning como parte de nuestra propuesta curatorial– dialogan tanto con las activaciones digitales como con la materialidad de la fotografía y los materiales retratados en las propias imágenes. De este modo, evocan el *punctum* de Barthes¹⁹ al generar nuevos puntos de atención, distintos de los que Brüning habría destacado mediante el uso de la luz.

La creación de contenidos en el entorno digital y de las redes sociales propician la combinación de objetos, y registros fotográficos y sonoros del archivo de Brüning, dando lugar a nuevas experiencias audiovisuales en las que se reconectan los materiales que históricamente habían permanecido separados. De este modo se amplían las modalidades de activación a través de nuevos marcos de mediación, apropiación e interpretación, que expanden el archivo más allá de los límites institucionales.

Las activaciones digitales no se limitan a la circulación en redes sociales, sino que influyen también en la investigación y el trabajo de campo. En nuestro caso, el intercambio de imágenes por WhatsApp fue clave para establecer vínculos de confianza con Don Guillermo Quesñay –nieto de uno de los músicos fotografiados por Brüning– y su hija. Intercambiamos la copia impresa de la fotografía histórica de su abuelo, conservada por la familia, como versiones digitalmente coloreadas y una animación derivada de la fotografía original. Estas prácticas generan nuevas capas de sentido donde memoria familiar, tecnologías digitales y experimentación visual se entrelazan, evidenciando un archivo en expansión, activado en relaciones interpersonales y saberes situados.

La circulación de sus fotografías y grabaciones sonoras en distintos soportes y entornos digitales genera nuevos significados, usos y formas de apropiación que continúan transformando su legado. Desde la noción de *archivo infinito*, proponemos entender el archivo de Brüning no como un conjunto cerrado de imágenes históricas y etnográficas, sino como un campo relacional en permanente reactivación, en el que fotografías y sonidos resuenan en el presente a través de mediaciones y apropiaciones, configurando un archivo multimedia y multisituado.

17 Antiguas Fotos de Chiclayo (s.f.), <https://www.facebook.com/groups/107546469384830/search/?q=arcos%20de%20fruta>, consultado el 13 de enero de 2026.

18 Antiguas Fotos de Chiclayo (s.f.), <https://www.facebook.com/share/p/19RZndo28G/>, consultado el 12 de enero de 2026.

19 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nueva York: Hill and Wang, 1981.

• Gisela Cánepa es profesora principal del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú y directora del Instituto de Etnomusicología (IDE-PUCP). Investiga identidades étnicas y nacionales, y explora metodologías colaborativas para la activación y restitución de colecciones etnográficas.

14 Corinna Raddatz (ed.), op. cit.
15 *Walzenaufnahmen aus Peru = Grabaciones en cilindros del Perú, 1910-1925*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2003.

16 José van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Miradas ambivalentes

Estrategias curatoriales para abordar la colección fotográfica de Hans Heinrich Brüning

Christine Chávez

Mi reflejo se mezcla en la vitrina con los contornos de estos personajes de piel marrón, ojos como pequeñas heridas brillantes, narices y pómulos de bronce tan pulidos como los míos hasta formar una sola composición, hierática, naturalista.¹

En la escena inicial de su aclamado libro *Huaco retrato*,² la escritora peruana Gabriela Wiener observa los rostros de personas del norte de Perú, inmortalizados en tres dimensiones y con gran maestría en vasijas de barro por artistas de la sociedad precolombina Moche. En el reflejo de una vitrina del Musée du Quai Branly de París, reconoce su propio rostro, que se mezcla y entra en diálogo con los vasos funerarios de más de 1500 años de antigüedad que su bisabuelo, Charles Wiener, extrajo una vez de Perú y llevó a Francia.

Rostros dignos

Para la exposición *Imágenes resonantes del Perú*, el ceramista del norte de Perú Enzo Miguel Matute ha seleccionado retratos de mujeres del legado fotográfico de Hans Heinrich Brüning y los ha impreso en vasijas de cerámica similares, casi al estilo de las fotos Polaroid. Las miradas de estas mujeres de diferentes orígenes sociales y étnicos se cruzan en la exposición con las de sus antepasados, retratos en cerámica de antiguos dignatarios de la cultura Moche pertenecientes

a la colección del MARKK, y con las de los visitantes del museo que las contemplan. La instalación, desarrollada de forma colectiva plantea cuestiones fundamentales sobre las múltiples ambivalencias inherentes a las perspectivas de las colecciones multimedia de Brüning, que incluyen fotografías, grabaciones sonoras, documentos escritos y piezas arqueológicas y etnográficas.³ Los retratos de mujeres pueden entenderse como un caleidoscopio de miradas que se cruzan. Así, dan testimonio de la visión de Brüning y de su encuentro como fotógrafo con «el Otro». Sin embargo, las personas retratadas también miran a Brüning y, en cierto modo, a los futuros espectadores de su imagen. Por un lado, las fotos reflejan el interés, la apertura, la familiaridad y el afecto de Brüning por las personas y la historia cultural de una región en la que pasó cincuenta años de su vida. Al mismo tiempo, están subyacentes las desigualdades de poder de las que se benefició Brüning, como ingeniero europeo blanco en las grandes azucareras, y los estereotipos de origen colonial que también marcaron su práctica fotográfica. Sin embargo, como subraya Ariella Azoulay, las fotografías no deben interpretarse como obra exclusiva de fotógrafos individuales, ya que el encuentro fotográfico implica una agencia diversa de las personas involucradas, lo cual no es solo una suposición teórica, «sino una realidad que difícilmente puede negarse una vez que se reconoce la presencia de la persona fotografiada. Las formas en que participan en el acto y el acontecimiento de la fotografía son tan variadas como

la práctica de los fotógrafos».⁴ Como fotógrafo aficionado, Brüning retrató a numerosas personas de los más diversos círculos sociales en «retratos de pecho», como él mismo denominaba a sus diferentes retratos.⁵ No es posible rastrear con exactitud en qué contexto tuvieron lugar realmente estos encuentros y estas tomas. Muchas de ellas se asemejan en estilo a las tarjetas de visita, retratos de pequeño formato que se hicieron populares en todo el mundo en la década de 1860 y se difundieron como «models of the self»⁶ intercambiables y coleccionables dentro del marco de un canon de valores burgués. El fenómeno comenzó en los estudios fotográficos de las capitales, pero rápidamente se extendió también a las regiones periféricas. A diferencia de las elaboradas puestas en escena de los estudios de Lima, los retratos en las regiones rurales de la costa o de la sierra se tomaban a menudo al aire libre gracias al clima más favorable,⁷ una solución práctica para los fotógrafos que, como probablemente Brüning, no tenían su propio estudio. No está claro si Brüning utilizaba este tipo de fotografía como fuente de ingresos y si los retratados solicitaban activamente las fotografías, las pagaban de alguna forma y las recibían a cambio, o si Brüning utilizaba más bien su posición y sus contactos para tomar y coleccionar imágenes de «tipos humanos», al estilo de las tarjetas de visita exotizantes y racistas del «Otro» que también circulaban por todo el mundo. Las fotografías de Brüning reflejan una amplia gama dentro de este espectro, que abarca desde retratos íntimos, pasando por retratos dignos y probablemente encargados, hasta fotografías etnográficas y, en parte, casi antropométricas de «tipos» contruidos cultural o étnicamente. Sin embargo, incluso en algunas fotografías compuestas con una escala en la imagen, los individuos nos miran con confianza, irradiando su propia agencia y dignidad en este proceso social de la fotografía.⁸ En el espíritu de una práctica expositiva descolonial, una de las principales tareas curatoriales es resaltar esta dignidad individual para romper el marco colonial o etnográfico. Porque la esencialización etnográfica a menudo continúa en los discursos populares actuales, incluso dentro de Perú, en los que se exalta especialmente a las mujeres indígenas como «verdaderas portadoras de la cultura» y se utilizan las representaciones de ellas, como las que se encuentran en gran número en la colección de Brüning, sobre todo como material «etnografiable»;⁹ una práctica que también se ha

4 «...but a reality that can hardly be denied once the presence of the photographed person is acknowledged. The modes of their participation in the act and event of photography are as varied as the photographers' practice». Ariella Azoulay, «Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay». En *Camera Obscura* 91 (31/1), 2016, p. 194.
5 Richard Schaedel, *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989, p. 51.
6 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 112.
7 Verónica Janssen Samánez, *Cajamarca. Un siglo de fotografía, 1850-1950*. Lima, Perú: Antares Artes & Letras; Minera Yanacocha, 2002, p. 21.
8 Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *Collaboration. A Potential History of Photography*. Londres, Nueva York: Thames & Hudson, 2023.
9 Walther Maradiegue, «Los márgenes del archivo arqueológico andino: espacios locales y ciencia moderna en el archivo de Hans Heinrich Brüning». En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques*, 2023, p. 5. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/91491#tocto1n1>.

mantenido en muchos museos etnográficos hasta hace poco.¹⁰ Las fotocerámicas de Enzo Miguel Matute rinden homenaje a la individualidad de las diferentes mujeres retratadas y, al mismo tiempo, reconocen sus importantes roles sociales. En diálogo con los retratos cerámicos de sus antepasados masculinos, también pueden entenderse como un comentario empoderador frente a las percepciones y representaciones despectivas de los grupos marginados en Perú.¹¹

Reconocimiento de las comunidades afroperuanas y chinas

Mientras que el uso de fotografías históricas sin una reflexión sobre su historicidad y su género puede conducir a una lectura unidimensional y naturalista idealizada, en otros casos la «huella indexical»¹² de ciertos grupos o personas en las fotografías puede ayudar a reconocer historias subrepresentadas. Porque «estos archivos, en sus múltiples formas representativas, están repletos de temas tácitos y culturalmente invisibles, y [...] las fotografías que contienen actúan de manera política y agresiva como agentes activos encerrados en un paradigma fotográfico colonial».¹³ Aunque el archivo de Brüning, y en particular su colección fotográfica, ha sido utilizado intensamente en las últimas décadas por actores del norte de Perú para revitalizar la identidad local Mochica o Muchik,¹⁴ las representaciones de otros grupos de población, como las personas de ascendencia africana o asiática, han pasado prácticamente desapercibidas. Si bien la percepción y la investigación sobre la historia y la cultura de los grupos afroperuanos y de ascendencia asiática han aumentado considerablemente en la esfera pública peruana en las últimas décadas, la atención regional se enfoca a menudo en centros conocidos de presencia afroperuana, como Lima o Chíncha. Sin embargo, aún no hay muchos estudios sobre el norte de Perú. Los orígenes de la población afrodescendiente en esta zona están relacionados principalmente con la migración forzada de personas esclavizadas procedentes de diferentes regiones de África, que durante la época colonial española (1532-1824) y hasta la abolición de la esclavitud en 1854 fueron trasladadas a la costa del Pacífico a través de los grandes puertos de Panamá y Cartagena (Colombia) hasta la costa del Pacífico. Especialmente en el siglo XVIII, el recurso a

10 Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.
11 Por ejemplo, *cara de huaco* también se utiliza en Perú como insulto racista.
12 Edwards, op. cit., p. 188.
13 «such archives, in their myriad representative ways, are loaded with unspoken and culturally invisible subjects, and [...] the photographs within them work politically and aggressively as active agents locked within a colonial photographic paradigm». Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. Londres: Lawrence & Wishart, 2019.
14 Gisela Cánepa Koch, «Unfixed Images. Circulation and New Cultural Uses of Heinrich Brüning's Photographic Collection». En: Gisela Cánepa Koch e Ingrid Kummels (eds.), *Photography in Latin America. Images and Identities across Time and Space*, Bielefeld: Transcript, 2016, pp. 65-102. doi: <https://doi.org/10.14361/9783839433171-003>.

personas esclavizadas aumentó considerablemente debido a la creciente demanda de mano de obra en las haciendas azucareras locales.¹⁵ Trujillo y Zaña, con sus puertos locales, se convirtieron en centros neurálgicos desde los que se revendía a los africanos esclavizados a las plantaciones de algodón y caña de azúcar. Con la abolición de la esclavitud en 1854, que solo mejoró lentamente la situación de las personas, volvió a surgir una gran demanda de mano de obra barata por parte de los propietarios de las plantaciones, que no pudo satisfacerse con la contratación de trabajadores indígenas de la sierra. Por esta razón, a partir de la década de 1850, también se contrató a trabajadores chinos en las plantaciones y haciendas, que a menudo habían sido traídos a Sudamérica bajo coerción a través de Guangzhou, Hong Kong y Macao, y que tuvieron que trabajar allí durante los primeros años en condiciones similares a la esclavitud.¹⁶ Fue en el entorno de las grandes haciendas, como Laredo (región de Trujillo) y Pomalca (región de Chiclayo), donde vivían a finales del siglo XIX los trabajadores afroperuanos y de origen asiático y sus descendientes, y donde Brüning trabajaba como técnico y administrador. Estos puestos privilegiados solían ser ocupados por especialistas extranjeros procedentes de Europa. En la colección de Brüning hay numerosas fotografías de diferentes haciendas, en las que también aparece él en una posición jerárquica con respecto a trabajadores de diferentes orígenes. Algunas imágenes demuestran su cercanía y familiaridad con los propietarios de las haciendas, como José Ignacio Chopitea (1857/58–1923), propietario de la hacienda Laredo, y su familia. Por el contrario, Brüning representó a algunos de los trabajadores como «tipos» etnográficos o incluso racializados, y tituló las fotos en consecuencia. Al mismo tiempo, muchas de sus imágenes también documentan la convivencia cotidiana de personas de diferentes orígenes, por ejemplo, en fiestas conjuntas, en el carnaval, pescando en el mar y bañándose en el río. Debido a la ambivalencia del contenido de estas fotos, pero también a su escasa notoriedad, nosotros, como equipo curatorial, buscamos el intercambio con representantes actuales de la comunidad afroperuana del norte de Perú.

En una conversación con Luis Rocca, director y cofundador del Museo Afroperuano de Zaña y destacado luchador por el reconocimiento de la cultura y la historia afroperuanas, fueron precisamente estas fotos cotidianas las que llamaron especialmente su atención.¹⁷ Para él, estos documentos son una prueba más de la pluralidad de la convivencia, la diversidad étnica y el mestizaje, pero también de los lazos sociales entre los diferentes grupos de población del norte de Perú. Luis Rocca también valoró los retratos individuales de personas afroperuanas de la colección de Brüning y señaló contenidos visuales especialmente interesantes,

como la importancia de los ríos en la vida cotidiana. Por un lado, estaban estrechamente relacionados con el manejo de las haciendas y, por otro, servían a las personas como lugar de encuentro social y fuente literal de vida. Las reflexiones surgidas del intercambio con Luis Rocca influyen de manera significativa en la selección curatorial y la presentación de las fotos, lo que permite una lectura descolonial que va más allá de la lente del fotógrafo y de la interpretación limitada del archivo Brüning solamente como etnografía Muchik. En cambio, esta interpretación remite a la relevancia para las comunidades afroperuanas y otras comunidades marginadas de hoy en día, y enriquece la exposición con sus propias perspectivas.

Entre la explotación y la tradición cultural

Aunque en la colección de Brüning hay muchas fotografías de haciendas y plantaciones, esta documentación no parece sistemática ni orientada a registrar las condiciones de vida y de trabajo, en su mayoría explotadoras, de los trabajadores de las haciendas. Sin embargo, Brüning no parece haber pasado por alto o haber sido indiferente al precario destino de las familias de trabajadores, al menos en otros lugares. Samyr Bazán Díaz, por ejemplo, ha documentado la explotación y la dependencia de los tejedores de sombreros en Eten, una pequeña localidad de la costa de Lambayeque, donde Brüning también vivió entre 1906 y 1910 para realizar estudios lingüísticos sobre la lengua Muchik.¹⁸ Los artesanos fabricaban sombreros para la venta en grupos familiares y estaban sometidos a una servidumbre por deudas frente a su señor o patrón, de la que les resultaba muy difícil liberarse y que, a menudo, se transmitía incluso a los hijos. En los apuntes de Brüning sobre los términos culturales de la región se encuentra una descripción de la *petatería*, los lugares o casas en los que trabajaban los tejedores de sombreros. En ella, Brüning denuncia muy claramente la dependencia carcelaria y las condiciones de trabajo insalubres.¹⁹ Además, documentó el trabajo de los tejedores en un total de doce fotografías, pero, paradójicamente, estas apenas reflejan la precaria situación que él describe. Aunque en muchas de las imágenes se ve a niños muy pequeños tejiendo sombreros, las condiciones de trabajo concretas de las personas que aparecen en ellas solo pueden imaginarse. También en estas fotografías, la mirada del fotógrafo oscila entre imágenes cercanas, casi íntimas, en algunos casos incluso serenas, en las que Brüning parece sentarse en el suelo entre las personas, fotos grupales de aspecto espontáneo, y otras escenas más distantes, de carácter etnográfico.

En ellas se ve principalmente a mujeres con ropa arreglada que muestran su trabajo. Curiosamente, son precisamente estas fotos escenificadas las que circulan hoy en día en los foros de Internet sobre este tema. Los sombreros de hojas de palma macora o junco y el arte de tejer sombreros se consideran en el norte de Perú, y en particular en Eten,

como patrimonio cultural y símbolo de identidad local. Como señala Gisela Cánepa, muchas de las fotos de Brüning llegaron al público peruano a través de la mirada mediadora, objetivadora y en parte exotizante del antropólogo estado-unidense Richard Schaedel, y los actores locales las utilizan a menudo en una lectura etnografiable para dar legitimidad a una tradición ancestral Muchik.²⁰ No obstante, se trata de un discurso vivo y dinámico, en el que las fotos y los registros de Brüning y sus significados se siguen negociando constantemente.²¹ Investigaciones más profundas, como el texto de Samyr Bazán, que se entiende como una contribución crítica y pública a la historia del norte de Perú y Lambayeque, y en el que también tienen voz las descendientes de las tejedoras, traen a la conciencia pública los aspectos olvidados y hasta ahora inadvertidos de esta tradición.

Lecturas alternativas

Otro método para rastrear en los archivos históricos contenidos e historias invisibles, posiblemente silenciados o ausentes, especialmente de grupos marginados, consiste en plantear preguntas críticas y elaborar respuestas posibles, incluso especulativas, sobre una base informada. Especialmente en contextos artísticos y expositivos, pero también en la producción científica, se recurre con frecuencia al enfoque de la fabulación crítica acuñado por Saidiya Hartman.²² El sociólogo peruano Roland Álvarez se ocupa de manera similar en su investigación de la reconstrucción de posibles espacios y prácticas queer en la cultura y la historia del país. En un enfoque autoetnográfico y de trabajo de campo, estudió, por ejemplo, las chicherías o chicheríos del norte de Perú como lugares de encuentro queer en el presente y posiblemente también en el pasado.²³ Las chicherías son una especie de bar o tienda, a menudo situadas en zonas rurales o periféricas urbanas, donde se vende chicha, una bebida tradicional fermentada a base de maíz, y donde la gente se reúne, bebe y celebra. El consumo de chicha, también con fines rituales y religiosos, tiene una tradición milenaria en los Andes y, en el norte de Perú, posiblemente también estaba relacionado con prácticas homoeróticas. Álvarez investiga en qué medida las chicherías podrían haberse convertido, con el paso del tiempo y también debido a la represión colonial, en lugares donde se vivían prácticas queer más o menos clandestinas, y para ello ha emprendido una intensa búsqueda de pistas en el archivo de Brüning. Como equipo curatorial, hemos invitado a Roland Álvarez a colaborar en la creación de una contribución para la exposición que también examine críticamente las fotografías y documentos de Brüning, en particular sobre las chicherías, y que muestre posibles escenarios e interpretaciones alternativas.

En este sentido, la exposición aborda diferentes temas dentro de la colección histórica de Brüning desde diversas perspectivas y puntos de vista, y los pone en diálogo con las perspectivas actuales, que provienen de un análisis específico y situado de estas fuentes por parte de las comunidades afectadas, pero también de artistas y académicos en Perú. De este modo, cuestiona la visión del fotógrafo, marcada por las normas coloniales y etnográficas, así como las interpretaciones establecidas del archivo de Brüning, y subraya al mismo tiempo su resonancia y relevancia en el presente y para el futuro.

• Christine Chávez es curadora de las colecciones de las Américas en el MARKK, y entre sus temas de interés se cuentan la historia de las colecciones de museos, la deconstrucción de la fotografía colonial, el arte indígena contemporáneo y la colaboración con las comunidades de origen.

15 Maribel Arrelucea Barrantes y Jesús A. Cosamalón Aguilar, *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura, Perú, 2015, p. 18. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La-presencia-afrodescendiente.pdf>.
16 Véase Humberto Rodríguez-Pastor, «Herederos del dragón. Historia de la comunidad china en el Perú». *Biblioteca Digital IdenTusanes (Lima)* 93, 2000. https://www.tusanaje.org/biblioteca/files/original/1/23/2000_Rodriguez_Humberto_herederos_dragon_libro_manuscrito.pdf.
17 La conversación entre Luis Rocca, Gisela Cánepa, Walther Maradiegue y Christine Chávez tuvo lugar en forma virtual el 20 de noviembre de 2025.

18 Samyr Bazán Díaz, *Sombreros y esclavitud en un pueblo indígena al norte del Perú*. Fondo Editorial Digital Autogestionado sin fines de lucro - F.E.D.A.L., 2022.
19 MARKK, Archivo Brüning 4,3 / hoja 170.

20 Cánepa, op. cit.
21 Ibid.
22 Saidiya Hartman, «Venus in Two Acts». *Small Axe* 26, 2008, pp. 1-14.
23 Roland Álvarez Chávez, «(Re)construyendo el pasado y el presente: Un debate sobre las posibilidades analíticas y metodológicas para la reflexión sobre la sexualidad masculina en el norte del Perú». En: *Investigaciones sociales* 22 (42), 2019, pp. 205-222.

El archivo como espacio de alianzas latentes

Walther Maradiegue

Visitar Eten hoy en día es una experiencia inspiradora y fascinante. En esta ciudad costera a orillas del Océano Pacífico y en medio del desierto tropical andino, el tiempo parece transcurrir más tranquilo y más leve. Este ritmo puede confundirnos y hacernos partir después de un par de horas, pero hay muchos lugares, hogares amigables, sitios históricos y una hermosa playa para visitar, además de panaderías locales donde siempre puedes tener una conversación informal pero sabrosa con un vecino, complementada con un dulce bizcocho. Si te aventuras a visitar Eten, considera visitar a Eduardo Cumpa, el fundador del museo local de esta ciudad, una visita tan recomendable como gratificante. El museo es pequeño pero acogedor, y está lleno de información, historias y anécdotas concentradas en objetos y documentos que nos llevan a través de la historia y la cultura locales, historias que nadie cuenta mejor que Cumpa. Siempre un orador animado, está dispuesto a satisfacer la curiosidad de sus oyentes sobre diversos temas locales, como la aparición del Niño Jesús en una hostia consagrada Eten en el siglo XVII, la llegada del primer tren a finales del siglo XIX, las tradiciones locales de la agricultura y la pesca artesanal, y la vida de un ingeniero peruano que se convirtió en héroe nacional hace más de cien años.

Sin embargo, hablar con Cumpa sobre Enrique Brüning, como se le conocía en el Perú, siempre es especial. La conversación puede durar horas, ya que los temas abundan, al igual que los datos, las anécdotas y las divertidas especulaciones. Cumpa siempre tiene tiempo para mostrar sus hallazgos en los archivos locales de Eten, donde ha encontrado pruebas de que Brüning fue padrino en un bautizo o una boda, o de que trabajó para el municipio local en la construcción de un matadero. A partir de estos documentos, Cumpa entabla conversaciones más extensas sobre sus conjeturas, y los documentos y lugares que le gustaría encontrar en el futuro: hoy en día, como maestro retirado, siempre tiene una agenda de investigación futura. Afirma por ejemplo, medio en broma, que le gustaría encontrar la casa donde vivió Brüning durante sus años en Eten, ya que la dirección aún no se ha encontrado en ningún documento. Un día fuimos juntos al muelle de Eten, donde Brüning pudo haber desembarcado algún día de 1885. Allí, Cumpa

especuló sobre la experiencia de ver el muelle desde lejos hace más de cien años, mientras se divertía y charlaba con los pescadores locales. También visitamos un edificio que era un hotel para viajeros cuando los trenes operaban en la región. Para Cumpa, cuando Brüning llegó por primera vez a Eten, es posible que se alojase allí por unas noches mientras encontraba un lugar permanente donde quedarse, y surgen conversaciones sobre sus primeros momentos aquí. Después de estas conversaciones, bromeamos sobre cómo habrían reaccionado los habitantes de Eten hace ciento treinta años al ver a un hombre blanco alemán caminando por sus polvorientas calles, lo difícil que debió de ser para él ganarse la confianza de los *etenanos* para que posaran para las fotografías o que hablaran en Muchik para que Brüning pudiera tomar notas, y la cercanía que debió de forjarse para lograr la intimidad que se aprecia en documentos, cuadernos de campo y fotografías.

Este intercambio de certezas y conjeturas, de archivos e imaginación, de información y bromas, se produce a menudo con Cumpa, pero también con otras personas de la Eten actual, que han sido fundamentales para el trabajo de campo que Gisela Cánepa y yo hemos realizado durante los últimos tres años, y cuyas ideas han guiado la curaduría desarrollada junto con Christine Chávez del MARKK. En estas evocaciones de Brüning y su archivo, en sus usos e interpretaciones, hay evidencia y promesa de múltiples alianzas, pasadas y futuras. Desde la cercanía que se vislumbra en las fotografías hasta cómo las imágenes son utilizadas y continuamente transformadas por diversas personas en el Perú y más allá, este archivo es tanto prueba como promesa de colaboraciones, tensiones y alianzas.

Históricamente, las fotografías de Brüning han hablado de coexistencia y alianzas, tanto históricas como contemporáneas, a veces conflictivas y a veces aspirantes al mutualismo y la cooperación política. Las tensiones, las contradicciones internas y la variedad de miradas que coexisten con la mirada del fotógrafo alemán dan lugar a un archivo visual rico en poses, perspectivas y lecturas, donde cada interpretación es también una posible alianza transtemporal entre los actores locales contemporáneos y los peruanos que posaron para una cámara fotográfica que se convirtió en un

medio transcultural. Como explica Arjun Appadurai, una mirada a un archivo nunca es solo una mirada al pasado, sino un argumento a favor de un futuro anhelado.¹ En este sentido, ese potencial ha resurgido en las últimas décadas, a través de nuevas lecturas, intervenciones y circulaciones desde y sobre este archivo. Además, lo que hoy llamamos archivo Brüning es ahora más grande que el que recopiló originalmente el ingeniero alemán; consta del archivo recopilado por Brüning y del archivo sobre los materiales recopilados por Brüning, una posibilidad infinita de alianzas, disensiones e intervenciones políticas y culturales.²

El archivo Brüning es también un espacio en el que diversos actores, grupos e instituciones encuentran la posibilidad de establecer redes de cooperación. Estas alianzas son posibles —o latentes— ante todo gracias a la suma complejidad de sus imágenes, producto del afán de Brüning por encontrarse con el Otro en múltiples encuentros y a través de las múltiples miradas que coexistían en él: el alemán, el ingeniero, el científico, el compadre, el fotógrafo, el padrino, el vecino. De este modo, la fotografía fue, para la mirada de Brüning, el medio que le permitió acercarse al Otro, retratarlo o, como explica Mark Sealy —curador de la 9ª Trienal de Fotografía de Hamburgo 2026, convertir la cámara en su «compañera íntima»:³ un medio en el que lo vulnerable, lo humano y las asimetrías de poder coexisten en fotografías que han sido interpretadas de muchas maneras; un medio que capturó solo breves destellos de una convivencia de años en el norte de Perú.

Fotografía y posibilidad

Como ha teorizado Walter Benjamin, la cámara fotográfica puede convertirse en una herramienta política en la medida en que la reproducción mecánica hace que se desvanezca el aura ritual de la obra de arte. En este cambio, el valor de la obra pasa del culto a la exhibición: las imágenes llegan a un público masivo en lugar de permanecer ancladas en un lugar único y privilegiado. La fotografía no deja de ser arte, pero transforma la función social del arte, abriendo una posibilidad crítica para que el público colectivo perciba e intervenga en la realidad social.⁴

Uno de los ejemplos más interesantes de la fotografía de Brüning como herramienta transformadora explica cómo este archivo fue un catalizador y un marco para proyectos culturales y políticos que tuvieron lugar desde la década de 1980, cuando un grupo de investigadores locales, peruanos y extranjeros promovió lo que denominaron el renacimiento de los pueblos Muchik, sus tradiciones y sus conocimientos ecoterritoriales. Uno de los principales actores de este

1 Arjun Appadurai, «Memoria, Archivo y Aspiraciones». En: Margarita Gutman (ed.), *Construir Bicentenarios: Argentina*, Buenos Aires: OLA/The New School and Caras y Caretas, 2005, pp. 129-135.
2 Véase Cánepa, pp. 32-35 en este volumen.
3 «Curatorial Concept» (2025), 9th Triennial of Photography Hamburg 2026. <https://2026.phototriennale.de/en/conceptdetail>.
4 Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility» [1935]. En: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008, pp. 19-55.

movimiento fue el antropólogo estadounidense Richard Schaedel, quien en 1988 publicó un libro titulado *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*,⁵ en el que realizó el primer intento de difundir ampliamente las imágenes de Brüning en el Perú, complementado con la reimpresión en 1989 de la obra etnohistórica de Brüning *Monografías del departamento de Lambayeque*,⁶ publicada originalmente en 1922. En su libro, Schaedel no solo publicó una selección curada de este archivo visual, sino que también clasificó las imágenes en categorías etnográficas, que le ayudaron a afirmar que las fotografías de Brüning hablan de un proyecto científico y cultural para recuperar el conocimiento ecológico que los pueblos Muchik habían conservado durante siglos sobre sus territorios. Estos territorios incluían el océano Pacífico y los desiertos tropicales de los Andes peruanos septentrionales, regados por ríos estacionales que forman valles productivos, hasta las estribaciones de la cordillera de los Andes. Schaedel sostiene: «Para su época, Brüning fue único por su objetividad hacia los pueblos indígenas y por el valor que otorgaba a su cultura tradicional [...] fue capaz de percibir en el campesinado indígena de la costa norte el repertorio de la cultura prehispánica, incluso después de casi cuatro siglos de aculturación [...] y así traza la historia continua del pueblo Muchik desde la época prehispánica».⁷ De este modo, este libro no solo fue un análisis antropológico de un archivo fotográfico, sino una reinterpretación etnográfica y una curaduría de un corpus visual dentro de la política cultural contemporánea de la región, donde las voces que impulsaban la recuperación de las ecologías y la cultura Muchik se estaban haciendo cada vez más notorias.

El libro de Schaedel y su posterior trabajo académico y activista fueron muy influyentes para la primera difusión de las imágenes de Brüning, pero, lo que es más importante, para situarlo como un personaje destacado en la historia de esta región. Como se ha explicado, este libro no fue un esfuerzo aislado. Más bien, formaba parte de una iniciativa más amplia en la que participaban actores locales que se identificaban como investigadores y sabios Muchik, como Víctor Rodríguez Suy Suy, los hermanos Antonio Hermógenes y Jorge Juan Sachún Cedeño, Victorino Túllume, Víctor Fiestas, Antonio Sérrepe y Ana Ramos Cabrera, entre otros. Desde la década de 1980, ellos han publicado innumerables obras dedicadas a la preservación de las tradiciones locales de la pesca y la agricultura, la recuperación de la ahora extinta lengua Muchik, el desarrollo de metodologías pedagógicas que respeten los conocimientos Muchik, y ensayos sobre la restitución de las formas tradicionales Muchik de gobernanza y territorialidad. Es importante destacar que todos estos investigadores son también activistas de la cultura Muchik y combinan su labor académica con esfuerzos en la publicación de materiales educativos, el trabajo en municipios, la gestión de grupos de danza y música y la organización de concursos locales que resaltan la belleza de las adolescentes Muchik o *Iñikuk*, así como su conocimiento

5 Richard Schaedel, *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1989.
6 Hans Heinrich Brüning, *Estudios monográficos del Departamento de Lambayeque. New facsimile edition*. Chiclayo, Perú: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño, 1989.
7 Schaedel, op. cit., p. 12.

de las tradiciones Muchik. Un episodio especial de estos esfuerzos tuvo lugar cuando Rodríguez Suy Suy, Schaedel y otros crearon la «Confederación de los Pueblos Muchik», y Rodríguez Suy Suy se presentó como candidato a alcalde local en la región, aunque sin éxito.⁸ En este trabajo, desarrollado desde la década de 1980 hasta la actualidad, el archivo de Brüning está siempre presente y es importante. Sus imágenes suelen aparecer en museos, centros culturales, pancartas o publicarse en folletos, artículos de prensa o publicaciones en redes sociales. Por último, su trabajo sobre la lengua Muchik es una de las fuentes más importantes para la publicación de diccionarios y libros de gramática, debido al cuidado con el que investigó esta lengua,⁹ y a la importancia que ha adquirido dadas las iniciativas populares y gubernamentales que han promovido la enseñanza del Muchik en escuelas y universidades durante los últimos veinte años.¹⁰

Alianzas sonoras en el archivo

La llegada y el auge de las redes sociales y las herramientas digitales, aunque desiguales y episódicas, también implicaron la llegada y la personalización de más materiales del legado de Brüning. Si bien ningún otro medio ha tenido una difusión más amplia que las fotografías, otros elementos, como sus grabaciones sonoras, han circulado lentamente y han sido reapropiadas en Perú. Producidas entre 1910 y 1925, un grupo de veinte grabaciones sobrevivieron al paso del tiempo y a múltiples desplazamientos, y regresaron al Perú en forma de pistas de audio, archivos mp3 y videos de YouTube¹¹ después de que fueran digitalizadas por el Berliner Phonogramm-Archiv a principios de la década de 2000.

Esta difusión hizo que el trabajo de Brüning se hiciera más famoso en el norte de Perú, ya que sus grabaciones fueron unas de los primeros registros fonográficos realizados en este país, y dan testimonio de la curiosidad de Brüning por utilizar una amplia gama de equipos tecnológicos disponibles en su época para mejorar sus capacidades de investigación y documentación. Lo que es aún más importante, estas grabaciones despertaron una mayor curiosidad por este archivo, e involucraron a músicos locales e investigadores musicales que encontraron una ventana a través de la cual averiguar cómo sonaba esta región hace más de cien años. Estos eventos de escucha, diálogo y recreación de los sonidos grabados a principios del siglo XX constituyeron episodios de lo que

Paloma Palau denomina *alianzas sonoras*:¹² estrategias performativas y negociadas entre diversos actores para compartir experiencias de sonido, escucha, interpretación y baile, con el fin de reinterpretar y reproducir una comunidad. En estas alianzas episódicas, el archivo se convierte en fuente y catalizador, mientras que los eventos de escucha de las piezas digitales que llegaron a Lambayeque provocaron casos de identificación y distanciamiento. Identificación, ya que el público y los músicos contemporáneos reconocen los lugares, los nombres y los títulos de las pistas, y están familiarizados con ellos. Distanciamiento, ya que algunos de los géneros, piezas y ritmos suenan diferentes al oído contemporáneo, una diferencia que podría explicarse por las culturas musicales de principios del siglo XX en los Andes, las limitaciones del fonógrafo para grabar piezas de más de dos minutos, la voluntad de Brüning de recopilar música que pudiera sonar «Indígena» a los oídos de los musicólogos alemanes de la época, y las negociaciones entre Brüning y los músicos que debieron haber tenido lugar antes de las grabaciones.

Esta tensión entre la identificación y el distanciamiento llevó a los miembros de Tierra Adentro a concebir el proyecto de volver a interpretar esta música para el público contemporáneo. Tierra Adentro, un grupo musical dedicado desde la década de 1990 a la interpretación y la investigación de la música tradicional andina, recibió financiación del Ministerio de Cultura del Perú en 2020 para producir estos conciertos. Lo que siguió fueron largos periodos de investigación que implicaron escuchar las grabaciones repetidas veces, transcribir la música en partituras concebidas para su interpretación en vivo y diseñar un concierto que pudiera ser de interés para el público actual del norte de Perú. Para este trabajo, los miembros de Tierra Adentro se esforzaron por colaborar con músicos y artesanos de la región, como el músico y artesano conocido como Chuquino. Juntos, recrearon los instrumentos grabados por Brüning, algunos de los cuales ya no se tocan en la región. Basándose en las grabaciones, Chuquino hizo una réplica en PVC de la chirimía, un instrumento de viento de doble lengüeta similar al oboe. La falta de una chirimía «original» a partir de la cual producir una réplica se convirtió en una oportunidad creativa para que Chuquino creara un instrumento que «sonara como» el grabado por Brüning. Lo hizo identificando similitudes a través de la escucha, definiendo así una alianza sonora entre los músicos de principios del siglo XX y los contemporáneos, basada en prácticas de sonorización y con objetivos performativos. Además, en los conciertos presentados por Tierra Adentro, los miembros repetían que estaban tocando música regional que «regresaba» a esta región después de más de cien años, estableciendo así un vínculo entre ellos y Manuel Quesñay, Francisco Cumpa, Francisco Ángeles, José Albíteres León y Jenofonte Paredes, algunos de los músicos incluidos por Brüning en los cilindros de cera que circulan hasta hoy y promueven nuevas prácticas de interpretación musical y escucha compartida.

12 Paloma Palau Valderrama, «Alianzas Sónicas: Pensando desde las (etno)musicologías la investigación-creación». En: César Alfaro Mosquera, Ernesto Hernández (eds.), *Memorias del II Seminario Internacional Arte & Alteridad*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2021, pp. 264-274.

Entre todos los nombres que se conservan en el archivo de Brüning, hay uno que aparece tanto en las fotografías como en las grabaciones sonoras: Manuel Quesñay. Este músico vivió en Eten durante los años en que Brüning permaneció allí. Él no sólo aparece en dos retratos y una grabación musical, sino que también figura en imágenes tomadas en el mercado de Eten, lo que sugiere que él y Brüning podrían haber sido conocidos durante esos años. Hace un par de años, conversando con Eduardo Cumpa sobre las grabaciones sonoras, él nos contó que la familia Quesñay seguía viviendo en Eten. Cumpa y Oscar Liza, otro investigador de Eten, habían encontrado a Guillermo Quesñay, nieto de Manuel Quesñay. Visitarlo y hablar con él y su familia fue una experiencia de trabajo de campo inolvidable, de la que se presentan extractos en esta exposición. Esta conversación demostró cómo los lazos que desarrollamos con los investigadores locales de Eten nos ayudaron a comprender de forma más profunda cómo se sigue recordando a Brüning en esta ciudad costera andina, y cómo este archivo sigue activando recuerdos personales y comunitarios. Fuimos testigos de cómo el archivo Brüning sigue siendo un espacio para futuras alianzas, en un encuentro en el que la etnografía se convirtió en un esfuerzo colaborativo, lo que también ha dado forma a la colaboración entre nosotros y el MARKK para curar conjuntamente esta exposición. En estos espacios y prácticas de colaboración reside la latencia persistente de las alianzas en y desde el archivo. Aquí, las miradas, la escucha, los recuerdos y el diálogo transforman este archivo y producen nuevos materiales, que aseguran el futuro de imágenes que aún resuenan para los peruanos contemporáneos.

• Walther Maradiegue es líder del Grupo de Investigación DFG-Emmy Noether «Soberanía Archivística: Media digital Indígena, revitalización lingüística y defensa de la tierra en los Andes», en el Departamento de Antropología de las Américas, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Danksagung

Wir danken allen unseren Kooperations- und Gesprächspartner*innen in Peru, die direkt oder indirekt zu dieser Ausstellung beigetragen haben:

• Roland Álvarez Chávez
ist ein peruanischer Soziologe, Aktivist und Doktorand der ISS-Erasmus University Rotterdam, dessen Interessensgebiete Themen wie Gender, Sexualität, Gesellschaft, Archiv und Erinnerung mit einem transdisziplinären Fokus umfassen. Er verfügt auch über Erfahrung in sozialen Entwicklungsprojekten.

• Marystela Camacho
ist Fotografin und visuelle Künstlerin, deren Praxis das fotografische Bild durch textile Interventionen im Archiv in einen Raum von lebendiger Erinnerung, Ritualität und Fürsorge verwandelt und dabei sichtbar macht, was ausgelassen oder zum Schweigen gebracht wurde.

• Chuquino
ist traditioneller Musiker und Instrumentenbauer für andine Musikinstrumente aus Chiclayo.

• Eduardo Cumpa
ist ein lokaler Forscher und Gründer des Ethnologischen Museums Pedro Ruiz Gallo in Eten.

• Oscar Liza
ist ehemaliger Bürgermeister von Eten und Forscher zum Vermächtnis von H. H. Brüning.

• Enzo Miguel Matute
ist bildender Künstler, Keramiker und Schöpfer „archäologischer Fiktionen“ aus Keramik.

• Guillermo Quesñay
ist Nachkomme des von Brüning porträtierten Musikers Manuel Quesñay und einer der letzten Musiker in Eten, der noch die Kunst des gleichzeitigen Spiels der Flöte und *Cajita* (einer Trommel) beherrscht.

• Luis Rocca Torres
ist Direktor und Mitbegründer des Afroperuanischen Museums in Zaña, Lambayeque und Gründungsmitglied des Movimiento Negro Francisco Congo und des Movimiento Afroamérica Autónoma (MOAA), eine internationale Organisation von Bürger*innen afrikanischer Abstammung.

• Tierra Adentro
ist eine in den 1990er Jahren gegründete künstlerische Gruppe, die mit traditioneller andiner Musik in Peru, Ecuador und Kolumbien aufgetreten ist. Sie setzt sich aus Edmundo Chapoñán (Direktor), Pedro Bardales (musikalischer Leiter) und Jhunió Chapoñán (Musiker für Blasinstrumente) sowie anderen Mitgliedern zusammen.

Acknowledgments

We would like to thank all our collaborators and partners in Peru who directly or indirectly contributed to this exhibition:

• Roland Álvarez Chávez
is a Peruvian sociologist, activist, and doctoral candidate at ISS-Erasmus University in Rotterdam. He is interested in issues related to gender, sexuality, society, archives, and memory from a transdisciplinary perspective, and has personal experience working in social development projects.

• Marystela Camacho
is a photographer and visual artist whose practice transforms the photographic image into a space of living memory, ritual, and care through textile interventions in the archive, making visible what has been omitted or silenced.

• Chuquino
is a traditional musician and luthier of Andean musical instruments from Chiclayo.

• Eduardo Cumpa
is a local researcher and founder of the Pedro Ruiz Gallo Ethnological Museum in Eten.

• Oscar Liza
is a former mayor of Eten and a researcher of H. H. Brüning’s legacy.

• Enzo Miguel Matute
is a visual artist, ceramicist, and creator of “archaeological fictions” in ceramic form.

• Guillermo Quesñay
is a descendant of the musician Manuel Quesñay, who was photographed by Brüning, and one of the last musicians in Eten who is still able to play the flute with the *cajita* (a drum) simultaneously (similar to the pipe and tabor).

• Luis Rocca Torres
is the director and co-founder of the Afro-Peruvian Museum in Zaña, Lambayeque, and a founding member of both the Movimiento Negro Francisco Congo and the Movimiento Afroamérica Autónoma (MOAA), an international organisation of Afro-descendant citizens.

• Tierra Adentro
is an artistic group specialising in traditional Andean music founded in the 1990s that has toured and performed in Peru, Ecuador, and Colombia. The group includes Edmundo Chapoñán (director), Pedro Bardales (musical director), and Jhunió Chapoñán (wind musician), among other members.

Agradecimientos

Expresamos nuestro agradecimiento a todos nuestros colaboradores e interlocutores en Perú que han contribuido directa o indirectamente a esta exposición:

• Roland Álvarez Chávez
es sociólogo peruano, activista y doctorante por el ISS-Erasmus University Rotterdam. Se interesa por temas de género, sexualidad, sociedad, archivo y memoria desde un enfoque transdisciplinar, y cuenta con experiencia en proyectos de desarrollo social.

• Marystela Camacho
es fotógrafa y artista visual. Su práctica transforma la imagen fotográfica en un espacio de memoria viva, ritualidad y cuidado a través de la intervención textil sobre el archivo, haciendo visible aquello que ha sido omitido o silenciado.

• Chuquino
es músico tradicional y luthier de instrumentos musicales andinos de Chiclayo.

• Eduardo Cumpa
es investigador local y fundador del Museo Etnológico Pedro Ruiz Gallo en Eten.

• Oscar Liza
es exalcalde de Eten e investigador del legado de H. H. Brüning.

• Enzo Miguel Matute
es artista visual, ceramista y creador de «ficciones arqueológicas» en cerámica.

• Guillermo Quesñay
es descendiente del músico Manuel Quesñay, retratado por Brüning, y uno de los últimos músicos en Eten que aún domina el arte de tocar la flauta con la cajita.

• Luis Rocca Torres
es director y cofundador del Museo Afroperuano en Zaña, Lambayeque, y socio fundador del Movimiento Negro Francisco Congo y del Movimiento Afroamérica Autónoma (MOAA), organización internacional de ciudadanos afrodescendientes.

• Tierra Adentro
es un grupo artístico de música tradicional andina fundado en la década de 1990, que ha realizado giras y presentaciones en el Perú, Ecuador y Colombia. Está integrado por Edmundo Chapoñán (director), Pedro Bardales (director musical) y Jhunió Chapoñán (músico de vientos), entre otros.

TRIENNALE DER PHOTOGRAPHIE HAMBURG

Die Triennale der Photographie Hamburg ist ein internationales Fotografiefestival, das seit seiner Gründung durch den Fotografen und Sammler F.C. Gundlach im Jahr 1999 alle drei Jahre in der Freien und Hansestadt Hamburg stattfindet. Als stadtweites Kollaborationsprojekt widmet sich jede Ausgabe aktuellen Entwicklungen der Fotografie und vereint zahlreiche Ausstellungen in Museen, Ausstellungshäusern, Kulturinstitutionen sowie in der freien Szene unter einem gemeinsamen thematischen Rahmen.

Die Ausstellungen greifen zentrale zeitgenössische Fragestellungen auf und werden von einem vielfältigen Rahmenprogramm begleitet, das internationale und interdisziplinäre Symposien, Künstler*innengespräche, Portfolio-besprechungen und Performances umfasst – in enger Zusammenarbeit mit verschiedenen Programmpartnern. Ergänzend bildet die Triennale Expanded die Vielfalt der freien Fotografie- und Kunstszene ab und trägt die thematische Ausrichtung in die Stadtgesellschaft und den öffentlichen Raum.

Seit 2014 wird die Triennale der Photographie Hamburg von der Deichtorhallen Hamburg GmbH veranstaltet.

TRIENNIAL OF PHOTOGRAPHY HAMBURG

The Triennial of Photography Hamburg is an international photography festival taking place every three years in the Free and Hanseatic City of Hamburg since its founding in 1999 by the photographer and collector F.C. Gundlach. As a citywide collaborative project, each edition focuses on current developments in photography and brings together numerous exhibitions in museums, exhibition venues, cultural institutions, as well as within the independent scene under a shared thematic framework.

The exhibitions address key contemporary issues and are accompanied by a diverse programme of events, including international and interdisciplinary symposia, artist talks, portfolio reviews, and performances—developed in close collaboration with various programme partners. In addition, Triennial Expanded reflects the diversity of the independent photography and art scene and extends the thematic focus into the urban space and the wider public sphere.

Since 2014, the Triennial of Photography Hamburg has been organised by Deichtorhallen Hamburg GmbH.

TRIENAL DE FOTOGRAFÍA DE HAMBURGO

Desde que el fotógrafo y coleccionista F.C. Gundlach la fundó en 1999, la Trienal de Fotografía se celebra cada tres años en Hamburgo. Cada edición, un proyecto colaborativo que se expande por toda la ciudad, se centra en las tendencias actuales de la fotografía, y comprende numerosas exposiciones en museos, salas de exposición e instituciones culturales, así como en espacios independientes, que se articulan en torno a un mismo tema.

Las exposiciones abordan cuestiones contemporáneas clave, y van acompañadas de un programa variado de eventos, que incluye encuentros internacionales, charlas con artistas, revisiones de portfolios y performances, todo ello desarrollado en estrecha colaboración con los socios del programa. Además, la sección Triennale Expanded refleja la diversidad de la escena fotográfica y artística independiente en Hamburgo, y amplía el enfoque temático al espacio urbano y a la esfera pública en general.

Desde 2014, la Trienal de Fotografía de Hamburgo es organizada por Deichtorhallen Hamburg GmbH.

DEICHTORHALLEN HAMBURG

Intendant / General Director / Director
• Dr. Dirk Luckow

Kaufmännischer Direktor / Chief Financial Officer / Gerente
• Bert Antonius Kaufmann

9. TRIENNALE DER PHOTOGRAPHIE HAMBURG 2026

Künstlerischer Leiter / Artistic Director / Director artístico
• Prof. Mark Sealy

Projektleiterin / Project Director / Directora de proyecto
• Bettina Freimann

Kuratorin / Curator / Curadora
• Cale Garrido

Publikationsmanagerin / Publications Manager / Responsable de edición
• Mela Dávila-Freire

Projektassistentz / Project Assistant / Asistente de proyecto
• Evelyn Nossol

Digitale Kommunikation / Digital Communication / Comunicación digital
• Klara Felicitas Thiele

Koordinator Festivalzentrum und Triennale Expanded / Coordinator Festival Centre and Triennial Expanded / Coordinador del Festival Center y Triennale Expanded
• Jonas Fischer

Bundesfreiwillige / Federal Volunteer / Voluntaria
• Francis Enie Trogemann

Grafikdesign / Graphic Design / Diseño gráfico

Visuelles Erscheinungsbild
9. Triennale / Visual Identity 9th Triennial / Identidad visual de la 9ª Trienal
• Leon Schniewind – dipshop

Publikationen / Publications / Publicaciones
• Katharina Hetzeneder

Printmedien / Print design / Diseño de materiales impresos
• Leon Lechner

Presse / Press / Prensa
• PR Netzwerk: Christine Gückel-Daxer, Annette Schäfer

Hauptförderer / Main Supporter / Patrocinador principal



Hauptpartner / Main Partner / Colaborador principal

SONY

Partner / Colaboradores



Bilderechos aus Peru
Resonating Images from Peru
Imágenes resonantes del Perú
MARKK – Museum am Rothenbaum.
Kulturen und Künste der Welt
5.6.2026 – 27.6.2027

Gesamtleitung / Director / Directora
• Barbara Plankensteiner

Kuration / Curators / Curaduría

• Christine Chávez (MARKK)
• Gisela Cánepa (Pontificia Universidad Católica del Perú)
• Walther Maradiegue (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance / Asistencia curatorial
• Melissa Sevilay Kögler

Lektorat und Übersetzung / Editing and translation / Corrección y traducción
• Gisela Cánepa, Christine Chávez, Alexandra Dally, Walther Maradiegue

Ausstellungsgestaltung, Grafik und Video-Projektionen / Exhibition and Graphic Design, Video Projections / Diseño de la exposición, diseño gráfico y proyecciones de video
• Weng Xinyu, YUUE design studio

Assistenz / Assistance
• Laura Banus, YUUE design studio

Ausstellungsmanagement / Exhibition Managment / Gestión de la exposición
• Carl Triesch

Assistenz / Assistance / Asistencia
• Esther Czaya, Greta Stiefermann

Restaurierung, Objektmontage, Sammlungstechnik / Conservation, Mounting and Arthandling / Conservación, montaje y gestión de objetos
• Bodil Unckel, Corine Siegmund, Susanne Harbach, Christine Höber, Jan Neidhardt, Anke Sievers, Jens Krause

Foto-Archiv / Photo Archive / Archivo fotográfico
• Catharina Winzer

Assistenz / Assistance / Asistencia
• Anahita Sadri-Khanloo

Dokumenten-Archiv / Document Archive / Archivo de documentos
• Susanne Walther

Ausstellungsbau / Exhibition Construction and Installation / Instalación
• Dirk Hanten, Thomas Dähn, Andrej Goloborodko, Adrian Guadamuro Galera, Dennis Pätzold, Qamil Zyberaj, Bastian Freyer und Team

Öffentlichkeitsarbeit und Marketing / Public Relations and Marketing / Relaciones públicas y marketing
• Julia Daumann, Lisa Ostwaldt, Christine Ziesmer

Veranstaltungen, Bildung & Vermittlung / Public Program and Education / Eventos y educación
• Gabriel Schimmeroth, Rilando June Lamadjido

Assistenz / Assistance / Asistencia
• Josephine Quaas

Förderung / Funding / Patrocinio



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Bilderechos aus Peru*, als Teil des offiziellen Programms der 9. Triennale der Photographie Hamburg 2026.

This publication appears on the occasion of the exhibition *Resonating Images from Peru*, as part of the official programme of the 9th Triennial of Photography Hamburg 2026.

Esta publicación aparece con motivo de la exposición *Imágenes resonantes del Perú*, en el programa oficial de la 9ª Trienal de Fotografía de Hamburgo 2026.

Veröffentlicht von / Published by / publicado por

• Deichtorhallen Hamburg
Deichtorstraße 1-2, 20095 Hamburg

• adocs Verlag
Annenstraße 16, 20359 Hamburg

Redaktionsteam / Editorial Team / Equipo editorial
• Christine Chávez (MARKK)
• Gisela Cánepa (Pontificia Universidad Católica del Perú)
• Walther Maradiegue (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Übersetzung und Lektorat (Englisch) / Translation and editing (English) / Traducción y edición (inglés)
• Alexandra Dally, Ryan Eyers

Übersetzung und Lektorat (Deutsch) / Translation and editing (German) / Traducción y revisión (alemán)
• Christine Chávez, Julia Diedrich, Lotte Warnsholdt

Übersetzung und Lektorat (Spanisch) / Translation and editing (Spanish) / Traducción y revisión (español)
• Gisela Cánepa, Mela Dávila-Freire, Walther Maradiegue

Grafikdesign / Graphic Design / Diseño gráfico
• Katharina Hetzeneder

Layout / Maquetación
• Ana Cecilia Breña

Objektfotografie und Fotobearbeitung / Object Photography and Photo Editing / Fotografía de objetos y edición fotográfica
• Paul Schimweg (MARKK)

Bildbearbeitung / Image Editing / Edición de imágenes
• Xavier Tulleuda Nieto

Gesetzt / Set in / Tipografía
• ABC Rom, Suisse Works

Papier / Paper / Papel
• Holmen TRND, Profibulk

Gedruckt bei / Printed by / Impreso por
• Gallery Print, Berlin

© dieser Edition / of this edition / de esta edición, Deichtorhallen Hamburg GmbH, adocs Verlag und / and / y MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, 2026

© der Texte / of the texts / de los textos, Gisela Cánepa, Christine Chávez, Walther Maradiegue, Barbara Plankensteiner BY-NC-ND 4.0 International



© der Bilder, die Künstler*innen of the images, the artists / de las imágenes, los artistas, und / and / y MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, Archiv IDE-PUCP, 2026

Einige Rechte vorbehalten / Some rights reserved / Algunos derechos reservados

Gedruckt in Deutschland / Printed in Germany / Impreso en Alemania

ISBN: 978-3-912294-10-1

Echos im unendlichen Archiv	
Resonances of the Infinite Archive	4
Resonancias en el archivo infinito	

Ambivalente Blicke	
Ambivalent Gazes	16
Miradas ambivalentes	

Latente Allianzen	
Latent Alliances	38
Alianzas latentes	

**Domitila mit bemaltem Gesicht
beim Karneval / Domitila with her
face painted at carnival / Domitila
con la cara pintada en el carnaval
(*Carnavalstyp* Domitila)**

Hans Heinrich Brüning
Laredo, 21.06.1903
Negativ auf Glasplatte / Glass
negative / Negativo sobre placa
de vidrio
Inv. no. 17.421, MARKK

Die Titel in Klammern sind Original-
beschriftungen aus Brüning's
Notizen. / The titles in parentheses
are original captions from Brüning's
notes. / Los títulos entre paréntesis
son leyendas originales de las notas
de Brüning.



Wasserträgerinnen am Fluss /
Water carriers at the river /
Cargadoras de agua en el río
(Cargadores de agua)

Hans Heinrich Brüning
Eten, 1906/1907
Nitrocellulose-Negativ /
Cellulose nitrate negative /
Negativo en nitrocelulosa
Inv. no. 17.1351, MARKK



HE. BRÜNING



Echos im unendlichen Archiv

Resonances of the Infinite Archive

Resonancias en el archivo infinito

Beiträge in der Facebook-Gruppe „Antiguas Fotos de Chiclayo“ (Alte Fotos von Chiclayo), erstellt von Mitwirkenden und anderen Lambayecanos, die sich für das Vermächtnis von Brüning interessieren / Posts in the Facebook group “Antiguas Fotos de Chiclayo” (Old Photos of Chiclayo), created by Lambayeque residents interested in Brüning’s legacy / Publicaciones en el grupo de Facebook “Antiguas Fotos de Chiclayo”, realizadas por colaboradores y otros lambayecanos interesados en el legado de Brüning

Óscar Alex, Samyr Bazán, John Effio, Nicolás Farroñay Zarpan, Herbert Gamarra, José Gómez, Fernando Mondragón Saavedra, Diego Portilla Miranda
Letzter Zugriff / Last accessed / Último acceso 16.01.26



Jose Wilson
30 de septiembre de 2025 · 🌐

🏠 **Corpus Christi in Monsefú, 1904**

La fiesta del Corpus Christi in Monsefú era celebrada con una riqueza única: los famosos arcos de frutas, contruidos con plátanos, papayas y otros frutos de la tierra, que adornaban las calles como ofrenda y expresión de identidad cultural.

La imagen, captada en 1904 por Han Heinrich Brüning, muestra uno de estos arcos en plena festividad, donde la comunidad entera participaba en la decoración y vivía con fervor la tradición.

👉 Esta fotografía ha sido restaurada y colorizada digitalmente, permitiendo apreciar con mayor detalle la textura de las frutas, la indumentaria de la época y la atmósfera festiva que convirtió a Monsefú en referente cultural del norte peruano.

Un testimonio invaluable de la creatividad, fe y memoria colectiva de un pueblo que supo celebrar la vida a través de su tierra y sus frutos.

#Monsefú #CorpusChristi #Historia #EnriqueBrüning #CulturaViva

👍 178 🗨 5 🔄 38



Nicolás Farroñay Zarpan
16 de enero de 2024 · 🌐

Don Enrique Brüning nos regala esta maravillosa foto, una sonrisa de una bella mujer lambayecana, el tipo de trenza, la vestimenta, las costumbres de ese entonces, la forma de cargar agua a sus hogares para el consumo.

Cargadoras de agua en el río Eten 1906/7

👍 583 🗨 35 🔄 64

Me gusta Comentar Compartir

Más relevantes ▾

Herberth Olivós Angeles
Enrique Brüning: tuvo en Ciudad Eten: compadres y ahijados; buen tiempo viviendo en nuestro querido terruño, estudiando y grabando el Muchik, con máquina sofisticada que llevó a Alemania e hicieron traducción.Somos herederos de los últimos personajes; ... Ver más

Bravo 🙌

Envía tu primer comentario...



Oscar Alex
13 de abril de 2025 · 🌐

Una recreación en color del músico fotografiado y grabado por Enrique Brüning

👍 56 🗨 2 🔄 9

Me gusta Comentar Compartir

Más relevantes ▾

Nirfa María Mrogo
El señor MANUEL QUESÑAY - Cayayito primer peruano grabado su música por Enrique Brüning

40 Me gusta Responder Compartir

Ruitor Eduardo Choez Palva
Un Hermoso Recuerdo Gracias Por Hacernos Presentes

40 Me gusta Responder Compartir

Envía tu primer comentario...



Samyr Bazán
7 de octubre de 2017 · 🌐

Extremadamente bueno. Lo recomiendo.

👍 39 🗨 3 🔄 2

Me gusta Comentar Compartir

Más relevantes ▾

Sergio Alfaro
Donde la puedo conseguir

8 años Me gusta Responder

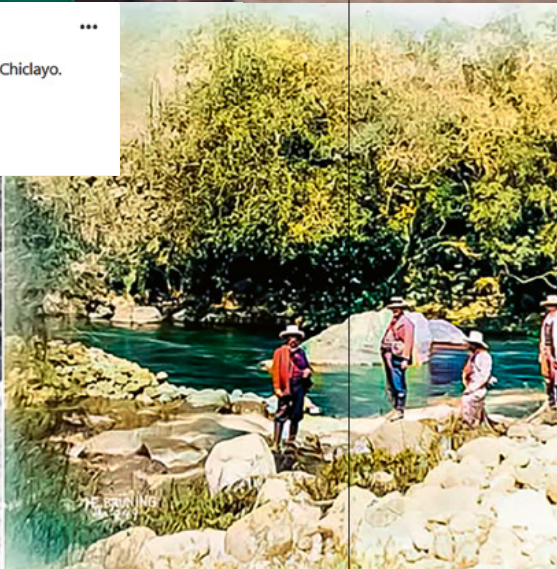
Sergio Alfaro respon... - 2 respuestas

Escribe un comentario...



John Effio
3 de mayo de 2022 · 🌐

Julio 1903. Confluencia del Cumbil con el Chancay, al oriente de Chongollape, Prov. Chiclayo. Cuatro hombres en primer plano. Fotografía realizada por Don. E. Brüning. Aquí la foto Original en Blanco y Negro Y una recreación actual de la misma foto a color.



FOTODOKUMENTE AUS NORDPERU
DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS DEL NORTE DEL PERU

HANS HEINRICH JUAN ENRIQUE BRÜNING (1848-1928)



David Monteza Canario
25 de septiembre de 2023 · 🌐

En el rincón histórico de Jayanca, Lambayeque, se alza una imagen que trae consigo los ecos de un tiempo que parecía distante, pero que, gracias a la restauración y adaptación a color meticulosa de David Monteza Canario, cobra vida una vez más. Esta fotografía, propiedad del etnógrafo alemán Hans Heinrich Brüning, se convierte en un puente entre el pasado y el presente, un testimonio visual de la vida y las tradiciones de Jayanca en el año 1904.

El proceso de restauración y ... Ver más

👍 31 🗨 4 🔄 19

Me gusta Comentar

Más relevantes ▾

Julio Sevil
Excelente trabajo

2 años Me gusta

Blanca Esther Ortiz Ipanaque
Saludos David,un excelente trabajo el que realizas,muchas bendiciones un abrazo fuerte a la distancia,cuidese mucho

2 años Me gusta

Ulber Arturo Tavares Mateus
Magnífico, un gran aporte para

FOTOS DE BRUNING RECONSTRUIDAS Y COLORIZADAS

4 publicaciones · 4 elementos · 1 colaborador · 🌐



Jose Maeda Ascencio
3 de octubre de 2025 · 🌐

🎯 He reconstruido una antigua fotografía de Don Enrique Brüning, que debe datar del año 1925.

- Creo que la mujer es morropana, por sus rasgos fenotípicos.

— en Chiclayo.

👍 292 🗨 55 🔄 41

Me gusta Compartir

Más relevantes ▾

José Rodrich
Difícil determinar de dónde es. Eten, Moncefú, Reque, Mórrope... Creo que sus fotos son mayormente de lugares cerca de la costa y de Lambayeque. La falda negra me hace recordar a las vendedoras de pescado que salían por la tarde en Pimentel por 1968..... Ver más

15 sem Me gusta 5 👍

Jose Maeda Ascencio... - 2 respuestas

Pablo Luis Manayay Correa
Esta mal dicha lo de india las indias son de la india se dise induu

15 sem Me gusta 2 👍👎





Stickerei auf dem Foto von H.H. Brüning „Kreuzfest von Motupe“ (1907) / Embroidery sewn into “Festival of the Cross of Motupe” (1907) by H.H. Brüning / Bordado sobre la fotografía de H.H. Brüning “Fiesta de la Cruz de Motupe” (1907)

Marystela Camacho, 2026
Baumwollgarn, Polyesterfaden und Strassapplikation auf Hahnemühle Photo Rag-Papier / Cotton thread, polyester thread, and rhinestone appliqué on Hahnemühle Photo Rag paper / Hilo de algodón, hilo de poliéster y aplicación de pedrería sobre papel Hahnemühle
Inv. no. 2026.14-1, MARKK

„Meine Interventionen regen zu einer poetischen und symbolischen Neuinterpretation der Fotografien an, in der sowohl die menschlichen und kulturellen Werte jeder Szene als auch die für die damalige Zeit typischen Spannungen und Widersprüche hervorgehoben werden, die durch Kontraste zwischen Tradition und Moderne, Arbeit und Spiritualität, sozialer Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geprägt sind.“

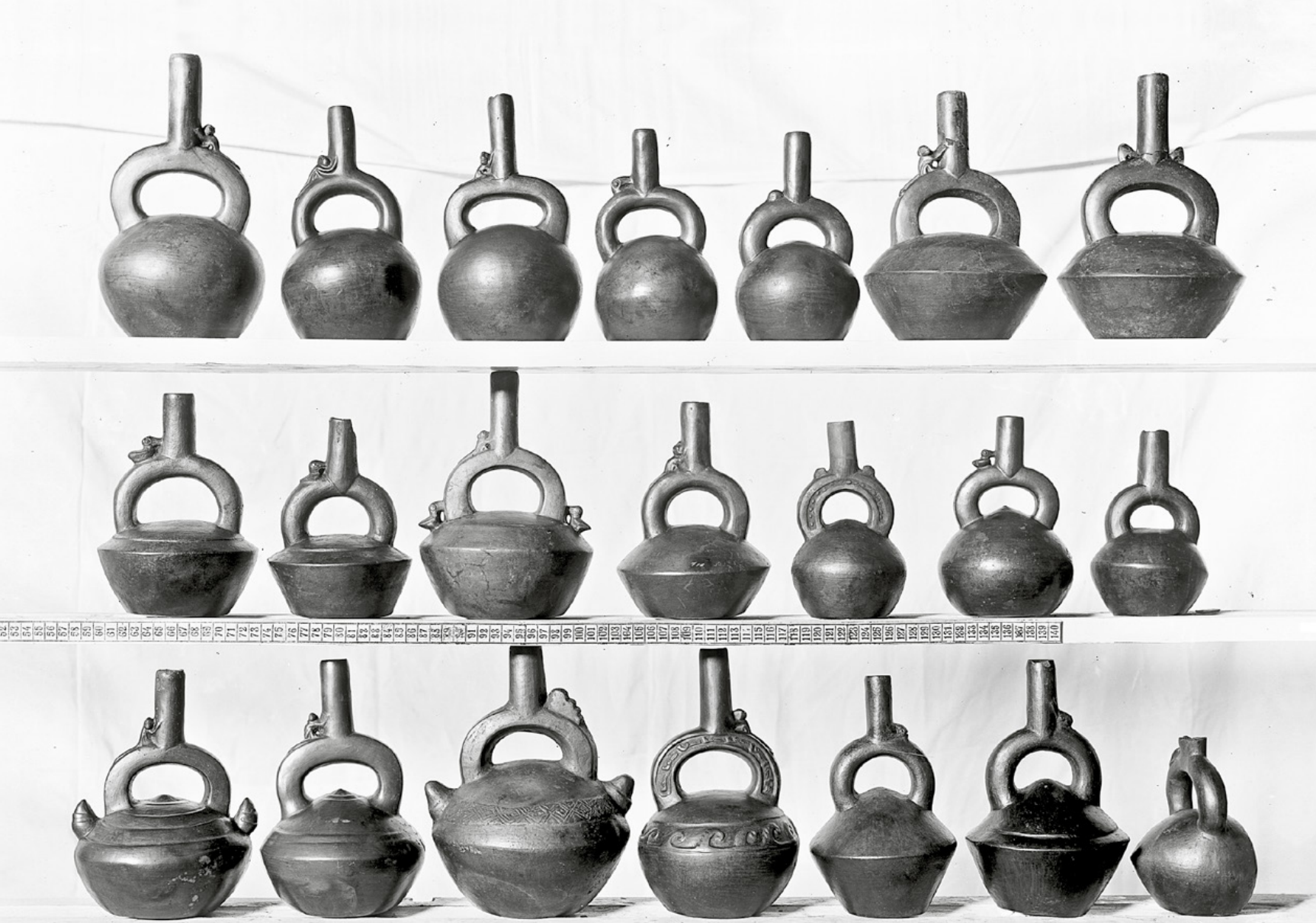
– Marystela Camacho, Fotografin und bildende Künstlerin, Oktober 2025

«Mis intervenciones proponen una relectura poética y simbólica de las fotografías, en la que se destacan tanto los valores humanos y culturales presentes en cada escena como las tensiones e incongruencias propias de la época, marcadas por contrastes entre tradición y modernidad, trabajo y espiritualidad, visibilidad e invisibilidad social.»

– Marystela Camacho, fotógrafa y artista visual, octubre 2025

“My interventions propose a poetic and symbolic reinterpretation of the photographs, highlighting both the human and the cultural values present in each scene and the tensions and incongruities of the era depicted, which was marked by contrasts between tradition and modernity, work and spirituality, social visibility and invisibility.”

– Marystela Camacho, photographer and visual artist, October 2025



↑ Glasplattennegativ des
Brüning-Archivs im MARKK /
Glass negative from the Brüning
Archive at MARKK / Negativo
de placa de vidrio del archivo
Brüning en el MARKK

Foto: Paul Schimweg, 2026

↖ Archäologische Gefäße aus
der Sammlung Brüning / Archaeo-
logical vessels from Brüning's
collection / Vasijas arqueológicas
de la colección de Brüning

Hans Heinrich Brüning,
Ohne Ort und Datum / Location
and date unknown / Sin lugar,
sin fecha

Negativ auf Glasplatte / Glass
negative / Negativo sobre placa
de vidrio

Inv. no. 17.932, MARKK

← Brüning (rechts) während einer
Ausgrabung / Brüning (right)
during an excavation / Brüning
(dcha.) durante una excavación
(Huaqueros. Huando. Ich)

Fotograf*in nicht dokumentiert /
Photographer not recorded /
Fotógrafo, sin registrar, Hacienda
Huando, Chancay, 02.1899

Negativ auf Glasplatte / Glass
negative / Negativo sobre placa
de vidrio

Inv. no. 17.1077, MARKK

↓ Guillermo Quesñay, Enkel von Manuel Quesñay / Guillermo Quesñay, grandson of Manuel Quesñay / Guillermo Quesñay, nieto de Manuel Quesñay
Eten, 03.2023
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

↘ Der Musiker Manuel Quesñay beim Spielen von Flöte und Cajita / The musician Manuel Quesñay playing the flute and cajita / El músico Manuel Quesñay tocando la flauta y cajita (*Música Manuel*)
Hans Heinrich Brüning, Eten, ohne Datum / undated / sin fecha
Negativ auf Glasplatte / Glass negative / Negativo sobre placa de vidrio
Inv. no. 17.176



«Mi abuelo le enseñó a mi padre, (José Quesñay), y a mi tío (Manuel Quesñay) [...] Esta es la herencia que me ha dejado mi abuelo (Manuel Quesñay), mi tío, mi padre [...]. Yo he sido el último que ha aprendido; no tanto, pero sé algo.»

– Entrevista a Guillermo Quesñay, músico de Eten, quien recuerda a su abuelo Manuel Quesñay. Eten, marzo de 2023, Archivo IDE-PUCP

“My grandfather taught my father (José Quesñay) and my uncle (Manuel Quesñay) [...] This is the legacy left to me by my grandfather (Manuel Quesñay), my uncle, and my father [...]. I was the last to learn; not much, but I know something.”

– Interview with Guillermo Quesñay, musician from Eten, remembering his grandfather Manuel Quesñay. Eten, March 2023, IDE-PUCP Archive

„Mein Großvater brachte es meinem Vater (José Quesñay) und meinem Onkel (Manuel Quesñay) bei [...] Das ist das Erbe, das mir mein Großvater (Manuel Quesñay), mein Onkel und mein Vater hinterlassen haben [...]. Ich war der Letzte, der es gelernt hat; nicht so viel, aber ich weiß etwas darüber.“

– Interview mit Guillermo Quesñay, Musiker aus Eten, der sich an seinen Großvater Manuel Quesñay erinnert. Eten, März 2023, Archiv IDE-PUCP

Thomasa Quesñay, Tochter von Guillermo Quesñay, zeigt die gedruckte und beschädigte Kopie des Fotos, das Brüning von Manuel Quesñay aufgenommen hat. / Thomasa Quesñay, Guillermo Quesñay's daughter, showing the printed and damaged copy of the photo that Brüning took of Manuel Quesñay. /Thomasa Quesñay, hija de Guillermo Quesñay, mostrando la copia impresa y dañada de la foto que Brüning tomó de Manuel Quesñay.

Eten, 03.2023
Video aufgenommen von / recorded by / grabado por Gisela Cánepa
IDE-PUCP Archive



«...el hermano de mi mamá, él era periodista, trabajaba en (el periódico) *La Industria* [...] él mandó a (imprimir) en papel (esta foto) [...], él consiguió y le dio a mi papá para que tuviera.»

– Thomasa Quesñay, hija de Guillermo Quesñay, recuerda como obtuvieron una copia de la foto de su bisabuelo Manuel Quesñay. Eten, marzo de 2023, Archivo IDE-PUCP

„...der Bruder meiner Mutter, er war Journalist und arbeitete bei (der Zeitung) *La Industria* [...] er ließ (dieses Foto) auf Papier (drucken) [...], er besorgte es und gab es meinem Vater, damit er es hat.“

– Thomasa Quesñay, Tochter von Guillermo Quesñay, erinnert sich daran, wie sie eine Kopie des Fotos ihres Urgroßvaters Manuel Quesñay erhielten. Eten, März 2023, Archiv IDE-PUCP

“...my mother’s brother, he was a journalist, he worked at (the newspaper) *La Industria* [...] he had (this photo) printed on paper [...], he got it and gave it to my father to keep.”

– Thomasa Quesñay, Guillermo Quesñay’s daughter, recalls how they obtained a copy of the photo of her great-grandfather Manuel Quesñay. Eten, March 2023, IDE-PUCP Archive

Foto-Keramik mit Porträt von Mercedes Niquen aus Brünings Fotosammlung / Ceramic printed with portrait of Mercedes Niquen from Brünings's photographic collection / Foto huaco con retrato de Mercedes Niquen de la colección fotográfica de Brünings

Enzo Miguel Matute, 2026
Foto: Paul Schimweg
Direkter Gummidruck auf Keramik / Gum bichromate process on ceramic / Proceso a la goma bicromatada directa sobre cerámica
Inv. no. 2026.16:1, MARKK



Ambivalente Blicke

Ambivalent Gazes

Miradas ambivalentes

Foto-Keramik mit Frauenporträt
aus Brünings Fotosammlung /
Ceramic printed with portrait of a
woman from Brünings's photo-
graphic collection / Foto huaco con
retrato femenino de la colección
fotográfica de Brünig

Enzo Miguel Matute, 2026
Foto: Paul Schimweg
Direkter Gummidruck auf Keramik /
Gum bichromate process on ceramic
/ Proceso a la goma bicromatada
directa sobre cerámica
Inv. no. 2026.16:2, MARKK



«Es interesante darse cuenta de la presencia casi inexistente de féminas en esta expresión artística, comúnmente su figura suele ligarse al de curanderas o figurinas de protección y prosperidad, encontradas sobre todo en los lugares de producción de chicha de jora, por consiguiente he querido retratarlas a manera de homenaje y visibilizar su imagen dentro de una cerámica de asa estribo, un “huaco”, un objeto sagrado que les da el estatus de sagradas y protectoras, usando para esto fragmentos de imágenes retratadas por Brünig.»

– Enzo Miguel Matute, artista visual, ceramista y creador de ficciones arqueológicas, octubre 2025

“It is interesting to note that women are almost absent from this art form. Their depiction is usually associated with healers or figurines of protection and prosperity, which are mainly found in places where traditional chicha is produced. That’s why I wanted to pay tribute to them and make their image visible on a stirrup spout vessel, a “huaco,” a sacred object that gives them the status of saints and protectors, using excerpts from portraits taken by Brünig.”

– Enzo Miguel Matute, Visual Artist, Ceramist, and Creator of Archaeological Fictions, October 2025

„Es ist interessant festzustellen, dass Frauen in dieser Kunstform fast nicht vorkommen. Ihre Darstellung wird in der Regel mit Heilerinnen oder Schutz- und Glücksfiguren in Verbindung gebracht, die vor allem an Orten zu finden sind, an denen traditionelle Chicha hergestellt wird. Deshalb wollte ich Ihnen eine Hommage erweisen und ihr Bild auf einem Steigbügelgefäß, einem „Huaco“, sichtbar machen, einem heiligen Gegenstand, der ihnen den Status von Heiligen und Beschützerinnen verleiht, wobei ich Ausschnitte aus Porträts verwendet habe, die Brünig gemacht hat.“

– Enzo Miguel Matute, Keramik- und bildender Künstler, Schöpfer archäologischer Fiktionen, Oktober 2025

Porträtgefäße von Mochica-
 Persönlichkeiten / Portrait vessels
 of Mochica personalities / Huaco
 retratos de personajes Mochicas
 Künstler*innen der Moche-Kultur /
 Moche artists / Artistas de la
 cultura Moche, Nordperu /
 Northern Peru / Norte del Perú,
 ca. 100-800 AD
 Foto: Paul Schimweg
 Inv. no. B 6575, 28.84:32, 51.59:11,
 MARKK





“Brüning sends us a message that not everything is Mochica and not everything is Afro. It is important to recognize the plurality and mestizaje, the bonds of kinship, and the multiple forms of coexistence present in Brüning’s photographs. We must approach these stories from a holistic perspective that avoids the pitfalls of ethnocentrism and self-exclusion. We must also avoid overvaluing phenotypes.”

– Luis Rocca Torres, director and co-founder of the Afro-Peruvian Museum of Zaña, in a conversation on November 20, 2025

«Brüning nos manda un mensaje, que no todo es Mochica y no todo es Afro. Es importante reconocer la pluralidad y el mestizaje étnico, el hermanamiento y las múltiples formas de convivencia presentes en las fotografías de Brüning. Debemos considerar estas historias desde una perspectiva holística que no cometa los errores del etnocentrismo y de la autoexclusión. Además evitar la sobrevaloración de los fenotipos.»

– Luis Rocca Torres, director y co-fundador del Museo Afroperuano de Zaña, en una conversación del 20 de noviembre 2025

„Brüning sendet uns eine Botschaft, dass nicht alles Mochica und nicht alles Afro ist. Es ist wichtig, die Pluralität und ethnische Vermischung, die Verbundenheit und die vielfältigen Formen des Zusammenlebens anzuerkennen, die in Brünings Fotografien zu sehen sind. Wir müssen diese Geschichten aus einer ganzheitlichen Perspektive betrachten, die nicht die Fehler des Ethnozentrismus und der Selbstausgrenzung begeht. Außerdem müssen wir eine Überbewertung der Phänotypen vermeiden.“

– Luis Rocca Torres, Direktor und Mitbegründer des Museo Afroperuano de Zaña, in einem Gespräch vom 20. November 2025



← Junge Frau mit zwei Mädchen /
Young woman with two girls /
Joven con dos niñas (*Tipos*,
1 Erwachsene und zwei kleine
Chicas)

Hans Heinrich Brüning,
Eten, 04.04.1909
Platin-Palladium-Abzug /
Platinum/palladium print /
Impresión de platino-paladio
Inv. no. 17.2098, MARKK

↓ Messdiener mit
Reliquienschrein beim
Herz-Jesu-Fest / Altar boys
with reliquary at the Feast
of the Sacred Heart /
Ministros con relicario en
la fiesta del Corazón de
Jesús (*Fiesta del Corazón de
Jesús. Cruz alta y ciriales*)

Hans Heinrich Brüning,
Lambayeque, 21.06.1903
Negativ auf Glasplatte /
Glass negative / Negativo
sobre placa de vidrio
Inv. no. 17.493, MARKK



→ **Badende Frauen im Fluss /
Women bathing in the river /
Mujeres bañándose en el río
(Badende)**

Hans Heinrich Brüning,
Pomalca, 1891
Gelatinesilber-Abzug /
Gelatin silver print /
Impresión de gelatina de plata
Inv. no. 17.1809, MARKK

↓ **Ein Mann hilft einer Wasser-
trägerin / A man helping a
water carrier / Un hombre ayuda
a una aguadora (Wasserträger.
galant. Chinese)**

Hans Heinrich Brüning,
Pomalca, 1891
Gelatinesilber-Abzug /
Gelatin silver print /
Impresión de gelatina de plata
Inv. no. 17.1816, MARKK





Hutflechter*innen / Hat weavers /
Tejedores de sombreros
(*Tejedores de sombreros*)

Hans Heinrich Brüning, Eten,
ca. 1906
Nitrocellulose-Negativ /
Cellulose nitrate negative /
Negativo en nitrocelulosa
Inv. no. 17.1352, MARKK

H. BRÜNING

Petatería This is the name given to the semi-prisons that still exist, shamefully, in a country that prides itself on being civilized. They are mainly found in the town of Eten and the city of Monsefú. They are large rooms, usually in poor sanitary condition, where people of both sexes and all ages are engaged in weaving hats. These are people who have had the misfortune of owing a greater or lesser sum of money to the owner of the petatería, which they are obliged to repay in the form of manual labor. If they do not manage to pay it off in their lifetime, their children and grandchildren take on the debt.

Nowadays, the name petatería is no longer particularly accurate, given that they now rarely make petates [mats], but rather hats; originally, however, mats would have been the main product manufactured in these places."

— Hans Heinrich Brüning

Petatería Unter diesem Namen sind die Halbgefängnisse bekannt, die es in einem Land, das sich als zivilisiert rühmt, zu dessen Schande noch immer gibt. Sie befinden sich hauptsächlich in der Ortschaft Eten und in der Stadt Monsefú. Es handelt sich um große Räume, meist mit schlechten hygienischen Bedingungen, in denen Menschen beiderlei Geschlechts und jeden Alters mit dem Flechten von Hüten beschäftigt sind, Menschen, die das Unglück hatten, dem Besitzer der Petatería einen mehr oder weniger hohen Geldbetrag zu schulden, den sie mit ihrer Handarbeit abbezahlen müssen, und wenn ihr Leben dafür nicht ausreicht, zahlen ihre Kinder und Enkelkinder.

Derzeit ist die Bezeichnung Petatería nicht mehr ganz zutreffend, da dort heute nur noch selten Petates [Matten], sondern Hüte hergestellt werden; ursprünglich waren diese jedoch das Hauptprodukt."

— Hans Heinrich Brüning

Petatería. Con este nombre son conocidos los semicárceles que existen todavía por vergüenza en un país, que se jacta de civilizado. Los hay principalmente en la villa de Eten y en la ciudad de Monsefú.

Son éstas salones grandes, ordinariamente de malas condiciones higiénicas, donde están ocupados, en el fondo, de sombreros, personas de ambos sexos y de todas edades; personas que han tenido la desgracia de deber una suma mayor o menor de dinero al dueño de la petatería, y cuyos dineros están obligados a pagar con su trabajo manual, y si no les alcanza la vida, lo pagan sus hijos o nietos.

Actualmente no está bien aplicado el nombre petatería, porque raras veces se hará en ellas ahora petates, sino sombreros; pero originalmente esos habrán formado la manufactura principal.



↑ Hutflechter*innen in einer Straße / Hat weavers in the street / Tejedores de sombreros en una calle (*Tejedores de sombreros*)

Hans Heinrich Brüning,
Eten, ca. 1906
Gelatinesilber-Abzug /
Gelatin silver print / Impresión
de gelatina de plata
Inv. no. 17.1681, MARKK

↖ Hutflechter*innen in einem Haus / Hat weavers in a house / Tejedores de sombreros en una casa (*Tejedores de sombreros*)

Hans Heinrich Brüning,
Eten, ca. 1906
Gelatinesilber-Abzug /
Gelatin silver print / Impresión
de gelatina de plata
Inv. no. 17.1680, MARKK

← Hutflechterin / Hat Weaver / Tejedora de sombreros (*Tejedora de sombreros*)

Hans Heinrich Brüning,
Wahrscheinlich / Probably /
Posiblemente Eten, 1906
Nitrocellulose-Negativ /
Cellulose nitrate negative /
Negativo en nitrocelulosa
Inv. no. 17.1089, MARKK

„Wohin willst du mich mitnehmen? Ist das wahr, was du mir sagst?
Kann ich dir vertrauen?

Ich erinnere mich, wie wir zu einer *Chichería* gegangen sind. Nachdem wir uns ein paar Drinks geteilt hatten, küsste er mich und wagte es, mich zu bitten, mit ihm um die Ecke zu gehen. Wo uns niemand sehen kann, sagte er mir...

Ist das auch bei diesem oder anderen Bildern der Fall, auf denen bestimmte Blicke, Augenzwinkern, Gesten, Körperhaltungen, Erscheinungsbilder und ‚verdächtige‘ Kleidung zu erkennen sind? Ist es möglich, andere Geschichten zu erfinden, die die gesellschaftlichen Rollen Nordperus zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert aufbrechen?

Chicherías sind Orte, die Freiheit und Fantasie anregen. Mit der Wärme der *Chicha* und der festlichen Atmosphäre werden sie zu einem Ort, an dem bestimmte Gefühle möglich sind, die außerhalb dieses Ortes verboten sind oder selbst abgelehnt werden. Einige Bilder regen solche Erzählungen an. Deshalb verzichte ich in meinem Ansatz darauf, nach absoluten Wahrheiten zu suchen, sondern möchte einen Dialog zwischen dem Erbe Brünings und einer queeren Sichtweise eröffnen, die eine andere Lesart der Vergangenheit ermöglichen kann.“

– Roland Álvarez Chávez, International Institute of Social Studies-Erasmus University Rotterdam / Memoria Diversa Perú, Dezember 2025

“Where do you want to take me? Is what you’re telling me true?
Can I trust you?
I remember going to the *chicherío*. After sharing a few drinks, he kissed me and dared to ask me to go around the corner. Where no one can see us, he said...
Could this be the case in this or other images where certain looks, winks, gestures, postures, appearances, and ‘suspicious’ clothing can be identified? Is it possible to fabulate other stories that transgress the roles of northern Peruvian society between the 19th and 20th centuries?
Chicheríos are spaces that stimulate freedom and fantasy. With the warmth of *chicha* and the festive atmosphere, they become spaces where certain affections are possible, but which are prohibited or self-denied outside of them. Some images stimulate such narratives. Therefore, in my approach, I renounce the search for absolute truths in favor of opening a dialogue between Brünings’s legacy and a queer perspective that can offer another reinterpretation of the past.”
– Roland Álvarez Chávez, International Institute of Social Studies-Erasmus University Rotterdam / Memoria Diversa Perú, December 2025

«¿Dónde me quieres llevar? ¿Es verdad lo que me dices? ¿Puedo confiar en ti?
Recuerdo ir al chicherío. Luego de compartir algunas bebidas, me dio un beso y se atrevió a pedirme ir a la vuelta. Dónde nadie nos puede ver, me dijo...
¿Será el mismo caso en esta u otras imágenes en donde se puede identificar ciertas miradas, guiños, gestos, posturas, apariencias y vestimentas «sospechosas»?
¿Es posible fabular otras historias que transgreden los roles de la sociedad norteña del Perú entre los siglos XIX y XX?
Los chicheríos son un espacio que estimula la libertad y la fantasía. Con el calor de la chicha y el ambiente festivo, se convierten en un espacio en donde ciertos afectos son posibles, y que fuera de este son prohibidos o autonegados. Algunas imágenes estimulan dichas narraciones. Por ello, en mi enfoque renuncio a buscar verdades absolutas, sino a abrir un diálogo entre el legado Brünings y una mirada queer que pueda brindar otra relectura del pasado.»

– Roland Álvarez Chávez, International Institute of Social Studies-Erasmus University Rotterdam / Memoria Diversa Perú, diciembre 2025

Menschengruppen vor einer
Chichería / Groups of people
in front of a chichería / Grupos de
personas frente a una chichería
(Reisende Indianer vor einer
Chichería)

Hans Heinrich Brüning, Trujillo, 1895
Nitrocellulose-Negativ / Cellulose
nitrate negative / Negativo en
nitrocelulosa
Inv. no. 17.1172, MARKK



BRÜNING

Frauen mit Kindern / Women with
children / Mujeres con niños
(*Frauen mit Kindern vor Hospital*)

Hans Heinrich Brüning,
Laredo, 05.1985
Negativ auf Glasplatte /
Glass negative / Negativo
sobre placa de vidrio
Inv. no. 17.409, MARKK



Latente Allianzen

Latent Alliances

Alianzas latentes



Sitzende Personen bei einem Fest,
im Vordergrund der tragbare Kasten
des Phonographen / People sitting
at a party, with a portable phonograph
case in the foreground / Personas
sentadas en una fiesta, y en primer
plano el estuche del fonógrafo portátil
(*Tertulia en Chiñama*)

Hans Heinrich Brüning, Chiñama,
07.12.1911
Negativ auf Glasplatte / Glass negative /
Negativo sobre placa de vidrio
Inv. no. 17.718, MARKK



Gisela Cánepa zu Besuch bei
Eduardo Cumpa in seinem Museum /
Gisela Cánepa visiting Eduardo
Cumpa at his museum / Gisela
Cánepa visitando a Eduardo Cumpa
en su museo

Eten, 02.11.2023
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

„Laut dem US-amerikanischen Anthropologen Richard Schaedel war er [Brüning] vier Jahre lang in Eten, und da ich gerade mein Buch vorbereitete, recherchierte ich in den Kirchenbüchern [...]. Dort fand ich heraus, dass Brüning sowohl bei Hochzeiten als auch bei Taufen als Pate fungierte [...]. Und zwar nicht für die Honoratioren von Eten – die Farros, die Carrillos –, sondern für die echten Etenaner: Cumpa, Neciosup, Isique, Niquen; das waren seine Compadres [...]. In Eten Compadre zu sein, hat eine große Bedeutung, denn wenn seine Compadres [...] Muchik sprachen, fassten sie Vertrauen zu ihm und er konnte sie befragen, und aufgrund des Respekts, den sie ihrem Compadre entgegenbrachten, sprachen sie ohne Scheu und ohne Angst mit ihm. Und als Compadre verpflichtete sich Brüning, im Falle des Todes seines Patenkindes alle Kosten zu übernehmen. Denn Compadre in Eten zu sein, hat – bis heute – einen gewissen Wert: Es ist kein reiner Gefühlsakt, sondern dient auch dazu, dem Ehemann Arbeit zu verschaffen oder für die Kinder zu sorgen.“

– Eduardo Cumpa, Forscher und Gründer des Ethnologischen Museums
Pedro Ruiz Gallo, Eten, 24. Oktober 2023, Archiv IDE-PUCP

«Según el antropólogo norteamericano Richard Schaedel, [Brüning] estuvo en Eten cuatro años, y como yo estaba preparando mi libro fui a investigar en los libros de actas de la iglesia [...]. Allí encontré que Brüning actuaba de padrino tanto de matrimonios como de bautizos [...]. Y no de los notables de Eten – los Farro, los Carrillo–, sino de los auténticos etenanos: Cumpa, Neciosup, Isique, Niquen; esos eran sus compadres [...]. Hacer de compadre en Eten tiene mucho significado, porque si sus compadres eran [...] hablantes del muchik, entraban en confianza con él y él ya los podía interrogar, y por ese respeto que tenían hacia el compadre le (hablaban) sin recelo, sin temor. Y (como compadre), Brüning asumía el compromiso de que, si se le moría el ahijado, él corría con todos los gastos. Porque ser compadre en Eten –y hasta ahora– tiene cierto interés: no es un acto sentimental, no, sino también para (conseguir) trabajo al esposo o para que vea por los hijos.»

– Eduardo Cumpa, investigador y fundador del Museo Etnológico Pedro Ruiz Gallo,
Eten, 24 de octubre, 2023, Archivo IDE-PUCP

“According to US American anthropologist Richard Schaedel, he [Brüning] spent four years in Eten, and as I was preparing my book, I went to do some research in the church records [...]. There I found that Brüning served as godfather for both marriages and baptisms [...]. And not for the notables of Eten—the Farros, the Carrillos—but for the authentic Etenans: Cumpa, Neciosup, Isique, Niquen; these were his compadres [...]. Being a compadre in Eten has a lot of significance, because if his compadres were [...] speakers of Muchik, they would place their trust in him and he could question them; and out of the respect they had for their compadre, they would talk to him without suspicion or fear. As a compadre, Brüning also assumed the commitment that if his godchild were to die, he would cover all the expenses. Because being a compadre in Eten—even now—has a certain appeal: it is not a sentimental act, no, but also a way to (get) work for the husband or for him to look after the children.”

– Eduardo Cumpa, researcher and founder of the Pedro Ruiz Gallo Ethnological Museum,
Eten, October 24, 2023, IDE-PUCP Archive



↑ Chuquino spielt seine
nachgebaute Chirimía / Chuquino
playing his reconstructed
chirimía / Chuquino tocando
su chirimía reconstruida

Chiclayo, 2022
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

← Chuquino in seiner Werkstatt
im Interview mit Walther
Maradiegue / Chuquino being
interviewed in his workshop
by Walther Maradiegue / Chuquino
en su taller entrevistado por
Walther Maradiegue

Chiclayo, 2022
Foto: Jhonatan Yamunaqué
IDE-PUCP Archive



↖ Gisela Cánepa im Gespräch mit Edmundo Chapoñán (Leiter von Tierra Adentro, rechts), Pedro Bardales (Mitglied von Tierra Adentro, Mitte) und Eduardo Cumpa (links) im örtlichen Museum, Eten / Gisela Cánepa in conversation with Edmundo Chapoñán (director of Tierra Adentro, right), Pedro Bardales (member of Tierra Adentro, centre), and Eduardo Cumpa at the local museum in Eten / Gisela Cánepa en conversación con Edmundo Chapoñán (director de Tierra Adentro, a la derecha), Pedro Bardales (Tierra Adentro, centro) y Eduardo Cumpa (a la izquierda) en el museo local

Eten, 05.11.2023
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

↑ Chuquino und Edmundo Chapoñán (Leiter von Tierra Adentro) / Chuquino and Edmundo Chapoñán (director of Tierra Adentro) / Chuquino y Edmundo Chapoñán (director de Tierra Adentro)

Chiclayo, 2022
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

← Jhonatan Yamunaqué und Jhunior Chapoñán (Mitglied von Tierra Adentro) in einer Interview-Sitzung / Jhonatan Yamunaqué and Jhunior Chapoñán (member of Tierra Adentro) during an interview session / Jhonatan Yamunaqué y Jhunior Chapoñán (miembro de Tierra Adentro) en una sesión de la entrevista

Chiclayo, 26 .01.2023
Foto: Walther Maradiegue
IDE-PUCP Archive

Cover:
Wasserträgerinnen / Water carriers /
Cargadoras de agua

Hans Heinrich Brüning, 1906/1907
Inv. no. 17.1351, MARKK

Back Cover:
Foto-Keramik / Photo Ceramic / Foto huaco

Enzo Miguel Matute, 2026
Foto / Photo: Paul Schimweg
Inv. no. 2026.16:1, MARKK

