Usos de la imagen de la alteridad en los estudios históricos y antropológicos. Experiencias y desafíos ∗

Mariana Giordano[1] y Alejandra Reyero[2]

El enfrentamiento con una imagen fotográfica suscita un número infinito de interrogantes entre los cuales podemos identificar cuatro enunciados por Soulages[3] para abordar las dimensiones de la fotografía y cuyo principal planteo nos parece interesante y pertinente reformular aquí para abrir la discusión acerca de las posibilidades del trabajo con fotografía etnográfica.

Una foto es una huella, pero ¿una huella de qué?

1. ¿de lo que se quiso fotografiar o de lo que se fotografió sin voluntad, ni deseo?
2. ¿del sujeto que fotografió y de su concepción de la foto (punto de vista, encuadre, condiciones técnicas y epistémicas)?
3. ¿de todo cuanto se dice, escribe y en ocasiones se hace alrededor de una foto? Es decir ¿de lo "metafotográfico"?
4. ¿del pasado? Pero ¿de quién? de quien fotografió, de quien fue fotografiado o de quien mira en el presente la foto?

Muchos de estos interrogantes han funcionado como guía de numerosos estudios estéticos, históricos, sociológicos, antropológicos que sentaron las principales líneas analíticas para la investigar (con) imágenes; algunos han sabido encontrar una respuesta con cierto atisbo de rigurosidad y precisión pero con una base epistemológica tan débil que alteraron el planteamiento mismo de la pregunta; otros continúan

---

[1] Dra. en Historia. Investigadora del CONICET. Profesora adjunta de la cátedra Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Directora del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) IIGHI- CONICET. mgiordan@bib.unne.edu.ar

[2] Lic. en Letras. Becaria de CyT – UNNE. Docente adscripta a la cátedra Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Miembro investigador del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) IIGHI- CONICET. alereyero@hotmail.com

[3] François Soulages, *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca, 2005.

y tal vez continuarán siempre abiertos promoviendo nuevas y variadas aproximaciones al estudio de "lo visual". De una u otra forma todos ellos han dado cuenta de que el análisis de una fotografía –cualquiera sea su rótulo- (estética, etnográfica, comercial u otras posibles etiquetas) causa problemas y que –como lo afirma Soulages "es un agujero negro que nos hace caer en otro espacio y otro tiempo, y que a veces nos enfrenta a la alteridad, pero ¿qué alteriad?"[4]

Las reflexiones que siguen están organizadas en función de algunas de estas preguntas y los intentos de respuestas que se fueron y siguen dando en el panorama local, nacional e internacional, y que según nuestra mirada constituyen las tentativas más relevantes dentro de los usos, sentidos y prácticas de las que habitualmente ha sido objeto la imagen etnográfica[5]. Nuestro interés se centra particularmente en las imágenes de las poblaciones indígenas del Gran Chaco, la Chiquitanía y los guaraníes del Alto Paraná (regiones en las que hemos estado trabajando específicamente), pero también en aquellas otras regiones en las que se investigan las potencialidades de la imagen de otros pueblos y que mediante vías teórico-metodológicas semejantes aportan a la indagación de la imagen del "otro"[6].

Los primeros pasos

Los estudios pioneros sobre fotografía etnográfica en la Argentina proceden de los trabajos que desde la historia del arte ha realizado Marta Penhos[7], quien trabajó también la imagen de los

---

[4] Ibid, p.18.

[5] Estos tres niveles de anclaje (local, nacional, internacional) constituyen simplemente líneas orientadoras a partir de las cuales organizamos las reflexiones. De modo que su referencia a lo largo del trabajo no seguirá necesariamente un orden ascendente o jerárquico, sino que cada una será considerada según la orientación argumentativa así lo requiera.

[6] Haremos especial referencia a las contribuciones de trabajos provenientes de la Historia y la Antropología, descuidando en consecuencia los abordajes de la imagen enmarcados dentro de otras disciplinas como ser la Estética o la Semiótica.

[7] Marta Penhos. "Indios del siglo XIX. Nominación y representación". En IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *Las artes en el debate del Quinto Centenario*. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp.191-193.

indígenas en la pintura y escultura. Tomando el universo de imágenes sobre indígenas de la Argentina, Penhos focalizó en un principio en los modos de nominación y representación visual de la alteridad, incluyendo abordajes teórico-metodológicos de la historia cultural[8] y análisis iconográficos de la Historia del Arte[9] analizando de este modo textos escritos y visuales en forma complementaria.

En estos primeros estudios se destaca también un interés por analizar formas de circulación de la imagen del indígena, sin referencia a los contextos de producción de las mismas: es el caso de un artículo sobre la presencia de la figura del indígena en los Salones Nacionales[10] .

Como podemos advertir, estos trabajos pioneros de Penhos no se refieren específicamente a los indígenas del Chaco y del Alto Paraná, aunque sí los contempla haciendo algunas breves alusiones a imágenes de ellos. Por otro lado, estos análisis no tuvieron especial interés en indagar acerca de los emisores, que en algunos casos son nombrados cuando se analiza una obra específica, pero en general se abordó el universo representacional atendiendo al contenido, la forma y vinculando "lo representado" con "lo nominado".

De la historia de la fotografía a la imagen como modo de construcción del "sujeto histórico"

Luego de estos primeros trabajos se sucedieron estudios específicos referidos a grupos, regiones o producciones/ colecciones fotográficas particulares. Estos estudios comparten en lo teórico-metodológico elementos de la historia del arte/historia de la fotografía, historia cultural, historia social y análisis del discurso. Ellos proceden

---

[8] En la línea de Roger Chartier. *El mundo como representación. Estudio sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1994.

[9] rwin Panofsky,. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, 3ra. ed.

[10] Marta Penhos. "Indios de Salón. Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)". En V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 133-148.

de estudios de Mariana Giordano sobre indígenas chaqueños[11], de Julio Vezub[12] sobre el álbum de fotografías de Moreno y Encina (indígenas de la Pampa y Patagonia), de Héctor Alimonda y Juan Ferguson[13] también sobre indígenas del sur argentino y las imágenes de la "Campaña al desierto" (sur) y de Carlos Masotta sobre la imagen de indígenas en postales argentinas[14].

Desde enfoques que integran la historia de las ideas, la historia cultural y el análisis iconográfico, estos estudios –algunos más puntuales, otros más amplios y con mayor producción bibliográfica- coinciden en la utilización de fuentes históricas complementarias, en

---

[11] Mariana Giordano. "Las múltiples facetas de Guido Boggiani". En Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo I.F.B, 2002, pp. 31-47. "Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco". En II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-X Jornadas del CAIA: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 147-160. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Al Margen, 2004. "Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco". En *Revista Antropología e Imagem* N° 14, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004, pp. 55- 76. "Itinerario de imágenes sobre el indígena chaqueño". En *Anuario de Estudios Americanos Vol. LXI-2*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos - CSIC, 2004, pp. 517-550. "Grete Stern y el Chaco". En XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, Resistencia, IIGHI-CONICET, 2004. Versión CD rom ISBN 987-21984-0-3. "Memoria de una alteridad periférica. Imaginario del indígena chaqueño en la fotografía contemporánea". En Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.). *Arte Latinoamericano del siglo XX. Expresiones de la otra historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 285-311.

[12] Julio Vezub. Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la Conquista del Desierto. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002.

[13] Héctor Alimonda y Juan Ferguson. **"**La Producción del Desierto. Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios, 1879 **".** En http://www.antropologiavisual.cl/ *Revista Chilena de Antropología Visual Nº 4*, Santiago, 2004.

[14] Carlos Masotta. "Representación e Iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930". En *Arte y Antropología en la Argentina.* Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005. "Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Límites del estereotipo en las postales de indios argentinas (1900-1940)". En http://www.antropologiavisual.cl / *Revista Chilena de Antropología Visual Nº 3*, Santiago, 2001.

el análisis de la imagen como un texto social que resume elementos documentales y estéticos y que debe ser analizada teniendo en cuenta el emisor, el contexto social (político, ideológico y técnico), además de los elementos inmanentes a la imagen. Cómo, por qué y para quién fueron producidas esas imágenes son algunas de las preguntas comunes a estos trabajos.

Haciendo referencia a la producción que aborda la fotografía de indígenas del Chaco, los trabajos de Giordano[15] se iniciaron a partir del análisis de conjuntos documentales que fueron trabajados complementariamente desde el examen del discurso escrito, como un modo de (re)construir el imaginario sobre el indígena chaqueño y percibir las maneras en que la imagen opera en el contexto de otros géneros discursivos. Por tal razón, la crítica del documento implicó la contemplación -en primer lugar- de la autoría. En consecuencia fueron tenidos en cuenta los estudios clásicos de "historia de la fotografía" que apuntaron a desentrañar quién, cuándo, por qué, dónde, para qué y/o para quién fue obtenida la imagen. Esta primera aproximación dio lugar -en una segunda instancia- a un análisis crítico del corpus en su conjunto. La iconografía complementó el análisis de contenido y forma: ¿qué sentidos y qué estilos primaron en un fotógrafo o en otro? ¿de qué manera éstos se revelaron en una época o en otra? y finalmente ¿qué fundamentos estéticos e ideológicos sustentaron determinada representación visual?

En tal sentido, estos trabajos se orientaron a producciones de autor o de determinado tipo de emisor (fotografía producida por misioneros, fotografía producida por antropólogos, fotografía comercial, etc.), pero no con la finalidad de asignar autorías, sino de examinar los modos en que desde diferentes agentes de la cultura hegemónica, se fue construyendo un imaginario sobre el indígena chaqueño no siempre uniforme y coherente pero atento a intereses, ideologías y valoraciones de los grupos emisores.

Cabe señalar sin embargo que el rastreo de datos biográficos de los emisores, la asignación de autoría y el conocimiento cabal del corpus constituyó en estos abordajes, una de las tareas iniciales.

[15] Ibid.

La fotografía de los anónimos también fue considerada en la construcción de imágenes del "otro", particularmente en la fotografía comercial, donde se analizaron los modos de manipulación de la imagen, siguiendo la línea planteada por Elizabeth Edwards[16] y Peter Mason[17] en los trabajos pioneros a nivel internacional.

Uno de los aportes más significativos de estos estudios fue sin duda el hecho de reconocer el valor documental de la imagen y su equiparación con textos escritos al momento de obtener información útil y "reveladora" de ciertos aspectos del pasado. Pero lo interesante es que la imagen –en tanto documento- fue abordada en forma crítica y no mimética. Fue considerada como producto de determinado contexto social *en* y *a partir* del cual cobró vida, debiendo por lo tanto ser integrada a él.

Esta apertura del valor y alcance del concepto de documento histórico dio lugar no sólo a nuevas y fructíferas relaciones entre el pasado, su representación visual-verbal y su abordaje desde el presente, sino que también proporcionó las primeras tentativas de "aplicación" en el ámbito local y nacional de ideas tan reveladoras para la historiografía contemporánea, como las aportadas por el historiador inglés Peter Burke[18] y el historiador y fotógrafo brasileño Boris Kossoy[19]. Fueron estos pensadores quienes comenzaron a indagar en este particular vínculo entre fotografía y documento histórico. Considerando a la imagen fotográfica no como mera ilustración de discursos verbales, sino como un documento en sí mismo

---

[16] Elizabeth Edwards, "Photography in ethnographic museums: a reflection". En *Journal of Museum Ethnography, n°7*, 1995, pp. 131-139. (ed) *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven and London, 1992. "The image as anthropological document. Photographic 'types': The Pursuit of Method". En *Visual Anthropological Review*, Vol. 3, 1990, pp. 235-258.

[17] Mason, Peter (2002) "En tránsito: los fueguinos, sus imágenes en Europa y los pocos que regresaron". En Carolina Odone, Peter Mason (editores). *12 miradas sobre los selknam, yaganes y kawesqar*, Santiago, Ediciones Cuerpos Pintados, pp. 316-404. *The Lives of Images*, London, Reaktions Books, 2001.

[18] Peter Burke. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Ed.Crítica, 2001.

[19] Boris Kossoy. *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Ed.La Marca, 2001.

susceptible de ser analizado con el mismo rigor científico que un texto escrito. Desmintiendo de este modo la inocencia e ingenuidad convencionalmente atribuidas a los registros visuales y contemplando la posibilidad de otro tipo de "testimonio": el ocular.

En este sentido, el término "imágenes culturales", propuesto por la historiadora británica Elizabeth Edwards[20] , contribuye a entender la imágenes más allá de su simple apreciación como información anexa de la documentación almacenada en archivos, museos y publicaciones, concibiéndola en sí misma como contenedora de significación cultural.

Resguardo y acceso a las fotografías. El rol de los archivos

Como investigadores sociales, el primer desafío que nos compete al trabajar con imágenes es acceder a las colecciones. Los documentos escritos han primado históricamente en los intereses conservacionistas, mientras las imágenes fotográficas quedaron relegadas, especialmente en las instituciones oficiales.

La conservación de fotografía patrimonial es un hecho relativamente reciente en el mundo, habiendo tenido un impulso significativo a partir de los años sesenta. En nuestro país, ello todavía se manifiesta a través de un interés incipiente y sujeto a impulsos aislados, sin una política nacional sobre el particular.

Pero más allá de la conformación y organización reciente de archivos institucionales, en tanto investigadores muchas veces nos encontramos con limitaciones de acceso que tienen que ver con las aperturas institucionales. En el caso que nos ocupa, la fotografía etnográfica, debemos señalar como grandes repositorios institucionales el Archivo General de la Nación, donde la información es de uso público pero con graves carencias en la catalogación y por ello de difícil localización. En el ámbito de los archivos institucionales vinculados al ámbito académico, el Museo Etnográfico de la UBA y el Museo de La Plata son dos de los repositorios más importantes. Ello se debe a la trayectoria de investigación que han tenido ambos y

[20] Ibid.

al hecho de que los investigadores fueran dejando en ellos las copias o negativos de las imágenes obtenidas y/o trabajadas.

Respecto a la primera de estas instituciones (Museo Etnográfico de la UBA) y vinculadas a los trabajos que nosotros hemos realizado en la labor de rastreo, debemos señalar la apertura y disposición institucional que nos brindó un acceso a las colecciones que aún continuamos trabajando, colaborando incluso en la catalogación del basto material existente. Cabe señalar que nuestras consultas a esta institución se hacían en momentos en que las colecciones se estaban recuperando, organizando y digitalizando, y aún así, la disposición de los mismos fue permanente.

Nuestra experiencia no ha sido la misma con el Museo de La Plata, que conserva colecciones importantes de fotografía del indígena chaqueño. En el 2001 intentamos consultar el archivo fotográfico, que según nos informaran estaba en momentos de ordenación y clasificación, de modo que no nos fue posible el acceso al mismo. Sin embrago años más tarde, hemos conocido algunas imágenes por medio de otros investigadores que consultaron dicho archivo.[21]

Vinculadas también a las tareas de consulta de fotografías del indígena chaqueño, hemos trabajado en el Museo Etnográfico *Andrés Barbero* de Paraguay, cuyas colecciones tienen un valor primordial incluso para reconstruir a través de ellas la historia de la antropología en el Paraguay. Al respecto merece señalarse la actitud de los investigadores y fotógrafos que a lo largo de un siglo estuvieron vinculados al Museo y a la investigación en el Paraguay depositando en forma sistemática y continua sus negativos en dicha institución. Cabe mencionar también en este contexto la labor de Branislava Susnik, quien ha realizado tareas de organización y copiado a positivo del material almacenado. A pesar de las limitaciones de personal capacitado y la falta de equipamiento adecuado que presenta el Museo, nos fue brindada la consulta del material sin restricción alguna[22] .

---

[21] Tal es el caso de las tareas de rescate archivístico realizadas en el Laboratorio y Archivo Fotográfico del Museo de la Plata por integrantes del Laboratorio de Investigaciones en Antropología Social (LIAS) dirigido por Liliana Tamango.

[22] Parte de estas imágenes consultadas fueron analizadas en el artículo de Mariana

Por otro lado dentro de esta línea de rescate, resguardo y consulta de material fotográfico, debe mencionarse la existencia desde fines del siglo XIX de colecciones fotográficas privadas, conformadas muchas de ellas bajo el principio exotista de "coleccionar fotografías es coleccionar mundos"[23]. Entre ellas se halla un grupo importante referido a pueblos indígenas.

Estas colecciones, de distintos procesos y formatos (albúminas, postales, negativos de vidrio, etc.) de diversos emisores (aficionados, viajeros o fotógrafos particulares) fueron gestando fondos que hoy se encuentran en manos privadas. Debemos señalar que en los últimos siete años en que nos hemos estado ocupando de la fotografía etnográfica chaqueña, contamos con la posibilidad de acceder a importantes colecciones particulares como la Colección Gotta, Colección Goretti, Colección Príamo, Colección CEDODAL, Colección Pezzimenti (Buenos Aires), Colección Favarón (Resistencia), Colección Muller (Asunción), entre otras. Es de resaltar este hecho por cuanto la actitud de estos coleccionistas y la autorización incluso para la reproducción de las imágenes y la entrega de ellas a las comunidades, familias o individuos indígenas que las requieran, ha significado la promoción de nuevos y fructíferos vínculos socioculturales y científico-académicos.

Las imágenes se mueven

La idea de que las representaciones visuales –en particular las fotográficas- transitan a la par del desarrollo histórico de los discursos modernos sobre la alteridad, es central al pensamiento de la antropóloga Deborah Poole[24], a su cuestionamiento de las teorías

---

Giordano "Indígenas y fotografía anglicana. Una mirada a los lengua de Misión Markthalawaiya". En Suplemento Antropológico vol. XLI, Nº1, Asunción, CEADUC, 2006, pp. 173-184.

[23] Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.*. Buenos. Aires, Editorial Alfaguara, 2005.

[24] Deborah Poole. *Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997. "An image of ´our Indians´. Type photographs and Racial sentimental in Oaxaca, 1920-1940", HAHR 84:I, Durhan, Duta University Press, 2004, pp. 37-82.

raciales sobre el "mundo andino" y en especial –para los fines de estas reflexiones- a su concepto de "economía visual".

A partir de esta última noción la autora aborda las relaciones de discordancia entre la mirada europea y la andina sobre lo exótico, pero no en términos de subordinación y sumisión de pensamientos, preceptos, imágenes y prácticas de representación, sino de flujo y reflujo (reciprocidad e intercambio).

Este movimiento de ideologías y "tecnologías visuales", culturas públicas y formas de poder estatales, traspasa los límites de personas, lugares, clases y culturas que arbitraria y convencionalmente se consideran distantes y alejadas. Y al hacerlo, reitera la necesidad de repensar el problema político de la representación y las fronteras discursivas y visuales que se borran, afirman o afianzan en la conformación de identidades, de proyectos estéticos, científicos, intelectuales, *dentro*, *en torno* y *a través* de los países andinos en el siglo XIX y principios del XX.

De esta forma -sin caer en la cómoda simplificación de aquellos discursos teóricos que conciben "la mirada" como una herramienta unilateral de opresión y vigilancia- la antropóloga norteamericana explora la sombría y en ocasiones paradójica e incompatible relación de las imágenes con el poder, haciendo de la visión un problema material e histórico de actores sociales y de sociedades y no de discursos, ideologías y sistemas de signos abstractos.

Esta línea de pensamiento ha venido funcionado como apoyo teórico y metodológico de numerosas investigaciones que consideran la imagen como objeto visual investido e investidor de sentido y valor político, social y cultural. En especial el concepto de "economía visual" ha servido a diversos abordajes para pensar a las imágenes –tal como lo afirma la misma Poole- "como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos" sugiriendo mediante el término *economía*, que la visión se organiza de modo sistemático y al hacerlo guarda cierta relación tanto con la estructura política y de clase social, como con la elaboración y trueque de bienes materiales o mercancías

propio del espíritu moderno. De este modo dicha expresión se propone como posible vía para aprehender el entrecruzamiento entre las imágenes visuales y las fronteras transatlánticas de Europa y América.

Uno de los principios que fundamentan esta "economía visual" postula la existencia de tres niveles de organización:

1)- la *producción*, que contempla a los "hacedores" de imágenes sean estos individuos o instituciones.

2)- la *circulación*, en la cual el aspecto tecnológico de reproducción de imágenes juega un rol relevante ya que determina tanto la expansión como la cantidad y accesibilidad de las mismas.

3)- la *recepción* donde se exploran los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes son apreciadas, interpretadas y reciben un valor histórico, científico y estético determinado. Importa en este último estrato no qué significan las imagenes sino *cómo* significan, o en palabras de la autora "como adquieren valor". Aquí Poole distingue dos tipos de valores: aquel que adquieren las imágenes como representaciones vistas o consumidas de acuerdo a su capacidad de reproducir la realidad (*valor de uso*) y aquel que adquieren por sus usos sociales y su relativa disponibilidad, portabilidad, tamaño, acumulación, posesión e intercambio (*valor de cambio*).

Entre los trabajos que se han enfocado en esta temática se hayan –además de los análisis realizados por la misma Poole sobre el universo iconográfico del mundo andino[25] - los estudios de Alvarado[26] y Mason[27] sobre imágenes fotográficas de indígenas de la Patagonia

---

[25] En particular los pueblos de las provincias altas del Cusco donde la antropóloga trabajó durante la década de 1980.

[26] Margarita Alvarado y Miguel Ángel Azócar *En los confines de Trengtreng y Kaikai. Imágenes fotográficas del pueblo mapuche 1863/1930*, Santiago, Lom Ediciones, 1994. Margarita Alvarado, Pedro Mege y Christian Báez (ed.) *Mapuche: Fotografía del Siglo XIX. Construcción y Montaje de un Imaginario,* Santiago, Editorial Pewen, 2001. Alvarado, Margarita y Giordano, Mariana "Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego" En Revista *Magalla*nia. Instituto del Hombre Austral, Univ. de Magallanes, Punta Arenas, Chile. 2005.

[27] Ibid. Christian Báez y Peter Mason. "Detrás de la Imagen. Los Selk'nam Exhibidos en Europa en 1889". En http://www.antropologiavisual.cl/ Revista Chilena de Antropología Visual, N° 4, 2004.

y Tierra del Fuego. El núcleo de estas investigaciones ha sido en términos generales, el uso de la fotografía como documento histórico, su valor, eficacia y límites como vía de conocimiento del pasado y en términos particulares, el rol jugado por la fotografía en la conformación de imaginarios sobre los indígenas fuego-patagónicos.

La existencia de un enorme acervo visual sobre estos pueblos originarios de Sudamérica se ha constituido en el foco de interés cultural y etnográfico de estos abordajes. Los mismos presentan como argumento central la consideración de la fotografía como superficie significativa producida mediante diversos procedimientos y dispositivos visuales propios de las particularidades técnicas de su "fabricación". Postulando así la hipótesis de que la imagen se constituye en la puesta en escena de una existencia. Escenificación que encubre los procedimientos y dispositivos visuales concretos mediante los cuales se llevan a cabo actos de vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino[28] .

En suma, aunque referidos -en términos particulares- al universo de las imágenes del mundo mapuche, estos abordajes han sentado las bases para configurar posibles modelos de análisis aplicados al documento visual de la alteridad. Presentando algunas claves de lectura para comprender cómo se configura mediante la relación imagen- texto un "sujeto histórico" de identidad fija e inamovible. Es en este punto, en el que el término "historia" se adjetiva, donde tiene lugar -como bien lo marcan Purcell y Concha[29]- un acto

[28] Específicamente, los autores indagan la instalación de una estética a través de la indumentaria y la vestimenta, sustentada en lo que han denominado "Fueguian Fashion". Estética mediante la cual se busca generar en el espectador un efecto de realidad, en cuanto a una pertenencia y una identidad étnica. Véase Alvarado, Margarita; Mason, Meter *Fuegian Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad*, en Revista Chilena de Antropología Visual, Santiago, vol. 6, 2005, pp. 2-18. Alvarado, Margarita. *Vestidura y despojo. El nativo en la fotografía.* En "Revelando el rollo", Revista Patrimonio Cultural Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación de Chile. Nº 36 (año X), 2005, pp. 18-20.

[29] Andrea Purcell y Concha José "Fotografía y Texto como (un) objeto reinterpretación". En *Historia de la Fotografía*, Memoria del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006.

arbitrario y manipulatorio de cristalización de un sujeto que es esencialmente acontecimiento, devenir[30] .

Otro de los sugestivos aspectos que estos análisis revelan se vincula con el grado de autonomía adquirido por las mismas imágenes. Su independencia respecto de su contexto original de producción y su puesta en circulación por diversos y variados espacios alternativos (archivos, museos, publicaciones, etc.). Lo relevante de esta autonomía resultan ser los cambios semánticos sufridos por las imágenes. Los nuevos significados que se les asignan y con ellos las atribuciones, clasificaciones y rótulos genéricos: "etnográfica", "familiar", "social", "artística", etc[31] .

La fotografía etnográfica puede ser pensada a partir de estos abordajes como un espacio de memoria, donde la memoria social o colectiva busca referentes, marcas y marcos de contención. Estas imágenes constituyen memorias delineadas sobre el "otro" en espacios disímiles pero que han sido intercambiados por la circulación y descripción que se les ha dado.

La fotografía etnográfica como espacio de (re)encuentro

Explicando la necesidad de evaluar las intrincadas y complejas interpretaciones que los diferentes observadores asignan a las imágenes, Poole problematiza en sus estudios, la experiencia del placer, la fascinación de mirar la imagen del "otro". Siguiendo los argumentos de Barthes[32] concluye que "ninguna fotografía puede ser atada a una

---

[30] Los mayores aportes bibliográficos y metodológicos fueron brindados por investigaciones que complementaron el examen histórico con el estudio de ciertos elementos estéticos, como la indumentaria, la fotografía en espacios misionales y la circulación del "sujeto" indígena fueguino en álbumes de fotografías y en textos escolares (Christian Báez,»Uso y abuso. La construcción del indígena fueguino en los textos escolares a través de la imagen fotográfica». En http://www.antropologiavisual.cl/ Revista Chilena de Antropología Visual, Santiago, vol. 6, 2005, pp. 19-33).

[31] Peter Mason, Ibid.

[32] Roland Barthes. *La cámara lúcida,* Barcelona Editorial Paidós, 1989.

sola propuesta ideológica" ya que existen numerosas prácticas y formas perceptivas alternativas -tales como la estética y el código abierto de las mismas imágenes visuales- desde las cuales es posible cuestionar las formas de ver históricamente dominantes. De esta forma la autora especula acerca de si el valor asignado a una imagen está estructurado por el mismo sistema discursivo que la contextualiza o si varía de acuerdo a la ubicación histórica y social de su observador, reconociendo finalmente la existencia de una multiplicidad de subjetividades operantes en toda imagen visual.

Sumado entonces al valor de *uso* y al de *cambio* la imagen puede adquirir un tercer valor, que -siguiendo a Pollok y Stoler- Poole define como valor "sensual". A través del él, la imaginación, la ilusión, el fanatismo, los anhelos y emociones humanas intervienen en la concesión de sentido de la representación visual.

Siguiendo en términos generales esta línea de pensamiento, hemos emprendido una investigación -actualmente en curso- que toma como principal objeto de estudio el vínculo fotografía-sujetos representados en ella y sujetos receptores: los mismos grupos indígenas fotografiados y/o sus descendientes[33] . El corpus visual lo conforman las cerca de mil imágenes obtenidas a lo largo del siglo XIX y XX por múltiples productores (viajeros, etnógrafos, antropólogos, fotógrafos) a los pueblos originarios del Gran Chaco. Estos fueron sistemáticamente registrados, clasificados y evaluados a través de la fotografía realizada con afán de conocimiento y registro etnográfico[34].

Uno de los motores de esta investigación fue en una primera instancia, el desconocimiento de estas imágenes por parte de la

---

[33] *"Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad".* PIP 6548 –CONICET. Proyecto integrado por Mariana Giordano, Elizabeth Jelin, Ludmila Catela, Pablo Vila, Alejandra Reyero y Pablo Becerra.

[34] En términos cuantitativos del gran volumen conformado por estas fotografías, un 98% se encuentra actualmente depositado en diversos acervos, archivos, colecciones y repositorios documentales públicos y privados de ciudades como Buenos Aires, La Plata, Rosario y el exterior, y sólo un 2% en el Chaco. La mayoría ha sido difundida en diferentes formatos (postal, cartes de visite, ilustraciones de libros, afiches, revistas populares, periodísticas y científicas).

sociedad chaqueña en su conjunto y en especial, el desconocimiento de los mismos grupos indígenas contemporáneos frente a los acervos fotográficos de sus antepasados "capturados" y "clasificados" a menudo con el simple epígrafe de "salvajes".

Esta situación de "apropiación" y "retención" de registros fotográficos indígenas en manos de los colonizadores o dominantes nos condujo a abrir escenarios de encuentro o reencuentro entre los sujetos individuales y colectivos fotografiados y las imágenes etnográficas. Indagando -en términos generales- en algunos de los procesos simbólicos y subjetivos que se generan y explorando -en términos particulares- la posibilidad de que estas imágenes se vuelvan un medio de reconocimiento y acercamiento a sus pasados o una vía de distanciamiento y extrañeza.

El corpus inicial fueron cerca de doscientas imágenes de diferentes épocas y autores[35] atribuidas a distintos grupos étnicos chaqueños. Una de las primeras actividades consistió en la visita de alumnos del noveno y multigrado de la de la Unidad Educativa Nº 30 Aida Zolezzi de Florito del barrio Toba de Resistencia a la muestra de fotografías de Grete Stern realizada en el Centro Cultural del Nordeste de dicha ciudad, en octubre de 2005. Al concluir el recorrido por la exposición los niños y jóvenes realizaron un trabajo de elaboración plástica y de escritura libre sobre lo que juzgaron más significativo de la muestra.

Otro de los escenarios de encuentro fue el mismo Barrio Toba, el Centro Cultural y Artesanal Leopoldo Marechal de Resistencia (ámbito que nuclea a los integrantes del coro toba *Chelaalapí*) y algunos asentamientos rurales (El Pastoril, Colonia Aborigen y Nueva Pompeya).

---

[35] Entre ellos Guido Boggiani y Otto Moessgen con su producción fotográfica focalizada en el Chaco paraguayo a fines del siglo XIX, Hans Mann y su registro de comunidades del Chaco paraguayo y parte del argentino hacia 1937, Grete Stern y sus imágenes de las poblaciones del norte argentino obtenidas entre 1958 y 1960 y las fotos de Pedro Luis Raota realizadas en la década del setenta. Esta última producción no se limita exclusivamente a la temática indígena.

Entre los resultados parciales obtenidos cabe mencionar el desconocimiento de las imágenes por parte de los grupos entrevistados. En especial el caso de los grupos asentados en ámbitos rurales, quienes -a diferencia de los que se ubican en ámbitos urbanos- no poseen fotografías personales o familiares. Esta última situación nos enfrenta con una doble modalidad de recepción: por un lado, la atención de los receptores en aquellas fotos a través de las cuales experimentan una relación sentimental con el retratado y su consecuente pedido para conservarlas individualmente (tal es el caso de aquellos receptores que por su actividad han tenido o tienen una sobreexposición a la cámara y conservan actualmente imágenes personales, como los integrantes del Coro Toba *Chelaalapí*). Por otro lado, el interés por "descubrir" y rescatar "lo de antes", proponiendo a veces la realización de exposiciones de aquellas imágenes que ven por primera vez (tal es la situación de aquellos receptores que no conservan en sus acervos familiares ninguna foto, como algunos indígenas de las zonas rurales mencionadas).

Sin embargo esta distinción señalada e nivel individual-grupal y rural -urbano se desluce frente a aquellas respuestas que focalizan en tres aspectos comunes a casi todos los receptores entrevistados: 1)- los objetos y espacios/ámbitos físicos configurados; 2)- el retrato; 3)- el hecho fotográfico (motivos e intereses de los fotógrafos, motivos e intereses de los receptores, etc.).

Sumado a ello, otro elemento compartido por los receptores es la conexión con el pasado y el recuerdo suscitado por la observación de las imágenes. Esto nos lleva a preguntarnos qué recuerdan al momento de contemplar una fotografía y a quién le pertenece ese recuerdo; o en otros términos ¿en qué medida la imagen invita, sugiere o impone la memoria de quien la mira?

A partir de lo analizado intuimos que la imagen no actúa como vía de acceso directo al pasado (origen) ni la memoria como fuente que la imagen ilumina, como recinto que espera ser revelado y en consecuencia como algo caduco que pretende ser re-encontrado, sino que la imagen deviene comprensible "por lo que entrega", por su

capacidad de apertura. De este modo hace de la memoria aquello que está en camino, en proceso de originarse, de aparecer, y por lo tanto no dada, sino en suspenso, "entrecortada".

Esto nos lleva a reflexionar sobre los modos de presentación de las imágenes fotográficas y su repercusión en los modos de leerlas. Las formas particulares de presentar las imágenes fotográficas a las comunidades indígenas del Chaco que comenzamos a realizar (presentación en distintos formatos: álbum, libro, exposición y en distintos contextos: casa particular, escuela, cooperativa, centro cultural) constituyen sólo algunas de las maneras de "confrontar" las imágenes con sus espectadores y de determinar posibles vías de acceso. Existen otros contextos de lecturas que condicionan de modos diferentes el sentido de lo percibido y que quedan aun por indagar.

Por otro lado, cabe reflexionar finalmente sobre los usos y abusos de las fotografías; en qué medida el hecho de que estas imágenes hayan estado históricamente en manos de coleccionistas, archivos, museos, bibliotecas, etc. ha determinado una suerte de apropiación y retención del recuerdo "ajeno". Es decir, en qué medida estas imágenes y el recuerdo que suscitan pertenecen a los sujetos representados y en consecuencia deben ser adquiridas por ellos.

En las experiencias realizadas hasta el momento surgieron solicitudes de fotos en forma individual, familiar o comunitaria por parte de los indígenas, y la entrega de copias fotográficas según el tipo de solicitud realizada. Si bien estos trabajos de campo recién se encuentran en su fase inicial, nuestro interés radica por un lado en una "intervención social" que consiste en la entrega de imágenes. Estas acciones nos llevan a analizar los procesos de transmisión y construcción de memorias, silencios y olvidos examinando de este modo el valor asignado a un objeto netamente occidental -como lo es la fotografía- en comunidades de tipo tradicional donde los accesos a la imagen visual y sus posibles itinerarios de lectura pueden acercarse o distanciarse de los nuestros[36].

[36] Vinculado a este proyecto, los trabajos de Alejandra Reyero sobre las prácticas de lectura de la imagen de los grupos indígenas muestran otra arista abierta en estos reencuentros de la imagen. Véase *''La fotografía etnográfica como soporte o disparador*

Sin descuidar el hecho de que la memoria de las comunidades indígenas tiene una base fundamentalmente lingüística, una construcción y transmisión oral de sus vivencias, costumbres, creencias, realidades y percepciones, se vuelve interesante analizar el lugar de la imagen en tal proceso. Pensarla en consecuencia como posible disparador, como posible puente hacia su propia memoria étnica, su afianzamiento y revitalización. Como punto de apoyo a partir del cual los pueblos originarios puedan verse en los ojos de quien históricamente los ha mirado y "capturado" en un papel.

Algunas observaciones conceptuales y procedimentales

Descrito brevemente el "estado del arte" de los estudios que abordan la fotografía etnográfica y el papel de la imagen en la representación del pasado, la construcción del "sujeto histórico" y las relaciones entre memoria y olvido cabe señalar algunos aspectos a tener en cuenta en cuanto al orden teórico-metodológico:

1. El hecho de estudiar la fotografía etnográfica como fuente y documento y considerarla en la construcción del "sujeto histórico" no implica de ninguna manera la "reconstrucción de la historia de los pueblos indígenas". La crítica documental, el cruce de información visual con información textual, los diferentes estudios complementarios permiten una interpretación de la imagen fotográfica alejada de su concepción mimética. Por ello, lo que se dice y escribe alrededor de una foto debe cuidar el hecho de considerarla como un espejo de la realidad, abordándola en consecuencia como uno de los tantos modos de construcción de la realidad. Carácter que por otro lado comparte con el texto

---

de memoria. Una experiencia de la mirada". En http://www.antropologiavisual.cl/ Revista Chilena de Antropología Visual Nº 9, 2007, pp.37-71. "Rostros, máscaras y espejos. El retrato fotográfico como posibilidad de olvido". Actas del IV Congreso Internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del CAIA/Gabriela Siracusano [et al.]. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 200, pp. 97-110. *"Algunas vías para otra lectura de la fotografía etnográfica de Grete Stern."* En Actas del XXVI Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia, IIGHI-CONICET, 2006.

escrito pero que en la fotografía de indígena asume una característica peculiar: es una realidad construida visualmente sin intervención o con desconocimiento de los propios sujetos visualizados.

2. Hacerle decir a la foto más de lo que ella dice o de lo que otras fuentes (textuales, orales o icónicas) pueden llegar a decir para colaborar en su comprensión, es un riesgo muy usual en los estudios sobre fotografía, no solamente en aquellos que realizan análisis inmanentes y que basados en aspectos puramente estéticos desligan la imagen de todo su contexto, sino también en aquellos que enmarcándola en procesos históricos e ideológicos desvirtúan la interpretación desde valoraciones fundadas en presupuestos teóricos válidos pero que poco o ningún vínculo tienen con los intereses originarios y los contextos epistemológicos en los que la imagen se produjo.
3. Si bien toda fotografía contiene un germen de violencia en tanto es "una disociación de la conciencia de identidad"[37] o como expresa Sontag[38] *"fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas",* las imágenes del "otro" acentúan esa cualidad por la distancia cultural que irremediablemente existe entre emisor-fotografiado-receptor y la situación de explotación y sujeción padecida por los grupos indígenas. Pero el diálogo actual del investigador social y las imágenes que hoy se siguen tomando del "otro", ¿no son también violentas? Los contextos epistémicos han cambiado, los métodos de trabajo científico también (si los relacionamos con aquellos adoptados por los científicos sociales de fines del siglo XIX y principios del XX) y aún no sabemos cómo los investigadores futuros valorarán nuestros trabajos. Pero el interrogante que continúa y tal vez continuará siempre inquietándonos, es conocer si las producciones visuales que hoy realizamos, las tomas fotográficas que hoy elaboramos en los trabajos de campo, no

[37] Roland Barthes, op.cit.
[38] Op. cit, p. 52

dejan de ser violentas aún cuando el entrevistado acepte la obtención de las mismas. Incluso el hecho de hacerlos partícipes de nuestro interés académico, introduciéndolos en nuestros espacios de discusión ¿no es un modo actual de sujeción?[39] Pretender que los receptores se "adhieran" a nuestra mirada y le atribuyan a la fotografía el valor que nosotros le otorgamos, ¿no supone una manipulación de la memoria y una administración del pasado según nuestros objetivos analíticos? Según nuestra opinión, todas estas situaciones estarían en el límite de quebrar la posibilidad de encuentro, descubrimiento y conocimiento mutuo de las "imágenes visuales y mentales" que sobrevuelan permanentemente el vínculo intercultural, conduciéndonos en ciertos casos extremos hacia una "patología del recuerdo" que no concede tregua al olvido y a la pérdida[40].

Respuestas transitorias

Retomando los interrogantes de Soulage[41] planteados al inicio de estas reflexiones, es posible concluir que todos ellos, de alguna u

---

[39] Situando el debate sobre la violencia de la imagen etnográfica en otro ángulo de reflexión, cabe mencionar la existencia de un universo de imágenes que revela -a modo de espejo invertido de la mayoría de los retratos del "otro"- una alteración respecto de lo esperado, una fisura, una "proximidad" poco común: los rostros que dibujan sonrisas. Tal es el caso de un conjunto de imágenes obtenidas entre 1896-1901 por Guido Boggiani y entre 1958-1964 por Grete Stern a indígenas chaqueños. Véase Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra. 2006. *Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña* .VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Simposio: Antropología, Estéticas Audiovisuales y Tecnologías Sub-bloque: Pasado y presente de las estéticas visuales y sonoras de América en perspectiva histórico-antropológica. 19 al 22 de septiembre Salta, Argentina. En prensa.

[40] Cabe aclarar que no se trata de "superar" el pasado con el simple y neutral olvido de ciertas imágenes y sus respectivos exámenes orientados a desmontar las condiciones y estrategias ideológicas de producción y difusión, sino de vislumbrar la posibilidad de abordar, de *otra manera* el pasado y sus abusos. Por ejemplo desde la recepción de los sujetos representados fotográficamente.

[41] Op. cit.

otra manera y en algún punto, son susceptibles de recibir -al menos provisoriamente- una respuesta afirmativa. Es decir, que la imagen fotográfica puede ser "a la vez" la huella de lo que voluntaria e "involuntariamente" se fotografió. Del contexto social, cultural, estético, político e ideológico del fotógrafo y de las circunstancias técnicas y epistémicas que lo condicionaron en el pasado, de su propia concepción de la foto, de todo lo argumentado en torno del hecho y del acto fotográficos, pero también de aquello que escapó al momento de la toma: el presente de quien hoy se enfrenta a la imagen.

En este sentido deviene interesante considerar a los distintos abordajes de la imagen etnográfica aquí discutidos, como posibles líneas orientadoras, posibles vías alternativas de acceso y lectura de la "realidad visual" y no como perspectivas analíticas cerradas y excluyentes que pretenden erigirse como verdades absolutas y acabadas. Esto debiera ser tenido en cuenta al momento de intentar aprehender un objeto de estudio tan inasible como la imagen fotográfica. Más aun cuando esa imagen es la representación icónica no de algo, sino de *alguien* tan cercano como distante: un miembro de un pueblo originario.

Quizá el hecho de no considerar a la fotografía como un documento mimético como se la tomaba hasta la década del sesenta, sino de abordarla críticamente desde enfoques interdisciplinarios que no recorten el objeto en función de intereses particulares, pueda brindarnos la posibilidad de cruzar y sumar miradas y sentidos alternativos.

Resumen

El artículo discute las posibilidades de trabajo con fotografía etnográfica desde lineamientos históricos y antropológicos. A través de una revisión bibliográfica de los principales aportes brindados en el panorama local, nacional e internacional, reflexiona sobre los usos, sentidos y prácticas de las que ha sido objeto la imagen de pueblos originarios. Las experiencias

personales y ajenas de investigaciones que han utilizado la fotografía como objeto o como herramienta de investigación histórica y/o antropológica, constituyen los ejes del trabajo. Así, se describe el "estado del arte" y se analiza el papel de la imagen en la representación del pasado, la construcción del "sujeto histórico" y las relaciones entre memoria y olvido, así como algunas cuestiones teórico-metodológicas. El interés se centra en los estudios de imágenes de las poblaciones indígenas del Gran Chaco, la Chiquitanía y los guaraníes del Alto Paraná, pero también en aquellas otras regiones en las que se exploran las potencialidades de la imagen de otros pueblos.