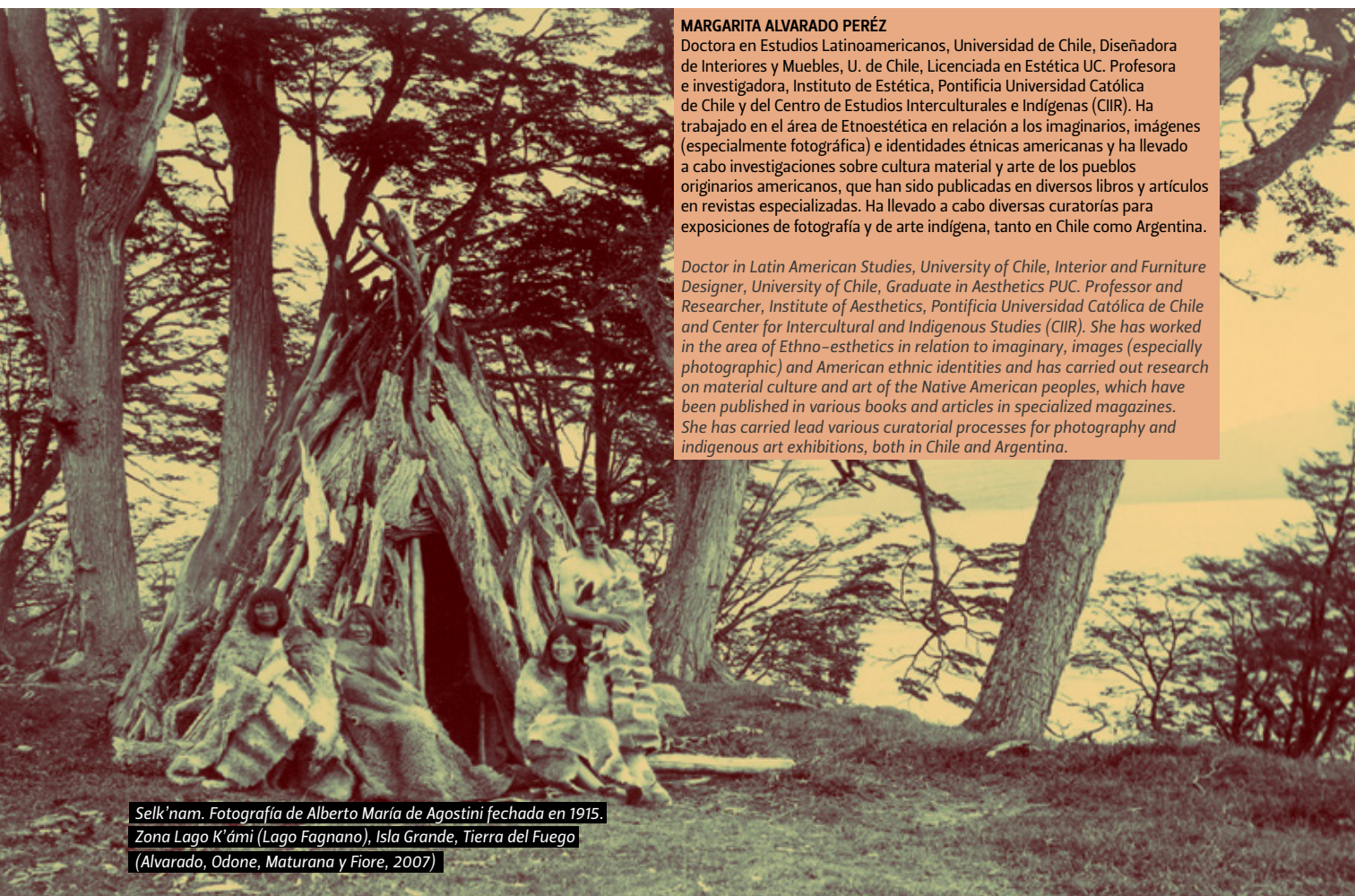


**LA IMAGEN DE LO EXTRAÑO: FOTOGRAFÍA, PATRIMONIO VISUAL
Y PUEBLOS INDÍGENAS DEL SUR DE AMÉRICA¹**

*THE IMAGE OF THE UNKNOWN: PHOTOGRAPHY, VISUAL HERITAGE
AND INDIGENOUS PEOPLES OF SOUTH AMERICA¹*

Por Dra. Margarita Alvarado P.



MARGARITA ALVARADO PERÉZ

Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Diseñadora de Interiores y Muebles, U. de Chile, Licenciada en Estética UC. Profesora e investigadora, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile y del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Ha trabajado en el área de Etnoestética en relación a los imaginarios, imágenes (especialmente fotográfica) e identidades étnicas americanas y ha llevado a cabo investigaciones sobre cultura material y arte de los pueblos originarios americanos, que han sido publicadas en diversos libros y artículos en revistas especializadas. Ha llevado a cabo diversas curatorías para exposiciones de fotografía y de arte indígena, tanto en Chile como Argentina.

Doctor in Latin American Studies, University of Chile, Interior and Furniture Designer, University of Chile, Graduate in Aesthetics PUC. Professor and Researcher, Institute of Aesthetics, Pontificia Universidad Católica de Chile and Center for Intercultural and Indigenous Studies (CIIR). She has worked in the area of Ethno-esthetics in relation to imaginary, images (especially photographic) and American ethnic identities and has carried out research on material culture and art of the Native American peoples, which have been published in various books and articles in specialized magazines. She has carried lead various curatorial processes for photography and indigenous art exhibitions, both in Chile and Argentina.

**Selk'nam. Fotografía de Alberto María de Agostini fechada en 1915.
Zona Lago K'ami (Lago Fagnano), Isla Grande, Tierra del Fuego
(Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007)**

¹ Las reflexiones vertidas en este artículo corresponden a los proyectos de investigación (Fondecyt N°1980836,1030979,10606819) realizados por un equipo interdisciplinario de estetas, antropólogos historiadores entre los años 1998 a 2009. Los resultados de estas investigaciones se han publicado en libros y artículos de revistas especializadas que han servido de referentes en la producción de este texto.

¹ The reflections expressed in this article correspond to the research projects (Fondecyt No.1980836,1030979,10606819) carried out by an interdisciplinary team of aesthetes, anthropologists and historians between 1998 and 2009. The results of this research have been published in books and articles of specialized journals that have served as references in the production of this text.

A TRAVÉS DE UN PAR DE CASOS DE ESTUDIO EJEMPLIFICADOS POR FOTOGRAFÍAS DE MAPUCHES, ANDINOS Y FUEGUINOS, SE LLEVA A CABO UNA REFLEXIÓN PARA COMPRENDER PARTE DE LOS PROCESOS MEDIANTE LOS CUALES ESTAS IMÁGENES, EN SU DOBLE ACEPCIÓN MATERIAL/ REPRESENTACIONAL Y EN SU CONDICIÓN DE PATRIMONIO VISUAL, HAN INFLUIDO Y DETERMINADO DIVERSAS IDENTIDADES ÉTNICAS Y LA CONSTRUCCIÓN Y MONTAJE DE CIERTOS IMAGINARIOS.

THROUGH A COUPLE OF CASE STUDIES EXEMPLIFIED BY PHOTOGRAPHS OF MAPUCHE, ANDEAN AND FUEGUINO PEOPLE, A REFLECTION IS CARRIED OUT TO UNDERSTAND PART OF THE PROCESSES BY MEANS OF WHICH THESE IMAGES, IN THEIR DOUBLE MATERIAL/REPRESENTATIONAL MEANING AND IN THEIR CONDITION OF VISUAL HERITAGE, HAVE INFLUENCED AND DETERMINED DIVERSE ETHNIC IDENTITIES AND THE CONSTRUCTION AND ESTABLISHMENT OF CERTAIN IMAGINARIES.

Hoy en día resulta indesmentible que las fotografías que retratan variados pueblos indígenas del sur de América han pasado a constituir un inmenso y complejo patrimonio visual que, bajo el estatuto mimético de la fotografía como imagen, se ha transformado en un registro indesmentible de aspectos culturales, sociales e históricos de aquellos habitantes originarios de esta parte de América². A este hecho viene a sumarse que, a partir de los años 50 del siglo XX, bajo el impulso de investigaciones llevadas a cabo por profesionales vinculados a los estudios visuales y problemáticas sobre la representación en el ámbito de las ciencias sociales, el arte y las humanidades, muchas instituciones –públicas y privadas en América como Europa– comenzaron a tener una conciencia mayor sobre la importancia de estos corpus de imágenes de etnias y pueblos conservados en sus archivos. La puesta en valor de colecciones fotográficas a través de su estudio, documentación y difusión alcanzó un notable protagonismo, contribuyendo de manera definitiva a su consolidación como patrimonio visual.

La trascendencia que ha tomado este inmenso patrimonio visual lleva a preguntarse sobre los procesos de producción, circulación interpretación y significación que se pueden llevar a cabo de estas imágenes bajo dos consideraciones básicas. En primer lugar, como documentos históricos y etnográficos que han contribuido de manera fundamental a la instalación de una visualidad de los diversos pueblos originarios –en este caso, del sur de América– y, en segundo lugar, como fragmentos gravitatorios en la construcción de ciertos imaginarios de nuestro continente y sus habitantes, de acuerdo a diferentes modalidades de representación.

Así, este patrimonio visual debe ser abordado bajo una doble implicancia de significación, pensando la fotografía en su dupla connotación material/representacional. Por un lado, respecto de sus materialidades, porque fueron producidas de acuerdo a tecnologías, formatos y soportes propios

There is no doubt that today the photographs portraying various indigenous peoples of South America have become an immense and complex visual heritage that, under the mimetic status of photography as an image, has become an undeniable record of the cultural, social and historical aspects of those original inhabitants of this part of America². In addition, since the 1950s, as a result of the research carried out by professionals linked to visual studies and problems of representation in the field of social sciences, art and the humanities, many institutions—public and private in America and Europe—began to be increasingly aware of the importance of these corpus of images of ethnic groups and peoples kept in their archives. The valuing of photographic collections through their study, documentation and dissemination reached a notable prominence, definitively contributing to their consolidation as visual heritage

The importance that this immense visual heritage has acquired, leads us to wonder about the processes of production, circulation, interpretation and significance that can be carried out of these images under two basic considerations. In the first place, as historical and ethnographic documents that have contributed in a fundamental way to the installation of a visual image of the different original peoples—in this case, of the south of America—and in the second place as gravitational fragments in the construction of certain imaginaries of our continent and its inhabitants, according to different modalities of representation.

Thus, this visual heritage must be approached under a double meaning implication, thinking of photography in its double material/representational connotation. On the one hand, with respect to their material nature as they were produced according to technologies, formats and support mediums typical of the dawn of photographic activity in the mid-nineteenth century and early twentieth century, which enhances its status as an archaic object that was part of a material culture that had to be preserved as a testimony of some ways of doing things in the early days of analog photography. Its status as a heritage object is based on the fact

² Al utilizar la nominación "sur de América", se define un área que comprende: Argentina, sur de Bolivia, Chile y sur de Perú. Se ha optado por esta nominación considerando que los límites políticos y territoriales fueron tardíamente establecidos a partir de los procesos de independencia del dominio hispano en el siglo XIX. Por lo tanto, para los pueblos indígenas que habitaban y habitan en estas áreas sus territorios nunca han sido definidos por estos límites.

² By using the nomination "south of America", we define an area that includes: Argentina, southern Bolivia, Chile and southern Peru. This nomination has been chosen considering that the political and territorial limits were belatedly established after the processes of independence from the Hispanic domain in the nineteenth century. Therefore, for the indigenous peoples who inhabited and inhabit these areas, their territories have never been defined by these limits.

de los albores de la actividad fotográfica a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, lo que potencia su condición de objeto arcaico, que formaba parte de una cultura material que debía ser conservada como testimonio de unos modos de hacer en los primeros tiempos de la fotografía analógica. Su condición de objeto patrimonial se fundamenta en cuanto a que aquello que llamamos o definimos como patrimonio, como lo ha planteado Llorenç Pratss, es el resultado de ciertos procesos de construcción de una comunidad respecto de lo que social y culturalmente considera digno de conservación. Esta visión sobre el patrimonio evidencia su carácter arbitrario, abriendo sus usos y connotaciones a las invenciones y disposiciones que una sociedad realiza respecto de ciertos objetos como parte de una cultura material que se instala como representación y legitimación simbólica de determinadas ideologías y relaciones políticas, a veces asociadas a identidades, ideas y valores.

Por otra parte, como representación en su condición de imagen, ya que la fotografía puede ser definida como un sistema convencionalizado de representación, como una construcción cultural que transita desde su producción hasta momentos de actualización, donde va siendo significada y resignificada permanentemente. Como imagen, desde la producción, el complejo cámara fotográfica/fotógrafo se despliega de acuerdo a las intenciones codificadoras de un operador, bajo modalidades visuales propias de los paradigmas

that what we call or define as heritage, as proposed by Llorenç Pratss, is the result of certain processes of building a community with respect to what it socially and culturally considers worthy of conservation. This vision of heritage evidences its arbitrary character, opening up its uses and connotations to the inventions and decisions that a society makes regarding certain objects as part of a material culture that is installed as a symbolic representation and legitimation of certain ideologies and political relations, sometimes associated with identities, ideas and values.

On the other hand, as representation in its capacity as an image, since photography can be defined as a conventionalized system of representation, as a cultural construction that moves from its production to moments of updating, where it is permanently signified and resignified. As an image, from production, the complex camera/photographer unfolds according to the codifying intentions of an operator, under visual methods that are typical of the photographic paradigms in force at the time it was made. This is a fundamental constitutive aspect of photography as representation, since as authors such as Szarkowski (1966) have pointed out, it is the formal aesthetic aspects, as well as the use of certain visual devices and procedures that define the visual aesthetics of what a photographer captures. Later, as a representation, as a photographic image, its main characteristic as a cultural artifact will be its capacity to produce and disseminate meanings, which will be displaced in unforeseen and complex ways in direct relation to the

Así, este patrimonio visual debe ser abordado bajo una doble implicancia de significación, pensando la fotografía en su dupla connotación material/representacional.

32

Thus, this visual heritage must be approached under a double meaning implication, thinking of photography in its double material/representational connotation.

fotográficos vigentes en el momento en que fue realizada. Este es un aspecto constitutivo fundamental de la fotografía como representación, ya que tal como han señalado autores como Szarkowski (1966), son los aspectos formales estéticos, así como el uso de determinados dispositivos y procedimientos visuales los que definen las estéticas visuales de lo capturado por un fotógrafo. Posteriormente, como representación, al transitar como imagen fotográfica, su principal característica como artefacto cultural será su capacidad de producir y difundir significados, los que se irán desplazando de maneras imprevistas y complejas en relación directa con las formaciones discursivas que las atraviesan y contienen como imagen. Bajo estas itinerancias en soportes y contextos discursivos, y tal como lo han planteado autores como Geoffrey Batchen (2004), Peter Burkin (2004) y John Tagg, las imágenes fotográficas irán adquiriendo las más variadas significaciones, demostrando que más que un referente indesmentible de una realidad, constituyen representaciones que pueden ser leídas e interpretadas. En su condición de imagen técnica, como la han definido varios teóricos del siglo XX –como Walter Benjamin (1989), Vilem Flusser (1990) y John Berger (1974), entre otros–, será lo que vemos en la superficie de la imagen fotográfica lo que pesará en su condición patrimonial, porque informa, registra y refiere a lugares, personas, tradiciones y costumbres de diversos pueblos, especialmente de aquellos habitantes del sur de América.

Esta doble implicancia de significación de la fotografía en su dupla material/representacional, con todas las implicancias que tiene la construcción de un patrimonio visual-fotográfico de los pueblos y etnias de la zona sur de América, resulta especialmente relevante para comprender cómo y porqué, ciertas fotografías de los indígenas han influido, condicionado y determinado una visualidad de lo indígena, de identidades étnicas y matices y perfiles de culturas y tradiciones. La propuesta es hacer un breve recorrido sobre un corpus fotográfico de diversas etnias del sur de América, nombradas genéricamente como andinos y fueguinos, en conjunto con fotografías del pueblo mapuche para reflexionar, de acuerdo a diferentes casos de estudio, cómo imágenes fotográficas se han constituido en referentes de ciertas identidades étnicas y de distintos imaginarios³.

DETRÁS DELLENTE. DE PROFESIONALES Y VIAJEROS

Desde la producción, si se acepta que la fotografía es un sistema convencionalizado de representación que se articula bajo su doble acepción material/visual, se hace evidente el alcance que adquieren aquellos que están detrás del lente, es decir los fotógrafos. Pero más allá de saber quiénes son, importante resulta conocer sus perfiles y motivaciones porque, de alguna manera, es lo que va a orientar y condicionar las modalidades visuales que utilizarán para cumplir sus

discursive formations that cross them and contain them as an image. Under these itinerant media and discursive contexts and as proposed by authors such as Geoffrey Batchen (2004), Peter Burkin (2004) and John Tagg, photographic images will acquire the most varied meanings, demonstrating that more than an undeniable referent of a reality, they constitute representations that can be read and interpreted. As a technical image, as it has been defined by various twentieth-century theorists—such as Walter Benjamin (1989), Vilem Flusser (1990) and John Berger (1974), among others—it will be what we see on the surface of the photographic image that will weigh on its heritage condition, because it informs, registers and refers to places, people, traditions and customs of diverse peoples, especially those of the south of America.

This double implication of the significance of photography in its material/representational duo, with all the implications of the construction of a visual-photographic heritage of the peoples and ethnic groups of the southern zone of America, is especially relevant for understanding how and why certain photographs of the original peoples have influenced, conditioned and determined a visuality of the indigenous, of ethnic identities and nuances and profiles of cultures and traditions. The proposal is to make a brief tour of a photographic corpus of diverse ethnic groups in the south of America, generically named as Andean and Fuegino peoples, together with photographs of the Mapuche people to reflect, according to different case studies, how certain photographic images have become referents of certain ethnic identities and different imaginaries³.

BEHIND THE LENS OF PROFESSIONALS AND TRAVELERS

Based on production, if it is accepted that photography is a conventional system of representation that is organized under its double material/visual meaning, the scope acquired by those behind the lens, i.e. the photographers, becomes evident. But beyond knowing who they are, it is important to know their profiles and motivations because, in some way, it is what will guide and condition the visual methods they will use to achieve their objectives. The local or foreign origin—many photographers came from Europe, especially in the 19th century— their condition of occasional or professional photographer that in some way will mark their motivations, will be the aspects that define a visual production. Settings, characters, traditions and profiles of the Andean and Fuegino world, as well as of the Mapuche people will be captured according to these profiles, delivering to the aesthetic images that particularize and personalize them.

For the Mapuche world, the most frequent photographers are what can be defined as professional photographers, in other words, authors whose main activity is “taking pictures”. Paradigmatic examples are authors such as Christian Enrique Valck, Gustavo Milet and Odber Heffer, known as the Founders’ group, who were the first to take portraits and photographs of the Mapuche people at the end of the 19th century⁴. As photographers of the local

³ Al nombrar “andinos” se incluye algunas etnias como los aymara, quechua y atacameños que habitan el área andina de América del Sur que corresponde a la zona norte de Chile y Argentina, y parte de Perú y Bolivia. Cuando se nombra “fueguinos” se incluye a las etnias del extremo sur de América, fundamentalmente, la Isla Grande de Tierra del Fuego y los canales patagónicos, que hoy forman parte de Chile y Argentina. Mapuche nombra una etnia que habita la zona centro sur de Chile y Argentina. Para mayores antecedentes, consultar Alvarado, Mege y Báez, 2001; Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007; Alvarado, Mege, Bajas y Möller, 2012.

³ The name “Andean” includes some ethnic groups such as the Aymara, Quechua and Atacameños who inhabit the Andean area of South America, which corresponds to the northern zone of Chile and Argentina, and part of Peru and Bolivia. “Fueguinos” refers to the ethnic groups of the extreme south of America including fundamentally, the Big Island of Tierra del Fuego and the Patagonian channels, which today are part of Chile and Argentina. Mapuche names an ethnic group that inhabits the south-central zone of Chile and Argentina. For further information see Alvarado, Mege and Báez, 2011; Alvarado, Odone, Maturana and Fiore, 2007; Alvarado, Mege, Bajas and Möller, 2012.

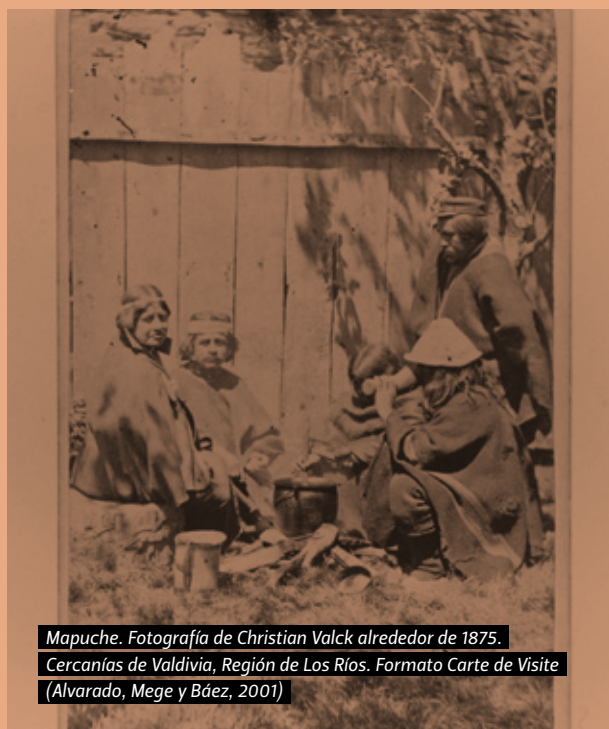


Mapuche. Fotografía de Odber Heffer alrededor de 1900.
Cercanías de Temuco. Región de La Araucanía (Alvarado, Mege y Báez, 2001)



34

Yamana o Yaghan. Fotografía de Charles Wellington fechada en 1907. Estancia Remolino, Canal Beagle, Tierra del Fuego (Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007)



Mapuche. Fotografía de Christian Valck alrededor de 1875.
Cercanías de Valdivia, Región de Los Ríos. Formato Carte de Visite (Alvarado, Mege y Báez, 2001)

objetivos. El origen local o extranjero –muchos fotógrafos vinieron de Europa, sobre todo en el siglo XIX–, su condición de fotógrafo ocasional o profesional, que de alguna manera marcarán sus motivaciones, serán los aspectos que definen una producción visual. Escenarios, personajes, tradiciones y perfiles del mundo andino y fueguino, así como del pueblo mapuche serán capturados de acuerdo a estos perfiles, entregando a las imágenes estéticas que las particularizan y personalizan.

Para el mundo mapuche, los fotógrafos más frecuentes son lo que se puede definir como fotógrafos profesionales, es decir, autores cuya actividad principal es “tomar fotos”. Ejemplos paradigmáticos son los autores como Christian Enrique Valck, Gustavo Milet y Odber Heffer, conocidos como el grupo de los Fundadores, primeros en realizar retratos y tomas del pueblo mapuche a fines del siglo XIX⁴. Como fotógrafos de las sociedades locales de pueblos y ciudades en el sur de Chile, junto con retratar personajes y hechos destacados, también hacen tomas de los indígenas mapuche. Sus imágenes tienen entonces las estéticas propias del llamado retrato de estudio de esta época, con telones pintados, una elaborada parafernalia –en este caso de artefactos mapuche– y personajes posando frente al lente, con gestos evidentemente indicados por el autor.

Para el mundo fueguino, la situación es diferente, ya que la mayoría de los fotógrafos son lo que podríamos llamar ocasionales. Son los fotógrafos/viajeros que utilizan la cámara fotográfica como una herramienta de registro en sus recorridos por las regiones australes durante el siglo XIX y comienzos del XX. Entre los autores más destacados, se pueden mencionar a Charles Wellington Furlong y los sacerdotes Martín Gusinde y Alberto María de Agostini, quienes viajan por la Isla Grande de Tierra del Fuego y los canales patagónicos, fotografiando profusamente a los selk’nam, cazadores de las planicies y a los yagan y kawesqar como pueblos canoeros⁵. Sus fotografías están realizadas en escenarios exteriores, en medio del paisaje y los canales magallánicos, porque su interés fundamental se enfoca a la producción de un registro visual que contenga aspectos culturales generales, así como sus modos de vida en lo cotidiano y lo ritual. Si bien sus estéticas están marcadas por ciertas modalidades visuales propias de la fotografía la época, el desplazamiento de estos fotógrafos por escenario naturales marca su construcción visual.

Para el mundo andino, que comprende grupos étnicos como los quechua, los aymara, y los atacameños, entre otros, la situación por diferente es difícil de caracterizar ya que, en comparación con el extenso corpus de imágenes del mundo mapuche y fueguinos, para la zona que comprende parte del norte de Chile y Argentina y el sur de Bolivia y Perú, la producción fotográfica es muy escasa, tanto de profesionales como de fotógrafos/viajeros. Es a partir de fines de la primera mitad del siglo XX donde los indígenas andinos comienzan a ser fotografiados más frecuentemente, rompiendo con complejos procesos de invisibilización visual a los que habían sido sometidos por la sociedad en general. Para estas épocas, destaca especialmente el trabajo de antropólogos como María Ester Grebe, Juan van Kessel, y Vaclav Šolc, quienes

societies of towns and cities in southern Chile, along with portraying prominent people and events, they also took pictures of the Mapuche Indians. Their images consequently have the aesthetics of the so-called studio portrait of this time, with painted curtains, an elaborate paraphernalia—in this case Mapuche artifacts—and characters posing in front of the lens, with expressions evidently indicated by the author.

For the Fueguino world, the situation is different, since most of the photographers are what we could call occasional. They are the photographers/travelers who use the camera as a recording tool in their traveled through the southern regions during the nineteenth and early twentieth centuries. Among the most outstanding authors, we can mention Charles Wellington Furlong and the priests Martin Gusinde and Alberto María de Agostini, who traveled through the Big Island of Tierra del Fuego and the Patagonian channels, profusely photographing the Selk’nam, hunters of the plains and the Yagan and Kawesqar as canoeing peoples⁵. Their photographs are taken in outdoor settings, in the middle of the landscape and the Magellanic channels, because their fundamental interest is focused on the production of a visual record that contains general cultural aspects, as well as their ways of life in the everyday and ritual. Although their aesthetics are marked by certain visual forms typical of photography at the time, the displacement of these photographers by natural scenery marks their visual construction.

For the Andean world, which includes ethnic groups such as the Quechua, the Aymara, and the Atacameños, among others, the different situation is difficult to characterize because, compared to the extensive corpus of images of the Mapuche and Fueguino worlds, for the area that includes part of northern Chile and Argentina and southern Bolivia and Peru, photographic production is very scarce, both of professional and photographers/travelers. It is from the end of the first half of the twentieth century where the Andean Indians began to be photographed more frequently, breaking with complex processes of visual invisibilization to which they had been subjected by society in general. For these times, the work of anthropologists such as María Ester Grebe, Juan van Kessel, and Vaclav Šolc, who see in photographic practice a support tool for their ethnographic work, a means for recording a cultural reality and a subject that each of them wanted to know and study as part of their scientific work, especially stands out⁶.

The center of the motivations that inspire these dissimilar photographers is their attempt to capture what is unknown and different, models and defines the visual aesthetics present in these photographic images. On the one hand, the production of professional photographers is characterized by the use of visual devices with frames and planes centered on those photographed in the portrait modality, to which the ethnic scenes are added, that is to say a true choreographic staging with different objects and indigenous clothing, most of them made in the photographers’ own studios. Sometimes, under these same visual devices and procedures, these photographers take outdoor shots, transforming the landscape into a backdrop. They are images composed under the aesthetic paradigms of the photographic practices of the 19th century, where a visual alternative is expressed, a sum of difference materialized in characters and artifacts of the material

⁴ Mayores antecedentes de estos fotógrafos en Alvarado et al, 2001.

⁵ Further information on these photographers in Alvarado et al, 2012.

⁴ For more information on these photographers, see Alvarado et al, 2001.

⁵ For more information on these photographers, see Alvarado et al, 2012.

⁶ For more information on these photographers, see Alvarado et al, 2012.

El centro de las motivaciones que inspiran a estos fotógrafos tan disímiles es su intento de capturar lo ajeno, lo diferente, modela y define las estéticas visuales presentes en estas imágenes fotográficas.

The center of the motivations that inspire these dissimilar photographers is their attempt to capture what is unknown and different, models and defines the visual aesthetics present in these photographic images.

ven en la práctica fotográfica una herramienta de apoyo para su trabajo etnográfico, un medio para el registro de una realidad cultural y de un sujeto que cada uno de ellos deseaba conocer y estudiar como parte de su trabajo científico⁶.

El centro de las motivaciones que inspiran a estos fotógrafos tan disímiles es su intento de capturar lo ajeno, lo diferente, modela y define las estéticas visuales presentes en estas imágenes fotográficas. Por un parte, la producción de los fotógrafos profesionales se caracteriza por la utilización de dispositivos visuales con encuadres y planos centrados sobre los fotografiados en la modalidad del retrato, a los que se suman las escenas étnicas, es decir un verdadero montaje coreográfico con distintos objetos e indumentarias indígenas, la mayor parte de ellas realizadas en los propios estudios de los fotógrafos. En algunas ocasiones, bajo estos mismos dispositivos y procedimientos visuales, estos fotógrafos realizan tomas en exteriores, transformando el paisaje en un telón de fondo. Son imágenes compuestas bajo los paradigmas estéticos propios de las prácticas fotográficas del siglo XIX, donde se expresa una alteridad visual,

culture, but under the aesthetics of the photographic practices of those times.

On the other hand, the production of photographers/travelers is characterized by the use of visual devices with frames and planes that situate subjects and surroundings, sometimes as examples of a culture, others, carrying out an activity or some ritual event as part of their culture. Although some paradigms of studio photography persist, they are integrated with modalities of so-called anthropological photography and nascent ethnographic photography. In these photographs, the author seeks to highlight a radical difference, portraying subjects and scenes as part of an alterity that is exposed and analyzed as an object of research. The selective power of the photographic image is ideal, since a photograph that registers the subject immersed in its cultural and natural context will always have for the photographer an invaluable amount of cultural and ethnographic information.

Most of these authors do not identify the individuals portrayed with their names, nor are there systematic records of places and dates. This evidences the significance of those photographed as representatives of a culture or a or an ethnic group. They are characters who visually reveal a particular type of differentiation with respect to the experience of the unknown,

⁶ Mayores antecedentes de estos fotógrafos en Alvarado et al, 2012.



Selk'nam. Fotografía Martín Gusinde tomada entre 1920 y 1923. Isla grande, Tierra del Fuego (Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007)

una suma diferencia materializada en personajes y artefactos de la cultura material, pero bajo la estética de las prácticas fotográficas de estas épocas.

Por otra parte, la producción de los fotógrafos/viajeros se caracteriza por la utilización de dispositivos visuales con encuadres y planos que sitúan sujetos y entorno, a veces como ejemplares de una cultura, otras, realizando una actividad o algún evento ritual como parte de su cultura. Si bien persisten algunos paradigmas de la fotografía de estudio, estos aparecen integrados con modalidades de la llamada fotografía antropológica y la naciente fotografía etnográfica. En estas, el autor busca destacar una diferencia radical, retratando sujetos y escenas como parte de una alteridad que es expuesta y analizada como objeto de investigación. El poder selectivo de la imagen fotográfica resulta ideal, ya que una fotografía que registre al sujeto inmerso en su contexto cultural y natural, siempre tendrá para el fotógrafo una cantidad invaluable de información cultural y etnográfica.

La mayoría de estos autores no identifican a los retratados con sus nombres, tampoco hay registros sistemáticos de los lugares y fechas. Esto hace evidente la significación de los fotografiados, más bien como representantes de una cultura o un pueblo. Son personajes que revelan visualmente un tipo particular de diferenciación respecto de la experiencia de lo extraño, de lo ajeno, no por sus particularidades individuales, sino como integrantes de una sociedad y portadores de

of the alien, not because of their individual particularities, but as members of a society and bearers of a culture visualized in gestures, artifacts, scenes and landscapes. These images of the unknown concentrate these differences that become visual-aesthetic constructions, associated with ethnic identities under different cultural affiliations.

THE LIFE OF THE IMAGES OF THE UNKNOWN: DISPLACEMENTS, MEANINGS AND RESIGNIFICATIONS

Images of the Mapuche, Fueguinos and Andinos, as images of the unknown, with their varied photographic aesthetics, produced by professional photographers and travelers, acquire diverse meanings as they are displaced and updated in different discursive and iconographic contexts. A tour and analysis of some case studies allows us to establish different areas. In the use and exhibition of some photographs by society in general, iconographic contexts range from academic studies to commercial and tourist uses, passing through political and social contexts. The iconographic contexts are mainly associated with cultural and ethnic claims that are expressed in texts and political propaganda, where the fundamental thing is to show a certain cultural and ethnic authenticity. Both fields are not exclusive, nor are they annulled, but rather they complement and overlap each other, complicating the meanings that each image can acquire and the consequent constructions of diverse subjects and imaginaries.

In exogenous or endogenous uses, on the part of society in general as well as of the indigenous people themselves, images

una cultura visualizada en gestos, artefactos, escenarios y paisajes. Estas imágenes de lo extraño concentran entonces estas diferencias que devienen en construcciones visuales-estéticas, asociadas a identidades étnicas bajo diferentes filiaciones culturales.

LA VIDA DE LAS IMÁGENES DE LO EXTRAÑO: DESPLAZAMIENTOS, SIGNIFICACIONES Y RESIGNIFICACIONES

Imágenes de los mapuche, fueguinos y andinos, como imágenes de lo extraño, con sus variadas estéticas fotográficas, producidas por fotógrafos profesionales y viajeros, van adquiriendo diversas significaciones en la medida que son desplazadas y actualizadas en distintos contextos discursivos e iconográficos. Desde la circulación, un recorrido y análisis sobre algunos casos de estudio permite establecer diversos campos. Desde lo exógeno, es decir, en el uso y exhibición de algunas fotografías por la sociedad en general, los contextos iconográficos oscilan desde los estudios académicos hasta usos comerciales y turísticos, pasando por contextos políticos y sociales. Desde lo endógeno, en la puesta en circulación desde el mundo indígena, los contextos iconográficos están asociados principalmente a reivindicaciones culturales y étnicas que se expresan en textos y propaganda política, donde lo fundamental es mostrar una cierta autenticidad cultural y étnica. Ambos campos no son excluyentes ni se anulan, sino que se complementan y superponen, complejizando las significaciones que cada imagen puede adquirir, y las consecuentes construcciones de diversos sujetos e imaginarios.

En usos exógenos o endógenos, por parte de la sociedad en general como de los propios indígenas, las imágenes adquieren significaciones que van desde un sujeto que forma parte de una cultura que se describe y estudia, como en los primeros textos de etnología escritos en Chile a fines del siglo XIX, hasta un sujeto que atestigua y documenta un pasado en el ámbito de su propia historia y su lengua.

Como ejemplos paradigmáticos de desplazamientos, significaciones y resignificaciones de ciertos desplazamientos, están dos retratos. El primero es un Retrato de un mapuche, nombrado como *Cacique Lloncon*, realizado por Gustavo Milet a fines del siglo XIX en el sur de Chile, con la estética característica de una fotografía de estudio, es decir, encuadre muy bien compuesto, plano medio y ángulo frontal. El segundo es una fotografía de un personaje ko'taix o hachai, que forma parte de un ritual selk'man llamado *Hain*, realizado por un fotógrafo/viajero, el antropólogo Martín Gusinde, en la Isla Grande de Tierra del Fuego. Su estética se revela en una composición de plano general que busca encuadrar al retratado, que muestra gestos y movimiento para exhibir su pintura corporal en toda su magnitud, junto con el paisaje que hace las veces de telón de fondo y escenografía.

Ambas fotografías han tenido una vida notable a través de numerosas actualizaciones, desplazamientos y trashumanancias, que van influyendo y desplegando diversas significaciones expresadas en contextos académicos, en la cultura pop y en las reivindicaciones étnicas. En estos traslados, sus implicancias expresivas se mueven desde lo documental, a lo narrativo y lo anecdótico, donde subyace una estética fotográfica que exalta un sujeto hasta convertirlo en un referente ineludible de los imaginarios del mundo indígena, tanto para los propios indígenas como para la sociedad en general.

acquire meanings ranging from a subject that forms part of a culture that is described and studied, as in the first ethnological texts written in Chile at the end of the 19th century, to a subject that testifies and documents a past within the scope of its own history and language.

There are two portraits that are paradigmatic examples of shifts, meanings and resignifications of certain displacements. The first is a portrait of a Mapuche, named Cacique Lloncon, taken by Gustavo Milet at the end of the 19th century in the south of Chile, with the aesthetics characteristic of a studio photograph, that is, a very well composed frame, medium plane and frontal angle. The second is a photograph of a Ko'taix or Hachai character, part of a Selk'nam ritual called Hain, taken by a photographer/traveler, anthropologist Martín Gusinde, on the Big Island of Tierra del Fuego. His aesthetics is revealed in a general plane composition that seeks to frame the portrayed, which shows gestures and movement to exhibit his body painting in all its magnitude, along with the landscape that serves as backdrop and scenery.

Both photographs have had a remarkable life through numerous updates, displacements and transhumance, which are influencing and displacing diverse meanings expressed in academic contexts, in pop culture and in ethnic claims. In these transfers, their expressive implications move from the documentary to the narrative and the anecdotal, where a photographic aesthetics underlies that heightens a subject until it becomes an inescapable reference of the imaginaries of the indigenous world, both for the indigenous people themselves and for society in general.

HERITAGE AND IMAGES OF THE UNKNOWN

Thus, these images of the unknown as photographs of the Mapuche, Andean and Fueguinos, from the 19th century to the middle of the 20th century, accepted and consumed by our society and by the indigenous people themselves, in their double meaning of heritage object with its material/representational connotations, as stated at the beginning of these lines, oscillate between their arbitrary construction according to devices and visual procedures typical of photography and the referential weight that every photographic image carries under the condition of mimesis of the reality attributed to it. They are in themselves the necessary and undeniable proof of that different reality, perhaps before the contact between cultures, before the penetration of "civilization" into the indigenous world of the south of America or at the beginning of that process.

In this ambivalence between creation and reality, fantasy and registration, there is something that traps us in these photographs, installing a range of meanings between their expressive coherence as an image and their possible interpretation. Under these ambivalences, these images participate in the conformation of diverse ethnic identities for society in general, as well as for the native peoples themselves. Its condition as a photographic image as a heritage object, subject to combinations and overlapping, both in its production and in its circulation, constitutes some of the foundations that condition, influence and determine diverse ethnic identities and the construction and establishment of certain imaginaries.



Retrato de Cacique Lloncon. Fotografía de Gustavo Milet Ramírez alrededor de 1890. Traiguén, Región de La Araucanía. Archivo Fotográfico, Museo Histórico y Arqueológico Mauricio van de Maele, Valdivia



Ko'taix. Personaje del Hain. Selk'nam. Fotografía de Martín Gusinde fechada en 1923. Laguna de Pescado. Isla Grande, Tierra del Fuego

PATRIMONIO E IMÁGENES DE LO EXTRAÑO

Entonces, estas imágenes de lo extraño como fotografías de los mapuches, andinos y fueguinos, del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, aceptadas y consumidas por nuestra sociedad y por los propios indígenas, en su doble acepción de objeto patrimonial con sus connotaciones materiales/representacionales, como se planteaba al comienzo de estas líneas, oscila entre su construcción arbitraria de acuerdo a dispositivos y procedimientos visuales propios de lo fotográfico y el peso referencial que toda imagen fotográfica carga bajo la condición de mimesis de la realidad que se le atribuye. Son de por sí la prueba necesaria e indesmentible de esa realidad distinta, tal vez antes del contacto entre culturas, antes de la penetración de la “civilización” en el mundo indígena del sur de América o en los inicios de ese proceso.

En esta ambivalencia entre creación y realidad, fantasía y registro, hay algo que atrapa en estas fotografías, instalando una gama de significaciones entre su coherencia expresiva como imagen y su posible interpretación. Bajo estas ambivalencias estas imágenes van participando en la conformación de diversas identidades étnicas para la sociedad en general, como para los propios pueblos originarios. Su condición de imagen fotográfica como objeto patrimonial, sometida a combinaciones y superposiciones, tanto en su producción como en su circulación, va constituyendo algunos de los fundamentos que condicionan, influyen y determinan diversas identidades étnicas y la construcción y montaje de ciertos imaginarios.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Alvarado, M., Mege, P., y Báez, C., Editores (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- Alvarado, M., Odone, C., Maturana, F. y Fiore, D. Editores (2007). *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del Fin del Mundo*. Santiago, Pehuén Editores.
- Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M.P. y Möller, C. Editores (2012). *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e Imaginarios del Desierto y el Altiplano*. Santiago: Pehuén Editores.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gili S. A.
- Benjamin, W. (1989). *Pequeña historia de la fotografía. Discursos Ininterrumpidos I. Filosofía del Arte*. Buenos Aires: Editorial Taurus. pp. 63 – 83.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gili.
- Burkin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Editorial Gili.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas.
- Pratss, LL. (2001). El concepto de patrimonio cultural. Cuadernos de antropología Social N°11, pp. 115 – 136. Universidad de Buenos Aires.
- Szarkoswki, J. (1966). *The Photographer's Eye*. New York, Museum of Modern Art of New York.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gili.