

La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea

Actualizaciones de viejas percepciones

Mariana Giordano¹ y Alejandra Reyero²

La supuesta objetividad, veracidad, autenticidad de la fotografía, sumada a su capacidad narrativa, ha servido históricamente para construir imaginarios, identidades y otrasidades, y por ello fue una de las herramientas del colonialismo decimonónico. El hecho de ver reflejado en un papel a sujetos, objetos y situaciones diversas determinó su identificación como un medio no sólo de reconocimiento y aproximación a un entorno natural, social y cultural, sino también de diferenciación, distanciamiento y extrañeza. En este trabajo, si bien nos centraremos en

las producciones fotográficas sobre el indígena que se dieron a partir de la década del sesenta en Argentina, haremos una referencia a la construcción de imaginarios visuales previos, para evaluar los modos en que la fotografía contemporánea, y en ocasiones las críticas que sobre ellas se realizan desde el mundo de arte, se vinculan –por oposición o refracción– con los imaginarios hegemónicos producidos anteriormente³. Hoy la fotografía del indígena argentino adquiere un particular interés en tanto adopta un grado de estetización que no sólo desdibuja las fronteras entre lo considerado “arte” y “no-arte”, sino que el ideal de “belleza” se

1- Mariana Giordano es investigadora de CONICET. Dirige en Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (IGHI-CONICET). Es Profesora Adjunta de Historia del Arte en la UNNE.

2- Alejandra Reyero es becaria de CONICET. Doctoranda del Doctorado en Artes de la Universidad de Córdoba. Auxiliar docente de Historia del Arte, UNNE.

3- A partir de aportes de la Historia

Cultural y la Historia del Arte, abordamos la fotografía del indígena argentino desde la producción de fotógrafos, dejando de lado la extensa producción antropológica. En el análisis se advierte que las regiones del NEA y NOA constituyen el foco de interés de los fotógrafos escogidos, tal vez porque estos espacios fueron históricamente considerados como “territorios indígenas puros, virginales”. Por motivos de extensión no nos

detendremos en los aspectos biográficos y profesionales de los fotógrafos. Baste con aclarar que muchos de ellos han tenido una presencia importante en el ámbito del arte y la crítica curatorial metropolitana de los últimos tiempos y en dicho contexto, la producción sobre comunidades indígenas del centro y sur de la Argentina ha tenido una escasa –si no nula– presencia, lo que de ninguna manera asegura su inexistencia.

cruza con el exotismo de las imágenes históricas y lo reinventa. Ello incita a una reflexión crítica, capaz de comprender –mediante un ejercicio historizante sobre los modos de ver al *otro*– las estrategias de visibilidad del indígena argentino, y en especial la atribución de identidades que dicha imagen supone, aun cuando en algunos casos no se lo propongan explícitamente.

Considerada desde modelos epistémicos y métodos de trabajo diferentes si los relacionamos con aquellos adoptados por los fotógrafos y científicos sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, la fotografía de la alteridad pareciera continuar contribuyendo con una hiperconstrucción del “ser indígena”⁴. La circulación de algunas de estas imágenes en diversos espacios pareciera confirmarlo: archivos, centros culturales, museos de arte, junto a su presencia en determinados contextos académicos (universidad, centros de investigación, revistas especializadas, foros, conferencias, etc.). En todos estos canales de difusión, en los que quizás haya desaparecido la concepción de registro mimético de la realidad que sustentó el poder colonialista de la fotografía, la imagen del *otro* cobra nuevos sentidos estético-culturales⁵, muchas veces inexistentes para las mismas comunidades indígenas. Si la relación entre fotógrafo y fotografiado supone una asimetría producto del acto fotográfico, al tratarse de sujetos pertenecientes a grupos subalternos nos preguntamos: ¿en qué medida los sujetos fotografiados se “dejan ver” en su cotidianeidad como parte de una concesión o acuerdo previo con los fotógrafos? ¿O continúan siendo arrancados de su contexto para pasar a eternizarse en el presente perenne de la fotografía? ¿Cuál es el margen real de control

que poseen? ¿Hasta qué punto los registros actuales continúan siéndonos no sólo lejanos sino también ajenos?

Reflexionar sobre el rol y características de la fotografía etnográfica argentina en el contexto de las condiciones históricas y sociales de la cultura contemporánea, en las que la legitimidad del arte y de las teorías estéticas que intentan abordarlo entran en crisis, supone un análisis más profundo que el que esbozaremos aquí. De modo que sólo centraremos nuestra atención en los atributos visuales y rasgos formales que la misma propone, así como en los discursos críticos, curatoriales y editoriales que la legitiman. Antes de adentrarnos en estas cuestiones recordemos algunos de los principales usos de la fotografía en el contexto colonialista latinoamericano del siglo XIX.

La captura de los “mundos salvajes”

Los primeros registros visuales sobre el mundo indígena latinoamericano procedentes de dibujos, pinturas y grabados de la época post colombina construyeron estereotipos basados en el desconocimiento que la sociedad europea tenía sobre el Nuevo Mundo. Estos fueron retomados por la fotografía del siglo XIX en la lente de diversos emisores (fotógrafos, científicos, viajeros, misioneros, funcionarios del Estado, etc.) tanto en las imágenes de la Conquista al desierto sur y norte de Argentina, como en las representaciones de fueguinos. El manejo de “actor y de escenario” hizo de la imagen fotográfica una evidencia confiable del “logro” obtenido con el mundo indígena. De esta manera, a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, las miradas de distintos fotógrafos se centraron en la desnudez, el arco y flecha, las plumas y el fal-

4> Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografía de fueguinos y mapuches en el Jardín d' Acclimation de Paris, siglo XIX*,

Santiago, Pehuén, 2006, p. 58.

5> Ver Alejandra Reyero, “La fotografía etnográfica y su relación con el mundo del arte en tiempos de estetización de la

experiencia”, en Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. <[http:// www.boletindeestetica.com.ar](http://www.boletindeestetica.com.ar)>

dellín/ taparrabos, junto a los tatuajes o pinturas corporales como huellas visibles de “lo indígena”. En la circulación de estas imágenes y su actualización en diversos contextos iconográficos y discursivos, el mercado postal y editorial contribuyó a delimitar identidades y alteridades que fueron atribuidas indistintamente, sin importar la pertenencia étnica, opinión y decisión de los retratados.⁶ Diversas prácticas de intervención ideológica y/o fáctica se pusieron en marcha: disciplinamiento formal y de contenido, yuxtaposición de contextos, montaje de escenas y escenarios, “cirugías” o “mutilaciones” sobre el soporte fotográfico: recortes de personajes de una escena para implantarlo en otra distinta, cambio de decorado, incorporación de elementos ambientadores de escena y fondos naturales, entre otras.

Entre el registro documental y la búsqueda estética

Desde la década del sesenta, los registros fotográficos del indígena argentino se han propuesto –a veces consciente y otras inconscientemente– romper con los patrones exotizantes que históricamente han guiado la conformación de imágenes visuales sobre esta alteridad. Para ello, los fotógrafos –provenientes de ámbitos y experiencias diversas– recurren a estrategias diferenciales que intentan poner de manifiesto un mayor control e intervención por parte de los retratados y entre tales maniobras, la búsqueda de espontaneidad resulta privilegiada. Exponer a los sujetos de manera natural, anular la in-

cómoda presencia de la cámara que se interpone e interrumpe el “hacer de todos los días” guía –en algunos casos– la obtención de imágenes, pero no siempre se cristaliza en los resultados, sino en los discursos que las envuelven, por lo general curatorial, pero también académico y científico.

Comencemos con dos producciones particulares desarrolladas en los inicios de la década del sesenta, una de ellas, la de la fotógrafa alemana Grete Stern sobre el indígena chaqueño⁷ y la otra, perteneciente al indígena kolla Sixto Vásquez Zuleta (Toqo)⁸ quien enfocó el mundo andino en una documentación que se extiende desde principios de la década del sesenta hasta avanzada la década de los noventa. Miradas *desde afuera* de las comunidades –en el caso de Stern– se conjugan con miradas *desde adentro* en la producción de Zuleta.

La producción de la fotógrafa alemana realizada originalmente en 1958-1959 y completada en 1964 en la región del Chaco argentino constituye un pliegue representacional dentro de las construcciones visuales del indígena de la región⁹: si bien toda imagen fotográfica supone un acto de sujeción del fotografiado, sus imágenes insinúan una suerte de “respeto condescendiente” y un compromiso con la situación de los pueblos indígenas que se tradujo en la denuncia –que hiciera en conferencias en distintos lugares del país– sobre la vida, costumbres y olvido en que vivían estas poblaciones. En sus imágenes Stern nos revela un acercamiento diferente, una relación de

6> Ver Mariana Giordano, “Falsas imágenes, falsas memorias en la fotografía etnográfica” en IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte - XII Jornadas de CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 83-96; Margarita Alvarado y Mariana Giordano “Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego”, en *Revista Magallania*, Instituto del Hombre Austral, Univ. de

Magallanes, Punta Arenas, Vol. 35 (2), 2007, pp. 15-36; Carlos Masotta, “Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Límites del estereotipo en las postales de indios argentinas (1900-1940)”, en *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 3, 2001, <<http://www.antropologiavisual.cl>>. > Desde el 2001 las imágenes forman parte del archivo particular del coleccionista Matteo Goretti.

8> Escritor, maestro rural, estudioso y promotor de la cultura y la lengua quechua. 9> Ver Luis Priamo, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 1005; Mariana Giordano, “Grete Stern y el Chaco”, XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, IIGHI-CONICET, 2004, versión CD-ROM.

“proximidad” con el retratado y la presencia de la risa marcando esa interacción. Así, las tomas expresan no sólo los intereses éticos de su autora, sino también los artísticos, vinculados al uso del retrato, perspectivas y recortes subjetivos enfocados hacia tres aspectos diferentes: figuras individuales y grupales, hábitat, costumbres y artesanías (tejido, alfarería y cestería). Tanto en los retratos obtenidos con la cámara sobre trípode (retratos más austeros) como aquellos en las que la sostiene con su mano y toma la imagen en contrapicado (provocando una exaltación del rostro), es posible advertir una composición visual basada en la deliberación de poses y posturas precisas. Pero también se reconocen gestos de sobresalto de los retratados y en algunos casos, situaciones espontáneas vinculadas a prácticas cotidianas¹⁰. Vásquez Zuleta por su parte, sin ser fotógrafo profesional pero ligado a la cámara desde los años sesenta, realizó un inventario visual del universo andino argentino con una producción de cerca de 4000 imágenes que ponen de manifiesto un discurso de pertenencia étnica y de autoidentificación comunitaria. Sus imágenes se sustentan en un argumento que tiende a reivindicar la identidad de su comunidad, quedando fuera de foco la realidad de los indígenas urbanizados y defendiendo así la tradición y la vida rural como referentes culturales. Sin embargo, esta mirada “desde adentro” ha utilizado un medio –el fotográfico– que viene “desde afuera”. Zuleta recurre a géneros, poses y construcciones de escenas occidentales, y aunque se ubica en un punto de visión interior a la representación, las estrategias formales son las arquetípicas

de la fotografía documentalista occidental. Los encuadres, la puesta en escena en algunas imágenes, la instantánea en otras, señalan las tensiones y contradicciones entre mirar *desde adentro* pero con una construcción estética de la visualidad que proviene del afuera. La fusión de los orígenes y tradiciones, la construcción identitaria a través del referente se conjuga por consiguiente, con un elemento de la modernidad –la cámara– y con una construcción visual propia de esa modernidad. Pero estas representaciones de su comunidad en las que también se formulan auto-representaciones, se insertan claramente en sus retóricas indigenistas y regionalistas¹¹. Otro caso interesante que expresa un cruce entre la práctica documental y la búsqueda estética es la producción del norteamericano Patrick Liotta realizada en los años noventa. Si bien la mayoría de sus imágenes presentan una calidad estética definida tanto por los ángulos y enfoques privilegiados como por los puntos o referentes escogidos para las tomas, las mismas cobran un matiz especial cuando se las lee en el marco discursivo en el que se insertan. Cerca de cien fotografías integran un libro editado en 2006 denominado *Tierra adentro*¹², cada una tiene un título, la fecha y lugar del registro y una presentación general del autor en la solapa del libro que comenta los motivos del proyecto fotográfico (“*buscar a los olvidados y hacer un recorrido visual por sus comunidades, [...] [rescatarlos] de quinientos años de injusticia y olvido*”) y uno de los mayores logros alcanzados (“*dar con el legendario ‘Lonco’ Juan Sargento Prafil, descendiente de un linaje mapuche*”), así como experimentar un viaje “*inolvidable y mágico*”).

10> Ver Mariana Giordano y Alejandra Reyero, “Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña”, VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Salta, Universidad

Nacional de Salta, 2006, versión CD-ROM. 11> Ver Mariana Giordano, “Cambio de roles. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla”. Ponencia presentada al 53º Congreso Internacional de Americanistas,

Ciudad de México, 2009. Mimeo. 12> Patrick Liotta, *Tierra Adentro. Pueblos originarios argentinos*, Buenos Aires, Cukiernan/ Sánchez Editores, 2006.

Luego de este preludeo, la publicación se inicia con una introducción en la que términos como “belleza”, “dignidad” y “delicadeza” se advierten en la voz del prologuista José Luis Castiñeira de Dios. Se suman expresiones como la “*inmensa humanidad de los retratados*” que allanan el terreno visual que nos espera y nos preparan para su mirada. Con una evidente carga poética las palabras tejen una suerte de “anteojeras románticas” que direcciona nuestra vista llevándonos a buscar en las imágenes ese “*ojo amoroso*” que según Castiñeira tiene el fotógrafo y que se aleja del “*européismo desafortunado*” y el “*estrecho pensamiento criollo*” que tradicionalmente han mirado a los pueblos indígenas de la Argentina. Este halo sensible que crea la atmósfera de nuestra visión se complementa con una idea que termina por convencernos de que lo que vamos a ver es –tal como lo dice el mismo Liotta– “*un acto de justicia visual*”. Al girar la página nos encontramos con sutiles tomas en blanco y negro, con sugestivos recortes y puntos de vista que nos muestran sujetos en situaciones diversas: algunas revelan una supuesta interacción y confianza con quien obtura el disparador, otras son imágenes de interiores (viviendas personales) y exteriores naturales de distintas localidades que trazan una imaginaria línea cartográfica que se extiende de sur a norte por el territorio argentino; se agregan escenas que en cierto punto parecen exaltar y reivindicar la identidad de la comunidad mapuche, wichí, toba, mocoví, kolla y guaraní mediante ciertos símbolos y acciones que remiten a una forma de vida ancestral fusionada con y a veces “sofocada” por la cultura occidental. Estas imágenes –aparentemente neutras y hasta inocentes–, asumen otro sentido cuando las leemos de manera global en el conjunto del libro y bajo una lupa crítica que además de las expresiones naturales y espontáneas de los suje-

tos y de momentos, instancias y situaciones íntimas advierte signos, marcas y huellas de viejos estereotipos. Uno de los más evidentes es la presencia de un elemento que históricamente ha acompañado la iconografía no sólo fotográfica sino también pictórica y escultórica sobre el indígena argentino: el arco y la flecha, asociados al paradigma primitivista. Si bien en la producción de Liotta la flecha aparece en el contexto lúdico de una acción efectuada por un niño, su presencia no deja de recordarnos viejas percepciones en nuevas imágenes. Otro es el caso de la producción de María Zorzón realizada en Chaco entre 1998 y 2000. El corpus completo nos presenta una articulación entre primeros planos frontales ubicados en composiciones preconcebidas y escenas étnicas que se acercan a tomas instantáneas; las certezas ideológicas de estas imágenes podrían entenderse como reivindicatorias de la cultura del indígena chaqueño. Pero si nos detenemos especialmente en un pequeño grupo de imágenes nos encontramos con una suerte de “fotos indeterminadas” que no revelan explícitamente marcas estereotipadas de representación de la alteridad indígena argentina, sino formas vagas e imprecisas. Un conjunto de tres imágenes en blanco y negro ponen en el centro de la escena a la naturaleza en medio de situaciones de esparcimiento de niños y jóvenes, pero al contrario del uso típico del registro fotográfico como revelador de detalles, estas tomas nada nos dicen sobre espacios y sujetos concretos. Si bien sus títulos aluden a una geografía determinada –“Chaco salteño” y “Alto de la Sierra”– encontramos pocos referentes a través de los cuales identificar espacios y sujetos. El blanco y negro de las tomas, junto a los fuertes contrastes de luz y sombra que generan una atmósfera brumosa de los espacios representados, sumado a la presencia avasallante de grandes árboles, configuran un escenario utópi-

co que no necesariamente podría corresponder a una geografía argentina. Una primera lectura de estas imágenes –un poco ingenua tal vez– podría suponer que las mismas ponen de manifiesto aquellas instancias en la vida de una comunidad que no se dejan asir fácilmente, y allí la fotografía desmitifica ese poder mimético y metonímico total que se le atribuye convencionalmente. No obstante, otra lectura –más crítica– podría advertir ciertos dejos de viejos estereotipos visuales sobre los pueblos indígenas, en especial, la percepción de sus espacios de vida como “paisajes bellos, aislados de la civilización, congelados en un tiempo mítico”¹³.

Nuevas estrategias visuales

Desde fines del siglo XX, en especial desde los años noventa, la producción fotográfica latinoamericana se ha propuesto alejarse del imaginario de años precedentes en torno a los pueblos indígenas; imaginario apoyado en un “realismo mágico” y un indigenismo visual. Para ello ha buscado ampliar tanto el espectro temático como los mecanismos compositivos, abandonando lo que Castellote denomina “la fotografía tautológica” o “la retórica auto-referencial” de la fotografía: “en los años noventa, la fotografía latinoamericana migra hacia temáticas ausentes de la tradición documental: pierden peso las menciones al exotismo y a la cultura vernácula y se afronta el presente desde perspectivas alejadas del romanticismo y la idealización”.¹⁴ Según esta visión, las nuevas imágenes se alejan de aquella fuerte connotación local y exótica de los primeros registros, poniendo sobre el tapete el cruce entre lo público y lo

político, el compromiso social y la creatividad estética. Ello se traduce en una voluntad de representación apoyada en la perspectiva subjetiva de las tomas y en la puesta en escena de ciertas situaciones. La intención de “distorsionar la realidad”, de opacarla o sugerirla se ha vuelto desde entonces un rasgo distintivo.

Si nos atenemos a esta mirada de la crítica, tal parecería ser el caso de la serie “Chaco” de Guadalupe Miles producida en 2001 en el Chaco salteño. Tanto la ubicación de los sujetos en los encuadres elegidos, sus poses y gestos integrados a un paisaje natural dan cuenta de una premeditada composición fotográfica, con un montaje de escena y manejo de actor sorprendente. Lo que percibimos no es entonces el típico rostro compungido, sorprendido o enfurecido de un indígena aislado en el tiempo y en el espacio, sino el rostro de un “sujeto para la cámara”. Pero el discurso crítico reconoce en la serie de Miles “la materialidad de los elementos, la naturaleza como elemento fundamental con el que se está en relación permanente. Lo femenino, las propias características de lo femenino, el cuerpo como factor determinante de un modo de ser y de relación.”¹⁵ “Piel, sangre, agua, tierra se funden. Se conjugan erotismo, desgarro, dolor y placer, vida y muerte... violencia.”¹⁶ Incluso en la exposición “Norte, allá arriba”¹⁷ realizada en 2009, su curador plantea que la obra de Miles presenta “seres más naturales... en diálogo intenso con la naturaleza”, “en el tratamiento de la figura humana, [Miles dispone a] los sujetos mostrando su tierra de un modo diferente”¹⁸. Así, tal vez sin siquiera buscarlo la propia

13> Antonio Augusto Fontes, en Alejandro Castellote (ed.), *Mapas abiertos*.

Fotografía latinoamericana 1991-2002, Barcelona, Lunberg, 2003, p. 20.

14> Castellote, op. cit., p. 18.

15> Nota publicada en <<http://www.guiasenor.com/contenidos/a>

fter/archives/2009/04/norte-alla-arriba.html>.

16> Castellote, op. cit., p. 33.

17> Realizada en el espacio *Ernesto Catena Fotografía Contemporánea* entre el 7 de abril y 5 de mayo de 2009, con la curaduría de Carlos Herrera y fotos de

Guadalupe Miles, Jonathan Delacroix y Florencia Blanco.

18> Carlos Herrera, “Norte Arriba”, 2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXH YUFmJmU>>

Miles, ¿no provoca esta deliberada construcción estética una nueva mitificación? ¿No supone este montaje justificado estéticamente, el retorno de la vieja ecuación decimonónica *indígena-naturaleza-pureza* que pretendía visibilizar la idea de “plenitud” según una percepción exótica? En el intento de transfigurar lo real a través de la fotografía, Miles parece lograr una transmutación iconográfica artificial que termina por exponer a los sujetos de la misma forma en que eran percibidos antaño. ¿En qué medida entonces las producciones actuales abandonan –según Castellote– esa visión idealizada y romántica de la tradición documental? Si bien desaparece la característica actitud guerrera de los convencionales retratos del indígena argentino de fines del siglo XIX y principios del XX, que pretendían transmitir la agresividad y salvajismo, ¿no persiste el escenario natural actuando de trasfondo como expresión de plenitud construida sobre la idea de “unión con la naturaleza”? Propuestas como la de Miles expresan así nuevos lenguajes fotográficos, nuevas formas de representación que en los análisis críticos y en las traducciones curatoriales sirven de pretexto para justificar las mismas miradas y percepciones colonialistas pretéritas. Un claro ejemplo es la postura de Rodrigo Alonso sobre esta producción, quien ha planteado la construcción de un concepto de belleza y sensualidad para un observador urbano, sobre quien “*se vuelca, enigmático y fascinante, este universo alejado pero no ajeno, poblado por seres desconocidos, impregnados de seducción y sensualidad*”¹⁹. Crítica producida desde una mirada metropolitana que desconoce la realidad a la que alude, ya que para quienes tienen un

asiduo contacto con las comunidades indígenas es difícil hallar a ese mundo como “fascinante” y “sensual” cuando atraviesa situaciones de miseria y marginación. En imágenes como las de Miles, ¿no asistimos entonces, y en palabras de Molina, a una “*puesta en escena de las identidades [que] conlleva una especie de desmesura, en la que hay tanto de teatral y lúdico como de ritual*”? En cualquier caso, lo mismo el teatro, que el juego o el rito, basan su verosimilitud en el énfasis y la redundancia, tanto como en la necesaria complicidad y predisposición de los sujetos involucrados”²⁰. Otro es el caso de Jonathan Delacroix y su producción de fotografías en Jujuy hacia mediados de 2000, que si bien la crítica la ha propuesto como una producción diferente a la obra de Miles –a nivel de “*de puesta en escena, de valores socioculturales, de relaciones entre el fotógrafo y el fotografiado y de figuración*”²¹ también presenta –a nuestro criterio– el estatus de des-narrativización y des-perspectivización de superficie que opera en la fotografía contemporánea²². Estas estrategias consisten –siguiendo a Pinney– en un rechazo a la narración de prácticas cotidianas, modos y elementos de la vida cultural a través del registro fotográfico, así como una descontextualización geográfica y situacional. El orden espacio-temporal se rompe y el telón de fondo realista que servía para identificar signos de etnicidad en la representación colonialista se anula moviéndose hacia la ambientación de espacios indistintos e imprecisos. La fuerza indicial de la imagen que remitía a sujetos y acciones reales, recordando pautas culturales se borra y el montaje de escenas artificiales (que sólo existen en el imaginario del fotógrafo y su

19> Rodrigo Alonso, en *Quince x Quince. Fotógrafos x Críticos* (catálogo), Buenos Aires, Fundación Praxis, 2005. También en <http://www.roalonso.net/es/pdf/artes_con_t/Miles.pdf>.

20> Castellote, op. cit, p. 51.

21> Ver <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXHYUFmJmU>>

22> Ver Christopher Pinney, “Anotaciones desde la superficie de la imagen.

Fotografía, postcolonialismo y modernidad vernácula”, en Juan Naranjo (ed), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 281-302.

entorno sociocultural) gana terreno.

En las imágenes de Delacroix sobre amplios escenarios naturales se insertan figuras de niños que actúan como modelos luciendo vestimentas típicas de la cultura andina y posando frente a la cámara en actitudes apacibles. Fuertes acentos de luz se cuelan en primeros planos, con colores plenos que acentúan contrastes y remiten a una imagen cliché de la sociedad andina.

Si bien la crítica hace hincapié en el “claro acento tradicionalista” de los sujetos representados por Delacroix, y en el hecho de exhibir “retratos utilizando técnicas propias de la fotografía publicitaria y comercial”²³, la misma no advierte la presencia de marcas que remiten al concepto de “pureza étnica” como ser particularmente, el uso de ropa y vestimenta con que tradicional y hegemonícamente se identifica a los indígenas del NOA.

Paradojas y desafíos

Llegados a este punto es posible concluir que las fotografías actuales sobre grupos indígenas de la Argentina dejan abierta la posibilidad de varias lecturas; en ellas parece cumplirse esa idea de Lizarazo²⁴ de que las imágenes sólo cobran sentido cuando se insertan en una práctica de observación que busca algo en ellas o que experimenta algo con ellas. A diferencia de las imágenes históricas construidas sobre la base de una clara ideología colonizadora, las fotos contemporáneas se enmarcan en un contexto de vaga y ambigua tolerancia cultural que respeta las diferencias, las asume y defiende al punto de utilizarlas como pretexto estético para el cuestionamiento o al menos el tratamiento de pretéritos esquemas de manipulación y exclusión.

Así, los nuevos criterios estéticos se rigen

premisas que tal vez buscan superar ciertas reminiscencias de salvajismo, pero sí realizan evocaciones de “lo impactante” asociado al exotismo que supuso históricamente encontrar en los mundos “primitivos” una relación unívoca entre naturaleza y cultura. Transcurrido más de un siglo de aquellos usos colonialistas de la cámara fotográfica, atravesado un proceso de transformación de las condiciones de producción de las artes visuales e inmersos en lo que Arthur Danto denomina “arte posthistórico” –entendido como un “periodo de información desordenada” que admite una profusa producción experimental de las artes “sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones”– arriesgar una única lectura de las producciones fotográficas actuales sobre el indígena argentino supondría negar la fuerte vinculación entre las prácticas artísticas y los actuales debates sobre las identidades culturales.

En este sentido, en el escenario actual de crisis de las legitimidades sociales, culturales y políticas, es posible –si no necesario– replantear la relación entre las prácticas culturales de visibilidad de los pueblos originarios latinoamericanos administradas por los sectores hegemónicos y la construcción, transmisión y reivindicación de memorias e identidades que ello implica. Este escenario de tensión enfatiza –en términos de Canclini²⁵– la urgencia de componer una imagen a partir de miradas multifocales, capaces de reconocer la heterogeneidad multicultural y multitemporal de las sociedades actuales; y de elaborar narrativas desde varios ángulos y escalas para que las demandas y los silencios de los otros se confronten con la diversidad de referentes identitarios que ofrece la interculturalidad global.

23> Carlos Herrera, “Norte Arriba”, 2009, <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXH YUFmJmU>>.

24> Diego Lizarazo, *Sociedades icónicas*.

Historia, ideología y cultura en la imagen, México DF, Siglo XXI, 2007, p. 27.

25> Néstor García Canclini, “La construcción de identidades en la

interculturalidad global”, en Jochen Dreher et al. (comps.), *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*, Buenos Aires, Lumiere, 2007, p. 64.