



## IMÁGENES DE LA ALTERIDAD FOTOGRAFÍAS DEL INDÍGENA CHAQUEÑO

Mariana Giordano

La presente exposición pretende un acercamiento al concepto de alteridad a través de la producción fotográfica sobre el indígena de la región chaqueña, tomando las imágenes que proceden de diversos emisores, como fotógrafos profesionales, artistas, antropólogos, sacerdotes misioneros, exploradores y expedicionarios, etc. En la diversidad de emisores y receptores, como así también en la variedad de soportes y medios por los que estas imágenes circularon encontraremos algunas claves de comprensión del imaginario social sobre el indígena chaqueño producido desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los años '40 del siglo XX.

### Conceptos de identidad-alteridad

La **identidad** supone la existencia de significados compartidos según el “ser con y como” otros; por consiguiente, asume un carácter contrastante ya que esos significados se constituyen como afirmación de un “nosotros” frente a “otros”, razón por la que se requiere de un “otro diferente” para instaurar los límites de esa relación.

Vinculado a lo antes expresado, la **alteridad** se asienta en identidades asignadas, es decir, en un conjunto de significados que un grupo asigna a otro/s y que pueden llegar a incidir en las autoidentificaciones individuales y grupales.

En este juego de representaciones entre la “visión de sí” (identidad) y la “visión del otro” (alteridad), las imágenes que un grupo construye sobre otro no sólo están sujetas a contextos específicos de producción, sino que en un mismo contexto se pueden presentar como complejas y contradictorias, dado que las mismas se ubican en un *universo de sentido de construcción social* de la otredad. Ello se explica porque el conocimiento –y la representación- del “otro” resultan de un proceso de construcción intersubjetiva de la realidad. (Berger y Luckman; 1991) Por otro lado, cabe señalar un aspecto significativo en la comprensión de la *otredad indígena*, tema que nos atañe particularmente: esa otredad forma parte de procesos de producción de diferencias que proceden de una cierta hegemonía cultural, y que se manifiesta tanto como *discurso* y como *práctica*.



### **Alteridad visual del indígena americano**

Las representaciones visuales del indígena americano se remontan a la época de la conquista de América: ya sea en España o en otros países europeos, pero especialmente en la misma América. La iconografía artística creó un imaginario con componentes variados y en ocasiones contradictorios que aludía tanto al mito del buen salvaje, como al caníbal, al bestia y al monstruo (en sus diversas variantes de gigantes y pigmeos, cíclopes, sátiros, cinocéfalos, etc.) (Sebastián, 1990: 433-455)

Este imaginario remoto se fue reactualizando, con sumatorias, quites y modificaciones, durante toda la época colonial.

Desde mediados del siglo XIX, se produjo un fuerte impulso en las representaciones visuales del indígena, con caracteres particulares en los diversos países latinoamericanos. En la Argentina, las artes plásticas crearon un imaginario con elementos en ocasiones contradictorios: algunas imágenes procedían de la idea de “buen salvaje” a través de representaciones idílicas de un pasado remoto, mientras otras presentaban el “terror indígena” a través de la imagen del malón y la cautiva, como las conocidas obras de Della Valle y Rugendas. Es entonces cuando nos encontramos con una de las primeras imágenes de este período del indígena chaqueño: la obra de José L. Pallière *"Indios del Gran Chaco"* (c.1864, Colección privada, Buenos Aires). Esta obra se inscribe dentro de los tipos iconográficos utilizados por los artistas extranjeros y argentinos para representar al indio: es una mirada a un grupo "antes que desaparezca", que muestra una pareja de indios en una canoa en medio de una vegetación exuberante y paradisíaca. Los personajes miran al observador, posando inmóviles como si estuvieran frente a una cámara. Estos indígenas siguen viviendo en un mundo propio en conjunción con la naturaleza; son el resabio de un mundo primitivo que el artista intenta "documentar". Los detalles de los rostros, vegetación y vestimentas obedecen a esta intención documental y por momentos se perfila un interés etnográfico, aunque estos detalles no se correspondan con ninguna de las tribus que poblaban el Chaco.

Y es en esta época cuando se introduce en la iconografía un nuevo medio de documentación/representación: la fotografía. Numerosos pintores-fotógrafos recorrieron la geografía americana en busca de imágenes de su gente y sus ciudades, que registraban a través de la cámara fotográfica. En las metrópolis europeas y también americanas se evidenciaba entonces un interés por recopilar el mayor número de imágenes que permitiesen el estudio físico y, en ocasiones cultural, de los *otros*, los pueblos colonizados, aunque los autores no fueran antropólogos sino viajeros o aficionados observadores. El “otro indio”, estereotipado en muchos discursos, se presenta en la fotografía latinoamericana, con sus particularidades y peculiaridades diferenciales desde México hasta Tierra del Fuego.



## Galería de fotografías del indígena chaqueño

### Los primeros fotógrafos:

Algunas de las primeras representaciones fotográficas del indígena de la región chaqueña que conocemos proceden del Chaco paraguayo y fueron obtenidas entre 1880-1890 por la cámara del fotógrafo español Manuel de San Martín: lenguas, tobas, maticos, angaités, sanapanás, fueron retratados en el contexto natural o en el atelier del fotógrafo, donde pose, gesto y montaje hacen que estas imágenes respondan claramente al paradigma primitivista y naturalista, convirtiéndose en una “cita” de una cultura distante y remota, de un mundo ignoto y lejano. Es importante destacar que algunas de las fotografías de San Martín fueron reproducidas en Corrientes por Alberto Ingimbert hacia 1910 en formato postal, con alteración de tribu, y con una evidente intencionalidad comercial.

También en el Paraguay, nos encontramos con un personaje vinculado al arte, como a la ciencia antropológica: se trata del italiano Guido Boggiani, que recorrió el Matto Grosso y parte del Paraguay retratando a los grupos indígenas de estas regiones. Las tomas de Boggiani en diversas poses del mismo personaje podrían responder a un interés antropométrico, como así también los registros que centran el foco de la cámara en los tatuajes indígenas sobre los cuales realizó publicaciones; sin embargo, estas imágenes mantienen al sujeto en su contexto natural, a la vez que les devuelve cierta “humanidad” al realizar retratos de indígenas riéndose o en poses despreocupadas, diferentes a las de interés antropométrico. Ello no quita que las imágenes sean intervenidas en cuanto a pose y escenario, y por lo tanto no respondan a una instantánea. Por estas razones planteamos que el conjunto de imágenes de Boggiani contienen elementos del paradigma naturalista, del cientificista y del estetizante. El mismo Lehmann Nitsche, que hiciera editar estas imágenes en forma de postales en 1904, constituyendo lo que dio en llamar un Atlas Antropológico, en la presentación de la exposición de las mismas señalaba que las fotografías de Boggiani “... no han sido hechas conservando los principios antropológicos existentes... En cambio, se resalta otro principio, el artístico: en las fotografías se nota enseguida que han sido hechas por un pintor importante”.(Lehmann Nitsche,1904)

Casi en la misma época que se obtuvieron las imágenes precedentes, y en otra de las latitudes del Gran Chaco, nos encontramos con las imágenes de indios “mansos” obtenidas entre 1888 y 1892 por el fotógrafo Ernesto Schlie en las cercanías de la Colonia Florencia, en el Chaco santafesino. Mientras las imágenes de San Martín presentaban los indígenas semidesnudos, con arcos, flechas y atuendos típicos, las de Schlie nos hablan de los indios “mansos” o “reducidos”, acompañados en las dos imágenes que se conocen, de sacerdotes franciscanos. El ropaje de estos retratos grupales son el símbolo más evidente de la supuesta “incorporación” del indígena a la “vida civilizada”.



### La fotografía misionera:

La fotografía, considerada como un medio de documentación “veraz” y “objetivo”, ya que se suponía que reproducía la “realidad”, se convirtió en el soporte preferido por los misioneros franciscanos para difundir su tarea civilizadora-evangelizadora. Los escritos de los Padres Vicente Caloni y Rafael Gobelli incluyen fotografías que resultan claramente documentales de la labor misionera en distintas regiones del Chaco argentino. En su conjunto, se desprenden de ellas dos temáticas particulares: por un lado, la oposición entre “indios misioneros” e “indios salvajes” y por otro, aquellas representaciones de los “logros civilizatorios” de la tarea misionera.

En los retratos grupales de niños de Caloni cabe destacar que a primera vista bien podrían ser colonos blancos dada su vestimenta, obligando a un acercamiento a los rostros para distinguir los rasgos de la fisonomía del indio. De igual manera, otra imagen que representa un baile de indios, se asemeja a las pinturas costumbristas de la época que tomaron como objeto al gaucho: el ropaje, los caballos montados y el mismo baile, están evocando más a aquél personaje pampeano que a las costumbres y vestimentas del aborígen. También incluye escenas de carácter social obtenidas por el padre Benapres como el recibimiento que los “indios amigos” hicieron al padre Caloni en San Martín donde nuevamente el ropaje los “tife de blancos” y una procesión de indios en Santa Rosa con banderas argentinas que hablan de la “incorporación del indio al panteón de lo nacional”, uno de los objetivos del discurso oficial de la época.

Por consiguiente, estas fotografías de las últimas décadas del siglo XIX están representando la vida de los “indios amigos” -como los llama Caloni en el texto- y que han asimilado las costumbres del blanco “merced a la labor de los frailes”. La asimilación de estas costumbres, la posibilidad de convivir con el indio, se presentan así como triunfos del poder religioso por sobre el poder civil-militar.

También Fray Buenaventura Giuliani, que estuvo a cargo de Laishí entre 1907 y 1927, era aficionado a la fotografía y muchas de las imágenes de esta Misión (albúminas de 10 x 18 cm) fueron obtenidas por su cámara con fuelle o “de viaje”, que hasta hace poco se conservaba en el *Museo del Convento de San Carlos* en San Lorenzo (provincia de Santa Fe), una de las sedes de la Orden.

Los textos visuales de Gobelli no se condicen con el “salvajismo” que él mismo emplea en su discurso escrito. Si bien presenta imágenes de indios “salvajes” (o no reducidos), podemos distinguir dos tipos de composiciones: aquellas obtenidas en el ámbito del “desierto” y otras realizadas en estudios fotográficos de la ciudad de Salta, que responden a la sentencia “barbarie vs. civilización” y al rescate de los beneficios de la segunda por sobre la primera. En las “tomas del desierto” se encuentran grupos de indios “salvajes” en sus toldos o en medio del “desierto”, y sus descripciones señalan ciertas costumbres y vestimentas que a juicio del autor son indicadoras de tal salvajismo, mientras que otras representan grupos de indios “mansos” o



“civilizados”, tienen como fondo las construcciones de la Misión y emplean atuendos que revelan que la barbarie quedó atrás.

Las mismas descripciones de las fotografías que acompañan a los distintos tomos de las *Memorias* y al *Estudio Etnográfico* de Gobelli hacen hincapié en estos aspectos, acentuando el ideal de *conversión* (grupos de indios descritos como “bautizados” ó “matrimonio cristiano”) y de *civilización* logrados (grupos de alumnos de la escuela). Las fotografías obtenidas en estudios fotográficos e introducidas por Gobelli en sus textos son muy elocuentes, ya que simbolizan el grado de “integración” conseguido con algunos indígenas, a la vez que representan otro tipo iconográfico: el de los retratos: entre los ejemplos, se destacan “*Jóvenes matacas de Nueva Pompeya, que se educan en el Colegio de Santa Rosa, en Salta*” según manifiesta el título de la fotografía, o “*Jovencitos matacos de Nueva Pompeya, que se educan en Salta en el Colegio de Artes y Oficios Angel Zerda*” y que muestran composiciones habituales en los retratos sociales del blanco, donde los jóvenes revelan el grado más alto de “civilización” logrado con el indio y en los cuales están ausentes todos los elementos que pudieran simbolizar su origen. Sin embargo, no se produjo un “desplazamiento” de la imagen desde el desierto al *atelier*, sino que los fotografiados perdieron todos los patrones de identidad manteniendo solamente los rasgos fisonómicos. De esta manera, el texto fotográfico, considerado entonces como un documento “objetivo” de información, fue utilizado para mostrar la labor misional en la conversión y civilización del indígena, acercando el indio a la sociedad del blanco, y reflejando, sin proponérselo, el proceso de asimilación que estaba viviendo.

Muchas fotografías obtenidas por los frailes fueron editadas en postales: las elegidas para tal fin mostraban la labor civilizadora llevada a cabo. Ejemplos son la *Banda de música de Laishi* o los trabajos agrícolas de los indios, supervisados por los padres franciscanos. La mayoría de estas postales fueron editadas por la Unión Misionera Franciscana en la década del '10 y simbolizan las habilidades y afinidades artísticas de los indios, como así también su integración a través del trabajo bajo la atenta orientación de los frailes, siempre presentes en las imágenes.

Hemos señalado que en algunas oportunidades los sacerdotes se valieron de fotógrafos profesionales para obtener fotografías que luego eran incluidas en los textos, publicadas en forma de postales o enviadas a sus superiores de la Orden. Dado el contacto que los misioneros tenían con la ciudad de Corrientes donde estaba el Convento franciscano de *La Merced*, uno de estos profesionales fue Alberto Ingimbert. Su vínculo más fuerte lo tuvo con el padre Giuliani con quien cooperaba mejorando o duplicando las imágenes que éste tomaba para acreditar su labor. Asimismo, este fotógrafo realizó retratos de varios de los frailes en su estudio, cuando éstos se trasladaban a la capital correntina. Numerosas imágenes de grupos indígenas frente a las instalaciones de Misión Laishí, en compañía de los frailes, se atribuyen a este profesional: la presencia del misionero en estas composiciones está acentuando la defensa de su proyecto, ya



que simbolizaba el “*estar entre*” o “*vivir con*” pero no el “*ir a*”, que era la crítica que se hacía al poder civil.

Nos detendremos en una de estas imágenes que refleja un grupo de niños indios en el interior de un aula de la Escuela indígena de Laishí, la que merece un análisis especial, por dos razones: porque resalta el valor que la Orden dio a la educación (tanto civil como religiosa), uno de los pilares de su proyecto misionero y, por otro lado, por la alta calidad de la toma, que ha llamado la atención de especialistas. Se trata de un grupo de niños prolijamente sentados en bancos escolares en compañía del fraile; la composición y los elementos que se encuentran en el aula (bancos, escritorio, láminas, globo terráqueo) están mostrando el éxito de sus propuestas en el orden temporal, mientras que sabemos que en el interior de los Territorios Nacionales del Chaco y Formosa no existían escuelas que tuvieran las instalaciones y elementos que en esta se reflejan. El niño indígena ha sido, sin duda, “civilizado” es el mensaje directo que se pretende transmitir, más allá de los costos socio-culturales que tal proceso significó y por el contrario, la pérdida de los patrones identitarios del indio se acentuaban más como logros que como pérdidas.

#### **Fotógrafos profesionales y la comercialización de la imagen:**

La fotografía postal acusó un uso masivo en Buenos Aires y otras ciudades del interior durante los primeros años del siglo XX. Ésta registró distintos aspectos de las ciudades y el campo argentino, los tipos humanos urbanos y rurales, y en nuestro caso particular, los indígenas, tanto del sur como del norte del país. Uno de los primeros fotógrafos que acudió a la región chaqueña en busca de imágenes para su colección de negativos que luego comercializaba fue el norteamericano radicado en Buenos Aires desde 1900, Harry Grant Olds. En 1901 realizó un viaje a Rosario, Santa Fe, Paraná y el Gran Chaco, con el objetivo de fotografiar a los indios en esta última zona. Olds viajaba al Chaco con una imagen de la región adquirida en su corta estadía en Buenos Aires, que develaba una tierra de peligro y misterio. En una carta enviada a su padre antes del viaje le comentaba que en el Gran Chaco esperaba “... *poder fotografiar indios. Es una región salvaje y deberé tener cuidado cuán lejos me interne en ella.*”(AA.VV., 1998: 20)

De regreso del Chaco, la casa Rosauer de Buenos Aires le adquirió gran parte de estos negativos que fueron publicados en la Serie Rosauer 1 de 1901 (sólo dos imágenes de indígenas del Chaco) y en la Serie Rosauer 3 de 1903 (seis imágenes), además de haber sido publicadas algunas de ellas en un artículo de la revista “*La Ilustración Sudamericana*”. En esta última serie del editor más importante de postales con vistas de la Argentina de la primera década del siglo XX, también aparecen fotografías de indios del Chaco obtenidas por Enrique Moody y otras de la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. Estas representaciones de indígenas del Chaco se pueden reunir según dos tipos iconográficos: los retratos individuales y los grupales.



En todos los casos, el indio se encuentra en su entorno, ya sea presentando como fondo la naturaleza o los propios toldos. En ambos tipos, los modelos están dispuestos de tal forma que se pueden visualizar distintos elementos de la cultura aborigen: flechas, vestimenta, utensilios, toldo, etc., que se transforman en íconos del "primitivismo". Aún en el caso en que el objetivo fuera realizar un retrato individual -como en "*Joven india toba*" de Olds-, aparecen otros personajes en planos secundarios de la composición, que intentan demostrar que la fotografía fue tomada como una instantánea, sin montaje alguno.

La pretendida documentación de los fotógrafos que recorrieron el Chaco en las primeras décadas del siglo XX, se transformó de esta manera en una escenificación de la realidad delimitada por el foco de la cámara: "*Indios del Chaco Austral*" de Boote, "*Tribu en armas*" de los miembros de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y "*Caciques Indios Mocovies*" de Fumière, son otros ejemplos de lo mencionado. Estas imágenes no representan un mundo conflictivo: fueron tomadas en una época en que todavía había campañas militares en el Chaco, pero probablemente los fotógrafos solamente recorrieron aquellas regiones pacificadas, donde el ejército ya había avanzado y el indígena estaba sometido: de ahí que éste sea representado como resabio de un mundo pasado. Eluden el conflicto a tal punto que en una postal titulada "*Tribu en armas*" nos encontramos con un grupo de indios inmóviles, posando con arcos y flechas, mirando al espectador sin que provoquen miedo ni amenaza alguna para el blanco, además del hecho que muchos de estos "guerreros indios" son nada más que niños. El primitivismo que se intentó mostrar en algunas de estas vistas fue convertido en exotismo para la mirada de muchos de estos fotógrafos.

En su conjunto, estas imágenes de postales revelan una mirada singular sobre un territorio que continuaba siendo el símbolo de la "barbarie", representando la imagen de indios mansos, amigos o sometidos, que no significaban una molestia al progreso de estas regiones, pero tampoco una promesa para su prosperidad. Son los resabios de la barbarie, las piezas exóticas de una colección. No hay crítica ni cuestionamiento a la situación del indígena, a la conquista militar, al avance del blanco, como aparece en algunos textos escritos; la fotografía se propone ser objetiva y analógica, y en tal sentido quiere documentar para mostrar. Sin embargo, la idealización y ambientación la acerca a la fotografía escenificada, más que a la vertiente de documentación social que se dio en otros países sudamericanos con población indígena.

Un tercer tipo de fotos postales referidas al indígena que debemos mencionar, aparece en las postales editadas por Jacobo Peuser entre 1899 y 1914 y lo constituyen las *sepulturas indias*, tanto de indígenas del sur como del Chaco: las mismas revelan intereses del blanco por la forma de vida y costumbres indígenas, documentando las mismas a través de la fotografía.



### **La fotografía antropológica:**

Boggiani fue el precursor de esta variante, no sólo porque sus imágenes fueron utilizadas por “hombres de ciencia”, -como los llamara Lehmann Nitsche-, entre los que cabe destacar Metraux y Darcy Ribeiro, sino porque sus estudios de los tatuajes faciales a través de la fotografía evidencian un interés etnográfico, compartido con una mirada artística.

Para el caso de los antropólogos, Robert Lehmann Nitsche, que trabajó en el Chaco Argentino y Paraguay hacia principios del siglo XX, utilizó como técnica las antropometrías y como complemento de sus mediciones a la fotografía, ocupándose en algunas oportunidades de teorizar sobre ella como técnica de relevamiento. Los resultados de sus estudios contienen planchas fotográficas del registro realizado donde el “modelo” era fotografiado en diferentes poses sobre fondo neutro (tomas de medio cuerpo, cuerpo entero, en postura erguida y en secuencia: de adelante, de costado y de atrás), incluyendo fotos sobre estudios faciales. Estas fotografías suponen, por lo tanto, la idea de “mimesis” de la imagen fotográfica, por ser captada por un medio “mecánico” que aseguraba, la “objetividad” de la imagen. De acuerdo a esta técnica, el sujeto era aislado de su entorno natural, requisito que cumplió Lehmann Nitsche.

Esta utilización de la fotografía como técnica de relevamiento antropométrico, será posteriormente revisada por la antropología, que comenzará a utilizar la imagen para la conservación y comprensión de la cultura del “otro indígena”, suponiendo que la fotografía ofrece un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible. Mientras algunos antropólogos que trabajaron en la región a partir de la década del '30 alternaron el uso de la fotografía para estudios somatológicos y culturales, como fue el caso de Osvaldo Paulotti, otros sin embargo, la utilizaron desde el interés etnográfico, como fue el caso de Alfred Metraux, Enrique Palavecino y Ana Biró. Obtenidas por los mismos antropólogos o por fotógrafos profesionales (como fue el caso de las fotografías logradas por Hans Mann y utilizadas por Palavecino), estas imágenes expresan un sistema de signos cuyo nivel informativo supera al de la simple ilustración, situación a la que se suma el hecho de la necesidad de ser analizadas en forma conjunta con el texto al que acompañan.

### **Expedicionarios, exploradores y el uso de la cámara:**

Las expediciones militares realizadas en la región chaqueña también se valieron de la fotografía como registro documental de su accionar. Si bien existen numerosas imágenes de las expediciones con ausencia del indígena, otro grupo presenta escenas donde expedicionarios e indígenas comparten el escenario natural del “desierto chaqueño”. Son imágenes que se transforman en un símbolo de “acuerdo” entre “nosotros” y los “otros”: indígenas visitando campamentos de expedicionarios y, viceversa, expedicionarios en los toldos indígenas, se transforman en íconos visuales de dicho acuerdo.



En cuanto a la representación de la figura del indígena, mientras algunas escenas lo presentan como resabio de un mundo en extinción, semidesnudos, con arcos y flechas, mimetizados con el ambiente natural o viviendo en sus toldos, otras lo integran a la “civilidad” especialmente a través de la vestimenta, y en ocasiones, presentando los mismos uniformes militares de los expedicionarios.

Por último, podemos mencionar otra fuente donde la fotografía de principios del siglo XX ocupa un lugar importante como complemento del texto escrito de exploradores que recorrieron la región chaqueña, como fue el caso de Juan Mc Lean y Estanislao Zeballos. El primero de ellos, en su *Informe sobre Exploración al Chaco* utiliza las fotografías, según expresa en el texto, para mostrar que tanto el “indio nómada” como el “indio civilizado” se prestaban a la civilización. Mc Lean acompañó su Informe con gran cantidad de imágenes fotográficas que pretendían representar los dos grupos aludidos en el texto: los indios nómades (a quienes el autor se niega a llamar “ariscos”) y los “indios civilizados”. La vestimenta de unos y otros, y elementos simbólicos como lanzas que portan los “nómades”, señalan las diferencias entre ambos grupos: mientras los nómades están desnudos o con taparrabos, las mujeres civilizadas se asemejan a las paisanas del interior de la campaña bonaerense de fines del siglo XIX y los hombres presentan el ropaje propio de las representaciones del gaucho, y en algunos casos, del blanco de la ciudad, ataviados con saco y corbata. Sin embargo, y es lo que el autor manifiesta explícitamente, ambos grupos simbolizan una imagen pacífica y positiva del indio, que pretendía contraponerse a la imagen corriente en la opinión pública de entonces del indio ratero, sucio e imposible de ser reducido por otra forma que no fuera la acción militar.

Zeballos, por su parte, en su artículo *Soñando con los indios del Chaco*, además de presentar una visión del territorio en su texto escrito que se corresponde con aquella imagen de “tierra prometida” de varios informes de la época, documenta su viaje con gran cantidad de fotografías, entre las que sobresalen las que representan al indio manso que ha “incorporado” las costumbres y forma de vida del blanco: alimentación, vestimenta, instrumentos, animales, trabajo, religión, educación. Zeballos se valió de fotografías propias como de otras proporcionadas por los misioneros franciscanos, y en su texto proporciona uno de los pocos testimonios sobre la recepción de la fotografía por parte del indígena: señala que en un principio provocaba miedo en los indígenas, pero que luego la aceptaban y solicitaban que se les mande sus fotos al gobierno.

Concluyendo, podemos señalar que la construcción de la alteridad indígena a través de la fotografía se basó en la consideración de ésta como un “texto de mimesis y verosimilitud”, ya que en el imaginario de la época ésta reproducía la realidad sin la presencia de sujetos mediadores, y por lo tanto, se convertía en un discurso objetivo.

En el conjunto de imágenes vinculadas a diferentes emisores, es posible advertir cuatro paradigmas centrales de representación fotográfica: el naturalista-primitivista, científicista, documentalista y estetizante. Ellos están vinculados a la intencionalidad con que fue concebida



la imagen, que responde a las condiciones de producción (históricas y técnicas), al autor y receptor de las mismas. Es decir, consideramos que estas imágenes no son "inocentes" como se las concebía a fines del siglo XIX y principios del XX, sino que todas ellas responden a un discurso subjetivo e ideologizado donde aquello que la cámara ve o "elige" ver está presidido por el concepto.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *H. G. Olds Fotografías. 1900/1943*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1998.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1986.

----- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 5° Ed., 1997.

BERGER y LUCKMAN. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991, p.31.

BIXIO, Beatriz. *Identidades étnicas en Córdoba del Tucumán (1573-1700)*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Tesis doctoral, 1998. Mimeo.

BRIONES, Claudia y otros. "Impugnaciones de alteridad" En: *VI Congreso Argentino de Antropología Social Identidad disciplinaria y campos de aplicación*. Mar del Plata, Colegio de Graduados en Antropología de la República Argentina / Facultad de Humanidades – UNMDP, septiembre de 2000, CD rom.

BRISSET, Demetrio. "Acerca de la fotografía etnográfica". Universidad de Málaga. *Gazeta Antropológica* N°15. *Revista Electrónica de Fotografía*, 1999.

CALONI, Vicente. *Bosquejo Histórico de las Misiones Franciscanas al Norte de la Provincia de Santa Fe*. Santa Fe, Establecimiento Tipo litográfico J. Benaprés, 1897.

FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Ediciones G. Gili, 1993.



FRIC, Pavel y FRICOVA, Yvonna. *Guido Boggiani, Photographer (1861-1901)*. Praga, Titanic Publications, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “*Fotografía e ideología: sus lugares comunes*”. En: *Hecho en Latinoamérica*. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, INBA-FONADAS, 1982, pp. 17-22.

GIORDANO, Mariana. *Discurso e imagen sobre el indígena en el Chaco Argentino. 1884-1960*. Universidad del Salvador. Tesis doctoral, 2000. Inédito.

-----, “*Patrimonio y Fotografía: inventario y catalogación de imágenes sobre el indígena del Chaco argentino y paraguayo*”. En: I Congreso Internacional de Patrimonio Cultural. Córdoba, Facultad de Lenguas, mayo de 2002, pp. 101-112. Versión Cdrom.

GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia. “*Indígenas chaqueños en las imágenes de postales argentinas. Primeras décadas del siglo XX*”. En: *Unidad y diversidad en América Latina: Conflictos y coincidencias*. III Jornadas Nacionales de Historia Argentina y Americana, Facultad de Historia y Letras, UCA. Buenos Aires, 2000, T. I, pp. 197-212.

-----, “*Justificando un proyecto: textos y fotografías de los frailes de Propaganda Fide sobre los indios chaqueños*”. En: I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – IX Congreso del CAIA. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte. Septiembre de 2001. En prensa.

-----, “*El retrato fotográfico en Latinoamérica*”. En: *Revista Tiempos de América Nº8*. Centro de Investigaciones sobre América Latina (CIAL). Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I de Castellón (España). Noviembre de 2001, pp. 121-135.

GOBELLI, Rafael. *Memorias de mi Prefectura y Apuntes sobre el Chaco*. Salta, Imp. y Lib. Tula y Sanmillán. 19112-1914 (Cuatro Partes)

----- *Estudio Etnográfico sobre los indios maticos*. Salta, Imp. y Lib. Rafael I. Tula, 1914.

KOSSOY, Boris. *Fotografía e História*. Editora Ática, São Paulo, 1989.



LEHMANN NITSCHKE, Robert. “*Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central.*” En: Seifschrift für Ethnologie. Verlag von A. Ascher & Co. Berlin, 1904, pp. 882-885. (traducción Héctor Arruabarrena)

Mc LEAN, Juan. “*Informe sobre exploración al Chaco.*” En: *Boletín del Ministerio de Agricultura.* T.IX, Mayo y junio de 1908, N°5 y 6, Buenos Aires, Talleres de Publicaciones de la Oficina Metereológica Argentina, 1908.

METRAUX, Alfred. “*Etudes d'Etnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco).*” En: *Reveu Internationale d'Ethnologie el Linguistique Antrophos.* Viena, Vol. XXXII, 1937.

PAULOTTI, Osvaldo. *Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco.* Tesis. Biblioteca del Museo Etnográfico Nacional. Mimeo.

PALAVECINO, E. “*Artes, juegos y deportes de los indígenas del Chaco.*” En: *Revista Geográfica Americana* N°1. Buenos Aires, nov. 1933.

----- “*Breve noticia sobre un viaje etnofráfico al Chaco Central.*” En: *Revista Geográfica Americana.* Año II, N°23. Buenos Aires, agosto de 1935.

PENHOS, Marta. “*La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios.*” En: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *El arte entre lo público y lo privado.* Buenos Aires, CAIA, 1995, pp.109-125.

----- “*Retratos de indios y acios de representación.*” En: *Memoria del 4° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina.* Buenos Aires, 1995, pp. 89-94.

SEBASTIÁN, Santiago. “*El indio desde la iconografía.*” En: AA.VV. *La imagen del indio en la Europa Moderna.* Sevilla, CSIC, 1990, pp.433-455.

ZEBALLOS, Estanislao. *Soñando con los indios del Chaco.* Buenos Aires, Talleres Gráficos L.J. Rosso y Cía, 1918.