

Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de “sus” antepasados. Experiencias de (re)encuentro.

MARIANA GIORDANO

La construcción visual de un sujeto histórico –“indígena chaqueño”– que la sociedad hegemónica realizó desde fines del siglo XIX fue el núcleo de nuestras investigaciones en la última década. En este imaginario, la fotografía ocupó un rol relevante –además de otro tipo de imágenes–, y su análisis nos llevó a recurrir a perspectivas teóricas que procedían de la historia del arte, la historia cultural, la sociología de la imagen y la estética. Estos trabajos, vinculados a aquellos que estudian la producción de imágenes sobre los mundos americanos colonizados, ponen de manifiesto los mecanismos fundantes del proceso colonialista de captura y apropiación como así también las estrategias de imposición de prácticas y modos de vida occidentales sobre los pueblos indígenas¹.

Para estos estudios fuimos reuniendo un inmenso corpus de fotografías de indígenas del Chaco², quienes fueron “capturados” por la cámara

1. Seguimos en tal sentido la propuesta de Gruzinski (2007) sobre lo ocurrido con la cultura amerindia durante la post-conquista americana, ya que la consideramos aplicable al proceso de captura y occidentalización padecidos por los pueblos indígenas del Chaco de fines del siglo XIX y el XX. En cuanto a la vinculación entre los procesos coloniales y post-coloniales, la práctica antropológica y el uso de la fotografía, véase Naranjo (2006).
2. El Chaco argentino actual es una provincia ubicada en el nordeste de Argentina. Tiene por capital a la ciudad de Resistencia y limita al norte con la provincia de

desde las décadas de 1870–1880 hasta la actualidad, corpus que nos seguía siendo ajeno, aunque conociéramos en muchos casos quiénes las habían obtenido, cuándo, dónde y los intereses que los guiaban. Y esa extrañeza no se fundaba en la inexistencia de “punctum”³, sino en el hecho de que las fotos permanecían capturadas en un universo hegemónico.

Los descendientes de los “capturados” o de aquellos a quienes se atribuía dichas imágenes⁴ desconocían este volumen de fotografías. Esta situación –la de los grupos indígenas contemporáneos frente a acervos fotográficos de sus antepasados que desconocen y que se encuentran en manos de los “otros” colonizadores o dominantes– representa un extremo en un conjunto de apropiaciones en el mundo contemporáneo. En el caso de estas apropiaciones, las de las fotos de indígenas, la situación de dominación acentúa la violencia propia de toda toma fotográfica ya que, como dice Sontag (1981:52) “fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas”. A esta cualidad inherente a la fotografía se suman en el caso de fotos de indígenas la diferencia cultural que existe entre emisor y fotografiado y, en especial la falta de intervención y decisión del acto fotográfico que tuvieron los propios sujetos fotografiados, en el cual generalmente son sujetos pasivos y a veces sujetos cautivos.

Formosa, al este con Paraguay y la provincia de Corrientes, al sur con Santa Fe y al oeste con Santiago del Estero. Forma parte del Gran Chaco, región más amplia que abarca el oeste de Paraguay, el sur este de Bolivia y el noreste de Argentina (actuales provincias de Chaco y Formosa, sur–oeste de Salta y norte de Santa Fe). Si bien nuestros trabajos previos referidos a la construcción de un imaginario sobre el indígena del Chaco ha analizado corpus del Gran Chaco, en esta instancia de (re)encuentro con las imágenes, hemos realizado trabajos de campo con los tres grupos étnicos que residen en la actual Provincia del Chaco: toba, mocovi y wichí, por lo que el análisis que realizaremos de los actos de recepción se limita a algunas comunidades donde se encuentran estas tres etnias.

3. En el sentido de Barthes, para quien el “punctum” es el detalle de la fotografía que atrae, que pinza. Es aquello no codificado pero que constituye una marca, una herida, un pinchazo, “... es ese azar que en ella me despunta” (Barthes, 1998:65).
4. Hablamos de “atribución de imágenes” porque no sabíamos, al iniciar la investigación, si los indígenas reconocían o no las fotos como propias pero también por la falta de certeza sobre las referencias que históricamente tuvieron, ya que hemos advertidos las mismas fotos como pertenecientes a diferentes grupos étnicos. Sobre la manipulación de la imagen del indígena chaqueño véase Giordano (2007) y Alvarado y Giordano (2007).

Como modo de revertir el círculo histórico de los procesos de captura visual y apropiación de las imágenes al que fueron sujetos los pueblos indígenas chaqueños, nos propusimos un acercamiento a las comunidades actuales. En este trabajo abordaremos las relaciones entre los modos de mirar y las prácticas culturales que emanan de la recepción de las fotografías atribuidas históricamente a los indígenas chaqueños experimentadas por las comunidades actuales. Si bien ello supone tener en cuenta para quién fue hecha la foto y quién la vio entonces, quién la tiene ahora y dónde está guardada, nuestro mayor interés se orienta hacia quién la ve ahora.⁵

El (re)encuentro con las imágenes supuso incorporar un nuevo tipo de receptores/consumidores, para quienes la transmisión de memorias tuvo históricamente una preeminencia de la oralidad. Nos preguntamos entonces ¿cuál es la percepción que las comunidades actuales tienen de ese corpus (des)conocido?, ¿a qué tipo de elementos de la imagen atiende su lectura: estéticos, documentales, identitarios, etc.? Y, por consiguiente ¿qué naturaleza le atribuyen a la imagen: objeto analógico o construcción ideológica y estética? Es decir: ¿reproducción o transformación de lo real? ¿Cuál es el vínculo que los grupos establecen entre la imagen y la identidad de un pueblo y en qué medida los procesos de mimetismo visual de la occidentalización han permeado sus percepciones? En tal sentido, ¿importan las descripciones, los epígrafes, las nominaciones generalistas que tenían las postales de principios de siglo o las descripciones incorporadas en fotografías impresas en libros? ¿Existe una demanda de las comunidades de estas imágenes histórica?, ¿con qué criterio realizan las selecciones para tal demanda y con qué objetivos?

SOBRE EL ESTATUS DE LA IMAGEN Y LA NECESIDAD DE OTRAS MIRADAS

A partir del uso que haríamos de la fotografía en espacios de (re)encuentro con las comunidades, y el análisis de la imagen que surgiera de los actos de recepción, consideramos la fotografía tanto como “artefacto” y como “medio”⁶. El estatus de la imagen fija trasciende lo representado y el poder de esa representación –de ser evidencia, testigo, fantasía o registro

5. Kuhn plantea estos interrogantes a tener en cuenta en el contexto de recepción de una imagen (Kuhn, 2002:8).

6. Belting distingue a la imagen como “artefacto” (obras en imagen) y como “medio”

de un observador—, porque se reactualiza en las múltiples condiciones de circulación y recepción, y en función de las diversas expectativas de quienes experimentan el acto receptivo. Como expresa Tagg:

“La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan...” (Tagg, 1988:85).

Este acercamiento de las imágenes a nuevos receptores actualiza la imagen y permite plantearnos ciertas reflexiones acerca del alcance de las interpretaciones y percepciones de la “realidad”; a la vez que abre caminos de indagación sobre las construcciones identitarias de los considerados históricamente “otros”, como también sobre aquellas absorciones occidentales que han recibido respecto del estatus y función de la imagen fotográfica.

Ello supone la necesidad de ir más allá del análisis intrafotográfico y de un análisis de la imagen como constructora de imaginarios, a partir de considerar perspectivas pluralistas que suponen, en parte, una “mirada desde adentro” de las comunidades⁷. Pero debemos considerar que si bien las comunidades se convierten en receptoras y posibles consumidoras de estas imágenes, de alguna manera son receptores “impuestos” por nuestro interés académico, por nuestra intervención con las fotos en sus espacios cotidianos en tanto agentes pertenecientes a una institución, conforme a las palabras de Tagg. Precisamente, una paradoja del trabajo de campo que emprendimos para llevar adelante la investigación fue realizar el mismo “con” la fotografía, herramienta que nosotros mismos consideramos uno de los instrumentos del colonialismo sobre los pueblos indígenas⁸.

(medios en que se comunica esa imagen, tanto en su pieza única como reproducible). Ambos aspectos aparecen indisolubles en la imagen (Belting, 2007:15–16).

7. Remarcamos *en parte*, ya que una mirada “desde adentro” hubiera demandado la producción de imágenes desde y por los grupos indígenas chaqueños.

8. La imagen fotográfica implicó, respecto de los pueblos indígenas, constituirse en un fragmento visual del colonialismo, o como expresa Alloula refiriéndose a la postal como “historieta de la moralidad colonial” (2006:222).

A modo de hipótesis nos permitimos pensar que las fotos que actúan como herramientas para el trabajo de campo, adquieren una nueva vida cuando se (re)encuentran con grupos indígenas que desconocían su existencia, y en las que muchos de ellos (o familiares o amigos) aparecen representados. La fotografía asumiría así diversas naturalezas: ser “testigo”, en el sentido atribuido por Jelin, “un observador quien presencié un acontecimiento desde el lugar de un tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal con el mismo. Su testimonio sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho” (Jelin, 2002:80). Pero también funcionaría como actualización de vidas y contextos, y el “así eran” (pasado/muerte) se reconstruye en el “así somos” (presente/vida). Y ello se produciría por la traspolación de elementos que visibilizan los receptores y que vinculan, ya sea a través de una contrastación o de una complementación con su presente cotidiano, con una realidad viva a la que aquel “testigo-observador” hoy se enfrenta.

APROPIACIONES, ACCESOS Y DEVOLUCIONES. SOBRE LA “PROPIEDAD” DE LAS IMÁGENES

A la hora de conformar el corpus fotográfico a utilizarse en los espacios de (re)encuentro, se atravesaron diversas instancias: reproducir las imágenes digitalizadas de las que teníamos autorización para su copia, definir las comunidades del Chaco donde se haría la intervención con las imágenes como instrumento para el diálogo en el trabajo de campo y en una última instancia la copia y entrega de las fotos requeridas por las comunidades.

Pero estas tareas requirieron años de consulta documental que formaron parte de investigaciones anteriores⁹. En tal sentido, el problema de los archivos, la conservación y la propiedad de las imágenes resulta sobresaliente al momento de intentar acercarse a las comunidades indígenas actuales el acervo fotográfico de sus antepasados. No existen estudios críticos orientados a reflexionar sobre los fondos de fotografía de grupos indígenas a quienes la imagen ha “capturado”¹⁰. En nuestro país el Archivo General de la Nación posee un corpus importante de

9. Véase Giordano y Méndez (2001), Giordano (2002, 2003, 2004b, 2005).

10. Tagg ha realizado un estudio sobre el papel del Estado en la conformación de archivos fotográficos, y uno de los focos de su análisis es la fotografía etnográfica (Tagg, 2005).

imágenes de indígenas que procedieron de revistas como *Caras y Caretas*, de fotógrafos comerciales o de organismos del Estado, y la Universidad estatal también ha conservado colecciones de investigadores (en especial el Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” de la UBA y el Museo de La Plata), con diferentes posibilidades de acceso, siendo en el segundo caso prácticamente imposible su consulta¹¹. Por otro lado, muchas de las fotografías se encuentran en colecciones del exterior, entre ellas la del Smithsonian (EE.UU.), el Musée du Quai Branly (París, Francia), Museo Etnográfico de Gotemburgo (Suecia), el Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania)¹², etc., siendo también en ocasiones difícil su acceso, ya sea por derechos de autor y/o por los altos costos que demandan las instituciones para otorgar la copia digital y los derechos de reproducción de las imágenes¹³. A estos reservorios se suman las colecciones privadas, a las que en ocasiones sus propietarios posibilitan la consulta y reproducción de las imágenes, mientras que en otras oportunidades ello se dificulta¹⁴.

11. Desde el año 2001 y en repetidas oportunidades intentamos consultar el Archivo del Museo de La Plata y no pudo realizarse la consulta por habérsenos informado que no estaba organizado y que se encontraba en proceso de sistematización de la documentación. En el año 2007 un investigador de ese Museo presentó una ponencia (Martínez, 2007) en el Taller “Poblaciones indígenas en la Argentina: pasado y presente” (IIGHI-CONICET), donde abordó el tema de dicho archivo, y ante la pregunta sobre el acceso respondió que aún se encontraba en proceso de organización. En 2009 nuevamente solicitamos la posibilidad de su consulta y nos informaron que no está aún accesible. Es sólo un ejemplo de la imposibilidad de acceder a colecciones que corresponden a instituciones estatales que se convierten en archivos privados a los que solo acceden quienes trabajan en esa institución. Ante esta situación las imágenes de este fondo documental no formaron parte de los (re)encuentros con las comunidades indígenas.
12. En el caso del Instituto Iberoamericano de Berlín, el acceso a las imágenes es mucho más flexible que en las instituciones antes mencionadas.
13. Un caso significativo es la colección del antropólogo Alfred Metraux donde hay un volumen importante de imágenes de entias chaqueñas, perteneciente al Musée de l’Homme de Paris (que hoy integra la colección del Musée du Quai Branly), cuyo *copyright* le pertenece a herederos de Metraux. Sin embargo, es el antropólogo Edgardo Krebs quien tiene los derechos otorgados por los herederos para la utilización y reproducción de este fondo fotográfico, habiendo organizado una exposición de impacto internacional de la que se ha anunciado su próxima presentación en Buenos Aires. Por lo tanto, aún las imágenes que Metraux publicara en vida –en publicaciones científicas– no pueden ser reproducidas sin previa autorización de Krebs, razón por la cual este corpus tampoco integró el conjunto de imágenes acercadas a las comunidades indígenas actuales del Chaco.
14. En tal sentido, cabe señalar la Colección Goretti con más de mil imágenes de indígenas del Chaco argentino obtenidas por la fotógrafa Grete Stern entre 1958

¿Qué interés tienen los repositorios de las imágenes de indígenas y las formas de acceso a ellas para nuestro trabajo y nuestro derrotero expositivo? Más allá del valor de “mercancía” que asumen en ocasiones estas imágenes, el lugar en que se conservan y los modos actuales de acceso son indicadores de ciertos patrones de circulación y consumo. Pero principalmente, suponen una línea (in)franqueable –según los casos– por la que hemos tenido que pasar para la consulta en primera instancia, y para la reproducción y la entrega de las fotos a las comunidades indígenas actuales después. Por ello, esta cuestión remite a la discusión sobre la legitimidad de la “propiedad” de esos artefactos culturales, y debe considerarse en el marco de las demandas que las poblaciones indígenas han venido realizando respecto de ciertos objetos, restos materiales y bienes que se conjugan con luchas históricas por la propiedad de la tierra: entre ellos, restos óseos expuestos o conservados en Museos¹⁵.

Por consiguiente, al propiciar un (re)encuentro de los indígenas chaqueños con las imágenes de sus antepasados, la limitación inicial está dada por el acceso a las imágenes y la posibilidad de su reproducción y entrega, lo que difiere según cada institución y/o coleccionista privado, permaneciendo en ocasiones la captura producida durante más de un siglo donde ahora la “reserva indígena” se produce en estos archivos, reproduciéndose de esta forma el afán colonialista de “ver” al otro desde una nueva posición exotista.

En tal sentido, muchas de las preguntas que se repetían en los diversos espacios de (re)encuentro que propiciamos con los actuales pueblos indígenas chaqueños –toba, wichí y mocoví¹⁶– estaban orientadas a

y 1964, la que ha sido puesta a disposición de nuestras investigaciones y cuyo propietario ha colaborado en su reproducción para la entrega a las comunidades indígenas actuales.

15. Es conocido el “lado oscuro” del Museo de la Plata con la cantidad de momias y restos óseos que conserva y que durante años formaron parte de la exposición de la institución, aunque en la actualidad no se exhiben. Se han realizado diversos actos de “escrache” por parte de comunidades indígenas, siendo un caso paradigmático el de grupos bolivianos que fue documentado a través de un video por Cristian Jure. Sobre el tema de la “restitución” de restos óseos véase Pepe, Suárez y Harrison (2008).

16. Cabe aclarar que la clasificación de la diversidad indígena chaqueña como “tobas”, “mocovíes” o “wichís” puede hacer referencia en muchos casos a grupos lingüísticos formados por varios de estos pueblos. En tal sentido, siguiendo a Braunstein (2004), la denominación “pueblos indígenas” pueda resultar más precisa para mencionar aquellas unidades territoriales, lingüísticas e históricas que en tiempos anteriores a la desarticulación que resultó de la efectiva ocupación

saber “de dónde habíamos sacado esas imágenes”, y como corolario de los encuentros se producían las demandas por parte de las mismas comunidades. Esta situación es la que nos ha llevado a reflexionar sobre las capturas y apropiaciones que persisten avaladas por normas internacionales de derecho de autoría de las imágenes, que poco tienen en cuenta aquellas producidas en contextos de colonialismo, de sujeción, violencia política y económica sobre estos pueblos (aspectos presentes en forma explícita o implícita en las imágenes en cuestión). Y también esta situación nos condujo a considerar la política de instituciones que desvían la atención sobre esta problemática, provocando la pérdida de colecciones o su tránsito a manos privadas, lo que ha ocurrido incluso con imágenes que surgieron de encargos institucionales¹⁷.

REVERTIR EL CÍRCULO. CONTEXTOS DE RECEPCIÓN Y (RE)ENCUENTRO

Revertir el círculo de las apropiaciones y circulaciones de estas imágenes a partir de nuestro ingreso en las comunidades indígenas del Chaco argentino para posibilitar un (re)encuentro con las imágenes de sus antepasados o las propias fue uno de los objetivos iniciales de la investigación. Al utilizar el término “(re)encuentro” remarcamos –a

del territorio por el Estado nacional, estaban constituidas como sociedades con una organización política, control social y una organización propia y diferente a la de cualquier otra sociedad. La palabra “originario” puede servir para designar a la población descendiente de la que habitaba el área chaqueña antes de tal desarticulación.

17. Un ejemplo de ello lo constituyen las fotografías que Grete Stern obtuviera entre 1958 y 1960 por encargo y contrato de la entonces Escuela de Humanidades de la recientemente creada Universidad Nacional del Nordeste, que tenía como objetivo último la creación de un Museo donde estuvieran dichas imágenes (Giordano, 2004c). Esta institución no conserva ninguna de estas fotos, las que se encuentran en su mayoría en la Colección Goretti. Luego, en 1964, Stern obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, con la cual recorrió el Gran Chaco argentino para documentar la vida y las costumbres de los indígenas, imágenes que también integran la Colección Goretti. Ellas formaron parte de una exposición itinerante realizada por la misma fotógrafa y que se expuso en la ciudad de Resistencia, Chaco, en 1968 bajo el nombre “Retrato fotográfico de un viaje. Muestra sobre la vida de los aborígenes del Chaco”. (Diario El Territorio, 4 de junio de 1968, p.11). Asimismo, según consta en sus escritos, la fotógrafa misma envió copias de las fotos a algunos de los retratados, aunque aún no hemos hallado familias que las conserven.

través del prefijo encerrado entre paréntesis— la idea de que los pueblos indígenas pueden “volver a encontrarse” con su pasado cuando reconocen las imágenes que observan o, por el contrario “descubrir” un pasado iconográfico construido, desconocido e históricamente negado. La ambigüedad del término (re)encuentro nos permite así abarcar las disímiles y a veces sombrías y paradójicas situaciones de producción y recepción. Los modos de recibir una imagen están condicionados por diferentes variables que van desde las percepciones individuales y las valoraciones culturales de quien realiza el acto de observación, hasta los límites espaciales y contextuales de los ámbitos en los que dicha visualización tiene lugar. En nuestra experiencia hemos planteando diversas estrategias de presentación visual y modos de acercamiento de las imágenes que derivaron en el registro oral de sus impresiones y recuerdos y, en ocasiones, en una devolución plástica de niños y jóvenes.

Entre los diferentes ámbitos de recepción, y conforme a estrategias de (re)encuentro planificadas que a su vez permitieran el diálogo con los receptores—entrevistados, una primera experiencia se produjo en “espacios consagrados”, es decir, lugares legitimados por los grupos hegemónicos para la presentación de exposiciones fotográficas: fue el caso de la muestra “Culturas Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern”, que se realizó en el año 2005 en el Centro Cultural de la Universidad Nacional del Nordeste¹⁸, y expuesta originalmente en Buenos Aires en la Fundación Proa. En tal sentido, no tuvimos intervención en la selección ni curaduría de las imágenes, aspecto que advertimos es discutido en los ámbitos curatoriales y museísticos como también académicos, respecto de las estrategias y los guiones en exposiciones de fotografías etnográficas¹⁹. Sólo gestionamos su realización en Resistencia, organizando especialmente visitas de niños y adolescentes de una escuela indígena (Unidad Educativa n° 30 “Aída

18. Entre septiembre y octubre de 2005 gestionamos en forma conjunta con el Centro Cultural Nordeste esta exposición, que fuera curada por Luis Príamo, y que contaba con alrededor de 100 imágenes de las más de 1.000 tomadas por la fotógrafa a los pueblos indígenas del norte argentino. Estas mismas imágenes integran un libro homónimo que fue utilizado a su vez como otra herramienta de (re)encuentro con las comunidades.

19. Edwards plantea que el uso de la fotografía en museos etnográficos, históricos y culturales reproduce la concepción de la fotografía imbuida de un “... realismo transparente y se ha aplicado acríticamente para ilustrar y explicar vías que confirmen el *status quo* de la visión cultural en vez de cuestionarlo” (Edwards, 2006:235).

Zolezzi de Florito” del Barrio Toba de Resistencia), quienes tras el recorrido por la muestra realizaron una devolución plástica de lo que consideraron más relevante de la exposición y comentarios verbales que surgieron espontáneamente o a partir de interrogantes específicos que les formulamos²⁰.



Visita de jóvenes de la Escuela del Barrio Toba a la exposición “Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern”. Centro Cultural de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 2005.

Este primer contacto entre sujetos e imágenes fotográficas nos brindó la posibilidad de que algunos de los receptores se convirtieran en informantes clave dentro de su misma comunidad, y fue a partir de ellos que ingresamos a los hogares del Barrio Toba de Resistencia, donde planteamos otra estrategia de (re)encuentro: con una selección de fotografías de distintas épocas, grupos étnicos y emisores que fueron ubicadas en álbumes, y el mismo libro de imágenes de Grete Stern que acompañara la exposición antes mencionada, se realizaron entrevistas individuales y grupales.

Así, el otro espacio de (re) encuentro que generamos fue la visita a casas particulares en zonas urbanizadas de Resistencia y Juan José

20. La experiencia fue compartida con otras investigadoras que formaron parte del proyecto “Captura por la cámara, devolución por la memoria”: Elizabeth Jelin y Alejandra Reyero. Además, contamos con la colaboración de una profesora de artes plásticas, quien intervino en el taller realizado a posteriori de la visita de los niños y jóvenes a la exposición.

Castelli²¹, y encuentros grupales como el ocurrido con los integrantes del Coro Toba Chelaalapí (Banda de Zorzales)²². Esta agrupación se reúne diariamente en el Centro Cultural y Artesanal Leopoldo Marechal dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco²³ y fue en este ámbito donde realizamos las experiencias de recepción, utilizando la misma estrategia implementada en el Barrio Toba.



Recepción de fotografías por parte de mocovíes en El Pastoril, 2006.

Por otro lado, este modo de aproximación a las comunidades con álbumes y libro de fotografías fue utilizado en distintas oportunidades y a lo largo de varios años –entre 2006 y 2009– con indígenas de ámbitos

21. Localidad conocida en el Chaco como la “puerta del Impenetrable”, tiene una gran cantidad de población indígena en el ejido urbano, además de población inmigrante y criolla.

22. Creado en 1962 y conformado actualmente por once indígenas tobas de la ciudad de Resistencia. Cabe señalar que este grupo tiene una relación diferente con la fotografía, por ser objeto de toma en todas las exposiciones que realiza en diversos lugares del país y el exterior.

23. Desde 2009 esta entidad pasó a denominarse Instituto de Cultura del Chaco.

rurales: tobas y mocovíes de Colonia Aborígen²⁴, tobas de Juan José Castelli y mocovíes de El Pastoril²⁵.

Complementariamente, otra estrategia fue la que propusimos en 2007 en Misión Nueva Pompeya²⁶, donde utilizamos el mismo edificio de la Misión, que entonces estaba cerrado y en desuso, para la presentación de las imágenes en paneles junto a aquellas insertas en álbumes y del libro de Grete Stern antes señalado. De ninguna manera planteamos esto como una “exposición”, ya que no tenía un guión expositivo ni era consecuente con la práctica museográfica, sino solamente como otra forma de propiciar el (re)encuentro en un ámbito que suponíamos congregaría a la población indígena por la fuerte marca que supone dicho edificio para la historia de los wichí de la región. Más bien nos inclinábamos a plantear a esta estrategia como otro tipo de intervención social, a la que se sumaron en

24. Ámbito que pertenece a la antigua Reducción civil indígena de Napalpí, espacio de gran valor simbólico en la historia de los pueblos indígenas chaqueños, por haberse producido allí la llamada “Sublevación de Napalpí” en 1924. Desencadenada por factores de índole político-económico, maltrato y explotación de que eran objeto los indígenas, en un contexto de difusión de ideas milenaristas entre los pueblos indígenas chaqueños (Cordeu y Siffredi, 1971), tuvo un trágico desenlace que hiciera que las comunidades llamaran al hecho “Matanza de Napalpí”. Actualmente se ha transformado en un espacio aislado e improductivo que, debido a las dificultades del sector agropecuario chaqueño en su conjunto y a la falta de asesoramiento para los productores indígenas, ha provocado un incesante éxodo hacia las ciudades, en especial de jóvenes que pretenden hallar trabajo, asistencia sanitaria y en especial participar de los beneficios sociales y culturales de la sociedad nacional (Censabella, 1999).

25. La colonia El Pastoril, ubicada en las cercanías de la ciudad de Villa Ángela (ubicada a su vez a 260 km. de la capital provincial), está formada por una población mayoritariamente mocoví, grupo étnico que se encuentra disgregado en el sudoeste del Chaco y en contacto permanente con los tobas, con quienes llegan a darse situaciones de matrimonios interétnicos con asimilación lingüística a este grupo (Censabella, 1999:85).

26. Esta Misión franciscana fue creada en 1900 y en la década de 1950 decae luego de la partida de los franciscanos. Se reactivó a fines de 1969 y principios de los años '70 con la labor de la monja Guillermina Hagen, quien constituyó una cooperativa con aserradero y obraje, pero que tras las persecuciones del gobierno militar la abandonó definitivamente. Hasta el momento en que nosotros realizamos la exposición en agosto de 2007, y a pesar de que este edificio ha sido declarado Patrimonio Nacional y restaurado en 1986, el mismo se encontraba cerrado, habiéndose habilitado en 2008 una biblioteca en parte de sus instalaciones. La apertura de sus puertas para esta exposición tuvo un impacto sobresaliente en toda la comunidad del poblado, quien asistió de manera numerosa y reiterada durante los días en que permaneció la exposición

forma simultánea presentaciones itinerantes de fotografías en pequeño formato montadas en paneles portantes con las que ingresamos a dos escuelas rurales de las cercanías del poblado (Escuela N°994 “Paraje Pozo del Toba” y Escuela N°1006 “Paraje Araujo”). En estas últimas repetimos la experiencia de taller plástico con niños.



Presentación de fotos a la comunidad wichí de Misión Nueva Pompeya, 2007.

Los resultados fueron de lo más diversos en cuanto a los procesos de reconocimiento, identificación y a las percepciones que surgieron, pero se pusieron en evidencia respuestas claras de interés por parte de los indígenas que visitaron la Misión: durante los tres días en que realizamos esta experiencia, recibimos cientos de indígenas wichí, que no concurrieron una sola vez para observar las imágenes, sino que cada día regresaban con más



Taller plástico de niños de la Escuela 1006 Paraje Araujo.

familiares y expresaban nuevos comentarios sobre lo representado y lo que ello disparaba en sus relatos. De tal forma, este espacio de (re)encuentro se convirtió en centro de atención comunitaria aún en el contexto de pobreza y enfermedad que padece la comunidad de Nueva Pompeya y a pesar de la politización de estos aspectos que estaban ocurriendo en el mismo momento en que realizamos la exposición en la Misión²⁷.

DISPARAR LA MEMORIA. LÍMITES Y LIBERACIONES DE LA IMAGEN EN LA RECEPCIÓN

Si bien los modos de aprehensión, las lecturas y las percepciones no fueron homogéneas, y de ahí la riqueza de la experiencia de (re)encuentro, en todos los casos la imagen actuó de disparador de procesos de identificación y reconocimiento, provocó un impacto emocional que permitió establecer una conexión personal del receptor con lo representado, estimulando respuestas que articulaban historias de vida con tradiciones orales.

Las “limitaciones” que la fotografía puede imponer en el acto de recepción se ligan a la supuesta “verdad” de lo representado, orientando la mirada al referente (objetos, personas, acciones), según aquello que se presenta como evidencia, prueba o huella visible. Advertimos que la identificación del referente no es neutra, sino que está influenciada por lo que el receptor “puede ver”²⁸; asimismo, la inclusión de una imagen

27. Un aspecto importante que hizo al contexto de la construcción de este espacio de (re)encuentro con las imágenes y a la gran concurrencia que tuvo tiene aristas que consideramos importante señalar: en los días previos y durante la experiencia realizada en agosto de 2007, tuvo una amplia difusión periodística nacional y provincial la muerte de indígenas por desnutrición en la región del Impenetrable chaqueño, lo que había activado campañas sociales y sanitarias, además de envíos solidarios de alimentos y vestimenta, que fueron distribuidos por organizaciones no gubernamentales o por el mismo Municipio de Nueva Pompeya desde el edificio de la Misión, por lo que paralelamente a nuestra actividad en dicho edificio, la concurrencia de grupos indígenas se vio motivada en muchos casos por la búsqueda de tales elementos.

28. Si bien desde un punto de vista cognitivo los procesos de “reconocimiento” o de “identificación de estímulos” no suponen una fase de la memoria, en el ámbito de los estudios de la psicología de la percepción se ha hecho hincapié en los esquemas cognitivos de una sociedad o un grupo que hace que “se vea” aquello que desde dichos esquemas se puede ver. Baxandall, al referirse al “estilo cognoscitivo” del Renacimiento, expresa: “... parte del equipamiento mental con

en una serie, su lectura en un libro–catálogo o la aparición de epígrafes que la acompañen actúan de condicionantes en la lectura del referente–imagen.

Por ello, aun cuando los actos de recepción y de interpretación presenten potencialidades infinitas, la capacidad de la fotografía de presentar un referente cuya certidumbre se basa en que “estuvo ahí”, orienta la atención y aprehensión de los fenómenos hacia la identificación del referente, limitando la polisemia de la imagen. Pero en el acto de recepción la fotografía también “libera”, en tanto la estructura cognitiva hace que a partir de lo representado–identificado se activen mecanismos imaginarios y reacciones emocionales que vinculan aspectos en los que la imagen, y el recuerdo, están en tensión directa con el objeto, se contrastan con él y son exteriorizados a través de recreaciones vinculadas a historias personales o comunitarias, que no solamente se limitan a la identificación y reconocimiento, sino particularmente a la experiencia subjetiva que supone la consideración de elementos visibles como también invisibles en la representación. Esta experiencia también está ligada a quien la muestra y cómo se muestra. Al respecto, expresa Soulages que “Lo inacabable de la recepción ... tiene por correlato el papel fundamental, sobre la propia foto, de quien la muestra, interpreta y recibe” (Soulages, 2005:145).

Como mencionamos, estos actos de recepción se analizan en comunidades en los que la memoria y las costumbres se han transmitido por tradición oral, la imagen no constituyó necesariamente un medio a través del cual se estableciera un vínculo con su pasado. Si bien para muchos de estos receptores la imagen forma parte en la actualidad de su cotidianeidad debido al proceso de globalización que los medios de comunicación masiva, Internet y los celulares han precipitado –en particular en los grupos asentados en ámbitos urbanizados²⁹–, nunca antes se había utilizado como un medio de acercamiento a su pasado³⁰.

el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia...” (Baxandall, 1978:60).

29. Sólo en algunos receptores wichí del Impenetrable hemos advertido una escasa relación con la imagen a partir de los medios mencionados. Sólo en los jóvenes se apreció un mayor “acercamiento tecnológico”.

30. En las exposiciones itinerantes que realizamos en escuelas rurales del Impenetrable, observábamos las imágenes (afiches, recortes, etc.) pegadas en las aulas como parte de material didáctico del docente o de trabajos realizados por los alumnos. Todas ellas, incluso aquellas que remitían a trabajos sobre los Derechos Humanos, eran imágenes de hombres, mujeres y niños blancos, de escenas y

El interés por ver las imágenes fue generalizado en las diversas comunidades y grupos étnicos a los que acercamos el corpus; en el Barrio Toba de Resistencia algunas de las expresiones fueron: “Me parece bien poder ver hoy estas fotos, porque mucha gente puede ver por primera vez la imagen de un familiar y decir “ah mirá quien está ahí” [sonriendo y haciendo el gesto de señalar con el dedo una imagen], “me gusta ver fotos de los antiguos, a vos también te va a gustar ver fotos de tus parientes”, “vos tenés una reliquia acá eh, esto [señalando las fotos] es un recuerdo para la gente”. Las manifestaciones fueron en ocasiones escritas ya que en la exposición de Grete Stern en el Centro Cultural de la Universidad Nacional del Nordeste y en el espacio en que presentamos las fotos en el edificio de la Misión Nueva Pompeya se nos permitió colocar cuadernos de visitas donde se advierte el interés que suscitó este (re)encuentro. En este último lugar, Julián escribió en wichí y en español: “to ltlamiltl tokoj lhi toj tilxl’ en hop lxlixhi hesey tol p’ante nel’a”; “te agradecemos por ustedes (sic). Gracias por traer las fotos, por mi parte está buena para conocer las fotos de distintas etnias”.

La imagen como huella innegable de algo que “ha sido” fue permanentemente enfatizada por varios receptores del Barrio Toba: “mirá cómo era antes, nosotros no sabíamos bien cómo eran las viviendas antes, nos decían cómo eran, pero no sabíamos” o “¿te acordás del barrio antes...? Era así, como está acá, yo ya me había olvidado, pero era así”.

El rostro también se presentaba como huella en esta misma comunidad: “mirá, ese tiene carita de toba, todas esas (fotos) son tobas del interior, por la cara”; o “... estos son tobas ves? Son diferentes la fisonomía a los wichí. Los pilagás son igual a los wichí.” Los rastros del rostro se convirtieron en un punto central de lectura de las imágenes, los que se leían en función de su fisonomía, respondiendo a modos de identificación que proceden de la cultura occidental decimonónica: “ese no es toba, fijate la cara que tiene tipo sapo, ese es wichí, los wichí son todos parecidos”, en palabras de Raimundo de Colonia Aborigen. De las huellas del rostro a la foto como prueba o evidencia física/factual de (auto)identificación se nos presentó un caso significativo y paradigmático con el mismo Raimundo: en una entrevista previa, un amigo lo había identificado en una fotografía de niño publicada en el libro de Grete Stern, pero cuando le acercamos la imagen, Raimundo dudó en reconocerse. La situación fue compleja, emotiva, con gestos y silencios

contextos de una sociedad capitalista, alejados de su situación actual de extrema pobreza y desnutrición, de sus costumbres y su tradición.

imposibles de traducir a palabras: Raimundo fue recorriendo las páginas del libro, llegó a la imagen que su amigo había identificado, se detuvo unos instantes, dirigió su mirada a la que se encontraba en la página contigua y preguntó: “¿Quién será este tobita?” Le respondimos si no reconocía a alguien y luego de un largo silencio volvió la mirada sobre “su imagen” y señalándola expresó: “...y si este no soy yo le pego en el palo...”. Entonces se levantó, se dirigió al interior de su vivienda y regresó con un carnet de afiliación a un servicio social que tenía la foto más antigua que conservaba –cuando era adolescente– para compararla con la que se encontraba en el libro de Stern. Entonces dijo: “son parecidas, ¿no?” Su esposa, que participaba de la entrevista, siguió atentamente la situación y afirmaba con la cabeza. Sin duda, Raimundo buscaba “contrastar pruebas”³¹. Este episodio deja abierta la reflexión sobre la cuestión de la imagen y el espejo, como también un análisis más profundo sobre la imagen–prueba, la imagen–testigo y la imagen artefacto y medio.

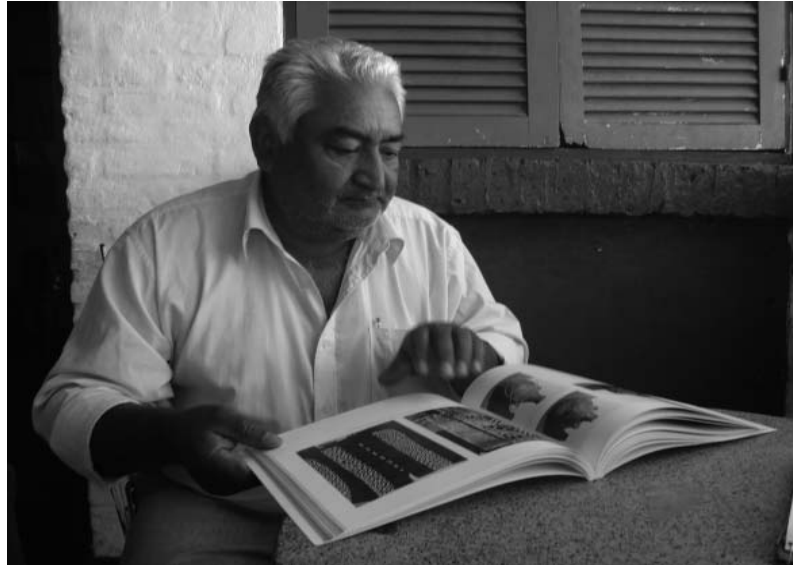


Grete Stern “Niño toba”, 1964. Se trata de la imagen identificada por Raimundo.

Pero la recepción no se limitó al reconocimiento del rostro y de espacios y contextos, sino que comenzaron a relatarse vidas íntimas y comunitarias, militancias familiares o de “otros” que en las comunidades surgen

31. Luego de esta situación, otros miembros de la comunidad, incluso jóvenes que eran amigas de la hija de Raimundo, también identificaron rápidamente a aquel niño de la foto como este adulto que dudaba en reconocerse.

como referentes “blancos” y que en ocasiones no aparecen representados en las imágenes, pero que determinados escenarios, objetos o lugares los hacen presentes. Abordaremos cuatro casos significativos donde la relación entre el referente de la imagen y la respuesta asumen caracteres diferenciales.



Raimundo en el acto de (re)encuentro con las imágenes.

Dos de ellos surgieron de la identificación de Inés García de Marqués³² en el Barrio Toba y de René J. Sotelo³³ en Napalpí. Ambos personajes tuvieron una actuación en los ámbitos mencionados en el aspecto educativo y asistencial, y el haberlos “hallado” en la imagen derivó en recuerdos tanto de sus actividades dentro de la comunidad como en la forma de vida

32. Inés G. de Marqués fue la organizadora–creadora del Coro toba Chelaalapí, además de ser la fundadora del Museo Ichoalay de Resistencia. Entre las diversas actividades que realizó en la comunidad toba de Resistencia, una fue la recopilación de relatos y leyendas tobas.

33. René J. Sotelo fue uno de los representantes del indigenismo chaqueño en la década del cincuenta. Se dedicó en especial a la educación aborigen en escuelas rurales e integró representaciones oficiales chaqueñas ante organismos nacionales e internacionales vinculados al tema indígena. En 1963 propició la creación de la Asociación Amigos del Aborigen (A.A.D.A.) que desarrolló una actividad de diagnóstico y elaboración de propuestas sobre problemas vinculados a la tierra, el trabajo, la salubridad, la educación, etc., con una importante actuación en la zona de Quitilipi–Napalpí y Sáenz Peña.

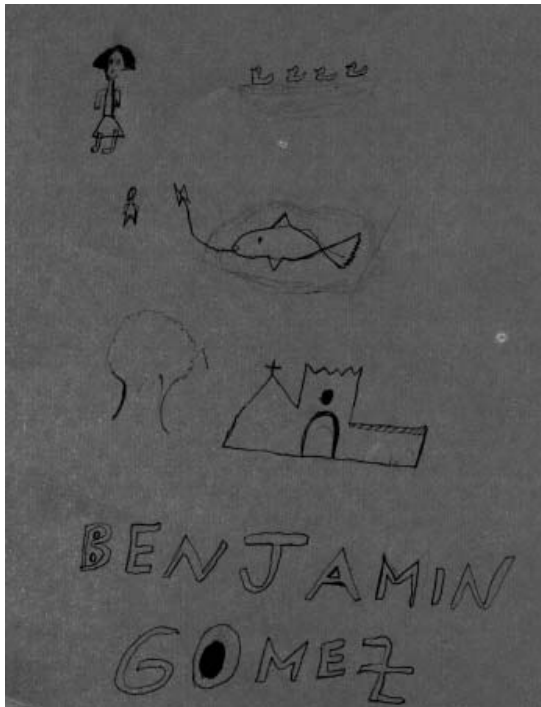
en el barrio “antes”. El caso de Marqués: “ella fue la fundadora del Barrio”, expresaban varios receptores, mientras Santa decía: que “la escuela del barrio la hizo Inés Marqués; antes era de paja, pobre, ahora es linda la escuela... ella [señalando la imagen] fue mi madrina de casamiento, por eso me gustaría tener esa foto”. Así, el reconocimiento y la vinculación con su historia personal se unían a una clara demanda por la imagen.

En el caso de Sotelo, todos los entrevistados de Colonia Aborígen –a excepción de jóvenes– lo identificaron y vincularon con la educación, las actividades agrícolas y las maquinarias con que contaban “en la época de Sotelo”. Raúl fue más allá de estas referencias al expresar uno de los temas que aún permanecen en discusión en la comunidad: “Ese es Sotelo, era mi maestro, fumaba mucho. Le pegaron un tiro en la cabeza, otro director, porque Sotelo lo denunció por malversación y mal trato a maestros y chicos y lo dejaron cesante a Lázaro Tersich, y vino y lo mató”³⁴.

En Nueva Pompeya los receptores rememoraron también personajes que consideraron centrales en su comunidad y que no estaban representados en las fotos expuestas ni en las que integraban los álbumes: nos referimos especialmente a Guillermina Hagen, conocida popularmente como la “monja guerrillera”, que actuó en la década del setenta conformando una cooperativa entre los wichi³⁵. Las referencias a Guillermina procedían de la lectura de imágenes a las que el receptor vinculaba con una época donde “se vivía bien”. Pablo expresaba: “... ahí se ve que la gente está bien, como en la época de Guillermina, que todos teníamos qué comer, mi papá me cuenta que tenían trabajo, estaban en la cooperativa, se vivía bien. Allá en la entrada [del pueblo] están todavía las cosas y los edificios de la cooperativa”.

34. Las versiones sobre el asesinato de Sotelo son múltiples e incluso divergentes en la comunidad y dentro de su misma familia, ya que la persona que lo mató era familiar suyo.

35. Guillermina Hagen había construido una cooperativa que explotaba productos forestales y agrícolas en Nueva Pompeya. En octubre de 1973 fue apresada por el ejército y luego liberada, retirándose finalmente de la comunidad. La referencia insistente a Guillermina por diversos actores de la comunidad en nuestro trabajo de campo pudo haber estado influenciada por su estadía pocos días antes y después de muchos años sin visitar la Misión (vive actualmente en la provincia de Mendoza). Su viaje a Pompeya respondió a la presentación del libro de Lucas Lanusse “*Cristo Revolucionario. La Iglesia militante*”, donde trata, entre las de otros religiosos, la vida de esta ex monja. Esta presencia previa pudo haber actualizado discusiones y recuerdos de los setenta –ya que el tema también surgió en comentarios con criollos del poblado–, que a partir de las imágenes en las que no aparecía ella, hacía sin embargo un nexo con el contexto en que se había desempeñado.



Dibujo de Benjamín donde reproduce en edificio de la Misión Nueva Pompeya, ausente en las imágenes que observó.

Es entonces a partir de la producción de imágenes donde la respuesta al acto de recepción se orienta a indicar sobre objetos ausentes en las fotografías percibidas que se vinculan al pasado comunitario y que se hacen “presentes” en una nueva imagen construida por el receptor de la anterior.

Un cuarto caso fue el de una joven que luego de observar detenidamente las fotos expuestas en las paredes y en los álbumes en Misión Nueva Pompeya se acercó a solicitarnos la copia de una de ellas que mostraba la figura de espaldas de un hombre hachando un árbol. Cuando le preguntamos por qué la quería dijo que su padre era hachero y que tenía un sombrero “igual” al que se presentaba en la foto, por lo afirmó: “el de la

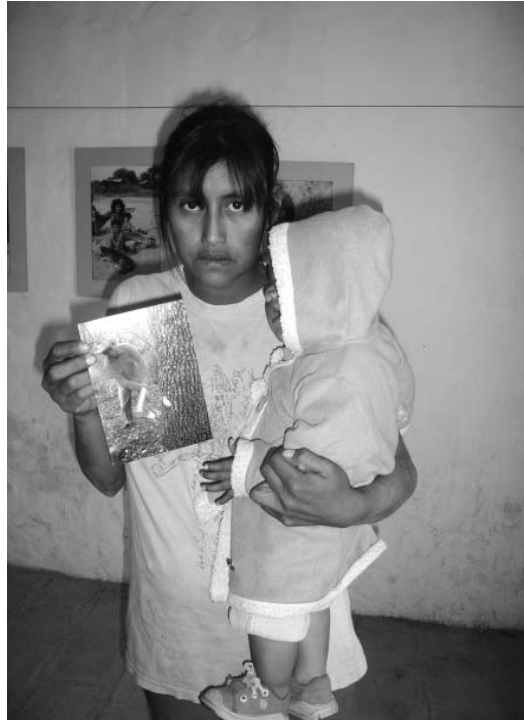
Otra situación similar se produjo en la escuela rural del Paraje Araujo (Escuela N°1006), en las cercanías de Nueva Pompeya, donde una selección de imágenes fue expuesta en paneles y, luego, los alumnos realizaron una devolución plástica con la consigna de representar aquello que les había llamado la atención de las imágenes. Benjamín dibujó el edificio de la Misión cuando ninguna de las imágenes que integraban los paneles contaba con esta representación. Esta imagen se presenta como respuesta con un estatus comunicacional propio pero con la misma riqueza informativa que pudiera tener la oralidad de otros receptores.³⁶

36. Partiendo de la irreductibilidad de la imagen a la oralidad o la escritura, consideramos sin embargo la existencia de una retórica de la imagen susceptible de producir mensajes icónicos. La imagen tiene un estatuto propio, que puede complementarse o no con la oralidad, pero cuyo análisis *per se* es genuino. No es nuestro objetivo entrar en este ámbito teórico del que tanto se ha escrito, desde Pierce, Barthes, Lotman, Verón, etc.

foto es mi papá. ¿Puedo tener esa foto?”³⁷ Este caso fue significativo por tratarse de una imagen que forma parte de una colección cuyo fotógrafo utilizó a un “modelo” que hizo actuar en diversas composiciones y en diferentes contextos³⁸, pero que al haber sido observado por esta joven de Nueva Pompeya, le remitió a actividades de su padre y por ello la imagen fue requerida.

Por consiguiente, las fotografías actuaban de mecanismos liberadores hacia lo que la comunidad identificaba como momentos, personas u objetos relevantes de su historia. Las fotografías presentadas –y en especial las demandadas para conservarlas– les permitían trazar nuevos recorridos para construir memorias que hasta el momento habían transcurrido por la tradición oral, aunque muchas veces decidieron no desprenderse del lenguaje verbal para acompañar las representaciones visuales con las que “devolvían” la experiencia con las fotos.

De tal forma, la imagen *limitaba* en la identificación de objetos/personas/lugares que se toman como referentes analógicos y *liberaba* en los procesos de reconstrucción imaginaria de historias comunitarias y personales.



Joven de Nueva Pompeya mostrando la imagen solicitada.

37. Misión Nueva Pompeya, agosto 2007.

38. La imagen forma parte de la Colección de Pedro Luis Raota sobre el Chaco, un conjunto de fotos obtenidas en 1978 en diversas localidades de la provincia a solicitud del Banco del Chaco. Esta institución proveyó al fotógrafo de movilidad y dos empleados, de apellidos Lindstrom y Maidana, que lo acompañaron en el itinerario que él mismo estableció por el interior de la provincia. Sus acompañantes actuaron de modelos para varias de las composiciones, entre ellas, la observada por la joven wichí de Nueva Pompeya.

IMAGEN, FORMAS DE TEMPORALIDAD Y ESPACIALIDAD³⁹

La imagen fotográfica actualiza un tiempo pasado, preserva un fragmento del pasado que es transportado en aparente totalidad al presente al observar la fotografía. En tal sentido, los usos etnográficos de la fotografía por diversos tipos de emisores han hecho hincapié históricamente en su carácter de perpetuar un “presente etnográfico”, aislando un único momento de la historia, tornando invisible lo visible y percibido lo desapercibido (Edwards, 1992:7). Si bien ello supone la transparencia e insistencia analógica de la fotografía –lo cual ha sido funcional a los discursos dominantes–, la descontextualización temporal que supone la fotografía⁴⁰ se ha convertido en uno de los presupuestos occidentales de significación del “tiempo fotográfico”. Nos preguntamos entonces, ¿qué valor les otorgan las comunidades indígenas actuales a los espacios representados y cómo se articula la relación tiempo–espacio en sus lecturas? Cabe señalar que no pretendemos realizar una interpretación de la concepción del tiempo en las comunidades indígenas chaqueñas, sino analizar qué elementos referidos a la temporalidad y la especialidad surgen de su lectura de las imágenes.

En la comunidad toba de Resistencia se produjo particularmente la identificación de lugares, objetos, personas y situaciones. En estos casos, la función rememorativa y de conocimiento *de o a partir de* lo visto ha sido sobresaliente y ha respondido principalmente a la oposición *antes–ahora*, en particular en la identificación de los retratados. Los requerimientos de imágenes han respondido principalmente a este último aspecto. Un caso significativo y a distinguir ha sido la respuesta de niños y jóvenes

39. La temporalidad en los grupos wichí fue estudiada en el contexto de los estudios de mitos y cosmologías. Véase Siffredi (1976–80) y De los Ríos (1976). Para tobas, véase Wright (2008) y wichí y mocovíes el caso de Colazo (2003, 2004a). Wright señala que en el caso de los tobas “... el tiempo no es visto como un flujo lineal de hechos ni es sólo obra humana en el sentido occidental, sino también producto del accionar no humano” (Wright, 2008:177).

40. Fabian plantea que la fotografía perpetúa un presente etnográfico y como tal, se transforma en otra manifestación del discurso atemporal de la antropología (Fabian, 1986); partiendo de ello Edwards considera que la descontextualización temporal y espacial de la fotografía se convierten en “metáforas de poder” (Edwards, 1992:7). Si bien podríamos afirmar que no toda la antropología actual es “atemporal”, ello es aplicable a los momentos en que fueron obtenidas gran parte de las imágenes que presenciaron las comunidades actuales, y que circularon durante todo el siglo XX.

en la exposición antes señalada, donde Lino afirmaba: “Hay cosas que nosotros no sabíamos”, “Nos encontramos con una sorpresa, porque no sabíamos”, “Nos llamó la atención cómo vivían antes, los tatuajes”.

Por otro lado, aunque basadas en el contraste *antes-ahora*, y centradas en los retratos, muchas de las respuestas de los receptores del Barrio Toba se apoyaron en aspectos contextualizadores del retratado, como las características de la vestimenta y del entorno físico o natural: “[esta foto] no puede ser muy vieja por el tacho de aceite o arroz Gallo ese,” decía Griselda, “parece aborígen por la casita y mirá sin zapatillas”, expresaba Fernando. Estas afirmaciones nos llevan a considerar que el presente o el *ahora* es entendido no sólo como un continuo temporal, sino en su relación con el espacio y por indicadores objetuales que hacen a esa temporalidad y espacialidad⁴¹.

Además de la recurrencia al “*antes-ahora*” o “de parte lejos, de otra época” como lo expresaron los receptores, la temporalidad se planteaba con una expresión recurrente en los diversos grupos étnicos: “esos son antiguos”, decía un niño mocoví en referencia a una imagen con personajes con torso desnudo, arco y flecha. Para los wichí, los “antiguos” asumían una valoración positiva, incluso Raimundo, toba de Colonia Aborígen, señalaba respecto de costumbres y formas de vida que la imagen le remitía que “los wichí son más fuertes que nosotros, son los que más conservan todo lo de los antiguos que se ve acá”. Para otro toba, “no hay más como esos de las fotos, eso era antes, ahora mirá que ya vivimos distinto, o puede haber alguno así en el norte” (en referencia a los wichí). De esta forma, la temporalidad aludía no sólo a la relación pasado-presente y a un vínculo con la espacialidad, a valoraciones positivas y en ocasiones nostálgicas, sino también a conceptos colonizadores que remiten a las fronteras étnicas, a la ocupación de los grupos actuales del espacio chaqueño y a los recursos naturales disponibles⁴². Humberto, toba de Juan José Castelli, observando imágenes del monte señalaba: “ahora ya no hay monte, el aborígen pierde plata. Antes comían, hacían bebida de los árboles, ahora no”⁴³.

41. Sobre este tema, véase Reyero y Giordano (2008).

42. Sobre la cuestión de fronteras étnicas, los rastros de la fuerza estatal sobre las poblaciones, las provisiones de alimentos y su relación con la salud (aunque en poblaciones tobas diferentes a las que hemos acercado las imágenes), véase Gordillo, (2006).

43. Juan José Castelli, 21 de agosto de 2007.

En escasas ocasiones la imagen remitió a ciclos de vida personal⁴⁴, enfatizándose una historia de carácter comunitario en función de los artefactos culturales y los modos de vida que vinculaban con un tiempo pasado o presente.

En Nueva Pompeya, el espacio donde se desarrolló la presentación de fotografías –el edificio de la Misión– y el registro de ese conjunto edilicio junto a la escuela en fotografías históricas que integraban la muestra⁴⁵, actuó de disparador para marcar dos momentos pasados a los que esa construcción remitía como “tiempos mejores”. Paulino decía: “en la época de los franciscanos era mejor, ahí los aborígenes tenían qué comer y trabajaban. Y también con la Guillermina, nadie tenía hambre como ahora, en la Misión teníamos trabajo y teníamos la cooperativa”. La Misión se erigió en el nodo donde se articularon diferentes respuestas respecto de las imágenes, que en este caso remitían a un historiar de la comunidad anclado en dos momentos del siglo XX: la época de la creación de la Misión con los franciscanos a principios de ese siglo y el trabajo de la monja Guillermina Hagen en la década de 1970.

LECTURAS Y VALORACIONES DE LA IMAGEN COMO MÍMESIS

Los silenciamientos y ocultamientos que el corpus nos hacía entrever, sus ambivalencias y las manipulaciones de que fuera objeto, los presupuestos colonialistas a que respondían estas imágenes –aspectos que en nuestros análisis previos resultaron de importancia– no fueron elementos que en las lecturas y valoraciones de los grupos indígenas se plantearan como nodos argumentativos o de referencia.

Tampoco sus formas de lectura siguieron los caminos que nosotros realizáramos. Una característica singular que advertimos fue el interés identificadorio a través de los indicios secundarios⁴⁶: cuando se encon-

44. Uno de ellos fue el reconocimiento que una joven de la escuela del Barrio Toba hizo de su abuelo joven en las fotos de Grete Stern en la exposición del Centro Cultural de la Universidad Nac del Nordeste. Además de la emoción producida en el momento del reconocimiento, uno de los mayores potenciales de la imagen como disparador de memoria se advierte en el trabajo plástico que la joven realizó. Véase al respecto lo comentado en el artículo de Rejero incluido en este libro.

45. Acotamos que entre lo presentado en el edificio de la Misión se encontraba una imagen de 1967 del mismo edificio, cuando aún no había sido restaurado. Sin embargo, en la muestra itinerante que realizamos en las escuelas rurales cercanas a Pompeya no se encontraba dicha imagen.

46. No podemos decir por ello que recurren a un paradigma indiciario en la

traban con un retrato individual o grupal que podía ser contemporáneo –es decir que no remitiera a los “antiguos”–, intentaban identificar si pertenecían a su comunidad, a su etnia o a otro grupo, a través de elementos que en nuestra lectura parecen secundarios. Osvaldo, mocoví de El Pastoril, descartaba una imagen como perteneciente a su comunidad, porque si bien algunos niños indígenas en una escuela le recordaban a la escuela local, “ese palo [árbol] no es de acá”. Lo secundario o contextual se convertía en central en esta lectura: el árbol era el indicio que le permitía un proceso clasificatorio estableciendo pertenencias de lo representado a un lugar o a un grupo étnico.

En la lectura, el reconocimiento de personas actuaba en primer término reafirmando un estatus mimético de la imagen que coincide con los presupuestos de la sociedad hegemónica respecto de ella. Y cuando los rostros no le indicaban una seguridad en la pertenencia comunitaria, eran los indicios secundarios (herramientas de trabajo, vegetación, objetos materiales, etc.) quienes se lo otorgaban: podríamos decir que pasaban de una identificación fenotípica a una identificación simbólica, hecho que también ocurrió en el caso analizado anteriormente de la joven que requirió una imagen como la de su padre por el sombrero que vestía.

Pero además, Osvaldo valoraba el conjunto de las imágenes que le acercáramos como “...algo muy importante para nuestra historia. Nosotros no tenemos nada de esto. Tendría que estar en la escuela, para que todos lo vean”. Con ello estaba adhiriendo a la imagen como huella, como documento válido en la reconstrucción de su historia, sin cuestionar quién la obtuvo, con qué objetivos, etc., sino reconociendo el “artefacto fotográfico” como una huella innegable de que “eso ha sido”.

Las miradas de los integrantes del Coro toba han focalizado en los retratos y en aspectos vinculados al cuerpo y la vestimenta, los que les permitían marcar los límites entre las comunidades. Entre las respuestas más significativas, Griselda expresaba: “yo no me acuerdo de éste, debe ser de antes y de otro lado”, “ese, el que está al lado, lo conozco, pero no me acuerdo el nombre”. Mientras que Erminda decía: “no me acuerdo

reconstrucción de su historia, sino que en algunas ocasiones, y atendiendo al referente como una huella que en nuestra observación de la imagen aparecía como secundaria, a los ojos de los receptores se convertía en central. En tal sentido, el método indicial que en la historia ha propuesto Ginzburg (1994), señala la fuerza de lo particular e individual en la identificación de rastros mudos, introduciendo la cuestión de la subjetividad, tanto de quien ha dejado la *huella* como de quien la reconoce como *indicio*.

del nombre, pero tiene cara conocida, me hace acordar a los primeros pobladores del barrio, como era todo antes”.

La “realidad” de la imagen adquiere un estatus contundente en las palabras de Raimundo: “lo de ustedes es real, no es un dibujo, es un recuerdo que nosotros no nos acordábamos”. Él, que en un principio había dudado de su propia imagen en la foto de Grete Stern –situación que le provocó un impacto emocional cuyos gestos y actitudes no podríamos describir atinadamente– se convierte en un ejemplo de las diversas formas de decodificación de la imagen que deviene no sólo de los códigos culturales sino de la experiencia personal. El mimetismo visual impuesto por los presupuestos occidentales de acercamiento y consideración de la fotografía se hacen explícitos en muchas de estas valoraciones, como la de Humberto de Juan José Castelli que, al referirse al valor de la fotografía, expresó: “son testigos mudos”, concepto ampliamente acuñado en el ámbito de la teoría y la crítica fotográfica.

Una situación particular sobre una lectura que “completa” la imagen haciendo visible lo invisible e incorporando el “resto”⁴⁷ es la que realizó un miembro de la comunidad de Colonia Aborigen sobre un corpus de catorce fotografías que conseguimos tardíamente y que por ello no integró los acercamientos de imágenes anteriores que realizamos en esa comunidad. Juan, un intelectual toba⁴⁸, se acercó a nosotros solicitando ver fotografías de su comunidad y a la vez manifestando su interés en la realización de una exposición⁴⁹. Al mostrarle un corpus de unas cincuenta imágenes que se atribuía a la zona de Napalpí, centró su mirada en ese conjunto de catorce fotos: se trata de imágenes pertenecientes a la Colección Lehmann Nitsche que se encuentran en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Este antropólogo del Museo de La Plata había arribado a Napalpí junto a un ayudante en julio de 1924, horas

47. Soulages plantea que “...la fotografía es la articulación de la pérdida y el resto. Pérdida de las circunstancias únicas que originan el acto fotográfico, del momento de este acto, del objeto por fotografiar y de la obtención generalizada irreversible del negativo, en suma del tiempo y del ser pasados. Resto constituido por estas fotos que se pueden hacer a partir del negativo.”(Soulages, 2005:136). Si bien ello está haciendo referencia a cuestiones técnicas y elecciones estéticas, también se vincula con lo fragmentario del acto fotográfico y con las opciones estéticas posibles, no sólo las existentes.

48. Es escritor, se dedica a recopilar la memoria de su comunidad.

49. Sin duda, esta actitud implicó un carácter diferente de las actividades de (re) encuentro con las imágenes ya que el retorno a la comunidad no surgió de nuestra intervención sino de un acercamiento de la misma comunidad que las solicitó. Ello se realizó en el momento en que estábamos escribiendo este texto.

después de ocurrida la llamada “Sublevación” o “Matanza”⁵⁰. Según la prensa de la época, funcionarios del Territorio no le permitieron a Lehmann y a su acompañante –considerados “testigos calificados de la tragedia”– acercarse al escenario de la masacre⁵¹. Las imágenes a las que nos referimos no muestran específicamente el escenario de muerte que caracterizó este conflicto: se trata de retratos individuales y grupales, los primeros siguiendo los parámetros del retrato antropológico ya flexibilizado en la producción de Lehmann Nitsche, fotos de edificios de la administración y una imagen que muestra un avión con un grupo de personas y la siguiente inscripción en su reverso: “Flugzeug gegen den Indianeraufstand” (“Avión contra levantamiento indígena”⁵²), la que nos permitía atribuir el conjunto al contexto de la matanza.

Así, las catorce fotos⁵³ legitiman visualmente un ambiente apacible con indígenas “amigos” que posan ante la cámara y que poco indicaría el contexto de sangre que se denunciaba –y aún se denuncia– y que concluyó con la “sublevación” de Napalpí. Por lo tanto, estas imágenes coinciden con los fundamentos del Estado y parte de la prensa nacional y territorial respectivamente de los acontecimientos ocurridos en esa Reducción⁵⁴.

50. La reducción civil de Napalpí fue creada por el Estado nacional en 1911 con grupos tobas y mocovíes dedicados a actividades de explotación agrícola y forestal. En 1924 se produjo una huelga de la mano de obra indígena desencadenada por factores de índole político–económico, maltrato y explotación de que eran objeto, en un contexto de difusión de ideas milenaristas o mesiánicas entre los pueblos indígenas chaqueños. Dicha huelga tuvo un trágico desenlace. Si bien no hay coincidencia sobre la cantidad de muertos el día 19 de julio en que se produjo la masacre –algunos refieren 200 muertos y otros cerca de 800–, la diferencia podría sustentarse en considerar las persecuciones de los 90 días posteriores o sólo aquellos que se contabiliza el día de la matanza. Sobre los acontecimientos de Napalpí en 1924 véase, entre otros, Cordeu y Siffredi, 1971, Iñigo Carrera, 1984, Tamagno, 2001, Gordillo, 2004, Lenton, 2005, Giordano, 2004a.

51. Heraldo del Norte, Corrientes, 27 de junio de 1925. Este número especial del Heraldo del Norte fue realizado a casi un año de la Matanza dado que este diario, originalmente llamado Heraldo del Chaco, sufrió la persecución política por enfrentarse al gobierno territorial, trabajó en la clandestinidad y en 1925 editó este número extraordinario sobre Napalpí en la ciudad de Corrientes. Sobre la presencia de Lehmann Nitsche y su acompañante el día 18 de julio de 1924, este diario dedica largos párrafos.

52. La traducción es nuestra.

53. Sobre un análisis más extenso del tema, véase Giordano (2009) y Giordano y Reyero (2009).

54. Sobre el manejo discursivo de la sublevación de Napalpí, véase Giordano (2005: 131–137)

Estos indígenas “amigos” eran tobas y vilelas⁵⁵, según inscripciones que Lehmann Nitsche incorporara a las fotos. Pero Juan, al observar varias de las fotos en que los retratados llevan un brazalete en sus brazos, señala que su abuela le había relatado que:

...el brazalete era una forma de identificar los buenos de los malos. Durante la época de la matanza y la persecución posterior el brazalete identificaba a los buenos, los que estaban en la Reducción, y el que no tenía esa señal era un salvaje. Mi abuela me lo contó hace mucho tiempo, yo dudaba, pero ahora veo esa marca acá en la imagen y eso se vincula con la matanza⁵⁶.

La lectura de Juan vinculaba esa “marca” en la imagen apacible y amistosa con uno de los hechos más sangrientos que viviera esa población, con su memoria familiar, pero a la vez consideraba que la imagen “documentaba” la “entrega” de los vilelas⁵⁷, recordando que en la comunidad siempre se dijo que los vilelas fueron los “entregadores” del lugar donde se encontraban los indígenas “sublevados”. “Además, los vilelas fueron los que enterraron los muertos”, dice Juan.

Sin dudas esto refuerza la afirmación de Soulages de que “la fotografía no es ya una cita de la realidad, sino una historia puesta en escena” (2005:85). Pone en escena un conflicto sin referirse directamente a él –si nos remitimos solamente a “lo fotografiado”–, pero si nos atenemos a “lo fotografiable” este corpus nos remite a una historia más compleja, tanto que una sola imagen del conjunto completa otros aspectos de la matanza y de la memoria comunitaria de Napalpí. Se trata de la imagen donde se presenta un avión en el que se distingue “2 Chaco” con su piloto en la cabina, un grupo de hombres delante del avión –razón por la que no se distingue toda la inscripción que lleva–, varios de ellos con fusiles Winchester en la mano, un policía del Territorio y en un segundo plano un pequeño grupo de indígenas, algunos de los que aparecen en el resto de

55. Los vilelas estaban ubicados en la zona cercana a Resistencia, capital del Chaco. Al crearse la Reducción de Napalpí, su organizador, Enrique Lynch Arribálzaga, llevó un grupo de indígenas de esta etnia que se ubicaron en tierras de la administración de la Reducción.

56. Juan Chico. Resistencia, 26 de junio de 2009.

57. En la actualidad se dice que no existen vilelas en la comunidad, aunque algunos de ellos se han “invisibilizado” por haber sido señalados por tobas y mocovíes como los “entregadores” en la Sublevación. “Hay vilelas, y hay gente que habla vilela, pero no lo dice, prefiere hablar en toba”. Entrevista a Juan Chico. Resistencia, 26 de junio de 2009

las imágenes. La prensa opositora al gobierno de la época de la matanza⁵⁸ y la memoria de los sobrevivientes y sus descendientes han referido la presencia de un avión de Aerochaco 2 que sobrevoló la zona en la que se encontraban tobas y mocovíes a la espera de promesas de resolución del conflicto planteado al gobierno territorialiano. Sobre la presencia del avión y lo que esta imagen significa para Napalpí, nos decía Juan:

“Sí, no puedo creer que este es el avión de Aerochaco. Lo veo y no puedo creer... Hay dos versiones: en nuestra comunidad unos dicen que el avión pasó días previos de la matanza para hacer reconocimiento y que ese día sobrevoló y el ruido hizo que la gente saliera porque estaba expectante de la promesa del gobernador. Otra versión, que viene de los vilelas, dice que el avión tiró caramelos y que eso hizo que la gente se juntara en un lugar y favoreció el ataque de la policía. A mí este avión de la foto me impresiona... Me quedé impresionado por la marca y el avión. La foto del avión me interroga si es antes o después de la matanza”.⁵⁹



Lehmann Nitsche (atrib), Sin datos, 1924 (sobre anverso se observa la inscripción “Pablo Gonchai”).

Instituto Iberoamericano de Berlín – Legado Lehmann Nitsche.

58. *El Heraldillo Chaqueño*, fue el principal periódico local que marcó un discurso diferencial sobre lo ocurrido en Napalpí, y que editó un número especial sobre la Sublevación en 1925.

59. Juan Chico. Resistencia, 26 de junio de 2009.

A ello completaba David, que acompañaba a Juan en su demanda de fotos, diciendo: “Para mí el avión es la imagen de la victoria. Parece decir «hemos terminado el trabajo», ese es el mensaje. Para mí es el después, no el antes”.



Lehmann Nitsche (atrib.), “Avión contra el levantamiento indígena”, 1924.
Instituto Iberoamericano de Berlín – Legado Lehmann Nitsche.

Brazaletes en brazos vilelas, avión con funcionarios e indígenas vilelas en un escenario apacible y desde una documentación de escena se convierten en *huellas* visuales de los testimonios orales transmitidos generacionalmente y de las expresiones de parte de la prensa de la época. Huellas que en la lectura de Juan permitieron completar el “resto”.

Si bien el acercamiento de imágenes a la actual comunidad de Napalpí revela una lectura basada en la objetividad y transparencia de la imagen y se orienta hacia la identificación del referente, informantes como Juan Chico –que se ha dedicado a recopilar la memoria de los ancianos revelan otra mirada, que pendula entre el “así era” –“quisiera esa foto del edificio de la Reducción para mostrar cómo era”– y la búsqueda del resto de la imagen donde a partir de elementos identificables se refiere a aspectos no presentes o invisibilizados en la representación.

CONCLUSIONES. FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD

La posibilidad de establecer un diálogo entre los grupos indígenas chaqueños y las fotografías históricas que se les atribuyen como propias, nos permitió un análisis en un sentido y una dirección diferentes a los que usualmente realizamos en nuestras investigaciones previas, más aún siendo nuestra primera experiencia en el campo. La imagen adquiría desde este nuevo lugar una función articuladora entre lo representado, los presupuestos personales–académicos sobre la representación visual y las concepciones que surgían de un receptor para quien dicha imagen se le presentaba por primera vez como un modo de revertir el círculo histórico de captura. De tal forma, en este cruce de miradas y percepciones que el diálogo nos permitía, la imagen se constituía en una fuente de información y comunicación diferente y se nos ampliaba su campo polisémico, ya que los sentidos previos atribuidos a este corpus se articulaban, cotejaban o contrastaban con las percepciones que surgían desde los grupos indígenas. Por ello, la realización de este proyecto nos condujo a una permanente reflexividad sobre nuestro propio accionar en el campo, estableciendo los desajustes y contradicciones entre los supuestos teóricos desde los cuales partimos y las prácticas concretas de recepción en las que las valoraciones de los grupos entrevistados devinieron relevantes⁶⁰.

Gran parte de las lecturas de la imagen fotográfica que surgen de este (re)encuentro se basan en las valoraciones que la cultura hegemónica ha impuesto desde el siglo XIX y que en su mayor parte siguen vigentes en la sociedad actual: la transparencia de la imagen y su carácter metonímico, su consideración de huella y de testigo de la historia. En tal sentido, resulta interesante analizar el hecho de que la sociedad hegemónica de la era de la globalización practica una cierta valoración crítica a la producción de las imágenes actuales –en particular en las fotografías de prensa–, pero sigue considerando el valor de “verdad” y de transparencia

60. La necesidad de contemplar como parte del trabajo de campo el sesgo que nuestro propio universo cultural como investigadoras suponía, hizo que dejáramos que nuestros conocimientos procedentes tanto del “sentido común” de la sociedad de la que formamos parte como de la formación disciplinar que poseemos, intervinieran en el proceso de investigación. Ello nos condujo a una reflexión permanente no sólo sobre nuestro propio desempeño y los juicios previos desde los que partimos, sino también sobre los juicios y la propia reflexión de los sujetos en estudio que también respondían por su parte al “sentido común” de la realidad social que comparten como comunidad. Sobre el concepto de reflexividad, véase (Guber, 2001:42).

de la fotografía histórica desde una perspectiva acrítica y desideologizada, lo que pudimos también advertir en la mayoría de los receptores.

La fotografía como vestigio de la mirada del colonizador sobre el colonizado no se asociaba a la lectura de las imágenes, tampoco la construcción de estereotipos visuales, ni la violencia del acto fotográfico se hacía evidente en las afirmaciones de los receptores, aunque lo fueron en las nuestras. Sí subyacía la mirada nostálgica de la pérdida de un mundo y en particular de una relación vital con la naturaleza que les permitía un bienestar, salud y larga vida que decían percibir en las imágenes del pasado y que no encontraban en su presente. De tal forma, se filtraba en sus percepciones y comentarios la violencia de la imposición de un mundo que los “antiguos” vivieron, pero que no se transfería a la violencia visual, lo que es consecuente con el estatus atribuido a la imagen de “reflejo” de la realidad. Al no reparar en el carácter construido – y hasta impuesto– de las fotografías en sí mismas, los receptores no advirtieron la fuerza simbólica que ellas conllevan en tanto representación.

La evocación de cuestiones identitarias que se apropiaron de la fotografía fluctuaba en la comparación de un antes–ahora con situaciones personales/familiares/grupales que aludían a la diferenciación intra y extragrupal. La lengua, la producción de artesanías, las leyendas y ciertos rituales aparecían como elementos recurrentes que la imagen disparaba y el discurso oral reactualizaba.

La imagen ocupó, sin embargo, un lugar dominante en relación con los textos que las acompañaban: varias de las fotografías que les presentamos estaban acompañadas de epígrafes –como es el caso de postales o las descripciones del libro de Grete Stern–, pero en escasas ocasiones las nominaciones constituyeron un punto de interés de los receptores, solamente cuando la descripción de la imagen llevaba el nombre del retratado y quien observaba la cuestionaba, atribuyendo otra identidad a la persona representada.

Por consiguiente, las demandas de las imágenes siguieron los caminos diversos y ambiguos que el proceso de lectura y decodificación pusiera en práctica: demandas por un familiar identificado o un personaje de la comunidad apreciado, por un espacio transformado, por un diseño textil que les interesaba recuperar, por una actividad que vinculaban con un familiar. “Todo esto debería estar acá, en la Misión”, decía Paulino en Nueva Pompeya. Sin selección, demandaba todas las imágenes para ser conservadas en un espacio que refería a la historia de su comunidad.

En relación con otro de nuestros interrogantes respecto de la lectura de las fotografías, advertimos que la estetización de la experiencia no está

vinculada a los procesos históricos y artísticos que las comunidades han experimentado, por lo que no se advierte una “disposición estética” frente a las imágenes fotográficas⁶¹. Ello se podría deber –siguiendo a Bourdieu (2002)– a que “la invención del modo de percepción propiamente estética acompaña la transformación del modo de producción artística que está ligada a la autonomización del campo de producción”, y esto es entendible dentro de un contexto de institucionalización de la disposición estética, proceso que no se puede transferir a las comunidades indígenas respecto de las fotografías y que es propio de lo que se considera la experiencia del “arte occidental”.

Los diversos resultados a los que las intervenciones y experiencias nos permitieron arribar plantean una tensión entre lo que la fotografía captura y lo que su mirada dispara o libera y al mismo tiempo limita o silencia. Entre estos dos extremos la memoria se impone como dimensión ineludible vinculada a los actos de *apropiación, atribución y devolución*, los que deberían ser reconsiderados por el coleccionismo, la ciencia y las instituciones. Pero también es una dimensión que permite articular elementos que aluden a la *naturaleza, límite y alcance* de la imagen en los actuales procesos de reetnización.

El (re)encuentro entre grupos indígenas chaqueños y las fotografías que se les atribuyen como propias remite por lo tanto a los mecanismos del recuerdo y la reivindicación del pasado, pero no sólo esa fuerza de la imagen de actuar como *artefacto* (puesta en imagen de aspectos culturales de la vida pasada de las comunidades indígenas del Chaco) cobra sentido, sino que esa misma representación deviene *medio* de reflexiones sobre la temporalidad, la corporalidad individual y colectiva, el entorno natural, las relaciones intersubjetivas, la lengua, las adscripciones étnicas, etc. en fin, medio de reflexiones sobre los signos, rasgos, marcos y marcas de identidad.

61. Bourdieu señala sobre la “disposición estética” en tanto institución que: la distinción entre las obras de arte y el resto de los objetos fabricados por el hombre y la definición, indisociable esta, de la forma propiamente estética de abordar los objetos socialmente designados como obras de arte, es decir como objetos que exigen y merecen a la vez ser percibidos según una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y de constituirlos en obras de arte, se imponen con la necesidad arbitraria, y no reconocida como tal, y por lo tanto aceptada como legítima, que define *la institución* (Bourdieu, 2000).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958–1964* (2005). Fundación Antorchas – Fundación CEPPA, Buenos Aires.
- Alloula, Malek (2006). “Desde el harén colonial”. En Naranjo, Juan, Ed. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, pp.220–226.
- Alvarado, Margarita y Giordano, Mariana (2007), *Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego*. En *Revista Magallania* Vol. 35 (2). Instituto del Hombre Austral, Univ. de Magallanes, Punta Arenas, pp. 15–36.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Paidós, Barcelona.
- Barthes, Roland (1998). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Baxandall, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (2002). “Disposición estética y competencia artística”. En *Lápiz. Revista internacional de arte*. Año XIX, N° 187–188, pp. 58–67.
- Braunstein, José (2004). “La situación actual de los indígenas del Gran Chaco. Estado de la cuestión etnográfica”. En *Folia Histórica del Nordeste n° 15*. IIGHI– CONICET/ Instituto de Historia – Facultad de Humanidades– UNNE, Resistencia.
- Brea, José Luis (ed.) (2005), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid.
- Censabella, Marisa (1999). *Las lenguas indígenas de la Argentina. Una mirada actual*. Eudeba, Buenos Aires.
- Colazo, Susana (2003). “Relatos orales, historia y temporalidad.” En *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas*. SECYT–UNNE. Campus Corrientes.
- Colazo, Susana (2004). “La Historia del Impenetrable chaqueño a través de la memoria y los relatos de los pobladores indígenas de la región. Chaco austral”. VI Encuentro ANPHLAC. Universidade Estadual de Maringá. Brasil . Versión CDRom
- Edwards, Elizabeth ed. (1992). *Anthropology & Photography. 1860–1920*. London, Royal Anthropological Institute.
- Edwards, Elizabeth (2006). “Replantar la fotografía en el museo etnográfico”. En Naranjo, Juan, Ed. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 251–280.

- Fabian, Johannes (1983). *Time and the Other: how anthropology makes its object*. New York, Columbia university Press.
- Ginzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, Barcelona.
- Giordano, Mariana (2009). “Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco argentino”. En: *Aisthesis* N°43. Universidad Pontificia Católica de Chile, Santiago.
- Giordano, Mariana (2007). “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.
- Giordano, Mariana (2006). “Indígenas y fotografía anglicana. Una mirada a los lengua de Misión Markthalawaiya”. En *Suplemento Antropológico*, vol. XLI, N°1, CEADUC, Asunción, pp. 173–184.
- Giordano, Mariana (2005). “Memoria de una alteridad periférica. Imaginario del indígena chaqueño en la fotografía contemporánea”. En Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.). *Arte Latinoamericano del siglo XX. Expresiones de la otra historia*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 285–311.
- Giordano, Mariana (2004a). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. Editorial Al Margen, La Plata.
- Giordano, Mariana (2004b). “Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco”. En *Revista Antropología e Imagem* N° 14, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, pp. 55–76.
- Giordano, Mariana (2004 c). “Grete Stern y el Chaco”. En XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, IIGHI–CONICET, Resistencia, pp. 275–284.
- Giordano, Mariana (2003). “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco”. En II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes–X Jornadas del CAIA: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, pp. 147–160.
- Giordano, Mariana (2002) “Las múltiples facetas de Guido Boggiani”. En Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX*, Asociación Amigos del Museo I.F.B., Buenos Aires, pp. 31–47.
- Giordano, Mariana y Méndez, Patricia (2001). “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. Centro Argentino de Investigadores en Arte, Buenos Aires, Versión CD rom.

- Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra. "Testigos (in)visibles. Fotografías, relatos e imaginarios sobre la "Matanza de Napalpi". IX Congreso Argentino de Historia de la Fotografía. Chascomús, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, (2009), en prensa.
- Gordillo, Gastón (2006). *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*. Prometeo, Buenos Aires.
- Gordillo, Gastón (2004). *Landscapes of Devils: Tensions of Place and Memory in the Argentinean Chaco*. : Duke University Press, Durham.
- Gruzinski, Serge (2007). *El pensamiento mestizo*. Paidós, Barcelona.
- Guber, Rosana (2001). *La etnografía. Método, trabajo y reflexividad*. Norma, Buenos Aires.
- Iñigo Carrera, Nicolás (1984). *La violencia como potencia económica. Chaco 1870–1940*. CEAL, Buenos Aires.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid.
- Kuhn, Annette (2002). *Family secrets. Acts of memory and imagination*. Verso, London– New York.
- Lenton, Diana (2005). *De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina a través de los debates parlamentarios*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo 4. Inédito.
- Martínez, Alejandro (2007). "Sobre algunas dificultades en la utilización de la fotografía como documento histórico–antropológico. El caso del archivo fotográfico del Museo de La Plata." Taller interdisciplinario "Las poblaciones indígenas de la actual Argentina: pasado y presente. Resistencia, IIGHI–CONICET. Inédito
- Naranjo, Juan, Ed. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Pepe, Fernando, Suarez, Miguel y Harrison, Patricio (2008). *Identificación y restitución: Colecciones de restos humanos en el Museo de La Plata*. La Plata, Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social.
- Reyero, Alejandra y Giordano, Mariana (2008). "La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados". En *Revista Antropología, Historia y Fuentes Orales* N° 40. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 149–166.
- Ricoeur, Paul (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara, Buenos Aires.
- Soulages, Francois (2005). *Estética de la fotografía*. La Marca, Buenos Aires.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Tamagno, Liliana (2001). *Los tobas en la casa del hombre blanco. Identidad, memoria y utopía*. Al Margen, La Plata.
- Wright, Pablo (2008). *Ser en el sueño. Crónicas de historias y vida tobas*. Biblos, Buenos Aires.
- Wright, Pablo (2005). "Los indígenas del Chaco argentino". En: *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958-1964* (2005). Fundación Antorchas – Fundación CEPPA, Buenos Aires, pp. 25-33.

