

## *Difusión y consumo de la fotografía etnográfica chaqueña*

---

Alejandra Reyero\*

### **Resumen**

*El trabajo reflexiona sobre la experiencia de difusión y consumo de dos colecciones fotográficas del siglo XX: la primera reúne las imágenes tomadas por Grete Stern entre 1958-1964 a pueblos originarios del Gran Chaco y la segunda, las fotos obtenidas por Pedro Luis Raota cerca de 1978 en las colonias inmigrantes de Resistencia y localidades aledañas. Ambas colecciones atraviesan procesos disímiles de circulación y exhiben desde ópticas e intereses diferentes, realidades contrapuestas del Chaco. Por ello, el trabajo explora algunos de los contextos subjetivos y colectivos en los que ambas colecciones fueron utilizadas respectivamente como herramienta de investigación académica y material de exhibición estética. Se analiza especialmente la apropiación de estas imágenes por parte del sector hegemónico y se discute en qué medida las colecciones pertenecen a los sujetos representados y/o sus descendientes y por lo tanto deben ser “devueltas” a ellos.*

**Palabras clave:** *Fotografía; Circulación; Apropiación; Chaco.*

### **Abstract**

*In this paper we deal with the diffusion and consumption experience of two photographic collections of the XX century. The former gathers the images of the Gran Chaco native towns, taken by Grete Stern in 1958-1964. The last includes the photos of immigrant colonies of Resistencia and nearby localities obtained by Pedro Luis Raota, approximately in 1978. Both collections go through dissimilar circulation processes and exhibit, from different points of view and interests, contradictory realities of Chaco. For this reason, in this paper we explore some of the subjective contexts in which both collections were used as academic investigations tools and as aesthetic exhibition materials. We focus our analysis in the appropriation of these images by the hegemonic sector; additionally, we try to explain to what extent these images belong to the people represented in them or to their descendants. And if it so, they must be given back to them.*

**Keywords:** *Photographic; Circulation; Appropriation; Chaco.*

Fecha de Recepción: Octubre 2008 • Fecha de Aprobación: Noviembre 2009

---

\* Lic. en Letras. Alumna del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Docente auxiliar de la cátedra Historia del Arte - Facultad de Humanidades - UNNE. Becaria de CONICET. Miembro investigador del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) - IIGH - CONICET. E-mail: alereyero@hotmail.com

Ubicada desde sus orígenes en la encrucijada de tres ámbitos diferentes: el arte, la ciencia y la técnica, la fotografía etnográfica ha sido objeto de importantes debates estéticos y antropológicos desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad. Éstos han cuestionado y examinado en detalle sus límites y alcances interpretativos. Desde perspectivas formalistas que la definen y explican a partir de sus cualidades intrínsecas, hasta aquellas posturas historicistas que le otorgan una identidad contextual, producto de su surgimiento y tránsito por determinadas coyunturas, la imagen fotográfica de la alteridad se ha movido de un espacio intelectual a otro provocando usos, sentidos y efectos académicos diversos.

El propósito de este trabajo es reflexionar sobre dos prácticas fotográficas chaqueñas del siglo XX. Dos acciones fotográficas desempeñadas por dos fotógrafos cuyos *mundos de imágenes*<sup>1</sup> atraviesan procesos disímiles de difusión-comunicación y exhiben desde ópticas e intereses diferentes, realidades contrapuestas del Chaco: las imágenes tomadas por Grete Stern<sup>2</sup> entre 1958-1964 a pueblos originarios del Chaco Argentino<sup>3</sup> y las registradas por Pedro Luis Raota<sup>4</sup> cerca de 1978 en las colonias inmigrantes del Chaco<sup>5</sup>. Si bien estas imágenes se alejan en cuanto a sus características temáticas y finalidades de producción, se acercan en la consideración del espacio chaqueño y su registro mediante la lente fotográfica.

Las reflexiones aquí arrojadas se basan en los resultados preliminares de una investigación en curso que tiene como fin indagar en las miradas que sobre el rostro, en particular y sobre el cuerpo en general, despliegan los miembros de una comunidad indígena toba de Resistencia, tanto en las imágenes donde aparecen ellos mismos representados (fotografías de Stern) como aquellas en las que no aparecen (fotografías de Raota). El objetivo de tal indagación es analizar la imagen que los receptores tobas configuran a partir de las imágenes fotográficas que se le atribuyen como propias y aquellas que reconocen como lejanas<sup>6</sup>.

Dada la diversidad de los sentidos atribuibles a las imágenes de Stern y Raota, en función de la heterogeneidad de los campos por los cuales éstas han transitado, se pretende explorar algunas de las prácticas de las que han sido objeto tanto en contextos subjetivos como colectivos al ser utilizadas como herramienta de investigación académica y/o mate-

<sup>1</sup> Tomo esta expresión de Deborah Poole quien la utiliza para referirse al complejo y heterogéneo conjunto de imágenes que circuló en Europa, América del Norte y América del Sur a fines de XIX y principios del XX. A través de dicho término la autora intenta sintetizar la naturaleza simultáneamente material (intervención fáctica) y social (anclaje en redes históricamente específicas de relaciones sociales) de la visión y la representación.

<sup>2</sup> De origen alemán, estudia fotografía en Berlín con Walter Peterhans, quien luego dicta cursos en la Bauhaus. En 1935 se traslada a la Argentina donde realiza su obra fotográfica y de diseño gráfico hasta su muerte en 1998. Actualmente es considerada una las fotógrafas argentinas más importantes del siglo XX.

<sup>3</sup> El Chaco Argentino comprende las tierras del noreste de Argentina (actuales provincias de Chaco, Formosa, sur-oeste de Salta y norte de Santa Fe).

<sup>4</sup> Nacido en la provincia de Chaco se muda siendo muy joven a la ciudad de Santa Fe donde adquiere las primeras nociones de fotografía y donde inicia su carrera haciendo fotos carnet. Se traslada luego a Villaguay, Entre Ríos, ciudad en la que abre un estudio fotográfico desarrollando una intensa labor artística que lo lleva a presentar sus fotografías en diferentes concursos y exposiciones en salones nacionales e internacionales. Desde 1981 hasta 1986 dirige en Buenos Aires el Instituto Superior de Arte Fotográfico. Se lo considera uno de los referentes de la fotografía fotoclubista de la Argentina en la década del '70.

<sup>5</sup> Dada la ausencia de referencias explícitas que mencionen los espacios fotografiados, no podemos determinar los lugares de las tomas; salvo el caso de una sola imagen en la que se alude a una localidad del interior chaqueño: "*Fiestas en Las Breñas*", el resto podría tratarse de Sáenz Peña o Resistencia.

<sup>6</sup> Esta práctica de lectura visual supone básicamente dos cuestiones: la consideración de la imagen fotográfica como comparador de memoria y el examen de las condiciones socioculturales y simbólico-representativas desde las cuales los receptores ven los retratos fotográficos.

rial de exhibición estética. Discutir en especial el hecho de que estas imágenes hayan estado tradicionalmente en manos de historiadores, antropólogos, coleccionistas, archivos, museos, etc. determinando una suerte de apropiación y retención de una memoria visual ajena. Observar en consecuencia en qué medida estas imágenes y el recuerdo que suscitan pertenecen a los sujetos representados y/o sus descendientes, y por lo tanto deben ser devueltas a ellos.

Para ello se utilizarán los lineamientos conceptuales y procedimentales de Deborah Poole (1997) integrados en su noción de *economía visual*. Ello supone la consideración de los tres niveles sobre los cuales se organiza dicha economía: *producción, circulación y recepción*. Esto es, la producción o fabricación de las imágenes, centrada en la figura del emisor y en el contexto social, político, ideológico y técnico en el que se originaron dichas representaciones icónicas por un lado, y el uso social de las imágenes de acuerdo a su relativa disponibilidad, portabilidad, tamaño, acumulación y posesión, o la atribución de lo que la autora denominada *valor de cambio* (circulación) y *valor sensual* (recepción), por otro.

Los ejes sobre los cuales giran las reflexiones aquí arrojadas se organizan en dos apartados que se refieren por un lado al aspecto material de las imágenes fotográficas como bienes mercantiles (de consumo e intercambio cultural) y por otro, a su transformación como objeto de recuerdo: 1). El almacenamiento de las imágenes en fondos de archivos, museos y colecciones institucionales y privadas. Contextos de circulación o apropiación. 2). La devolución o restitución de las imágenes. Estudio de recepción y proyecto de reivindicación del patrimonio visual de comunidades indígenas.

## El almacenamiento de las imágenes

Siguiendo a Sontag (2006) la contemplación de una fotografía supone el establecimiento de un código visual que condiciona, trasciende y modifica las convencionales nociones acerca de lo que “merece la pena mirar y de lo que se tiene derecho a observar”. Ello no sólo genera una ética de la visión, sino también la sensación de que al mirar y *tener* frente a los ojos una foto, se mira y se tiene un fragmento de mundo.

En este sentido la expresión “*coleccionar fotografías, es coleccionar mundos*” (2006: 15 - 17) remite a la idea de una doble posesión: la del pasado contenido en una imagen (pasado que se posee imaginariamente cuando se la contempla) y la de la foto misma en tanto objeto material de presencia fija, fácilmente transportable, almacenable y acumulable. De este modo, al apropiarse y almacenar diversas realidades, la imagen fotográfica incita ella misma su propia retención y almacenamiento. Así se la enmarca y exhibe en un mueble familiar o en la pared de un museo, se la adhiere en un álbum o se la proyecta como diapositiva en un evento social (académico o artístico), se la agrupa y cataloga en un archivo, se la publica en libros, revistas, diarios, campañas publicitarias, o se la compila en una editorial.

En consecuencia, el resguardo de una imagen fotográfica supone no sólo el descuido y abandono de otras, sino también y en especial su consideración previa como un objeto “digno de ser conservado y resguardado”. Fenómenos como la venta y el coleccionismo están basados en el reconocimiento del valor de la fotografía como mercancía cultural y en la aceptación de una legítima práctica de retención y almacenamiento iconográfico (Poole, 1997).

Los espacios de almacenamiento de las colecciones fotográficas de Grete Stern y Pedro Luis Raota parecen haber atravesado procesos similares en su origen, pero han concluido en situaciones completamente diferentes. El destino de una de ellas fue una entidad pública de fines culturales y educativos, mientras que la otra integra en la actualidad una colección privada.

Ambos grupos fotográficos fueron producidos a partir de encargos institucionales específicos y por lo tanto concebidos con el carácter de colección. Esto es, como conjunto de imágenes reunidas en forma seriada, continua y organizada por su tema, formato y determinadas características técnicas.

En este punto nos centraremos en las instancias de producción de las imágenes de Stern y Raota, y su trasfondo histórico, científico y social. Considerando por lo tanto qué fundamentos estéticos e ideológicos sustentaron las representaciones visuales del indígena chaqueño según sus respectivas lentes<sup>7</sup>.

Las primeras imágenes de Grete Stern fueron tomadas en 1958 a las comunidades indígenas de la ciudad de Resistencia y sus alrededores como parte de un proyecto institucional de la Escuela de Humanidades de la UNNE para registrar en imágenes fotográficas la vida de los indígenas y conformar con ellas el fondo gráfico de un futuro archivo y museo etnográfico regional<sup>8</sup>. Entre 1959-1960 -en forma simultánea al dictado de sus clases en el Taller de Arte Regional de la Escuela de Humanidades de la Universidad- Stern registra nuevamente la situación del indígena chaqueño. Este vasto material es incrementado luego con el abundante registro realizado tras una iniciativa personal en 1964 en distintas localidades chaqueñas.

Al haberse frustrado el proyecto institucional que le diera origen, las imágenes fueron conservadas en su momento por la misma autora en su archivo personal. En 1965 ésta organiza una muestra fotográfica con más de doscientas imágenes inaugurándola en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires bajo el título *Aborígenes del Gran Chaco*. Exhibición que luego circula por varias ciudades del país (Mar del Plata, Santiago del Estero, San Juan, La Plata, Resistencia). Desde el 2001 los cerca de 1000 negativos de los viajes de Grete Stern al Gran Chaco forman parte de la colección particular de Matteo Goretti. Muchos, no obstante, integran la colección privada del fotógrafo Horacio Cópola, ex esposo de Stern.

Si bien el interés en este trabajo es examinar la fotografía como componente de una estructura más amplia que trasciende sus aspectos immanentes o naturaleza intrínseca, de modo que al recortar metodológicamente el *objeto fotografía* para centrarnos en su circulación y recepción, excluimos sus aspectos temáticos y estilísticos, podemos mencionar sinté-

<sup>7</sup> Uno de los principios que fundamentan el concepto de economía visual propuesto por Deborah Poole postula la existencia de tres niveles de organización. El primero de ello es el de la producción o fabricación de las imágenes. Teniendo en cuenta los "hacedores" de imágenes -sean estos individuos o instituciones- el fin de esta primera etapa analítica es desentrañar quién, cuándo, por qué, dónde, para qué y/o para quién fueron obtenidas las imágenes.

<sup>8</sup> El decano-organizador de la Escuela de Humanidades fue Oberdán Caletti, quien vislumbró un proyecto de Facultad de sentido regional basado en un concepto unitario de la cultura humana. En este contexto, Caletti entendió el arte como un factor indispensable en la formación humanística y proyectó la creación del Taller de Arte Regional, para cuya concreción convocó -entre otros- a Stern. De esta forma la invitó también a sumarse al equipo de trabajo de otra de sus creaciones: el Instituto de Lingüística Americana, cuyo objetivo fue no sólo la investigación lingüística y etnográfica de la región, sino también la documentación visual de los pueblos originarios chaqueños. Actividad esta última desarrollada por Stern (Giordano, 2004).

ticamente y en términos generales, que cada una de las imágenes de Stern está acompañada por un epígrafe elegido por la autora en función de la etnia de los retratados, sus lugares de residencia y sus trabajos artesanales. De esta forma Grete Stern documentó la realidad del indígena chaqueño focalizando su lente en tres aspectos diferentes: retratos individuales y grupales, hábitat, costumbres y artesanías (tejido, alfarería y cestería). Siguió esta dirección en cada una de las localidades del Chaco argentino que visitó, aunque también intercaló tomas de paisajes. Su trabajo se convirtió en el mayor repertorio fotográfico realizado al indígena chaqueño hasta 1958: cerca de mil tomas obtenidas a tobas, wichis, mocovíes, pilagás, churupíes, chorotes y chiriguano.

Por su parte el conjunto iconográfico de Raota no cuenta en la actualidad -al menos en la institución que la resguarda- con información y documentación fehaciente que acredite los motivos e intereses institucionales a partir de los cuales fue originado. El único dato extraoficial con el que se cuenta<sup>9</sup> indica un supuesto contrato del entonces Banco del Chaco de la provincia cerca de 1978, para que el fotógrafo realice un relevamiento visual de ciertos aspectos -en particular el registro de la realización de obras públicas- de la ciudad de Resistencia y otras localidades del interior de la provincia<sup>10</sup>. El destino último de estas imágenes habría sido integrar el patrimonio artístico privado del mismo Banco, que en su etapa de creación tuvo por objeto conformar una pinacoteca, realizando adquisiciones de gran envergadura. En manos de esta institución la colección Rota se expuso en las instalaciones del mismo banco y en sucursales del interior de la provincia. Luego de la privatización del Banco del Chaco, las imágenes quedaron primero en guarda en el Museo Provincial de Bellas Artes *René Brusau* de Resistencia. Institución en la que la colección Raota fue expuesta en repetidas ocasiones hasta que en el año 2004 el Estado Provincial determinó formalmente su traslado definitivo a dicha institución. El fondo fotográfico actual está compuesto por alrededor de ochenta y seis fotografías color y un álbum de muestras en blanco y negro. Algunas de estas imágenes se hallan exhibidas en varios espacios de la administración pública y en distintas dependencias de La Casa de Gobierno de la Provincia del Chaco.

Como toda colección fotográfica, la colección Raota se halla unificada no sólo en la correspondencia al mismo autor, sino también y en especial a una interesante unidad semántica centrada principalmente en la figura del colono inmigrante (para este entonces: “el gringo”) residente en Resistencia y otras localidades del interior chaqueño (Sáenz Peña, Quitilipi, Las Breñas, Castelli, etc.). Con títulos en cierto modo elementales que expresan

<sup>9</sup> La información con la que contamos fue brindada principalmente por un antiguo empleado del entonces Banco del Chaco, el Sr. Ricardo Daneri.

<sup>10</sup> El testimonio del perfeccionamiento edilicio de Resistencia aparece en imágenes que capturan el proceso de construcción de seleccionados edificios públicos, los cuales representan además del poder político, dos propuestas arquitectónicas de vanguardia: el moderno edificio de la Casa de Gobierno y otro espacio que luego experimentó un efusivo y vasto uso por el vehemente movimiento cultural resistenciano: el Domo del Centenario, conocido en la actualidad como *Zitto Segovia*.

explícitamente el interés político perseguido, todas las imágenes pretenden contribuir con la concreción del ideal de progreso propio de la época, sumarse de algún modo al proyecto civilizatorio combatiendo el “Chaco desierto” y transformándolo en la “tierra del porvenir”<sup>11</sup>.

Aunque hayan atravesado y continúen experimentando situaciones de producción y resguardo distintas, ambas colecciones han transitado un mismo fenómeno institucional relativamente nuevo dentro de la conservación patrimonial especialmente de los establecimientos oficiales encargados de tal fin. Este fenómeno se ha centrado en un interés cada vez más importante por los registros visuales y sus potencialidades interpretativas, las cuales equiparadas a las de los documentos escritos han sido reivindicadas desde de los años sesenta, cobrando desde entonces mayor impulso<sup>12</sup>.

Dentro de este reciente pero efusivo proceso de conformación y organización de archivos institucionales dedicados al rescate y preservación de imágenes, las colecciones fotográficas privadas han jugado desde fines del siglo XIX un rol relevante. En particular la existencia de exóticos acervos etnográficos conformados por colecciones de distintos procesos y formatos (albúminas, postales, negativos de vidrio, etc.) y de diversos emisores (aficionados, viajeros o fotógrafos particulares) ha gestado fondos que hoy se encuentran en manos privadas.

Al examinar los circuitos (académicos, sociales y artísticos) recorridos por las colecciones de Stern y Raota así como las referencias descriptivas de las imágenes (a través de las cuales se atribuyen autorías y se reconocen sujetos, espacios y situaciones representadas) evidenciamos que el valor de las fotografías se determina no sólo por lo que en ellas aparece representado, ni por *cómo* aparece, sino también por su uso y difusión.

Los contextos de circulación de ambas colecciones fueron diversos: desde publicaciones de carácter periodístico, suplementos, revistas especializadas, hasta libros de Arte, Historia y Antropología o afiches de campañas gráficas solidarias. Ello determinó una continua reposición y re-actualización de valores y sentidos visuales conformes al imaginario hegemónico desde el cual fueron concebidas las fotografías.

Las imágenes de Stern fueron utilizadas como fuentes de investigación por la ciencia antropológica. Varios de estos trabajos se han centrado en la mirada etnográfica de la fotógrafa, analizando su proceder con las comunidades retratadas a partir de las nociones de “compromiso y distanciamiento”. Otros estudios no obstante han reconocido la formación artística de Stern y desde este reconocimiento contemplaron la posibilidad de que sus intereses se ajusten a la composición estética de determinadas situaciones cotidianas de los pueblos originarios del Chaco. Si bien todas las imágenes de la colección reconocen la autoría de Stern en los distintos medios a través de los cuales han circulado, no sucede lo mismo con el reconocimiento personal de los sujetos representados, ya que tal como lo comenta-

<sup>11</sup> Entre tales títulos podemos mencionar: Algodón, Las vías del progreso, Así se construyó la patria, Quemando rastros, Gringa chaqueña, Chaco hoy, Mecanizándose, Enseñando a amar, El nuevo Chaco, Sol y Quebracho, Cielo y Carbón, Arreando mi tropa, El pan nuestro de cada día, Campaña del oeste, Preparando la tierra.

<sup>12</sup> Los documentos escritos han primado históricamente en los intereses conservacionistas, mientras que las imágenes fotográficas quedaron relegadas. La conservación de fotografía patrimonial es un hecho relativamente reciente en el mundo, habiendo tenido un impulso significativo a partir de los años sesenta. En Argentina, ello todavía se manifiesta a través de un interés incipiente y sujeto a impulsos aislados, sin una política nacional sobre el particular (Giordano y Reyero, 2008).

mos, las imágenes están identificadas por un colectivo étnico elegido por la autora en función de la etnia de los retratados, sus lugares de residencia y sus trabajos artesanales.

Por su parte la colección de Raota también nos enfrenta con la ausencia de identificaciones personales y su reemplazo, como ya lo comentamos, por títulos con cierta unilateralidad ideológica. A diferencia de la producción de Stern ésta es poco conocida en el ámbito académico y ha circulado escasamente en los estudios antropológicos, siendo más notoria su presencia en circuitos publicitarios y contextos afines a la práctica fotoclubista. En términos generales estas imágenes focalizan en el punto extremo que ha servido históricamente para conformar un imaginario uniforme de la realidad indígena chaqueña: el progreso y la civilización.

Ello nos lleva discutir en qué medida las imágenes de Raota, al satisfacer una concepción de progreso del inmigrante chaqueño, delimitan la esfera de reconocimiento de la realidad social y cultural del Chaco. O dicho de otro modo, hasta qué punto –en términos de Sekula (en Batchen, 2004: 57)- *“cuando observamos una fotografía nos enfrentamos a un doble sistema de representación capaz de funcionar a la vez como forma honorífica y represiva”*.

## La devolución de las imágenes

Partiendo de la idea de Poole, según la cual ninguna fotografía puede ser atada a una sola propuesta ideológica y distinguiendo a la imagen de otras mercancías por su capacidad de expresar discursos latentes sobre la alteridad, discursos que muchas veces negocian, pero que otras tantas traicionan el impulso clasificatorio e imperialista, en este apartado discutiremos sobre las ideas existentes en torno del término “devolución”, centrándonos en particular en las experiencias llevadas a cabo dentro del proyecto de investigación en curso<sup>13</sup>.

En estas experiencias visuales intercambiables que involucran a objetos-imágenes y a sujetos e instituciones concretas, es interesante entender la especificidad de las imágenes mediante las cuales Stern y Raota han imaginado al Chaco y el rol que los mismos pueblos chaqueños han jugado en la creación de tales imágenes. Imágenes generadas mediante procesos específicos de apropiación a partir de los cuales se atribuyeron identidades y se perfilaron memorias. Pero ¿qué entendemos por *apropiación*? ¿Quién se apropió de *qué, dónde y cuándo*?

Muchos han sido los usos, aplicaciones e implicancias sociales, políticas e ideológicas que tal concepto ha tenido en distintas tradiciones y culturas, con connotaciones distintas que han cambiado según el período y contexto específico en el que el término fue utilizado. En primer lugar cabe distinguir que la apropiación puede ser de tipo cultural, o material (de bienes materiales), como de bienes intangibles (intelectuales o espirituales) de una sociedad o de un individuo. Y que el acto de apropiación puede ser llevado a cabo por parte

<sup>13</sup> Desde el 2005 hemos puesto en práctica una primera aproximación a este tema en el marco de una Beca de Pre-grado (SGCyT) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) denominada *¿Quién ve? Estudio de recepción de la fotografía etnográfica de Grete Stern en una comunidad toba de Resistencia. Tomar, mirar y leer imágenes*. Posteriormente (2006-2008) continuamos desarrollando la investigación a través de una Beca de Iniciación indagando especialmente en *La mirada sobre el cuerpo. Rostros y rastros en la recepción de la fotografía de Grete Stern y Pedro Luis Raota* (SGCyT – UNNE). Ambos proyectos dirigidos por Mariana Giordano, se insertaron dentro de dos mayores: *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad*, PIP 6548 – CONICET, y *Memoria e imaginario del Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (ANPCYT- PICTO-2007-00130).

de uno o muchos individuos de la misma sociedad u otra ajena. Dicho en otros términos, una de las acepciones más difundidas entiende que apropiarse significa tomar algo de un contexto y establecerlo en un nuevo.

Para el caso que nos ocupa, adoptamos una definición extendida de la noción de “apropiación cultural”, para referirnos al acto mediante el cual alguien –en este caso dos fotógrafos pertenecientes a la cultura hegemónica argentina– toman algo que no es suyo y que pertenece a la cultura subalterna de los pueblos originarios chaqueños: su imagen.

Lo interesante es observar cómo a través del uso de la cámara fotográfica –y por extensión– de la imagen fotográfica misma se imparte un significado visual a determinada realidad y cómo a través de esta entrega de significado, se invierte o traiciona el significado propio que dicha realidad pueda ya contener de antemano. El problema no es que se desestabilice un significado “puro” y originario (ya que todo elemento cultural es siempre un elemento heterogéneo), sino que ese nuevo sentido sirve muchas veces como estrategia para la construcción de una identidad. Lo que nos interesa entonces es remarcar el carácter simbólicamente transformativo de la imagen del *otro* construida desde parámetros hegemónicos.

No obstante ello nos lleva –tal como lo plantea Arnd Schneider (2003)– a evitar las actitudes de denuncia que esto pueda aparejar. No se trata de encontrar culpables, sino de contemplar la dinámica política y social que está en juego cuando de apropiarse visualmente, de conceder o sustraer imágenes se trata. Es decir, de reconocer las diversas maneras en que las formas culturales de “visibilidad” se dispersan y llegan a conformar diásporas singulares.

Para desarrollar mejor esta idea es pertinente retomar el tercero de los tres niveles de organización del concepto de economía visual: la *recepción*. En él se exploran los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes son apreciadas, interpretadas y reciben un valor histórico, científico y estético determinado. Importa en este último estrato no qué significan las imagen sino cómo significan, o en palabras de Poole *cómo* adquieren valor<sup>14</sup>.

Siguiendo en términos generales este argumento, hemos emprendido un estudio que toma como principal objeto el vínculo fotografía-sujetos representados en ella: los mismos grupos indígenas fotografiados y/o sus descendientes. El corpus visual lo conforman en parte las dos colecciones aquí mencionadas<sup>15</sup>. Uno de los intereses de esta investigación surgió en una primera instancia a raíz del desconocimiento de estas imágenes por parte de los mismos grupos indígenas contemporáneos frente a los acervos fotográficos de sus antepasados, registrados y “clasificados” a menudo con el simple epígrafe de “salvajes”.

<sup>14</sup> La autora distingue tres tipos de valores: aquel que adquieren las imágenes como representaciones vistas o consumidas de acuerdo a su capacidad de reproducir la realidad (*valor de uso*) aquel que adquieren por sus usos sociales y su relativa disponibilidad, portabilidad, tamaño, acumulación, posesión e intercambio (*valor de cambio*) y aquel que –siguiendo a Pollok y Stoler– Poole define como *valor sensual*. A través del éste último, la imaginación, la ilusión, el fanatismo, los anhelos y emociones humanas intervienen en la concesión de sentido de la representación visual (Poole, 1997).

<sup>15</sup> Se suman además las cerca de mil imágenes del corpus de los proyectos macro dentro de los cuales se inserta esta indagación particular. Las mismas fueron obtenidas durante los siglos XIX y XX por múltiples productores (viajeros, etnógrafos, antropólogos, fotógrafos). Entre ellos Guido Boggiani y Otto Moessgen en el Chaco paraguayo a fines del siglo XIX y Hans Mann en el Chaco argentino hacia 1937.

Esta situación de apropiación y retención de registros fotográficos indígenas en manos de los colonizadores nos condujo a abrir escenarios de encuentro o re-encuentro entre los sujetos individuales y colectivos fotografiados, y las imágenes etnográficas. Comenzamos así a indagar –en términos generales– en algunos de los procesos simbólicos y subjetivos generados y examinamos –en términos particulares– la posibilidad de que estas imágenes se vuelvan un medio de reconocimiento y acercamiento a sus pasados ó una vía de distanciamiento y extrañeza.

Los escenarios de encuentro fueron hasta el momento cuatro: 1) la muestra de fotografías de Grete Stern realizada en el Centro Cultural del Nordeste de ciudad de Resistencia, Chaco en octubre de 2005. En dicha oportunidad los alumnos del noveno y multigrado de la de la Unidad Educativa N° 30 Aida Zolezzi de Florito del barrio Toba de Resistencia visitaron la exposición y tras su recorrido realizaron un trabajo de elaboración plástica y de escritura libre sobre lo que juzgaron más significativo de la muestra. 2) el barrio Toba, en el que se realizaron reuniones grupales, familiares e individuales y dentro de éste la Unidad Educativa N° 30 Aida Zolezzi de Florito en la cual se realizaron entrevistas individuales y grupales a los alumnos. 3) el Centro Cultural y Artesanal Leopoldo Marechal de Resistencia, ámbito que nuclea a los integrantes del coro toba *Chelaalapi* y 4) tres asentamientos rurales chaqueños: El Pastoril, Colonia Aborigen y Nueva Pompeya.

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

Esta distinción señalada a nivel individual-grupal y rural-urbano se opaca no obstante frente a aquellas respuestas que focalizan en tres aspectos comunes a casi todos los receptores entrevistados: 1) los objetos y espacios/ámbitos físicos configurados. 2) el retrato. 3) el hecho fotográfico (motivos e intereses de los fotógrafos en la situación de la toma, motivos e intereses de los receptores en el momento de la contemplación, etc.).

Sumado a ello, otro elemento compartido por los receptores es el enlace que realizan entre la imagen y el pasado representado, y a partir de allí, la reflexión sobre el recuerdo suscitado por la observación de las imágenes. Esto nos lleva a preguntarnos qué recuerdan los receptores al momento de contemplar una fotografía y a quién le pertenece ese recuerdo; o en otras palabras ¿en qué medida la imagen invita, sugiere o impone la memoria de quien la mira? En términos generales ello nos conduce a reflexionar sobre los modos de presentación de las imágenes fotográficas y su repercusión en los modos de leerlas, ya que los diferentes contextos de lectura condicionan de diferentes modos el sentido de lo percibido. Las formas particulares de presentar las imágenes fotográficas a las comunidades indígenas del

Chaco que comenzamos a realizar (presentación en distintos formatos: álbum, libro, exposición y en distintos contextos: casa particular, escuela, cooperativa, centro cultural) constituyen sólo algunas de las maneras de “confrontar” las imágenes con sus espectadores y de determinar posibles vías de acceso. Existen otros contextos de lecturas que condicionan de modos diferentes el sentido de lo percibido y que quedan aun por indagar.

Por otro lado y vinculado especialmente al tema que nos compete, estos primeros resultados nos invitan a reflexionar sobre los usos de las fotografías. En especial, sobre el hecho de que estas imágenes hayan sido apropiadas por la cultura hegemónica y con esta apropiación material haya tenido lugar una retención del recuerdo ajeno ¿A quiénes pertenecen estas imágenes? ¿A quienes las obtuvieron o a quienes fueron capturados en ellas?

Esta suerte de atribución de pertenencias, hizo que surgieran en las experiencias realizadas algunas solicitudes de fotos en forma individual, familiar o comunitaria por parte de los indígenas y en consecuencia, la entrega de copias fotográficas según el tipo de solicitud realizada.

A partir de ello comenzamos a intuir que esta decisión –la entrega o no de las imágenes– depende de los intereses y pedidos efectivos de cada receptor. En tanto analistas no podemos pretender que estas imágenes sean restituidas a los sujetos fotografiados por un simple interés científico. Pretender que los receptores se “adhieran” a nuestra mirada y le atribuyan a la fotografía el valor que nosotros le otorgamos, supondría manipular la memoria y administrar el pasado según nuestros objetivos analíticos. Esto negaría la posibilidad del encuentro, descubrimiento y conocimiento mutuo de las imágenes “visuales y mentales” que sobrevuelan permanentemente el vínculo intercultural, conduciéndonos hacia una patología del recuerdo que no concede tregua al olvido y a la pérdida (Reyero, 2007). Y contribuiría además a la ya comentada “tergiversación” de la imagen del otro construida desde parámetros hegemónicos.

En tal sentido merece la pena repensar la utilización del término devolución. En qué medida lo hacemos en el estricto sentido de volver algo al estado que tenía, de hacer corresponder un objeto –en este caso la fotografía– con su lugar de origen, de volver-a-establecer, de re-situar una situación pasada y en este caso usurpada. Quizás –y en este sentido restringido del término– devolver sería literalmente imposible, tanto por la insalvable distancia temporal que irremediamente existe entre el pasado de la toma fotográfica y el presente de la recepción, como por la simple razón de que estas imágenes no fueron originalmente solicitadas por las comunidades indígenas. Jamás –al menos en términos globales– estuvieron en su poder, sino en manos de la cultura hegemónica que al tiempo que les ha impuesto su propia manera de ver, les ha impedido la posibilidad de verse a través de una lente fotográfica. A esto se suman los circuitos recorridos por las imágenes y las modalidades de almacenamiento que recibieron en lo sucesivo. Almacenamiento que descuidó el conocimiento y acceso de estas imágenes por parte de los mismos indígenas.

En este cruce de miradas y pertenencias, en esta intersección entre la apropiación y la reapropiación de fotografías ¿tiene lugar una restitución de imágenes y memorias? ¿En qué medida cabe hablar también de resguardo (o almacenamiento), asignación (atribución) y restitución de recuerdos? Posiblemente debiera darse lugar a la diversidad de opiniones e ideas sobre lo “propio” y lo “ajeno” que el universo de imágenes fotográficas concede, otorgando a los receptores la libertad de evocar el pasado (sus sentidos y materializaciones), asumir su presente y comprometerse con el futuro construyendo así su propia memoria visual.

Ello nos lleva a afirmar que así como no hay producción que escape a una intencionalidad y finalidad precisas, tampoco existe una recepción ingenua e indiferente. ¿Cuáles son entonces las condiciones y los factores de lectura, interpretación e incluso aceptación, rechazo o reclamo de imágenes fotográficas?

Dado que muchos de estos interrogantes comenzaron a vislumbrar una respuesta parcial y transitoria que funciona a la vez como respuesta-pregunta, como punto de partida para futuros interrogantes, y que otros continúan abiertos orientándonos sobre nuevas y posibles relaciones a analizar— antes que devolver o restituir la acción metodológica tal vez debiera pasar por una intervención social en comunidades, grupos, familias o sujetos individuales. Intervención que introduzca un objeto netamente occidental (la fotografía) pero que a pesar de su extrañeza y lejanía (in)voluntaria y paradójicamente involucra a sus retratados, convirtiéndose así en algo próximo a ellos.

Por ende ¿qué valor pueden asignarle a la fotografía los receptores indígenas? ¿Qué rol puede jugar ésta en una comunidad de tipo tradicional donde la oralidad es un signo cultural fuertemente enraizado en la dinámica de transmisión de memoria y donde no suele ser la imagen precisamente sino la lengua, el principal conducto de recuerdos?

A partir de esta tensión entre la imposición de una identidad por medio de imágenes fotográficas atribuidas a las comunidades indígenas y sus propias memorias que forman parte de su identidad, deviene relevante reflexionar sobre la relación entre las representaciones visuales (las fotografías de Stern y Raota) y las propias representaciones de los receptores: ideas, valoraciones y actitudes individuales y comunitarias (Reyero y Giordano, 2008).

Por otro lado, las primeras experiencias desarrolladas hasta la fecha dan cuenta de un reconocimiento casi inmediato por parte de los receptores indígenas (en especial algunos miembros del Barrio Toba de Resistencia, donde comenzamos a trabajar) de los rostros de “gringos o criollos” registrados en las tomas de Raota. Las “caras de estos paisanos” como los mismos receptores los denominan, les resultan completamente extrañas y lejanas si las relacionamos con las representadas en las imágenes de Stern donde —sumado a los ámbitos, acciones, situaciones y a los atributos de vestimenta— los receptores hallan una suerte de puente a su espacio familiar-comunitario y personal. Todos estos elementos que en los registros de Stern funcionan como medio de anclaje en su memoria, se desvanecen ante imágenes que contemplan otra realidad alejada quizás de la suya y de la de sus “antiguos”.

Otro de los resultados obtenidos es el reconocimiento de la fotografía como registro fiel de lo real a partir de la consideración por parte de los receptores, de los epígrafes. La relación de correspondencia entre imagen-texto (epígrafes)-veracidad, ya que al leer determinada descripción (de sujetos, espacios u objetos) los receptores confirman o niegan algún posible reconocimiento y adjudicación fotográfica.

Finalmente otro de los aspectos surgidos en las experiencias de recepción que cabe mencionar se refiere específicamente a la mirada de los receptores sobre el rostro en particular y sobre el cuerpo en general. Esta lectura de los receptores sobre los retratos de las colecciones de Stern y Raota podría organizarse en tres órdenes distintos pero complementarios que configurarían de igual modo identidades disímiles y a la vez incluyentes: 1) la disociación entre cada sujeto y su propio cuerpo representado fotográficamente en las imágenes de Stern. 2) entre cada individuo y el grupo al que pertenece (también en las imágenes de Stern) y 3) entre su comunidad y otras agrupaciones socioculturales representadas en las imágenes de Raota.

## Consideraciones finales

Llegados a este punto es posible entender –en términos de Poole– los conceptos de *difusión* y *consumo* de la fotografía etnográfica chaqueña como puntos extremos de un proceso amplio y complejo de visualización del otro. Proceso que comprende también un continuum de apropiaciones y devoluciones intermedias que hacen que a la instancia de selección, almacenamiento y restitución de imágenes fotográficas se sume de modo a veces simultáneo, la identificación contextual (histórica y cultural) de las imágenes y con ella la asignación de autorías. Esta situación de atribución de imágenes no escapa a los mismos afares acumulativos, clasificatorios y proteccionistas basados –en términos de Poole– en el descubrimiento de la capacidad de serialización de la fotografía. Capacidad según la cual esta particular tecnología crea la ilusión de ver la representación fotográfica de objetos, sujetos, espacios y situaciones como mercancía. Esto es, como producto de consumo intercambiable y materialmente equivalente a otros del mercado económico.

Aunque el objeto de este trabajo no haya sido analizar el rol de las ideologías en este proceso de “visualización del otro”, sino –en términos de Batchen (2004:14)– el tránsito de la imagen fotográfica en determinadas prácticas sociales mediante las cuales es utilizada como herramienta para trasladar ideología de un lugar a otro es interesante remarcar el poder de la cámara fotográfica para interrumpir, mostrar y transformar la cotidianidad de los sujetos que retrata (Tagg en Batchen, 2004:18).

En tal sentido y en tanto objeto material, la fotografía no puede poseer identidad fija, ni unidad histórica, sino que pertenece potencialmente a cualquier institución, y aunque en la actualidad permanezca atrapada en las exigencias del esteticismo (subjetivismo) y cientificismo (objetivismo) permitirá siempre nuevos y variados usos, y efectos (Batchen, 2004).

De este modo, una vez analizadas las variadas y heterogéneas visiones de Chaco en el siglo XX ofrecidas por las fotografías de Stern y de Raota es posible afirmar que tanto los sentidos que estas imágenes expresan como los usos, funciones y efectos que experimentaron desde el momento de su surgimiento hasta la actualidad, dan cuenta no sólo de las visiones, gustos y estilos fotográficos de sus autores, sino también –reformulando una idea de Batchen (2004:64)– de que lo interesante de su lectura y análisis, no es averiguar quien tomó tal fotografía, sino dentro de qué dinámica específica de fuerzas culturales-sociales, resultó posible que alguien tomara tal fotografía.

En consecuencia las reflexiones aquí arrojadas pretendieron por un lado, develar el trasfondo de los temas, estilos y sujetos representados en las imágenes de Stern y Raota y por otro, indagar en algunos de los circuitos recorridos por dichas imágenes para determinar en qué medida es posible distinguir en ambas producciones una impronta indigenista de en el caso de Grete Stern, en relación a una criollista-inmigratoria en el caso de Raota, producción esta última en la que la figura del indígena prácticamente no aparece. Lo interesante sin embargo es determinar en qué medida las diferencias y contradicciones advertidas a simple vista en este corpus fotográfico responden a fenómenos mucho más complejos cuyos sentidos últimos quedan aun por indagar, pero que en términos generales aluden a los procesos de consumo simbólico. Esto es: a la forma en que se usan los objetos (en este caso las fotografías) para configurar realidades sociales y establecer procedimientos para el ejercicio del poder. Esta idea perteneciente a Pierre Bourdieu (1991) nos permite comprender las distintas formas de consumo que la fotografía favorece y las diversas posibilidades no sólo

de atribuirle significados, sino también de acceder a ellos (la capacidad de decodificar o entender las imágenes) en determinados contextos de circulación. En el caso de la fotografía etnográfica chaqueña es interesante observar los modos en que a través de pautas de relación y validación visuales se trenzó la definición de identidades y alteridades. Es decir, cómo a través de ciertas prácticas sociales (como obtener y consumir imágenes de sectores subalternos), no sólo legitimó su adquisición para el uso, sino también su representación *simbólica* para definir y enclasar a quien las usó (Lizarazo, 2008).

En ello pareciera residir ese interés especial por el *consumo visual* de la alteridad. Consumo de fotografías reconocidas públicamente como portadoras de importantes valores que permiten a quien las consume sentirse parte de la sociedad a la vez que distinguirse dentro de ella. Apropiarse de alguien visualmente supone entonces, replantear y resignificar identidades, comportamientos y distinciones.

En este sentido, y en palabras de Lizarazo (2008: 17) –quien a su vez recurre a las ideas de Rey y Barbero, (1999: 16)–“(...) el consumo rebasa su adscripción a la racionalidad puramente económica adquiriendo una referencia sociocultural donde la apropiación de los objetos es un acto de representación pública y el consumo cultural, la apropiación por parte de las audiencias de los productos y los equipamientos culturales (...) las resignificaciones y las nuevas asignaciones de sentido a los que los someten.”

El consumo de imágenes fotográficas de la alteridad chaqueña es entonces una operación cultural en la que se hace evidente tanto el tipo de bienes que se elige consumir, así como la manera en la que se lo consume. Surge mediante esta afirmación esa suerte de dimensión estética del consumo que, según García Canclini, da cuenta de la función hedonista del consumo. Función según la cual hay en todo acto de consumo social, una búsqueda implícita de obtener placer: “cuando seleccionamos los bienes y nos apropiamos de ellos, definimos lo que consideramos públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y nos distinguimos en la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable” (García Canclini, 1996: 19).

En ello residiría a su vez esa doble posesión de la fotografía, que en términos de Sontag planteamos al inicio del trabajo: una posesión imaginaria, artificial (que alude de algún modo a esa naturaleza de lo “disfrutable” de la que habla Canclini) y una real-material (“pragmática”). Mirar una foto supone aprehender imaginariamente el pasado que convoca, pero también implica poseerla en tanto objeto material cuya presencia fija, fácilmente transportable, almacenable y acumulable, favorece su apropiación y almacenamiento.

## **Bibliografía**

### **Batchen, Geoffrey**

2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

### **Bourdieu, Pierre**

1991. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

### **García Canclini, Néstor**

1996. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

### **Giordano, Mariana**

2004. "Grete Stern y el Chaco". En: XXIV *Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: IIGHI-CONICET. Pp. 275-284.

### **Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra**

2008. "La fotografía etnográfica en los estudios históricos. Experiencias y desafíos". En: *Revista de la Junta de Historia del Chaco*. Resistencia: Junta de Historia del Chaco.

### **Lizarazo Arias, Diego**

2008. "El signo social: el conflicto por la interpretación". En: Diego Lizarazo. *Filosofía de la Cultura/ Publicaciones*. Recuperado el 6 de agosto de 2008.

[http://diegolizarazo.com/pdf/signo\\_social.pdf](http://diegolizarazo.com/pdf/signo_social.pdf)

### **Poole, Deborah**

2000. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

### **Reyero, Alejandra**

2007. "La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada". En: *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 9. Pp. 37-71. Recuperado el 8 de agosto de 2008. <http://www.antropologiavisual.cl>

### **Reyero, Alejandra y Mariana Giordano**

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 Pp. 149-166.

### **Schneider, Arnd**

2003. "On 'appropriation'. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices". In: *Social Anthropology* Vol. 11, N° 2. European Association of Social Anthropologists. Pp. 215-229.

### **Sontag, Susan**

2006. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.