

UN SIGLO DESPUÉS: FOTOGRAFÍA, REPRESENTACIÓN Y PUEBLOS ORIGINARIOS EN AMÉRICA LATINA

Leticia Rigat

Facultad de Ciencia Política y Relaciones
Internacionales, Universidad Nacional de Rosario
(Argentina)

Resumen

El artículo propone una reflexión en torno a los usos de la fotografía a fines del siglo XIX y principios del XX en la identificación del Otro en los territorios colonizados. En dicho período es posible reconocer la aplicación de estos métodos en la representación de los Pueblos Originarios en América Latina acompañando un discurso de exclusión a partir de la ocupación de sus territorios.

Hacia fines del siglo XX, por el contrario, hallamos casos que desde distintos ámbitos (artístico, documental, etc.) aplican el dispositivo fotográfico para producir imágenes que buscan denunciar los modos de representación de los pueblos autóctonos de la región y poner en tensión las problemáticas actuales de dichos grupos, manifestando la continuidad de los procesos de exclusión.

Palabras clave: fotografía; representación; pueblos originarios.

El siglo XIX fue un período de masiva expansión colonial, en este contexto la fotografía fue utilizada para crear una imagen de las zonas colonizadas a través de tarjetas postales y etnográficas de paisajes y comunidades. En el caso de América Latina, las poblaciones locales se representaban a través de la mirada que Occidente esperaba hallar en esas iconografías, el Otro se presentaba al espectador por su anatomía, su desnudez y su gesto. En este despojo se intentaba categorizar al indígena como exótico y salvaje.

Ya en la década de 1850 se crearon grandes empresas de fotografía comercial que se dedicaban a la producción de tarjetas postales, en copias individuales y en álbumes. De esta manera, muchos fotógrafos se especializaban en la producción de este tipo de imágenes, viajaban a zonas colonizadas por los europeos y comercializaban sus fotografías como *recuerdos turísticos* o como *tarjetas postales*, y a su vez estas producciones servían a un discurso etnográfico y antropológico emergente que buscaba definir y categorizar *tipos humanos*. Sobre esto, John Pultz afirma: "la creencia en que las fotografías eran verdaderas recreaciones de lo real les concedía un estatus documental y oscurecía el papel que desempeñaban en el contexto colonial para la producción de 'otredad'" (Pultz, 2003: 23).

En torno a este tipo de representaciones, el autor advierte, que estas eran construidas siguiendo convenciones estilísticas, por ejemplo: el situar las cabezas en tres cuartos de perfil para registrar rasgos fisionómicos específicos, resaltar los tonos de la piel, los rasgos faciales, la vestimenta y la vivienda. Asimismo, Mariana Giordano establece una diferencia entre dos tipos de producciones: los *retratos* y las

escenas étnicas. En cuanto a los primeros, explica que la producción de este tipo de imágenes respondía a determinados procedimientos visuales de manera tal que en los *retratos* predominan las composiciones equilibradas, las tomas frontales, y la mirada de frente a la cámara: “características que le otorgan a estas fotografías una estética severa, sin artilugios y que nos obligan a dirigir la mirada directamente sobre el retratado” (Alvarado-Giordano, 2007: 21-22). En cambio, la autora observa que las *escenas étnicas* se basan en un verdadero acto teatral: “los gestos suspendidos, la parafernalia desplegada y la escenografía que enmarca la escena, han sido cuidadosamente dispuestos para generar una atmósfera y una composición de carácter étnico” (Alvarado-Giordano, 2007: 21-22)

Precisamente, ciertos proyectos del siglo XIX situaron a la fotografía en el punto central de intersección de intereses coloniales y científicos sirviendo para documentar el sistema social en el que se produjeron. Dichas fotografías definen a los individuos que retratan como Otro, cuyo cuerpo posa a una mirada que mide, compara y excluye.

En este contexto, los procedimientos visuales de diferenciación y categorización pueden observarse no solo en lo que respecta al colonialismo, sino también sobre la definición del cuerpo *anómalo*. De esta manera, la criminología y la psiquiatría constituyeron un discurso que establecía “lo normal” y “lo anormal”. Por ejemplo, es en este momento histórico cuando la fotografía entra en el sistema penal y en los archivos policiales a fin de determinar la identidad de los individuos, sobre lo cual Pultz detalla:

... de estas fotografías provienen las actuales instantáneas policiales, que comenzaron en la década de 1870 cuando Inglaterra estableció una política nacional de fotografiado de presos convictos, y la policía de Nueva York empezó el llamado ‘fichero de delincuentes’, un álbum fotográfico de criminales convictos, carteles de gente buscada [...] y las células nacionales de identidad (Pultz, 2003: 28).

Con estas premisas, el uso de la imagen cobró un papel importante como medio de evidencias empíricas de rasgos faciales para categorizar el carácter humano a fin de diagnosticar e identificar. Así, la fotografía adquirió un rol predominante en la criminología y en la psiquiatría con relación a una cosmovisión del hombre como producto de su cuerpo o del cuerpo como un diferencial de características psíquicas.

De esta manera, la imagen fotográfica fue utilizada tanto en la psiquiatría como en la fisonomía en un intento de establecer rasgos faciales como evidencias del carácter humano y se estableció su uso en el diagnóstico y tratamiento psiquiátrico como medio de identificación de los pacientes. Al respecto, Michel Foucault explica que la conciencia moderna: “tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo lícito y también lo criminal” (Foucault, 2006: 13) y que durante milenios la conciencia de la enfermedad en el saber médico no dependía de la dicotomía entre lo normal y lo patológico en el propio cuerpo como límite entre la conformidad y la

desviación, y agrega: “el panoptismo, la disciplina y la normalización caracterizan esquemáticamente esta nueva fijación del poder sobre los cuerpos que se implantó en el siglo XIX” (Foucault, 2006: 49).

Como decíamos anteriormente, los usos de la fotografía que acabamos de señalar son el resultado de una época en la que el hombre es visto como producto social de su cuerpo, a partir de lo cual lo biológico determina su posición en el conjunto social, se subordinaban las diferencias sociales y culturales a la primacía de lo biológico, y se naturalizaban las desigualdades a partir de la observación *científica* del cuerpo.

Estos postulados de la fisiognomía y la criminología se unificaron en las imágenes del científico británico Francis Galton, mentor de la eugenesia, quien fotografió a individuos convictos de crímenes violentos y combinó los retratos superponiendo los negativos para crear un *modelo visual* y posteriormente, utilizó el mismo procedimiento para crear lo que denominó retratos combinados del “tipo judío”. Del mismo modo, hacia 1850, el inglés Hugh Walsh Diamond aplicó el retrato fotográfico para registrar los rasgos faciales de pacientes que sufrían algún trastorno psíquico (Sorlin, 2004:141). Sobre esto, David Le Breton advierte:

A la presencia siempre un poco velada del otro, a la dificultad de saber quién es él, el fisiognomista opone una fantasía de dominio del rostro como si este fuera una máscara, lo reduce a una suma de componentes de los que pretende detentar la clave. Cada uno poseería en la configuración de sus rasgos, sin saberlo, la condensación de su personalidad y las tendencias morales que fueron, son y serán suyas en el transcurso de su existencia (Le Breton, 2010b: 69).

Asimismo y contemporáneamente, la fisiognomía también utilizó la fotografía para la observación del cuerpo, como en el caso de Eadweard Muybridge (fotógrafo inglés, radicado en California) y Etienne-Jules Marey (médico francés dedicado a la fisiología), quienes registraban el cuerpo en movimiento para llegar a una comprensión clara y desarrollada. De igual manera, George Domény (colaborador de Marey) registraba el movimiento labial durante la emisión verbal, y Albert Londe observaba a través de fotografías la gestualidad de la “histeria”. En todos estos casos se trabajaba desde la exposición múltiple para registrar poses sucesivas del cuerpo realizando acciones específicas y sus resultados se convirtieron en un aporte que posibilitara, a partir del registro visual, la observación del sistema circulatorio y muscular del hombre. La fotografía permitía así, más que observar una escena de manera directa, retar las posibilidades visuales del ojo al otorgar movimientos detenidos, gestos congelados, inaccesibles para la visión humana.

Retomando la cuestión del uso de la imagen en determinadas prácticas relacionadas al colonialismo, podemos ver cómo ciertos proyectos del siglo XIX situaron a la fotografía del cuerpo en el punto central de intersección de intereses coloniales y científicos definiendo a los individuos que retratan como Otro, en este sentido afirma Le Breton: “el siglo XIX se caracteriza por una obsesión de clasificar que disimula mal su

voluntad de discriminar abiertamente y de justificar en nombre de la ciencia las desigualdades sociales o los emprendimientos coloniales” (Le Breton, 2010: 77).

Por nombrar solo algunos casos que siguen estas tendencias: en 1869 el Colonial Office solicitó en Gran Bretaña al Presidente de la Ethnological Society, TH Huxley (profesor de biología y divulgador del darwinismo) que emitiera instrucciones para la formación de una serie de fotografías de las diferentes razas de hombres que había en el Imperio británico. Huxley concibió un sistema que requería que sujetos desnudos fueran fotografiados de cuerpo entero y medio cuerpo, de frente y de perfil, vestidos y desnudos, sentados y de pie, y en cada exposición junto a una vara con medidas claramente definidas.

En esta búsqueda y necesidad de identificación y observación, se desarrollaron diferentes métodos que fueron utilizados por la criminología, la antropología y la psiquiatría. Uno de ellos es la *antropometría*, especificada por el francés Paul Broca en 1865 e inspirada en los postulados del *L'uomo delinquente*, de Lombroso, y perfeccionada posteriormente por Alphonse Bertillon, quien elabora sus propios métodos basados en una serie de mediciones corporales, descripciones físicas con relevamiento de datos específicos y la utilización de la fotografía (lo que se conoció como Fotografía Métrica). Con estas imágenes se intentaba demostrar la existencia de tipos raciales fijos cuya anatomía distintiva también informaba diferencias de carácter y de personalidad.

Todos estos casos que hemos nombrado y en los que no podemos profundizar en esta oportunidad, pueden pensarse como fundamentos de una labor colonizadora y de normalización (categorización y diferencia) basados en una cosmovisión donde el cuerpo del hombre es el espesor carnal que evidencia diferencias humanas. No obstante, la singularidad es negada y transformada en la unicidad de ciertas categorías de otredad y el rostro singular queda suprimido tras un rostro general, construido por quienes buscan diferenciarse de él.

Los métodos antes mencionados fueron utilizados en América Latina, principalmente en la identificación del indígena como “tipo racial”. A partir de la fotografía se irá conformando un corpus de imágenes que participarán del imaginario hegemónico de las elites blancas. El indígena pasó a ser un sujeto cuya representación en la imagen adquirió un valor de colección y de estudio para las ciencias naturales, la etnografía, la antropología, la documentación, el registro de los viajeros de los “lugares exóticos” del nuevo continente y del coleccionismo que practicaban los burgueses.

Con relación a esto, Luis Priamo plantea que el modo de representación de los Pueblos Originarios ha ido variando según los períodos históricos, diferenciando de esta manera tres momentos. El primero, anterior a las campañas militares iniciadas en las últimas décadas del siglo XIX, en el que la mayoría de las imágenes eran creadas en estudios fotográficos a grupos o individuos, y sobre el cual explica: “no hay manipulación de vestimenta o de pose por parte de los retratistas y los indios sostenían una postura firme, sino altiva y distante” (Priamo, 2012: 10).

A esta etapa la sigue una segunda que el autor ubica a partir de 1880 hasta mediados del siglo XX, período donde puede observarse claramente un esencial menosprecio y exclusión del indígena. En esta etapa destaca: las imágenes resultantes de las “campañas del desierto” (en el caso argentino), las fotografías creadas para conformar álbumes de visitas, costumbres y tipos populares para impresión de postales o medios gráficos, y la producción asociada a las investigaciones antropológicas y etnográficas. Sobre este conjunto advierte: “sus propósitos principalmente comerciales solían subrayar el exotismo más o menos incivilizado de las culturas indígenas o su adaptación a la cultura blanca” (Priamo, 2012: 10). El propósito motor de este período era ilustrar el “exotismo primitivo” de los “tipos indígenas”.

Finalmente, el autor delimita un tercer período que va desde los años 60 hasta nuestros días, en la que por el contrario puede observarse una actitud crítica hacia la discriminación de estos grupos humanos; principalmente a mediados de los años 60 momento en que la reivindicación de los pueblos originarios dio lugar a importantes movimientos de lucha social y activismo político y cultural. Sobre esto advierte: “este enfoque contestatario, de orientación humanista buscó dar visibilidad a los sectores sociales postergados haciéndolos sujetos de mensajes de reivindicación y crítica social” (Priamo, 2012: 10).

En las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX –segundo período identificado por Priamo– las tarjetas postales fueron utilizadas en pos de la conformación de un mapa visual de los territorios latinoamericanos a partir de ciertos temas principales: paisajes, calles, edificios, comunidades locales, gauchos y poblaciones rurales.

En el caso argentino se destacaron dos grandes figuras que en el marco del debate sobre *lo nacional* adquirieron un papel predominante: el gaucho y el indígena. En dichas tarjetas era frecuente la identificación en los epígrafes de los grupos y sus actividades características, Carlos Masotta explica que en el uso del epígrafe en una y otra puede marcarse una diferencia importante de cómo iban construyéndose cada uno de estos grupos. De esta manera, en las tarjetas de gauchos encontramos epígrafes tales como: “En el campo argentino. Vadeando el río”, “En el corral. Tomando mate”, “En el campo. Sinchando. Rep. Arg.”, “Costumbres campestres. Jugando a la taba”. Mientras que en las postales de los indígenas encontramos pies de fotos tales como: “Rep. Arg. Indios tobas ataviados para una fiesta”; “Rep. Arg. Una tribu de indios”; “Indios Ona, Haberton. Tierra del Fuego. Viaje al sud de la Rep. Arg.” (Masotta, 2005: 73). En la postal, el indígena se conformó en vínculo y en oposición con el gaucho, en este sentido Mariana Giordano explica que en este tipo de imágenes de “tipos regionales” los grupos no están diferenciados en su diversidad cultural, sino que conforman un colectivo de identificación, donde se destacaban ciertos rasgos de primitivismo y del “tipo indio” (Giordano, 2012).

Siguiendo esta lógica, la representación del gaucho fue adoptando los criterios del criollismo en la reivindicación de las costumbres nacionales y del trabajador, exaltando la figura masculina, las escenas de trabajo, y los sujetos en acción. Por el contrario, el indígena era identificado siempre con el mismo genérico “Indio” (al que en algunos casos se le agregaba el nombre del grupo étnico o la referencia geográfica).

De este modo, las representaciones del indígena en la tarjeta postal fueron adquiriendo características propias que iban inscribiéndose en un discurso antropológico emergente con una fuerte impronta biologicista. El retrato sin identificación individual y el respeto por ciertas normas en la pose de los cuerpos fue construyendo una imagen del indígena como “tipo racial”, el cual se presentaba a diferencia del gaucho desde la pasividad de los cuerpos, el primitivismo y la feminización desde la pose. Con relación a esto último Masotta especifica:

... este tipo de fotografías constituyó una operación cultural, identitaria y tecnológica de creación de “indianidad” en términos de un proceso de escenificación de una igualdad “india” y primitiva, sobre la cual solo se colocaban peculiaridades grupales que no violaran ese telón de fondo (Masotta, 2005: 82).

Estos rasgos eran contruidos y resaltados a partir de una doble intervención: una sobre ‘la realidad’ (en la construcción de escenografías, poses y gestos) y otra sobre la fotografía (a través del retoque, el montaje, el coloreado, el dibujo, el fotomontaje, etc.). Con relación a esto, Giordano plantea que en la fotografía comercial pueden destacarse dos procedimientos visuales: el retrato y la escena étnica, las cuales componían determinados rasgos iconográficos que permitían la conformación de una alteridad. Dichas marcas se relacionaban con un “modelo de lo bárbaro” constituido por la condición de desnudos de los retratos o de indumentarias muy precarias, por la presencia de pinturas corporales y la exhibición de artefactos propios de la cultura (arcos, flechas, adornos corporales como tocados, tobilleras, vinchas, pulseras, collares, etc.). Caracterizaciones que servían a un preconcepto de lo exótico, por lo tanto de lo extraño. Precisamente, Tzvetan Todorov plantea que el exotismo surge del desconocimiento de los sujetos y su universo cultural a quienes se los vincula con un primitivismo caracterizado por la simplicidad y el salvajismo (Todorov, 1987).

A partir de 1880 se produce un impulso importante en el desarrollo de la antropología en Sudamérica. Una antropología en consonancia con las ciencias naturales que focalizaba su atención en aquello que cae en los márgenes del orden y el progreso. En dicho momento, especifica Martha Penhos, se produce un viraje en la percepción y representación de los indígenas por parte de la sociedad blanca y pasan a ser ahora objeto de estudio. Ya hacia fines del siglo XVIII, los indígenas habían entrado en el centro de interés de observaciones etnográficas, como se dio en las expediciones y viajes en las regiones del sur del continente (Penhos, 2005)

A fines del siglo XIX, la imagen de los indígenas como ese Otro en los márgenes del progreso y la civilización queda sellada en los discursos y representaciones. En este contexto, la cámara fotográfica fue aplicada en las campañas que el ejército argentino realizó en los distintos territorios del sur del continente: Antonio Pozzo, Benito Panuzzi, Carlos Encina, Evaristo Moreno y Conrado Villegas, realizaron en distintas

oportunidades relevamientos fotográficos de los territorios conquistados, entre los cuales el retrato de los indígenas fue una práctica constante.

Como podemos ver, desde distintos ámbitos, la fotografía sirvió para construir una imagen de los indígenas, a partir de un imaginario que lo identifica como diferente y salvaje, un antagonismo e identificación que los ubica como Otro indeseable, un salvaje que ha quedado en los márgenes del orden y el progreso, como estandartes de un proceso que se inició en las naciones postrevolucionarias.

Estas imágenes no los reconocen desde la diferencia, sino que proyectan un antagonismo, un ellos que es la proyección de lo que estas sociedades rechazan como imagen del nosotros, ese Otro representa todo aquello de lo que hay que diferenciarse y separarse. El Otro es determinado a partir del encuentro entre distintas culturas que determinan su asimilación o su negación, es decir, la percepción estereotipada de una cultura y otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra. El Otro, explica Todorov, se define a través de la delimitación del yo o del nosotros con relación a un tercero. El Otro puede estar en el interior de la sociedad o puede ser exterior a ella, y definirse con distintos grados de diferenciación, de alejamiento o de reconocimiento:

... seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien, desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite dudo de reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie (Todorov, 1987:13).

Identidad-diferencia y igualdad-desigualdad constituyen dos binomios que determinan la relación con el otro. En estos cruces las imágenes producidas, explica Peter Burke, responden por lo general a estereotipos, los cuales: “pueden ser más o menos crueles, más o menos violentos, pero en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras” (Burke, 2001: 158).

Estos usos de la fotografía a los que venimos haciendo referencia son el resultado de una época en la que el hombre es visto como producto de su cuerpo, desde esta cosmovisión explica Le Breton, desde esta cosmovisión: “las características biológicas del hombre hacen a su posición en el conjunto... en lugar de hacer de la corporeidad un efecto de las condiciones sociales del hombre, este pensamiento hace de la condición social el producto directo de su cuerpo” (Le Breton, 2008:17). De lo que se trataba era de subordinar las diferencias sociales y culturales a la primacía de lo biológico, de naturalizar las desigualdades a partir de la observación *científica*.

De este modo, las fotografías de grupos o individuos “nativos” que sirvieron no tanto como retratos sino como medios para definir la categoría de “indio”, ligadas al desarrollo de la antropología durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, condensan elementos que la sociedad blanca representaba

a través de las imágenes: indumentaria, ambiente y temperamento; imágenes que en su época fueron consideradas como portadoras de datos objetivos que aportaban al conocimiento antropológico y que hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes y sentimientos de los imaginarios sociales sobre los pueblos originarios.

Un siglo después

En las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI en Latinoamérica encontramos toda una serie de fotografías que con su trabajo producen una resignificación de dichas prácticas fotográficas. Recordemos que como explica Priamo a partir de los años 60 se produce un giro en las formas de representación y una reivindicación de los Pueblos Originarios a partir de grandes luchas sociales, políticas y culturales. En este sentido es posible observar muchas producciones fotográficas que actualizan la problemática en la esfera contemporánea. En ellas podemos ver una voluntad de dar visibilidad a la cuestión de los pueblos originarios, tematizando tanto sus problemáticas actuales como resignificando las prácticas fotográficas que sirvieron a la construcción de un imaginario sobre ellos (1).

Luis González Palma, en Guatemala, crea una serie de retratos en los años 80 y 90 que intentan desafiar a los modos de representación de las poblaciones indígenas en su país. Recreando el viejo juego de Lotería, que consistía en una tabla de imágenes de objetos identificados con sus nombres, y era utilizado por los españoles para enseñarles la lengua española a las poblaciones locales, el autor realiza una serie de 18 retratos que conforman dos bloques de nueve fotografías cada uno (2). A grandes rasgos en todos estos retratos, los individuos miran a cámara y todos los retratos se encuentran virados al sepia e intervenidos con zonas en blanco puro, principalmente los ojos. El blanco en los ojos, los separa visualmente de la tonalidad homogénea de toda la imagen y remite tanto a un vacío como a una presencia. Un vacío que nos mira y nos advierte de los constantes intentos de un vaciamiento de la cultura local desplazada por la conquista.

Asimismo, Julio Pantoja busca denunciar los desplazamientos de las comunidades locales que son desalojadas de sus tierras para la plantación de soja transgénica. En su serie "Madres del Monte", retrata a mujeres que en el norte argentino luchan por la conservación de sus hogares utilizando un telón de fondo blanco. Con este elemento el autor pone de manifiesto un doble extrañamiento, por una parte, el del cuerpo de la comunidad con su propio entorno de vida y, por otra parte, el extrañamiento que produjo y producen los modos de representación fotográficos a partir de normas visuales fijas en pos de un imaginario sobre el otro (como en el caso del uso de telones en los retratos a fines del siglo XIX y principios del XX) (3).

En este conjunto podemos ubicar también el trabajo "Necah 1879" del fotógrafo argentino Res. Este se diferencia de los anteriores en un punto crucial: la ausencia del cuerpo en las imágenes silenciosas de paisajes desiertos o de grandes construcciones. En este ensayo, Res realiza un registro fotográfico que pone en tensión la lógica de la conquista del territorio en la Argentina a través de la representación del pasado y el presente.

Partiendo de viejas fotografías que Antonio Pozzo realizó como fotógrafo de las campañas del desierto, produce nuevas imágenes retratando las mismas escenas y lugares en la actualidad. Se establece con ello el antes y el después tras un siglo de las campañas encabezadas por Julio A. Roca. Dicho trabajo de Res culmina con una serie de imágenes en las cuales enormes letras flotan en distintos espacios conformando en su unión la consigna de Calfucurá: "No entregar Carhué al Huinca" (4).

Las imágenes de Pozzo que utiliza Res como puntos de partida son, en su mayoría, retratos del ejército de Roca con sus fusiles y uniformes o imágenes grupales de los prisioneros cuya resistencia había sido doblegada.

En las últimas imágenes de la serie el autor interviene las escenas a partir de grandes letra que se entrelazan con los paisajes. Las letras aparecen suspendidas, inmensas, irrumpiendo en el silencio y en el paisaje como una inscripción de la memoria que nos recuerda que el territorio argentino no estaba desierto y que la lógica de la conquista fue precisamente la del vaciamiento de estos territorios.

Las campañas del desierto en el contexto de los procesos de modernización es recordada por Res en el contexto del despliegue neoliberal con su creciente desigualdad social, la reducción de las condiciones de vida de poblaciones enteras, la redefinición de las identidades con sus cambios y desplazamientos a gran escala.

Los trabajos descriptos se enraízan como en un pliegue temporal con el fin del siglo XIX y principios del XX. Producciones que pueden relacionarse a un tipo de discurso que los teóricos del poscolonialismo han caracterizado como anticapitalista y que refiere a la conquista de América como sinónimo de usurpación e invoca un nosotros frente a un otro, en este caso: el imperio.

Notas

(1) Por nombrar solo algunos casos: recreando también iconografías de nuestra cultura hallamos los trabajos *Proporciones del cuerpo* (Chile - 2003), *Los indios de Tierra del Fuego* y *Bajo sospecha* (1998), de Bernardo Oyarzúm. Dentro de este grupo podemos nombrar también los siguientes ejemplos: *Vaqueiros* (Brasil - 2003), de Andreas Heiniger; *Antropología del rostro glorioso* (Brasil 1973-1996), de Arthur Omar; *Maos* (1996) y *Mae Filhinha de Iemanjá* (2000), de Adenor Gondin (Brasil); *La Royé* (Brasil - 2000), de Mario Cravo Neto; *Estética de la violencia* (2008) y *Todos los santos son muertos* (1989-1993), de Nelson Garrido (Venezuela); *Chicano* (2005 - Argentina), de Ramón Téves; *Vulgos* (Brasil - 1998-2001), de Rosângela Rennó, entre otros.

(2) Las obras de González Palma pueden verse en: <<http://www.gonzalezpalma.com/>>.

(3) El trabajo de Julio Pantoja puede verse en: <<http://www.juliopantoja.com.ar/>>.

(4) La serie completa puede verse en la página web del autor: <<http://www.resh.com.ar/>>.

Bibliografía

- ALVARADO, Margarita y Mariana GIORDANO (2007), "Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego", Revista *Magallania* 32 (2), Punta Arena, Instituto del Austral. Universidad de Magallanes.
- BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica.
- FOUCALT, Michel (2006), *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires, Altamira.
- GIORDANO, Mariana (2012), *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*, Buenos Aires, El Aronauta.
- LE BRETON, David (2010), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LE BRETON, David (2010b), *El Rostro*, Buenos Aires, Letra Viva.
- LE BRETON, David (2008), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MASOTTA, Carlos (2005), "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de ñas postales etnográficas en Argentina 1900-1930", en Marina BARON SUPERVILLE (coord.), *Arte y antropología en argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina.
- PENHOS, Marta Noemí (2005), "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX", en Marina BARON SUPERVILLE (coord.), *Arte y antropología en argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fundación para la Investigación del Arte en Argentina.
- PENHOS, Marta Noemí (2005b), *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del Siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- PRIAMO, Luis (1999), "Fotografía y vida privada (1870-1930)", en Fernando DEVOTO y Marta MADERO, *Historia de la vida privada en Argentina V. 2. La Argentina plural: 1970-1930*, Buenos Aires, Taurus.
- PRIAMO, Luis (2012), "Un patrimonio doloroso", en Mariana GIORDANO, *Indígenas en Argentina. Fotografías 1860-1970*, Buenos Aires, El Eternauta.
- PULTZ, John. (2003), *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal.
- SORLIN, Pierre (2004), *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*, Buenos Aires, La Marca.
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La conquista de América: el problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI.