

SUJETOS, PAISAJE E IMAGINARIOS DE FRONTERA EN EL NORTE DE CHILE. CONSTRUCCIÓN VISUAL/FOTOGRAFÍCA DEL INDÍGENA DEL DESIERTO Y EL ALTIPLANO*

BORDER-FRONTIER SUBJECTS, LANDSCAPES & IMAGINARIES IN THE CHILEAN NORTH VISUAL/PHOTOGRAPHIC CONSTRUCTION OF THE DESERT AND HIGH ANDEAN PLATEAU NATIVE

Margarita Alvarado Pérez**

En este trabajo se reflexiona sobre algunos de los aspectos visuales-fotográficos y estéticos de una presencia/ausencia visual del indígena del desierto y el altiplano del norte grande de Chile como sujeto y como habitante de un paisaje que se despliega en sus aspectos geográficos y culturales. Se busca comprender cómo diversas imágenes fotográficas producidas bajo variadas estéticas, en diferentes épocas, han influido, condicionado o determinado la construcción de ciertos imaginarios de frontera propios del norte de Chile. Bajo una metodología propia de la arqueología de la imagen, se realiza un recorrido cronológico y autoral y se proponen periodos para la fotografía de los habitantes indígenas de estas regiones de Chile, distinguiendo diversas modalidades representacionales de acuerdo al uso de dispositivos y procedimientos visuales.

Palabras claves: Fotografía, frontera, estética, indígenas.

This work reflects upon some visual, photographic and aesthetical aspects of the desert and high Andean plateau native, their visual presence/absence in the great north of Chile, as subject and inhabitant of a landscape that shows his geographical and cultural aspects. The aim is to understand how different photographic images produced under several aesthetics in different periods of time, have influenced, conditioned and determined the construction of a given border-frontier imaginary typical of the Chilean north. Under a methodology specific to the image archeology, we take a chronological and authorial walk in which photographic periods for the inhabitants of these regions are proposed, distinguishing several representational modalities according visual procedures and use of specific devices.

Key words: Photography, border-frontier, aesthetic, natives.

Introducción

Considerando la temprana aparición de la fotografía en América del Sur en varias de sus repúblicas, el patrimonio fotográfico que registra personajes, hechos históricos y sociales, etnias, costumbres y tradiciones ha constituido un corpus significativo desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, llegando a ser parte fundamental de los “mecanismos y formas en que las identidades nacionales comienzan a configurarse y diferenciarse” (Convocatoria Simposio Visualidades, Representaciones e Imaginarios de la Frontera Norte Chilena. Enfoques Interdisciplinarios. XX Jornadas de Historia de Chile. Imaginarios (Trans) fronteras y realidades múltiples, Iquique, 2013).

Así, mediante diversos procesos de alterización visual algunos componentes indígenas regionales han pasado a formar parte de ciertas visualidades, representaciones e imaginarios en Chile y en países con los que compartimos fronteras como Perú, Bolivia y Argentina.

En Chile, los pueblos originarios genéricamente conocidos como andinos (aimara, quechua, atacameños); *mapuche* y fueguinos (selk'nam, kawesqar y yamana) fueron sometidos a diversos procesos de alterización visual-fotográfica, bajo variadas estrategias representacionales, lo que implicó y sigue implicando la construcción y montaje de diversos imaginarios de frontera, marcados fundamentalmente por diferencias culturales y procesos de visibilización.

* Resultado de Proyecto Fondecyt 1130478.

** Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética y Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas (ICHS). Santiago, Chile. Correo Electrónico: malvarap@puc.cl

Si pensamos la frontera como un espacio transicional, de constantes transformaciones donde se manifiestan complejas relaciones sociales y culturales, más que como una línea o como un límite fijo e inamovible, se puede plantear que en Chile a partir del siglo XIX y como resultado de diversos procesos históricos y políticos se percibe la existencia de los que podríamos llamar unas fronteras internas, porque se expresan hacia el interior de una nación y su territorio (Boccaro 2001; Vezub 2002; Grimson 2004). Efectivamente, el norte de Chile, las actuales regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta; el sur de este país, las regiones de La Araucanía y Los Ríos y el extremo sur, la región de Magallanes y la Antártica Chilena, son territorios que pueden ser concebidos como espacios de marcadas y complejas diferenciaciones culturales y étnicas. Estos territorios se constituyen así en espacios porosos, ambiguos, híbridos, que operan como escenarios de interdigitación, de conflictos y relaciones políticas y simbólicas entre la población general y diversos pueblos originarios que allí han habitado. Así, en estos espacios se generan dinámicas de contacto y exclusiones, de dominación y autonomías a través de las cuales se establecen diferencias cualitativas que se expresan en coexistencias y desavenencias, procesos de etnogénesis, de conformación de identidades y de consolidación de ciertos “etnos” que van conformando unos imaginarios de frontera. Estos imaginarios de frontera –en este caso internas– comprenden, entre muchos aspectos, la instalación de diversas estrategias representacionales de acuerdo a ciertas estéticas y paradigmas específicos propios de la fotografía y presentan similitudes y diferencias dependiendo de los sujetos y paisajes fotografiados.

Para el mundo andino, hoy existe un discurso medianamente instalado de un imaginario visual en donde la producción y circulación de ciertas fotografías, han jugado un papel fundamental¹. Sin embargo, si comparamos la producción y circulación de imágenes fotográficas de otras zonas de frontera en Chile, como aquellas que registran al pueblo *mapuche*, así como las que retratan a los cazadores y recolectores *selk'nam*, *kawesqar* y *yamana*, se hace evidente una escasa representación en este soporte de lo que denominaremos como el indígena del desierto y el altiplano (Alvarado y Möller 2011; Alvarado, Mege, Bajas y Möller 2012). Esta verdadera ausencia visual plantea la existencia de ciertos procesos de visibilización e

invisibilización en la construcción visual de este sujeto andino, en lo que puede llamarse, desde el punto de vista de la estética y la representación fotográfica un dentro-fuera de cuadro².

Así, en este trabajo se reflexiona sobre algunos de los aspectos visuales-fotográficos y estéticos de esta presencia/ausencia del indígena del desierto y el altiplano como sujeto y como habitante de un paisaje que se despliega en sus aspectos geográficos y culturales, para comprender como diversas imágenes fotográficas producidas bajo variadas estéticas en diferentes épocas, han influido, condicionado o determinado la construcción de ciertos imaginarios de frontera propios del norte de Chile.

Sobre alteridades visuales e imaginarios.

Al pensar el indígena del desierto y el altiplano como parte de una alteridad visual-fotográfica, se está definiendo un cierto tipo de alteridad materializada en una imagen con características técnicas y estéticas específicas. En esta alterización se expresa un tipo particular de diferenciación visual con respecto a la experiencia de lo extraño, de lo ajeno y que por lo tanto, refiere siempre a los “otros” de un modo que rompe lo general y lo abstracto, porque surge del contacto cultural y permanentemente está remitiendo a dicho contacto (Krotz 2002). Entonces en términos estéticos-culturales podemos entender alteridad visual-fotográfica como aquello que remite a una cierta experiencia de lo extraño, diferencia que se expresa visualmente en elementos de la cultura, como gestos, indumentarias y artefactos, así como en escenarios y paisajes que comprenden aspectos culturales y naturales y manifestaciones cotidianas y rituales como fiestas y rituales (Alvarado 2007).

Estas alteridades visuales materializadas en las fotografías de los indígenas del desierto y el altiplano se han ido encadenando hasta llegar a constituir un imaginario de frontera. Al aceptar que un imaginario puede ser entendido como un “encadenamiento de imágenes que presentan un vínculo temático, que pueden llegar a nosotros por diferentes medios y que los individuos pueden interiorizar como referentes de determinados universos representacionales” (Durand 2000:19); es posible plantear que la fotografía de los indígenas del norte de Chile han contribuido de manera decisiva a la conformación de un poderoso imaginario de frontera, en diferentes épocas y bajo diversos paradigmas estéticos-fotográficos, asumidos y puestos

en práctica por variados autores. Entonces, estos “encadenamientos” pueden ser entendidos como conexiones, sucesiones, ataduras y dependencias en este caso visuales-fotográficas, que pueden ser simultáneamente temáticos y cronológicos, llegando a constituir conjuntos de representaciones enlazados, relacionados o vinculados por modalidades estético-visuales (Tavares Bessone *et al.* 2000).

Este imaginario de frontera constituido por diferentes corpus fotográficos de los indígenas del desierto y el altiplano en relación a ciertos paisajes y modos de habitar, presenta contenidos estéticos y culturales a partir de los cuales se puede reflexionar sobre diversas modalidades de representaciones visuales, porque cada sociedad, en su momento, va delineando y construyendo sus imaginarios representacionales a través de las cuales justifica sus actos de dominación, legitima sus órdenes sociales y políticos, confiere significaciones y valores a ciertos acontecimientos y personajes y construye sus identidades (Gruzinski 1991).

Arqueología visual y Fotografía

Cualquier imaginario se va nutriendo a través de diversos procesos recuerdos, anclajes históricos y mitos, los cuales van conformando verdaderos sedimentos, en este caso visuales-fotográficos, que se superponen, cruzan y entrelazan. Escarbado en estos sedimentos visuales, relacionando sus estratos y conformaciones, bajo una metodología propia de una arqueología visual, podemos ensayar una aproximación a estos “encadenamientos” de imágenes y representaciones del norte de Chile. Como metodología de trabajo y análisis la arqueología visual o también conocida como arqueología de la imagen puede ser puesta en práctica como una excavación visual, donde se considera la imagen fotográfica y sus copias y reproducciones –como vestigios que pueden ser descubiertos en archivos, colecciones y contextos iconográficos y discursivos (Edwards 1994).

De esta manera, al igual que con los vestigios materiales, se pueden definir estratos visuales, es decir sedimentos en los cuales aparece una imagen, estableciendo así sus contextos de producción y circulación (Edwards 1994). Bajo estos planteamientos generales y metodologías de análisis se puede coger el curso que van tomando ciertos procesos de visibilización e invisibilización que se producen de acuerdo a modalidades visuales y estéticas que

participan en la conformación fotográfica de los habitantes del desierto y el altiplano, donde se superponen y combinan los conceptos de alteridad visual y de imaginario. Al individualizar imágenes y autores operando en diversos contextos sociales y culturales se puede también establecer relaciones de carácter sincrónico dentro de un mismo estrato, así como vinculaciones de carácter diacrónico entre diversos estratos. Así mismo, esta estrategia de análisis hace posible comparar la instalación de ciertos imaginarios de frontera entre los corpus fotográficos del mundo andino con otros imaginarios en Chile respecto del mundo *mapuche* y las imágenes de los pueblos fueguinos.

Para llevar a cabo estos análisis de la fotografía de los indígenas del desierto y el altiplano así como su comparación con fotografías de otros pueblos originarios de Chile, se considera la imagen fotográfica como un sistema convencionalizado de representación visual que presenta sus particularidades específicas (Batchen 2004)³. Al hablar de representación nos estamos refiriendo a ese presente etnográfico *atemporal* que se instala en nuestro imaginario cuando observamos estas imágenes de los pueblos originarios que habitan en el norte de Chile y en el resto del territorio nacional, considerando que a través de la tecnología fotográfica, el fotógrafo encuadra arbitrariamente un suceso o un personaje en un espacio específico (Sontag 1996). Así, más allá de los cuestionamientos de la fotografía como mimesis de la realidad, esta imagen se constituye en representación en la medida que trae al presente un suceso o personaje. Este *re-presentar* (volver a presentar) en el caso de estas fotografías de ciertas alteridades visuales resulta particularmente importante para conocer los procesos inclusión o exclusión visual a los que han sido ciertos sujetos y paisajes del norte de Chile.

Este carácter representacional de una imagen fotográfica implica que para adentrarse en las particularidades este medio expresivo se pueden tomar dos caminos que no se excluyen y pueden ser complementarios: desde su producción y desde su circulación. Para reflexionar sobre las condiciones que han participado la construcción visual-fotográfica de los indígenas del desierto y el altiplano, nos vamos a situar desde la producción de la imagen, es decir desde los procesos mediante el cual se construye una imagen fotográfica de acuerdo y sus particularidades estéticas y técnicas (Bazin 1990; Szarskowski 1966, 1973, 1989). Si la imagen

fotográfica es un sistema convencionalizado, cada imagen está creada entonces de acuerdo a convenciones formales que definen las manipulaciones legítimas y distorsiones permisibles a las que puede ser sometida en su producción (Sekula 1984; Tagg 1988). Como representación se constituye en una construcción realizada por el fotógrafo, quien opera de acuerdo a la utilización de ciertos dispositivos y procedimientos visuales, los cuales se concretan en el acto fotográfico (Dubois 1986; Burgin 2004). Para nuestro análisis nos posicionaremos desde tres dispositivos visuales específicos: el encuadre, el plano como elementos compositivos y ángulo de toma como elemento descriptivo. Estos revelan la mirada del fotógrafo como operador y condicionan la mirada del espectador a un recuadro, siempre incompleto, de esa realidad representada⁴.

Junto con los dispositivos visuales el fotógrafo hace uso de una serie de procedimientos que le permiten ordenar un sujeto y/o un escenario antes de disparar el obturador. De esta manera, la fotografía como sistema de representación visual tiene no solo características específicas, propias de los dispositivos visuales contenidos en el programa fotográfico, sino también procedimientos que implican la organización de una situación fotografiable. Pose y escena étnica son los procedimientos visuales que utiliza el fotógrafo en la producción de sus imágenes (Alvarado 2005).

Para esta reflexión y análisis se ha considerado un corpus de cerca de 2.300 fotografías que abarca un extenso arco cronológico y espacial⁵. Siguiendo una estrategia propia de la arqueología visual se estableció la existencia de tres períodos que desde el punto de vista estético, presentan diversos paradigmas representacionales. Al cruzar aspectos cronológicos y autorales cada periodo revela la existencia de modalidades de producción visual-fotográfica que participan en la construcción de ciertos imaginarios de frontera, del indígena del desierto y el altiplano.

Fotografía temprana (Ca. 1860-Ca.1920): ausencia visual y autores desconocidos

Este período corresponde a estratos tempranos en la producción fotográfica para el norte de Chile, realizada en los primeros estudios en ciudades como Iquique (Región de Tarapacá) y Antofagasta (Región de Antofagasta), lo que implica una visualidad fuertemente marcada por una estética propia de la

fotografía del siglo XIX. También se encuentran imágenes tomadas por los primeros viajeros que utilizan la fotografía como registro de las nuevas realidades exploradas. Para esta época las imágenes del indígena del desierto y el altiplano, son poco frecuentes, aunque en varias ciudades de esta zona son numerosos los fotógrafos que se encuentran retratando la sociedad y los acontecimientos locales, como Pedro Emilio Garreaud⁶ y Luis Oddó⁷.

En relación a las modalidades visuales de los retratos de Estudio, los dispositivos visuales utilizados son ángulos de toma a nivel de los ojos y encuadres configurados por planos generales donde el sujeto fotografiado ocupa el lugar central. Desde los procedimientos visuales los personajes posan directamente frente al lente, la mayor parte de las veces con vestimentas occidentales, en medio de una escenografía de utilería con telones pintados y, solo a veces con una discreta parafernalia étnica. Su estética corresponde a un clásico retrato de Estudio del siglo XIX, con una luz que aplanan la imagen igualando el valor fotográfico del retratado con el fondo y con una indumentaria que no siempre los visibiliza como indígenas (Figura 1a).



Figura 1a. Retrato de Estudio. Región de Tarapacá. Autor desconocido 1910. Colección Particular Mauricio Salazar. Iquique, Chile.

Para esta misma época, en el mundo *mapuche* sí se encuentran una gran cantidad de imágenes bajo esta misma estética realizadas por fotógrafos como Christian Enrique Valck⁸, Gustavo Milet Ramírez⁹ u Odber Heffer Bisset¹⁰, pero la diferencia fundamental es que los sujetos posan en medio de cuidados montajes, donde su pertenencia étnica es totalmente visible, en sus ropas, sus gestos y los artefactos que los rodean (Figura 1b).

En estos años también destacan algunos fotógrafos viajeros que utilizan la imagen como un complemento y registro de sus expediciones. El viaje constituye la acción que acorta las distancias que separan observador y observado, trayendo para nosotros como espectadores esa lejana realidad explorada. Una secuencia que ejemplifica este tipo de imágenes es una realizada por William Letts Oliver¹¹, fechada en 1863. En una de las fotografías se puede observar, en un plano general, un conjunto de casas de piedra delante del cual posan un grupo de habitantes, un jinete con un par de mulas y dos camélidos



Figura 1b. Retrato de Estudio. Traiguén, Región de la Araucanía. Chile. Gustavo Milet Ramírez. 1890. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

(Figura 2a). El paisaje se constituye en un componente formal de la composición y las construcciones operan como telón de fondo delimitando la escena, lo que se acentúa por el ángulo frontal de la toma. La etiqueta manuscrita *Dwellings at the Nitra Works near Iquique*. Perú [Vivienda de los trabajadores de nitrato cerca de Iquique. Perú] informa del lugar y la condición de trabajadores de los personajes. En otra toma el encuadre se despliega mostrando una gran explanada que se abre hacia el horizonte de la Pampa del Tamarugal (Región de Tarapacá), donde aparecen unas lejanas montañas. En primer plano un rancho conformado por unos muros de piedra y un precario techo de sacos y fonolas le da perspectiva a la imagen. Algunas personas se mimetizan con el caserío. Una inscripción manuscrita *Dwellings of the workmen. Nitrate Mines. 1863. Pampa del Tamarugal* [Viviendas de los obreros. Minas de Nitrato. 1863. Pampa del Tamarugal] informa el lugar y el año fotografiado emparentándola con la imagen anterior (Figura 2b).

Como ingeniero de minas, Letts viajó por la zona andina y por los territorios de Tarapacá antes de la llamada Guerra del Pacífico y estas tomas muestran claramente su interés por fotografiar un recinto de explotación del salitre, donde el indígena está totalmente invisibilizado y solo se podría adjudicar un cierto índice de etnicidad a la escena por la presencia de los camélidos que son un referente visual fundamental del mundo andino. Estas dos imágenes forman parte de una secuencia de varias fotografías todas enfocadas sobre las instalaciones mineras, que bajo amplios encuadres muestran la



Figura 2a. Vivienda de los trabajadores del salitre. Iquique. Perú. Región de Tarapacá. Chile. 1863. William Letts Oliver. Bancroft Library, Universidad de California. Berkeley. Estados Unidos.



Figura 2b. Vivienda de los trabajadores. Minas del Salitre, 1863. Pampa de Tamarugal. Región de Tarapacá. Chile. 1863 William Letts Oliver. Bancroft Library, Universidad de California. Berkeley. Estados Unidos.

inmensidad de la pampa, las construcciones productivas y el espacio social de las viviendas de piedra.

Este interés por la vivienda alcanza otras significaciones en otras imágenes publicadas en un álbum etiquetado como Lassen Hermanos¹² (Ca.1890), quienes tenían Estudio en la ciudad de Antofagasta (Región de Antofagasta, Chile). Junto a diversas imágenes de la ciudad, de algunas oficinas salitreras y de los ferrocarriles se encuentran tomas de vestigios arqueológicos y varias imágenes de viviendas e indígenas quechuas en el área del Salar de Carcote, zona de explotación minera al interior de la región. En esta imagen el efecto es totalmente contrario a las tomas de Letts Oliver, ya que los indígenas retratados en la puerta de su vivienda resultan totalmente visibilizados bajo una estética de entorno claramente asociable al desierto –arquitectura y paisaje– y por sus indumentarias étnicas de mantas y sombreros. La composición del encuadre que sitúa el conjunto al centro de la imagen y la pose de los sujetos retratados revelan la clara intención del fotógrafo de registrar una realidad cultural diferente (Figura 3).

Al analizar estos ejemplos que forman parte de la fotografía temprana se aprecia que desde lo cuantitativo, si bien hay una variedad de fotógrafos con una producción importante en distintas ciudades del norte de Chile, las imágenes de los habitantes del desierto y el altiplano son escasas, lo cual implica una invisibilización del sujeto andino. Su presencia visual emerge asociada a la práctica de la fotografía de Estudio en vinculación al ámbito privado-familiar



Figura 3. Grupo de habitantes quechua en Amincha. Región de Antofagasta. Chile. 1890. Hermanos Lassen. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

y como parte de los registros de viaje de aquellos visitantes que por las últimas décadas del siglo XIX, se aventuraban a recorrer el desierto, fotografiando faenas mineras y oficinas salitreras. Así, el paisaje se transforma en elemento fundamental para la construcción visual-fotográfica de un territorio fronterizo –en términos culturales y políticos– marcado por complejas relaciones sociales y étnicas de sujetos que no siempre pueden ser reconocidos visual y estéticamente en su condición de indígenas.

Se conforma un imaginario de frontera donde la presencia del indígena del desierto y el altiplano resulta debilitada por una ausencia visual. Esta ausencia visual del sujeto andino contrasta notablemente con la realidad de otras zonas de frontera hacia el sur y extremo sur de Chile, donde las fotografías de *mapuches* y *fueguinos* no solo son producidas en gran cantidad, lo que deviene en la construcción de otros imaginarios de frontera con imágenes también provenientes de la práctica de la fotografía de Estudio, así como de viajeros y exploradores, sino que, además, su presencia visual es indesmentible por su indumentaria, gestos y artefactos étnicos.

El imaginario que compromete sujeto y paisaje en la frontera en el norte de Chile se construye así con escasos fragmentos donde la condición de los indígenas andinos se visibiliza con dificultad.

Fotografía intermedia (Ca. 1921-1959): emergencia visual y autores conocidos

En este período se produce la consolidación de las prácticas fotográficas con una extensa producción

a nivel nacional a través de un gran registro de sujetos y eventos, personajes importantes, acontecimientos históricos y sociales y desastres naturales tan frecuentes en Chile. En este segundo período, la producción de las imágenes del indígena del mundo andino comienza a aumentar lentamente y las autorías dejan de ser desconocidas revelando la participación de importantes fotógrafos. Estas prácticas, sobre todo a nivel regional, implican la continuación de estéticas propias de las modalidades fotográficas del siglo XIX en combinación con cambios técnicos en cámaras y emulsiones que incentivarán la movilidad de los fotógrafos, quienes comienzan a salir al exterior abriéndose a la luz natural y poniendo en práctica nuevos dispositivos y procedimientos visuales, lo que implicará una presencia visual progresiva del indígena en favor de una representación más individualizada.

En este sentido los dispositivos visuales que conforman la imagen del indígena del desierto y el altiplano se amplían bajo nuevas técnicas y los procedimientos visuales del primer período irán siendo reemplazados, paulatinamente, por una cierta espontaneidad en la pose y una naturalidad que entregan los escenarios en exteriores. Para fines de la década de los años 50 del siglo XX, comienza a tomar especial importancia la fotografía documental con un fuerte acento social y cultural (Moreno y Fresard 2006; Alvarado, Matthews y Möller 2008; Alvarado y Möller 2009). Así, el paisaje natural comienza a ser un recurso frecuentemente utilizado para la configuración de una estética de lo andino, que de acuerdo a sus particulares características como desierto y el altiplano obligan a encuadres de amplia extensión y planos panorámicos. No hay límites para los horizontes fotográficos que se expanden transversalmente bajo diferentes proporciones entre cielo y tierra, diluyendo las particularidades de lugares y comunidades a través de la imposición visual del paisaje, produciendo otro tipo de invisibilización de los sujetos, que ahora se diluyen en la inmensidad del escenario.

Esta preeminencia del paisaje sobre los sujetos se expresa en otra modalidad donde la atención del fotógrafo se centra el entorno cultural, es decir el paisaje domesticado y habitado. Es a través de los dispositivos y procedimientos visuales propios de la fotografía documental, cuya estética se asienta en el registro directo de lo observado y vivido, pero bajo algunas intenciones artísticas en cuanto a la composición y los encuadres que fotografían

pueblos e iglesias, sobre todo durante la realización de fiestas patronales y carnavales.

Un importante exponente de estas modalidades de construcción visual-fotográfica del indígena del desierto y el altiplano es el alemán Roberto Gerstmann¹³, quien llega a Chile cerca de 1924, desplazándose desde allí en diversos viajes hacia países como Bolivia y Colombia. Su obra abarca una gran cantidad de temas como instalaciones industriales –minería, ferrocarriles, etc.–, paisajes en los más diversos ambientes geográficos, ciudades y pueblos y por supuesto indígenas del desierto y el altiplano (Gerstmann 1932, 1959). Su trabajo ejemplifica un tránsito importante desde la invisibilización del habitante andino de la fotografía temprana, a una visibilización más extendida. A través del uso de dispositivos visuales que van desde planos panorámicos a primeros planos, con encuadres cuidadosamente compuestos, Gerstmann realiza un recorrido que mueve su registro desde lo general a lo particular, haciendo posible que nosotros como espectadores, vayamos acercándonos a los habitantes indígenas del norte de Chile, sus costumbres y sus rasgos culturales y étnicos. Pero sin duda es el cuidado uso de la luz donde este fotógrafo construye su propia estética fotográfica, sobre todo con el uso de marcados contrastes lumínicos, claro oscuros que marcan formas y personajes para tomas en primeros planos y juego de superficies con tomas bajo la luz matutina o de la tarde para planos generales (Alvarado, Matthews y Möller 2008) (Figuras 4a y 4b).

Uno de los ejemplos que ilustra estos planteamientos es una secuencia de cuatro imágenes



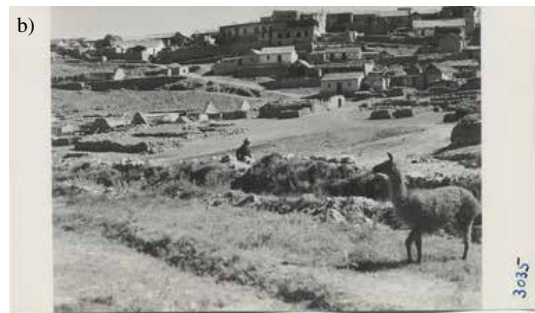
Figura 4a. Vista general del poblado de Ayquina. Región de Antofagasta. Ca. 1950. Roberto M. Gerstmann Henckel. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.



Figura 4b. Baile religioso en Conchi Viejo. Región de Antofagasta. Ca. 1950. Roberto M. Gerstmann Henckel. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

bajo un encuadre de plano general donde se puede observar en primer plano un camélido como elemento fundamental de la composición. En segundo plano hay una pirca que se eleva diagonalmente hacia el extremo de la imagen y en cuyo extremo izquierdo hay un personaje apoyado, única presencia humana en la imagen. Se completa el cuadro con un tercer plano formado por el poblado con una estética propia de la zona: casas de piedra y adobe y techos de paja brava. La secuencia se despliega en los movimientos que adquiere el camélido. La luz de la tarde proyecta las sombras de las casas y del animal en el suelo destacando formas y volúmenes. La construcción visual de Gerstmann despliega en esta imagen una estética de lo andino representado en las casas, el indígena y el camélido visibilizando una identidad étnica que trasciende la presencia humana, es el registro de un contexto (Figuras 5a, 5b, 5c, 5d).

Para esta época destacan también otros fotógrafos documentalistas que buscan imprimir a sus imágenes cualidades de autenticidad y realismo. La práctica documental en fotografía implica planificación para un acabado registro del evento o situación elegida, obligando a la utilización de diversos dispositivos visuales: para dar contexto, planos panorámicos y generales; planos medios, para mostrar actores, protagonistas y escenas específicas, y por último, primeros planos para detalles más expresivos y particulares. Los procedimientos visuales combinan tomas de sujetos posando en medio de los eventos que se registran con tomas directas, sin mediar una puesta en escena. Así, se conforman diversos conjuntos de imágenes que describen situaciones concretas a través de una visualidad fotográfica construida por la selección y mirada del fotógrafo.



Figuras 5a, 5b, 5c, 5d. Serie de un camélido en el poblado de Mamiña. Región de Tarapacá. Chile. 1930. Roberto M. Gerstmann Henckel. En: *Andinos. Fotografía siglos XIX y XX visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. M. Alvarado, P. Mege, M.P. Bajas y M. Möller. Pehuén Editores, Santiago, Chile. 2010. Página 30.

Destacan para esta época fotógrafos como Baltazar Robles¹⁴, Roberto Montandón¹⁵ y Antonio Quintana¹⁶, quienes tendrán una importancia fundamental en

los procesos de visibilización de los indígenas del desierto y el altiplano al incluirlos como personajes fundamentales de la muestra “Rostro de Chile” que se llevó a cabo en la casa central de la Universidad de Chile en 1960¹⁷.

La estética visual del conjunto de fotografías producidas por estos autores destaca por la utilización de planos medios y planos generales, como dispositivos visuales para el registro y la aproximación a un sujeto indígena. Se busca capturar aspectos culturales y sociales, lo que tiene como consecuencia una mayor visibilización del indígena del desierto y el altiplano, pero siempre como un elemento inmerso en un paisaje cultural o natural, ya que si bien su presencia está relacionada con actividades de tipo ritual o cotidiano, el paisaje continúa siendo protagonista. Los procedimientos visuales siguen sin conducir a la individualización de los sujetos, ya que la pose y la escenificación étnica relativiza sus características particulares. Ejemplo son las imágenes de Montandón y Robles que al fijar en sus encuadres, construcciones y emplazamientos geográficos de diversos pueblos del interior,

detallando aspectos arquitectónicos relevantes, de casas, iglesias y trazados de calles, instalan una presencia de un habitante andino, pero más como una referencia –casual o furtiva– en medio del paisaje, que como protagonista (Figuras 6a y 6b).

Complementariamente a estas modalidades donde la presencia del indígena compite, complementa o da una escala humana al paisaje, está el registro documental de las fiestas religiosas y ciertos rituales como la limpia de canales y el marcado de animales que se transforman en temas que van a referenciar una realidad andina. Uno de los principales exponentes de estas modalidades visuales es Antonio Quintana. Su registro de un evento de importancia fundamental para la identidad sociocultural de los pueblos del norte de Chile, como es la Fiesta de La Tirana, donde acuden una gran cantidad de cofradías, danzantes y público en general, ha llegado a constituirse en un hito visual de su trabajo¹⁸. Una selección de cinco imágenes de este autor resume el desarrollo visual del evento. Los dispositivos visuales están utilizados con la idea de mostrar la cobertura completa del evento, los encuadres de planos

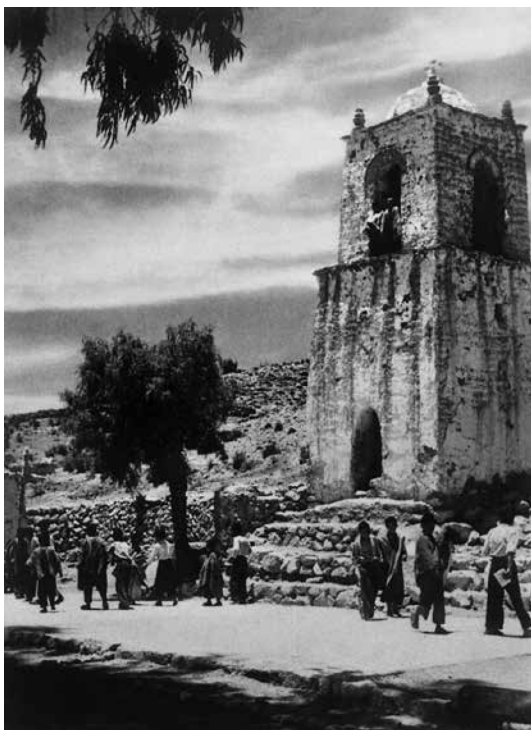


Figura 6a . Iglesia en el poblado de Tignamar. Región de Arica y Parinacota. Chile. 1950. Baltazar Robles Ponce. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago, Chile.



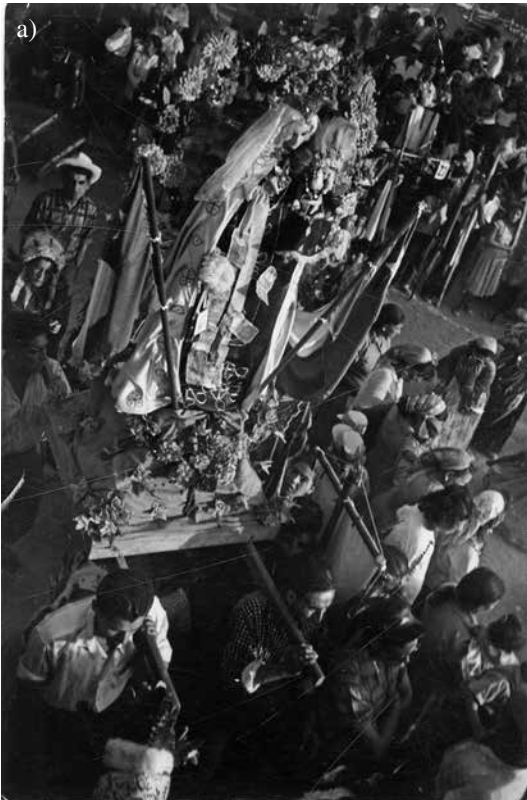
Figura 6b. Vista del poblado de Sipiza. Región de Tarapacá. Chile. 1950. Roberto Montandón Paillard. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

medios, donde aparecen personajes y contextos se complementan con encuadres de planos generales, donde es evidente la concurrencia y participación de una amplia comunidad. Ciertas identidades que se manifiestan en trajes y máscaras, instrumentos musicales, bailes y cofradías, son registradas por este autor de acuerdo a procedimientos visuales que combinan pose y escenificación, con una mirada instantánea y fugaz como si Quintana se hubiera encontrado súbitamente con los fotografiados (Figuras 7a, 7b, 7c, 7d).

Así, para este período la presencia visual del indígena va transitando desde un fuera de cuadro –muy propio del período anterior– hacia una inclusión recurrente con una presencia fotográfica mayor desde lo cuantitativo y lo cualitativo. La diversidad

de técnicas y formatos, así como de autores que se desplazan por el territorio del norte de Chile, amplía la construcción visual de este imaginario de frontera que ahora está poblado de paisajes y pueblos habitados por diversidad de sujetos con sus particularidades étnicas fijadas en sus vidas cotidianas y sus múltiples prácticas rituales y festivas.

Para este período determinante resulta el desarrollo de la fotografía en su modalidad documental, con acento en aspectos sociales y culturales, donde el paisaje constituirá el escenario fundamental para la construcción de una alteridad indígena, expandiendo el imaginario del mundo andino hacia fronteras que habían sido poco exploradas en el período anterior, materializadas en pequeños pueblos de las zonas del interior del norte grande. Especial papel juega en



Figuras 7a, 7b, 7c, 7d. Serie de la fiesta de La Tirana, Región de Tarapacá. Chile, 1958. Antonio Quintana Bello. Archivo Fotográfico y Digital, Biblioteca Nacional, Santiago, Chile.

estos procesos la exposición Rostro de Chile (1960) que incluyó en su relato visual al indígena tanto del desierto y el altiplano, como de otras regiones de Chile, redibujando los imaginarios de todos los chilenos bajo la trama de nuevas fronteras visuales.

En estas épocas la presencia visual del indígena del desierto y el altiplano comienza a igualarse con la de otros indígenas de Chile, sobre todo porque los fotógrafos ya mencionados como Gerstmann y la triada del Rostro de Chile viajan por el territorio incorporando a sus registros, bajo la modalidad documental, gran cantidad de imágenes del mundo *mapuche* (Figuras 8a, 8b, 8c, 8d).



Figura 8a. Tejedora *mapuche*. Cercanías de Temuco, Región de La Araucanía. Chile. Ca. 1950. Roberto M. Gerstmann Henckel. Región de Antofagasta. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.



Figura 8b. Mujeres *mapuche*. Traiguén, Región de La Araucanía. Chile. 1950. Roberto Montandón Paillard. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago, Chile.



Figura 8c. Mujeres *mapuche*. Cercanías de Traiguén. Región de La Araucanía. 1950. Baltazar Robles Ponce. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago, Chile.



Figura 8d. *Mapuche* en carretas en un camino entre Traiguén y Lumaco. Región de La Araucanía. Chile. Ca. 1958. Antonio Quintana Bello. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Para el extremo austral, en las primeras décadas del siglo XX hay un potente proceso de visibilización de indígenas de estas latitudes a través del trabajo etnográfico de importantes estudiosos como el sacerdote Martin Gusinde¹⁹ y el expedicionario Charles Wellington Furlong²⁰. Ya para las décadas de los cuarenta y cincuenta comienza una drástica disminución de la producción fotográfica que registra a los indígenas de esta zona y aparecen imágenes que van invisibilizando a los fueguinos bajo indumentarias occidentales y en medio de una cotidianidad de trabajo y subsistencia. Las imágenes de estos dos fotógrafos-etnógrafos muestran a los indígenas de Tierra del Fuego en todo su esplendor donde se despliegan gran parte de los rasgos culturales que los caracterizan como cazadores recolectores



Figura 9a. *Selk'nam* desplazándose en la zona norte de la Isla Grande, Tierra del Fuego. 1907-1908. Charles Wellington Furlong. Dartmouth College Library. Hanover, New Hampshire, Estados Unidos.



Figura 9b. *Yámana* preparándose para la ceremonia del *chiajaus*, rito de pasaje. Punta Remolino, costa norte del Canal Beagle, Tierra del Fuego. 1922. Martin Gusinde Hentschel. Anthropos Institut. Sankt Augustin, Alemania.

trashumantes de las estepas y canales del extremo sur, habitando un paisaje que dominan y conocen (Figuras 9a, 9b).

Para este período se observa entonces un cierto equilibrio visual entre las imágenes de los indígenas del mundo andino y las imágenes de los indígenas de otras regiones de Chile, las cuales comparten modalidades de producción fotográfica bajo las prácticas documentales y de registro.

Fotografía contemporánea (1960-2014): presencia visual y autores conocidos

En esta época y de acuerdo a una arqueología visual aparecen fotógrafos profesionales y aficionados, muchos de ellos vinculados con la actividad antropológica y etnográfica, lo cual va a tener su máxima expresión en la década de los 80 y 90. La práctica de lo que comúnmente se llama “fotografía etnográfica” consolida definitivamente

las modalidades de lo documental, por su vinculación al registro de diferentes etnias, sobre todo en el norte grande de Chile²¹.

Estas prácticas se complementan con la fotografía de autor, quienes despliegan modalidades visuales variadas e inéditas, con obra especialmente dirigida a diversos pueblos originarios. Bajo estas prácticas que destacan condiciones técnicas y compositivas muy propias del medio fotográfico, se persigue fijar un interés, una atracción del observador sobre la imagen, más que una representación directa e intencionada de una alteridad específica. Se podría decir que hay una cierta superación de la imagen como documento que materializa un corte dentro de un continuo de los acontecimientos históricos, para constituirse en imagen que participa dentro de ciertas manifestaciones culturales y políticas (Möller 2015). Se articulan entonces conjuntos o corpus de imágenes que conforman obras con características visuales y estéticas particulares e identificables por las modalidades de representación que contienen como fotografía de autor. Así es, porque en la fotografía contemporánea el fotógrafo pierde definitivamente su anonimato y comienza a ser reconocido como individuo creativo, definido por sus obras (Majluf *et al.* 2001; Newhall 2002; Boulanger 2012).

Las representaciones visuales de estas alteridades étnicas andinas devienen entonces, más que nunca, en interpretaciones visuales de autor, donde paisaje, cobertura documental y ocasionalmente el retrato se constituyen en los géneros favoritos. Un cambio importante es la incorporación del recurso del color, que instalará nuevas estéticas en cuanto a la luz y nuevas posibilidades en cuanto a los dispositivos y procedimientos visuales para componer la imagen.

Como se mencionaba, la fotografía es frecuentemente utilizada como una herramienta de registro en los trabajos de campo de antropólogos y de arqueólogos, quienes asumen el rol de fotógrafos ocasionales. Sus particulares intereses se evidencian en una gran cantidad de tomas de un mismo motivo, conformando secuencias que registran la vida cotidiana y diversas expresiones culturales especialmente ligadas a rituales y fiestas religiosas. Encuadres, planos y ángulos de toma se cierran sobre un acontecimiento cultural más que sobre un sujeto en particular, ignorando aspectos formales como una composición determinada o la utilización de la pose para definir la presencia un sujeto fotografiado. Gran parte de esta producción

pasara a formar parte de diversos archivos, donde la fotografía se constituirá en referente para un análisis y reflexión de los estudios antropológicos. Como ejemplos de estas modalidades para el Norte Grande de Chile se puede mencionar el trabajo de la antropóloga María Ester Grebe²², el caso del Padre Gustavo Le Paige²³ en San Pedro de Atacama (Región de Antofagasta, Chile) y del antropólogo Juan van Kessel²⁴ (Figuras 10a, 10b, 10c).

Destaca especialmente el trabajo del antropólogo checo Václav Šolc²⁵, quien a fines de los sesenta y comienzo de los setenta durante una breve estadía en Chile, lleva a cabo un extenso registro fotográfico de los indígenas aimara en los pueblos de Chapiquiña (Región de Arica y Parinacota, Chile) y Enquelga (Región de Tarapacá). Bajo modalidades visuales que destacan el paisaje y los poblados, Šolc despliega una mirada acuciosa sobre la vida cotidiana y las actividades de sus habitantes, fotografiando en



Figura 10a. Limpia de canales en la zona altiplánica chilena. Región de Tarapacá. Chile. Ca. 1980. María Ester Grebe. Fondo María Ester Grebe, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

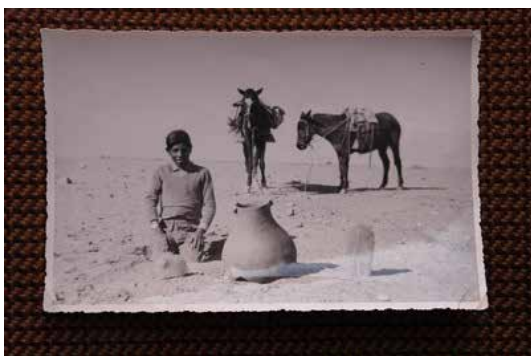


Figura 10b. Niño y vasija. Desierto de Atacama en las cercanías de San Pedro de Atacama. Región de Antofagasta. Chile. Ca. 1965. Atribuida a Gustavo Le Paige. Museo R.P. Gustavo Le Paige, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile.



Figura 10c. Fiesta de San Juan, Cariquima, Región de Tarapacá. Chile. 1989. Juan van Kessel. Archivo Fotográfico Juan van Kessel, Instituto para el Estudio de la Cultura y Tecnología Andina IECTA. Iquique, Chile.

planos generales diversas actividades y personajes (Figura 11).

Por otra parte, para este período es fundamental la fotografía de autor. Un ejemplo importante es el fotógrafo José González Enei (1954-1982). Aunque su corpus es escaso, las modalidades visuales propias de lo documental atraviesan claramente sus fotografías. Hay una presencia directa e indelible del indígena del desierto y el altiplano asociada visualmente a un escenario, donde sujeto y paisaje dejan en evidencia particularidades del contexto para componer y ejemplificar modos de vida, materializados en costumbres, indumentarias y artefactos. Como Antonio Quintana, este fotógrafo sobrepasa la pose, para fotografiar sujetos en contextos específicos, pero sin intervenir los escenarios que operan casi como telón de fondo. La imagen fotográfica constituye así un ámbito atrapado en un encuadre donde González Enei busca explicar todo un universo del mundo andino. El uso de la



Figura 11. Mujer aimara moliendo grano. Chapiquiña, Región de Arica y Parinacota. Chile. 1968-1973. Václav Šolc. Náprstek Museum, Praga, República Checa.

perspectiva fotográfica a través de la instalación de diversos planos que trabaja con focos diferenciados caracterizan sus encuadres, aunque hay una marcada preferencia por primeros planos y planos medios, lo que hace posible establecer un vínculo especial con el sujeto fotografiado, a través de su marcada visibilización (Figura 12).

Bajo la modalidad de la fotografía de autor pero muy vinculado a lo documental, podemos mencionar en el ámbito de la producción regional la obra de Pamela Daza y Hernán Pereira²⁶, quienes trabajan juntos realizando un rescate patrimonial en la zona de Iquique y alrededores (Región de Tarapacá), donde la representación visual del indígena del desierto y el altiplano se despliega bajo un estatuto de lo bello con sus complejas significaciones. Utilizan recursos y dispositivos visuales similares a los utilizados por otros fotógrafos de corte documental, pero ahora con una cobertura que comprende nuevas y eficaces condiciones técnicas, donde el color juega un papel fundamental en la construcción de la imagen. La representación del habitante andino se iguala valóricamente a un paisaje, ciudad o detalle patrimonial (Figuras 13a, 13b).

Por último, respecto de la fotografía de autor es fundamental destacar el trabajo de tres fotógrafos –Tomás Munita²⁷, Claudio Pérez²⁸ y Andrés Figueroa²⁹– que trabajan en la modalidad reportaje visual o también llamado ensayo fotográfico con temáticas que comprometen el norte de Chile y sus habitantes. A través de un trabajo documental extenso y planificado, pero con propuestas formales que buscan codificar estéticamente la imagen bajo



Figura 12. Niña aimara en las cercanías de Isluga. Región de Arica y Parinacota. Chile. 1978. José Gonzales Enci. Restaurante El Wagon, Iquique, Chile.



Figura 13a. Iglesia del pueblo de Mauque. Región de Tarapacá. Chile. Ca. 2010. Hernán Pereira. Archivo del Autor.



Figura 13b. Promesantes en la Fiesta de La Tirana. Región de Tarapacá. Chile. 2015. Pamela Daza. Archivo del Autor.

un acto estrictamente individual, estos profesionales trabajan ciertas temáticas haciendo uso de recursos narrativos-visuales por medio de la producción y sobre todo edición de ciertas fotografías, es decir recortando un corpus de imágenes acotado de un conjunto mayor.

En su reportaje visual “Muerte del Río Loa”, realizado entre los años 2009 a 2011, Munita define un territorio en su magnificencia y conformación, con una narrativa visual que va desde lo general a lo particular, en cuanto a ciertas pertenencias étnicas y culturales, con encuadres que capturan un paisaje que acoge a un sujeto en la medida que está en foco. Es un sujeto protagonista porque se define y reconoce como un sujeto originario ubicado en realidades sociales y territoriales específicas, reconocibles como parte del desierto y el altiplano. Bajo este formato de ensayo, que implica un recorrido-registro-inventario, donde cada fotografía se significa en la medida que esta junto a otras

imágenes, este realizador construye bajo una modalidad de género documental madura y depurada, donde se refleja claramente su trabajo investigativo sobre la temática y los conflictos en torno al Río Loa (Región de Tarapacá y Región de Antofagasta, Chile). Como fotógrafo se toma diversas libertades estéticas para opinar visualmente frente al tema: *A mis fotos trato de darles fuerte contenido humano, poner atención a detalles y a la luz, que juega un rol muy importante en mi fotografía. Espero que mi trabajo sea sensible y sencillo, que a todos pueda decir algo, que no esté dirigido a fotógrafos o editores si no a la gente común, de manera tal que despierte emociones. Mi compromiso es ser un puente que acerque y comprometa a las personas con lo que se está fotografiando, hacer sentir al lector la magnitud de la tragedia, por ejemplo* (Munita 2012) (Figura 14).

Claudio Pérez indaga bajo esta modalidad de ensayo en temáticas muy específicas como la fiesta, trabajo publicado en su libro *Andacollo: Rito pagano después de la siesta* (Pérez 1996), o la palabra, trabajo publicado en su *Diccionario Ilustrado Kunza, lengua del pueblo Likan Antai o Atacameño* (Pérez 2004). Su trayectoria, que en sus inicios se relaciona con marcado compromiso con la denuncia de los atropellos a los derechos humanos durante el período de la dictadura militar en Chile (1973-1990), está marcada por su búsqueda por encontrar y expresar un lenguaje propio a través de la imagen fotográfica: “[...] ¿Cómo llegué a la fotografía? Es una militancia de la especie humana, política. Comencé a hacer fotos como medio de denuncia, después me convierto en fotógrafo y mi oficio es la fotografía y



Figura 14. Pastora en las orillas del Río Loa, Región de Antofagasta. Chile. 2009-2011. De la Serie Muerte del Río Loa, Chile. Tomás Munita. Archivo del Autor.

mi manera de decir las cosas, de comunicar y de experimentar, también es la fotografía” (Labarca 2001). En sus fotografías se puede apreciar que sus modalidades visuales están fuertemente vinculadas a una tradición documentalista dándole continuidad a los aportes realizados por otros fotógrafos, como por ejemplo Antonio Quintana en la década de los 50 y 60, pero estableciendo nuevas y diferentes propuestas en los encuadres y el uso del blanco y negro y el color, junto con lo que implica un intenso trabajo de campo, donde convive y participa con la comunidad que fotografía (Figura 15).

Por último, Andrés Figueroa, también fotógrafo de dilatada trayectoria, explora modalidades visuales muy diferentes a las de Pérez y Munita en relación a la temática del mundo andino, pero también bajo la fórmula del ensayo visual. Sus indagaciones visuales transitan variadas temáticas donde el sujeto generalmente es el protagonista, como en “Tiradores” (2013-2015) o en “Ciclo Rick Shaw Riders” (2015), siempre posicionado en un contexto bien definido, fotografiado bajo la modalidad del retrato (Figueroa 2008). Estas mismas modalidades se ven en su trabajo “Bailarines del Desierto”, que tal como lo establece en su página web, es una investigación iniciada en el año 2008 pero aún en proceso, donde se despliega un registro en formato retrato, de diversos personajes que participan en algunas fiestas religiosas que se llevan a cabo en el norte de Chile en homenaje a Santos, Patronos y la Virgen María: “Su principal objetivo es producir un acercamiento entre el espectador y las personas que son las protagonistas de estas fiestas tradicionales y que representan un patrimonio vivo, cultural y religioso; contribuyendo de esta manera a enriquecer el imaginario existente respecto a las Fiestas Religiosas en la zona correspondiente al ‘Norte Grande’ en el Desierto de Atacama” (Figueroa 2015). Los sujetos están de pie posando con sus trajes de bailarines frente a telones monocromos o en medio del paisaje propio del norte de Chile, donde se percibe el desierto o rincones y calles de algún pueblo que dan contexto al retratado. Los fotografiados miran directamente a la cámara y su pose y gestos aparecen enmarcados por sus trajes de bailarines, cargando la imagen de índices de etnicidad precisos e identificables. La reiteración de esta estética transforma las imágenes-retratos casi en un inventario de los bailarines (Figura 16).

La obra de estos tres grandes de la fotografía chilena contemporánea que realizan imágenes del



Figura 15. *Sunqö* (corazón). San Pedro Estación. Región de Antofagasta. Chile. Ca. 2004. De la Serie del Diccionario Kunza. Claudio Pérez. Archivo del autor.



Figura 16. Brandon Salgado, torito waka-waka, Osada Devotos a Guadalupe de Ayquina. Calama. Fiesta de la Virgen de Ayquina. Región de Antofagasta. Chile. 2014. Andrés Figueroa. Archivo del autor.



Figura 17a. Lucio Cripsin y Eusebia Mollo realizando Pachallampi. Socoroma, Región de Arica y Parinacota, Chile. 1975. Rodomiro Huanca Vásquez, Archivo del autor. Arica, Chile.



Figura 17b. Ritualidad al sol Tata Inti. Comunidad de Visviri en los cerros de Putre durante un eclipse de sol total. Putre, Región de Arica y Parinacota. Chile. 1994. Manuel Mamani Mamani. Archivo del autor, Arica, Chile.

indígena del desierto y el altiplano se complementa y comparte registro con dos fotografías de origen indígena. Estos son Rodomiro Huanca³⁰ y Manuel Mamami³¹, cuyas trayectorias incluyen el trabajo académico, la docencia y la investigación musical y folclórica, que se despliega junto a la práctica fotográfica. Así, su quehacer se emparenta con la idea del registro de situaciones donde se manifiesta la cultura y la participación de los sujetos en determinadas prácticas y tradiciones, acercando ciertas modalidades fotográficas con un trabajo etnográfico. Estas modalidades visuales se caracterizan por una fuerte presencia del paisaje y el uso de secuencias de imágenes que se encadenan en narrativas visuales para relatar determinados acontecimientos asociados a fiestas y tradiciones, aspectos en los que se evidencia parte de su mirada como fotógrafos indígenas, más que en el uso del

dispositivo fotográfico, en las temáticas y sujetos fotografiados (Figuras 17a, 17b).

De acuerdo a estos ejemplos, para este último período llamado de la fotografía contemporánea, se observan evidentes procesos de visibilización

del indígena del desierto y el altiplano, a través de un protagonismo del sujeto andino –la mayor parte de las veces con índices étnicos reconocibles– bajo narrativas visuales propias del ensayo fotográfico o del trabajo etnográfico, donde la imagen actúa como registro. Así, como nunca los paisajes y espacios del mundo andino se presentan bajo las dinámicas de fronteras internas donde se observan contactos y exclusiones. Fotógrafos y antropólogos instalan territorios donde habitan los indígenas aparentemente segregados, donde no parece existir contacto con la sociedad no indígena. El imaginario visual se instala en una hiperconstrucción del ser indígena amparado en poderosos discursos de pertenencia étnica, que deja fuera de cuadro la realidad de los indígenas urbanos, preconizando la vida rural como referente cultural de indesmentible de etnicidad (Giordano y Reyero 2009).

Las relaciones entre las prácticas antropológicas y fotográficas descritas para este período se materializan, por un lado, en el uso etnográfico de las tecnologías de representación visual-fotográfica y por otro, en la sensibilidad estética que tiene todo fotógrafo, lo que se manifiesta en el uso de determinados dispositivos y procedimientos visuales que permiten la construcción de composiciones equilibradas y el uso de la luz como un elemento expresivo que carga de valores visuales lo fotografiado. Subyacente a esta materialización siempre está presente una contradicción fundamental entre la búsqueda de una objetividad científica y la intención de materializar una sensibilidad estética por parte del autor. Así estas imágenes contemporáneas de los pueblos indígenas del desierto y el altiplano presentan esa antinomia, esa escisión entre el absoluto fotográfico y su supuesta objetividad, su neutralidad, su científicidad y la subjetividad de la mirada de su autor. Esta es una de las paradojas que mayormente ha contribuido a la construcción de ciertos imaginarios de frontera del norte grande de Chile que comprometen sujetos y paisajes.

Bajo la mirada del artista-fotógrafo las imágenes de este mundo andino resultan adscritas a las variantes contemporáneas de la imagen fotográfica, sobre todo en la aplicación de estéticas que en ocasiones, pueden llegar a asimilarse a expresiones de las artes visuales (Möller 2015). Relativizadas y subjetivadas por autorías particulares, por formas creativas y específicas de la producción fotográfica actual, los sujetos andinos entran en cuadro, pero los límites entre lo documental y lo artístico

se estrechan y diluyen. La estética visual de lo andino promueve una reflexión crítica, donde los dispositivos visuales como planos y encuadres, reactualizan ciertos imaginarios de los habitantes del desierto y el altiplano, pero bajo nuevas propuestas visuales-fotográficas.

Comparativamente, hoy que las fronteras étnicas y culturales, por lo menos a nivel interno en Chile, aún persisten ocultas y difuminadas bajo diversos mecanismos de exclusión visuales, la visibilización fotográfica del mundo *mapuche* y fueguino, que mantenían una diferencia tan notoria en los períodos anteriores, también presentan cambios importantes, que se compatibilizan con los cambios que se analizaban en el ámbito de lo andino.

Para el mundo *mapuche*: se puede pesquisar un cierto número de fotógrafos trabajando bajo las modalidades visuales de la fotografía contemporánea, los cuales también realizan ensayos fotográficos que incluyen las realidades del mundo rural *mapuche* y sobre todo del ámbito urbano. Esta presencia visual de lo *mapuche* se ve potenciada por el uso frecuente de imágenes en el campo de lo turístico y lo comercial, así como también en el uso de fotografías por los propios *mapuche* en contextos reivindicativos políticos y culturales (afiches, dípticos y sobre todo, páginas web). Autores fundamentales resultan Lincoyán Parada³², Leonora Vicuña³³ y Mónica Nyrrar³⁴, quienes bajo la modalidad de la fotografía de autor y documental o del género del retrato instalan la presencia de diversos sujetos como protagonistas de una realidad cultural y étnica (Figuras 18a, 18b, 18c).

Para la zona de Tierra del Fuego casi no se observa producción fotográfica en relación a los indígenas y la mayor parte de las veces los fotógrafos



Figura 18a. *Longko mapuche* con su esposa. Ralco, Alto Bío-Bío, Región del Bío-Bío, Chile 1999. Lincoyán Parada. Archivo del autor.



Figura 18b. *Katan pilun*, rito de pasaje de la niña *mapuche* a mujer. Región de La Araucanía, Chile. 1985. Leonora Vicuña. Archivo de la autora.



Figura 18c. Retrato de la tejedora Cayul Queupul, Tirúa, Región de La Araucanía, Chile. 2007-2010. De la Serie *Ante mis Ojos, Ñiñe azkintuníeel*. Mónica Nyrar. Archivo de la autora.

que llevan a cabo ensayos o reportajes visuales de estas regiones australes, ponen su acento en el paisaje y la naturaleza en complemento con una mirada hacia la épica colonizadora del hombre, sobre todo de fines del siglo XIX, donde a veces se incluye la presencia de un indígena como un antecedente de

la temprana ocupación humana de estos territorios o como sobreviviente de un mundo extinto. En este escenario el trabajo de la fotógrafa Paz Errázuriz³⁵, quien realiza un “conjunto serial” de los Kawesqar de Tierra del Fuego, como “testigos terminales de las grandes abominaciones del siglo veinte”, viene a visibilizar una etnia que aún vive en la zona de Puerto Edén (Región de Magallanes y la Antártica chilena), instalando un sujeto kawesqar como protagonista absoluto (Errazuriz 2014). Bajo el título “Los nómades del mar”, en formato blanco y negro, su lente retrata diversos personajes situados en un paisaje que en ocasiones, apenas se vislumbra en el encuadre, o que en otras se expande por toda la composición desplazando al sujeto hacia los márgenes de la imagen. El foco de este ensayo fotográfico se desplaza entre lo cultural, lo etnográfico y lo contingente, expresado bajo la modalidad documental, donde las fotografías revelan la mirada de una artista que busca captar el sentir de un pueblo que desaparece a través de la modalidad del retrato, que busca resaltar las particularidades de cada uno de sus integrantes. El año 2007 se realiza la exposición titulada “Kawesqar, Hijos de la mujer del sol”, que junto con la publicación de un catálogo se constituirán en un poderoso e indesmentible referente de esta etnia, rompiendo esa asentada creencia que los grupos indígenas Fueguinos estarían extintos, incorporando al imaginario visual de los habitantes australes bajo la particular mirada de esta fotógrafa (Errázuriz 2007) (Figura 19).

La fotografía contemporánea del habitante del desierto y el altiplano corresponde a un sujeto y paisaje en cuadro, con circunstancias históricas y sociales que son capturadas por el trabajo fotográfico



Figura 19. Retrato de *Atáp*, Ester Edén Wellington, fallecida en el año 2003. Puerto Edén, Isla Wellington, Región de Magallanes y la Antártica Chilena, Chile. 1995. Paz Errázuriz. Archivo de la autora.

de diversos autores que lo muestran con índices étnicos muy visibles. La dependencia formal y estética entre sujeto y paisaje demuestra que en la construcción de este imaginario del norte grande de Chile estos elementos están indisolublemente entrelazados.

Conclusiones. Construcción visual de sujeto, paisaje e imaginarios de frontera

Como se aprecia en los períodos fotográficos analizados y considerando los cambios y variaciones en las estéticas visuales y fotográficas descritas, la ausencia-presencia del indígena del desierto y el altiplano como sujeto y como habitante de un paisaje que se despliega en sus aspectos geográficos y culturales, está sometida a un proceso de visibilización paulatina. Fotográficamente este sujeto, resulta expuesto a una verdadera transición *fuera/dentro de cuadro*, presentando diversos grados de protagonismo bajo estéticas y construcciones visuales de acuerdo a diferentes modalidades de representación que se materializan bajo los dispositivos y procedimientos visuales descritos para los períodos de la fotografía temprana, fotografía intermedia y fotografía contemporánea.

Los imaginarios de frontera como espacios transicionales se modifican de acuerdo a estos

procesos de invisibilización y visibilización observados en la producción de diversos fotógrafos, para quienes el paisaje natural –el desierto, las montañas, los camélidos– así como el paisaje cultural, como las terrazas de cultivos, las iglesias y pueblos, constituyen los escenarios que particularizan una estética visual de lo andino. Los sujetos son posicionados en estos escenarios a través del encuadre y los planos como dispositivos visuales y la pose y escena étnica, como procedimientos visuales, ocultando o destacando sus pertenencias étnicas y culturales a través de diversos índices étnicos, como indumentarias y artefactos y, sobre todo, del registro de festividades religiosas y diversos rituales que presentan un protagonismo visual fundamental en la construcción de estos imaginarios.

Así, este es un imaginario de frontera construido en sus inicios en base a ciertas ausencias e invisibilizaciones, pero que en la medida que nos vamos acercando a la producción fotográfica del presente, se va poblando de sujetos y paisajes que destacan por estéticas fotográficas propias del mundo andino, es decir como parte de unas realidades culturales específicas del norte grande de Chile, pero que también extienden sus fronteras hacia el sur de Perú y Bolivia y el noroeste argentino, trascendiendo los límites nacionales de nuestras repúblicas americanas.

Referencias Citadas

- Alvarado, M.
2005 *Fuegia Fashion*. Fotografía, indumentaria y etnicidad. Revista Chilena de Antropología Visual 6: 2-18. <http://www.antropologiavisual.cl/alvarad> [Consulta: 26 de agosto de 2007].
2007 Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego (1880-1930). En *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Editado por Margarita Alvarado, Carolina Odone, Felipe Maturana y Dánae Fiore, pp. 21-36. Pehuén Editores, Santiago, Chile.
- Alvarado, M.; Matthew, M. y Möller, C. (Editoras)
2008 *Roberto Gerstmann. Fotografía, geografía y paisaje al Sur de América*. Volumen IV, Colección Relatos del Ojo y la Cámara. Pehuén Editores, Santiago, Chile.
- Alvarado, M. y Möller, C.
2009 Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras. Estética y fotografía de los indígenas del norte grande. Revista *Aisthesis* 47: 151-177.
2011 *Memoria Visual e Imaginarios. Fotografías de Pueblos Originarios, Siglos XIX y XX*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Pehuén Editores, Santiago, Chile.
- Alvarado, M.; Mege, P.; Bajas, M.P. y Möller, C.
2012 *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes y visualidades del desierto y el altiplano*. Pehuén Editores, Santiago, Chile.
- Batchen, G.
2004 *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Editorial Gili S.A., Barcelona, España.
- Bazin, A.
1990 *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, España.
- Boccaro, G.
2001 Mundos nuevos en la frontera del nuevo Mundo. Nuevo Mundo, mundo nuevos. <http://nuevomundo.revues.org/426> [Consulta: 22 de julio de 2010].
- Boulanger, S.
2012 *Fotografía Boliviana*. Acción Cultural y Ministerio de Cultura, Estado Plurinacional, La Paz, Bolivia.
- Burgin, V.
2004 *Ensayos*. Editorial Gili, Barcelona, Chile.
- Collier, J.
1967 *Visual Anthropology: Photography as a research method*. Rinehart and Wins, New York, Estados Unidos.
- Dubois, P.
1994 *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Ediciones Paidós, Barcelona, España.
- Durand, G.
2000 *Lo imaginario*. Ediciones Bronce, Barcelona, España.
- Edwards, E. (Ed.)
1994 *Anthropology & Photography 1860-1920*. Yale University Press y The Royal Anthropological Institute, Londres, Reino Unido.

- Figueroa, A.
2008 Bailarines del Desierto (Trabajo en proceso). http://www.andresfigueroa.cl/text_bailarines.html [Consulta: 4 de enero de 2015].
- Gerstmann, R.
1932 *Chile. 280 Grabados en Cobre*. Braun & Cia Éditeurs, París, Francia.
1959 *Chile en 235 cuadros*. Hub. Hoch, Düsseldorf, Alemania.
- Giordano, M. y Reyero, A.
2009 La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones. *Revista Ramona* 94: 29-36. <http://www.ramona.org.ar/> [Consulta: 25 de marzo de 2010].
- González, S.
2006 La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. 38: 35-49.
- Grimson, A.
2004 *Fronteras, naciones y región. Agenda pós-neoliberal*. Fórum Social das Américas, Quito, Ecuador.
- Gruzinski, S.
1991 *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.
- Krotz, E.
2002 *La otredad cultural entre utopía y ciencia: un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. Fondo de Cultura Económico, Ciudad de México, México.
- Labarca, C.
2001 Claudio Pérez: "No hay arte sin política". <http://fotografiachile.blogspot.com/2005/12/claudio-prez-no-hay-arte-sin-politica.html> [Consulta: 4 de enero de 2015]
- Majluf, N.; Scharz, H. y Wuuffarden, L.E.
2001 *Documentos para la historia de la fotografía peruana. Perú 1842-1942. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Fundación telefónica y Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.
- Möller, C.
2015 *La representación del sujeto latinoamericano asociado a las transformaciones estéticas del paisaje en la fotografía latinoamericana contemporánea*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estética, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- Munita, T.
2012 Cada día un fotógrafo. <http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/05/tomas-munita.html> [Consulta 4 de julio de 2014].
- Ortiz García, C.; Sánchez-Carretero, C. y Cea Gutiérrez, A. (Coordinadores)
2005 *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España.
- Pérez, C.
1996 *Andacollo: Rito pagano después de la siesta*. Lom Ediciones, Santiago, Chile.
2004 *Diccionario Ilustrado Kunza-español, español-kunza. Lengua del pueblo Lickan Antai o Atacameño*. Codelco Chile, Santiago, Chile.
- Pinochet de la Barra, O.
1944 *La Antártica Chilena*. Imprenta Universitaria, Santiago, Chile.
- Sekula, A.
1984 *Photography against the grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. Press of the Nova Scotia School of Art and Design, Halifax, Canadá.
- Sontag, S.
1981 *Sobre la Fotografía*. Editorial Edhasa, Barcelona, España.
- Szarkowski, J.
1966 *The Photographer's Eye*. New York, Museum of Modern Art of New York, New York, Estados Unidos de Norteamérica.
1973 *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art, New York*. Museum of Modern Art of New York, New York, Estados Unidos de Norteamérica.
1989 *Photography Until Now*. Museum of Modern Art of New York, New York, Estados Unidos.
- Tagg, J.
2005 *El peso de la representación*. Editorial Gili, Barcelona, España.
- Tavares, T.M. y Queiroz, T. (Orgs.)
1998 *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. Editora Expressão e Cultura-Exped Ltda, Río de Janeiro, Brasil.
- Tornero, R.
1872 *Chile Ilustrado*. Guía Descriptivo del Territorio de Chile, de las Capitales de Provincias, de los Puertos Principales. Librerías y Agencias, *El Mercurio*, Valparaíso, Chile.
- Vezub, J.
2002 *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Ediciones Elefante Blanco, Buenos Aires, Argentina.

Notas

¹ Se utiliza el concepto de "mundo andino" para hacer referencia a unas realidades culturales que comprenden tiempos y espacios distantes y actuales y que incluyen dinámicas propias de diversos procesos sociales e históricos en un área cultural que comprende variados contextos ecológicos desde el norte de Colombia hasta el Sur de Chile y desde la cordillera de los Andes hacia su vertiente oriental como hacia el océano Pacífico. Para mayor información se pueden consultar textos de estudiosos como Victoria Castro, Jorge Hidalgo, José Luis Martínez o Calógero Santoro, que

abordan estas problemáticas desde la antropología, la etnohistoria o la arqueología. Para efectos de este trabajo, espacial y territorialmente este concepto se utilizará para hacer referencia a un área comprendida fundamentalmente por el norte grande de Chile, pero que de alguna manera se extiende hacia el sur de Perú y Bolivia y el noroeste argentino.

² Se utiliza el concepto "fuera de cuadro" para referir a un concepto utilizado en el ámbito visual fotográfico. Este término fue acuñado por el antropólogo Pedro Mege, para

- definir la inclusión o exclusión de determinados elementos dentro de un espacio fotográfico y desarrollado en diversos textos (Alvarado, Mege, Bajas y Möller, 2012).
- ³ Se define el concepto de representación (Del lat. *representatio*, *-ōnis*), en cuanto a su acepción más operativa, básica y fundamental: "Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad" (DRAE). Esta definición operativa posiciona el concepto de representación en inmediata relación con la definición de imagen (Del lat. *imāgo*, *-īnis*): "Figura, representación, semejanza y apariencia de algo" (DRAE). Así, este concepto de representación alude a una imagen, que se comprende como una representación visual analógica llamada fotografía. Esta interdependencia en el marco de este artículo define la imagen fotográfica como una representación que sustituye a la realidad (Batchen, 2004).
- ⁴ Encuadre: Determina el 'cuadro' de la fotografía a partir del cual se ordena la composición plástica de la imagen. Se refiere a los límites de lo fotografiado determinados por la posición de la cámara y su distancia con el sujeto. En relación al encuadre se pueden distinguir diversos planos; (a) primer plano, cuando existen uno o más sujetos retratados desde el pecho hacia arriba; (b) plano medio, encuadre que muestra a el o los sujetos desde la rodilla hasta la cabeza, y se puede apreciar parcialmente el contexto, y (c) plano general, donde el o los sujetos aparecen de cuerpo entero y muchas veces se puede apreciar el contexto general. Angulo de toma se define como la posición de la cámara con respecto al sujeto fotografiado. Se pueden distinguir dos posiciones fundamentales: (a) A nivel de los ojos, cámara y sujeto se encuentran en relación horizontal, es decir lo fotografiado se presenta posicionado directamente frente a la cámara, y (b) Picado/Contrapicado, cuando la cámara mira desde una angulación mayor a 45°, tanto desde arriba como desde abajo, respecto de lo fotografiado.
- ⁵ En el marco de una investigación multidisciplinaria (Fondecyt 1060681) se elaboró una Base de Datos construida sobre plataforma PC, en ambiente Windows 2000, NT y/o XP, y con el programa Microsoft ACCESS que permite la visualización de la imagen y la tabulación de su información en planillas compatibles con Microsoft EXCEL. Este instrumento no se pensó como una norma para la investigación científica en el ámbito de la fotografía, sino más bien se planteó como una herramienta dinámica, flexible, para análisis cualitativos y cuantitativos de los materiales. Complementariamente, se realizó un "Cuaderno de Trabajo de Fotógrafos, Editores de Postales y Casas Fotográficas" (Siglos XIX y XX), con un registro de cerca de 140 autores, lo que claramente muestra la pujante actividad en este ramo que había en el norte chileno, hasta fines del siglo XX (Báez y Berríos, 2006; Rodríguez 1985 y 2001).
- ⁶ Pedro Emilio Garreaud (1835-1875). De origen francés llega a Perú hacia 1855, trasladándose a Chile donde inaugura un local en 1869 en Valparaíso (Región de Valparaíso, Chile) y en Santiago, Chile. Destaca por sus retratos de Estudio con telones y decoraciones muy sofisticadas.
- ⁷ Luis Oddó Osorio. Activo en la ciudad de Iquique (Región de Tarapacá, Chile) y Santiago, Chile cerca de 1885 donde continúa con el trabajo realizado por el fotógrafo Luis Booudat Durollier (activo en Iquique entre 1880 y 1890), famoso por sus retratos y vistas de diversas oficinas salitreras de la zona.
- ⁸ Christian Enrique Valck (1826-1899). Oriundo de Alemania llega Puerto de Corral (Región de Los Ríos, Chile) en el año 1852, estableciéndose en la ciudad de Valdivia, donde abre un Estudio que continuarán sus hijos y sus nietos. Destaca por sus retratos de los colonos alemanes y del mundo *mapuche* de la región.
- ⁹ Gustavo Milet Ramírez (1860-1917). De padres franceses nació en la ciudad de Valparaíso (Región de Valparaíso, Chile). Se traslada a Traiguén (Región de La Araucanía, Chile), en 1890, donde instaló su Estudio retratando a la población local y a los *mapuche*.
- ¹⁰ Odber Heffer Bissett. 1860-1945. De origen canadiense, llega a Chile en 1886, contratado por Félix Leblanc, posteriormente instala su propio local en la calle Huérfanos en Santiago. Destaca por su extenso trabajo fotográfico que incluye retrato, vistas e imágenes de los *mapuche*, ampliamente difundidas.
- ¹¹ William Letts Oliver. 1844-1918. Nace en Valparaíso, de padre y madre ingleses, pasa su infancia en Escocia. Contratado como ingeniero por el gobierno chileno, fotografía las salitreras del Norte Grande y también las ciudades de Santiago y Valparaíso. Parte de los grabados del libro Chile Ilustrado, de Recaredo Tornero (1872), están realizados en base a sus fotografías.
- ¹² La actividad fotográfica de estos hermanos se sitúa cerca de 1888, en Cochabamba, Bolivia. Posteriormente, figuran como Lassen Hermanos, hasta 1905, logrando prestigio por sus retratos de estudio. A Thomas Lassen se le menciona como fotógrafo en la calle Arturo Prat de Antofagasta (Región de Antofagasta, Chile).
- ¹³ Roberto Gerstmann 1890-1964. De origen ruso o alemán viaja a Chile en 1924. Desarrolla un acabado registro fotográfico de paisajes y personajes en varios países de América, que se publican en libros de cuidada edición. En 1937 participa en una expedición a la isla de Juan Fernández (Región de Valparaíso, Chile), junto al director de cine alemán Dr. Arnorld Franck. En esa época viaja a la región de Tierra del Fuego y a la Antártica, imágenes que se publican La Antártica chilena. Estudios de nuestros derechos de Óscar Pinochet de la Barra (1944).
- ¹⁴ Baltazar Robles Ponce. 1897-¿? ? nace en Santiago. En 1923 ingresa al diario La Nación como reportero gráfico, trabajo que también realiza para la revista Sucesos. En enero de 1938 participa, junto a Luis Bernal, José Valladares y Enrique Mella, en la fundación de la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos de Chile (URGRACH). Contribuye al resguardo del patrimonio fotográfico y la organización de archivos, sobresaliendo por su participación en la exposición Rostro de Chile, en 1960, y el registro de numerosos actos políticos de masas.
- ¹⁵ Roberto Montandón Paillard 1909-2003. Nace en Suiza, en 1909 y se establece en Chile en 1935. Destaca en el rescate y la valorización del patrimonio nacional en arqueología y arquitectura a través de la fotografía. A mediados de los 40' asume como asesor técnico del Consejo de Monumentos Nacionales y posteriormente se desempeña como profesor de la Universidad de Chile en Santiago. En 1959, como director del Departamento de Fotografía y Microfilm de dicha Universidad, organiza junto a Domingo Ulloa y

- Antonio Quintana, la muestra *Rostro de Chile* (1960), hito fundamental en la fotografía nacional.
- 16 Antonio Quintana Contreras. 1904-1972. Nace en Santiago y sus inicios en la fotografía se producen luego de ser exonerado como docente de física y química y dirigente del Magisterio por la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Autodidacta, da cursos de fotografía en el Instituto de Artes Gráficas en la década de los 40', desarrollando la fotografía de grandes formatos, de registro social, industrial, arquitectural y paisajístico. Su militancia comunista le obliga a abandonar Chile durante el gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952), retornando en 1954. Participa de la organización de la exposición *Rostro de Chile* en 1960, remontada 2005 por la Universidad de Chile en el Centro Cultural La Moneda en Santiago, Chile en el 2005.
- 17 La gran exposición titulada como *Rostro de Chile* fue dirigida por el fotógrafo Roberto Montandón, quien en ese momento era el jefe del Laboratorio Fotográfico de la Universidad de Chile, aunque se dice que el gran gestor y realizador fue Antonio Quintana. Fue ideada con motivo de la conmemoración de los 150 años de la independencia de nuestro país, su objetivo fundamental era configurar un retrato visual de Chile, dando cuenta de las realidades geográficas y sociales de sus habitantes a través de la fotografía. Los trabajos se iniciaron cuando Quintana presentó el proyecto al entonces Secretario General de la Universidad de Chile, Álvaro Bunster en 1958. A partir de ese momento un equipo de fotógrafos encabezados por Montandón y en el cual participaron además Domingo Ulloa, Mario Guillard y Fernando Ballet, entre otros, se dedicaron a viajar por todo Chile, lo cual le imprimió a este proyecto, una importante diversidad de miradas y propuestas fotográficas (Alvarado y Möller 2009, Moreno y Fresard, 2006)
- 18 Fiesta de La Tirana es una festividad andina relacionada con la Pachamama (madre Tierra), de contenido religioso y festivo que se realiza anualmente –16 de julio– en el pueblo de La Tirana, comuna de Pozo Almonte, en la Región de Tarapacá, Chile, en honor a la Virgen del Carmen. Es una potente expresión de fe donde participan numerosa cofradías de promeseros –Antawaras, Chinos, Gitanos, Indios y Diabladas, entre otros– provenientes de Chile, Perú y Bolivia, que bailan vistiendo sus diferentes trajes y máscaras (González Miranda, 2006).
- 19 Martin Gusinde. 1886-1969. De origen austriaco se ordena como misionero de la Congregación del Verbo Divino en 1911. Con 26 años de edad, llega a Chile como profesor primario en el Liceo Alemán de Santiago y paralelamente comienza a trabajar para el museo de Etnología y Antropología de Chile. Después de llevar a cabo varios estudios de la cultura y el pueblo Mapuche en la Región de La Araucanía, en Chile, realiza cuatro expediciones a Tierra del Fuego entre 1919 y 1924 donde utiliza la fotografía como parte de su trabajo etnográfico.
- 20 Charles Wellington Furlong. 1874-1967. Oriundo de Massachusetts, Estados Unidos, realiza numerosas exploraciones geográficas por África y América, las cuales documenta con dibujos y fotografías que serán publicadas en sus artículos en Harper's Magazine. En 1907 realiza un completo periplo por la Isla Grande de Tierra del Fuego.
- A partir de 1914 se convierte en miembro del Ejército de Estados Unidos, donde se desempeñará como militar y diplomático, continuando sus viajes y exploraciones sobre todo en el Oriente Medio.
- 21 Se define aquí fotografía etnográfica como aquellas imágenes que por autorías, contenidos visuales, personajes y contextos capturados, permiten “*la conservación y comprensión de culturas(s), tanto la de los sujetos como los fotógrafos...*” (Scherer, 1995:201). Destacan bajo esta categoría las modalidades de registro visual de tipos humanos, costumbres, rituales y diversas prácticas culturales de las poblaciones nativas, especialmente de América, África, Australia y Nueva Zelanda, así como también su utilización para la entrega de información etnográfica a los espectadores (Collier 1967; Scherer, 1995; Ortiz García *et al.*, 2005; Naranjo 2006).
- 22 María Ester Grebe Vicuña. 1928-1991. De nacionalidad chilena, realiza un extenso trabajo antropológico. A inicios de los años '70 comienza un importante trabajo etnográfico con el pueblo *mapuche* y *aimara*, trabajo que continuaría durante sus años como profesora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. En esta Facultad se ha organizado un archivo con sus documentos y fotografías realizadas en sus trabajos de campo.
- 23 Gustavo Le Paige de Walque. 1903-1980. Nace Tilleur, Bélgica. Sacerdote jesuita llega a Chile en la década de los 50, instalándose en San Pedro de Atacama desde donde realiza sus trabajos de investigación en arqueología. En 1957 inaugura un Museo con el apoyo de la Universidad Católica del Norte. Publica varios libros y artículos que recogen sus recorridos por la zona de Atacama durante los cuales utilizaba la fotografía para sus registros.
- 24 Juan van Kessel (1934). Nace en la ciudad de Eindhoven, Países Bajos, en 1934. En la década de los '60 se traslada a Tocopilla (Región de Antofagasta, Chile) donde se desempeña como misionero de la Sagrada Familia, llevando a cabo amplios estudios de la cultura aimara, trabajando como investigador y docente asociado a algunas universidades de la Región.
- 25 Václav Šolc. 1919-1995. Nace en Checoslovaquia, hoy república Checa. Estudia filosofía en la Universidad de Letrán de Roma y etnografía en la Universidad Carolina de Praga entre 1945 y 1949. Entre 1966 y 1967 dirige una expedición etnográfica a Chile junto a profesionales del Museo Náprstek de Praga y el Museum für Völkerkunde de Dresden, en la que se recopila material arqueológico del desierto de Atacama y se realizan trabajos etnográficos con las comunidades *mapuche* del lago Budi, en la Araucanía. En 1969, 1971 y 1973, realiza trabajo etnográfico con indígenas aimaras en Chile, *mapuche* en la Región de la Araucanía y *kawesqar* en el sur de Chile. El golpe militar de 1973 en Chile le obliga a marcharse de regreso a su país.
- 26 Pamela Daza es médica anestesióloga y fotógrafa autodidacta. Hernán Pereira es académico de la Universidad Arturo Prat y estudió Fotografía Artística en Estados Unidos. Viven en la ciudad de Iquique (Región de Tarapacá), compartiendo un proyecto de vida como matrimonio y como fotógrafos realizando diversos ensayos y reportajes sobre la naturaleza, diversas ciudades y las fiestas religiosas del norte de Chile. Por la amplitud de

- temas y motivaciones han logrado conformar un banco de imágenes de prácticamente todo Chile.
- ²⁷ Tomas Munita Philippi. 1975. Nacido en Santiago de Chile. Ha recorrido diversas partes del mundo, realizando diversos trabajos en Oriente Medio, India, Centroamérica y Sudamérica, registrando guerras, conflictos bélicos, lugares espirituales, paisajes únicos, rostros, miserias y alegrías.
- ²⁸ Claudio Pérez. 1957. Fotógrafo documentalista y diseñador gráfico, nace en Santiago de Chile. Integrante de la Asociación de Fotógrafos Independientes AFI, agrupación fundamental en el registro de las violaciones a los derechos humanos en la dictadura militar en Chile (1973-1990). En el año 2014 se realiza una exposición retrospectiva de sus 30 años de trabajo en el Centro Cultural Gabriela Mistral en Santiago, Chile.
- ²⁹ Andrés Figueroa. 1974. Nace en Santiago, Chile. Se forma como fotógrafo en los años noventa. En 1998 integra el estudio de Fotografía *La Nave*, donde desarrolla diversos proyectos de autor como los libros *La Memoria Sagrada* y *Una Toma de Conciencia* (1999). Participa también en diversas exposiciones individuales y colectivas, y desarrolla numerosos proyectos como *Bailarines del Desierto* y *Tiradores*.
- ³⁰ Rodomiro Huanca Vásquez. 1951. Nace en Socoroma (Región de Arica y Parinacota, Chile) Se dedica a la actividad fotográfica junto a su desempeño como músico, folclorista y profesor. En los comienzos de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), se ve obligado a refugiarse en la cordillera y en 1976, al ser despedido de su trabajo en la universidad, transforma la actividad fotográfica en su sustento, registrando numerosas fiestas del mundo aimara. El año 2010, en el Día Nacional de la Fotografía, su trayectoria es reconocida por la Mesa de Fotografía de Arica y Parinacota, exhibiéndose sus imágenes en la Casa Bolognesi, Arica (Región de Arica y Parinacota, Chile).
- ³¹ Manuel Mamani Mamani. 1936. Nace en el pueblo andino de Guallatire (Región de Arica y Parinacota, Chile). Es Profesor de Estado en Educación Musical, Licenciado en Educación, mención Bilingüismo y Master of Arts, Linguistic Anthropology de la University of Florida, USA y Doctor en Cultura y Comunicación, Santiago. Ha sido académico e investigador por más de 40 años en la Universidad de Tarapacá, Arica. Su vida profesional ha estado ligada principalmente a la música y a la revalorización de la cultura y la lengua aimara.
- ³² Lincoyán Parada Cerón. 1947. Nace en Santiago. Hace sus primeras fotografías en el Foto Cine Club de Chile. Ha realizado varias exposiciones, así como trabajos periodísticos de prensa en diversos medios nacionales, siendo su labor más importante en la Revista del Domingo del diario El Mercurio. Su exposición *El mapuche con buenos ojos*, que en el 2015 se transforma en libro es un claro exponente de su trabajo con el pueblo mapuche.
- ³³ Leonora Magdalena Vicuña Navarro. 1952. Nace en Santiago, estudia Ciencias Sociales en la Universidad de la Sorbona en París, fotografía en la Escuela de Foto Arte de Chile en Santiago y realización audiovisual y multimedia en la Ecole d'Études Supérieures de Réalisation Audiovisuelle, en París. Artista visual y fotógrafa, lleva a cabo numerosas exposiciones en Chile, Estados Unidos y Europa. Sus temas son variados entre los que destacan imágenes del pueblo Mapuche.
- ³⁴ Mónica Nyrrar. Nace en Chile y emigra tempranamente a Suecia. Entre 1984 al 2002 trabaja para distintos centros de cine alternativo, organizaciones no gubernamentales, y medios de comunicación en Suecia y Centro América, Participa en muestras colectivas e individuales en Suecia, Inglaterra, Francia México y Chile. Desde 2007 vive en Santiago, Chile. En 2010 realiza el ensayo fotográfico "ante mis ojos" con retratos a mujeres tejedoras *mapuche* de la zona del Lago Budi (Región de La Araucanía).
- ³⁵ Paz Errázuriz Körner. 1944. Nace en Santiago. De formación autodidacta como fotógrafa, perfecciona su oficio en International Center of Photography de Nueva York en 1993. Activa participante del llamado *Grupo 8*, colectivo artístico que incluye a fotógrafos como Leonora Vicuña, Alexis Días, Claudio Pérez, Miguel Navarro, Javier Godoy y Alejandro Wagner. Destacan sus ensayos como *La Manzana de Adán* (1989), *El infarto del alma* (1995) y *Los Nómadas del Mar* (1996). Ha expuesto numerosas veces en Chile y Europa, Asia, África y América Latina.

