

Fotografía de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La Imagen Material y Receptiva.

Marisol Palma Behnke

Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. 2013.

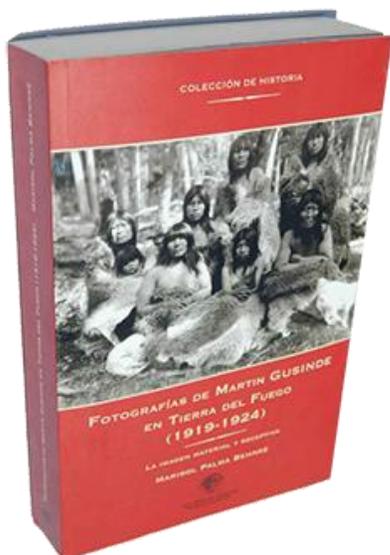
por

Felipe A. Maturana Díaz

Antropólogo Social - Realizador Audiovisual

Este libro es la traducción, ejercicio para nada inocente (Payàs, 2010), que realiza la misma autora de su tesis doctoral en Historia -defendida el 2004 en la Universidad de Leipzig, Alemania- y que fue publicada el año 2008 con el título "*Bild, Materialität, Rezeption. Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland (1919-1924)*". El año 2010 inicia este proceso de traducción y relectura, con el apoyo del Fondo del Libro (Gobierno de Chile), que implicó innumerables correcciones al texto gracias al uso de su lengua materna pero sin cambiar el fondo (2do Coloquio de Fotografía y Discursos Disciplinarios RIIF-PUC, 27/8/2013). Por lo tanto, la extensa bibliografía consultada sólo llega hasta el año 2004, con algunas excepciones. Es por ello que en esta reseña se han incluido algunas reflexiones y bibliografía adicional de los últimos años, que se han producido a nivel regional principalmente, y así contribuir al monumental esfuerzo que constituye esta obra.





Fotografía 1. Palma, 2013. Portada del libro.

Destacamos la aproximación interdisciplinaria que realiza la autora, cruzando los límites académicos, a través de una etnografía del trabajo de archivo; tal como lo plantea Claudio Rolle en el prólogo. Propuesta investigativa que nos permite transitar desde el "archivo como fuente" al "archivo como tema", con su historicidad, su voluntad institucionalizada y sus categorías clasificatorias entrelazadas con la autoridad y el colonialismo (Concha, 2005; Pavez, 2012).

Este trabajo de etnografía de/en los archivos visuales deja en evidencia la necesidad urgente de unificar las Ciencias Sociales y las Humanidades, y las ventajas de impulsar espacios de trabajo y conversación especializados capaces de comprender, como en este caso, la complejidad social de lo visual en un territorio determinado y desde una amplitud temporal significativa (Guasch, 2003; Bosa, 2010). Bajo esta perspectiva, las imágenes se convierten en lugares donde se crean y discuten los significados culturales, convirtiéndose en un "acontecimiento visual" que no encuentra un lugar disciplinario fijo. Incomodando a las actuales estructuras del conocimiento cada vez más agotadas institucionalmente (Mirzoeff, 2003; Buck-Morss, 2005).

Las formas específicas de como vemos y representamos el mundo determinan nuestras formas de actuar en él, por lo tanto, el ver y el representar son actos materiales que intervienen y crean el mundo.

Es por ello que ya no basta con estudiar las imágenes como una dimensión aislada de la cultura, sino más bien como un agente visual activo, que juega un papel determinante en los acontecimientos de nuestra cultura. Planteamientos que se resumen en la noción de "economía visual", propuesto por Deborah Poole (1997), entendida como un sistema de personas, ideas y objetos que interaccionan con las imágenes en tres niveles: producción, circulación y sistemas culturales y discursivos. Base teórica y conceptual que sustenta el análisis del presente *corpus* fotográfico compuesto por 916 fotografías tomadas por Martín Gusinde en Tierra del Fuego entre 1919 - 1924, archivadas actualmente en Anthropos Institut, y su interacción con otras imágenes, discursos y prácticas sociales.

El texto está compuesto por una introducción, cinco (5) capítulos, y las reflexiones finales. En la introducción realiza un breve recorrido por los principales autores que han pensado la imagen fotográfica, como Roland Barthes y sus planteamientos sobre la naturaleza específica de la fotografía que lo sintetiza en su noema "esto ha sido". Autor que consolida una larga tradición reflexiva que parte con Baudelaire (1859), y su preocupación por la pérdida del aura - lo bello - lo verdadero con la llegada de la fotografía, y luego con Benjamin (1931) quien pone el acento en el carácter mecánico de la fotografía y su capacidad de reproducción masiva que permite pasar de lo individual a lo colectivo.



Fotografía 2: Gusinde 1919-1920. Imagen grupal yámana en Puerto Remolino. P. 89.

Reflexiones que utiliza la autora para plantear su hipótesis sobre la posibilidad de interrogar a estos documentos polisémicos sobre sus estatutos epistemológicos "*a partir de diferentes acentos: la imagen, el soporte material y sus diversas recepciones*" (p.27). Finaliza esta introducción con la propuesta metodológica que denomina "*monografía fotográfica*", siguiendo los planteamientos de Elizabeth Edwards (2001) -y sus "*biografías sociales de las imágenes*"- y de Peter Mason (2001) -con "*La vida de las imágenes*"-, donde el énfasis está puesto en el intercambio de estas imágenes con otras representaciones, y sus vinculaciones con lo social y lo discursivo. Dando protagonismo a la búsqueda de voces provenientes del mundo fueguino actual, con el objetivo de conocer que tipo de memoria constituyen estas imágenes para esta población indígena.

El primer capítulo, es una reflexión desde la materialidad de la Colección de Martín Gusinde contada a través de una narración biográfica sobre su vida y obra como antropólogo y fotógrafo de principios del siglo XX. Biografía que finaliza con la entrega de su colección privada, conjunto de marcas que se encuentran dispersas en su estructura y superficie, al Archivo de Anthropos Institut en Sankt Agustin, Alemania, años antes de su muerte, en 1969, donde muchas de estas marcas se pierden definitivamente.

El segundo capítulo aborda seis (6) estudios de casos, algunos ya expuestos en congresos, como el caso de Nelly Lawrence y su ausencia/presencia en la fotografía yámana que es abordado a partir de un grupo pequeño de imágenes -algunas publicadas y otras no- que permiten a Marisol Palma reconstruir una rica microhistoria llena de detalles y hallazgos (Palma, 2004). Los criterios de selección de estos seis (6) casos, al interior del *corpus* fotográfico de Gusinde, fueron los de semejanzas y diferencias visuales, belleza y fuerza expresiva, y disponibilidad de información extra fotográfica- léase anotaciones, inscripciones, apuntes u otros-.

El segundo caso corresponde a los autorretratos de Gusinde y Koppers durante la ceremonia de iniciación yámana conocida como *chiejaus* realizada en 1922, fotografías que ponen de manifiesto las intenciones academicistas de ambos investigadores al querer posicionarse como etnógrafos profesionales, muy cercanos a los grupos estudiados, que utilizan modernas técnicas de registro etnográfico como la fotografía -muy valorada en la antropología de principios del siglo XX. El tercer caso aborda el anacronismo de la fotografía antropométrica (cuerpos enteros desnudos) y los tipos físicos (rostros individuales con telón) que abundan en la colección de Gusinde como resabios de una estética taxonómica decimonónica preocupada por las "razas humanas": unidad material, histórica y biológica determinada.

El cuarto caso está compuesto por una serie de retratos de mujeres que evidencian la evolución de Gusinde como fotógrafo y su búsqueda de la "indianeidad" fueguina pronta a desaparecer.

El quinto caso corresponde a un grupo de fotografías donde se borran todas las marcas de presencia colonial para lograr construir una estética primitiva, de sociedades elementales ubicadas en el primer peldaño de la escala humana, discurso visual evolucionista que se contradice con los planteamientos de la escuela histórica-cultural a la cual Gusinde adscribe teóricamente, evidenciando el carácter ambivalente y contradictorio de su discurso científico. Finalmente, el último caso aborda las fotografías de los espíritus del *hain*, de gran belleza y fuerza dramática, logradas gracias al manejo técnico de Gusinde -quien desenfoca el fondo natural, gracias al avance tecnológico, produciendo una profundidad de campo propia de la visión estereoscópica- y la escenificación activa de los fotografiados liderados por *Tenenesk*, quien ya había sido fotografiado anteriormente por el gobernador P. Godoy en 1896 (Lahille, 1898).

El tercer capítulo, es una contextualización y comparación de la fotografía fueguina de Gusinde con el "mundo imaginario" ya existente para Tierra del Fuego, que fue considerado como la antípoda, el anti-mundo, en el siglo XVI tal como queda evidenciado en la alegoría del descubrimiento del Estrecho de Magallanes de Adriaen Collaert de 1585.

}



Fotografía 3. Agostini 1910-1920. *Yayosh* pinta el rostro de *Lakutaia Le Kipa* (Rosa Yagán). P.308.

Sin embargo, la tradición representacional de lo fueguino es amplia y diversa, e incluye los dibujos de Alejandro Bouchan durante el viaje de James Cook al Pacífico Sur en 1769, las fotografías de Pierre Petit y Gustave Le Bon entre los kawésqar llevados a Europa en 1880 y 1881, las imágenes *in-situ* de la expedición La Romanche entre 1882-1883, las fotos de la expedición de Julius Popper en 1886, la fotografía familiar de E. Lucas Bridges en el cambio de siglo, la fotografía documental de Charles Furlong entre 1907 y 1908, las imágenes retocadas y publicadas por Carlos Gallardo en 1910, y las producciones visuales de Alberto María de Agostini entre 1910 y 1920, principalmente. De esta manera, se logra tematizar sobre la construcción de estereotipos culturales y visuales, donde la falsedad de los indicadores etnográficos importaba menos que su función estética de lo real. Los antiguos canoeros fueguinos del siglo XVI, caracterizados por su canoa como principal indicador étnico (Bajas, 2012), fueron "investidos" en el siglo XIX y XX con capas de piel de guanaco selk'nam como una forma de mejorar su imagen de inferioridad y fealdad que sobre ellos pesaba desde los escritos de Charles Darwin en 1839 (Alvarado y Mason, 2005). Se utilizaron diversos estilos representacionales tales como el retrato de estudio, la fotografías antropométrica, la fotografía criminal, el naturalismo y/o la fotografía documental, entre otros.

Los principales casos analizados en este capítulo son la construcción de la mujer como icono de primitividad sexual en la fotografía etnográfica, que permitió legalizar la observación de cuerpos desnudos, a partir del caso de *Kamanakar* (Carreño, 2002; Odone, 2004; Menard, 2009). Y la figura del hombre cazador de una raza salvaje, cristalizada en la secuencia fotográfica de *Athlinata* con su arpón y honda. Ambos estereotipos persisten en la fotografía de Gusinde, sin embargo, aparecen otros nuevos. El caso de la fotografía de Julius Popper junto al cuerpo de un selk'nam muerto, fue publicada por Gusinde en 1931 pero bajo un relato visual que cambia su sentido original desde la acción heroica y celebratoria de lo militar contra la barbarie hacia una acción criminal en contra de la raza selk'nam. Todo este amplio panorama histórico y representacional nos permite visualizar las distintas influencias que cruzan la práctica y desarrollo de Gusinde como fotógrafo, quien exploró el programa de la cámara fotográfica en búsqueda de nuevas configuraciones visuales (Flusser, 1990).

El cuarto capítulo es una aproximación a las cerca de 190 fotografías de cuerpos pintados obturadas por Gusinde, un grupo de imágenes destacadas por su valor estético y por su fuerte circulación en los ámbitos académico y cultural. Su potencia radica en ser una representación de cuerpos transformados en imagen, es decir una representación occidental de una representación indígena.



Fotografía 4. Misión Científica al Cabo de Hornos "La Romanche" 1882-1883. *Kamankar* sobre cubierta. p.252.



Fotografía 5. Gusinde 1923. *Ulen*, espíritu de la ceremonia del *hain*. P.169.

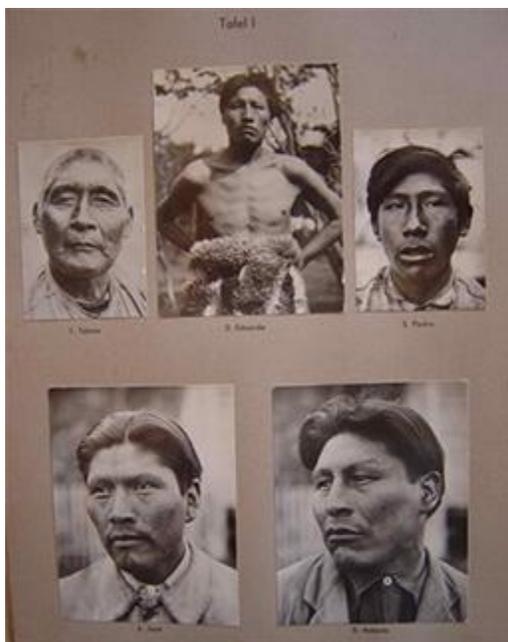
Convirtiendo a estas imágenes en un lugar de encuentro intercultural de visualidades mestizas, pues tal como señala la autora la pintura corporal no es en todos los casos 100% tradicional, pues se observa la presencia de pañuelos y corbatas en la pintura corporal del juego de *kewanix*, así como otras influencias que provienen de diseños textiles que se traspasan a algunas pinturas faciales femenina, huellas culturales visibles de procesos transculturales (Lipschutz y Mostny, 1950; Fiore 2002 y 2005). Este análisis es complementado con otros *corpus* fotográficos americanos, unas 3.000 imágenes aproximadamente, que fueron recopilados por el proyecto "Cuerpos Pintados" de la Fundación América entre 1995 y 1998. Además, de una extensa bibliografía sobre la decoración corporal: praxis donde el cuerpo y la piel se transforman temporal o permanentemente para comunicar mensajes culturales.

Un aspecto relevante, y poco explorado en general, es la función de la fotografía en el trabajo etnográfico. Pues tal como lo demuestra Marisol Palma, la fotografía tuvo fuertes repercusiones en la población fotografiada que se interesó por ellas, después de un primer momento de rechazo que inteligentemente Gusinde pudo superar al mostrar en su primer viaje el libro de Carlos Gallardo "Los Onas" donde aparecían *Tenenesk* e *Inxiol*. Rompiendo de esta manera la creencia de los indígenas de que la cámara fotográfica captura las almas y mata a las personas. Recordemos que entre 1870 y 1880, época en que aparece la fotografía en el territorio fueguino, se produce una fuerte mortandad que redujo notablemente la población nativa.

Gusinde negoció y motivó a los *selk'nam* para que hicieran una ceremonia más bella que la *yámana*, lo cual logró mediante las mismas fotografías que mostraba en cada regreso al lugar. Así, la fotografía se revela como portadora y creadora de identidades visibles y reconocibles, que estimulan la memoria oral en torno a una praxis corporal casi olvidada hasta entonces. La pintura facial distingue a los hombres de los animales pues le otorga al individuo una identidad humana.

En comparación con otros fotógrafos de pintura corporal, como Franz Boas (1890) entre los *kwakiutl*, Karl Kroelle (1890) en la amazonia peruana, y Guido Boggiani (1896 -1901) en el *Matto Grosso* y el *Gran Chaco*, se observan algunas similitudes con Boas y Kroelle, y diferencias con Boggiani, lo que demuestra que Gusinde estaba más cerca de una estética antropométrica clásica: frente y perfil.

Mientras que en el caso de Boggiani se observa un uso más amplio de ángulos dentro del esquema representacional científico, donde incluso es posible observar cierta coquetería. Las cerca de 400 fotografías de Boggiani, después de su muerte a mano de los *chamacoco*, fueron ampliamente difundidas en el medio antropológico gracias a la publicación del "Atlas Antropológico" de Lehmann-Nitsche en 1904. Convirtiendo a Boggiani en un referente obligado y pionero de la fotografía antropológica en esta región (Richard, 2006; Reyero, 2011). Esta amplia revisión permite a la autora afirmar que los cuerpos pintados son un motivo anacrónico que precede a la fotografía en la iconografía de los habitantes de América.



Fotografía 6. Gusinde, M. 1939. Die Feuerland-Indianer; Bd. 3/2 Anthropologie der Feuerland-Indianer. Tafel I. Archivo: Misión La Candelaria, Rio Grande, Argentina.

El quinto y último capítulo aborda la circulación y recepción que tiene la fotografía de Gusinde en Chile y Argentina principalmente, demostrando como estos artefactos visuales viajan y se entrelazan con procesos sociales más complejos. Para ello, Palma entrevista a una serie de personalidades relacionadas con la historia y la producción de memoria colectiva. A nivel académico Gusinde expuso sus resultados en el Congreso Internacional Americanista de 1928, y publicó los volúmenes selk'nam y yámana en 1931 y 1937 respectivamente. Trabajos valorados por destacadas figuras del mundo antropológico como Franz Boas primero y Robert Lowie después. En 1951 se traduce y publica en español el texto "Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (de investigador a compañero de tribu)" donde se incluyen un número importante de fotografías selk'nam, yámana y kawésqar bajo una estética de lo "primitivo", además de algunos autorretratos.

Sin embargo, no es hasta 1982, fecha en que se traduce y publican los cuatro (4) volúmenes de Gusinde gracias a la preocupación del Centro Argentino de Etnología Americana -CAEA-, que esta obra se convierte en fuente de estudio para la historia, la antropología y la arqueología de Tierra del Fuego. El texto fue leído por una elite de personas interesadas, sin embargo, sus imágenes fueron rápidamente copiadas y difundidas en el mundo popular, produciéndose una inversión de roles: el mundo académico se interesó por el texto y lo popular por las imágenes. División que durará hasta fines de los 90' cuando el mundo académico incorpora la fotografía a sus textos y análisis (Quiroz y Olivares, 1996; Cárdenas y Prieto, 1997), y lo popular se interesa por los mitos y tradiciones indígenas.

A nivel museográfico, el libro de Marisol Palma nos llama la atención sobre el origen del Museo Martín Gusinde fundado en 1975 en Puerto Williams, Isla Navarino. Su particularidad radica en que se da en un contexto de conflicto limítrofe con Argentina, y tiene como objetivo fortalecer simbólicamente la soberanía de Chile. Su montaje didáctico, directo y sintético, orientado a un público extranjero, utilizó la fotografía como prueba objetiva de la historia regional. Muchas de estas fotografías expuestas son de Gusinde, pero también están las de La Romanche, Furlong y Agostini, en todas ellas es posible observar una estética "primitiva" donde se invisibiliza el contacto con el europeo.

Aquí la fotografía es considerada una ventana al mundo, eliminando cualquier reflexión teórica sobre la fotografía como construcción y manipulación de la realidad, que llega finalmente en 1979 con la obra del artista Eugenio Dittborn y los escritos de Ronald Kay en 1980. A fines de los 80' se realizan dos exposiciones en Chile, una sobre los "Hombres del Sur" y otra sobre "Martín Gusinde", ambas muestras permitieron que el mundo fueguino fuera conocido en el espacio cultural chileno, impulsando nuevas expresiones visuales y audiovisuales (Maturana, 2006).

Las fotografías de Gusinde desencadenaron múltiples y dinámicos procesos de recepción, apropiación y construcción identitaria a nivel local en los años 90'. Un imaginario visual que se pobló con una serie de construcciones estereotipadas que se ha diversificado con una lógica mas bien informal, y en diferentes contextos y soportes: postales, posters, juegos de ajedrez, carros alegóricos, disfraces, etc.

Lo que permite afirmar que las fotos de Gusinde son imágenes que muestran una visión positiva del fueguino puro-pretérito, y que se opone al indígena mestizo-presente.

Pero ¿que tipo de memoria constituyen estas imágenes para los actuales fueguinos?. Para ello, la autora visita en el año 2002 a tres (3) mujeres yámana de la comunidad de Ukika en Isla Navarino, a quienes conoció junto a Anne Chapman el año 1998. Cuando les preguntó ¿que les dicen estas fotografías de Gusinde? Ellas respondieron identificando a los fotografiados y después recordando a Gusinde.

Una de ellas, Ermelinda Acuña, conoció a Gusinde durante el *chiejaus* de 1922 en Mejillones -lugar que habitaron los yámana hasta 1954-. Y cuando les mostró las fotografías de La Romanche dijeron, que no les decían nada, que eran personas extrañas. Un dato importante en la relación de los yámana de Isla Navarino con las fotografías de Gusinde lo entrega el director del Museo Martín Gusinde, Maurice Van der Maele, quien señala que el museo se convirtió para algunos en una especie de álbum familiar de gran formato "*personas mayores van constantemente con los nietos al museo y les cuentan sobre sus parientes mirando las fotos [...] como una forma de provocarlos a conocer las historias que ellos no habían valorado [...] [lo que] provocó largas conversaciones dentro de la comunidad. Eso fue mérito enorme*" (p. 412).



Fotografía 7. Gusinde 1919-1920. Martín Gusinde en Estancia Punta Remolino junto a Chris y Juan Calderón - padre de Úrsula y Cristina.

Cristina y Úrsula Calderón recuerdan que Gertie les contaba quienes eran los fotografiados y "lo que ha sido"- siguiendo a Barthes-. También señalan que las fotografías son un recuerdo lindo, que les permite conversar y recordar ("volver a pasar por el corazón"). Por lo tanto, la recepción de las fotografías en Ukika es una especie de regreso a lo privado desde lo público, desprendiéndose de su peso etnográfico para convertirse en fotos familiares de un pasado familiar-comunitario (Ortiz *et al.*, 2005; Petroni, 2009; Da Silva *et al.*, 2010; Giordano y Reyero, 2011).

A modo de conclusiones, se confirma la naturaleza polisémica del dispositivo fotográfico, y la necesidad de abordarlo desde una perspectiva interdisciplinaria.

En relación al *corpus* estudiado, es posible señalar que Gusinde escenificó la realidad visual bajo una estética de purismo cultural. Logró una limpieza en los retratos, muy similar a la de Edward Curtis en EE.UU., que muestra a los selk'nam como un 'noble primitivo'. Esto no sólo interesó a los académicos y la sociedad en general, sino también a los propios fotografiados que se alegraban al ver fotografías de sí mismos. Juego de espejos y miradas que fomentaron los mitos y las tradiciones de manera concentrada. Construcción de fronteras discursivas e identitarias, individuales y colectivas.

Los motivos visuales de los cuerpos pintados, la mujer primitiva erótica y el valiente cazador nómada, son anacronismos transhistóricos que perviven en la fotografía del siglo XX bajo una mezcla de estéticas representacionales donde los "tipos raciales" (retratos de frente y perfil, y con telón de fondo idealmente) es lo que predomina. Y a pesar de que la mirada del fotógrafo tiene una posición de poder privilegiada, no hay que desconocer el rol destacado que jugaron los fotografiados en la construcción visual. Pues tal como lo demuestra este libro en su análisis, la presencia de Nelly Lawrence entre los yámana, como de *Tenenek* entre los selk'nam, es tan notoria y destacada que podemos considerarlos en algunos casos los verdaderos autores de las fotografías.

A partir de los 70' las fotografías de Gusinde vuelven a la comunidad yámana a través del Museo Martín Gusinde, que se instala en isla Navarino con objetivos geopolíticos.

Iniciándose diversos procesos de lectura, apropiación e identificación que liberaron a estas imágenes de su carga etnográfica para llenarse ahora de sentimientos y recuerdos familiares. La fotografía se convierte así en un artefacto que contribuye a la actualización y perpetuación de una "memoria viva".

Al igual que Gusinde, a comienzos del siglo XX, muchos artistas, exploradores, científicos, viajeros y misioneros, entre otros, tomaron miles de fotografías de un otro cultural pronto a desaparecer, fomentando la consolidación de la modernidad y sus instituciones. La lógica taxonómica y coleccionista de la Ciencias Naturales, junto al éxito comercial de las fotografías exóticas, fomentaron su acumulación por parte de instituciones públicas y privadas que aún conservan estas fotografías. Muchas de ellas, a diferencia del caso de Gusinde, no han circulado ni se encuentra debidamente archivadas ni descritas, producto de su escaso valor estético-comercial donde abundan los fuera de foco, las imágenes reiterativas y los re-encuadres.

Los archivos, a pesar de ser estructuras cerradas, permiten la identificación de relatos interiores -a modo de sistemas narrativos autónomos- que pueden complementarse con contextualizaciones históricas y análisis estéticos (Alvarado, 2011). Por lo tanto, se hace urgente continuar con las etnografías de/en los archivos que nos permitan relevar los cientos de *corpus* visuales hoy olvidados y silenciados.

Bibliografía Complementaria.

2do Coloquio de Fotografía y Discursos Disciplinarios RIIF-PUC, 27/8/2013.
http://www.livestream.com/anillaculturalmac/video?clipId=pla_035b56fa-1c17-4598-b5a9-4179a912b0fd&utm_source=lslibrary&utm_medium=ui-thumb

Alvarado, Margarita.

2011. "**Enterrar - desenterrar. Archivos fotográficos, documentación y arqueología visual**". En *Chile: Fotografía y Con-vivencia*. Carla Möller y Luis Weinstein (Curadores). CNCA, Gobierno de Chile. pp. 12-15. Santiago.

Alvarado, Margarita y Peter Mason.

2005. "**Fuegia Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad**". En *Revista Chilena de Antropología Visual*. Nº6. pp. 2-18. Santiago.

Bajas, María Paz.

2012. "**Representación del indígena fueguino en dibujos, grabados y fotografías**". En *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*. Nº4. pp. 10-21. Vitoria. <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Maria-paz-bajas.pdf>

Bosa, Bastien.

2010. "**¿Un etnógrafo entre los archivos? Propuestas para una especialización de conveniencia**". En *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 46 (2). pp. 297-530. Bogotá.

Buck-Morss, Susan.

2005. "**Estudios Visuales e Imaginación Visual**". En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Editorial Akal. pp. 145-160. Madrid.

Carreño, Gastón.

2002. "**Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral**". En *Revista Chilena de Antropología Visual* Nº 2. pp. 133-153. Santiago.

Concha, José Pablo.

2005. "**Voluntad, azar y sentido en el archivo fotográfico**". En *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas Aisthesis* Nº 38. pp.160-170. Santiago.

Da Silva, Ludmila; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (Ed).

2010. **Fotografía e Identidad. Capturado por la cámara, devolución por la memoria**. Ed. Nueva Trilce. Buenos Aires.

Fiore, Danae.

2005. **"Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades"**. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 6. pp. 55-73. Santiago.

2002. **"Body painting in Tierra del Fuego. The power of images in the uttermost part of the World"**. Tesis doctoral. Institute of Archaeology, University College London, University of London. Londres.

Flusser, Vilém.

1990. **Hacia una filosofía de la fotografía**. Biblioteca Internacional de Comunicación - SIGMA. Editorial Trillas, México D.F.

Giordano, Mariana y Alejandra Reyero (compiladoras).

2011. **Identidad en foco. Fotografía e Investigación Social**. UNNE / CONICET, Resistencia.

Guasch, Anna María.

2003. **"Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión"**. En *Estudios Visuales*, Nº1. CENDEAC. pp. 8-16. Murcia.

Lahille, Fernand.

1898. **"Fines de verano en la Tierra del Fuego"**. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo VIII, Talleres de Publicaciones del Museo. pp. 1-24. La Plata.

Lipschutz, Alejandro y Grete Mostny.

1950. **"Cuatro conferencias sobre los indios fueguinos"**. *Revista Geográfica de Chile*. Santiago.

Maturana, Felipe.

2006. **"El documental fueguino chileno en el siglo XXI. Una mirada desde la antropología visual"**. En *Magallania*. Vol. 34 (1). pp. 59-75. Punta Arenas.

Menard, André.

2009. **"Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz"**. En *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas Aisthesis* Nº 46. pp.15-38. Santiago.

Mirzoeff, Nicholas.

2003. Una introducción a la cultura visual. Editorial Paidós. Barcelona.

Odone, Carolina.

2004. **"Una mirada a la fotografía de la Misión Científica al Cabo de Hornos"**. En Seminario 'Fotografía, Memoria y Ficción'. UDP, CNFP, UC, DIBAM. Santiago.

Ortiz, Carmen; Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea.
2005. **"Maneras de mirar, lecturas antropológicas de la fotografía"**. CSIC, Madrid.

Palma, Marisol.

2004. **"Un caso fotográfico a la luz de los Viajes de Martín Gusinde a Tierra del Fuego (1918-1924)"**. Actas del V Congreso Chileno de Antropología. pp. 130-139. Santiago.

Pavez, Jorge.

2012. **"Disciplina científica colonial y coproducción etnográfica. Las expediciones de Martín Gusinde entre los yámana de Tierra del Fuego"**. En *Magallania*, Vol. 40 (2). pp. 61-87. Punta Arenas.

Payàs, Gertrudis.

2010. **El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521-1821)**. Ed. Iberoamericana. Madrid.

Petroni, Mariana.

2009. **"La recepción de la imagen. Una reflexión antropológica sobre la representación del indio en México"**. En *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas Aisthesis*. Nº 46. pp. 128-150. Santiago.

Quiroz, Daniel y Juan Carlos Olivares.

1996. **"Cosmovisión fueguina: Las cordilleras invisibles del infinito"**. En *Culturas de Chile. Etnografía: sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*. J. Hidalgo et al. (Ed). Editorial Andrés Bello. pp. 241-256. Santiago.

Reyero, Alejandra.

2011. **"Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani"**. En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Nº 42. pp. 33-49. Quito.

Richard, Nicolás.

2006. **"Cinco muertes para una breve crítica de la razón artesanal"**. En *Anales de Desclasificación*. Vol. I, Nº 2. pp. 827-831. Santiago.