

## La Imagen Fotográfica como Artefacto: De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica<sup>1</sup>

Margarita Alvarado<sup>2</sup>

La imagen fotográfica de grupos indígenas –también llamada fotografía etnográfica o étnica, términos bastantes discutibles– a constituido, en diferentes momentos y lugares un importante referente para la creación y consolidación de diferentes imaginarios de variados pueblos y culturas. Para que esto ocurra son múltiples los factores, elementos y condiciones que operan, tanto a nivel de la producción de la imagen fotográfica, como de su circulación y sobre todo de su “consumo”.

### Arqueología de la imagen fotográfica.

Para llevar a cabo estos análisis y reflexiones se propone la práctica de una arqueología visual, (Edwards 1998), es decir una estrategia de investigación que recoja y sistematice las imágenes fotográficas como vestigios, como restos materiales conservados en diferentes contextos iconográficos.

La excavación arqueológica en colecciones de archivos y museos permite, no sólo el hallazgo y la recopilación de una gran cantidad de material, si no que también su contextualización por medio de la definición de diversos estratos iconográficos. En este sentido entonces consideramos las imágenes fotográficas como fragmentos arqueológicos–visuales que para su comprensión y lectura, deben ser fijados dentro de esquemas y manifestaciones más amplias del conocimiento antropológico e histórico.

De esta manera podemos identificar los autores y sus contextos de trabajo; establecer relaciones cronológicas para distinguir fechas de producción y contextos iconográficos, para fijar su circulación y los soportes donde fueron actualizadas; y por último, definir aspectos estéticos y formales con relación a los formatos, composición de la toma y personajes retratados, para precisar estilos y tendencias fotográficas.

De acuerdo a esta metodología de análisis, veamos algunos aspectos con relación a la producción y circulación de fotografías de *mapuche* en formato *Carte de Visite* y *Tarjeta Postal* producidas a fines del siglo XIX y comienzos del XX, pero que circulan y son reproducidas en diferentes soportes hasta el día de hoy.

### Producción de la imagen: El ojo del fotógrafo.



Para la producción de estas imágenes los fotógrafos hicieron uso de diversos dispositivos y recursos visuales propios de la práctica fotográfica de la época. Uno de estos recursos fundamentales es la “pose”<sup>3</sup>. Todo sujeto fotografiado debía posar ante la cámara, asumiendo gestos y actitudes que no sólo obedecían a requerimientos técnicos, si no que se relacionaban con las concepciones propias del retrato. De esta manera se fijaba una cierta actitud específica del sujeto fotografiado, que muchas veces se acercaba casi a lo teatral.

1. Este trabajo forma parte del proyecto “Fotografías del fin del mundo: Construcción imaginaria del indígena fueguino como sujeto histórico (1880 – 1930)”. (Fondecyt 1030979).

<sup>2</sup> Docente e Investigadora, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>3</sup> Se utiliza el término “artefacto” en el sentido de arte factu “hecho con arte”, es decir, para definir un utensilio o aparato. Para la producción de este artefacto se necesita el dominio de una tecnología –en este caso representacional– en el sentido del conocimiento en el uso de herramientas, máquinas y procedimientos que permiten la producción de una imagen fotográfica en un soporte y un formato específico.

Los recursos que acompañaban la “pose” son el telón y una parafernalia de objetos que ambientaban, casi escenográficamente una situación. Así, se establecen en estas imágenes genuinos modelos en cuanto a lo que se considera estéticamente propio del nativo como personaje exótico y desconocido. Surge entonces lo que podemos definir como “escena étnica”, es decir, un verdadero montaje dramático donde el sujeto retratado aparece posando en medio de una auténtica escenografía (Alvarado y Mason 2000).



De esta manera, la producción de la imagen se distingue por el manejo que hace el fotógrafo de todos estos recursos y dispositivos.

El *mapuche* retratado en estas fotografías formato *Cabinet*, *Carte de Visite* y *Tarjeta Postal* son el resultado de este montaje fotográfico, donde los elementos étnicos que los caracterizan, como armas y vestimenta han sido cuidadosamente dispuestos por el fotógrafo.



### Producción del formato: La industria de la imagen



La producción de la fotografía en formatos determinados comenzó tempranamente, implicando el desarrollo de una verdadera industria de la imagen<sup>4</sup>. En 1854, Adolfo – Eùgene Didéri patenta en Francia la *Carte de Visite*, que se realizaba en base a un negativo en placa húmeda tomado con una cámara especial de cuatro lentes. Posteriormente se hacía una copia en técnica colodión que se pegaba en un soporte secundario de alrededor de 10 x 7.5 cm.



En muchas ocasiones en este soporte secundario se exhibía la firma del fotógrafo o el nombre del estudio fotográfico. La verdadera producción en serie de la fotografía en este formato implicó la popularización y pronta circulación de retratos y vistas que comienzan a ser coleccionados. A partir de 1860 aparecen los álbumes especialmente acondicionados para exhibir estas colecciones.



En Chile, muchos fotógrafos que vivían en la zona de La Frontera (IX y X regiones, Chile) o que viajaron al sur, realizaron numerosas tomas del mundo *mapuche* para ser reproducidas en este formato<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> El término “pose” define claramente una “postura afectada, especialmente ante la cámara fotográfica” (Diccionario de la Real Academia Española).

<sup>5</sup> Los formatos más familiares de la fotografía de fines del XIX producida en Chile, además de la *Carte de Visite* son el *Cabinet* y el *Imperial*, entre otros. Mayores antecedentes se pueden consultar en Rodríguez 2001.



La estandarización de la imagen y el pequeño formato de este tipo de fotografías hacía difícil percibir sutilezas en el rostro del retratado, la iluminación y los gestos y expresiones. Así, el fotógrafo transforma a los sujetos *mapuche* en modelos de una etnicidad, llegando a importar más el conjunto fotografiado –lo que hemos definido como escena étnica– que el personaje como individuo.(ver además figura 6).

Por otra parte, la producción de la *Tarjeta Postal* con imágenes en su anverso, transforma rápidamente la fotografía en una ilustración que acompaña la escritura en el contexto epistolar, implicando su ultramasificación por la inmensa circulación que adquiere esta modalidad de comunicación<sup>6</sup>.



De esta manera, se “globaliza” un formato y una estética en cuanto a la producción de un artefacto que permite compartir desde la lejanía, los momentos de asombro que surgen durante un viaje y también hace posible llevar a casa, aquellos paisaje ciudades y personajes anónimos que vamos encontrando, para recordarlos en el futuro mediante la contemplación de la imagen. El mundo y sus rincones, incluso hechos históricos dramáticos como la guerra, quedan representados en este pequeño rectángulo. (Ver Figura 13, Figura 14) Muchas veces, importa más el conjunto que el sujeto fotografiado. En la mayoría de las *Tarjetas Postales* se trabaja con una rigurosa composición que da cuenta de totalidades, privilegiando imágenes que retraten escenas y paisajes.

A esta característica visual debemos agregar los traspasos y cambios de autorías, porque el hecho de que la *Tarjeta Postal* permita una reproducción mecánica de la imagen fotográfica hace que aparezca el “Editor”, es decir, diversos personajes y estudios fotográficos que se dedican a producir una gran cantidad de estas imágenes para su comercialización y difusión al gran público.



La imagen del mundo *mapuche* también llegó a formar parte de estas representaciones. Imponentes *longko* y encantadoras mujeres con sus tradicionales indumentarias y vestimentas; (ver Figura 17, Figura 18 y Figura 19) “escenas étnicas” con *mapuche* posando rodeados de sus artefactos son los temas recurrentes que

<sup>6</sup> Algunos de estos fotógrafos son Christian Enrique Valck (1826-1829); Gustavo Milet Ramírez (1860–1917) y Odber Heffer Bisett (1860–1945), entre otros. Para mayores antecedentes se puede consultar Alvarado et al., 2001 y Rodríguez, 2001.

comienzan a publicarse en el formato *Tarjeta Postal*, haciendo posible el viaje por el mundo de este pueblo que habita el sur de Chile.

### **Producción del formato: recursos y procedimientos visuales.**

Los procedimientos y dispositivos utilizados para la producción de estas imágenes en formato *Carte de Visite* y *Tarjeta Postal* son comunes a los utilizados en las fotografías en general sin embargo, hay algunas particularidades que resultan propias de estas dos modalidades.

Estos recursos otorgaron a estas imágenes una estética específica que impulsaron su consumo y circulación, no sólo en la época en que fueron producidas sino hasta el día de hoy donde son buscadas y coleccionadas con verdadero ahínco.

Veamos algunos de ellos. Uno de los efectos inmediatos de la producción de imágenes en formato *Carte de Visite* fue la aparición de series temáticas<sup>7</sup>. Es lo que comúnmente se conocen con el nombre “tipos”, verdaderos conjuntos de imágenes que muestran aspectos raciales y culturales de los pueblos nativos.

En el mundo *mapuche* se hace frecuente encontrar que muestran estas series en donde posan los mismos personajes, muchas veces ubicados en el mismo escenario. El retrato de estudio y la escena étnica forman parte de esta práctica. Los personajes fotografiados, supuestamente, visten ropas tradicionales y están acompañados de varios elementos que certificarían su pertenencia étnica. De esta manera, el estudio del fotógrafo o una reducida superficie de algún patio sureño, se transforman en un ambiente modelado externamente para recrear una realidad étnica en un espacio totalmente ficticio.

En este escenario los retratados se transforman en los mismos personajes, interpretando sus propios comportamientos y prácticas culturales, en estas pequeñas historias que se muestran en cada una de estas imágenes fotográficas.



---

<sup>7</sup> La Tarjeta Postal nace como concepto en 1869, posteriormente, en 1875, la Unión Postal General de París establece tarifas comunes y comienzan a masificarse los protocolos de impresión. Es en 1902 que Inglaterra establece un cambio trascendental proponiendo la existencia de un reverso para el mensaje, el nombre y dirección del destinatario, y un anverso para la impresión de una imagen (Fraser, 1999). En Chile los primeros antecedentes sobre la producción de la Tarjeta Postal se pueden ver el Laval 1899, desgraciadamente este es un tema al cual historiadores y antropólogos han dedicado poco tiempo en nuestro país.

Otro dispositivo visual utilizado en estas imágenes se relaciona con ciertos aspectos gráficos. La fotografía traspasada de su soporte en papel emulsionado a una publicación impresa –como es el caso de la *Tarjeta Postal*– no sólo resulta modificada en su aspecto material, si no que muchas veces aparece intervenida con diversos efectos propios de la industria gráfica, como la utilización de elementos alegóricos o simplemente algún elemento geométrico para destacar el motivo central de la imagen. El famoso efecto del “coloreado” de las figuras fue muy utilizado en las *Tarjetas Postales*. Probablemente con este recurso gráfico se buscaba acentuar el efecto de realidad de la imagen, sobre todo en una época donde la fotografía a color todavía no se había desarrollado.



intervenida con diversos efectos propios de la industria gráfica, como la utilización de elementos alegóricos o simplemente algún elemento geométrico para destacar el motivo central de la imagen. El famoso efecto del “coloreado” de las figuras fue muy utilizado en las *Tarjetas Postales*. Probablemente con este recurso gráfico se buscaba acentuar el efecto de realidad de la imagen, sobre todo en una época donde la fotografía a color todavía no se había desarrollado.



En esta misma dirección se puede observar otro tipo de intervenciones que implican una verdadera “cirugía de la imagen”. La producción de una *Tarjeta Postal* de nativos requiere que todo aquello que contamine una referencia étnica de la imagen deba ser extirpado. Así, un sujeto, que por su atuendo de terno y corbata, evidentemente, parece no ser *mapuche*, puede ser reemplazado o más bien hecho desaparecer por otro personajes que si se considera representativo de lo *mapuche*. La única manera de llevar a cabo esta cirugía es trasplantando de un contexto iconográfico a otro un sujeto específico. Mediante esta operación se valida una *Tarjeta Postal* como la reproducción de una realidad étnica.



La única manera de llevar a cabo esta cirugía es trasplantando de un contexto iconográfico a otro un sujeto específico. Mediante esta operación se valida una *Tarjeta Postal* como la reproducción de una realidad étnica.



En la producción de estas fotografías en estos formatos podemos apreciar, entonces, que están aplicándose determinadas estrategias visuales para generar una imagen específica de lo *mapuche*.

Se hace claro que se está aplicando una tecnología representacional, en el sentido de un conocimiento especializado en el uso de herramientas y máquinas, así como de procedimientos y dispositivos visuales, que permiten la materialización de una imagen fotográfica de lo *mapuche*. Así, la producción de fotografías de los mapuche en formato *Carte de Visite* y *Tarjeta Postal* transforman estas imágenes en artefactos vendibles, intercambiables y coleccionables, en una doble acepción: como imagen a que se le atribuye un “valor” étnico, contribuyendo de manera indiscutible a la conformación de una identidad cultural y sentimental y; como artefacto al que se le atribuye un “valor” por su materialidad específica, artefacto para la propiedad, la venta y la compra como cualquier otra mercancía de la era industrial (Poole, 2000).

### **Circulación de la imagen/artefacto: consumo y sobre exhibición.**

Estas imágenes de lo *mapuche* constituidas en fotografías/artefactos han circulado y circulan con este doble sentido en diferentes contextos iconográficos. De esta manera las formas de objetivación e intercambio que se pueden asociar a estos formatos están relacionadas con determinadas tecnologías representacionales – como las que ya analizábamos– y con prácticas sociales específicas. Su consumo por parte de los individuos en diferentes momentos históricos está relacionado con múltiples factores, pero destaca como elemento común la asociación de ambas producciones visuales como instrumento para la evocación: la *Carte de Visite* ha sido conocida como la “tarjeta del recuerdo” y la *Tarjeta Postal* como la “imagen del recuerdo”. Son artefactos para estimular e incentivar nuestra memoria: “Así eran los mapuche en los tiempos pasados”.

Estas fotografías/artefactos han llegado a constituirse hoy día en “los billetes sentimentales de la civilización”

(op.cit.) o lo que podríamos llamar un capital impreso, un bien de consumo en lo visual que circula para alimentar o reafirmar los gustos y distinciones que la sociedad tiene del mundo y la cultura *mapuche*.

Las imágenes de estos nativos comienzan hacer consumidas más como mercancías que como representaciones ya que su valor se asienta en su calidad de artefacto sólido y tangible. Ya no es sólo el fotógrafo que ha sometido a los sujetos a un proceso de “objetualización”, convirtiendo al nativo en objetos de consumo, colocándolos frente al lente, sometidos a la pose y el montaje propios de la fotografía; la cosificación del artefacto también ha transformado la fotografía en objeto de consumo. Como tales, adquieren valor como antigüedad, más allá de su contenido como imagen fotográfica.

Este arcaísmo como imagen/artefacto connota a estas fotografías de un valor testimonial y patrimonial que certificaría una autenticidad étnica: *así eran ellos* -decimos nosotros; *así éramos nosotros* -dicen ellos. La fuerza de estas imágenes reside en que damos por hecho que parte de lo representado resulta un auténtico testimonio visual de lo *mapuche*, de aquellos aspectos más tradicionales y antiguo que ya han desaparecido.

Los *longko* vestidos de *chamal* y *makuñ* se han marchado; las mujeres ya no exhiben sus largas trenzas y sus adornos de platería, tampoco se sientan en las tardes a tejer en sus grandes telares frente a su *ruka*; los jinetes dejaron de cabalgar por los territorios de La Araucanía, sólo quedan de ellos estas imágenes/artefactos como vestigios de ese mundo ya desaparecido. A través de ellos, la imagen de lo *mapuche* es exhibida en diferentes contextos iconográficos, muchas veces transformadas en recursos fundamentales para la ilustración, defensa y proclamación de una identidad étnica.

Los contextos iconográficos, donde estas imagen fotográficas son actualizadas en su calidad de imagen/artefacto, lo otorgan diferentes acepciones y significaciones tanto por su arcaísmo materializado en su soporte, como por la imagen fotográfica tomada a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En Museos y Archivos forman parte de nuestro patrimonio visual; los coleccionistas y recopiladores las acumulan y reúnen para poseerlas y contemplarlas; comerciantes de lo antiguo las consideran una mercancía para comprar y vender; en textos eruditos ilustran el discurso de intelectuales e investigadores del mundo *mapuche*; los defensores de las tradiciones “folkloricas” las consideran una imagen válida para exaltar lo popular y; por último, los mismos *mapuche* las consideran un testimonio indesmentible de su pasado heroico, imagen suficientemente auténtica para apoyar su luchas reivindicativas.

La cosificación de la fotografía y lo fotografiado ha devenido en la representación visual de un sujeto *mapuche* que adquiere diferentes características sociales, históricas y simbólicas dependiendo donde la imagen/artefacto es actualizada.

Estas representaciones visuales de lo *mapuche* vuelven hoy día para que nosotros como espectadores podamos observarlas, apreciarlas y consumirlas.

Vuelven para alimentar y rehabilitar nuestro imaginario, para dejar una nueva impronta luminosa creando nuevas connotaciones y vínculos históricos y estéticos entre la fotografías de los siglos pasados y las sociedades hipermodernas y globalizadas del siglo XXI.

## **Bibliografía.**

**Alvarado, Margarita; Pedro Mege y Christian Báez (editores).** *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un imaginario.* Editorial Pehuén. Santiago, 2001.

**Alvarado Margarita y Peter Mason.** *La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato etnográfico.* Revista Aisthesis N° 34, pp. 242 -257.

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2001.

**Edwards**, Elizabeth (editora). *Anthropology & Photography. 1860-1920*. Yale University Press. New Haven and London, 1992.

**Flusser**, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas. Ciudad de México, 1990.

**Fraser**, Gloria (coordinadora). *La tarjeta posta*. Revista libro Artes de México N° 48, México, 1999.

**Laval**, Ramón. *Sobre las primeras emisiones de tarjetas postales de Chile*. Anales de la Sociedad Filatélica de Chile. Pp.71-78. Imprenta Barcelona, Santiago, 1899.

**Poole**, Deborah. *Vision, race and modernity: a visual economy of the Andean image world*. Princeton University Press, Princeton, 1997.

**Rodríguez**, Hernán. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Santiago, 2001.