

Trazando trayectorias: las fotografías de yaganes tomadas por Martin Gusinde en dos contextos de museos

carvalho.daniella.r@gmail.com

por Daniella Carvalho

tesista en la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Resumen

En los últimos años, tanto en el contexto chileno como en el internacional, las fotografías de Martín Gusinde (antropólogo y sacerdote austriaco) tomadas entre 1918 y 1924 en la Patagonia austral chilena y argentina se han constituido como uno de los principales repertorios visuales de los grupos indígenas Selk'nam, Yaganes, Kawésqar. Estas fotografías, independiente de los espacios donde fueron producidas, han tomado un gran valor representacional como imágenes y como objetos que han circulado por diversos espacios físicos y virtuales, construyendo una parte importante del *image-world* fueguino (Palma, 2013). Bajo una perspectiva de la fotografía como imagen y objeto (Edwards, 2002), en este artículo se analizan dos trayectorias de circulación de las fotografías tomadas a los yaganes: en un museo antropológico y en un museo de arte en Chile. El objetivo de contrastar estos dos espacios de exhibición es generar una reflexión en torno a la experiencia social y, por tanto, al valor y a los diferentes usos y significados que la imagen fotográfica puede tomar.

Palabras clave: fotografía etnográfica, yaganes, Martín Gusinde, museo etnográfico, museo de bellas artes.

Tracing trajectories: the photographs of yagans taken by Martin Gusinde in two museum contexts

Abstract

In recent years, both in the Chilean and international contexts, the photographs of Martin Gusinde (anthropologist and Austrian priest) taken between 1918 and 1924 in southern Chilean and Argentine Patagonia, have been established as one of the main visual repertoires of the indigenous groups Selk'nam, Yagans, Kawésqar. These photographs, independent of the spaces where they were produced, have taken a great representational value as images and as objects; and have circulated in different physical and virtual spaces, building an important part of the Fuegian "image-world" (Palma, 2013). From a perspective of photography as an image and an object (Edwards, 2002), in this article two trajectories of circulation of the photographs taken of the Yagans will be analyzed: in an anthropological museum and in an art museum in Chile. The objective of contrasting these two exhibition spaces will be to generate a reflection on the social experience, and therefore, of the value and the different uses and meanings that the photographic image can take.

Keywords: Ethnographic photography, Yagans, Martín Gusinde, ethnographic museum, museum of fine arts.

Trazando trayectorias: las fotografías de yaganes tomadas por Martin Gusinde en dos contextos de museos

Introducción

Entre los numerosos archivos fotográficos que se encuentran alrededor del mundo sobre grupos indígenas de la Patagonia, la colección fotográfica de Martín Gusinde que reside en el Anthropos Institut (Sankt Agustin, Alemania) es una de las más renombradas en el contexto chileno y a nivel internacional.

Antropólogo y sacerdote del Verbo Divino, Gusinde vivió en Chile desde 1912, viajó entre 1918 y 1924 a la Patagonia Austral y convivió con los grupos indígenas Selk'nam, Kawésqar (Alcaluf) y Yagán (Yámana),¹ dejando el más largo y completo registro etnográfico y fotográfico de estos grupos indígenas australes.

Durante los últimos quince años ha existido un gran interés sobre este autor, su vida, su obra y, en especial, su colección fotográfica desde corrientes metodológicas estéticas, históricas y antropológicas; gran parte de estas imaginarios sobre los habitantes del sur del continente (Alvarado et al., 2006). La investigación más completa sobre su vida y su obra la realiza Marisol Palma (2013) quien, desde una mirada histórica y antropológica, traza una "biografía social" basada en el análisis de la producción, circulación y recepción de estas fotografías (Poole, 2010).

Teniendo en consideración el largo desarrollo que han tenido estos trabajos académicos durante estos años referentes a su vida, obra y desarrollo sobre las fotografías, además de otra serie de investigaciones más recientes relacionada al uso que estas fotografías han tenido para la comunidad yagan de Bahía (Marticorena y Palacios, 2014; Serrano y Marticorena, 2012), estas fotografías son receptoras de nuevas y viejas miradas, en especial con respecto a su movilidad como objetos.

¹ Para la época en la cual Gusinde viajó a la Patagonia austral estos grupos eran conocidos como Alcaluf y Yámana. Contemporáneamente las comunidades se representan a sí mismas como Kawésqar y Yagan, etnónimos que serán utilizados a lo largo del texto.

Para efectos del presente texto, se desarrollará un caso en particular: las fotografías de los yaganes tomada por Gusinde, las cuales, desde el análisis de la materialidad imbuida en relaciones de circulación y recepción, puede arrojar luces acerca del modo en que las imágenes fotográficas pueden llegar a ser usadas, apropiadas y resignificadas desde el museo como espacio de exhibición. Para ello, problematizaré dos contextos donde estas imágenes han sido expuestas: el primero es el Museo Antropológico Martín Gusinde, en Puerto Williams (Chile). El segundo es la exposición *Los espíritus de la Patagonia Austral* presentada en 2016 en el Museo de Bellas Artes de Santiago (Chile).

Fotografía etnográfica de Martín Gusinde

Desde una perspectiva antropológica, las fotografías son imágenes y objetos que existen en la experiencia social y cultural (Edwards, 2002). Para Edwards, esta experiencia, que se traduce en representaciones sociales, no puede ser restringida o reducida únicamente a la imagen, sino también a las relaciones sociales en las cuales está imbuida. Al relacionarlo con el concepto de "biografía social" (2001), las fotografías se comprenden como objetos cuya vida se rastrea a través de los cambios de su forma material, a través del tiempo y el espacio (Ibídem). Este marco nos permite analizar estas fotografías, no sobre su contenido como tal sino desde la experiencia de quien las ha visto y de la forma y los espacios en los cuales dichas imágenes fotográficas han circulado.

El trabajo fotográfico de Martín Gusinde, quien entre 1918 y 1924 viajó en cuatro ocasiones al extremo sur de la Patagonia y trabajó con los grupos indígenas Selk'nam, Kawésqar, Yagan y Haush, se compone de más de 1.000 imágenes que el Anthropos Institute (Sankt Agustin, Alemania) conserva en sus instalaciones.

En los contextos chileno y argentino, estas imágenes tomadas por Gusinde han sido valoradas como representaciones visuales de los habitantes de la Patagonia Austral (Alvarado et al., 2005). Este territorio, conocido como "el fin del mundo", ha sido configurado a través de producciones literarias y visuales de sus múltiples visitantes (viajeros, científicos, exploradores, antropólogos, misioneros, entre otros) como indómito

y remoto, caracterizado por una vastedad territorial y, en escasa medida, por sus habitantes (Livon-Grossman, 2003).

Algunas de las imágenes más conocidas y circuladas pertenecientes a este *image-world* fueguino (Poole, 2000) han sido fotografías de los Selk'nam durante la ceremonia del Hain (imagen 1 e imagen 2), encontradas en distintos formatos impresos, como postales o afiches, pero también en objetos de la cultura popular, como camisetas, llaveros, tatuajes, entre otros tantos. Tales usos han hecho de estas fotografías íconos de la cultura popular y la base del imaginario fueguino (Alvarado et al., 2007).

Gracias al trabajo de Palma (2013) es posible reconocer que ha existido un circuito de movilidad de las fotografías desde su momento de producción (1919-1924), de las cuales sobresalen: las publicaciones originales de las etnografías Selk'nam, Alacaluf (Kawésqar) y Yámana (Yagan), y también las versiones traducidas al castellano en la década de 1980, y algunas exposiciones realizadas en Santiago (Chile) desde la década de 1970 (Palma, 2013).

En los últimos cien años estos espacios de circulación han dado sentido a las fotografías. Los trabajos y exposiciones etnográficas han ayudado a que dichas imágenes sean comprendidas como "fotografías etnográficas". Pese a que fueron tomadas por un antropólogo durante su trabajo de campo y, por lo tanto, son huella de ceremonias, vestimentas y costumbres, entre otras; autores como Scherer han mencionado que la fotografía no es necesariamente etnográfica por su intención de registro, sino por cómo ha sido utilizada para informar etnográficamente (1995: 201).

Antes de que fueran publicadas en textos etnográficos fueron usadas como objeto de devolución para las familias con quienes Gusinde trabajó, las cuales se quedaron con algunas copias en álbumes familiares (Piana, 2009; Palma, 2013). Vale resaltar que dicho gesto no era nada común entre los antropólogos de principios del siglo XX, y que por lo tanto constituyó un uso singular de la cámara fotográfica pues, además de haber servido como una herramienta de registro, fue un elemento que le permitió a Gusinde vincularse con las comunidades con las cuales trabajó.

Es posible que el caso más claro de estos vínculos se encuentre específicamente en su relación con los yaganes. Tanto en su etnografía publicada en 1937 (Gusinde,

1937), como en las fotografías del archivo del Instituto Anthropos, se encuentran nombres, apellidos e historias de una convivencia cercana, situación diferente a la experiencia que se encuentra relatada con los Selk'nam y Kawésqar. Parte de dicha cercanía con los yaganes se comprende a través del relato de Gusinde: logró convivir con ellos durante las temporadas de verano entre 1919 y 1923, cuando muchos de ellos se encontraban trabajando en la esquila de ovejas (Gusinde, 1986).

Del total de casi 1.000 fotografías de sus viajes, aproximadamente 300 fueron tomadas a los yaganes. Dentro de las más conocidas se encuentran las imágenes alusivas a las ceremonias de iniciación y de duelo – las cuales implican pintura corporal, tocados de plumas, grupales y ceremoniales –. Pero además de ellas quizá las menos conocidas y menos reparadas son las que no tienen pintura corporal, retratos individuales, grupales y familiares de niños, juegos, paisajes, y registros de otras actividades, como celebraciones y reuniones cotidianas (Carvalho, 2014).

Exhibición en el Museo Antropológico Martín Gusinde (Puerto Williams, Chile)

Un primer análisis del espacio de recepción nos lleva a analizar las imágenes fotográficas en el Museo Antropológico Martín Gusinde (MAMG), ubicado en Puerto Williams, Chile, más específicamente en la Isla Navarino, al sur de Tierra de Fuego, sur del continente americano, territorio ancestral de los yaganes.

Desde su fundación, cerca de 1974, fueron exhibidos algunos de los retratos de los yaganes con quienes Gusinde trabajó. Tras la remodelación del edificio y la elaboración del guion museográfico en 2008, una selección de estos continúa siendo parte de la exhibición permanente, constituyendo uno de los elementos principales dentro del recorrido del museo.

Al tratarse de un museo etnográfico es una institución en la cual convergen algunos preconceptos sobre la representación de las culturas (Harris & O'Hanlon, 2013). Teniendo en cuenta la redefinición de estos museos que se ha dado en los últimos años, especialmente con los lineamientos del ICOM, al cual esta institución se encuentra vinculada, podemos argumentar que el museo Martín Gusinde tiene como objetivo

proteger y difundir el conocimiento sobre este territorio, su historia y la cultura (MAMG, 2008).

La exhibición permanente se desarrolla en dos pisos. Entre el primero y el segundo se traza un recorrido que alude al pasado primigenio (hace aproximadamente 10.000 años), y que conecta dicho pasado con la colonización durante los siglos XIX y XX, articulado por la perspectiva arqueológica, etnográfica e histórica.

Además de las fotografías que aparecen en la entrada al edificio (imagen 3 e imagen 4), estas acompañan la exhibición con fotografías de otros autores, con objetos arqueológicos y etnográficos – como arpones y tejidos de junco –, con mapas y fotografías de los canales australes, y con textos de la etnografía de Gusinde y testimonios de yaganes más contemporáneos, como Rosa Yagán (Stambuk, 2011) (imagen 5 e imágenes 6 y 7).

El montaje, que se desarrolla a través de la imagen-objeto-texto, hace parte de un recurso narrativo y expositivo en el cual, en vez de referirse sólo a un pasado lejano a través de los objetos arqueológicos, se alude a los cambios que han sufrido desde la presencia y el contacto con las misiones, los colonos y su proceso de “civilización” hasta la actualidad, donde el pasado hace parte del presente.

Como menciona Edwards, dentro del espacio del museo las fotografías tienen una función explicativa, incluso pedagógica, como evidencia del pasado y acompañamiento de los textos que posee la exhibición (2001: 22). Pero son muchas las historias de las fotografías que subyacen a esta disposición.

De estas, quisiera resaltar tres casos donde las fotografías exhibidas y sus historias se relacionan: aquella donde Gusinde aparece con sus padrinos de la ceremonia del rito de iniciación (imagen 5); la selección de retratos individuales que hace parte de la sección del rito de iniciación (imágenes 6 y 7); y los retratos individuales de la sección de “Hoy es ayer, son y viven así” (imagen 8).

En primer lugar, encontramos la fotografía acompañada de un texto en una de las columnas de la exhibición (imagen 5). Esta fotografía fue producida bajo el registro del ritual de iniciación de jóvenes a adultos, llamado Ciexaus, Chiajaus o Chiejaus. Gusinde

fue partícipe de dicha ceremonia por primera vez durante 1920, luego en 1922; y en ambas ocasiones tuvo a dos yaganes de padrinos, Gertie y Chris.

El texto es alusivo a la experiencia de Gusinde frente a ellos, en la cual se resalta una mirada subjetiva sobre su presencia en dicho espacio; sin embargo, la fotografía en aquella posición, sin una debida contextualización, deja por fuera diferentes historias de los sujetos retratados.

Chris y Gertie fueron dos de los yaganes más cercanos a Gusinde, fundamentales para su trabajo y quienes lo acompañan en la mayor parte de las fotografías grupales. Además de esta imagen, tomada en 1922 durante la tercera visita de Gusinde a los yaganes, existe una versión de 1920 con pintura corporal y una sin pintura corporal, denotando así una relación que se construyó a través de las diferentes visitas de Gusinde a este lugar.

El segundo caso en el cual quisiera reparar es el de los retratos individuales y grupales de la sección referente a la celebración del Chiejaus (imágenes 6 y 7). En ellas, resalta la pintura corporal y tocados de pluma que hacen parte de las imágenes, los cuales, junto a los textos que lo acompañan, ubican la sección como descripción del contexto etnográfico de este grupo. En esta ocasión no aparece Gusinde como parte de los retratados, sino yaganes como Gertie, Chris, Santiago, Richard, Anita, Flora, Carmen, entre otros que participaron de las distintas ceremonias durante los viajes de Gusinde a este lugar.

El tercer caso de uso de fotografía que quisiera mencionar, dista de este uso etnográfico de la imagen. Esta tiene por título "Hoy es ayer, son y viven así" (imagen 8), donde aparecen retratos individuales que no fueron tomados por Gusinde, sino una recopilación más contemporánea de Gertie, Witsch, Felipe y Úrsula, reconocidos personajes de la comunidad yagán en Puerto Williams.

Lo más llamativo de esta serie de retratos es que constituye un punto primordial de la exhibición, en tanto tensa una relación temporal entre la fotografía de yaganes de principio de siglo y las fotografías más contemporáneas; es decir, genera una relación entre el pasado y el presente, con especial incidencia sobre la comunidad local yagán. A su vez, en estos últimos retratos, la experiencia de la imagen fotográfica no se queda

únicamente vinculada a la exposición, sino que permite al visitante preguntarse por el vínculo que la comunidad indígena actual tiene con el museo, comprendiendo que el museo se encuentra en el mismo lugar que la comunidad indígena yagán. Este último elemento comprende una experiencia con las fotografías que no se queda únicamente en la exposición permanente, sino que abre un espacio donde converge la experiencia del museo con la comunidad local.

“Álbum familiar”

Existe una segunda relación del museo, las fotografías y la comunidad local importante de ser resaltada, que no es del todo visible en la exhibición.

Durante 2011, tras la gestión del director del museo, las fotografías que residen en el Anthropos Institute (Sankt Agustin, Alemania) fueron cedidas en formato digital para su uso e investigación. A partir de ello, los funcionarios del museo formularon y llevaron a cabo un proyecto conjunto con la comunidad indígena yagán de Bahía Mejillones para la identificación de los retratados de la exposición permanente (Marticorena y Serrano, 2012; Marticorena, 2012).

Este proceso contó con la revisión de las fuentes etnográficas de Gusinde (1950) y la realización de varios ejercicios de reconocimiento de las identidades de los retratados a partir de la socialización de las fotografías con miembros de la comunidad yagán. Dichos ejercicios permitieron la construcción de cuadros de parentesco, y el reconocimiento de abuelas, abuelos, tías, tíos, madres, padres y parientes retratados, de los cuales no todos tenían conocimiento.

El producto final de este proyecto resultó en la identificación de los retratados en la exhibición permanente, la elaboración de cédulas como gesto de reparación, y la realización de un álbum familiar, el cual reunía una selección de 50 fotografías, donde primaron aquellas en las cuales había vínculo de parentesco con los miembros de la comunidad indígena yagán de Bahía Mejillones (Marticorena y Palacios, 2014) (imagen 9). Vale resaltar que buena parte de las fotografías seleccionadas del álbum no son aquellas de ritos, ni pintura corporal, sino retratos individuales y retratos grupales que hacen alusión a las familias que conformaban la comunidad en aquel entonces.

De este proceso de trabajo conjunto entre el museo y la comunidad, las fotografías no fueron objetos de museo aislados, sino vínculos identitarios que, como huellas del pasado, tuvieron una fuerte incidencia con los actuales miembros de la comunidad. De allí podemos ubicar la construcción de un “álbum familiar” contemporáneo a partir de las fotografías de Gusinde como una revalorización desde una perspectiva contextual para la historia y memoria regional; pero, por otro lado, al relacionarse con el presente y ampliar el espectro de uso y de sentido sobre ellas, permitieron una valoración como fotografías familiares.

Museo de Bellas Artes, Santiago

Del 18 de octubre al 18 de diciembre de 2016, a más de 2.000 km de Puerto Williams en el Museo de Bellas Artes de Santiago se llevó a cabo la exposición más completa – que se haya realizado en el contexto chileno – de las fotografías de Gusinde, cuyos originales residen en el Anthropos Institute (Sankt Agustin, Alemania). La exposición se tituló *Los espíritus de la Patagonia Austral* ([imagen 10](#)), bajo la curaduría del editor Xavier Barral y Christine Barthé del Museo Quai Branly (Paris, Francia).²

El museo, fundado en 1880, es reconocido por ser uno de los primeros en su área en Latinoamérica. Conserva una línea expositiva de artistas clásicos chilenos e internacionales, que en los últimos años se ha abierto a exposiciones más contemporáneas. Bajo esta línea se enmarca la exposición de *Los espíritus de la Patagonia Austral*, desarrollada en la sala Matta del edificio principal. Esta, además de exhibir el trabajo fotográfico de Gusinde, estuvo acompañada de las series fotográficas de Paz Errázuriz³ y Leopoldo Pizarro,⁴ fotógrafos chilenos contemporáneos que retrataron a la comunidad Kawésqar en la década de 1990 y 2010; y la coproducción audiovisual realizada en 2014 por Gabriela Alt, con Nicolás Seguel González y Martín González Calderón de la comunidad yagán.

² A su vez, esta exposición se enmarca en la publicación del libro *L'esprit des hommes de la Terre de Feu* de la editorial Seix Barral; la cual impulsó una exposición itinerante por varios países europeos y latinoamericanos.

³ *Los nómades del Mar* (1996), exhibida anteriormente en el Museo de Bellas Artes.

⁴ *Kawésqar Wæs* (2014).

En este espacio, el montaje de las obras se dio a partir de una división entre las producciones fotográficas y las audiovisuales de los diferentes autores y de sus temporalidades. Pese a que la disposición de la sala permitía comenzar por diferentes costados, el recorrido invitaba a seguir un sentido cronológico que comenzaba por las fotografías de Gusinde, desenlazando en las producciones contemporáneas de Errázuriz y Pizarro; un recorrido que, en conjunto, evocaba una apreciación de la imagen como vehículo temporal sobre el territorio y los habitantes de la Patagonia Austral.

Particularmente de Gusinde fueron seleccionadas 150 fotografías, reproducciones impresas en papel gelatina de plata de los tres grupos indígenas Selk'nam, Yaganes y Kawésqar, cuyos originales se encuentran en Alemania. De ellas, la sección de los yaganes, estuvo conformada por retratos individuales con y sin pintura corporal, además de algunas de las fotografías grupales más circuladas, y otras fotografías menos conocidas de juegos ([imagen 12](#) e [imagen 13](#)).

Dicha disposición y clasificación, junto a los elementos de iluminación y textos que las acompañaban, ubicaban las fotografías como objetos que, al estar expuestas en el Museo de Bellas Artes, permitían comprenderlas como obras icónicas, de un innegable valor estético y de evidenciables características técnicas y compositivas.

Bajo esta premisa, es necesario señalar que el Museo de Bellas Artes es uno de los museos más importantes y visitados de Chile, y que además de ser un espacio legitimado de conocimiento, es también una plataforma de acceso. En este caso, tal como lo refirió el texto introductorio curatorial, una de las intenciones principales de esta exposición era permitir acceso directo fotografías que anteriormente no eran tan conocidas ([imagen 11](#)) y relacionarlas con imágenes más recientes, marcando un referente más amplio sobre el territorio y sus habitantes. Incidentalmente, este gesto también podría considerarse como una "reactualización" frente al imaginario colectivo y sobre la invisibilidad de este territorio austral y sus habitantes en la capital chilena.

Sin embargo, este último punto presenta algunas tensiones, en cuanto a que al ser piezas de museo, se exhibe una representación del pasado que no necesariamente se relaciona con las comunidades actuales de Yaganes, Kawésqar y Selk'nam. Por lo mismo,

quisiera resaltar una contracara de esta exposición: el coloquio “Diálogos desde ambas orillas. Fotografías e imaginarios del sur austral”.

Coloquio “Diálogos desde ambas orillas. Fotografías e imaginarios del sur austral”

Al día siguiente de la inauguración de la exposición *Los espíritus de la Patagonia austral* – el 19 de octubre de 2016 –, se realizó un conversatorio conformado por dos grupos representantes de las comunidades Yagan y Kawésqar, los fotógrafos Paz Errázuriz y Leopoldo Pizarro, junto a investigadores y la curadora Christine Barthé (Museo Quai Branly, París).

Durante esta jornada se presentaron cuatro mesas, las cuales, como refiere su título, presentaron un diálogo e intercambio de apreciaciones e implicaciones de las fotografías entre los distintos actores que lo conformaban y de los académicos, estudiantes y visitantes del museo.

En este coloquio no se reparó sobre el carácter indicial de la fotografía, ni tampoco sobre apreciaciones estéticas sobre las mismas, pese a que las mesas estaban conformadas por algunos académicos que han trabajado desde estos parámetros anteriormente. En cambio, en estos diálogos la fotografía constituyó un objeto y una práctica cultural que congrega diferentes posturas y miradas, usos y apropiaciones, tanto de los académicos como de las comunidades representadas, e incluso de los mismos asistentes al coloquio; pero sobre todo se señaló que en las imágenes recae una dimensión de representación política que exhibe una narración sobre el pasado de los grupos registrados.

Aunque dicho encuentro merece una revisión mas exhaustiva, en especial sobre los argumentos de las diferentes mesas que lo configuraron, como la mesa de los representantes de los Kawésqar ([imagen 14](#)), quisiera reparar en la mesa de los representantes de los Yaganes ([imagen 15](#)).

Durante esta presentación se tuvo la oportunidad de escuchar las voces de Pamela Alvarado, María Luisa Muñoz y Verónica Balfor de la comunidad indígena yagán de Bahía Mejillones, y la exposición de inquietudes sobre cómo dichas imágenes han sido exhibidas, lo que esto ha implicado para la comunidad, los silencios detrás de la

representación de los grupos indígenas, la vulneración histórica de sus derechos, y su percepción sobre aquellas imágenes.

Las fotografías seleccionadas y mostradas fueron los retratos individuales y otras que se encuentran exhibidos en ambos contextos de museo. En vez de mostrarlas como objetos etnográficos de un grupo indígena desconocido, o una fotografía como obra de arte, las fotografías tomadas por Gusinde fueron comprendidas y presentadas como fotografías familiares. Donde muchos de los espectadores ven ventanas a un pasado prístino, un objeto de interés estético, ellos encuentran a sus abuelas, abuelos, tías, tíos, primos y otras historias rescatadas sobre sus propias familias (imagen 16).

Diálogo entre las imágenes, las instituciones y las exposiciones

Parte del ejercicio de revisión de los dos espacios de exhibición – y de las dos actividades asociadas –, nos llevan a trazar historias de la imagen fotográfica, su biografía social, y las trayectorias de sentido que se forjan entre estos diferentes espacios; en las cuales se cruzan perspectivas históricas, académicas, políticas y sociales de las mismas.

Este caso particular de las fotografías de yaganes tomadas por Gusinde permite dar cuenta de una larga trayectoria que parte originalmente del archivo del Anthropos Institute al Museo antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams, al Museo de Bellas Artes de Santiago y al diálogo con las comunidades presentes durante el día del coloquio.

Tanto los archivos como los museos son instituciones reguladas disciplinariamente, donde se erigen las narrativas hegemónicas de la historia. En ellas, hay una fluidez de las prácticas y los discursos alrededor del uso de la fotografía como objetos que vinculan el pasado con el presente (Edwards, 2001). Particularmente, los museos tienen el propósito de generar acceso al conocimiento y a la cultura. Desde los “gabinetes de curiosidades” que comenzaron en el siglo XVIII, los museos se han erigido y desarrollado como espacios legitimados de conocimiento (Geismar, 2018: 12), los cuales involucran diferentes públicos de acuerdo a sus temáticas.

Aunque desde una mirada canónica existen diferencias tangenciales entre un museo etnográfico y un museo de arte, es posible articular una mirada frente a estos dos

espacios en la cual sus exhibiciones son actos creativos y políticos que se arraigan en contextos e historias institucionales particulares (Marsh, 2014: 35).

En este caso, las fotografías hicieron parte de exhibiciones reguladas por los intereses de cada institución, y de actividades vinculadas a los dos museos que surgen de la experiencia de los museos y sus funcionarios con las fotografías. En este sentido, la revisión del "álbum familiar" y del coloquio hacen parte de aquellas relaciones sociales que se tejen alrededor del uso y la exhibición de fotografías y que, necesariamente, son muestra de esas otras historias ocultas de ellas.

Como menciona Edwards, uno de los problemas de la exhibición de fotografías en museos es que se obvia algunas de las historias que contienen (Edwards y Mead, 2013: 21); aún más todavía cuando provienen de contextos coloniales, ya que la práctica fotográfica está inmersa en formas particulares de representación (Vokes, 2018).

Realizando una contraposición entre algunas fotografías expuestas, es posible vislumbrar algunas de las historias imbricadas. Tomando como ejemplo la imagen 5 y la imagen 13, vemos dos escenas donde se yuxtaponen la misma imagen. Como mencioné anteriormente, en ella aparece Gusinde con sus padrinos de Chiejaus, Gertie y Chris; en la imagen 5, la fotografía se encuentra acompañada por un texto de la etnografía de Gusinde, mientras que en la imagen 13 la acompaña el pie de foto "Sin título. Marzo de 1922. Martin Gusinde postulando para la ceremonia de iniciación yagán ciexaus". Nuevamente sobre esta fotografía, y en su exposición en los dos museos, no se presenta un contexto que cuente sobre los yaganes que lo acompañan.⁵

La otra serie de imágenes que se yuxtaponen entre los dos contextos de museo son los retratos individuales, como se observa en las imágenes 6-7 y la imagen 12. Mientras la exhibición de los retratos en el Museo Martín Gusinde se asocia a la celebración del chiejaus, parte de una evidencia del mundo espiritual y ritual, la exhibición en el Museo de Bellas Artes ocupa una sola pared en la cual se relacionan todos los retratos como parte de una selección: aquellos donde tienen pintura corporal

⁵ Incluso podríamos agregar a esta historia otras dos fotografías: De la primera vez que Gusinde realizó dicha ceremonia en 1920, surgieron dos fotografías en las cuales se encuentra acompañado por Chris y Gertie; una con pintura corporal, la segunda sin ella. Además, a raíz de la visita de Koppers en 1922, esta fotografía se repite durante la segunda realización del chiejaus.

del chiejaus, del ritual de duelo y los retratos sin pintura. Dicha disposición de retratos individuales facilita que sean relacionables a una tradición artística, como retratos de tantas otras tradiciones artísticas y fotográficas, más que como sujetos con identidades e historias.

Si bien conocemos que Gusinde tomó dichas fotografías como una herramienta de registro para apoyar la descripción etnográfica de estos pueblos (de su cultura material y espiritual), también registró los nombres, apellidos y algunas historias personales de los yaganes con quien trabajó y hoy son las que permiten generar un vínculo del pasado y el presente.

Al tomar estas fotografías como objetos de museo también es posible identificar una dimensión de la experiencia social de ellas, una que se traza desde el momento de producción hasta estas experiencias que los dos museos han tenido con ellas. A partir de esto, y desde una perspectiva antropológica, podemos comprender que estas imágenes contienen sujetos retratados con nombres y apellidos, historias y vínculos de parentesco entre ellos. Desde una perspectiva histórica y contextual, además de habitantes originarios, son habitantes de un pueblo de principios del siglo XX del confín austral. Y más que fotografías etnográficas, alejadas dentro de las brechas de espacio-tiempo en las cuales fueron tomadas, son vínculos con el presente.

Consideraciones finales

Como menciona Kossoy, las fotografías siguen siendo interpretadas mucho después de realizadas. En sus trayectorias, los sentidos o significados oscilan de acuerdo a la mentalidad de sus usuarios y la ideología del momento (2002). Esta trayectoria, que en esta ocasión se enmarca bajo la "biografía social" a partir de los lugares donde han sido expuestas, donde han sido miradas y lo que se ha construido alrededor de ellas, vislumbra dicha relación.

Según Berger, las imágenes guardadas en archivos o instituciones, como los museos, retratan sucesos separados de su contexto social y se convierten en objetos que se prestan para diversos usos y significaciones (1988). Estas instituciones juegan un rol primordial en el proceso de sentido y significado de sus objetos, es decir, correlacionado

a la producción de historia sobre ellos. Pero al mismo tiempo, como lo señala Edwards, también son espacios que favorecen la existencia de prácticas e historias contestatarias, espacios de negociación, reactualización y recuperación (2001).

Como podemos ver en este caso, los museos son lugares privilegiados para dar cuenta de la deuda con el reconocimiento de la vigencia de estos pueblos en el presente. Pese a que ambos museos difieren disciplinariamente, y en ellos los términos “fotografía etnográfica” y “fotografía artística” constituyen tipologías, géneros que son interpretaciones (Edwards, 2001:184), más allá de delimitar estas fotografías bajo estas interpretaciones o incluso bajo la temática del museo donde son expuestas, es necesario comprender que estas imágenes poseen historias que ayudan a dinamizar los relatos y las miradas sobre los grupos retratados.

Por tanto, la fotografía en el contexto del museo supone un reto en tanto su uso permite apropiar, significar y resignificar; más aún en espacios donde existe cercanía con las comunidades indígenas, donde urgen reflexiones y acciones para que los sujetos retratados no sean referenciados/representados como objetos de conocimiento sobre el pasado.

No es la primera vez que un material fotográfico es trabajado con una comunidad indígena, de hecho desde los últimos diez años ha existido una proliferación de estudios relacionados con la devolución de estos materiales, e incluso con la relación entre los archivos, los museos y las devoluciones de las fotografías como actos políticos (Banks y Vokes, 2010), y más aún en el acto de encontrar los nombres de los familiares (Morton, 2015); pero al relatarlo como un caso en Chile, se constituye como un material susceptible de nuevas reflexiones, en especial por las diferentes y largas trayectorias de movilidad que es posible encontrar; además de la incidencia y el valor desde la experiencia que ha tenido para diferentes grupos.

Estos intersticios museísticos por donde la imagen se mueve nos permiten comprender el valor que ésta tiene. Las imágenes (fotográficas, etnográficas, o del género se les atribuya) tienen el carácter de ser dinámicas, tanto para representar, como para significar en tiempo y espacio. Dar cuenta de estos dos espacios determinados donde las imágenes fueron expuestas es también una invitación para repensar qué es

visible bajo qué espacio de exhibición, y qué queda de lado cuando se observa una imagen. Así también, es una invitación abierta a continuar vinculando investigaciones en las que la fotografía, en su calidad de imagen y objeto, tenga un lugar privilegiado, y no sólo sea considerada acompañamiento o muestra del pasado que se trata de reconstruir.

Bibliografía

"La mirada de Kawésqar y yaganes de hoy a la exposición de fotografías de Martín Gusinde", en: *Diario La Tercera*, 20 de octubre, 2016. Consultado en línea el día 14 de noviembre de 2016: <https://www.latercera.com/noticia/la-mirada-kawesqar-yaganes-hoy-la-exposicion-fotografias-martin-gusinde/>

Alvarado et al. *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén, 2007.

Banks, Marcus y Vokes, Richard. "Introduction: Anthropology, Photography and the Archive", en: *History and Anthropology*, vol. 21, núm. 4, 2010: 337-349.

Carvalho, Daniella. "Representación desde la imagen y materialidad de las fotografías de yaganes de Martín Gusinde: del archivo fotográfico al "álbum familiar". Trabajo de grado para obtener el título de Antropología, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

Edwards, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford, New York: Berg, 2001.

Edwards, Elizabeth. "Material beings: objecthood and ethnographic photographs", en: *Visual Studies*, vol. 17, núm. 1, 2002. DOI: 10.1080/14725860220137336.

Edwards, Elizabeth y Mead, Matt. "Absent histories and absent images: photographs, museums and the colonial past", en: *Museum and society*, 11, 2013: 19-38.

Geismar, Haidy. "Ways of knowing", en: *Museum Object Lessons for the Digital Age*. UCL Press, 2018.

Gusinde, Martín. *Die Feuerland-indianer. Die Yamana*. Modling: Verlag Anthropos, 1937.

-. *Los indios de Tierra del Fuego. Los Yámana*. Tomo II, 3 vols. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1986.

Harris, Clare y O'Hanlon, Michael. "The future of the ethnographic museum", en: *Anthropology Today*, vol. 29, núm.1 2013: 8-12.

Kossoy, Boris. "El reloj de Hiroshima. Reflexiones sobre los diálogos y silencios de las imágenes". Conferencia magistral en el *1er Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, realizada el 28 de octubre de 2002, tomado el día 9 de junio de 2016: http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/reloj_hiroshima.pdf

Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Marticorena, F. "Diseño de identificación de hombres y mujeres yaganes estudio exploratorio y participativo junto a la comunidad, con enfoque de género para identificación de mujeres y hombres yaganes presentes en las fotografías de la exhibición permanente y el archivo fotográfico del museo". Manuscrito, Puerto Williams, 2012.

Marticorena, Francisca y Palacios, Paula. "Museos Chilenos, consignando ausencias, emprendiendo caminos. Experiencia en el Fin del Mundo: Museo Antropológico Martín Gusinde", en: *Revista ICOM Digital* 09, 2014: 76-87.

Marticorena, Francisca y Serrano, Alberto. "Apropiación del patrimonio fotográfico e identidad, más allá de la generalidad". Ponencia en el *Simposio Democratización y desplazamiento de lo patrimonial: Usos y redefiniciones*. Congreso ALAS, Santiago de Chile, octubre 2012.

Morton, Christopher. "The ancestral image in the present tense", en: *Photographies*, 8:3, 2015: 253-270.

Palma, Marisol. *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La imagen material y receptiva*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

Piana, Ernesto. "Epílogo 1. ¿Yámana o Yaghan? La mirada de Gusinde sobre los nómades del mar", en: Fiore y Varela (eds.). *Memorias de papel*. Buenos Aires: Dunken, 2009.

Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Scherer, Johanna Cohen. "The photographic document: Photographs as primary data in anthropological enquiry", en: Edwards, Elizabeth (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*, 1992: 32-41.

-. "Ethnographic Photography in Anthropological Research", en: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995: 201-216.

Stambuk, Patricia. *Rosa Yagán. Lakutaia Le Kipa*. Santiago: Pehuén, 2011.

Vokes, Richard. "Photography, exhibitions and embodied futures in colonial Uganda, 1908–1960", en: *Visual Studies*, vol. 33, núm. 1, 2018: 11-27.