

Derivas fotográficas. Retratos de Hans Mann en el Gran Chaco

JULIETA PESTARINO

Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-0685-4619>
julietapestarino@gmail.com

GRETA WINCKLER

Conicet - Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-6401-1567>
gwinckler@filo.uba.ar

Introducción

La relación entre las ciencias y su producción imaginal, sobre todo en el campo de las ciencias sociales, existe desde temprana fecha, aunque su estudio explícito ha sufrido vaivenes a lo largo del tiempo. En el caso de la ciencia antropológica, se reconoce la importancia de la producción audiovisual ya desde el siglo XIX, pero a lo largo del siglo XX, en el marco de su verbalización, el lugar de la imagen no parece estar claramente delimitado o reconocido (Caiuby Novaes, 2010; Pink, 2009; Torres Agüero, 2013). A partir de la década del 70, y sobre todo debido a un renovado interés por la relación entre cuerpo y cultura, la pregunta por la imagen y las configuraciones sensibles de la vida social de los pueblos es revitalizada. La Antropología de los Sentidos, la Antropología del Cuerpo y la propia Antropología Visual se entrelazan, sobre todo a partir de la década del 80, volviendo la vista a experiencias previas donde ciencia e imagen estuvieron estrechamente ligadas (Pink, 2009).

En el caso particular que nos interesa pensar, es la fotografía de poblaciones indígenas la que entabla una conexión entre campos como el científico y el artístico, que sobre todo a partir del siglo XIX empiezan a delinearse como ámbitos distinguibles, con prácticas y mecanismos diferenciados. Para ello recuperamos una serie de retratos fotográficos –una categoría ya de por sí poco “transparente”, como da cuenta Hans Belting (2014) en la compleja genealogía de este género– que realizara el fotógrafo alemán Hans Mann en la zona del Gran Chaco, se estima que en la década del 30. Este corpus de imágenes

permite reponer algunas tensiones que vuelven la observación de dichas fotos un desafío. No solamente porque en ellas encontramos un cierto “malestar”, como lo entiende Georges Didi-Huberman (2015a), provocado al interior de la iconografía chaqueña de lo indígena, sino porque además la circulación de las imágenes da cuenta de los espacios que se les asignaron (y se les sigue asignando en muchos casos) a las poblaciones originarias en Argentina.

Gracias a la multiplicidad de campos que las fotografías de Mann atraviesan, la escala de este trabajo, entonces, se desdobra: por un lado, se abordarán la circulación y los usos variables que tuvieron los retratos de Mann (en manuales, exposiciones, folletos, etc.), tanto durante las décadas del 30 y 40 como en la actualidad. Por el otro, se tendrá en cuenta la relación de su obra y de la forma retratística con el circuito más vasto de imágenes técnico-científicas al servicio de los estudios antropológicos, así como de las búsquedas artísticas o autorales dentro de la fotografía como medio de expresión.

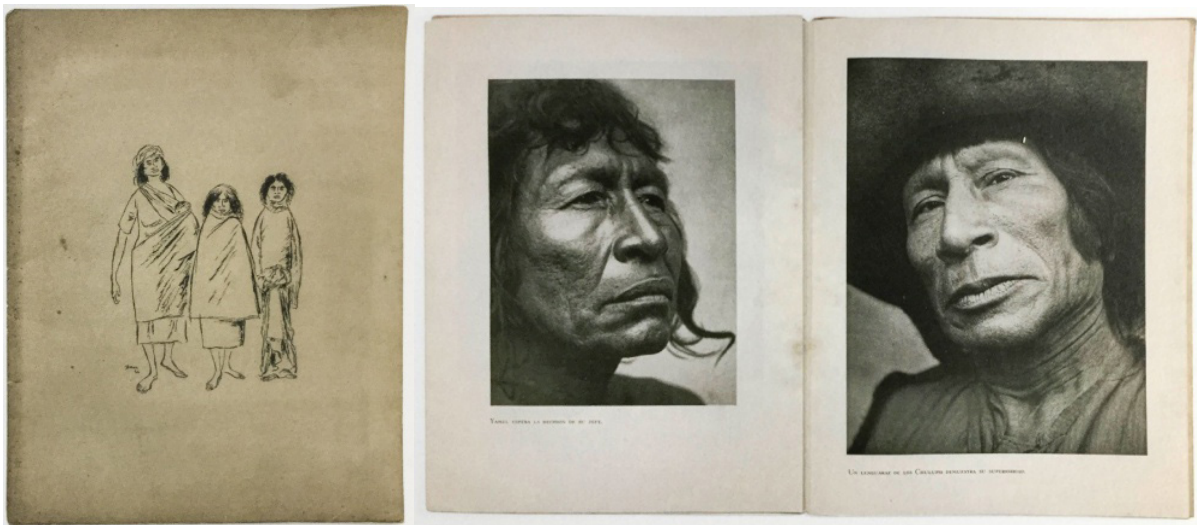
Hans Mann en Argentina y sus fotografías de *Aborígenes del Chaco*

Pese a ser reconocida la importancia de la obra de Hans Mann dentro de la producción fotográfica de Sudamérica, y de Argentina en particular, muchos datos sobre sus fotos y su biografía son aún inciertos, así como sus derivas a través del continente. Hans Mann nació en Alemania en 1902 y llegó a América Latina huyendo del nazismo probablemente a comienzos de la década del 30. El primer país latinoamericano en el cual se tiene registro de su presencia a través de sus fotos es Paraguay, en donde trabajó como fotógrafo ambulante y tomó fotografías de integrantes de la comunidad maccá.

Este interés por las comunidades originarias latinoamericanas continuó cuando se desplazó pocos años después hacia Argentina, en donde se dedicó a fotografiar diversos grupos a lo largo del río Pilcomayo, en la región del Gran Chaco. Mann generó allí un vasto corpus de imágenes que incluyen desde poéticos y cercanos retratos de integrantes de comunidades pilagá, toba y wichí como así también fotos con una intención documental que buscan dar cuenta de las costumbres, artesanías, viviendas y entornos de estas comunidades. Parte de estas fotos fueron publicadas primeramente alrededor de 1937 en dos fascículos titulados *Aborígenes del Chaco* en colaboración con el artista argentino Carybé (Figura 1). Estos cuadernillos conjugan dibujos del artista plástico, que ilustran sus tapas, junto a las fotos de Mann y textos poéticos a modo de epígrafe para cada imagen, sin autoría explicitada.¹

¹ Mariana Giordano retoma estas publicaciones en el artículo “La fotografía etnográfica del Chaco como acto de (des)sacralización” (2011). También, ambas son parcialmente reproducidas en el catálogo de la exposición *Mundo propio. Fotografía moderna argentina (1927-1962)* (de Zuviría, 2019: 134-139).

Figura 1: *Aborígenes del Chaco* (ca. 1937), publicaciones de Hans Mann y Carybé.



Ambos fascículos incluyen fotos que abordan el modo de vida y de producción de artesanías de estas comunidades junto a particulares retratos de diversos miembros, distintivos por la proximidad y el vínculo que suponen. Mientras que otros fotógrafos y etnógrafos que fotografiaron a los mismos grupos lo hicieron con cierta distancia para dar cuenta de sus entornos o utilizando técnicas fotográficas antropométricas que buscaban igualar a través de una supuesta objetividad desplegada durante la realización de las tomas, las retratos de Mann se caracterizan por ángulos muy cerrados sobre los rostros que ocupan todo el fotograma y que siempre son tomados en diagonal, en clara oposición al despojado frente o perfil de las rigurosas fotografías científicas. La dirección de las miradas, las luces y sombras, las texturas de las pieles y la poca profundidad de campo con un foco muy preciso en los ojos generan retratos más próximos a una búsqueda plástica y teatral que antropológica. Este interés poético es replicado parcialmente en aquellas otras fotos que buscan registrar las condiciones de vida y las principales tareas desarrolladas por estos grupos, imágenes que, como veremos más adelante, no se diferenciarán tanto de la de otros fotógrafos como sí lo hacen los retratos.

El primer fascículo comienza con un relato que postula la intención de los autores y su concepción sobre las personas allí retratadas, en donde se afirma que su propósito es

llamar la atención sobre un aspecto poco conocido de nuestro país. A orillas del Pilcomayo, en los vastos llanos del Chaco de Formosa, viven hoy tribus que mantienen sus tradiciones y costumbres tal como eran cuando los primeros conquistadores llegaron a esas tierras [...].

Los epígrafes adjudicados a las fotos en *Aborígenes del Chaco* asignan nombres propios y datos narrativos sobre lo que, se supone, sucede en las imágenes, dirigiendo las lecturas posibles sobre los momentos y acciones fotografiadas. Por ejemplo, en el segundo fascículo debajo de las fotos de dos mujeres hilando se especifica “Las casadas tejen y de sus manos pacientes salen las fajas... que sus hombres lucirán en las fiestas”; y debajo de un cerrado retrato sobre el rostro de una mujer se aclara “Sisa joven acarrea la algarroba...”. Más allá del relato que propone *Aborígenes del Chaco*, el hecho de otorgarles

nombres propios a las personas retratadas es un rasgo distintivo de estas publicaciones que otorga subjetividad y transforma a los fotografiados en personajes con historia. Si bien no es posible confirmar si Tabei, Yamel, Sisa o Uela, entre otros, eran los nombres reales de estas personas, en las publicaciones posteriores de estas mismas imágenes u otras similares también tomadas por Mann, este gesto identificador desaparecería.

Las fotografías de los diversos grupos del Gran Chaco de Mann tuvieron una importante difusión tanto durante la misma década que fueron generadas como posteriormente, desarrollando una trayectoria que podemos rastrear hasta la actualidad. En efecto, de la vasta producción que generó este fotógrafo, la retratística en particular es aquella que sigue más presente en la imaginaria local, ya sea en muestras de arte recientes como en publicaciones científicas. Uno de los aspectos que nos interesa principalmente alumbrar en este trabajo radica en la pluralidad de usos para las cuales se prestaron estas imágenes que, si bien responden a una temática clásicamente etnográfica, fueron realizadas con una especial búsqueda técnica y estética que les otorgó la cualidad de poder desplazarse tanto por ámbitos científicos como por espacios artísticos casi en simultáneo. Estos desplazamientos son posibilitados por la particularidad fotográfica, y de la imagen en general, de encarnar en diferentes medios, tomando forma en libros, exposiciones, periódicos o folletos, en sintonía con la premisa de la existencia de imágenes por un lado y de medios portadores por otro que postula Belting (2007). Esta idea de imagen fotográfica que muda de medio –y con él muchas veces modifica algunas características de su apariencia y posibles interpretaciones de sentidos– permite rastrear cómo una misma foto puede encarnar en diversos soportes y circulaciones. Las imágenes, entonces, son intermediales porque transitan entre los medios históricos que fueron inventados para que ellas se representen; son nómadas de los medios (2007: 265). Para Belting, esta intermedialidad se aplica especialmente en la fotografía, para la cual el autor propone el concepto de *imagen fotográfica*, ubicada entre el momento de la toma fotográfica y de la producción de su copia material.

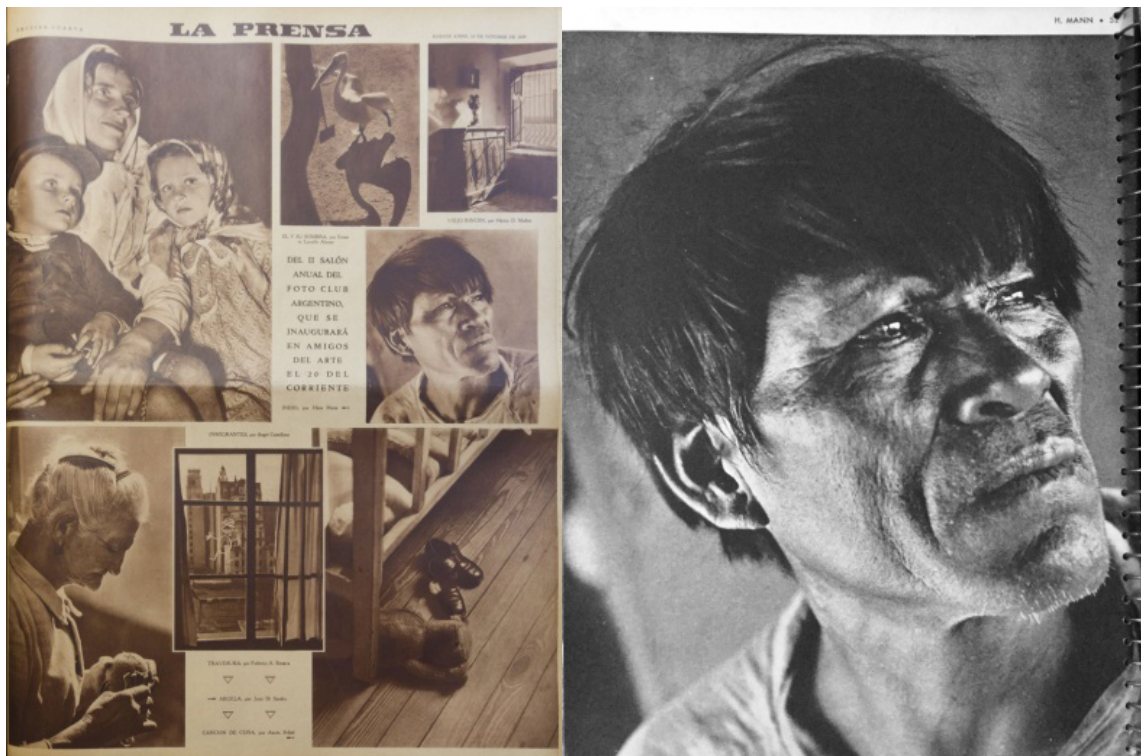
Si bien se tiene constancia de que Hans Mann vivió casi veinte años en Argentina², en donde generó una gran cantidad de imágenes, los retratos que abordamos suelen ser las fotografías más difundidas de su producción local. Durante las dos décadas que pasó en el país fue contratado por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) para realizar el primer relevamiento fotográfico del patrimonio arquitectónico y artístico a nivel nacional a lo largo de catorce provincias³. Sin embargo, aquellos primeros retratos que obtuvo en la región del Gran Chaco se transformarían en las imágenes más reconocidas de su período local a través de un recorrido de medios que oscila entre diversas esferas artísticas y antropológicas. En Buenos Aires, Mann se encargó de hacer circular su trabajo en muestras fotográficas y en publicaciones especializadas, proceso en el cual las fotografías del Gran Chaco ocuparon un lugar destacado. En 1938 participó del *II Salón Anual* del Foto Club Argentino con cinco

2 Hans Mann vivió en Buenos Aires, al menos, entre 1938 y 1956, año en el que regresó a Alemania. Tiempo después se instalaría de manera definitiva en Brasil.

3 Con este objetivo Mann generó más de 4000 fotografías para la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA). A partir de estas imágenes, la ANBA publicó veinticinco tomos de *Documentos de Arte Argentino* y doce de *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*. El arquitecto Ramón Gutiérrez asevera que estas publicaciones constituyen una tarea excepcional de registro de la arquitectura, la imaginaria, la pintura y otras manifestaciones artísticas del pasado colonial en las cuales las fotografías de Mann cumplen un rol central (Giordano & Mendez, 2004: 7).

fotos, al menos una de las cuales pertenece a este conjunto. Titulada por el autor *Indio*, fue reproducida en el suplemento gráfico del periódico *La Prensa* para ilustrar la inauguración del Salón⁴ (Figura 2). La misma imagen fue incluida al año siguiente en el libro *Fotografías Argentinas* (1939)⁵ con la leyenda de “indio matakó” (Figura 3). Como vemos, los nombres propios no tuvieron lugar en esta circulación urbana más enfocada en la otredad y en la técnica que en dar cuenta en las problemáticas o en la subjetividad de los integrantes de estas comunidades. De hecho, el epíteto “indio” borra toda particularidad para sólo hacer énfasis en el aspecto étnico de este retrato. Giordano (2011: 515) señala que sucede una operación similar con otro retrato que Mann presenta en 1939 en el *III Salón Anual* del Foto Club Argentino bajo el título de *Despreciador*, misma imagen que había sido publicada en *Aborígenes del Chaco* bajo el nombre de Mauuc.

Figura 2 y 3: Fotografía “Indio”, publicada en *La Prensa* por estar participando del II Salón Anual del Foto Club Argentino (1938) y en el libro *Fotografías Argentinas* (1939).



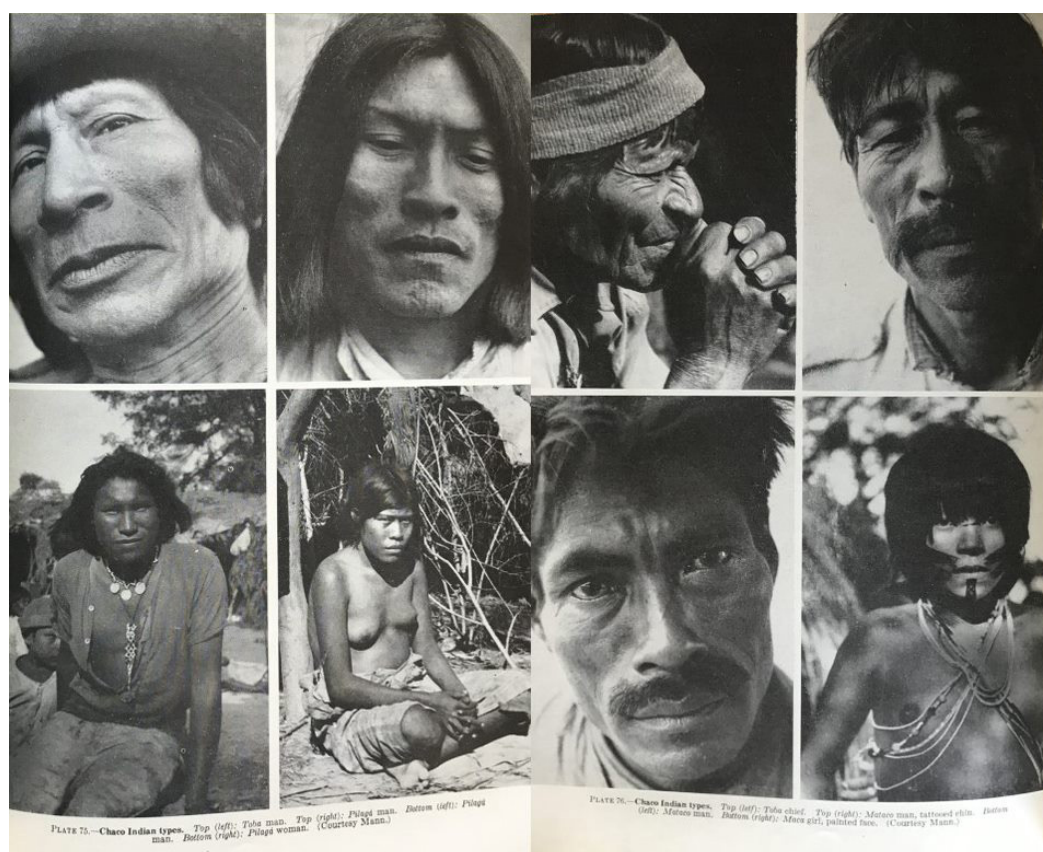
Algunas de las fotos que fueron incluidas en la publicación realizada con Carybé, junto a otras obtenidas probablemente durante las mismas exploraciones, son elegidas una década más tarde por

⁴ Publicado en *La Prensa* del 16 de octubre de 1938.

⁵ Compilado por Carlos Pesano para conmemorar el centenario de la presentación del invento de la fotografía, incluye en sus páginas imágenes de cuarenta y un fotógrafos. Por los nombres incluidos podemos intuir la proximidad de Pesano con el Foto Club Argentino, ya que gran parte de los fotógrafos publicados estaban relacionados con dicha institución y habían formado parte de sus salones previos. Hans Mann participa en esta publicación con cinco fotografías diversas entre sí que incluyen desde paisajes del norte argentino y el retrato aquí nombrado hasta la foto de una situación teatral.

el antropólogo Alfred Métraux para ilustrar su publicación “Ethnography of the Gran Chaco”⁶ en el *Handbook of South American Indians* (1946) editado por el Instituto Smithsonian⁷ (Figura 4). Aunque las fotografías son las mismas, allí las imágenes de las personas tienen una función meramente ilustrativa siendo nombradas específicamente por su grupo de adscripción, como hombre toba, mujer pilagá o niño matakó. El trabajo de Métraux incluye un apartado con cuarenta fotografías de las comunidades de la región autoría de él mismo, del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, del antropólogo argentino Enrique Palavecino y de los fotógrafos alemanes Max Schmidt y Hans Mann. Las fotos de estos cinco visitantes de la zona están combinadas al servicio de la ilustración del escrito de Métraux, conformando un todo visualmente homogéneo, casi sin diferencias técnicas o compositivas. En esta conjunción de imágenes, que parecieran haber sido obtenidas todas por la misma persona, se pone en evidencia cómo los antropólogos operaron como fotógrafos que veían en la cámara una herramienta de registro para sus trabajos y cómo los fotógrafos encontraron en la curiosidad antropológica el insumo para generar imágenes únicas. Veamos qué lugar ocuparon las imágenes en esta disciplina científica y qué características hegemonizaron su producción.

Figura. 4: páginas del *Handbook of South American Indians* (1946) con fotografías de Hans Mann.



⁶ La publicación completa puede consultarse en el sitio online de la Biblioteca Digital Curt Nimuendajú: <http://www.etnolinguitica.org/hsai:vol1p197-370> (acceso 31 jul. 2021).

⁷ En Washington D.C., Estados Unidos.

Antropología e Imagen: la fotografía etnográfica

La relación entre Antropología y Visualidad tuvo sus vaivenes (con períodos caracterizados por una fuerte iconofobia, como propone Lucien Taylor, 1994) y finalmente quedó subyugada a lo que Pink (2006: 12) llama “*mainstream Anthropology*”, que recupera los parámetros textualistas para comprender la cultura (por ejemplo, a partir de los aportes de Clifford Geertz). A diferencia de otras ciencias sociales, la visión siempre tuvo un lugar privilegiado dentro de la Antropología –el carácter descriptivo de las etnografías aún por escrito siguen dando cuenta de ello–, por supuesto con distintas técnicas y estatus a lo largo de su historia. La observación recíproca del trabajo antropológico llevó a Michel Leiris en 1930 a proponer, en “El ojo del etnógrafo”, que *mirar* es el acto esencial para relacionarse con nuestros alrededores. La Antropología Visual entonces se vinculó tempranamente con el estudio de las manifestaciones visuales de la cultura (sobre todo formas rituales y la cultura material); así como con la producción de imágenes en terreno, especialmente a través de fotografías y registros audiovisuales.

En las últimas décadas, diversas investigaciones tanto académicas como artísticas recuperaron las producciones visuales que se llevaron adelante en distintas regiones de nuestro país entre fines del siglo XIX y la década del 40 del siglo pasado. Si bien pueden plantearse algunas características de manera transversal a todo ese corpus de imágenes, también se distinguen rasgos particulares, por ejemplo, para las poblaciones patagónicas (ver por ejemplo Alvarado et al., 2001; Báez & Mason, 2004; Fiore & Butto, 2014; Martínez, 2011), la región andina o el gran Chaco, incluyendo territorios que exceden las actuales fronteras nacionales (Giordano, 2003, 2004; Reyero, 2018). También se destaca el interés por rastrear a los actores que mediaron entre las poblaciones nativas y la academia, tanto local (sobre todo metropolitana, en Buenos Aires) así como internacional (de la Europa occidental y Estados Unidos, fundamentalmente) en ese mismo período (Fernández Bravo, 2016).

Ahora bien, durante el siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, no había un método estandarizado que determinara cómo debían obtenerse las imágenes durante el trabajo de campo –que recién se asienta a partir de la década del 20–. Además, muchas de las imágenes eran producidas por agentes que no necesariamente eran antropólogos, como viajeros, fotógrafos o artistas, comerciantes, representantes de las fuerzas militares, entre otros. Ya desde 1860 emerge una preocupación que refería a la poca uniformidad que existía en las fotografías que se obtenían de territorios tan disímiles, como China, América del Sur o el norte de África. La variedad de actores y de producciones audiovisuales que se produjeron entre mediados del siglo XIX y la década del 40 es fundamental para entender cómo fue tomando forma la ciencia antropológica, que además contó con la presencia de científicos extranjeros en su período de consolidación disciplinar en países como el nuestro. Por ejemplo, a cargo de la sección de Antropología del Museo de La Plata –un ejemplo decimonónico de museo científico creado en 1888– estuvo el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche entre 1897 y 1930, quien además tomó el cargo que dejara vacante el etnólogo holandés Herman ten Kate Jr.

Lehmann-Nitsche fue uno de los investigadores que prestó especial atención al uso de la fotografía en la producción y publicación científicas. En su caso, fueron fundamentales las referencias

europeas a la antropometría y la somatología, que establecían a las claras qué imágenes podían resultar de interés científico y cuáles respondían a parámetros artísticos o estéticos:

La parte fotográfica de nuestro trabajo desempeña efectivamente un papel principal en la presente obra [...]. Los relevamientos “matemáticos” sacados de frente y de lado, para representar al indígena con exactitud, en la misma proporción (a pesar de ser procedimiento técnico que se efectúa admirablemente por medio de la silla fotográfica de Bertillon), no alcanza a ser del todo eficaces, y hay que combinarlos oportunamente con relevamientos verdaderamente “artísticos” en tres cuartos perfil, etc. (Lehmann-Nitsche, 1907: 55).

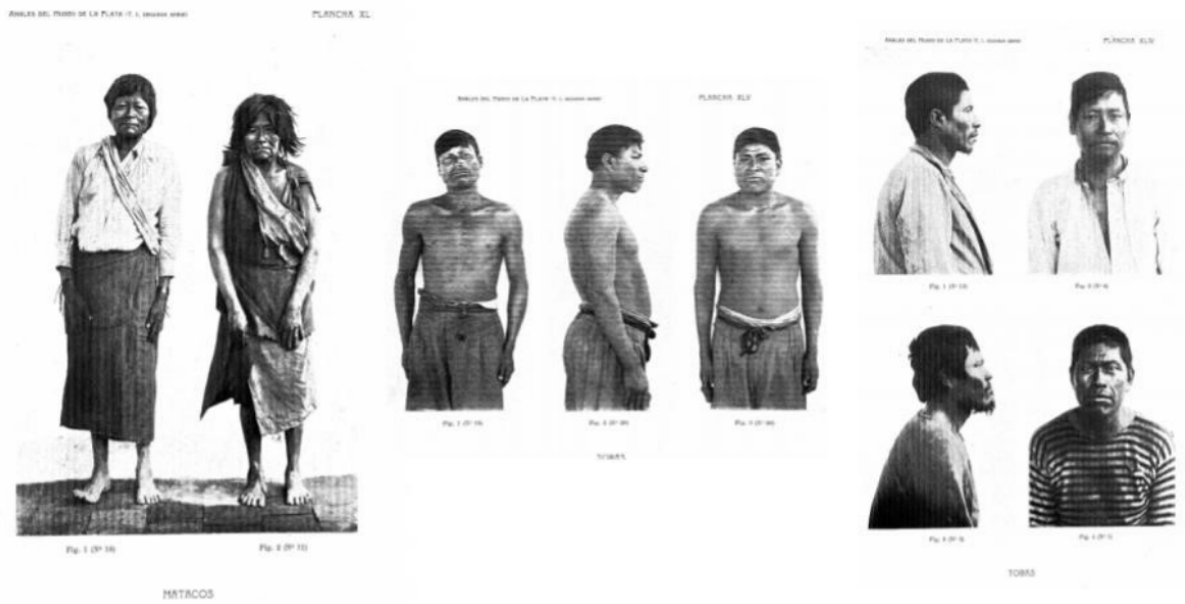
La constitución de atlas en el campo científico no es rara ni nueva. Desde el siglo XVIII han sido dispositivos claves de las ciencias “observacionales”, y devinieron “[...] manifestos de la flamante objetividad científica” (Daston & Galison, 1992: 81), que en el siglo XIX se vincula con el dispositivo fotográfico a su vez. En este caso, se construye una noción de “objetividad” apoyada en la idea de “no-intervención” que el aparato fotográfico habilitaría. Es decir, una menor intervención humana y por lo tanto subjetiva en el quehacer científico.

En el caso antropológico, la fotografía nutrió no solamente atlas de tipos humanos/sociales, sino que además, en muchos casos, dio cuenta de la presencia del propio antropólogo durante su trabajo de campo. Es decir, el “haber estado allí” que legitimaba su discurso y sus resultados. Para el primer caso, y teniendo como ejemplo paradigmático los trabajos de Lehmann-Nitsche, la clasificación de las poblaciones se realizaba en gran medida en relación con sus caracteres somáticos. Uno de los aportes fundamentales para la obtención de este tipo de fotografías es la propuesta de Alphonse Bertillon, prefecto de París que en 1890 publica *La fotografía judicial*. Este tipo de retrato señalético permitió la estandarización de los rostros y mediciones corporales de los detenidos y criminales, que se aplicaría también a las poblaciones ya no sólo americanas, sino a ese vasto conjunto entendido como “no-occidental”.

La fotografía, realizada bajo ciertos parámetros y disposiciones espaciales específicas claramente estipuladas en la propuesta de Bertillon, fue central en este proceso, y Lehmann-Nitsche siguió dichos parámetros en Argentina (Figura 5). Esta práctica estandarizada fue posible hacia finales del siglo XIX porque, en aquel momento, se comprendía a la imagen fotográfica como portadora de una capacidad mimética que proporciona una transferencia lineal de lo real. Como afirma Tagg (2005[1988]: 12), la combinación de evidencia y fotografía estaba estrechamente ligada por entonces al establecimiento de una red de instituciones disciplinarias basadas en ciertas prácticas de observación, clasificación y archivo que ejercieron una influencia directa sobre el cuerpo social.⁸

8 Si bien John Tagg (2005: 101) desarrolla en “Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica” un análisis para los retratos fotográficos policiales como imágenes normalizadas, diversos aspectos de lo allí postulado pueden ser retomados para pensar la fotografía antropométrica de finales del siglo XIX, a la cual también podemos entender como “un retrato del producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito”.

Figura 5: Láminas de las fotografías tomadas por Carlos Bruch para la publicación de R. Lehmann-Nitsche (1907). Planchas XL, XLV y XLIV.



La antropología, al igual que otras disciplinas, es productora de imágenes técnicas, que contribuyen a la vez a su configuración y modelaje. Por imagen técnica se entiende a aquellas que se originan en el campo científico y tecnológico, haciendo referencia por un lado a cómo se producen (las diversas *techne*), pero también a su lugar dentro de la producción del conocimiento científico (Bredekamp *et al.*, 2015: 1). Esto es, aparatos e instrumentos que permiten a cualquier objeto u hecho volverse visible y que en ese proceso contribuyen a su generación o creación (no sólo a una “representación”). Las imágenes en este plano se vuelven por tanto agentes epistémicos (Werner, 2015).

Por otro lado, si bien estas imágenes nacen dentro de disciplinas científicas, su separación del campo artístico se vincula más a una frontera porosa que a una distinción clara y tajante. Por caso, Lehmann-Nitsche reconoce en la cita compartida previamente que hay ciertas imágenes que pueden calificarse como “científicas” y otras que responden a una mirada artística. Pero también señala que ambas se complementan y dan una visión más acabada de los “tipos indios”. Es así como las producciones visuales de autores como el artista/comerciante devenido explorador/etnógrafo Guido Boggiani o el mismo Hans Mann pudieron habitar espacios y publicaciones tanto artísticas como científicas. Inclusive, traspasaron ambos campos para integrarse a un consumo popular y masivo, por ejemplo, en el formato de postal, de gran circulación hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Las fotografías son las mismas, pero pueden colorearse o sufrir cambios en las anotaciones que las acompañan dependiendo del circuito que pasen a integrar, en un desplazamiento a través de sus posibles espacios discursivos, tal como lo plantea Krauss (2002[1990]).

Las derivas tanto de las imágenes como de los actores que las produjeron dan cuenta de una red entreverada que dio forma a la disciplina antropológica. Esta red implica un doble itinerario de objetos y artefactos (no sólo visuales), así como de científicos, escritores, académicos, entre otros, de América y Europa (Fernández Bravo, 2016). Giordano entiende a algunos de estos actores como *cultural brokers*,

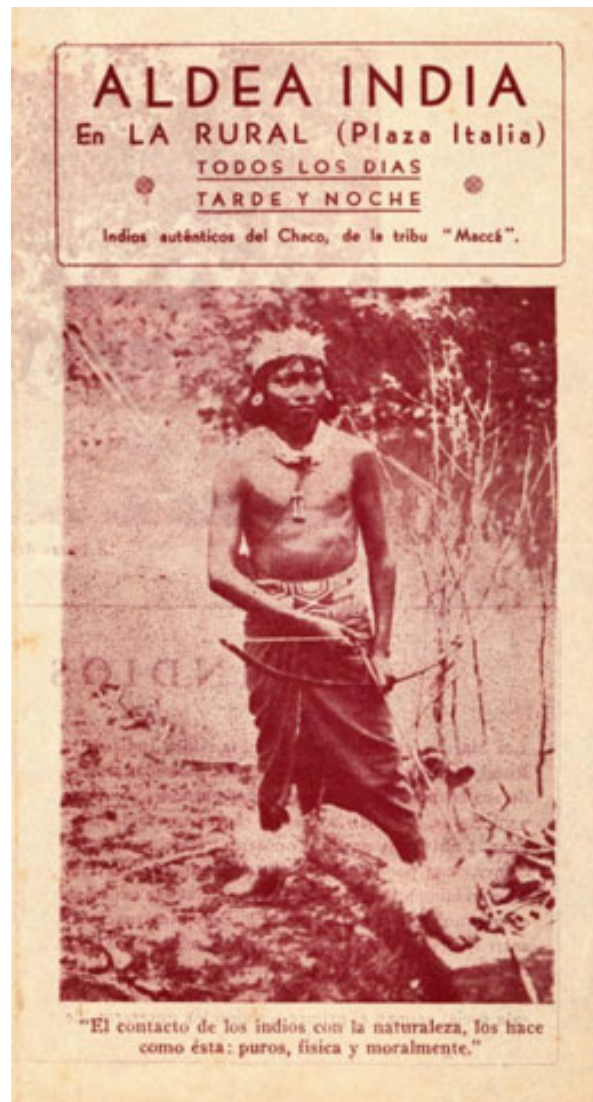
es decir, agentes en posiciones liminales, “a caballo entre dos culturas”, que habilitan ciertos diálogos y cruces entre universos a priori incompatibles o inconexos (2019: 245). Pero además de pensar cómo estos entrecruzamientos moldean una disciplina científica, como la antropológica, también nos permiten indagar en la constitución de un comercio y un patrimonio iconográficos que conectan a la cultura popular con las prácticas artística y científica; así como a espacios, como ser los museos y los ingenios (Fernández Bravo, 2016:55).

Tony Bennett (1988) propone la categoría de complejo de exhibición o expositivo [*exhibitionary complex*] para pensar cómo se establecieron conexiones estéticas, políticas y epistémicas entre ferias de freak, zoológicos humanos y museos antropológicos, entre otros circuitos de exhibición. Partiendo del siglo XVIII y sufriendo diversos cambios a lo largo del siglo XIX, las instituciones museísticas fueron esenciales para inscribir a la masa en un relato de nación moderna, siempre sujeta a la inspección pública pero también dueña de una determinada forma de mirar. Es decir, una masa observada y observadora. Las personas interiorizaron así “la mirada del poder” (Bennett, 1988: 76), vigilante y disciplinadora, que recaía sobre ellas mismas, ahora capaces de autorregularse. Fueron espacios que dieron forma a relaciones de poder y conocimiento, estableciendo un modelo determinado de ciudadanía –eligiendo qué lugar ocupaba cada quien–, siempre en exposición [*display*]. En este complejo expositivo, las ferias y grandes exposiciones nacionales fueron de suma relevancia, además de atraer a millones de espectadores de las metrópolis. Es en ellas donde las comunidades “no occidentales”, entre las cuales encontramos a las poblaciones americanas, fueron expuestas como objetos curiosos ante la mirada europea y blanca.

La fotografía etnográfica también se inserta en este circuito espectacular, artístico y pedagogizante. Sin ir más lejos, en 1939 en Buenos Aires se realizó un espectáculo llamado *Aldea India*, en la Sociedad Rural, que había sido exhibido dos años antes en la ciudad de Asunción bajo el nombre de *Fantasia India*. En ellos, un grupo de indígenas maccá del Gran Chaco presentaban un espectáculo para la población blanca, donde realizaban sus danzas y ritos, como una “realidad viviente” y auténtica presentada por primera vez a la sociedad porteña (Piaggio, 1992: 164). Este espectáculo se configuró como una oportunidad para los antropólogos locales que examinaron a la comunidad maccá y hasta obtuvieron objetos que fueron exhibidos, por ejemplo, en el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, cuya sección etnográfica era dirigida en ese momento por Enrique Palavecino. El folleto del evento (Figura 6) cuenta con una serie de fotografías tomadas en el escenario, así como en entornos naturales, algunas obtenidas por Juan Belaieff, general ruso que emigró al Paraguay luego de la revolución de 1917 y quien era entonces director del Patronato Nacional de Indígenas del Paraguay, junto a retratos que, según consigna Giordano (2004), fueron realizados por Hans Mann.⁹

⁹ Giordano (2004, en línea) afirma que estas fotografías se encuentran en la colección del antropólogo argentino Enrique Palavecino en el Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, de la Universidad de Buenos Aires, algunas décadas más tarde. Estas imágenes no pudieron ser consultadas para la presente investigación ya que el archivo del Museo no se encuentra disponible a consulta desde el advenimiento de la pandemia.

Figura 6: Folleto de la *Aldea India* montada en la Sociedad Rural de Buenos Aires, 1939 (en Giordano, 2004).

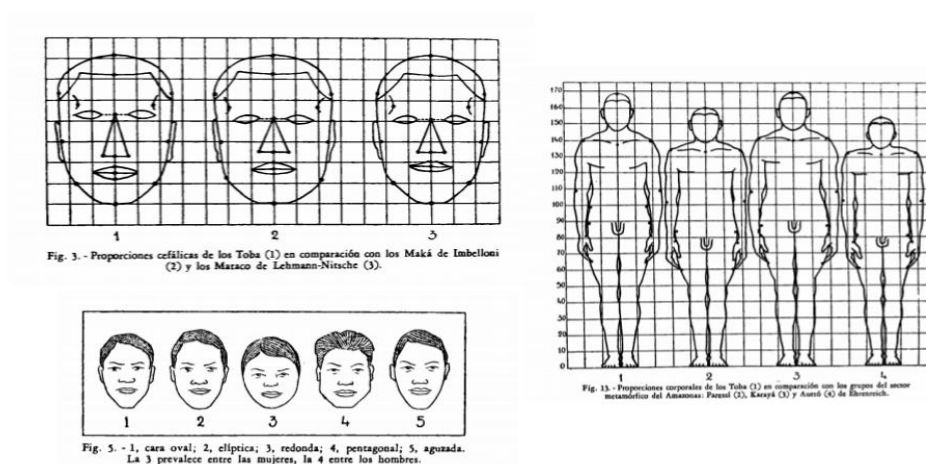


Entre las décadas del 30 y del 40 aún persistían prácticas de medición científica que se nutrían de la tradición somatológica y antropométrica del siglo XIX, dependiente en gran medida de las imágenes técnicas, sobre todo las fotográficas. Por ejemplo, el estudio sobre la comunidad Toba por parte de Osvaldo Paulotti en 1948 recupera mediciones tomadas por José Imbelloni y Lehmann-Nitsche, además de introducir sus propias tablas y gráficos (Figura 7 y 8). Milcíades A. Vignati, por su parte, trabaja con las fotografías producidas por Herman ten Kate Jr., Lehmann-Nitsche, Francisco Moreno y otros investigadores para el Museo de La Plata, donde estuvieron exhibidas. La preocupación por esta iconografía, que Vignati (1942: 20) denomina “catálogo bioiconográfico”, le permite no solo explorar “los tipos indígenas”, sino “los caracteres morales” complejos de discernir, haciendo uso además de relatos de viajeros e investigadores.

Figura 7: Láminas V y X, reproducidas por Paulotti (1948).¹⁰



Figura 8: Gráficos realizados por Paulotti para la obra referida en la figura 6.



En el caso de la fotografía, su producción técnica se vuelve primordial a la hora de entender su relación con “el mundo real” (Belting, 2007). Es decir, la idea de que la foto es una imagen que se le arranca a ese mundo, borrando incluso la artificialidad de su producción. Como propone Hans Belting (2007: 266), “La fotografía fue alguna vez el *vera icon* de la Modernidad. Ésta es la hipoteca que desde entonces continúa pagando”. De esta manera, el mundo en su totalidad se vuelve una suerte de museo que la fotografía geometriza, clasifica, y hasta divide en términos de qué espacio se vuelve fotografiable y cuál no. O qué sujeto.

10 Se puede consultar la obra completa en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4874> (acceso 31 jul. 2021)

Moviéndose entre los salones de fotoclubes locales y las publicaciones científicas internacionales, las fotos de Mann pudieron circular por ambos espacios porque para mediados del siglo XX la fotografía etnográfica se encontraba liberada de las estrictas normas antropométricas, dejando margen a una búsqueda documental ligada a los principios clásicos de representación de lo real a los que se asoció la fotografía desde sus orígenes. Es posible pensar aquel ideal de re-presentación lineal de lo real bajo la fórmula del “esto ha sido” que propondría algunos años más tarde Roland Barthes (2008[1980])¹¹. En efecto, Dubois (1986) especifica que en un primer momento se concibió a la fotografía como un espejo literal de lo real, aunque el mismo autor aclara que tanto durante la preparación de la toma como durante la circulación de la foto hay “gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas” (Dubois, 1986: 49).

En contraposición también con los postulados barthesianos, Soulages (2005[1998]) sostiene que la fotografía se distancia de la reproducción literal de la realidad tanto antes de la toma (ya que toda foto puede ser una puesta en escena y/o posada) como después (ya que las etapas de revelado y copiado son creativas y potencialmente inacabables), por lo cual afirma que la doctrina del “eso fue” resulta casi mitológica (2005: 32). A través de una búsqueda técnico-filosófica, propone el concepto de *fotograficidad* para pensar lo específico de la fotografía, que, lejos de encontrarse en la reproducción mecánica de la realidad, radica en la articulación entre lo irreversible del momento de la toma y lo inacabable del trabajo que se puede realizar sobre el negativo (2005: 133). Es este juego entre lo irreversible y lo inacabable, inherente a las características técnicas de la fotografía, lo que la particulariza como medio con cualidades propias.

En el último tiempo, la pregunta que se ha hecho es a qué tipo de conocimiento exactamente la fotografía etnográfica dio lugar. ¿Qué ocurre cuando aquello que se vuelve visible es una persona? ¿Cómo se piensa esa “exactitud” a la que se refiere Lehmann-Nitsche, quien toma muchas de sus fotografías en ingenios donde se emplea mano de obra indígena en condiciones de explotación y miseria? ¿Qué tipo de binomio “Nosotros/Otros” tomó forma en este proceso? En 1953, los cineastas franceses Chris Marker y Alain Resnais realizan un mediodiámetro llamado *Las estatuas también mueren*. En él plantean ya que la relación entre Europa y las producciones adjetivadas como “artísticas” de sus ex colonias africanas está atravesada por un tipo de mirada eurocéntrica, que impone sus categorías a la de los pueblos que ha sometido. Incluso en la época misma en que el film se realiza, para estos directores, la relación con la población negra sigue siendo parecida: de explotación y despojo, por un lado; y de fascinación y maravillamiento, por otro. Tal es el caso de los deportistas de élite negros, que no dejan de fascinar a las audiencias, incluso (o sobre todo) las blancas, de países que tienen “tradiciones racistas” pero que siguen apostando sus esperanzas olímpicas a la población negra. Dirán provocativamente Marker y Resnais que un hombre negro en movimiento sigue siendo arte negro. Esta fascinación atraviesa toda la matriz colonial, que no se ilustra con las imágenes que produce, sino que en ellas también se genera.

11 “(...) nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha ya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘*Esto ha sido*.’” (Barthes, 2008: 121).

Pese a una cierta hegemonía en la producción visual científico-antropológica, que encontramos encarnada en la obra de Lehmann-Nitsche por excelencia, es posible rastrear algunos casos que desestabilizan esta calma superficie de la representación (Didi-Huberman, 2015a: 63). Por ejemplo, algunos de los retratos que realiza Hans Mann y que circulan tanto en sus propias producciones artísticas, publicaciones científicas de antropólogos con quienes interactúa o hasta folletos sobre espectáculos urbanos como el que vimos para el caso de la *Aldea India* maccá. Ya anteriormente, en la obra de Boggiani en la región chaqueña, Giordano (2009: 68) propone pensar que nos encontramos antes ciertos “pliegues representacionales” o, en términos de Didi-Huberman (2015: 170), imágenes sintomáticas, que desplazan lo que se espera observar, generando un malestar en quien mira y un efecto de cesura o suspenso al observar. En el caso de Boggiani, la apuesta estética no puede escindirse de su formación artística en Italia, remitiendo algunas de sus fotografías a obras de arte consagradas, como el David o incluso la figura de la Venus en la tradición iconográfica renacentista europea. Giordano reconoce en este autor una inscripción distintiva para cada sujeto (de quien además consigna nombre, poblado, etnia). El Otro, en este caso, el indígena del Gran Chaco se consume como una obra de arte, que circula en postales de gran popularidad en el cambio de siglo. La producción fotográfica de Hans Mann nos permite pensar no solamente los cruces entre arte, ciencia y espectáculo; sino también adentrarnos en los circuitos que pueden recorrer los retratos etnográficos.

El registro fotográfico de comunidades originarias, de otros grupos sociales, de pequeños pueblos y de grandes ciudades de los diferentes países latinoamericanos sería la línea de trabajo que guiaría la producción de Mann, quien viajó por diversos países de la región realizando fotos. A partir de estas imágenes publicó en 1957 *Sudamérica* (Figura 8), un gran libro tipo atlas editado en Europa en varios idiomas que ilustra mediante fotografías, diagramas y textos las principales características e historias de los pueblos latinoamericanos. El libro está ilustrado con 235 fotos que, según su contratapa, “hacen de este volumen la representación pictórica más completa de Sudamérica que se ha publicado hasta ahora”¹². Las páginas correspondientes a Paraguay (Figura 10) reproducen cuatro retratos de *Aborígenes del Chaco*, dos de los cuales también están incluidos en *Handbook of South American Indians*. Sus textos dan cuenta de la historia del “descubrimiento” y la conquista de América, estableciendo diferencias entre la conquista española y la portuguesa. Por el tipo de propuesta educativa de esta publicación, todas las fotos están numeradas y les corresponde cierto texto informativo que busca explicar o complementar a las imágenes. Para los cuatro retratos de los hombres de Paraguay Mann aclara:

La población de Paraguay está compuesta en gran parte por mestizos cuyos antepasados fueron los indios guaraní, una de las razas más avanzadas de las tierras bajas. Cultivaron y, siendo un pueblo amistoso, aceptaron la ocupación jesuita de su tierra sin resistencia. Incluso hoy, esta raza prevalece en Paraguay. La gente ha mantenido su propio idioma, el guaraní, que tiene el mismo rango que el español. Nuestras imágenes muestran diferentes tipos de indios del Chaco (Mann, 1958: 54).

12 Si bien la gran mayoría de las fotos son autoría de Mann, algunas imágenes pertenecen a otros fotógrafos, compañías y archivos particulares como Leo Matiz, Víctor Chambi e Ilse Mayer, entre otros. El libro fue editado en Inglaterra por Thames and Hudson en ediciones en inglés, alemán y español.

Figura 9 y 10: *Sudamérica* (1958), tapa de la edición en alemán editada en Inglaterra por Thames and Hudson y páginas correspondientes a las fotografías de Paraguay.



Mientras que en *Aborígenes del Chaco* a casi todas estas personas se les asignó un nombre propio, como fue dicho anteriormente y como vemos también en este caso, en las siguientes publicaciones sus identidades se van desdibujando. En el libro del Instituto Smithsonian, editado para un lector especializado en la región, sólo se aclaró su grupo de pertenencia mientras que en *Sudamérica* directamente todos son denominados como “indios del Chaco”. Este libro atlas probablemente estuvo ideado para un público general europeo, fue escrito desde la experiencia del propio Mann manteniendo una visión generalista y reduccionista que permitió generar una publicación de todo el continente como una única entidad con rasgos comunes, a pesar de sus innumerables particularidades.

Continuando con sus derivas, la circulación de los retratos del Gran Chaco de Mann puede rastrearse hasta la actualidad. Por ejemplo, uno de sus retratos fue utilizado en la tapa del libro *Nosotros vamos a estar acá para siempre. Historias tobas* (2005), publicado por el antropólogo argentino Gastón Gordillo (Figura 13), quien trabaja con comunidades tobas (Giordano, 2011). Aquella misma fotografía ya había sido publicada en el libro de Métraux (1946) y también en *Sudamérica* (1958). Otros cuatro retratos obtenidos en la región del Gran Chaco forman parte desde hace algunos años de la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (MNBA), a la cual llegaron a través de la Colección Rabobank donada en 2012¹³. En la página web del museo una de estas fotos está datada con fecha de 1920¹⁴, pero, de acuerdo a la trayectoria que Héctor Schenone (en Giordano & Méndez, 2004) repone sobre el fotógrafo, en esa fecha Mann aún no estaría en América. De hecho, en el catálogo que publicó la Colección Rabobank antes de la donación, la foto en cuestión ya aparece datada con el mismo año erróneo (2011: 131). Además, esta misma fotografía fue publicada en el libro *Indígenas en la Argentina* de Mariana Giordano (2012), pero consignando la autoría del fotógrafo ale-

13 En el marco de su 20° aniversario en el país, el banco holandés Rabobank donó al Museo Nacional de Bellas Artes su colección de fotografía argentina, curada por Marjan Groothuis y Facundo de Zuviría, compuesta por 237 piezas de 57 autores. Según consta en la página del MNBA “Los criterios de selección de las obras se fundamentaron en privilegiar la fotografía directa, sin intervenciones ajenas al medio, y se seleccionaron imágenes representativas de los distintos aspectos de nuestro país y de su realidad social y cultural a lo largo de noventa años”. Ver <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/coleccion-fotografica-del-mnba/> (acceso 25 jul. 2021).

14 Ver <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11709/> (acceso 21 jul. 2021).

mán Gustavo Thorlichen, ca. 1950. Estas inconsistencias respecto de la autoría, fecha y hasta el sujeto retratado dan cuenta de la elusiva relación que aún mantenemos con el “patrimonio iconográfico” (Fernández Bravo, 2016: 55). Esto último no solamente nos permite comprender vínculos al interior de y entre las disciplinas científicas y artísticas, sino con las propias poblaciones locales que, por otro lado, no suelen acceder siquiera a este tipo de archivo (Giordano & Reyero, 2010).

Figura 11 y 12: Dos de los retratos de Hans Mann, disponibles en el catálogo digital del Museo Nacional de Bellas Artes¹⁵. Izquierda: *Niña chaqueña*, 1937, impresión en plata sobre gelatina, Donación Rabobank. Derecha: *Sin título*, 1937, impresión en plata sobre gelatina, Donación Rabobank.

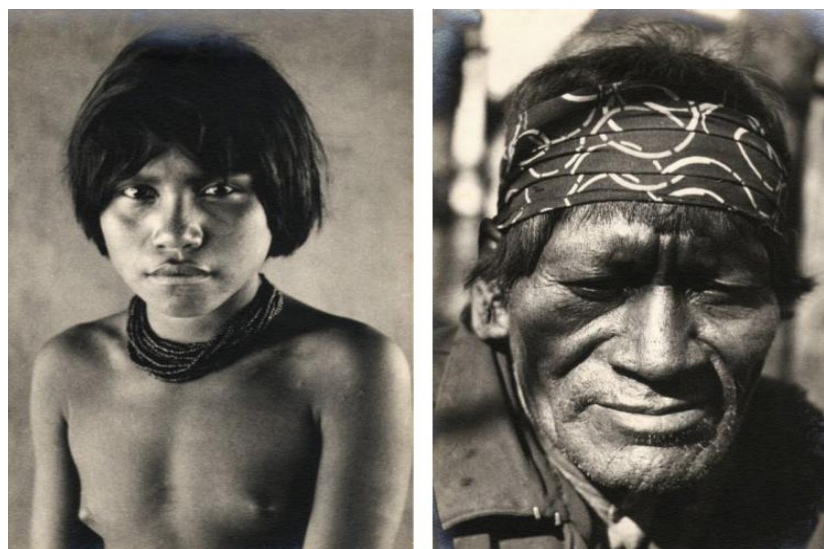
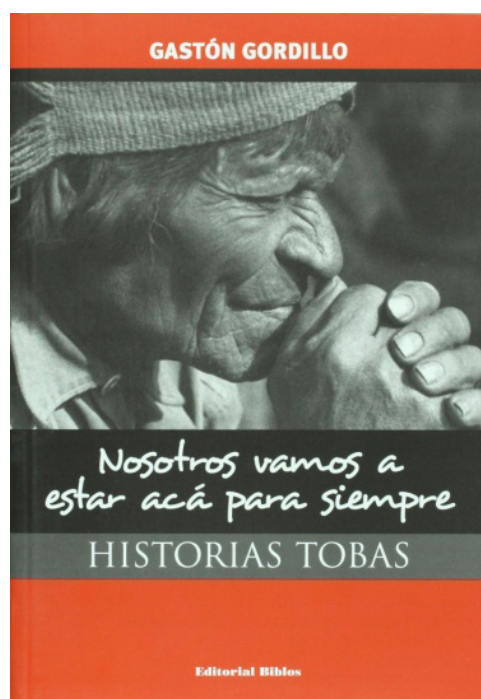


Figura 13: tapa del libro de Gastón Gordillo (2005) ilustrada con uno de los retratos de Mann.



¹⁵ Disponibles en: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/buscar/?palabras_claves=&estilo=&periodo=&tipo=&autor=904&sala=&escuela=&aplicar=Aplicar#resultados (acceso 23 jul. 2021)

Por otra parte, en el año 2019, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) presentó la muestra *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*, en la que se exhibieron cuatro de los retratos chaqueños de Mann. Estas fotografías *vintage*¹⁶ pudieron llegar a dicha exposición porque se encuentran disponibles en archivos o colecciones locales. Tres de ellas pertenecen al acervo del MNBA previamente nombrado y la cuarta imagen se trata de *Indio*, la foto publicada en *Fotografías Argentinas* (1939) y *Sudamérica* (1958). A diferencia de las que Giordano (2004) rastrea en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, que fueron usadas en los folletos de la *Aldea India*, los retratos incluidos en *Mundo Propio* están alojados en un museo de arte y fueron exhibidos en otro, aunque de manera compleja como veremos más adelante.

Ante el corpus de retratos de Mann es necesario detenerse en el propio concepto de “retrato” y su relación (de desplazamiento) con la fotografía antropométrica. Es en esta disonancia donde puede encontrar sentido la variada circulación de estas imágenes en distintos ámbitos, así como su pervivencia en el tiempo.

Rostro y Retrato: cómo se exponen los pueblos

Una foto se acerca más a una máscara que a un rostro

Hans Belting, 2014

La historia del rostro (de los rostros, en plural) es en sí misma una historia de los medios de la imagen que le dieron forma. No debe pensarse como un rasgo meramente individual, ya que se halla sujeto también a las imposiciones y condicionamientos sociales (Belting, 2014). Siendo nuestra cara más expuesta y poniéndonos en contacto con nuestra propia comunidad, el rostro puede devenir rápidamente en una máscara. Esto quiere decir que se consigna en él ya no solamente un “yo individual”, sino un “yo social” o, como señalaba ya Marcel Mauss en 1938, una persona social (en Belting, 2014: 14). Nos inserta en un código compartido, comunitario, que restringe y delimita gestualidades comunes y comprensibles. La relación entre el rostro y la individualidad (burguesa) es una característica que se desarrolla en la Europa occidental a partir del siglo XVIII, y encuentra en esa región su propia máscara: el retrato.

La historia del retrato es compleja, ya que no siempre dicho concepto refirió al mismo tipo de imagen. Por otra parte, no todas las personas accedieron desde siempre a obtener un retrato propio. Si bien desde la Antigüedad occidental se produjeron máscaras con las cuales identificarse –e incluso detrás de las cuales ocultarse–, el retrato como género implica una máscara particular, propia de la Europa moderna, hoy en general asociada a la idea de obra de arte que figura en los grandes museos artísticos. Pero Belting (2014: 122) nos recuerda su calidad artefactual y la variedad de funciones sociales a las que sirvió. Por ejemplo, resaltar la pertenencia a un determinado linaje, ser un sustituto de la persona ausente en distintos espacios (una capilla, un sepulcro) o remarcar el estatus social del retratado (es decir, ser una máscara política). Es a partir de la desvinculación del retrato y las representaciones cor-

¹⁶ Las copias fotográficas realizadas por los mismos fotógrafos en vida son denominadas *vintage* y definidas por Raymond Moulin como “tiradas de época” (2012: 120). Conformen las obras y documentos históricos que mejor cotizan en el mercado del arte fotográfico y, en el caso de fotógrafos ya fallecidos, son, muchas veces, difíciles de hallar.

tesanas que emerge con fuerza su relación con el individuo (ya no como cuerpo político), en tanto documento y recuerdo de esa persona. El retrato fotográfico es parte de esta genealogía y también abre la puerta a que más personas puedan acceder a retratarse, o como propone Marina Gutiérrez De Angelis, a que el rostro se democratice (2017, en línea).

Pero en el siglo XIX, además de proliferar los retratos entre las clases populares, también se desarrolla la fotografía judicial o señalética, que lejos estaba de esta exploración subjetiva del fotografiado. Es decir, la fotografía también funcionó como un dispositivo de control del rostro, aunque de sujetos específicos, como fue el caso de las poblaciones indígenas en nuestro continente. Antes que una exploración, este tipo de fotografía implica una *imposición* del rostro (Gutiérrez De Angelis, 2017). La búsqueda tipológica implicó el registro fotográfico de sujetos subalternos diversos en distintas regiones del mundo. Es interesante volver a algunas discusiones relativas a lo que venimos planteando que se dieron en Alemania, precisamente en el tiempo en que Hans Mann debe abandonar su país, en pleno ascenso del nazismo.

Luego de la Primera Guerra Mundial, con la muerte de millones de personas, se resiente la idea del individuo propia de la era burguesa, resurgiendo así un interés por las máscaras funerarias, sobre todo de poetas, filósofos y figuras ilustradas. Esta nostalgia del “rostro perdido” se plasma además en múltiples libros de fotografías de individuos “geniales”, como una suerte de libros devocionales (Belting, 2014: 105). Una preocupación paralela se da por “el rostro del pueblo”, sobre todo vinculado a las poblaciones de la campiña alemana, que vendrían a portar un “rostro sin tiempo”, auténtico, a diferencia del cada vez más homogeneizado rostro urbano de la modernidad. La serie de retratos fotográficos que comienzan a hacerse en regiones rurales de la Alemania más profunda busca reponer una idea de “carácter popular colectivo”, un “ícono étnico”, que se contraponía al tipificado rostro ciudadano, al decir de Ernst Jünger.

Este debate de la época weimariana será súbitamente terminado por el ascenso del Tercer Reich y su ideología racista (*op.cit.*: 107). El rostro del pueblo era a un tiempo una tipología colectiva, de roles y poses (incluso como se ve en la célebre obra de August Sander), que tensionaba el binomio modernidad-tradición. El rostro se vinculaba además al paisaje que éste habitaba, como expone la fotógrafa Erna Lendvai-Dirksen en *Das Deutsche Volksgesicht [El rostro del pueblo alemán]* (1932): el rostro era un espejo del entorno. La modernidad vendría a desmoronar esa “esencia auténtica”, argumento que motorizó el discurso de una “antropología sentimental” (*op. cit.*: 110).

La relación entre las personas y sus entornos fue además un tópico que recorrió la imaginaria colonial en América desde el inicio. En las crónicas que Tzvetan Todorov (2009) analiza de Cristóbal Colón, ya se encuentra la inscripción mimética entre cuerpos y territorios. Las características somáticas coinciden y reflejan a la vez la exuberancia de las tierras americanas. También se trasluce en estos escritos la fascinación europea ante la anatomía americana. “La imagen que [de la población americana Colón] da obedece, en un principio, a las mismas reglas que la descripción de la naturaleza: Colón decide admirarlo todo, y la belleza física en primer lugar” (Todorov, 2009: 50). En la producción imaginal de los tiempos de la colonia ese tópico será central. Las poblaciones nativas son descritas como el resto de la vegetación, por ejemplo, e incluso llegan a pensarse como “el rostro del paisaje”, como señala Mary Louise Pratt en su ya clásico trabajo *Ojos imperiales* (2011: 119). Sus cuerpos se biologizan, se vuelven “cuerpos mudos”, e incluso intercambiables; “[...] no se distingue uno de otro ni por el nombre ni por

ningún otro rasgo personal, y su presencia, su *disponibilité* y su condición subalterna son dadas por sentido” (Pratt, 2011: 107-108, subrayado original). Esto se aplica a gran parte de la fotografía etnográfica del Chaco, donde opera el precepto de “visto un indio, visto todos” (Giordano, 2011: 508). Esta asociación entre “naturaleza” y “población indígena” es reproducida y actualizada en la muestra de fotografía referida previamente *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962* (MALBA, 2019). En ella, los retratos de Mann de los indígenas del Chaco se exhibieron en un montaje conjunto con los “retratos” vegetales de Anatole Sadernan, famoso retratista ruso radicado en Argentina de muy joven, realizados para la publicación *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, de Ilse Von Rentzell (1935). En ese acto de montaje, se reifican las identidades y se fortalece la oposición entre “lo primitivo” (natural) y “lo civilizado” (Winckler, 2021).

Un fenómeno similar señala Giordano específicamente al recuperar las producciones fotográficas de Mann en la región andina, bajo el contrato que mencionamos de la Academia Nacional de Bellas Artes. En estas tomas, y en sintonía con la fotografía andina chilena, la población local aparece adosada a las construcciones y los paisajes ya no desde la exuberancia, sino recuperando una noción de “sitio detenido en el tiempo”, que incluye a sus pobladores. Para Giordano (2016), esto implica que la figura del indígena se presente como una reliquia viviente, en el marco de un discurso contemporáneo de inminente desaparición de las comunidades originarias.

En la antropología primó hasta las primeras décadas del siglo XX una idea de “rescate” de estas culturas (Guber, 2012: 26), que no tenían escapatoria ante el avance de la modernización estatal de las jóvenes naciones americanas. Esta relación entre cuerpo y territorio se vincula con la tradición colonial temprana, aunque presenta nuevas preocupaciones, y captura en imagen a las poblaciones expuestas al riesgo de la desaparición o la pérdida de sus tradiciones.

La oscilación entre la apreciación de la belleza exótica y la minimización de su singularidad seguirá operando en los siglos XIX y XX. Los retratos que realiza Hans Mann de las poblaciones del Gran Chaco pueden mirarse desde esta genealogía que nos lleva a preguntarnos cómo son y fueron expuestos los pueblos que no portan el cuerpo hegemónico blanco, masculino, metropolitano y burgués. Didi-Huberman (2014) utiliza el término “exponer” precisamente por su doble acepción. Los pueblos están expuestos en términos visuales (a partir de las imágenes que de ellos se producen), pero también lo están por el riesgo al cual se enfrentan. La relación entre su doble captura, física y pictórica, es clara en el avance colonial de países como Argentina, sobre todo desde fines del siglo XIX. Sin ir más lejos, en las incursiones a territorios patagónicos no anexados al estado nacional, se realiza un minucioso registro fotográfico, que da lugar a los álbumes de la llamada Conquista del Desierto y posteriores expediciones, por ejemplo, los de Encina, Moreno & Cía. o los de Antonio Pozzo, restaurados y puestos en circulación digital en 2017 por el Ministerio de Cultura de la Nación¹⁷.

El mapa del territorio nacional se construye visual y militarmente a la par: la exposición se juega en esos dos ejes que propone Didi-Huberman. Siguiendo a este autor (2014: 70), la fotografía cumplió un rol central en lo que él llama “biopolítica del aspecto humano”, que subordinó a los sujetos subalternos a través de una particular política de encuadre (fotográfico). ¿Cómo subvertir este “encarcelamiento” que la fotografía etnográfica nutrió de manera tan vasta?

17 Disponible en https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo (acceso 23 jul. 2021)

Una posibilidad es pensar una “política de encuadre” distinta, como ser la que propone el gesto de acercarse al otro sin herirlo (Didi-Huberman, 2014: 77). Esto nos permitiría confrontar ese otro rostro y no sólo establecer una estandarización de figuras intercambiables. El acercamiento es lo que habilita un posible contacto, categoría que el autor francés remite al antiguo concepto de *auscultatio* medieval, que hereda la práctica de “auscultación” médica. El examen del cuerpo implicaba una mirada que escucha, que toca, que se acerca: un mirar escuchando (*ibidem*: 76). Esta cualidad táctil que puede evocar la imagen permite aproximarse a los rostros y su particular materialidad a través de una exploración ya no del “tipo social”, sino del “singular plural”, donde se despliega a un tiempo la pertenencia a la especie y la subjetividad de un cuerpo (*ibidem*: 80).

En esta clave parece oscilar la fotografía general de Mann entre las comunidades originarias, presentando no obstante una mayor complejidad frente a los retratos. Existe una política de encuadre distintiva de Mann, que se aproxima, pero que convive aún con esa retratística grupal que busca la idea de un pueblo. Dialoga con el campo artístico y su capacidad expresiva, así como con las prácticas observacionales de las ciencias antropológicas. ¿Qué clase de información podían portar las imágenes que no estaban referenciadas ambientalmente ni seguían criterios científicos estándar?

A diferencia de la fotografía etnográfica hegemónica, estos pliegues o imágenes-síntoma, que emergen al revisar la producción local y la circulación iconográfica que también configuró un determinado saber antropológico, nos permiten pensar en el “registro de una existencia” (Giordano y Reyero, 2010: 80), no ya tipológica, sino singular. Es interesante pensar no sólo cómo y dónde circularon estos retratos en su momento de producción, sino por qué hoy siguen siendo exhibidos, utilizados en publicaciones científicas o artísticas y específicamente revisitados. Estas conexiones entre el campo artístico, técnico y científico no acabaron a mediados del siglo pasado, sino que tienen plena vitalidad en nuestro presente.

Desde hace ya varias décadas existe cierto consenso para afirmar que, al ser cada fotografía el resultado de decisiones específicas, su relación con cualquier realidad anterior es problemática. Como afirma Tagg (2005: 8), mediante un complejo proceso técnico, cultural e histórico se organiza la experiencia y el deseo para producir una nueva realidad fotográfica que, en el transcurso de sus derivas, puede llegar a asumir diversos sentidos posibles. Según el autor, debemos atender a “los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto” (2005: 11), a la vez que nos alerta que debemos volver nuestra atención hacia los usos del presente y sus sistemas discursivos cambiantes. No obstante, como sostiene Elizabeth Edwards (1992: 8), la fotografía antropológica mantuvo una “continuidad de visión” respecto a medios de la imagen que le precedieron.

En el plano actual, existe un interés por analizar y retomar este tipo de imágenes en las producciones audiovisuales contemporáneas que, con sus rupturas y continuidades, vuelven a conectar producciones artísticas, científicas y activistas/políticas desde otro ángulo (Reyero, 2018; Soler, 2018). Por ejemplo, la obra *Braceros* (2018)¹⁸, de la artista Cristina Piffer, donde vuelve a las fotografías tomadas por Carlos Bruch en el ingenio La Esperanza (1906) para Lehmann-Nitsche, exhibidas en 2018 en la Galería Rolf Art de Buenos Aires. Por otro lado, y con otro enfoque, se invierte el uso primigenio de

18 Las fotografías exhibidas en la galería Rolf pueden verse en: <https://rolfart.com.ar/artists/cristina-piffer/> (acceso 31/07/21). Para indagar en esta particular producción de Piffer, ver Pestarino (2019).

la fotografía científica del Museo de La Plata a partir del proyecto *Inakayal Vuelve*¹⁹. Aquí se bordan con distintas comunidades las fotografías tomadas a fines del siglo XIX en el marco de la expansión patagónica del estado argentino durante la Campaña al Desierto.

Podrían mencionarse muchos otros casos donde comenzaron a cobrar relevancia los trabajos con estos archivos iconográficos, en relación con comunidades indígenas que se reconocen y se distancian hoy en día de las poblaciones fotografiadas. Algunas exigen recuperar esos archivos y tenerlos a disposición en sus localidades, y hasta participan de proyectos restitutivos o de inversión de la “captura” fotográfica, que fue mucho más que una mera ilustración del proceso de colonización estatal moderno. Dos casos paradigmáticos dentro del campo científico son los equipos de trabajo del Museo de La Plata (Colectivo GUIAS²⁰) y del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires (Colectivo Etnografías *Chaco*). En estos casos el proceso restitutivo apela a la revisión de las fotografías, pero también a la restitución de restos bioantropológicos a las comunidades locales, como es el caso del Museo de La Plata.

La pregunta por una ética de la mirada (Giordano, 2009) y un posible “ver juntos” (Mondzain, en Didi-Huberman, 2014: 106) implica por tanto una nueva circulación de las imágenes producidas hace un siglo. Este gesto se condice con la tradición de la antropología audiovisual latinoamericana reciente, que viene planteando interrogantes en torno a la propia construcción de “Otridad”. Entrelazando la historia de la disciplina con su contribución a un modelo colonial impulsado por los países centrales en el pasaje del siglo XIX al XX, la pregunta por la producción de una Antropología Visual comenzó a cuestionar la mirada “blanca” y eurocéntrica, desde la que además se impulsó en gran medida el desarrollo disciplinar (Moya *et al.*, 2006).

Palabras finales

Las imágenes nunca están totalmente del lado del enemigo

Georges Didi-Huberman, 2015b

En este escrito se reflexionó sobre el lugar que ocupó la imagen en la producción antropológica local, así como los nexos que la fotografía habilitó entre los campos científicos y artísticos. El punto de partida fueron los retratos fotográficos realizados por Hans Mann en el Gran Chaco en la década del 30. Si bien Mann no era antropólogo, se vinculó asiduamente con actores científicos que fueron de gran relevancia para la constitución de nuestra disciplina en Argentina, como lo fueron Robert Lehmann-Nitsche o Alfred Métraux. Revisitar esta producción particular requirió volver la vista a las imágenes en sí, pero también a la circulación tan variada que tuvieron, tanto en relación con el tipo de publicación que las albergó como al gran arco temporal.

Fue necesaria una reflexión sobre las cualidades del medio fotográfico, así como los discursos que sobre él circularon, para entender el rol central que supo tener hasta mediados del siglo XX en el campo de las ciencias sociales (aunque no sin oscilaciones). Además, debimos detenernos en el propio concep-

¹⁹ Proyecto: <https://inakayal.revistaanfibia.com/> (acceso 31 jul. 2021)

²⁰ Ver <http://colectivoguias.blogspot.com/> (acceso 31 jul. 2021)

to de “retrato”, que se utiliza para señalar diversas producciones, ocultando las relaciones y las políticas de encuadre que se ponen en juego. Para la producción específica de Mann, fue necesario rastrear las derivas que sus fotografías siguieron, en un recorrido que aún hoy se encuentra activo. Publicaciones científicas, como la de Métraux en los 40 o la de Gordillo a principios de los 2000s, albergaron los retratos que también encontrarían un lugar en muestras fotográficas y exhibiciones artísticas, tanto en los 30 como en el último lustro. Estas trayectorias dan cuenta de los múltiples actores que construyen los campos disciplinares, para nada estancos, incluso al día de hoy.

Por otra parte, abordar estas imágenes y las constelaciones visuales de las que formaron parte (ya sea en un manual, como en un museo) nos permitió entrever las relaciones aún conflictivas que mantenemos con nuestro patrimonio iconográfico, así como también con las poblaciones que cobran figura en las fotografías. Los nombres de las personas retratadas son inciertos, se modifican en las distintas publicaciones o se omiten, apuntalando una idea de “tipo sociológico” antes que de sujeto. Además, en algunos casos, llega a ser incierta la autoría de los retratos que, al circular por distintos espacios, arrastran nomenclaturas incorrectas, que incluso se van modificando en su propia dispersión.

La fotografía de Mann, y en particular sus llamativos retratos de la década del 30, permiten también pensar en los pliegues y “malestares” dentro de la llamada fotografía etnográfica. Si bien hubo un parámetro antropométrico definido y hegemónico, la presencia de imágenes que perturbaron esa visualización debe ser considerada. Al fin de cuentas, se inmiscuyeron en publicaciones de envergadura y llegada internacional, y hasta encontraron un sitio en museos artísticos de gran relevancia en Argentina, siendo parte incluso de exhibiciones contemporáneas. La vida de estos retratos parece seguir su curso, aún en su dispersión o en la falta de datos que se pierden en las derivas de los archivos.

Por otra parte, la revisión actual de los “catálogos bioiconográficos”, como los llamaba Vignati, que se produjeron hasta los años 40, actualiza discusiones candentes que tienen muchas aristas. En primer lugar, qué rol quiere ocupar hoy la antropología en relación a las comunidades indígenas de países como la Argentina, atravesados por una matriz visual colonial aún operativa. En un segundo plano, permite discutir una vez más qué lugar tienen las imágenes en el campo de las ciencias sociales, dando cuenta de que son mucho más que ilustraciones de conceptos teóricos ya pensados. Es decir, las imágenes (tanto técnicas como artísticas) contribuyeron a la creación de un campo antropológico local.

Finalmente, volver a fenómenos contemporáneos, en el siglo XXI, nos permite pensar las nuevas estrategias de inversión que se están poniendo en juego al retornar a las imágenes y álbumes producidos hace un siglo. Tanto desde el campo del arte como desde el científico se apela a estrategias que subvierten las “capturas” fotográficas, pero también literales de las poblaciones originarias, que dieron lugar a iconografías de cacería y trofeos durante la expansión estatal moderna. Si bien en muchos casos las imágenes son las mismas, las prácticas y constelaciones que se entretajan a su alrededor permiten llevar adelante acciones reparadoras y comunitarias. También la investigación académica que se viene desarrollando en las últimas décadas al respecto forma parte de este gesto reconstitutivo, que apela a esa “ética de la mirada” que Giordano refiere, aún en proceso. En este sentido, el presente escrito busca insertarse en estos recorridos de conexiones y dispersiones que dieron forma a relaciones académicas y sociales múltiples y enrevesadas, a las que aún moldean.

Julieta Pestarino es Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF) y Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires.

Greta Winckler es Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde actualmente realiza su Doctorado en Antropología como becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente del Área de Antropología Visual (AAV) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA).

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M., Mege, P., & Báez, C. (2001). *Mapuche: Fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario—Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile. Santiago: Pehuén Editores. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9632.html>

Báez, C., & Mason, P. (2004). Detrás de la Imagen: Los Selk'nam exhibidos en Europa en 1889. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 253-267. http://www.rchav.cl/2004_4_ame02_baez_&_mason.html#Layer1

Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

Belting, H. (2014). *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocci Editore.

Bennett, T. (1988). The Exhibitionary Complex. *New formations*, 4, 73-102.

Bredenkamp, H., Dünkel, V., & Schneider, B. (eds.). (2015). *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*. University of Chicago Press.

Caiuby Novaes, S. (2010). Image and Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship. *Visual Anthropology*, 23, 278-298. <https://doi.org/10.1080/08949468.2010.484991>

Daston, L., & Galison, P. (1992). The Image of Objectivity. *Representations*, 40, 81-128. <https://doi.org/10.2307/2928741>

de Zuviría, F. (2019). *Mundo Propio. Fotografía moderna argentina (1927-1962)*. Buenos Aires: MALBA.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2015b). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós.
- Edwards, E. (Ed.). (1992). *Anthropology & Photography. 1860-1920*. New Haven: Yale University Press; London: Royal Anthropological Institute.
- Fernández Bravo, Á. (2016). *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fiore, D., & Butto, A. (2014). Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67326>
- Giordano, M. (2004). De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 365-390. http://www.rchav.cl/2004_4_ame09_giordano.html
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *AISTHESIS*, 46, 65-82. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>
- Giordano, M. (2011). La fotografía etnográfica del Chaco como acto de (des)sacralización. En S. Dolinko, & M. Baldasserre (eds.). *Travesías de la imagen* (pp. 499-526). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/110780>
- Giordano, M. L. (2012). *Indígenas en la Argentina: Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires: El Artista.
- Giordano, M. (2016). Performatividad, reliquia y visibilidad. Apariciones de “lo andino” en la fotografía indígena argentina. *Diálogo Andino*, 50, 7-19. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812016000200002>
- Giordano, M. L. (2019). Expediciones, fotografía y coleccionismo entre dos siglos. Itinerarios visuales de un cultural broker en Argentina y Paraguay. *Revista de Indias, LXXIX* (275), 235-263. <https://doi.org/10.3989/revindias.2019.008>
- Giordano, M., & Méndez, P. (eds.). (2004). *Hans Mann: Miradas sobre el patrimonio cultural*. Buenos Aires: Cedodal.
- Giordano, M., & Reyero, A. (2010). La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern. *Argos*, 27(53), 59-90.

- Gordillo, G. (2005). *Nosotros vamos a estar acá siempre. Historias tobas*. Buenos Aires: Biblos.
- Guber, R. (2012). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gutiérrez De Angelis, M. (2017). El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica. *e-imagen Revista* 2.0, 4. <https://www.e-imagen.net/el-rostro-como-dispositivo-de-la-antropometria-a-la-imagen-biometrica/>
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lehmann-Nitsche, R. (1907). Estudios antropológicos sobre los Chiriguano, Chorotes, Matacos y Tobas (Chaco Occidental). *Anales del Museo de la Plata*, I, 7-190.
- Mann, H., & Carybé (ca. 1937). *Aborígenes del Chaco*.
- Mann, H. (1958). *Sudamérica*. London: Thames & Hudson.
- Martínez, A. (2010). *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5051>
- Métraux, A. (1946). Ethnography of the Gran Chaco. En *Handbook of South American Indians*. Washington D.C.: Smithsonian Institute.
- Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La marca editora.
- Moya, M., Alvarez, C., Campano, P., Lanzeni, D., & Torres Agüero. (2006). Antropología e imagen en y desde la periferia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 8, 111-120. http://www.rchav.cl/2006_8_art08_alvarez_et_al.html
- Paulotti, O. (1948). Los Toba. Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 1. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4874>
- Pestarino, J. (2019). Argento de Cristina Piffer. *Estudios Curatoriales*. Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/752>
- Piaggio, L. R. (1992). Fotos, historia, indios y antropólogos. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 20(1), 163-166. <https://doi.org/10.34096/runa.v20i1.2320>
- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London: Routledge.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. London: SAGE Publications.

- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Reyero, A. (2018). La fotografía etnográfica chaqueña en el mercado contemporáneo del arte: Crítica curatorial y circuitos expositivos. En M. Giordano (ed.). *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 171-190). Buenos Aires: Biblos.
- Soler, C. (2018). “La cámara cambia de manos, el film cambia a través del tiempo: Reflexiones en torno a los desplazamientos en el cine indígena. En M. Giordano (ed.). *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Buenos Aires: Biblos.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Todorov, T. (2009). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torres Agüero, S. (2013). Na lavill'llaGa'c qataq nalquii na qarhuo: Apuntes sobre una experiencia de video participativo con jóvenes indígenas toba en Formosa, Argentina. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 22, 68-90. http://www.rchav.cl/2013_22_art03_torres.html#2
- Vignati, M. (1942). Iconografía Aborigen. Los caciques Saihueque, Inakayal, Foyel y sus allegados. *Revista del Museo de La Plata*, 2, 13-48.
- Werner, G. (2015). Discourses about Pictures: Considerations on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Picture. En *The Technical Image: A history of styles in scientific imagery* (p. 8-14). Chicago: University of Chicago Press.
- Winckler, G. (2021). Repertorios iconográficos en tensión: Miradas contrapuestas en una experiencia de montaje. En *Poéticas de la interpelación. Espacios y visualidades públicas* (pp. 100-111). Rosario: HyA Ediciones.

FILMOGRAFÍA

- Marker, C., & Resnais, A. (1953). *Las estatuas también mueren* [archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo&t=1567s>. (acceso 23 jul. 2021)

DERIVAS FOTOGRÁFICAS. RETRATOS DE HANS MANN EN EL GRAN CHACO

Resumen: En el siguiente trabajo se propone indagar en la relación entre antropología, imagen y arte a partir de los retratos de indígenas del Gran Chaco que realizó el fotógrafo alemán Hans Mann en la década del 30. Se establecen dos escalas de análisis. Por un lado, la pregunta por las imágenes en sí, que implica reponer la compleja genealogía del retrato, así como una reflexión sobre el propio medio fotográfico. Por otra parte, se abordan las derivas que estas imágenes tuvieron, permitiendo enlazar los campos científico-antropológico y artístico, así como los consumos populares que esas fotografías nutrieron. Finalmente, se recuperan algunas iniciativas actuales que echan luz sobre una producción visual que aún opera de manera compleja en las ciencias antropológicas y los circuitos artísticos contemporáneos.

Palabras Claves: retrato; fotografía; rostro; deriva; antropología.

PHOTOGRAPHIC DRIFTS. PORTRAITS OF HANS MANN IN GRAN CHACO

Abstract: In the following article a possible relationship between anthropology, pictures and arts is settled, taking as a starting point the portraits of indigenous populations from Gran Chaco, taken by Hans Mann, a German photographer, in the 30s. Two different scales of analysis are suggested. On the one hand, a question is posed about the pictures themselves, shedding light over the category of “portrait”, which has a complex genealogy, as well as over the photographic medium itself. On the other hand, it is necessary to pay attention to these pictures’ drift within different fields, such as the anthropological and the artistic ones, as well as their popular consumption by a massive audience. Finally, a comment about the current influence of these connections must be made, so as to understand how these visual productions are still effective within the anthropological sciences and the contemporary artistic circuits.

Keywords: portrait; photography; face; drift; anthropology.

DERIVAS FOTOGRÁFICAS. RETRATOS DE HANS MANN NO GRAN CHACO

Resumo: Este artigo propõe investigar a relação entre antropologia, imagem e arte, a partir dos retratos de indígenas do Gran Chaco feitos pelo fotógrafo alemão Hans Mann na década de 1930. Duas escalas de análise são estabelecidas. Por um lado, a questão das próprias imagens, que implica substituir a complexa genealogia do retrato, bem como uma reflexão sobre o próprio meio fotográfico. Por outro lado, as derivas que essas imagens tiveram são abordadas, permitindo a articulação entre os campos científico-antropológico e artístico, bem como o consumo popular que essas fotografias alimentaram. Finalmente, são recuperadas algumas iniciativas atuais que iluminam uma produção visual que ainda opera de forma complexa nas ciências antropológicas e nos circuitos artísticos contemporâneos.

Palavras-chave: retrato; fotografia; rosto; deriva; antropologia.

RECEBIDO: 01/08/2021

ACEITO: 01/03/2022

PUBLICADO: 27/06/2022



Este é um material publicado em acesso
aberto sob a licença *Creative Commons*
BY-NC