



EXHIBICIÓN, MONTAJES E IDENTIDADES COLECTIVAS. UNA LECTURA SOBRE IMÁGENES HEGEMÓNICAS, DESDE RÍO GRANDE (TIERRA DEL FUEGO)

*Exhibition, montajes and collective identities. A
reading on hegemonic images, from Río
Grande (Tierra del Fuego)*

AUTORES

Julio Leandro Risso
Instituto de Cultura, Sociedad
y Estado de la Universidad Nacional de Tierra del
Fuego

María Martinengo
Instituto de Cultura, Sociedad
y Estado de la Universidad Nacional de Tierra del
Fuego

Noelia Flavia Mangin
Instituto de Cultura, Sociedad
y Estado de la Universidad Nacional de Tierra del
Fuego

Cómo citar este artículo:

Risso, J. L., Martinengo, M. y Mangin, N. F. (2022). Exhibición, montajes e identidades colectivas. Una lectura sobre imágenes hegemónicas, desde Río Grande (Tierra del Fuego). *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 15, 149-174.

Artículo

Recibido: 15/11/2022

Aprobado: 19/12/202

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre el poder de las imágenes en relación con el hegemónico blanqueamiento identitario producido históricamente en Argentina y su inscripción en el proceso de museificación moderno-capitalista. Específicamente, se abordan algunos montajes y fotografías de la otredad indígena presentes en el Museo Municipal Virginia Choquintel de la ciudad de Río Grande, provincia de Tierra del Fuego. De este modo, no solo se pretende reflexionar sobre imágenes de la historia nacional y local sino también actualizar preguntas acerca de la potencia política e interventiva de las imágenes que, hoy como ayer, atraviesan nuestras identificaciones colectivas.

PALABRAS CLAVE: **IMÁGENES; PODER; IDENTIDADES COLECTIVAS; OTREDAD INDÍGENA; EXHIBICIÓN.**

ABSTRACT

This work reflects on the power of images related to the historic and hegemonic identity whitening produced in Argentina and its inscription in the modern-capitalist museification process. In particular, some Virginia Choquintel Municipal Museum (Río Grande, Tierra del Fuego) montajes and photographs are approached in order to reflect on some images of the national and local history. In this regard, this paper seeks to actualize some questions about the interventional and political potency of images that traverse our collective identities.

KEYWORDS: **IMAGES; POWER; COLLECTIVE IDENTITIES; INDIGENOUS OTHERNESS; EXHIBITION.**

A MODO DE INTRODUCCIÓN¹

Las imágenes han poblado la historia humana sin que, debido a su carácter flexible, cambiante, agitado y fragmentario, se las haya podido amarrar a una única y unívoca definición. De este modo, bajo ese nombre se han designado gran variedad de cosas que, muchas veces, no tenían ni tienen nada en común (Mitchell, 1986).

Ese estallado carácter significativo insinúa la inquietante y variable potencia (*dýnamis*) con que la imagen puede incidir, nutrir y producir realidad(es). Al respecto, elegimos concebirla como una *intervención* de relaciones (Vauday, 2009) que opera en el campo de construcción de lo sensible, al articular singulares conexiones espacio-temporales e interacciones socioculturales. Las imágenes crean relaciones insospechadas y nuevas modalidades de lo sensible, *inter-vienen* (vienen entre) diversidad de elementos y lo hacen por *montaje* (Didi-Huberman, 2012), es decir, por una “puesta en relación de aquello que no tiene relación” (Ulm, 2008, “El arte como experimentación”, parr. 1).

Enfatizamos, por ello, su carácter performativo y político, en tanto tienen el poder de proyectar sentidos, de contribuir con agenciamientos (Deleuze y Guattari, 2004), de afirmar o minar formas de (in)visibilización y percepción del mundo y, por lo tanto, de contribuir efectivamente a imaginar identificaciones colectivas (Laclau, 2005).

Al pensar y referir las imágenes fotográficas, precisamente, nos interesa atender las relaciones y efectos políticos que las mismas pueden implicar, sin dejar de considerar –tal como a partir de la obra de W. Benjamin se ha señalado reiteradamente– su carácter revolucionario, su incisiva y dinámica intervención sobre el *sensorium* de las (ocularcentristas) sociedades modernas. Aún cuando asumamos el “estatuto indicial” (Dubois, 1994, p. 56) de la imagen fotográfica, es decir, su valor testimonial, consideramos que su poder no radica solo en sus significados sino, más bien, en su operatoria interventora: no solo en el “qué” ella significa y testimonia sino en el “cómo” lo hace, y construye realidades.

Por su naturaleza interventora, la imagen en general, y la fotografía en particular, han asumido un carácter histórico testimonial cuya *dýnamis* significativa busca ser domada y unificada, cuando se la inscribe en la imaginarización de identidades colectivas hegemónicas. En Argentina, tal operatoria de “marcaciones” y “desmarcaciones” identitarias (Alonso, 1994; Briones, 1998) es perceptible no sólo a lo largo del proceso de fijación de una identidad nacional blanqueada y blanqueante, inherente a la formación decimonónica del Estado-Nación (Briones, 2005; Delrio et al., 2018), sino también, por su iteración actual en identificaciones colectivas provinciales y locales, estatalmente tramitadas.

¹ Este trabajo fue realizado en el marco de un Proyecto de Investigación y Desarrollo PIDUNTDF “B” Cód. 24/2018, Dir. Dr. Julio L. Risso.

¿Cuáles son los alcances y efectos políticos del poder significativo y el supuesto carácter testimonial de las imágenes? ¿Cómo interviene la fotografía en el relato hegemónico de *una* historia y de las identificaciones colectivas que signa y “blanquea”? ¿Qué pueden (no) decirnos las imágenes fotográficas acerca de nuestro pasado y sociedad?

Las imágenes son *legibles*, descifrables por las palabras. Tal como lo señala G. Didi-Huberman (2014) a partir de los estudios fotográficos de W. Benjamin, la *legibilidad de las imágenes* implica una operatoria productiva y potente siempre que, lejos de la mera descripción y la consecuente producción de estereotipos, imagen y palabra entablen “una relación de perturbación recíproca, de cuestionamiento por medio de un vaivén siempre reactivado. Una relación crítica, para decirlo todo.” (p. 16).

En tal sentido, este trabajo constituye una “‘intención’ de lectura” (Barthes, 2009, p. 122), una propuesta reflexiva acerca de la potencia política de las imágenes fotográficas y de algunas de sus intervenciones en la proyección hegemónica y blanqueante de un tiempo histórico común y de un “*nos-otros*” argentino mayoritario². Más precisamente, estas páginas articulan reflexiones filosófico-políticas en base a las cuales, sobre la *dýnamis* de las imágenes y en torno al proceso de exhibición moderno-capitalista, aborda ciertas fotografías de un museo local de la ciudad de Río Grande (Tierra del Fuego). De esa manera, se pretende contribuir a la comprensión de los modos hegemónicos y alcances con que el blanqueamiento identitario (y su consecuente invisibilización de otredades no-blancas) se proyectó históricamente en Argentina y, particularmente, en Tierra del Fuego.

Para ello, en primer lugar, abordamos la tensión inherente entre exposición/invisibilización (Huberman, 2012) o *visibilización invisibilizante*. En segundo lugar, reflexionamos sobre el proceso de construcción hegemónica de un blanqueado “nosotros nacional” en Argentina, teniendo presente la museificación moderno-capitalista que transformó al Museo en uno de los más valorados templos seculares de la modernidad (Agamben, 2005, p. 110). En relación con este punto, reflexionamos sobre el complejo exhibitorio (Bennet, 1988; Rufer, 2014) el valor exhibitivo (Benjamin, 2007) de las imágenes, y sus implicancias. Por último abordamos algunos montajes y fotografías de la otredad indígena presentes en el Museo Municipal Virginia Choquintel (en adelante MMVC) de la ciudad de Río Grande, provincia de Tierra del Fuego, que se exponen como imágenes constitutivas de la memoria histórica local. Al proponer este ejercicio no se intenta licuar o diluir la especificidad de lo fueguino en una identidad nacional hegemónica, sino reconocer cómo dicha identidad nacional se reafirma a nivel local, aún con sus singularidades.

En esta intención de *lectura* asumimos un enfoque paradigmático (Agamben, 2009). Un paradigma expone la regla singular que al mismo tiempo da cuenta de la

² Con el término “mayoritario” no remitimos a cantidades sino a cuestiones de poder. Una unidad política mayoritaria es aquella que supone un estado de dominación y resulta hegemónicamente modélica y modeladora, volviéndose un “sistema homogéneo y constante” (como lo ha sido históricamente el de varón-blanco-heterosexual, entre otros), un “metro-patrón” de evaluaciones (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 107-108).

conformación de un conjunto, inscribiéndose en las condiciones de emergencia de un acontecimiento. Por lo tanto, planteamos que es posible abordar una lectura del MMVC en tanto dispositivo (Agamben, 2011) que, al mismo tiempo que revela una operatoria “singular”, se torna la regla de un conjunto (“un” universal) que esa misma regla constituye. Buscamos no solo cuestionar las imágenes monumentalizantes de nuestra historia sino, sobre todo, actualizar preguntas acerca de la potencia política e interventiva de las imágenes que, hoy como ayer, atraviesan nuestras identificaciones colectivas.

LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES HEGEMÓNICAS DE UN "NOS-OTROS" EN ARGENTINA Y TIERRA DEL FUEGO

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el despliegue del proceso de formación del Estado-Nación, en Argentina se fueron proyectando de modo hegemónico los rasgos de una blanqueada identidad nacional. Configurada bajo un singular modelo de “crisol de raza” (Briones, 2005, p. 42) y conforme a un dominante y excluyente imaginario *porteñocéntrico*, dicha identidad marcó como diferente y despreciable a todo aquello que no se condijera con su europeizada y “desmarcada” (Briones, 1998) blanquitud. Esa blanquitud llegó a afirmarse como Norma identitaria³ naturalizándose, tempranamente, la falsa idea de que Argentina es un país sin “indios” ni “negros”, de que los argentinos somos “europeos nacidos en América” (Alberdi, 1915, p. 82) y “descendemos de los barcos”⁴. Progresivamente se fue difundiendo y visibilizando la idea de un “nos” –blanco, patriarcal, moderno, civilizado, memorable, refinado, identificado con la urbanidad de Buenos Aires, heteronormado– diferenciado de un negado e invisibilizado “otros” –no blanco, primitivo, bárbaro, olvidable, brutal, identificado con la ruralidad del “Interior”, sexualmente promiscuo–. Así pues, desde finales del siglo XIX, y a partir de ese complejo (y aún vigente) proceso, los pueblos indígenas fueron unificados y signados consecuentemente como “otros internos” (Delrio, 2005) del *nos-otros* de la Nación.

En Tierra del Fuego, ese proceso homogeneizante se realizó mediante las acciones hegemónicas –no carentes de conflictos entre sí– de, al menos, tres agentes: estatales, religiosos y estancieros (Casali, 2017; Nacach y Odone, 2016). Bajo la afirmación y reproducción histórica de la tesis de “extinción” y desaparición indígena (Vidal, 1993; Masotta, 2011; Gerrard, 2014), sostenida y difundida no sólo por dichos agentes sino

³ En sintonía con la nota 1, al usar la mayúscula referimos al carácter totalizante y unificado, de una idea de identidad que articula y proyecta determinados rasgos identitarios como indiscutibles parámetros de normalidad.

⁴ En Argentina se ha naturalizado la creencia de que los “Argentinos descendemos de los barcos”, al punto de que esa frase, atribuida al mexicano Octavio Paz, suele ser pronunciada por destacados personajes y representantes políticos, tal como sucediera con el presidente Alberto Fernández quien la citó en un acto oficial en la Casa Rosada el día 2 de junio de 2021. La frase reafirma, pues, el “mito” originario argentino por el cual la identidad nacional, en base al proyecto modernizador y europeizante desenvuelto por las elites dirigentes hacia finales del siglo XIX, se asume blanca y europea. Esa creencia reproduce un punto ciego del relato histórico de la Nación que, a partir de enfatizar el importante contingente inmigratorio proveniente de Europa a fines del siglo XIX y principio del XX, niega la presencia y composición no-blanca de “lo argentino”, correspondiente a otros importantes colectivos poblacionales y migratorios, tales como los pueblos indígenas y afro-descendientes y los migrantes de países vecinos.

también por académicos (Gerrard, 2017a), se ejecutó una violencia genocida que eyectó del presente a los pueblos originarios y los ubicó en un pasado remoto y perdido. Así se allanó el camino para su expropiación corporal, cultural y territorial, en tanto se postuló – en consonancia con el ideario hegemónico nacional sobre el “desierto” (Risso, 2015)– la idea de un territorio vacío, supuestamente sin indios, y por ende completamente disponible para los emprendimientos del Estado y el capital.

Los estudios que han venido abordando –directa o indirectamente y desde diferentes disciplinas– los procesos de construcción hegemónica de “nacionalidad” y “provincialidad” (Briones, 2005) y la marcación histórica de lo indígena como otredad en nuestro país, visibilizan el hecho de que, históricamente, los vínculos entre el Estado y los pueblos indígenas estuvieron signados por una violencia genocida, inscripta en dinámicas de explotación, *marginación* y negación de las otredades no blancas.⁵

Cabe aclarar que, tal como señala Briones (2005, p. 24), esas “...prácticas y discursos hegemónicos centrales no subsumen de manera perfecta los de las formaciones provinciales de alteridad, con estilos locales propios de construcción de hegemonía”. Sin embargo, el Estado-Nación despliega, de modo centripeto y homogeneizante, “operaciones medulares” que ordenan y articulan las particularidades provinciales e incluso las torna funcionales a la formación nacional de alteridad. Así sucede con los discursos y prácticas que en Argentina, bajo el mito de “nación blanca” a la europea, intervinieron en la articulación histórica de los centros y márgenes de la “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) y encuentran diversas vías de prolongación e iteración a niveles locales y provinciales.

Desde finales del siglo XIX y hasta su provincialización en 1991, Tierra del Fuego fue históricamente “tutelada”, como Territorio Nacional, por el aparato estatal. Durante todo ese tiempo y hasta el presente, si bien la construcción de hegemonía asumió elementos y características singulares⁶, el mito de la blanquitud operó de manera significativa. De hecho, la historia oficial de Tierra del Fuego se articuló sobre el supuesto de extinción indígena (Vidal, 1993), lo cual implicó el protagonismo de los colonos, identificados como “pioneros”, asociados al “progreso” y concebidos, por ende, como los únicos “antiguos pobladores” (Gerrard, 2017b). De este modo, antes y después de la provincialización, la otredad indígena fue marginada a partir de un sostenido y actualizado “ideario de una provincia blanca y descendiente de Europa, forjada por los pioneros que arribaron a la isla una vez ‘desaparecidos’ los indígenas” (Gerrard, 2014, p. 6).

En efecto, la retórica de la desaparición, como “forma discursiva que habla de lo indio a través de la cita de su desaparición” (Masotta, 2011, p. 752), fue (y es) el reverso posibilitador de aquel ideario blanco. En base a este se negó históricamente la otredad de los pueblos indígenas fueguinos y aún cuando se pretende *visibilizar* su existencia –a partir de considerarlos sustancia fundamental de un “pasado común” (Vidal, 1993, p. 85) para

⁵ Al respecto, entre la diversidad de trabajos sobre el tema, se destacan los aportes de Vidal (1993); Briones (1998 y 2005); Bascopé (2011); Gerrard (2014; 2017a); Lenton (2014); Nacach y Odone (2016); Pérez (2016); Casali (2017); Harambour Ross (2017); Delrio et al. (2018), entre otros.

⁶ Al respecto ver Vidal, 1993; Gerrard, 2017; Rodríguez, Gerrard y Vidal (2019).

imaginar una comunidad política envolvente (Anderson, 1993) en Tierra del Fuego— se prolonga su *invisibilización* actual. Es decir, el hecho de proyectarlos sólo como sujetos de un pasado remoto (y primitivo), ha implicado uno de los modos efectivos de invisibilizar su existencia en el presente. Hernán Vidal (en Rodríguez, Gerrard, Vidal, 2019) ha señalado cómo esa operatoria de negación de la existencia coetánea de la otredad indígena y su percepción como seres anacrónicos y primitivos, constituyó un supuesto teórico que, articulado y promovido por discursos antropológicos, se instaló tempranamente ubicando a los pueblos indígenas fueguinos en “un lugar privilegiado en el atlas mundial de la antropología, como arquetipo de los cazadores prehistóricos más antiguos” (p. 90). Al respecto, ya desde inicios del siglo XX, en una trama de “sobreexposición” y “subexposición” (Didi-Huberman, 2014) de estos pueblos, los estudios antropológicos confirmaban su inminente desaparición y por ende, el necesario registro de los “últimos” miembros y sus costumbres, tal como lo hiciera la reconocida antropóloga Anne Chapman (1973) con su artículo “Ángela Loij, la última selknam” (Gerrard, 2017b).

Ahora bien, en Argentina y Tierra del Fuego, desde hace algunas décadas se produjeron una serie de reconocimientos estatales de la diversidad. Sin embargo, en el caso de los pueblos indígenas, las contradicciones y distancia existentes entre la formalidad de estos reconocimientos y la realidad (de pobreza, marginación, sumisión y exclusión sociocultural) de los pueblos, nos conduce a sospechar que los mismos constituyen, en realidad, formas (renovadas) de *visibilización invisibilizante*, productos de mecanismos de control político y construcción de hegemonía cada vez más complejos y difusos, pero no por ello menos efectivos⁷. Sobre la cuestión de las imágenes y sus intervenciones en la construcción del campo de lo (in)visible, esas operatorias parecieran confirmar, en efecto, que la exhibición, aún cuando se intensifica y difunde ampliamente, no implica necesariamente mayor visibilidad.

En tal sentido, aquí nos interesa puntualizar sobre el hecho de que, desde mediados del siglo XIX y a lo largo de dichos procesos de construcción de hegemonía, la producción de imágenes en general, y fotográficas en particular, ha jugado un rol fundamental.

Una vez llegada a nuestro país, la fotografía se propagó rápidamente. Si bien, desde la década de 1860 el retrato social (burgués) fue el modo más difundido, pronto la fotografía documental y costumbrista ganó terreno (Penhos, 1995). Además, el mecanismo fotográfico se incorporó tempranamente como método de identificación e investigación policial y cobró creciente relevancia para disciplinas científicas tales como

⁷ En las prácticas y formas de *visibilización invisibilización* contemporáneas reverbera algo de lo que Renato Rosaldo denominó “nostalgia imperialista”: “Una persona mata a alguien y después le guarda luto. De una forma más atenuada, alguien altera a propósito una forma de vida y después lamenta que las cosas no sean como antes. De manera más remota, una persona destruye su medio ambiente y después rinde culto a la naturaleza. En cualquiera de sus versiones, la nostalgia imperialista emplea una pose de ‘anhelo inocente’, tanto para capturar la imaginación de la gente como para esconder su complicidad con la dominación a menudo brutal”. (Rosales en Masotta, 2011, p. 751)

la antropología, la criminología, la medicina y, particularmente la psiquiatría, signadas todas por el positivismo evolucionista y biologicista que hallaba en la “fotografía de tipo racial” (Caggiano, 2013) un común denominador. De manera que, en la formación estatal la fotografía fue interviniendo de modo fundamental tanto con respecto a la revelación de la Norma identitaria de la Nación como con la identificación, “captura” y clasificación de sus “otros” (los anormales, los atrasados y retrasados, los delincuentes, los desviados, los enfermos, los peligrosos, etc.).

Esa operatoria resulta notable con respecto a los modos hegemónicos en que, desde finales del siglo XIX y aún hasta el presente, se fueron retratando fotográficamente los próceres y héroes de la Nación, por un lado y, por el otro, los pueblos indígenas de Argentina, en general, y de la Patagonia, en particular. En efecto, mientras los primeros fueron mostrados con rostros blancos (o blanqueados), asociados al “progreso” y la “modernidad” (Amigo Cerisola, 1994), en los retratos de los pueblos indígenas primó, en cambio, la articulación de formas subalternizantes de identificarlos que, ya sea a partir de la arqueologización, folklorización, exotización y/o mercantilización de su otredad, los mostró alternativamente como salvajes, primitivos, extintos, raros, criminales, pintorescos, peligrosos o marginales.⁸

En relación con las cuestiones planteadas hasta aquí, insistimos sobre el carácter performativo y político de las imágenes y su potencia interventiva en la marcación de alteridades y la re-presentación hegemónica de identidades colectivas. Pues, tanto las imágenes, en general, como las fotografías en particular, tienen la capacidad de nutrir operaciones de la maquinaria estatal, al territorializar sentidos, signar y clasificar identidades.

De hecho, en base a la autoridad (Sontag, 2006) que desde sus orígenes ha revelado el mecanismo fotográfico y al “valor exhibitivo” (Benjamin, 2007) que impulsa el consumo de las imágenes fotográficas, estas han sido piezas fundamentales en la estetización de la política y el culto secularizado al Estado-Nación. “Estado” y “Nación”, ideas abstractas que, al ser dos en uno y hallar su materia en las relaciones capitalistas de producción, han venido obrando en la blanqueante binarización (identitaria, sexual, productiva, etc.) de “lo argentino” a través de diversos dispositivos (Agamben, 2011, p. 257), entre los cuales se destaca el *Museo*.

Más allá de las disputas inherentes a la definición del “museo”, con el uso de la mayúscula indicamos al menos dos modos conexos de comprenderlo, relacionados con la construcción de hegemonía. Por un lado nos referimos a la “institución de poder” (Anderson, 1993, p. 228) que, a partir del siglo XIX, se transformó en un espacio pedagógico clave tanto para la dominación colonial como para la configuración, exhibición y conservación del relato y “patrimonio” históricos de los Estados-Nación nacientes (Rufer, 2014). Por el otro, aludimos al complejo exhibitivo moderno dentro del cual se

⁸ Con respecto a los modos hegemónicos en que históricamente se fotografió la otredad indígena, cf. Penhos (1995 y 2013); Vezub (2002); Odone, C. y M. Palma (2003); Alimonda, H. y. Ferguson, J. (2004); Moyano (2004); Fiore (2005); Alvarado y Giordano (2007); Teobaldo y Nicoletti (2007); Masotta (2009); Bajas I., M. (2012); Caggiano (2013) y Butto y Fiore (2014), Gerrard (2017b); Risso (2015), entre otros.

inscribió dicha institución, es decir, a la *museificación* del mundo que, en términos de Agamben (2005, p. 109), señala “la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más” y con la que se nombra la imposibilidad comunitaria “de un usar, de habitar, de hacer experiencia” (p. 110). Consiguientemente, cada vez que escribimos “Museo” comprendemos la institución pero, además, remitimos al proceso de museificación moderno-colonial y capitalista que aquella compone.

TIEMPO DE EXPOSICIÓN, FOTOGRAFÍAS Y MEMORIA, A TRAVÉS DEL MUSEO

El tiempo histórico es estallado (Benjamin, 2007), anacrónico (Didi-Huberman, 2005), múltiple y abierto (Massey, 2005). Sin embargo, todo Museo, en consonancia con la Historia-disciplina (Rufer, 2010), busca domesticarlo y aprisionarlo. Entre vitrinas y etiquetas, imágenes y proyecciones, se acorrala la indocilidad y multiplicidad temporal; la fijan, unifican y enajenan en *un tiempo* sacralizado, monumentalizado y separado de la experiencia común (Agamben, 2005).

En esa encerrona, cada objeto exhibido aparece así como la pieza recuperada y conservada de *un* pasado que se vuelve presente (se re-presenta) en el complejo exhibitorio; como índice del orden temporal del Estado-Nación, inscripto en la temporalidad moderno-capitalista, que se asume y proyecta como un tiempo homogéneo, vacío y lineal (Chatarjee, 2008), objetivo, inocente. El tiempo del Museo –que es el tiempo de la colonialidad y el capitalismo– encarna una historia edulcorada, sin conflictos y apartada de la experiencia común. En el Museo-institución, ese tiempo ordena incluso su espacio y es capaz de ser hilvanado, ordenado y narrado en cada litúrgica rotulación que, desde escaparates, paneles y paredes, encofra y hace culto (aunque no siempre de modo explícito) al aparato estatal.

En y por el Museo, las fotografías, al igual que los demás materiales y enseres, se exhiben como *objetos-vestigios*: señales materiales de un tiempo pasado que el relato museístico reconstruye y re-presenta. No obstante, en el acto de exhibición, la foto desdobra la apuesta exhibitoria: porque si bien su materialidad, como sucede con los demás objetos-vestigios, suele presentarse como recuperación “patrimonial” de un tiempo perdido, la imagen que la superficie fotográfica revela aparece y se afirma –ya sea en base a su carácter indicial y/o de *analogon* de la realidad– como demostración incuestionable de un así “ha sido” (Barthes, 2009) y no de otra manera. Por ende, en el Museo, la fotografía además de presentarse como objeto-vestigio se muestra como *objeto-testigo* del pasado, capaz de dar testimonio acerca de lo que ya no es.

Esa fuerza testimonial es una de las razones fundamentales por las que la fotografía constituye un dispositivo privilegiado en los procesos de configuración de memoria e identificaciones colectivas. Qué se elige fotografiar y cómo se decide hacerlo, es también una manera de producir memoria e identidad, en tanto los “ausentes” y los “ausentados”

de una toma fotográfica forman parte tanto de aquello que se ha destinado recordar como de lo que se ha decidido olvidar.⁹

La imagen fotográfica (nos) inter-viene y, de ese modo, el hecho de recordar/olvidar a partir de una foto nutre la reconfiguración de nuestras identidades y nuestro presente. Las ausencias sobre las que se funda la representación fotográfica están íntimamente relacionadas con la política. Esta, al igual que la fotografía, tiene mucho que ver con los espectros, con esos entes ausentes que “oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos” (Grüner, 2001, p. 13). Ante imágenes que se muestran constitutivas de una memoria y una identidad colectiva, consideramos que el hecho de inquirir a los ausentes e intentar exorcizar, con ellos, a los ausentados, implica un ejercicio político que, quizá, contribuye a resituar(nos) en el presente y a deconstruir nuestras identificaciones actuales.

CONSTRUCCIÓN DE HEGEMONÍA, MUSEIFICACIÓN Y OTREDADES EN EL MUSEO MUNICIPAL VIRGINIA CHOQUINTEL (RÍO GRANDE, TIERRA DEL FUEGO, ARGENTINA)

El MMVC es presentado como un espacio de registro histórico de la dinámica de la ciudad de Río Grande, cuyos inicios se remontan al año 1983, cuando se organizó un primer archivo fotográfico de la ciudad. Este Museo Municipal se creó en 1992, luego de varias gestiones y tras haber recibido diversos rangos y locaciones dentro del ámbito municipal (Ulloa, 2021, p. 194). El 1° de junio de 1999 se inauguró en su emplazamiento actual, sito en un predio que perteneció a la Asociación Rural de Tierra del Fuego. Al día siguiente de dicha inauguración falleció Virginia Choquintel, integrante del pueblo selk'nam. A partir de entonces se denominó “Museo Municipal Virginia Choquintel”. Según la audioguía de esta institución que se hallara disponible hasta 2019, Choquintel era “una de las últimas descendientes (mujer) de la raza Selk'nam”.

Este Museo se emplaza en la zona céntrica de la ciudad de Río Grande. Su muestra permanente fue organizada por la gestión de la institución. Los diversos elementos exhibidos en su sala principal, se ordenan en dos alas paralelas extendidas a lo largo de la misma: el ala derecha, por la cual se inicia el recorrido, corresponde a la “Historia” de la sociedad riograndense. El ala izquierda, incluye el área de “Ciencias Naturales” y el recorrido culmina con un sector dedicado a las “Islas Malvinas”.

⁹ Las ausencias implicadas por una fotografía pueden comprenderse en al menos dos sentidos. Por un lado, en palabras de Grüner (2001, p. 69), “ausentes” alude a la “imagen desaparecida” de aquellas personas que, habiendo sido fotografiadas, ya no están –tal como las vemos– entre nosotros pero son visibles y recordables mediante esa foto y así forman parte de nuestro presente (como testimonio del pasado). Del otro lado, “ausentados” refiere “los desaparecidos”, es decir, quienes fueron “intencionalmente ausentados” y excluidos de la toma fotográfica –ya sea editando y borrándoselos de la foto ya revelada o dejándolos fuera del encuadre al momento de la toma– y que, por lo tanto, se tornaron “invisibles” y olvidables.

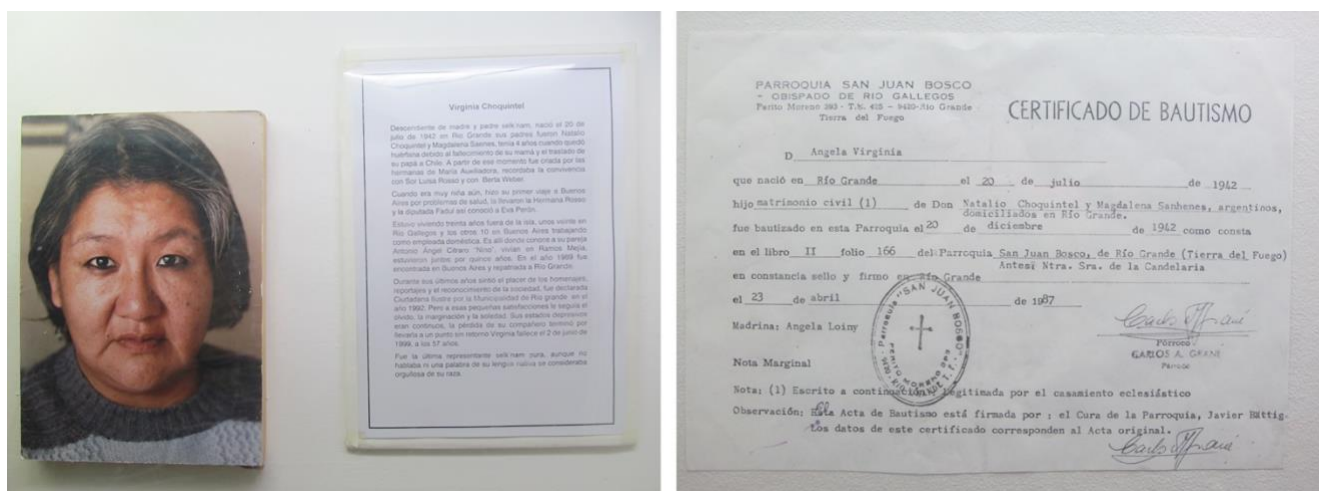


Figura 1: Sobre Virginia Choquintel. Muestra 2019.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2019. Toma propia.

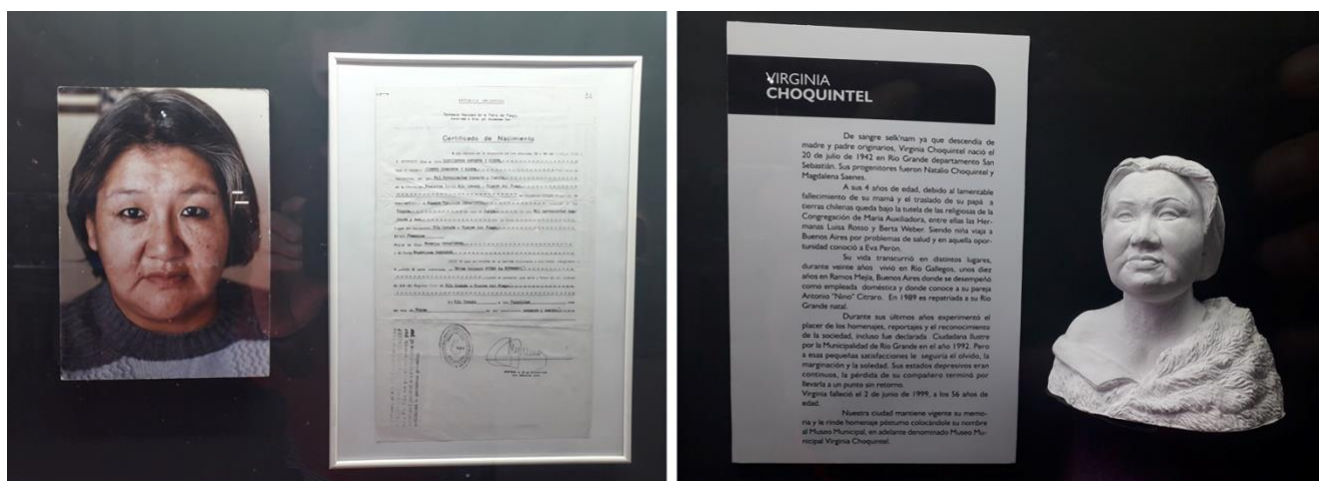


Figura 2: Sobre Virginia Choquintel. Muestra 2021.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2021. Toma propia.

Las cuestiones planteadas en este apartado nacen de visitas presenciales a la muestra permanente de dicho Museo y de comunicaciones personales con algunos trabajadores y visitantes, durante los años 2019 y 2021. Cabe mencionar que, luego de haber cerrado sus puertas durante 2020 y tras reabrir en el mes de julio de 2021 –en el marco del primer centenario de la ciudad–, la muestra permanente del MMVC fue modificada, con respecto a la vigente hasta diciembre de 2019.

En función de las cuestiones señaladas en los dos apartados anteriores, en esta sección nuestra intención de lectura aborda la re-presentación fotográfica de la otredad indígena en el relato identitario local y, por tal motivo, se enfoca en algunas imágenes ubicadas en el ala del Museo correspondiente a la “Historia”. Si bien dicha lectura se estructura aquí siguiendo, en general, el recorrido propuesto para los visitantes de la

institución, elegimos partir de la figura de Virginia Choquintel, cuyo rostro aparece en un mural en el exterior del Museo y además en una fotografía que se exhibe, en el interior, en uno de los paneles centrales de la sala principal.

En principio, observamos que –en consonancia con las ya mencionadas formas de *visibilización invisibilizante* y control político de la otredad como construcción de hegemonía– tanto la muestra de 2019 como la de 2021 pueden comprenderse atendiendo a las marcaciones exotizantes y cosificantes de la otredad.¹⁰ Así sucede, por ejemplo, con respecto a los datos consignados acerca de Virginia Choquintel. Ellos se reducen a un retrato fotográfico de su rostro en plano corto; un “certificado de bautismo” presente en la muestra de 2019 que, en la de 2021, fue reemplazado por un “certificado de nacimiento” y un breve texto que –con pocos cambios en la redacción entre ambas muestras– da cuenta de su biografía (Figuras 1 y 2). En él leemos que Virginia poseía “sangre selk’nam” ya que “descendía de madre y padre originarios”; que estuvo bajo la tutela de la congregación religiosa de María Auxiliadora desde los cuatro años; que, al viajar por cuestiones de salud a Buenos Aires, en su niñez, “conoció a Eva Perón”; y que luego vivió en varios lugares, siendo “repatriada” en 1989 a su ciudad natal, Río Grande. En estos últimos años, según reza la información, Virginia Choquintel “experimentó el placer de los homenajes (...) y el reconocimiento de la sociedad”, siendo declarada “Ciudadana Ilustre” en 1992. A partir de este relato subyace la idea esencialista de una “pureza” en la sangre que, en cuanto tal, permitiría –o no– encasillar a ciertas personas como integrantes legítimas de una comunidad. La mención, a modo de “dato de color”, del hecho de que Choquintel haya conocido a Eva Perón y la elección del término “repatriación” para referirse al regreso a su tierra natal refuerzan, simbólicamente, su subalternidad y exotizan su figura. Así, la imagen fotográfica del rostro de Virginia se reconstituye –estética y biográficamente– a partir del guion museístico que la alteriza entre el folklore y la exotización; narración que se afirma autorizada y omnisciente en tanto se atribuye, incluso, la capacidad de dar cuenta de un sentimiento tan personal como el “placer de los homenajes” que supuestamente “experimentó” esta mujer selk’nam en sus últimos años.

El uso del nombre de Choquintel para la designación de un Museo Municipal como así también las referencias a su vida expuestas en las muestras, nos conducen a actualizar la pregunta acerca del sentido con que, desde diversas instancias vinculadas al aparato estatal –incluidas la académica–, se hace referencia a los pueblos indígenas y/o se utilizan sus nombres. Al respecto, pensamos que en el MMVC –así como en el espacio urbano de la ciudad de Río Grande, de Ushuaia¹¹ y de tantos otros lugares de nuestro país–, los usos de nombres, las apropiaciones de biografías y de términos de lenguas originarias implementados para diversas denominaciones, no parecen

¹⁰ En el marco de las singularidades históricas del proceso de provincialización de Tierra del Fuego, entendemos que dichas marcaciones actualizan el “tropo de la desaparición” (Vidal en Rodríguez, Gerrard y Vidal, 2019, p. 98).

¹¹ Respecto de la cuestión sobre los usos históricos de nombres de pueblos indígenas fueguinos en Ushuaia, ver Vidal (1993) y Masotta (2010).

corresponderse siempre con un reconocimiento significativo y actual de los pueblos indígenas. En efecto, en ambas muestras visitadas, observamos que se los pronunciaba de modo indicativo y en tiempo pretérito, mostrándoselos como habitantes de un secuenciado tiempo que ya no es.

Con respecto a la muestra vigente hasta 2019, el guión museístico se inscribía dentro de la historia oficial que, tal como ya lo dijimos anteriormente, en base a la (presupuesta) pureza “racial” marcó a ciertos miembros de los pueblos indígenas fueguinos como “últimos”, sentenciando así con sus muertes la desaparición de sus comunidades. En dicha muestra los rótulos que acompañaban retratos fotográficos de los miembros del pueblo selk’nam, los consignaban, en todos los casos, como los/las “últimos/as”: *“Angela Loij -Última representante Shelk’nam”, “Lola Kiepja (O Kiap’Ja) Última Chamán Shelk’nam”, “Segundo Arteaga (fallecido en 2000) Último representante Shelk’nam”, “Virginia Choquintel. Fue la última representante Selk’nam pura, aunque no hablaba ni una palabra de su lengua nativa se consideraba orgullosa de su raza”*.

Por su parte, en la muestra de 2021 el área que antes se denominaba “Grupos Originarios” pasó a llamarse “Pueblos Originarios”. Sumado a este cambio en la denominación del área, se modificó también la disposición, rotulación y cantidad de los retratos exhibidos, borrándose en sus rotulaciones las referencias a los/as “últimos/as”. Si bien estos cambios fueron significativos, y podrían incluso interpretarse como actos deconstructivos con capacidad de fisurar la retórica de la desaparición, en la muestra de 2021 persistieron elementos de exhibición inherentes a dicha retórica. En tales casos, una vez más, el único modo de referirse en *presente* a los pueblos indígenas fueguinos, en general, y selk’nam en particular, pareciera haber sido aludiendo a su *pasado* y/o sus muertes. Esto lo observamos también en la “Cronología de Río Grande” (Figura 3) que, con motivo del centenario de la ciudad, se incorporó en la muestra de 2021. A través de un gran panel sobre dos amplias paredes en el lateral derecho de ingreso al MMVC, esa Cronología destacaba, año por año desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, sucesos de la historia local. Entre ellos, la mención de ciertos integrantes del pueblo selk’nam se inscribió exclusivamente –a veces acompañados de una fotografía de sus rostros– a través de indicar el año de sus muertes, sin ningún otro tipo de referencias.

En el recorrido por ambas muestras hemos observado que el área dedicada al pueblo selk’nam se encuentra acotada y delimitada, inscripta en una sucesión temporal que lo ubica en un tiempo remoto y alejado del presente, como seres anacrónicos cuya inscripción en la contemporaneidad solo se efectiviza a través de inscribir en el *presente* la fecha específica del fallecimiento de alguno/a de los/las integrantes más “representativos” de esa comunidad.

En ese contexto, sobre cada imagen que exhibe el pasado de algún integrante de la comunidad, las palabras que acompañan o rotulan esas imágenes cercan sus significados y los amarran, de manera naturalizada, a los sentidos que sostienen la retórica de la desaparición y, con ella, la historia oficial. En ambas muestras, pensamos que las fotografías y re-presentaciones del pueblo selk’nam contribuyen a re-producir su

visibilización invisibilizante. Dicho de otro modo, el complejo exhibitorio del MMVC *visibiliza* a los selk'nam mediante diversas imágenes, rotulaciones y marcas (en pasado) que, al mismo tiempo, operan en la re-producción (presente) de su *invisibilización* contemporánea.

Con todo, sostenemos que el MMVC ensambla el tiempo del Museo y la Nación al que nos referimos más arriba: tiempo unívoco y omnímodo cuya historia se presenta, teleológicamente, como el relato de un pasado lineal, aditivo, secuencial, homogéneo, inocente, sin conflictos, que progresa desconectado de las decisiones políticas causantes de la explotación y “extinción” de los pueblos.

En efecto, la re-construcción de ese tiempo único y sin marcas de violencia se vuelve explícita en la “Cronología de Río Grande” (Figura 3). Dicha línea temporal tenía su punto de inicio en el año 1884, cuando el Congreso Nacional sancionó la Ley N° 1532 por la cual se crearon nueve Territorios Nacionales, entre ellos el de Tierra del Fuego. Pero en ese inicio, la Cronología destacaba, con otro color y con una tipografía en mayúsculas, el año 1886. Fue entonces cuando llegaron al norte de la Isla Grande de Tierra del Fuego la expedición científica del militar Ramón Lista¹² y la minera de Julio Popper: dos de los grandes responsables de las masacres genocidas documentadas contra el pueblo selk'nam, aunque dicha Cronología nada señalaba al respecto.

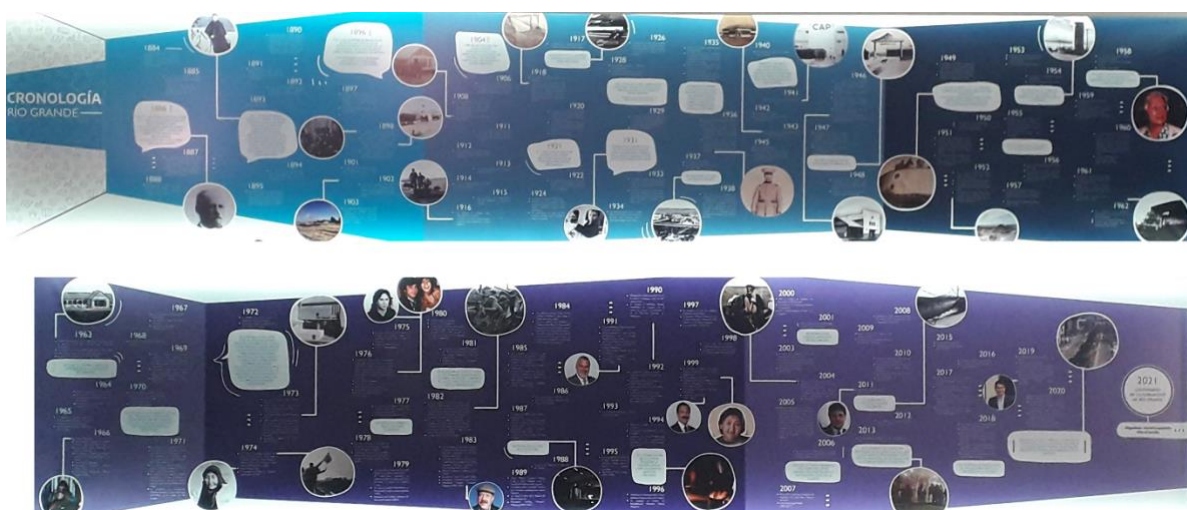


Figura 3: Cronología Río Grande.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2021. Toma propia.

Resulta notorio cómo el relato de inicio de la historia local, por el cual se pretende dar un claro y evidente sentido temporal a la “identidad riograndense”, se inscribe allí con la delimitación territorial producida por el aparato estatal y se reafirma mediante la avanzada científico-estatal, religiosa y económico-capitalista en la zona. Inscripciones de

¹² Vale destacar que esta expedición estaba integrada por Monseñor José Fagnano, quien ideó y organizó el sistema de misiones salesianas en la Patagonia Austral.

“conquista” de las que se borra el conflicto y donde lo indígena se muestra primordialmente como un dato “pre-histórico”, es decir, anterior al relato de esa “historia local” y sus identidades blancas.

Así pues, en el MMVC, desde la dimensión de la “Historia” a la de las “Ciencias Naturales”, antes como ahora pareciera relatarse una memoria local y provincial ajustada (y ajustable) al tiempo de la Nación y el capitalismo. Tiempo unívoco y serializado que nos dice qué recordar y qué olvidar; orden temporal que anula las anacronías e inhibe la irrupción de nuevas propuestas identitarias e históricas y, consecuentemente, conduce a hacernos olvidar que todo pasado es objeto de una construcción (Didi Huberman, 2005).

En el MMVC otro grupo de fotografías se exhiben incorporadas en una suerte de *collage* que, sin alteraciones entre una y otra muestra, componen los paneles iluminados indicativos de dos áreas: por un lado, el área referida a los pueblos indígenas de Tierra del Fuego y, por el otro, el área relativa a la Misión Salesiana Nuestra Señora de la Candelaria (Figura 4 y Figura 5, respectivamente).



Figura 4: Panel informativo Pueblos Originarios.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2019 y 2021. Toma propia.



Figura 5: Panel informativo Pueblos Originarios.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2019 y 2021. Toma propia.

En ambos casos, opera un montaje singular de palabras e imágenes. El panel se erige como una suerte de superficie iluminada en que se da una “inocente” reunión entre fotografías –tomadas entre fines del siglo XIX e inicios del XX– recortadas y superpuestas entre sí y un texto (en español e inglés) que, desde la parte inferior del panel, tamiza y ordena el exceso significativo propio de toda fotografía.¹³ Así, el relato textual acorralla los

¹³ Mientras uno de los paneles refiere al tiempo y espacio geográfico de los habitantes originarios de la Isla Grande de Tierra del Fuego y muestra diversos retratos yaganes y selk'nam, el otro relata el tiempo de la llegada de la obra evangelizadora de los salesianos y su localización en Río Grande. Muestra una gran toma fotográfica de la Misión –en cuyo primer plano destaca el campanario de su capilla– sobre la cual se superpone una fotografía del interior del taller textil de esa institución donde se ve, en primer plano, a un grupo de mujeres indígenas trabajando.

sentidos estallados que pueda implicar el *collage*, buscando domar la *dýnamis* propia de las imágenes y diciendo al espectador qué es lo que mira. El texto inviste a las imágenes de un sentido particular que se proyecta científico, objetivo, generalizable y “neutral”. Las palabras, se *montan* sobre las imágenes y, por ese *montaje*, se ordena el espacio-tiempo tanto interior como exterior del panel: si, por un lado, al interior del encuadre del panel el texto *dice* lo que las fotos del *collage* muestran y así produce un sentido espacio-temporal específico –un lugar, una historia y ciertos sujetos–, por otro, el relato del panel se extiende más allá de su propio encuadre y contribuye así a ordenar visualmente su exterior, en tanto presenta la distribución espacial y las referencias temporales de los elementos exhibidos en el área a la que dicho panel refiere.

Al re-tratar esta particular operatoria significativa, hallamos una especie de simetría con respecto a la producida, en general, por los montajes del MMVC. Tal como sugerimos, los montajes de esos paneles, entre texto e imágenes, producen un sentido específico al interior/exterior del espacio-tiempo por ellos representado. Como si se tratara de un gran panel, re-presentativo de la ciudad, sucede algo similar con respecto al Museo. Al interior del mismo, todos los elementos exhibidos se relacionan de acuerdo con un relato –encarnado en rótulos, guías, paneles, distribución y sucesión de secciones, etc.– que organiza su comprensión y disposición espacio-temporal. Pero dicho relato opera también hacia el exterior del Museo, en tanto puede intervenir sobre quienes lo visitan para que, al salir de allí, re-ordenen el modo de comprender e interpretar el espacio-tiempo de la ciudad y la provincia –inscripto en el de la Nación–, de sus lugares y su Historia.

Asumimos con H. Ulm que, por un lado y en términos temporales, “la relación entre pasado y presente, es una relación de montaje” mientras que, por el otro y en términos espaciales, “el montaje es también el lugar del encuentro de lo distante y que no se contiene en aquellos elementos que él reúne” (Ulm, 2008, “El arte como experimentación”, parr. 1). Desde esta perspectiva podemos afirmar, en síntesis, que la puesta en relación de los diversos elementos exhibidos en el MMVC, asumen un específico sentido espacio-temporal, re-presentado por el relato histórico que ofrece la institución y el ordenamiento y distribución espacial de la muestra en diversas áreas.

Al respecto, sospechamos que mientras cada objeto exhibido, ajustado al singular montaje museográfico, contribuye a afirmar un modo de ver la realidad e interpretar el pasado, se reduce y deprecia la potencia significativa no solo de cada uno de esos objetos en particular sino también de las diferentes (e impensadas) relaciones que pueden producirse (imaginarse, actualizarse y/o resignificarse) entre los mismos.

La última fotografía que elegimos abordar de la muestra del MMVC inaugurada en

Se trata de una escena apacible y custodiada, desde el segundo plano, por la presencia de una religiosa de las Hijas de María Auxiliadora. Vale destacar que en el primer panel domina en el relato el uso del pretérito imperfecto del modo indicativo, con expresiones arqueologizantes que parecieran dar cuenta de tiempos, lugares y sujetos ya extintos. En el otro panel, en cambio, priman las conjugaciones en tiempo pretérito perfecto del modo indicativo, lo cual permite señalar el origen histórico y la localización geográfica de una obra evangelizadora y educativa que el mismo relato –a través de dicha conjugación verbal– insinúa aún vigente.

2021, retrata un grupo de miembros del pueblo selk'nam que, sobre una elevación ante la inmensidad de la estepa, nos mira desde el interior de una caja vítrea. Detrás de esa fotografía se eleva una maqueta que intenta reproducir –como quizá alguna vez también intentó hacerlo el fotógrafo con las personas retratadas– la escena fotografiada (Figura 6).



Figura 6: Maqueta y fotografía.

Nota: Fotografía Museo Municipal Virginia Choquintel. Río Grande, Tierra del Fuego. Muestra permanente 2021. Toma propia.

Las maquetas, como las esculturas y obras arquitectónicas, no se consumen solamente por la mirada, sino también por el tacto (Benjamin, 2007). En este sentido, la maqueta de la Figura 6 implica tanto una función artística y exhibitoria como una tangible,

que ofrece además una concepción espacial de aquello que expone. De ese modo, a través del tacto y de la vista, lo devuelve al presente como si se tratara de una realidad ya irrecuperable. Pero ¿por qué introducir esa foto en el mismo acto expositivo producido por la maqueta?

Ante esta pregunta nos resulta atinado volver sobre la noción de montaje. Al relacionar dos o más objetos de igual o diferente naturaleza, un montaje no solo fabrica realidades y “crea nuevas modalidades de lo visible” (Ulm, “El arte como experimentación”, parr. 1) sino que además produce subjetividades, en tanto educa, moldea, conecta, condiciona. Por lo tanto, el montaje constituye también una relación con las subjetividades, con nuestras experiencias y modos de ver, por lo que “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 2016, p. 14).

En esa doble relación, el montaje frecuentemente queda invisibilizado. Es decir, el espectador no suele notar (necesariamente) la intención que hila la relación entre los elementos montados ya que, por lo general, los observa de forma mecánica e inconsciente. En toda construcción hegemónica que se sirve del montaje esa intención asume el lugar de un significante universal (desmarcado) y se transforma en una suerte de re-presentación inocente, un “punto ciego” que inscribe la Norma a partir de la cual se marcan diferencias.

Teniendo presentes estas cuestiones, la foto y maqueta de la Figura 6 pueden, precisamente, ser pensadas como partes de un montaje. Allí, la fotografía viene a reiterar la función de las etiquetas que rotulan los demás objetos exhibidos en el Museo y, de esa forma, ante la maqueta, opera como una suerte de código de entrada para la interpretación de la obra. De modo que, en el pasaje de la segunda dimensión de la superficie fotográfica a la tercera de la maqueta, esta parece replicar –en 3D– el *índice* fotográfico: “ellos eran así”.

Ese vínculo entre la maqueta y la imagen que la origina pareciera devolver duplicada la pregunta sobre qué es lo que se quiere mostrar, sobre el primigenio carácter testimonial de la fotografía y su performatividad. La repetición escultórica de la imagen, como mecanismo de montaje, pareciera aquí funcionar como un intento por hacer tangible lo intangible (del espacio-tiempo), a la vez que multiplica, con posibilidad táctil y visual, cada elemento que se ve. Resulta paradójico que, como sucede en la replicación foto-maqueta de la Figura 6, se prohíba tocar aquello que por su naturaleza tiene una condición y posibilidad tangible, al encapsular la maqueta dentro de una vitrina de vidrio.

Sobre el haz de la re-presentación fotográfica, en ese montaje foto-maqueta, se deja ver aquello que, en su envés –literalmente detrás de esa fotografía–, se prohíbe tocar a nuestro antojo. Ese montaje de la foto-maqueta, como los demás objetos del MMVC y de tantos otros Museos, condiciona y educa nuestro *sensorium* y de ese modo pareciera inhibir las experiencias propias de *lo común*. Tal situación, que se encuentra completamente naturalizada y constituye una “regla de juego” aceptada por los visitantes –difícilmente alguien se atrevería a quitar el vidrio y tocar la maqueta–, se produce porque

la *separación* (Agamben, 2005) se halla inscrita en el corazón de todo Museo. El Museo separa del uso común, “sacraliza” (secularmente) y monumentaliza aquello que es parte del nos-otros: lo objetualiza y externaliza (enajena), lo hace inalcanzable e irrecuperable; le fabrica un *aura* (lo estetiza políticamente); lo distancia y torna inaccesible, aunque lo tengamos allí nomás, al alcance de nuestros sentidos.

En esta operatoria y con respecto a las proyecciones identitarias, en el MMVC el montaje particular foto-maqueta, como el que recíprocamente y en general, vincula fotografías, maquetas, bustos, esculturas y sus correspondientes nomenclaturas, pareciera reconducir toda posibilidad de lectura identitaria a una única y lineal explicación: aquella que nos muestra a los pueblos indígenas como lejanos en el espacio y el tiempo, en una suerte de presente-que-es-pasado inmutable. Esto sucede a instancias de un montaje narrativo que, entre las dos muestras observadas, estructura el espacio interior del Museo de acuerdo con un orden lineal y cronológico que inicia por los pueblos originarios (primera área del recorrido de ambas muestras) y se prolonga hasta la actualidad. En ese sentido, los pueblos originarios parecieran solo ser visibles a través de los cristales de un pasado que se considera ya cerrado en el presente.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de estas páginas hemos indagado acerca de cómo las fotografías contribuyen a marcar hegemonícamente mismidades y otredades, a fabricar significados estables y sentidos generalizados de identidad. Así pues, señalamos que en Argentina tales marcaciones implicaron históricamente la producción de un nos-otros blanqueado que – tanto a nivel nacional como, con ciertas singularidades, a nivel fueguino– diferenció y marginó de los proyectos identitarios mayoritarios a toda identificación no-blanca, en general, y a la indígena, en particular. Asimismo indicamos que esas operatorias se inscriben en el espacio-tiempo moderno-colonial y capitalista y, mediante diversos dispositivos como las imágenes, producen y proyectan un relato temporal unívoco, monolítico y sin fisura, ante el cual se niegan las anacronías y se deprecia la posibilidad de interpretaciones y experiencias otras.

Al respecto, también planteamos que si bien tanto en Argentina como en Tierra del Fuego hubo históricamente instancias de reconocimiento de la otredad indígena (estatalmente tramitadas), las mismas se inscriben en una lógica de *visibilización invisibilizante*, donde la exposición de esa otredad constituye un modo de ocultamiento de su existencia contemporánea; donde hablar de ella implica, paradójicamente, un modo de sentenciar su desaparición del presente.

En base a estas reflexiones, abordamos ciertas imágenes del MMVC, a través de las cuales planteamos cómo su exhibición opera, a nivel local, encauzando las singularidades de esas producciones visuales dentro de un relato temporal que reproduce el tiempo de la Nación y, por ende, de la *museificación* moderno-colonial y capitalista. En este marco hallamos que, a través de la disposición de los elementos del complejo exhibitorio de dicho museo, se re-presenta a los pueblos indígenas en términos

de una instancia primordial en el tiempo, es decir, como prolegómeno de la historia oficial local (y con ella la nacional), lo cual empaña la posibilidad de conocer o preguntarse acerca su actualidad. Es decir, la disposición de rótulos, montajes y fotografías de ambas muestras, presenta la existencia de los pueblos indígenas fueguinos, en general, y al selk'nam, en particular, exclusivamente a través de su ubicación en el pasado. Tal como ya lo enunciamos, entre el estereotipo, el folklore y la exotización, se los proyecta como habitantes del “origen de los tiempos”, testigos del inicio de una historia local, que excluyendo de su relato cualquier referencia al pasado traumático de esas poblaciones, afirma su presencia en la comunidad fueguina y riograndense, pero conjugada en tiempo pasado. Así, los mismos dispositivos visuales que los *revelan* como parte de un pasado común, en ese mismo acto exhibitorio también conducen a extender el *velo* que, a diferencia de lo que sucede con los “antiguos pobladores”, los enajena e invisibiliza su existencia contemporánea de la comunidad riograndense y fueguina.

En síntesis, el MMVC –al igual que, en general, cualquier otro Museo configurado bajo el proceso de museificación moderno–, se halla atravesado por la marca colonial, desde la cual se privilegia la historia monolítica y monumentalizada de la Nación blanca y se invisibilizan las otredades no-blancas. Así pues, si bien el complejo exhibitorio del MMVC que opera en la *visibilización invisibilizante* de lo indígena, tiende a acorralar la *dýnamis* de las imágenes y producir significados estables en el relato de una historia sin conflictos, pensamos que tales imágenes –como toda imagen– llevan en germen la potencia de superar amarres e impregnar otras posibilidades significativas. Por ende, ese relato unívoco de la historia como así también las imágenes que él mismo enhebra, no carece de posibles fisuras.

De este modo, por ejemplo, el rostro de Virginia Choquintel que, en el espacio interior del Museo, pareciera haberse *visibilizado* como “última” re-presentación “pura” de la contemporaneidad de la comunidad selk'nam –reforzándose la asociación entre “indígenas” y “pasado”–, su mirada puede exceder el retrato, decir “presente” y funcionar como trinchera. Desde allí, quizá, pueda imaginarse una historia a contrapelo (Benjamin, 2007) que dispute sentidos respecto de la construcción de procesos identitarios hegemónicos e invisibilizantes. En efecto, tanto para trabajadores como para visitantes del MMVC, el hecho de que la imagen y nombre de Choquintel denominen la institución y forme parte de las muestras permanentes constituye, entre otras singularidades del complejo exhibitorio, posibles instancias de contrariedad, interpelación y cuestionamiento contrahegemónicos.

Todo Museo, en tanto institución de poder, detenta funciones pedagógicas (Rufer, 2014). En el caso del MMVC, esto se torna evidente, tratándose de un espacio que no solo recibe visita de turistas sino, sobre todo, de escuelas con las que inclusive articula actividades. Pensamos que, si bien a través de las muestras permanentes se configura *un* modo hegemónico de narrar y leer la historia, al mismo tiempo, el MMVC puede ser espacio para instancias de fisura de ese relato monolítico. De hecho, la institución ha buscado articular una mirada que problematice la historia oficial a través del diálogo con

integrantes del pueblo selk'nam, aunque esto no siempre se refleje de manera explícita en la muestra permanente.

Ahora bien, las cuestiones planteadas en este trabajo constituyen un modo singular de contribución al estudio crítico sobre la relación entre imágenes fotográficas e identificaciones colectivas. Al respecto, consideramos que toda crítica pierde su potencia deconstructiva y creativa si no se tiene en cuenta que la construcción hegemónica implica cierta regularidad en la dispersión –articulada por dispositivos como pueden serlo las fotografías–, pero también supone disputas, tensiones, latencias, fugas, re-configuraciones y desplazamientos. Es decir, inscripciones contrahegemónicas que –incluso por la potencia interventiva de las fotos– pueden disputar aquella regularidad homogeneizante.

Este trabajo no pretende señalar un “deber ser” del Museo ni hablar en nombre de los pueblos originarios o representar su otredad. Entendemos que tal actitud se aleja de la crítica y nace, en cambio, de un gesto paternalista y colonial. Nos interesa, más bien, actualizar y proponer la pregunta acerca de las condiciones significativas bajo las cuales desde la configuración del nos-otros (nacional, fueguino, local) se *los* (y se *nos*) representa.

Se trata de una *lectura* política que, sobre ciertas imágenes, propone cuestionar ese nos-otros, identificar sus filigranas y líneas naturalizadas de persistencia sociocultural, como así también las vías de administración de significados que nos dicen, perfilan y proyectan como miembros de una misma comunidad imaginada. Esto implica siempre un desafío, pues conlleva cuestionar la mismidad y trabajar, parafraseando a Rufer (2012), con y a través de la contradicción, indagando las diferencias, sin romantizarlas y buscando identificar los “puntos ciegos” de las configuraciones identitarias hegemónicas, como un posible paso hacia el reconocimiento de torsiones, grietas y fugas.

¿Qué devenires múltiples conlleva cada foto que vimos? ¿Qué nuevas visibilidades abren las imágenes, más allá del guion y el tiempo unívoco en el que se las inscribe? ¿En qué sentido conllevan la potencia de devenir otra cosa? ¿Cómo exceder –con la imagen– el ámbito domesticado del espacio-tiempo que fijan los relatos hegemónicos? ¿Cómo reproducir fotografías que politicen la realidad, que sean impertinentes, que no blanqueen, estaticen, esterilicen ni sacralicen la historia, las identidades, los relatos y usos comunitarios sino que los profanen, los burlen y permitan reinventar-nos?

Ante estas preguntas, pensar sobre los montajes hegemónicos de ciertas imágenes que signan identidades colectivas, blanquean mismidades y niegan e invisibilizan otredades, implica también un cuestionamiento a la propia situación de quienes escribimos –y quienes leen– este trabajo, a la posición en nuestras relaciones socioculturales y a las propias marcas identitarias.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referencias en Helvetica Neue Light pt 12, texto justificado. Sangría izquierda de 0.5 cm y sangría derecha de 0.44 cm; sin sangría especial. Espaciado anterior de 2.55 pt y posterior de 0 pt. Interlineado de 1.15. Prestar mucha atención aquí a respetar la forma de citación, principalmente *las itálicas/bastardillas en los títulos de los libros o de las revistas*. Como los siguientes ejemplos.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73 (pp. 249-264)

Alberdi, Juan B. (1915). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. La Cultura Argentina.

Alimonda, H. y J. Ferguson (2004). La producción del Desierto (Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios – 1879). *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 4.

Alonso, Ana M. (1994). The politics of space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, XXIII

Alvarado, M. y M. Giordano, (2007). Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a Tierra del Fuego. *Magallania*, Vol. 35, Núm. 2 (p. 15-36)

Amigo Cerisola, R. (1994). Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina. G. Curiel, R. González Mello y J. Gutiérrez Haces (Eds.) *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte*, Vol. 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, (pp. 315-332)

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE.

Bajas I, M. (2012). Representación del indígena fueguino en dibujos, grabados y fotografías, en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, No 4 (pp. 10-21)

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

Bascopé Julio, J. (2011). Bajo tuición. Infancia y extinción en la historia de la colonización fueguina. (Sentidos coloniales II). *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 1, Nro. 1. (pp. 1-24)

Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Conceptos de filosofía de la historia*. Terramar.

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

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Briones, C. (1998). *La alteridad del Cuarto Mundo*. Ediciones del Sol.

Briones, C. (2005). *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Antropofagia.

Butto, D. y D. Fiore (2014). Violencia fotografiada y fotografías violentas. *Acciones*

agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/67326> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67326

Caggiano, S. (2013). La visión de la “raza”. Apuntes para un estudio de la fotografía de tipos raciales en Argentina. *Revista del Museo de Antropología*. (6), 107-118.

Casali, R. (2017). De la extinción al genocidio selk’nam: sobre Historia e historias para una expiación intelectual. *Tierra del Fuego, Argentina, A Contracorriente* Vol. 15, Num. 1, (pp. 60-78).

Chapman, A. (1973). Angela Loij, la última selk’nam. *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 62, (pp. 232-234).

Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo*. Siglo XXI.

Deleuze, G. y F. Guattari (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

Delrio, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Delrio, W. et al. (2018). *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. UNRN.

Didi Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.

Didi Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Fundación Televisa.

Didi Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial.

Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico, 2da. edición*. Ediciones Paidós.

Fiore, D. (2005). Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de Subjetividades. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 6, (pp. 55-73).

Gerrard, A. (2014). El sigilo en las metáforas del viento los Selknam y la retórica de la desaparición. *XI CAAS*, <https://www.aacademica.org/000-081/493>

Gerrard, A. (2017a) Silcha, el agente de Policía: una aproximación a la conquista simbólica en el Territorio de Tierra del Fuego (1920- 1940). *Conversaciones del Cono Sur*. Vol. 3 Núm. 1 (pp. 60-68)

Gerrard, A. (2017b). Reflexiones sobre la fotografía a partir de una experiencia etnográfica. *Revista La Rivada* 5 (8), (pp. 61-71).

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Grupo Editorial Norma.

Harambour Ross, A. (2017). Partes del exterminio: la barbarie de la civilización o el genocidio selknam en la Tierra del Fuego. *La Roca*, 4 (pp. 38-58).

Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.

Lenton, D. (2014). De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970). Tesis Doctoral. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*. Vol. 4 N°2.

Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En Arfuch, L. [comp.] *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós.

Masotta, C. (2009). Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la

- Patagonia (1880-1900). *Aisthesis*, (46) Chile, Universidad Católica de Chile.
- Masotta, C. (2010). *Insularidad y fuga. Problemas de localización en la Tierra del Fuego*. Tesis de Doctorado. FFyL -UBA.
- Masotta, C. (2011). La etnicidad de la frontera. Insularidad y archipiélago en el Canal de Beagle. P. Nuñez (comp.) *Miradas Transcorderas: Selección de Trabajos del IX Congreso Argentino Chileno de Estudios Históricos e Integración Cultural*. IIDyPCa, UNRN - CONICET.
- Mitchell, W. J. T. (1986). What is an image. *Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press (pp. 7-46).
- Moyano, M. (2004). *El mapa de La exclusión: los discursos de la Frontera Sur y la construcción de la Nación*. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Nacach, G. y Odone, C. (2016). Formas de administración de la alteridad: construcción de miradas desde Tierra del Fuego. En Nicoletti M. et al. (Comps.) *Araucanía-Norpatagonia. Discursos y representaciones de la materialidad*. UNRN, IIDyPCa.
- Odone, C. y M. Palma (2003) La muerte exhibida: Fotografías de Julius Popper en Tierra del Fuego (1886-1887). Mason, P. y Odone, C. (eds.) *12 Miradas. Ensayos sobre los Selknam, Yaganes y Kawesqar*. Cuerpos Pintados.
- Penhos, M. (1995). Retratos de indios y actos de representación. *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. CEP (pp. 89-94)
- Penhos, M. (2013) Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo xix) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad* 17, No 35 (pp. 17-36).
- Pérez, P. (2016). *Archivos del silencio*. Estado, indígenas y violencia en Patagonia central 1878-1941. Prometeo.
- Risso, J. (2015). Texturas del nos/otros. Imágenes espacio-temporales de la otredad indígena durante la formación del Estado Nación argentino. Tesis doctoral. FSOC/UBA.
- Rodríguez, M., Gerrard, A. y Vidal, M. (eds.) (2019) *A través de sus cenizas. Homenaje a Hernán Julio Vidal (1957-1998)*. FFyL -UBA.
- Rufer, M. (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y Sociedad*, 14, no.8 (pp. 11-31).
- Rufer, M. (2012). El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Corona Berkin, Sarah; Kaltmeier, Olaf (eds.): *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales*. Gedisa.
- Rufer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antítesis*, Vol. 7, N° (pp. 14, 94)
- Sontag, S. (2006). El mundo de la imagen. En *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Teobaldo, M. y M. Nicoletti (2007) "Representaciones sobre la Patagonia y sus habitantes originarios en los textos escolares. 1886-1940" en Quinto Sol, N° 11, pp. 169-194
- Ulloa, P. (2021). Espacios culturales de Río Grande. Municipio de Río Grande (2021).

Cien años de Río Grande: el pueblo de las flores amarillas. Gráfica Latina.

Ulm, H. (2008). Anacronía y desterritorialización: políticas y cuestiones de la imagen. / *Congresso Nacional e II Regional do curso da Historia*. [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(36\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(36).pdf)

Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Letranómada editora.

Vezub, Julio (2002). *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la «Conquista del Desierto»*. El Elefante Blanco.

Vidal Espinoza, H. (1993) *A través de sus cenizas. Imágenes etnográficas e identidad regional en Tierra del Fuego (Argentina)*. Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Ecuador. Área de Antropología.

SOBRE LES AUTORES

Julio Leandro Risso

jlrisso@untdf.edu.ar

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor de Grado Universitario en Ciencia Política y Licenciado en Ciencia Política (Orientación Análisis Político) por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente Investigador del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado (ICSE) de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF). Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Centro Austral de Investigaciones Científicas (CADIC). Sus investigaciones abordan diversos aspectos de la relación Estado-Nación y diversidad sociocultural en Argentina y América Latina.

María Martinengo

mlmartinengo@untdf.edu.ar

Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Sur (UNS). Docente Investigadora del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado (ICSE) de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF). Realizó Cursos de Posgrado en Gestión Cultural (UNC), en La literatura en Foucault y Deleuze (Cursa Virtual), la Diplomatura en Corporeidades y tecnonarrativas, (UBA) y el Diplomado en Arte y Género por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Co-coordina el Taller de filosofía “Reverberando” desde 2018 y realiza actividades de gestión cultural en Magma, Espacio cultural independiente de Río Grande, TdF.

Noelia Flavia Mangin

nmangin@untdf.edu.ar

Magíster en Comunicación Digital Interactiva por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Diseñadora de Imagen y Sonido por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente Investigadora del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado (ICSE) de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF). Operadora de radio en Radio UNTDF.