

Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades.

Dánae Fiore¹

Introducción.

El objetivo central de este trabajo es analizar algunos procesos de construcción y publicación de imágenes fotográficas que registran el uso de pinturas corporales de nativos Selk'nam y Yámana de Tierra del Fuego. El propósito de este análisis consiste en remarcar la importancia de los sesgos producidos desde la óptica y práctica de los fotógrafos occidentales en conjunción con los sesgos generados mediante las prácticas de los fueguinos sobre la producción de la toma y/o la publicación de una fotografía (Collier 1975, Mead 1975, Edwards 1992, Scherer 1992, Ruby 1996, Prieto y Cárdenas 1997, Morphy y Banks 1998, Alvarado 2004, Quiroz 2001). En este sentido, consideramos fundamental destacar que la subjetividad no es concebida aquí como una construcción unidireccional –desde el fotógrafo hacia los fotografiados– sino como un proceso bidireccional: se gesta entre ambos agentes sociales que participan activamente en la toma fotográfica, aunque con distintos grados de libertad. Estos grados de libertad se construyen a partir de la manipulación que los distintos agentes hacen de bienes materiales, conceptos e incluso personas, a lo largo de las etapas del proceso fotográfico: producción, distribución y consumo, incluyendo la toma, la copia, la publicación/exhibición y el archivo de fotos (Poole 1997). Es altamente probable que los fotógrafos y demás agentes occidentales que manipulan/manipularon las fotografías tengan/hayan tenido un mayor grado de libertad para hacerlo que los sujetos fotografiados (Newton 1998). Sin embargo, como veremos a continuación, los fueguinos también han sido agentes sociales que efectivamente han dejado impresas en ciertas fotografías algunas improntas de sus propias pautas y acciones.

Materiales y métodos de trabajo.

La investigación se realizó sobre un total de 173 fotografías de nativos Selk'nam y Yámana usando pinturas corporales y un total de 75 textos con información sobre las pinturas y en algunos casos sobre su registro fotográfico (Fiore 2002, Fiore 2004). Coincidimos con Scherer (1992) en notar que el trabajo de investigación con amplias colecciones de fotografías permite la búsqueda e identificación de patrones, puesto que dichas colecciones funcionan como muestras representativas (aunque siempre sesgadas) de la historia del trabajo fotográfico sobre un grupo social. En este caso, se identificaron patrones relativos tanto al uso de las pinturas corporales como a la construcción de su registro fotográfico.

Tabla 1. Cantidades de fotografías, individuos pintados, fotógrafos, publicaciones, textos y autores, por caso de estudio.

caso Selk'nam		caso Yámana	
total fotografías Selk'nam	97	total fotografías Yámana	76
total individuos Selk'nam en fotografías	197	total individuos Yámana en fotografías	187
cantidad de fotógrafos	7	cantidad de fotógrafos	6
cantidad de publicaciones con fotografías	14	cantidad de publicaciones con fotografías	19
cantidad de textos sobre pinturas	43	cantidad de textos sobre pinturas	50
cantidad de autores de textos	30	cantidad de autores de textos	33

¹ CONICET – Asociación de Investigaciones Antropológicas. Rivadavia 1379 11 “F” C.P. (1033). Buenos Aires. Argentina. danae_fiore@yahoo.es & danae_fiore@Argentina.com

La información sobre cada fotografía fue consignada en una base de datos, incluyendo las siguientes variables: fotógrafo, fecha de la toma fotográfica, versiones publicadas de la misma fotografía, información escrita relativa al proceso fotográfico y a los contenidos representados en la fotografía, género, edad elementos de cultura material de los individuos fotografiados.

El objetivo de la base de datos fue sistematizar la información para poder identificar los sesgos subyacentes a la toma y publicación de las fotografías. En el caso que nos ocupa, estos sesgos están relacionados con:

- a) los objetivos e intereses de los fotógrafos y los contextos en los cuales se encontraban inmersos y
- b) las actividades de pintura corporal de los nativos y sus actitudes en relación a la fotografía.

Además, se analizaron las fotos de cada sociedad comparando:

- a) distintas copias de una toma fotográfica,
- b) distintas fotos de un mismo fotógrafo,
- c) distintas fotos de distintos fotógrafos,
- d) contenidos de las fotografías con contenidos de textos escritos,
- e) distinta información visual y escrita de cada caso de estudio (Selk'nam vs. Yámana).

Se realizaron análisis cuantitativos y cualitativos de los datos obtenidos. En este trabajo me centraré exclusivamente en estos últimos.

Casos.

Sesgos en la toma de fotografías

Aunque puede afirmarse que los sesgos en la fotografía etnográfica se inician ya desde la planificación del trabajo, es en el momento de la toma cuando se ponen claramente en práctica. Un caso ejemplar es el de una fotografía de Alberto De Agostini, que posiblemente sea un fotograma de su film, en la que aparecen dos mujeres vestidas con pieles de guanaco, ropa típicamente Selk'nam, una pintando a la otra (foto 1). La fotografía fue publicada en 1945 en un libro de De Agostini (pág 67). Información escrita por otros autores (como Stambuk 1986) documenta la identidad Yámana de ambas mujeres: se trata de Yayosh, que pinta la cara de Lakutaia Le Kipa (también conocida como Rosa Yagán). En primer lugar, las mujeres están vestidas con ropas típicamente Selk'nam y no Yámana. Las posibles razones de esto son varias:

- a) es posible que la intención de De Agostini fuera dar a las fotos una ambientación “tradicional”, eliminando ropas occidentales y substituyéndolas con ropas aborígenes (aunque éstas pertenecieran a otra cultura),
- b) es posible también que para el sacerdote salesiano la vestimenta típica Yámana fuera muy impúdica y por lo tanto no aceptable, aunque en el momento de la toma los grupos Yámana habían ya transformado profundamente sus hábitos de vestimenta debido al profundo proceso de transculturación que venían sufriendo.



Foto 1. De Agostini (1945: 67).

El valor dado aquí al registro “etnográfico” parece haber estado relacionado con el interés por lo exótico y lo tradicional, no transculturado, llevado a tal extremo que el proceso de registro habría implicado distorsiones introducidas intencionalmente por el fotógrafo para generar una ambientación “típica”, aunque lo “típico” fuera falso y no perteneciera a la cultura del grupo en cuestión.

En segundo lugar, el diseño de pintura facial que lleva Lakutaia es típicamente Yámana y exclusivo de esta sociedad. Esto ha sido inferido a partir del estudio del conjunto de fotografías de individuos Yámana pintados: las fotografías tomadas por la Mission Scientifique du Cap Horn (en 1882-1883, foto 2) y por Gusinde (entre 1918 y 1923, foto 3) muestran personas Yámana usando motivos de pintura facial con la misma estructura de diseño usada en la foto tomada por De Agostini: varias líneas paralelas verticales a lo largo del rostro y una horizontal que lo cruza a la altura de las sienes y sobre la nariz, entre los ojos. Además, este diseño nunca aparece en las fotografías de personas Selk´nam. Fotógrafos de distintas décadas documentaron así la agencia Yámana expresada en su pintura corporal y registrada en diversas fotografías, a pesar de sus sesgos.



Foto 2. Hyades y Deniker (1891: fig. XIV).



Foto 3. Gusinde (1937: fig. 46).

En el caso bajo estudio, a diferencia de la vestimenta, la sola presencia de pinturas parece haberle bastado a De Agostini como elemento “tradicional” a ser fotografiado, sin que haya intervenido en su despliegue. Precisamente en ese lugar donde el fotógrafo no controla la escena se filtra el hábito, la intención y la subjetividad de los actores sociales nativos. Por lo tanto esta fotografía constituye un doble registro: de los sesgos del fotógrafo y de algunas pautas culturales de los sujetos fotografiados.

Otro caso interesante es el que emerge al comparar las fotografías Yámana y Selk´nam sobre las ceremonias masculinas de iniciación a la adultez: el *kina* y el *hain*. Ambas ceremonias se centran en la representación de espíritus

personificados por los hombres pintados y enmascarados (fotos 4 y 5); y tenían, entre otros, el objetivo de controlar a las mujeres atemorizándolas (Gusinde 1982 [1931], 1986 [1937], Koppers 1997 [1924]).

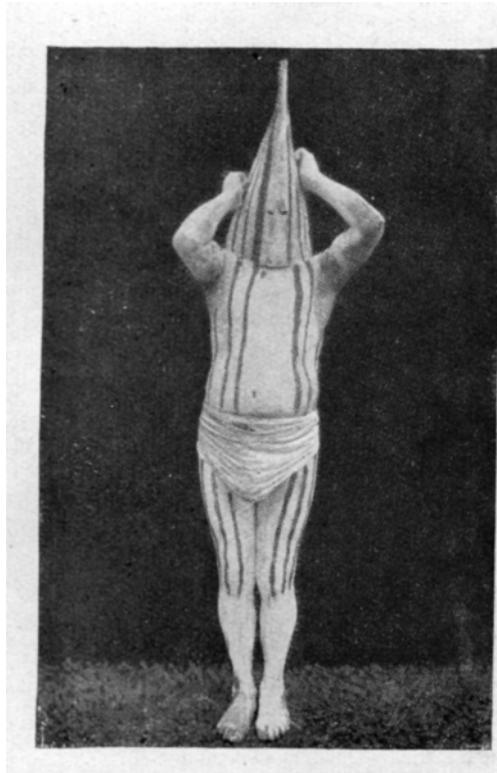


Foto 4. Koppers (1924: XVa)



Foto 5. Gusinde (1989 [1939]: 629)

Para que la intimidación tuviera efecto, la preparación de los espíritus se mantenía “en secreto” por lo cual se llevaba a cabo en chozas ceremoniales especiales, apartadas del campamento doméstico. Sin embargo, existían claras diferencias en las actitudes de los hombres Yámana y Selk´nam frente al manejo del “secreto”, lo cual se refleja en sus distintas actitudes hacia el registro fotográfico de estos procesos. Los Yámana eran relativamente laxos en el manejo del “secreto”, lo cual puede relacionarse con dos factores:



Foto 6. Koppers (1924: XVb)

- a) el *kina* incluía la participación de algunas mujeres invitadas especialmente a la ceremonia, con lo cual por lo menos algunas de las mujeres accedían al conocimiento de la información “secreta” (foto 6);
- b) cuando en 1922 Gusinde instó a los Yámana a celebrar el *kina* para poder observarlo, hacía 30 años que no se lo celebraba, con lo cual su puesta en práctica puede haber sido aún más relajada que lo habitualmente permitido.

Esta laxitud en el manejo del “secreto” se refleja en el hecho de que Gusinde no parece haber tenido ningún problema en tomar una fotografía del proceso de pintura de una máscara dentro de la choza del *kina*, mientras otro hombre (en segundo plano, a la izquierda) se coloca una máscara (foto 7).



Foto 7. Gusinde en Brüggemann (1989: 76).

Una actitud totalmente opuesta se aprecia entre los Selk'nam. Los hombres manifestaban un celo explícito en la conservación del “secreto” sobre la personificación de los espíritus del *hain*. El mantenimiento del “secreto” fue llevado a tal punto que cuando Gusinde intentó tomar una fotografía de los hombres durante el proceso de pintura, fue atacado por algunos de ellos:

“Tenenesk se arrojó instantáneamente sobre mí (...) me estrangulaba sin piedad. (...) Yo solamente le oía decir: “¿Qué te propones? ¿Quieres hacer una foto de lo que en estos momentos sucede aquí dentro? (...) ¿Y si más adelante una foto de éstas cae en manos de nuestras mujeres? ¿No verán que sólo se reúnen hombres aquí en la Choza Grande? ¿Qué sólo nos pintamos el cuerpo? ¿No dirán después: Todas esas figuras no son más que nuestros maridos!? Los hombres están pintados, pero no se han colocado la máscara en la cabeza. Con una foto así todos estaríamos traicionados antes (sic) las mujeres!” (Gusinde 1982: 868).

Los hombres Selk'nam fueron no solamente sujetos de las fotografías sino agentes activos que participaron en el proceso de la toma – o, en este caso, en el impedimento de la toma fotográfica. Los textos de Bridges (1951), Gusinde (1982) y Koppers (1991) así como análisis posteriores de éstos (Prieto y Cárdenas 1997) incluyen datos acerca de paulatina familiaridad que los Selk'nam fueron desarrollando con el proceso fotográfico y sus productos. La actitud agresiva de los Selk'nam arriba citada revela claramente que manejaban conocimientos sobre qué era una fotografía y qué consecuencias podría acarrear su visualización. Dichos conocimientos permitieron que los hombres Selk'nam pudieran prever y valorar las posibles consecuencias de la toma de fotografías en el contexto ceremonial del *hain* y su posterior circulación en contextos no-ceremoniales. Esto sugiere que para ellos la fotografía no resultaba ser una técnica neutral sino que era una técnica con un valor específico que implicaba consecuencias concretas –en este caso negativas– para su vida social. Este caso es entonces un ejemplo de la bidireccionalidad de la subjetividad implícita entre fotógrafo y fotografiado/s en el acto de la toma fotográfica.

Debido a esta doble agencia, los sesgos en las tomas no implican una distorsión completa de las pautas culturales de los grupos fotografiados. Estos también contribuyen a imprimir sesgos informativos sobre sus propias acciones y hábitos en las fotografías en las que aparecen. Estas pautas pueden en ocasiones ser inferidas a partir del análisis de conjuntos de fotografías. Tal es el caso de las fotografías de representaciones de espíritus, en las que los Yámana aparecen

siempre semi-desnudos, tapándose con un taparrabos o enrollando sus pantalones, lo cual sugiere una transculturación profunda hacia los hábitos de rechazo de la desnudez y de adopción de la vestimenta occidental. En contraste, en todas las fotografías de hombres Selk'nam representando espíritus, tomadas por los mismos fotógrafos y en los mismos años, ellos aparecen totalmente desnudos, usando pinturas en todo su cuerpo, aunque se sabe que en sus vidas cotidianas también habían adoptado la vestimenta occidental. Ello sugiere que, comparativamente, la transculturación habría tenido un menor impacto en la esfera ceremonial de esta sociedad, mientras que habría sido más vasta en la sociedad Yámana.

Las fotografías de distintos fotógrafos, tomadas en distintos momentos, también registran patrones comunes en el uso de diseños pintados que indican la continuación de formas tradicionales de pintura por parte de los nativos, más allá de quienes las estuvieran registrando. Este es el caso del diseño de So'orte, uno de los espíritus más importantes del *hain*, fotografiado por Bridges y Gusinde en distintas ceremonias (comparar foto 5 con foto 8) usando el mismo diseño de pintura corporal en ambos casos, que denota la continuación de una tradición visual por lo menos en la celebración de dos ceremonias. Dicha continuación resulta lógica en tanto que a partir de los textos queda documentado que precisamente los diseños de pintura corporal de los espíritus del *hain* (junto con sus poses y movimientos) permitían reconocerlos sin necesidad de pronunciar su nombre (Gusinde 1982, Chapman 1982).



Foto 8. Bridges (1951: 402-403)



Foto 9. Gusinde (1989 [1939]: 663)

También es el caso de la pintura facial de los *xons* Selk'nam fotografiada por Gusinde (ver foto 9) y filmada por De Agostini en las primeras décadas del siglo XX, diseño que había sido **descrito** por Segers en su expedición junto a Lista en 1886-1887. Se trata de tres puntos blancos, dos ubicados respectivamente en cada una de las sienes y uno entre las cejas, sobre la nariz. En las fotografías, dicho diseño es exclusivamente usado por hombres Selk'nam y aparece siempre empleado por individuos que desempeñaban el rol de *xon*. En este caso, dos registros independientes, visuales y escritos, se conjugan para caracterizar un diseño exclusivo de este significativo rol social entre los Selk'nam, demostrando nuevamente que en algunas situaciones las pautas culturales nativas aparecen registradas a pesar de los sesgos de los observadores occidentales.

Sesgos en publicación de fotografías

En la etapa publicación de las fotografías el fotógrafo (autor, editor, curador o demás personal relacionado con la publicación impresa y/o exhibición de una fotografía) tiene generalmente más ingerencia y libertad sobre la presentación de la imagen que el sujeto fotografiado. Esto es especialmente notorio en relación a los procedimientos de edición de las fotografías preparadas para su publicación.



Foto 10. Barclay (1926: 210-211)

Un llamativo ejemplo de los sesgos implícitos en la manipulación de una fotografía se encuentra en el libro de Gallardo “Los Onas”, publicado en 1910. La versión más “completa” de la toma fue publicada por Barclay en 1926 (pp.216-217, foto 10). Barclay viajó a Tierra del Fuego en 1904, en la misma expedición junto a Gallardo y Dabbene. En dicha versión más “completa”, aparecen

ocho individuos Selk'nam, algunos de ellos usando pinturas corporales. La fotografía fue publicada por Barclay junto con un detallado texto a modo de epígrafe, en el cual se identifican a los individuos por sus nombres, y se proveen algunas de sus características físicas y sus relaciones de parentesco. Por el contrario, en el libro de Gallardo se publicaron 11 fragmentos de esta fotografía (foto-collage 11) sin dar cuenta de que se trata de recortes de una misma foto, si bien se consignan en algunos casos los nombres de los individuos fotografiados. Esto refleja un uso principalmente decorativo de las imágenes, en el que la fotografía quedó reducida a la ilustración de lo exótico, presentado de manera poco rigurosa y totalmente fuera de contexto. La fotografía no fue tratada entonces como documento sino como ornamento, lo cual se refuerza por el frecuente uso de fotografías (enteras o fragmentadas) enmarcadas en viñetas con reminiscencias de estilo *art déco*. Esta manipulación de la información escrita y visual sugiere que el foco estaba centrado principalmente en la *exhibición* de lo exótico (sin importar su origen, representatividad ni fidelidad) por sobre el registro sistemático de rasgos.



Foto-collage 11. Fragmentos de fotografía publicados por Gallardo (1910: 1, 2, 16, 99, 106, 145, 151, 235, 237, 250, 380)



Foto 12. Bridges (1951: XL)

Otro ejemplo es el de la manipulación de una fotografía tomada (aparentemente) por Lucas Bridges y publicada en su libro (Bridges 1951, foto 12). La fotografía muestra a tres hombres Selk'nam durante un ritual de la ceremonia del *hain*; uno de ellos se encuentra totalmente vestido, mientras que los otros dos aparecen desnudos, usando pintura corporal y haciendo señales amenazantes a un grupo de mujeres (no retratado en la toma), quienes de acuerdo a la información del epígrafe y a otros textos complementarios (Bridges 1951, Gusinde 1982), aparentemente estaban mirando la escena desde lejos. Otra versión de esta fotografía fue publicada en 1939 por Martín Gusinde eliminando de la imagen al individuo vestido y editando el fondo de la fotografía para disimular el recorte (foto 13). Aunque el individuo está vestido con una capa de piel “tradicional”, lleva puesta también una gorra occidental. Posiblemente ésta sea la razón por la cual Gusinde lo eliminó de la foto, ya que este elemento de indumentaria no autóctona rompe con el clima “etnográfico” de la foto y por lo tanto con los intereses de Gusinde de conferir una sensación de registro “puro” y no transculturado. Por el contrario, L. Bridges publicó en 1951 la misma fotografía pero sin esta edición, e incluso menciona en el epígrafe la gorra que lleva el individuo en cuestión. Aunque L. Bridges se lamenta de que este individuo la use en vez de las vestimentas tradicionales Selk'nam, no editó la foto, lo cual coincide con su admisión de la profunda transculturación que estaba ocurriendo entre los Selk'nam, proceso que Gusinde admitió sólo inconsistente y esporádicamente.

retratado en la toma), quienes de acuerdo a la información del epígrafe y a otros textos complementarios (Bridges 1951, Gusinde 1982), aparentemente estaban mirando la escena desde lejos. Otra versión de esta fotografía fue publicada en 1939 por Martín Gusinde eliminando de la imagen al individuo vestido y editando el fondo de la fotografía para disimular el recorte (foto 13). Aunque el individuo está vestido con una capa de piel “tradicional”, lleva puesta también una gorra occidental. Posiblemente ésta sea la razón por la cual Gusinde lo eliminó de la foto, ya que este elemento de indumentaria no autóctona rompe con el clima “etnográfico” de la foto y por lo tanto con los intereses de Gusinde de conferir una sensación de registro “puro” y no transculturado. Por el contrario, L. Bridges publicó en 1951 la misma fotografía pero sin esta edición, e incluso menciona en el epígrafe la gorra que lleva el individuo en cuestión. Aunque L. Bridges se lamenta de que este individuo la use en vez de las vestimentas tradicionales Selk'nam, no editó la foto, lo cual coincide con su admisión de la profunda transculturación que estaba ocurriendo entre los Selk'nam, proceso que Gusinde admitió sólo inconsistente y esporádicamente.



Foto 13. Gusinde (1989 [1939]: 639)

Finalmente un último caso que citaremos como ejemplo de los sesgos en la publicación de fotografías es el de un retrato de Angela Loij realizado por Gusinde en 1923 y publicada en 1939 (foto 14). El epígrafe de esta fotografía dice: “Pintura cotidiana” y, en efecto, Angela tiene pintado en el rostro un diseño de pintura facial comúnmente documentado entre los Selk'nam. Sin embargo, esta misma fotografía fue publicada por Anne Chapman en 1982 (foto 15), eliminando la pintura facial y con el siguiente epígrafe:

“Angela Loij, 1923. At her request this photograph was retouched to remove her face paint, which was only applied for the photographer.” (Chapman 1982: 148)

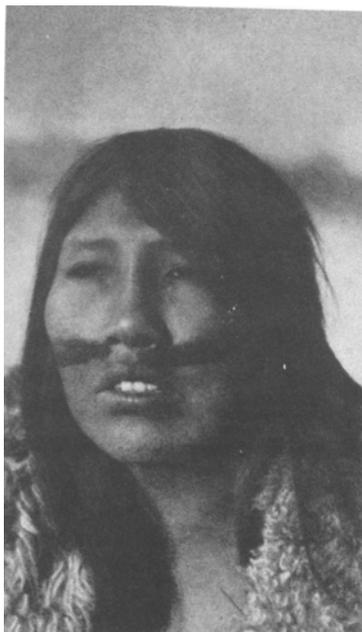


Foto 14. Gusinde (1989 [1939]: 661)



Foto 15. Chapman (1982: 148)

Varios puntos relevantes a la discusión aquí planteada se reúnen en este caso. En primer lugar, este es un doble ejemplo de la influencia del fotógrafo/etnógrafo sobre la apariencia del sujeto a ser fotografiado: mientras Gusinde habría influido para que Angela aparezca llevando un rasgo cultural “típico” y por lo tanto “etnográficamente relevante” (aunque no representativo de su situación socio-histórica), Chapman editó la fotografía para quitar dicho rasgo, que habría sido registrado de manera forzada, convirtiendo a la fotografía retocada en un registro aparentemente más fiel a las circunstancias de vida de Angela. De esta manera, en este caso la edición no habría sido una herramienta de manipulación hacia la construcción de un registro etnográfico más “típico” o “tradicional” sino hacia la creación de un registro etnográfico más acorde con la situación socio-histórica y sobre todo con la intención del sujeto fotografiado. En segundo lugar, el sesgo de Gusinde no parece haber sido lo suficientemente distorsionante como para transformar enteramente el rasgo cultural en cuestión: el diseño de pintura facial es aparentemente uno usado con frecuencia por personas Selk’nam. Por último, en tercer lugar, pese a que durante la toma y primera publicación de la fotografía no se habría respetado la voluntad de la persona fotografiada, cuando la oportunidad fue brindada por la autora de la segunda publicación, pudo surgir la intención del sujeto fotografiado. De esta manera, el *sujeto* se convirtió en un *agente* con voluntad, intereses y sesgos propios, los cuales fueron respetados y llevados a la práctica en la publicación de su retrato.

Conclusiones

La fotografía etnográfica está sesgada como todo documento. Identificar estos sesgos no implica la posibilidad de deshacerse de la subjetividad inherente a su producción, pero permite reconocer la perspectiva desde la cual **la** fotografía fue construida desde su toma hasta su publicación. Así, los límites de la fotografía nos hablan también de sus alcances.

La fotografía etnográfica se constituye como un doble registro de intenciones y acciones del fotógrafo/a y de los fotografiados, con lo cual la subjetividad del fotógrafo no es necesariamente un obstáculo insalvable para acceder a la subjetividad del sujeto fotografiado. Las formas de acción de *ambos* agentes sociales quedan registradas en muy distintos grados, dependiendo de la injerencia que cada agente haya tenido a lo largo del proceso de producción, distribución y consumo de la fotografía. Dicho proceso es, entonces, el producto de este encuentro de subjetividades.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a Stephen Shennan y Jeremy Tanner por sus comentarios sobre mi tesis doctoral, a partir de la cual se generaron los resultados aquí presentados. También a Luis Orquera por sus comentarios sobre mis actuales investigaciones. Una versión anterior de este trabajo fue presentada en el V Congreso Nacional de Antropología de Chile; dicha presentación fue posible gracias a la cordial invitación de Margarita Alvarado y al apoyo financiero de Fundación Antorchas. Finalmente, a Gastón Carreño por invitarme a publicar este trabajo.

Bibliografía

Alvarado, M. 2004. La imagen fotográfica como artefacto: de la carte de visite a la tarjeta postal étnica. *Americanistas. Revista Chilena de Antropología Visual*. 4. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. CDrom.

Bridges, L. 1951. *Uttermost part of the Earth*. London: Hodder and Stronghton.

Brüggemann, A. 1989. *Der Travernde Blick. Martin Gusindes Fotos der letzten Feuerland-Indianer*. Frankfurt: Museus für Volkerkunde.

Chapman, A. 1982. *Drama and power in a hunting society: the Selk'nam of Tierra del Fuego*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chapman, A, C. Barthe and P. Revol, 1995. *Cap Horn 1882-1883: rencontre avec les indiens Yahgan (collection de la photothèque du Musée de l'Homme)*. Editions de la Martinière, Museum National d'Histoire Naturelle y Photothèque du Musée de l'Homme. Paris.

Collier, J. Jr. 1975. Photography and visual anthropology. En P. Hockins (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. 211-230. Paris: Mouton. The Hague.

De Agostini, A. 1945. *Paisajes magallánicos*. Punta Arenas.

Edwards, E. 1992. Introduction. En E. Edwards (ed.) *Anthropology and Photography. 1860-1920*. 3-17. New Haven - London: Yale University Press.

Fiore, D. 2002. *Body painting in Tierra del Fuego. The power of images in the uttermost part of the world*. PhD Thesis. University of London. UCL. Institute of Archaeology. MS.

Fiore, D. 2004. Pielas rojas en el confín del mundo. La valoración de las pinturas corporales en los registros histórico-etnográficos sobre aborígenes de Tierra del Fuego. *Magallania*. 32. 29-52.

- Gusinde, M. 1931. *Die Feuerland Indianer. Band I: Die Selk'nam*. Mödling bei Wien: Anthropos.
- Gusinde, M. 1937. *Die Feuerland Indianer. Band II: Die Yamana*. Mödling bei Wien: Anthropos.
- Gusinde, M. 1982 [1931]. *Los indios de Tierra del Fuego. Tomo I: Los Selk'nam*. Buenos Aires: CAEA.
- Gusinde, M. 1986 [1937]. *Los indios de Tierra del Fuego. Tomo II: Los Yamana*. Buenos Aires: CAEA.
- Gusinde, M. 1989 [1939]. *Los Indios de Tierra del Fuego. Tomo IV. Antropología Biológica*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- Koppers, W. 1924. *Unter Feuerland-Indianer (eine forschungsreise zu den Sudlichsten bewohnern der erde mit M. Gusinde)*. Stuttgart: Verlegt von Strecker und Schroder.
- Koppers, W. 1997 [1924]. *Entre los Fueguinos*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes y Programa Chile Austral de la Unión Europea.
- Hyades, P. y J. Deniker 1891. *Anthropologie et Ethnographie. Mission Scientifique Du Cap Horn (1882-1883)*. Vol VII. Paris.
- Mead, M. 1975. Visual anthropology in a discipline of words. En P. Hockins (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. 3-12. The Hague - Paris: Mouton.
- Morphy, H. y M. Banks 1997. Introduction: rethinking visual anthropology. En M. Banks and H. Morphy (eds.) *Rethinking visual anthropology*. 1-35. New haven and London: Yale University Press.
- Newton, J. 1998. Beyond representation: toward a typology of visual behaviour. *Visual Anthropology Review*. 14 (1). 58-72.
- Olivares, J. y D. Quiroz 1987. *Martín Gusinde Cazador de Sombras...* Santiago de Chile: Ministerio de Educación Pública.
- Poole, D. 1997. *Vision, race and modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Prieto, A. y R. Cárdenas, 1997. *Introducción a la fotografía étnica en Patagonia*. Punta Arenas: Comunicaciones.
- Quiroz, D. 2001 Fotografías, sombras, espectros II. *Revista Chilena de Antropología Visual*. 1. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. CDrom.
- Ruby, J. 1996. Visual Anthropology. En D. Levinson and M. Ember (eds.) *Encyclopedia of Cultural Anthropology* 4. 1345-1351. New York: H. Holt and Co.
- Scherer, J. 1992. The photographic document: photographs as primary data in anthropological enquiry. En E. Edwards (ed.) *Anthropology and Photography. 1860-1920*. 32-41. New Haven - London: Yale University Press.
- Stambuk, P. 1986. *Rosa Yagán. El último eslabón*. Santiago de Chile: Andrés Bello.