Telones fotográficos y fondos coloniales

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Leticia Rigat
Universidad Nacional de Rosario - CONICET, Argentina
leticia.rigat.medici@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4761-7142

Recibido: noviembre 2 de 2025
Aceptado: enero 17 de 2026

Como citar: Rigat, L. (2026). Telones fotográficos y fondos coloniales. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21(40), pp. 13-30.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24327

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Este artículo propone una reflexión sobre cómo la fotografía, concebida tradicionalmente como registro directo de lo real, contribuyó a legitimar formas de representación de sujetos colonizados, reforzando y estabilizando los imaginarios raciales instituidos por la matriz colonial del poder (Quijano, 2001). Para ello, se analizan los fondos fotográficos y su función dentro del retrato etnográfico de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que la fotografía de indígenas en Latinoamérica se popularizó bajo pautas representacionales específicas. El análisis emplea una metodología cualitativa de carácter interdisciplinar que articula la historia de la fotografía y la antropología, los estudios visuales y el pensamiento decolonial.

Palabras clave
Colonialidad; fondos fotográficos; fotografía etnográfica; imaginarios raciales; retrato fotográfico

Photographic backdrops and colonial backgrounds

Abstract
This article proposes a reflection on how photography, traditionally conceived as a direct record of the real, contributed to legitimizing forms of representation of colonized subjects, reinforcing and stabilizing the racial imaginaries instituted by the colonial matrix of power (Quijano, 2001). To this end, the photographic collections and their function within the ethnographic portraiture of the late nineteenth and early twentieth centuries are analyzed, a period in which indigenous photography in Latin America became popular under specific representational guidelines. The analysis employs an interdisciplinary qualitative methodology that articulates the history of photography and anthropology, visual studies, and decolonial thought.

Keywords
coloniality; photographic collections; ethnographic photography; racial imaginaries; photographic portrait

Décors photographiques et décors coloniaux

Résumé
Cet article propose une réflexion sur la manière dont la photographie, traditionnellement conçue comme un témoignage direct du réel, a contribué à légitimer les formes de représentation des sujets colonisés, renforçant et stabilisant les imaginaires raciaux instaurés par la matrice coloniale du pouvoir (Quijano, 2001). À cette fin, on analyse les collections photographiques et leur rôle dans le portrait ethnographique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, période durant laquelle la photographie indigène en Amérique latine est devenue populaire sous des directives représentatives spécifiques. L'analyse utilise une méthodologie qualitative interdisciplinaire qui articule l'histoire de la photographie et de l'anthropologie, les études visuelles et la pensée décoloniale.

Mots-clés
colonialité ; des collections photographiques ; photographie ethnographique ; des imaginaires raciaux ; portrait photographique

Cenários fotográficos e cenários coloniais

Resumo
Este artigo propõe uma reflexão sobre como a fotografia, tradicionalmente concebida como um registro direto do real, contribuiu para legitimar formas de representação de sujeitos colonizados, reforçando e estabilizando os imaginários raciais instituídos pela matriz colonial de poder (Quijano, 2001). Para isso, são analisadas as coleções fotográficas e sua função dentro do retrato etnográfico do final do século XIX e início do século XX, período em que a fotografia indígena na América Latina se popularizou sob diretrizes representacionais específicas. A análise emprega uma metodologia qualitativa interdisciplinar que articula a história da fotografia e antropologia, os estudos visuais e o pensamento decolonial.

Palavras-chave
colonialidade; coleções fotográficas; fotografia etnográfica; imaginários raciais; retrato fotográfico

Imagen 1. Julio Pantoja. La Madres del Monte (2007). *"Nos dejaron casi sin tierras ni selva, somos 1200 guaraníes arrinconados en 250 hectáreas al borde del Parque Nacional Iguazú"* Demetria Moreira -Cambiyú- es miembro de la comunidad guaraní Fortín Mbororé, vive en Iguazú, Misiones.

Imagen2. Julio Pantoja. Mujeres, maíz y resistencia (2011). Rosario Martínez, campesina. Trabaja en la "milpas" de su familia cuidando y cosechando del maíz durante todo el año. Tanivet, Oaxaca, México, 2011.

Introducción

El presente artículo se enmarca en un proyecto de investigación sobre fotografía latinoamericana contemporánea, en el cual analizo obras que problematizan los imaginarios raciales (Catelli, 2021) mediante la resignificación de prácticas fotográficas que, a finales del siglo XIX y principios del XX, cumplían funciones de otrerización en la representación de indígenas, afrodescendientes y mestizos. Dichas prácticas aludían a los procesos de clasificación etnorracial y a la dominación colonial y poscolonial.

En el desarrollo de mi trabajo, identifiqué la recurrencia de un elemento en diversas obras contemporáneas: el telón de fondo en los retratos de pueblos originarios. En estas piezas, dicho telón deja de ser un componente que pasa desapercibido —propósito histórico de la técnica del retrato— para adquirir visibilidad y protagonismo en la imagen. A continuación, se mencionan algunos casos[1]:

Madres del Monte (2007) y *Mujeres, maíz y resistencia* (2011), del fotógrafo argentino Julio Pantoja. En la primera serie, el autor retrata a mujeres campesinas e indígenas que, en el norte argentino, luchan por conservar territorios

1 Sobre las obras descritas, la autora ha trabajado en diversas investigaciones; para profundizar en su análisis, véase: sobre Pantoja (Rigat, 2018, 2021); sobre Briceño (Rigat, 2018); y sobre Ochoa (Rigat, 2021, 2024).

Imagen 3. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)

Imagen 4. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)

Imagen 5. Antonio Briceño. *Míranos* (2010)

Imagen 6. Javier Silva-Meinel (1998) Cuzco, Perú.

Imagen 7. Javier Silva Meinel (1999) *Padre e hija*. Paucartambo, Cuzco, Perú.

amenazados por los desmontes para la plantación de soja transgénica. En la segunda, presenta a proteger el cultivo del maíz criollo frente al avance de empresas multinacionales y cultivos transgénicos. En ambas obras encontramos fotografías panorámicas de paisajes donde la retratada se sitúa en el centro, delante de un telón de fondo: en la primera serie, un telón blanco sostenido por integrantes de la propia comunidad; en la segunda, un telón bordado sobre un armazón.

Todas las imágenes incluyen un epígrafe que indica el nombre de la mujer, su comunidad y región, así como una referencia a la problemática abordada.

Otro caso relevante es *Míranos* (Colombia, 2009), del fotógrafo venezolano Antonio Briceño. Esta obra surge por encargo de la entonces ministra de Cultura de Colombia, Paula Marcela Moreno, quien buscaba visibilizar a las poblaciones indígenas del país. Bajo esta premisa, Briceño trabajó con veintiuna comunidades de la región y realizó en cada una de ellas tres tipos de retratos: uno grupal o familiar, uno de un líder comunitario y, finalmente, uno de un sabio, curandero, médico o chamán. Los retratos se realizaron frente a telones de colores sostenidos por otros miembros del grupo. La elección cromática sigue una lógica específica: para el retrato grupal se utilizaron los colores primarios (amarillo, rojo y azul), que posicionan a la familia como base de la comunidad; para los líderes se usó un telón negro que connota autoridad; y para los sabios y curanderos se emplearon telones verdes, señalando el vínculo con la naturaleza y el conocimiento ancestral. Todas las imágenes incluyen un epígrafe donde se indica el nombre propio, la comunidad, el rol desempeñado y los nombres de quienes sostienen el telón (Rigat, 2018).

Un tercer caso donde se observa la presencia manifiesta del telón corresponde a una serie de retratos en blanco y negro realizados por el fotógrafo peruano Javier Silva Meinel a comunidades originarias del Perú. En este conjunto de fotografías, el fondo es claramente visible mientras los sujetos ejecutan diversas acciones con animales de la zona; en otros casos, el telón aparece sostenido por un tercero, aislando una parte del cuerpo del retratado, principalmente su cabeza.

Por último, cabe mencionar la obra *Libres de toda mala raza* (2013), del artista ecuatoriano Tomás Ochoa. El título es una cita textual de un manual escolar utilizado para la enseñanza

Imagen 8. Tomás Ochoa (2013) *Libres de toda mala raza.*

Imagen 9. Tomás Ochoa (2013) *Libres de toda mala raza.*

de la historia en Antioquia durante la década de 1960. En esta pieza, el artista recupera imágenes de los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez, de finales del siglo XIX y principios del XX, y traza una línea temporal con el presente mediante retratos de transeúntes de la Plaza Botero de Medellín —realizados por él mismo—, en los cuales utiliza el telón de fondo original de De la Calle (Rigat, 2021).

Retomaremos estas obras hacia el cierre del artículo. No obstante, en este trabajo me interesa detenerme en el fondo fotográfico, indagando en su uso y función dentro del retrato etnográfico a finales del siglo XIX y principios del XX,

periodo en el que la fotografía de indígenas se popularizó en Latinoamérica siguiendo pautas representacionales específicas. Mi hipótesis sostiene que la imagen fotográfica —nacida como dispositivo visual de la modernidad y concebida durante mucho tiempo como registro directo de lo real— contribuyó a legitimar formas de representación de sujetos colonizados, reforzando y estabilizando los imaginarios raciales instituidos por la matriz colonial del poder (Quijano, 2001).

El análisis se llevó a cabo mediante una metodología cualitativa de carácter interdisciplinar que articula la historia de la fotografía, la antropología, los estudios visuales y el pensamiento decolonial.

La fotografía, una técnica realista

La invención de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX fue posible gracias a los avances científicos en los campos de la óptica y la química que, en conjunción con la cámara oscura, permitieron inscribir lo real en un soporte fotosensible. En el ámbito de la ciencia, la fotografía fue celebrada como un hito técnico que sintetizaba los ideales de progreso, tecnificación y control sobre la naturaleza propios de la modernidad. La captación y reproducción de la realidad mediante la luz y a través de un dispositivo tecnológico generó la ilusión de una producción automática de imágenes, prescindiendo de la intervención directa de la mano humana, a diferencia de lo que ocurría en el relato o la pintura.

En este sentido, desde su presentación pública y, al menos, hasta mediados del siglo XX[2], la imagen fotográfica fue interpretada como un espejo o análogo de lo real (Dubois, 2008). En los discursos de la época, se validaba como evidencia el hecho de que lo mostrado en ella necesariamente había existido (Barthes, 2005); se consideraba que, debido a su mecánica de realización, la imagen no modificaba al referente. En otras palabras, imperaba «una concepción realista y constatativa de la imagen, se consideraba que la fotografía era literalmente la huella del referente necesariamente real que se ha encontrado delante del dispositivo y sin el cual no habría fotografía» (Rigat, 2019, p. 196).

Esta concepción de la imagen fotográfica como documento-prueba impulsó su utilización en diversos ámbitos en sustitución de otros medios de registro. Así, se integró en archivos de distintos campos científicos (medicina, psiquiatría, zoología, antropología, entre otros), registros policiales y documentos estatales. Asimismo, se incorporó en la prensa gráfica y consolidó su presencia en la esfera privada mediante el retrato, las *cartes-de-visite* y las tarjetas postales.

En el presente trabajo, centraremos nuestra reflexión en la práctica del retrato, cuya expansión fotográfica permitió, por primera vez, que una multitud de sujetos poseyeran imágenes de sí mismos y de otros. Analizaremos cómo se establecieron ciertas estéticas y normas de producción de retratos de diversos actores sociales en América Latina[3], a partir de imaginarios culturales que marcan su posición en la escala social.

El retrato, una puesta en escena

La llegada de la fotografía a América Latina se produjo de forma temprana y fue anunciada mediante la promoción de sus cualidades técnicas, las cuales permitían representaciones de una semejanza inigualable. Hacia 1850, ya existían más de un centenar de estudios fotográficos que ofrecían la posibilidad de realizarse un daguerrotipo y obtener un retrato fiel de sí mismo o de otros. Sin embargo, en sus

2 La concepción de la fotografía como análogo de lo real prevaleció hasta mediados del siglo XX, momento en el cual corrientes del pensamiento como el estructuralismo señalaron los aspectos simbólicos, ideológicos y codificados de la imagen (Dubois, 2008). Por la extensión del presente artículo, no es posible profundizar aquí en la revisión de las diversas concepciones en torno a la imagen fotográfica desde su invención hasta la actualidad; este tema ha sido abordado por la autora en investigaciones previas (Rigat, 2018a, 2018b, 2019).

3 Para los fines de esta investigación, el análisis se focalizará en Latinoamérica, aun cuando muchos de los aspectos señalados reproducen normas e imaginarios presentes en prácticas fotográficas globales que consolidaron el dominio de la cultura occidental y el colonialismo europeo sobre otras culturas.

Imagen 10. Christiano Junior (1867-1878). Retrato individual, señor. Tres imágenes en placa. Unidad documental 0183 del Fondo Galerías Witcomb del Archivo General de la Nación. República Argentina.

inicios, esta era una práctica costosa que restringía su adquisición a las clases socialmente acomodadas.

En Latinoamérica, los daguerrotipistas eran en su mayoría extranjeros procedentes de Europa y Estados Unidos, en un periodo —entre 1840 y 1860— que Navarrete (2017, p. 58) denomina «la época de los fotógrafos viajeros», caracterizada por una trashumancia laboral que los llevaba a desplazarse constantemente entre diversos sitios y países. Este nomadismo conllevaba la imposibilidad de incluir recursos escenográficos y utilería compleja en los retratos; por ello, la imagen se centraba en el modelo, quien debía posar sobre un fondo neutro y sostener la mirada hacia el objetivo de la cámara durante el largo proceso de exposición. Se trataba de representaciones que repetían pautas y homogeneizaban visualmente a los sujetos burgueses. Lo fundamental, no obstante, era el acto de hacerse fotografiar, lo cual funcionaba como un indicador de estatus social.

Los avances técnicos de las últimas décadas del siglo XIX permitieron reducir los tiempos de exposición y, con ello, generaron nuevas posibilidades estéticas tanto en el interior de los estudios como en exteriores. Con el paso de la fotografía única (daguerrotipo, ambrotipo y ferrotipo) a la fotografía en papel, la imagen entró en su etapa de reproducción múltiple. Esto abrió el camino a nuevas prácticas sociales de circulación y producción, como las *cartes-de-visite*, a través de las cuales se consolidó el modelo definitivo del retrato burgués (Navarrete, 2017).

Pese a que en dicho contexto la fotografía era valorada principalmente por sus cualidades miméticas (como «espejo de lo real»), se observa que los retratos de estudio se realizaban mediante una cuidadosa puesta en escena. Esta permitía añadir un valor simbólico a los sujetos a través de decorados, utilería, fondos pintados con paisajes, tapicerías, alfombras, mobiliario, columnas y vestuarios sofisticados. En consonancia con lo anterior, Cuarterolo (2012) señala tres variables principales mediante las cuales se normativizaba el orden visual burgués en los retratos: el vestuario, la escenografía y la pose. Estas dimensiones eran construidas para resaltar los atributos sociales de los retratados, emulando de forma reiterada la imaginería europea. A modo de ejemplo, incluimos a continuación

Imagen 11. Christiano Junior (1867-1878). Retrato grupal, señora y señor. Una imagen en placa. Unidad documental 0454 del Fondo Galerías Witcomb del Archivo General de la Nación. República Argentina.

algunas imágenes realizadas por el fotógrafo Christiano Junior entre 1867 y 1878 en su estudio de la calle Florida, en Buenos Aires; estas pertenecen al Archivo General de la Nación de Argentina (véanse las imágenes 10 y 11)[4].

Es posible interpretar este fenómeno, a partir de Quijano (1992), como una consecuencia de la colonización del imaginario de los dominados, la cual persiste en los procesos de subjetivación y en las relaciones intersubjetivas incluso tras el fin del colonialismo político. Durante la dominación colonial, la europeización de la cultura se efectuó mediante un sistema represivo que operó no solo sobre las creencias y símbolos, sino especialmente sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual (Quijano, 1992, p. 12).

La imposición de los patrones de expresión de los dominantes se instaló como una imagen aspiracional y paradigmática en el imaginario de los dominados. En relación con esto, Gómez Moreno afirma:

4 Las imágenes incluidas pertenecen al fondo documental WIT01-Galería Witcomb, subfondo CJ-Christiano Junior del Archivo General de la Nación de Argentina, disponible para consulta pública en su sede de Buenos Aires y en su plataforma digital. Los documentos pueden consultarse en los siguientes enlaces: Imagen 10 (Código AR-AGN-WIT01-CJ-Eff-nre-0183): «https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/0183» e Imagen 11 (Código AR-AGN-WIT01-CJ-Eff-nre-0454): «https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/0454». El fondo Witcomb fue adquirido por el Estado argentino a principios de la década de 1960.

> A la represión del imaginario de los colonizados siguió la imposición y la mistificación del imaginario de los colonizadores, la imposición de sus patrones de producción de significados y conocimientos, los cuales, debido a la distancia impuesta por la superioridad cultural de los vencedores, se convertirían en el «objeto de deseo» para los colonizados. La seducción de este objeto haría posible el acceso al poder, de algunos de los dominados, bajo la forma de europeización cultural, blanqueamiento epistémico, estético, obediencia o dependencia cultural hasta hoy (Gómez Moreno, 2025, p. 10).

Tomando el concepto de imaginario de Castoriadis (2007) —entendido como la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen que articula la relación entre el simbolismo institucional y la vida social—, es posible observar cómo la imagen mistificada de la cultura occidental tuvo su correlato visual en la práctica del retrato. En el caso del retrato burgués, existe una construcción deliberada de la imagen según el ideario de «buenas conductas» que se buscaba implantar en las sociedades latinoamericanas. A través de la difusión en periódicos, revistas y manuales de urbanidad, se intentaba encauzar a los sujetos de las nacientes naciones bajo un modelo eurocéntrico de control social. Estos discursos destacaban la elegancia, el decoro y la regulación del comportamiento tanto en el ámbito privado como en el público. Se trataba de reglas que imitaban a las metrópolis europeas y buscaban inducir un comportamiento «civilizado» en oposición a la supuesta «barbarie» rural, con el fin de conducir a la sociedad hacia un nuevo orden que diera paso al progreso y la modernidad (De Carreño, 1853; Navarrete, 2017).[5]

Estas normas de urbanidad eran enfatizadas y promovidas en los retratos de tipo burgués mediante la organización de la escena, la pose y la vestimenta. En ellos se seguían ciertos convencionalismos en la representación del sujeto que articulaban un estereotipo de «buen ciudadano», alineado con las modas y los comportamientos europeos, lo cual lo distanciaba y diferenciaba de otros actores en el orden social.

5 Véase, por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, publicado en 1853 por Manuel Antonio Carreño (Caracas, 1812 - París, 1874), el cual tuvo una vasta difusión en América Latina.

Bajo esta misma lógica, en lo que respecta a la puesta en escena (atuendos, poses, utensilios y telones de fondo) y a la articulación de estereotipos, encontramos otro arquetipo: las «fotografías de tipos», cuya construcción constituye la contraparte de las imágenes burguesas. Se trata de las fotografías de tipos populares, tipos negros y tipos indígenas, cuya mayor producción y difusión en América Latina se dio entre 1860 y 1930 a través de registros científicos, álbumes, tarjetas postales y vistas estereográficas. Estas producciones visuales pueden caracterizarse como fotografías etnográficas —especialmente en los casos de los tipos indígenas y negros— sobre las cuales Kossoy afirma:

> Otra vertiente de esa misma historia nos coloca delante de los retratos de otros seres, no más los personajes de la vida social, sino las criaturas de la vida natural como los negros e indios, estetizados en los palcos del *atelier*, teniendo como escenario de fondo paisajes europeos, o también delante de fondos neutros, representando ante la cámara el rol de sí mismos —esto es, del otro— bajo la dirección del fotógrafo. Me refiero a los retratados que no pretendían perpetuarse a través de sus imágenes; sin embargo, lo fueron como objetos-imágenes de consumo, piezas valiosas tanto para la antropología emergente del siglo XIX como para los coleccionistas de hoy: son los casos de la memoria involuntaria. La historia de la fotografía clásica sigue utilizando esas imágenes, reforzando asimismo la ideología del exotismo (Kossoy, 2002, p. 76).

Específicamente en torno a los retratos de indígenas, Navarrete (2017, p. 84) identifica dos etapas. La primera corresponde a un nivel primario de la documentación etnográfica, de carácter descriptivo y escasa sistematización; se trata de registros descontextualizados que presentan al indígena como un motivo de curiosidad para la mirada de Occidente. La segunda etapa, surgida a finales del siglo XIX, estuvo marcada por el auge internacional de los estudios antropológicos positivistas, en los que la fotografía sirvió como medio de documentación. Dicha labor, al igual que en los retratos burgueses, respondía a pautas iconográficas que pueden caracterizarse como «montajes del otro». Eran fotografías realizadas desde una concepción positivista de las razas que servían tanto al discurso científico como a la circulación comercial en álbumes y tarjetas postales.

Imagen 12. Grupo de hombres Mapuche (1890). Sin datos del fotógrafo. Imagen perteneciente al Archivo Fotográfico y Digital; A33-0069 de Memoria Chilena (Biblioteca Nacional de Chile) .

La imagen pertenece a la Colección del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, la cual puede consultarse con acceso abierto en su portal web. Códigos de la imágen BN: MC0008884. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68740.html

En este tipo de imágenes es posible señalar la recurrencia de rasgos vinculados a la escenografía, la pose y el gesto del sujeto —los cuales lo sitúan como una entidad perteneciente a una etnia—, así como el uso de utensilios, adornos y elementos naturales que permiten construir una «escena étnica». Detengámonos en algunos de estos aspectos.

En cuanto a la vestimenta, el acto de vestir y desvestir a los sujetos fue un mecanismo central. Al analizar las producciones fotográficas de Tierra del Fuego, Alvarado y Mason (2004, p. 83) distinguen tres formas programadas: la *vestidura* (el acto de cubrir y ornamentar siguiendo el paradigma del «buen salvaje»); la *investidura* (la acción de revestir para alejar al sujeto de su condición salvaje y señalar su incorporación a la sociedad); y el *despojo* (el gesto de privar de posesiones o privilegios al «infraindígena» que se encamina a su extinción).

Estas acciones pueden identificarse como una constante en las fotografías de tipos indígenas en Latinoamérica, donde los sujetos aparecen ornamentados con telas, taparrabos, vinchas y pinturas corporales, o bien retratados al desnudo para exaltar una supuesta condición de barbarie (Rigat, 2018a). Esta condición se manifiesta también en la coreografía de gestos y poses que producen una sensación de detención en un pasado de prácticas exóticas (Alvarado, 2001). Tales disposiciones alejan a estos sujetos de la postura solemne característica del retrato burgués.

Imagen 13. Milet Ramírez, Gustavo (1860-1917) Lanceros mapuche en el estudio del fotógrafo, Traiguén, hacia 1890. Fuente: Mapuche : fotografías siglos XIX y XX : construcción y montaje de un imaginario / Margarita Alvarado P., Pedro Mege R., Christian Báez A. editores. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2001.

Imagen disponible en Memoria Chilena, centro de recursos digitales que presenta investigaciones basadas en documentos digitalizados pertenecientes a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile, disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79798.html

Imagen 14. Ballester, Pedro León. Valparaíso, 1916. Fondo documental de la Biblioteca Nacional de Chile

India Yagan, preparando un cuero [fotografía] Ballester, P, 1916. Fondo documental de la Biblioteca Nacional de Chile, Código: AF0018702 Archivo Fotográfico / Carlos Cornejo. Disponible en: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-614092.html

Respecto a las escenografías, el sujeto era instalado en escenarios que denotaban primitivismo, ya fueran entornos naturales reales o construidos en el estudio mediante fondos pintados, troncos, ramas, flechas, telares y cerámicas.

Finalmente, en cuanto a la circulación, un punto crítico es el anonimato. El sujeto no es individualizado con nombre propio, sino que se le presenta como miembro de una etnia o bajo el gentilicio genérico de «indio», y rara vez se hace referencia al Estado-nación poscolonial (Navarrete, 2017). No se trata de individuos retratados, sino de indígenas representados. Al respecto, Alvarado (2001, p. 21) señala que la no individuación, el anonimato y la ausencia de datos históricos son las características fundamentales de este tipo de imágenes.

Estas características revelan un montaje de escenas étnicas cuyo sustento reside en el imaginario de la época; un imaginario signado por

Imagen 15. Estudio Boote & Co. Cacique Sayweke, c. 1885. Fondo documental del Archivo General de la Nación, República Argentina.

la colonialidad que prolongaba los legados del colonialismo al categorizar a los sujetos no europeos (no blancos) como ajenos al proyecto civilizatorio. Dicho escenario planteaba el «problema del indio» en la sociedad mediante políticas de control estricto —exterminio o integración forzada— que sustentaban el dominio de las élites a través de la subhumanización y la explotación de los pueblos indígenas. Como explica Aníbal Quijano (2001, p. 203), la expansión e imposición de la perspectiva de conocimiento europea conllevó la elaboración teórica de la idea de raza, mediante la cual se naturalizó la dominación de los europeos sobre los no europeos.

En el fundamento de este proceso se hallan el determinismo biologicista europeo y los discursos de la antropología positivista, los cuales establecieron la distinción y jerarquización de las razas, cuyas diferencias físicas marcarían la supuesta superioridad moral e intelectual del blanco. En este sentido, planteo que en las representaciones visuales subyace un fondo colonial —tanto discursivo como iconográfico— que determinó el montaje de estas imágenes. Estas representaciones han permanecido en el imaginario colectivo y han refuncionalizado el poder colonial en tiempos poscoloniales, bajo la lógica de los nuevos «colonialismos internos» (González Casanova, 2006).

Fondos coloniales

Como se ha expuesto, en los retratos de tipo burgués existía una construcción visual altamente codificada desde lo simbólico, tanto en las prácticas discursivas como en las visuales, alineada con el imaginario del «buen ciudadano» que seguía el canon europeo. De igual manera, en el retrato de tipo etnográfico hallamos en la época toda una red imaginaria de visualidades y discursividades que se articulaban en la representación fotográfica de los sujetos clasificados racialmente.

Como señalamos en la primera parte, la aceptación de la fotografía como una técnica capaz de

captar neutral y objetivamente las apariencias del mundo favoreció su empleo en prácticas científicas de corte positivista, como la antropología y la etnografía. En estas disciplinas se buscó realizar un registro visual de las diferentes «razas» mediante sistemas de medición —como la craneología y la frenología— para una clasificación cultural basada en la diversidad física.

Dentro de estas prácticas, la fotografía ocupó un rol preponderante en el registro de los sujetos. Dichas imágenes se construían a partir de convenciones etnográficas y antropométricas: tomas de frente y de perfil, retratos de cuerpo entero y descripciones físicas que incluían medidas (fotografía métrica) y tonalidades de piel, entre otros datos. Con estas imágenes se intentaba demostrar la existencia de «tipos raciales», a cuya anatomía distintiva se le asociaban diferencias de carácter y moralidad (Rigat, 2018). En relación con esto, Kossoy advierte:

> La antropometría era empleada para evidenciar «científicamente» las características físicas del otro. Esa era, sin embargo, la fachada del proyecto antropológico: su cara visible; en esencia, este proyecto pseudocientífico estaba umbilicalmente ligado al programa colonialista: evidenciar a través del testimonio fotográfico las diferencias físicas que caracterizaban justamente la «inferioridad» de ese otro ante el hombre blanco (Kossoy, 2002, p. 75).

Cabe destacar que el registro fotográfico no se efectuaba de manera directa o espontánea, sino mediante una serie de requisitos técnicos que debían ser aplicados de modo que pasaran inadvertidos. Al revisar los textos de la época, es posible identificar señalamientos formales específicos que resultan claves para analizar los retratos etnográficos. Hacia 1869, Thomas Henry Huxley publicó una serie de criterios para la producción de retratos etnográficos con el fin de que los sujetos fueran comparables entre sí y se pudieran observar las proporciones corporales de cada raza.

Para ello, señaló que era necesario realizar retratos de cuerpo entero y de la cabeza, en ambos casos de frente y de perfil. Además, para facilitar la comparación, las fotografías debían medir entre tres y cuatro pulgadas de altura. A lo anterior sumó que la persona fotografiada debía aparecer completamente desnuda —o lo más desprovista de ropa posible—, en posición «firme», con el brazo derecho y la mano extendidos horizontalmente en el caso de la toma frontal, y con el brazo izquierdo flexionado en la toma de perfil. Con este fin, se debía procurar un soporte que ayudara a mantener la postura, en el cual se fijaría una vara de medir que serviría de escala (Huxley, 1869, citado en Naranjo, 2006, pp. 47-48).

En la misma línea, Broca, en sus «Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas», advierte que las fotos de frente y de perfil del sujeto desnudo deben acompañarse de anotaciones precisas sobre el color de la piel, los ojos y el cabello, junto a las medidas y la talla. A esto suma la importancia de producir imágenes con las vestimentas típicas de las tribus y sugiere: «los viajeros podrán conseguir fotografías de indígenas de las colecciones de los fotógrafos de las ciudades que visiten. Estas fotografías, hechas desde un punto de vista pintoresco, no tienen el mismo valor que las realizadas siguiendo nuestras indicaciones. Pero son documentos etnográficos interesantes y conviene recogerlos» (Broca, 1879, citado en Naranjo, 2006, p. 80).

De igual manera, Trutat, en *La fotografía aplicada a la historia natural* (1884), destaca la relevancia de fotografiar los modos de vida de los indígenas:

> No hay que olvidar que esta parte de la ciencia del hombre, a la que se da el nombre de etnografía, halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas..., cosas, todas ellas, que tienen importancia sobre todo en las razas que son todavía salvajes o que están próximas al estado primitivo (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 87).

En el caso de estas fotografías, Trutat especifica que, a diferencia de los retratos etnográficos, el elemento artístico no debe ser descuidado y, por ello, «el uso de fondos uniformes ya no será indispensable como en los casos precedentes. Por el contrario, si fuera posible situar al sujeto que vamos a fotografiar delante de su vivienda, delante de una roca o un árbol, el efecto mejorará» (1884, citado en Naranjo, 2006, p. 90). En

cambio, para las fotografías de carácter etnográfico, indica la importancia de utilizar:

> un fondo claro, para evitar que en la fotografía haya partes que se confundan con el fondo [···] Lo mejor es tener una tela de lana resistente, enrollada en dos palos, cuyo ancho pueda ser reducido a 1 m y de unos 2,20 m de largo aproximadamente, para que pueda utilizarse también en los retratos de cuerpo entero (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 88).

En cuanto a la fotografía en exteriores, advierte: «Estará sentado en un asiento sólido (un taburete de madera sin tapizar). Tras él, se colgará una tela con los medios de que se disponga» (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 88). Respecto a los retratos de cuerpo entero, señala que «es indispensable trabajar sobre el desnudo. Sin embargo, si resulta imposible, podremos tolerar, a modo de ropa, un cinturón o un pequeño trozo de tela cuya función sea la misma que la de la hoja de parra, siempre y cuando no impida apreciar correctamente las relaciones de longitud de los miembros» (Trutat, 1884, citado en Naranjo, 2006, p. 89), bajo la premisa de que las «razas inferiores» diferían morfológicamente de las demás.

En relación con los fondos, dos escritos de la época detallan con claridad su uso, tanto en el caso de los fondos reticulares —diseñados para facilitar la toma de medidas— como en el de los fondos neutros. Por ejemplo, Portman, en «Fotografía para antropólogos» (1896), señala que los sujetos deberán estar completamente desnudos y «posar contra un fondo ajedrezado en blanco y negro con cuadritos de exactamente 2 x 2 pulgadas» (citado en Naranjo, 2006, p. 139), recurso que agilizaba la medición de las proporciones corporales. En este autor encontramos una referencia relevante respecto al anonimato y la instrumentalización de los sujetos:

Respecto a la fotografía de razas salvajes, los siguientes consejos pueden ser de utilidad. [···] Si un sujeto es un mal modelo y no se dispone de una cámara manual, lo mejor es prescindir de él y buscar otro. [···] Si se trata de un grupo sentado y se quiere mostrar cómo utilizan las manos o las piernas para fabricar algún objeto, se puede dirigir la cámara por encima de sus hombros hacia los objetos y utilizar el panel trasero para enfocar (Portman, 1896, citado en Naranjo, 2006, p. 140).

Un segundo ejemplo sobre el uso de los fondos se halla en Lamprey (1869):

> Un sólido armazón de madera, de siete por tres pies [213,36 x 91,44 cm], está cuidadosamente reglado, en su lado interno, con divisiones de dos pulgadas [5,08 cm]; en esas marcas regladas se clavan unas pequeñas puntas de las que parten finos hilos de seda que permiten dividir la superficie interior, mediante líneas longitudinales y latitudinales, en cuadrados de dos pulgadas de lado. [···] Este sistema de líneas perpendiculares facilita enormemente el estudio de todas las peculiaridades de contorno que tan claramente observables resultan en cada grupo y sirve de buena guía para su definición (citado en Naranjo, 2006, pp. 50-51).

A partir de estos relatos, se observa cómo se estandarizaba la producción de «tipos étnicos» que, como explica Masotta, respondían a una operación cultural de creación de indianidad mediante «un proceso de escenificación de una igualdad indiana y primitiva, sobre la cual solo se colocaban peculiaridades grupales que no violaran ese telón de fondo» (2005, p. 82).

Se trata de un telón de fondo que escenifica un imaginario colonizado y colonizador en el contexto poscolonial latinoamericano. En este sentido, Appadurai (1997) plantea la existencia de dos tipos de fondos: el visible —aquello que efectivamente vemos en las fotografías— y el invisible, el cual se articula con el primero para dotar de un marco de interpretación y significación a las imágenes. El fondo invisible al que refiere Appadurai es, precisamente, el sustrato discursivo e imaginario sobre el que se apoyan estas prácticas (Rigat, 2021).

Estas fotografías —tanto los registros científicos como los retratos de escenas étnicas— forman parte de nuestra cultura visual y han circulado amparadas en el «efecto de verdad» de la imagen fotográfica. Así, han adquirido el estatus de documentos o registros directos de los sujetos que muestran cuando, en realidad, son montajes que testimonian los imaginarios de quienes las produjeron y consumieron. Son el resultado de una relación de poder de quien fotografía sobre quien es fotografiado, lo que Schlenker

(2012, p. 183) caracteriza como zonas de acción visual divididas en dos lugares excluyentes: el *tras-cámara* (la zona del ser de quien mira) y el *pro-cámara* (la zona del no ser de quien es mirado). Esta división genera una vectorialidad que cosifica al sujeto retratado.

Reflexiones finales: develar el artilugio

A partir de la distinción de Appadurai (1997), es posible advertir cómo los fondos han constituido un elemento clave en la fotografía etnográfica. Por un lado, los fondos físico-visibles (neutros, reticulares o pintados); por otro, los fondos invisibles, es decir, los imaginarios de época que articulan las operaciones significantes con las estructuras de dominación colonial. Estas lógicas persistieron en las naciones postindependentistas latinoamericanas al mantener la raza como eje estructurador del orden social, lo cual instituyó y reprodujo imaginarios raciales (Catelli, 2021) que han operado como fuentes de jerarquización y dominio político.

En este sentido, las obras fotográficas contemporáneas descritas en la introducción exponen el artilugio del montaje mediante el uso de fondos que enmarcan al sujeto. Al evidenciar que el retratado es aislado de su entorno e introducido en una escenificación, considero que estas piezas generan «gestos decoloniales» (Lucero, 2019) y dan lugar a espacios de enunciación desobedientes frente a los horizontes de poder trazados por la cultura occidental (Gómez Moreno, 2025, p. 21). Los telones en las obras contemporáneas producen una incertidumbre epistemológica sobre lo que las fotografías muestran —y lo que nos han mostrado históricamente— (Appadurai, 1997, p. 2); esto nos compele a cuestionar los modos de ver, atravesados en América Latina por una hegemonía de Occidente que reproduce incesantemente la «colonialidad del ver» (Barriendos, 2011).

Debido a la extensión del presente artículo, no es posible profundizar en un análisis detallado de cada obra, pero cabe señalar puntos fundamentales. En el caso de Pantoja, los retratos en formato panorámico articulan el género del retrato con el del paisaje. Esto remite a las antiguas postales de nuestros territorios, representados como curiosidades exóticas con «sujetos salvajes» para la mirada europea. No obstante, las imágenes de Pantoja exponen la faceta actual de la colonización al denunciar la ocupación y la deforestación del territorio por parte de corporaciones multinacionales.

Tanto en la obra de Pantoja como en la de Silva Meinel, las telas blancas situadas detrás de los sujetos remiten a los fondos —visibles e invisibles— que aislaban a los individuos para producir montajes etnográficos. En la propuesta de Briceño, los retratos se focalizan en el sujeto mientras los fondos ocultan el entorno; el telón funciona aquí para señalar el aislamiento y la invisibilización de estos pueblos. Por este motivo, el contexto es suprimido y, en su lugar, se abre un «fuera de campo» donde se halla la comunidad —quienes sostienen el telón—. Este cambio de escala manifiesta que las culturas y tradiciones se mantienen vivas en sus territorios, al margen de las grandes urbes (Rigat, 2018). Frente al anonimato propio de la fotografía etnográfica, tanto Pantoja como Briceño incluyen nombres propios y referencias comunitarias, reintroduciendo la individuación en el retrato.

En la obra de Tomás Ochoa, el uso del telón funciona como una metonimia de los fondos visibles e invisibles al intervenir dicho elemento con la máxima «libres de toda mala raza». Esta inscripción pone en tensión la imagen y devela las capas silenciosas de otras iconicidades subyacentes tras la norma de representación. Se trata de una frase que persistía en los manuales de historia hacia mediados del siglo XX, lo que evidencia la vigencia del imaginario racial de blanqueamiento (Rigat, 2021).

Como se observa, estas imágenes abren caminos de reflexión que permiten tejer un arco temporal con el pasado para indagar en las persistencias de la colonialidad en el presente (Mignolo, 2009). Permiten descubrir que el acto de ver no es una capacidad natural de percepción ni una actividad neutra; por el contrario, lo que vemos y cómo lo vemos —el mirar y el ser mirado— están determinados por valores culturales, correlaciones de poder e intereses de representación de raza, género, clase y diferencia cultural (Brea, 2005, p. 9).

La cultura visual latinoamericana es un campo complejo que requiere una mirada crítica capaz de considerar la relación estructural entre las prácticas significantes y los modos de ver, atravesados por matrices históricas y epistémicas originadas en la colonización. En este proceso, la fotografía permitió legitimar representaciones del otro (no europeo, no blanco) al naturalizar la racialización mediante el registro visual. Por ello, es imperativo reinterpretar estas iconografías que trascienden su época como documentos históricos. El fin es develar el artilugio que servía de fondo a estas producciones y señalar las «imágenes-ideas» que las atraviesan, en tanto son producto de un imaginario colonizado y, simultáneamente, reproductoras de un imaginario colonizador.

Referencias

Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En M. Alvarado, P. Mege y C. Báez (Eds.), Mapuches: Fotografías siglo XIX y XX. *Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén.

Alvarado, M. y Mason, P. (2004, noviembre). *Fuegia Fashion: Fotografía, indumentaria y etnicidad* [Ponencia]. V Congreso Chileno de Antropología, San Felipe, Chile.

Appadurai, A. (1997). The colonial backdrop. *Afterimage, 24*(5), 4-7.

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29.

Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida* (ed. original 1980). Paidós.

Brea, J. L. (2005). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios Visuales*, (3), 8-25.
Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.

Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje*. Ediciones UFRO; CLACSO.

Catelli, L. (2021). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional. En L. Catelli, M. Rodríguez y P. Lepe-Carrión (Comps.), *Condición poscolonial y racialización*. Qellqasqa.

Cuarterolo, A. (2012). *De la foto al fotograma*. CDF.
De Carreño, M. (1853). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. «https://www.academia.edu/7225128/MANUAL_DE_CARRE%C3%91O»

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos* (ed. original 1990). La Marca.

Gómez Moreno, P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia decolonial y opción estética decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar.

Gómez Moreno, P. (2025). Editorial. Colonialidad/decolonialidad del imaginario. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 20*(38), 9-12. «https://doi.org/10.14483/21450706.23861»

González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [una redefinición]. En A. Borón, J. Amadero y S. González (Eds.), *La teoría marxista hoy* (pp. 409-434). Clacso.

Kossoy, B. (2002). Por una historia de los anónimos. *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, (35), 73-79.

León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123.

Lucero, M. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba: Gestos decoloniales, prácticas feministas*. UNR Editora.

Masotta, C. (2005). Representaciones e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930. En M. Baron Superville (Coord.), *Arte y antropología en Argentina*. Fundación Telefónica; Fundación Espigas; FIAA.

Mignolo, W. (2009). *El lado más oscuro del Renacimiento: Alfabetización, territorialidad y colonización*. Universidad del Cauca.

Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 4*(4).

Naranjo, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Gustavo Gili.

Navarrete, J. (2017). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina: Antología de textos 1925-1970*. CDF.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena, 13*(29), 11-20.

Quijano, A. (2001). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En W. Mignolo (Ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 117-132). Ediciones Signo; Duke University Press.

Rigat, L. (2018a). *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. CDF.

Rigat, L. (2018b). Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo. DeSignis, (28).

Rigat, L. (2019). De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (18).

Rigat, L. (2021a). Nuevos álbumes: registro, intervención y crítica en la fotografía latinoamericana actual. En L. Catelli, M. Rodríguez y P. Lepe-Carrión (Comps.), *Condición poscolonial y racialización*. Qellqasqa.

Rigat, L. (2021b). Resignificar las prácticas fotográficas: Imágenes-archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa. En M. Lucero (Comp.), *Poéticas de la interpelación: Espacios y visualidades públicas*. UNR Editora.

Rigat, L. (2024). Imaginarios raciales, archivos y memoria en la obra de Tomás Ochoa. *Heterotopías*, 6(12).

Schlenker, A. (2012). Imagen, memoria, modernidad: «perspectivas-otras» para el abordaje de la representación visual. En P. Gómez y W. Mignolo (Eds.), *Estética y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Imágenes

Archivo General de la Nación, Argentina. Colección: Christiano Junior. Disponible en: https://atom.mininterior.gob.ar/index.php/christiano-junior Consultado el: 29/10/2025.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79798.html Consultado el: 29/10/2025.

Biblioteca Nacional digital de Chile: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-614092.html Consultado el: 29/10/2025.

Julio Pantoja: www.juliopantoja.com.ar

Antonio Briceño: https://www.antoniobriceno.net/

Tomás Ochoa: https://tomasochoa.com/
Javier Silva Meinel: https://es.artealdia.com/Resenas/Javier-Silva-Meinel