

La fotografía etnográfica :

El caso de E. S. Curtis



Demetrio E.

Brisset

*Antropología Visual
en Castilla y León e*

Iberoamérica, II

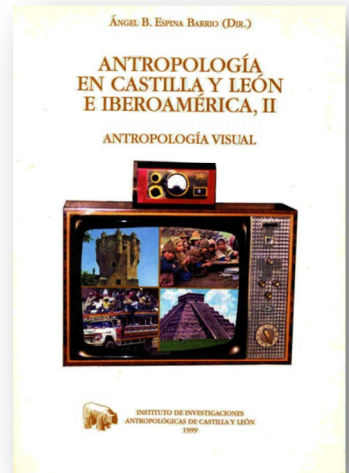
(A. B. Espina, dir.)

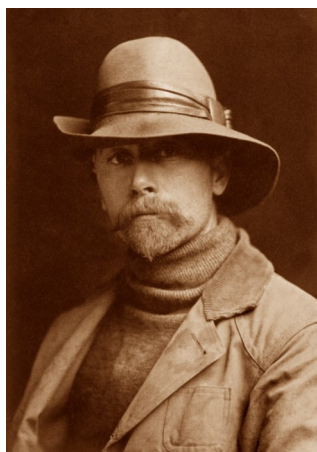
Instituto de Investigaciones

Antropológicas de Castilla-

León, Salamanca, 1999,

pp. 74-79





LA FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA: EL CASO DE E. S. CURTIS

DEMETRIO E. BRISSET
Universidad de Málaga

ENTRE LOS AVANCES teóricos de la Antropología visual, iniciados a mediados de los sesenta, son más relevantes los que han tenido como objeto los filmes que los dedicados a la fotografía fija. En esta comunicación nos limitaremos a uno de los problemas comunes a ambos tipos de representaciones icónicas, centrándolo en el comentario de fotos de indígenas norteamericanos realizadas por Edward S. Curtis.

Comenzemos con la definición de *fotografía etnográfica* elaborada por Joanna C. Scherer:

«es el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos»;

y de ahí se deriva que:

«lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores» (1995: 201 y 208).

Esta definición se puede matizar de acuerdo con Sol Worth, para quien no podemos aceptar las imágenes fotográficas o filmicas como «evidencia», debido a que siempre reflejan decisiones humanas (conscientes e inconscientes) y condicionantes tecnológicos. Más adelante añadiría que el valor de la foto radica en el análisis: los investigadores-fotógrafos que comprenden las pautas que tratan de reflejar, tomarán fotos capaces de mostrar dichas pautas a los receptores. Otro uso de la foto y el filme es como objetos y eventos en sí mismos, que pueden ser estudiados en el contexto de la cultura dentro de la que fueron hechos y usados (Gross, 1981: 16 y 34).

Por último, con Jay Ruby podemos considerar las fotografías como:

«artefactos socialmente contruidos que nos cuentan algo, tanto sobre la cultura representada como sobre la cultura del fotógrafo» (1996:1346).

Es indudable que la mera presencia de la cámara suele provocar cambios en el comportamiento de los sujetos que se intentan fotografiar. Pero también esa modifica-

ción se puede deber a una voluntad expresa, del autor o de ellos mismos. Entramos en la dicotomía *instantánea* versus *pose*. O, en otros términos, fotografía de *reportaje* contra la *de intervención*. Lo ideal para conseguir fotos *neutras*, como dato científico, sería que el fotógrafo pasara desapercibido, y captase la acción desde fuera. Pero los inevitables condicionantes técnicos pueden exigir que la toma se haga cambiando de sitio alguno/os de los elementos, o repitiendo la acción, a fin de encuadrarla desde un lugar más favorable y con la luz apropiada, para conseguir un resultado material con calidad.

En lo que respecta a la *pose*, tal como dice Edwards (1996), cuestiones de esencia estética e iconográfica son ingredientes importantes, a menudo no reconocidos, de las representaciones visuales en antropología. Asimismo, ítems de cultura material son empleados como marcadores de *primitivismo* y, de esa forma, de distanciamiento cultural. La *pose*, formas de acción (ritos, danzas, etc.) y contextos pueden funcionar como *marcadores culturales*.

Para abordar la problemática de la *pose* y su emparentada *recreación*, acudiremos a un fotógrafo que se dedicó obsesivamente a la labor de documentar unas prácticas culturales en vías de extinción. Edward S. Curtis (1868-1952), se interesó por los indígenas norteamericanos al trabajar como fotógrafo en la expedición enviada a Alaska en 1899 por un magnate de los ferrocarriles. A partir de ese momento, pasó más de treinta años recopilando notas etnográficas y grabando leyendas y biografías de los miembros de buen número de tribus indias, al mismo tiempo que les tomaba unas 40.000 fotos y grababa 10.000 canciones. Parte de este material fue publicado en «The Indians of North America», alcanzando la cumbre de su fama con el volumen XX un poco antes de 1930. Curtis luego emigró a Hollywood, trabajando con Cecil B. de Mille como fotógrafo de sus personajes bíblicos, y murió allí en la miseria.

En sus fotos de indios, Curtis aplicaba la misma técnica que había desarrollado en Seattle para retratar a los burgueses y conservar el recuerdo de sus bodas y ceremonias. Uno de sus trabajos más ambiciosos fue el filme «In the land of the head hunters» (1914), una ficción de amor y guerra en escenarios cuidadosamente reconstruidos para que reflejasen la cultura kwakiutl antes de su contacto con los occidentales. Esta historia épica y romántica fue un fracaso comercial, pero sirvió como precedente para el «Nanook» de Flaherty. Por querer mostrar a sus sujetos en un ficticio estado primitivo de pre-conquista, fue acusado por Franz Boas de usar métodos anticientíficos, aunque una comisión nombrada por el presidente Th. Roosevelt dictaminó a su favor. El rechazo de su obra por Boas, quien había trabajado sobre los Kwakiutl desde 1888, fue seguido por el de la comunidad antropológica. Actualmente sus fotos se consideran opuestamente como:

«productos de una romantizada visión decimonónica de los Nativos Americanos y criticada por su carácter racista y etnocéntrico (Lyman 1982). Al mismo tiempo, las imágenes de Curtis pueden examinarse por su valor para los Nativos Americanos contemporáneos que desean usarlas para construir su identidad cultural (Lippard 1992)» (Ruby, ib.)

Vamos ahora a analizar oralmente respecto a la *pose* algunas de sus fotos, reproducidas por Watson (1997). Las copias originales se conservan en la Librería del Congreso de los EE.UU., donde fueron depositadas a fin de obtener los derechos de autor, para ser vendidas como postales. En el tránsito del siglo XIX al XX, cuando las culturas indígenas estaban definitivamente derrotadas y dejaron de ser un peligro en las nuevas fronteras, el público tomó un súbito interés por sus formas de vida a punto de desaparecer. Los indí-

genas simbolizaban la inocencia del primitivo pueblo americano, cuando el ferrocarril, las minas y el telégrafo absorbían al Oeste dentro de la economía de los blancos. Las tradiciones indígenas se convertían en espectáculo turístico, y en la exploración-consumo capitalista del lejano Oeste, llegaban a organizarse «expediciones fotográficas», especialmente en busca de rituales exóticos. Este es el contexto dentro del que surge el mercado turístico de las *postales de indios*, de autores como George Wittick, los hermanos Miles y el mismo Curtis.

Es apreciable el romanticismo transmitido por las postales de Curtis, habiéndose averiguado hace poco que los indígenas le mostraban de su vida sólo los aspectos que a ellos les convenía. Curtis deseaba describir con realístico detalle los objetos y actividades cotidianas (mujeres descarnando pieles o acarreado ramas, 1908) y se dejaba guiar por una pretensión artística (tipis reflejadas en el lago, 1910), que podríamos considerar semejante a la de sus sujetos: ¿no se busca el placer estético en todas las culturas, tanto en la decoración de sus utensilios como en los adornos corporales y emplazamiento de las viviendas?

En busca de la belleza compositiva, colocaba a sus personajes (recolectoras de frutos de cactus gigantes, ante los que posan con los recipientes sobre la cabeza, 1907), llegando en ocasiones a la simulación (guerrero ejecutando la Danza del Sol, traspasados sus músculos pectorales por unas cuerdas tensadas a un palo, fotografiado por la espalda en contraluz, en una majestuosa postura, 1908; kwakiutl observando espantado la momia humana puesta a secar, con una elevada dosis de truculencia, 1910). En estos casos, si bien las mujeres podrían estar efectivamente realizando dicha actividad, el danzante parece que está representando para la cámara, y en cuanto al ritual funerario, el personaje maquillado no es otro que su asistente, medio amerindio, al que a veces utilizaba para escenas rituales que de modo verdadero no le dejaban tomar. Se trata de *puestas en escena*, incluso recreaciones teatrales, es cierto. Pero también lo es el que nos permiten vislumbrar con bastante rigor descriptivo unas situaciones culturales que de otro modo no se hubieran podido documentar gráficamente.

Para concluir con su enemigo académico Boas, en 1930 éste regresó a la costa de la Columbia Británica para complementar sus textos sobre los Kwakiutl con la grabación filmica y sonora de diversos aspectos de su cultura, tanto tecnológicos como de juegos, danzas y oratoria, en busca de un estudio sobre los gestos que nunca llegaría a completar. Pues bien, entre sus filmaciones hay varias *recreaciones*: rituales danzas y discursos nocturnos en interiores que se grabaron de día en exteriores y sin público, en puestas en escena ficticias para la cámara.

«Este metraje sólo tiene sentido si uno considera que los eventos conductuales removidos de su contexto normal, social y físico, conservan suficiente validez como para revelar pautas de cultura» (Ruby, 1980:7).

Y lo que es válido para uno, debería serlo igual para el otro.

BIBLIOGRAFÍA

- EDWARDS, Elizabeth (ed.): *Anthropology Photographed*. New Haven: Yale Univ. Press, 1992. Su «Introducción» reproducida en *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº 2: «Antropologia e fotografia». Río de Janeiro: Univ. do Estado, 1996. (pp. 11-28).
- GROSS, Larry: «Sol Worth and the study of visual communication», Introducción a *Studying Visual Communication*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1981.*
- RUBY, Jay: «Franz Boas and early camera study of behavior», en *Kinesics Report*. 1980. *

- RUBY, Jay: «Visual Anthropology», en *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. D. Levinson y M. Ember (eds.), New York: H. Holt and Co., vol 4. *
- SCHERER, Joanna C.: «Ethnographic photography in anthropological research», en Hockings, Paul (ed.): *Principles of visual anthropology* (1975). Berlin: Mouton de Gruyter, 1995 (2ª): 201-216.
- WATSON, KENET J.: *Imágenes de los indios de Norteamérica*. Madrid: Dist. A. Mateos, 1997.

(Los textos marcados con * se pueden consultar libremente en Internet: <http://www.temple.edu/anthro.html>)

