

# POSTCOLOMBIAL



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Escuela de Pregrado

## Tarjetas Postales e Imaginarios Poscoloniales.

---

Una propuesta de diseño  
a través de la intervención  
y edición sobre  
representaciones de  
la Araucanía (1898-1935).

Proyecto de Título para optar al  
título profesional de **Diseñadora**,  
Mención Visualidad y Medios de la  
Universidad de Chile.

**CRISTINA QUIROZ VALDÉS**

Profesor guía CRISTIÁN GÓMEZ MOYA

# Resumen

Proyecto de investigación y creación enfocado en la documentación y análisis de tarjetas postales de la Araucanía, producidas en Chile entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX (1898-1935). El proyecto plantea una lectura que busca evidenciar de manera visual e histórica las trazas de colonialismo en la región de La Araucanía, proponiendo tarjetas postales intervenidas.

Se proponen las tarjetas postales como dispositivos que ofrecen representaciones visuales cargadas de relaciones de poder, que se produjeron particularmente en una época histórica de la colonización de la Araucanía. En este contexto, la región era escenario de importantes transformaciones sociales, culturales y políticas, incluyendo la expansión del Estado chileno hacia el sur, la llegada de misioneros y migrantes europeos, así como el establecimiento de nuevas industrias gráficas en Chile.

A través de un enfoque poscolonial se busca analizar críticamente las prácticas de producción y consumo de estas imágenes, para comprender cómo se construyen y mantienen las narrativas de poder y dominación cultural del colonialismo, logrando a partir de ello construir una propuesta curatorial desde el diseño.

Palabras claves: Tarjetas postales, Araucanía, Colonialismo, Poscolonialismo, Prácticas curatoriales, Publicación.

# Índice

<b>RESUMEN</b>	2
<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>PARTE I - PROBLEMA</b>	7
Diagrama de sistemas	8
1. Variables generales	9
2. Variables específicas	10
Objetivos	11
Preguntas de Investigación	11
Metodología de la Investigación	12
Justificación	13
<b>PARTE II - MARCO TEÓRICO</b>	14
Capítulo 1: Paisaje colonial	15
1.1 Colonialidad/Modernidad y Representación	15
1.2 Representación Colonial de América	19
1.2.1 Mapas y grabados	20
1.2.2 La Historia Natural y el paisaje pictórico	27
1.2.3 Fotografía en América Latina	34
Capítulo 2: Representación de la Araucanía	38
2.1 Período Colonial: Monarquía española	38
2.2 Colonialismo Interno: República de Chile	42
2.2.1 La Araucanía en Bellas Artes	43
2.2.2 La Araucanía en fotografía	47
Capítulo 3: La tarjeta Postal	54
3.1 Consolidación de la tarjeta postal	54
3.2 Instalación de la tarjeta postal en Chile	57
<b>CONCLUSIONES PRELIMINARES</b>	61

<b>PARTE III - MARCO CONCEPTUAL</b>	62
Estudio de Tipologías	63
Propuesta Conceptual	71
1.1 Diagrama Conceptual - Proyectual	71
1.2 Concepto Proyectual	72
<b>PARTE IV - PROYECTO</b>	73
Proyección	74
Etapa 1: Archivo	75
1.1 Documentación	75
1.2 Ficha técnica	76
1.3 Mapa Documental	77
Etapa 2: Proceso creativo	84
2.1 Conceptualización	84
2.2 Definición de intervención visual	86
2.3 Traducción de códigos visuales	88
Etapa 3: Contenido	89
Etapa 4: Medio	99
4.1 Aspectos formales	99
4.2 Aspectos gráficos	100
<b>CONCLUSIONES FINALES</b>	106
<b>ANEXOS</b>	114

# Introducción

POSTCOLONIAL: Tarjetas postales e imaginarios poscoloniales, forma parte del proyecto Máquinas de Archivo FONDECYT NRO. 11181193, a cargo del académico e investigador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Cristian Gómez Moya.

Proyecto de investigación y creación enfocado en el análisis de tarjetas postales y sus representaciones sobre la región de la Araucanía, explorando cómo se relacionan con los procesos de colonialismo experimentados en el territorio durante fines del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. Período marcado por el cambio de siglo, el auge de la producción en masa, el desarrollo industrial, el turismo, la celebración del Centenario de la Independencia y las colonizaciones alemanas en el sur del país.

Contexto histórico y cultural proporciona un período crucial para comprender el papel de las tarjetas postales como un medio que captura y refleja las dinámicas de poder y las tensiones coloniales del territorio. El diseño de estas tarjetas no solo sirvió para intercambiar mensajes, sino que también actuó como una forma de expresión cultural y social, que moldea y reproduce narrativas dominantes de una cultura eurocéntrica.

La recopilación y documentación de esta investigación se basa en archivos y colecciones de tarjetas postales disponibles en diversas instituciones públicas y privadas en Chile. Estas incluyen el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, el Archivo Iconográfico de la Biblioteca de la Universidad de la Frontera de Temuco, el Archivo Postal del Museo Histórico Nacional, la Colección Patrimonial del Museo Benjamín Vicuña Mackenna, la Colección Villagra del Museo Regional de la Araucanía y la Colección Particular de Patricio Aguirre, Director de la Sociedad Filatélica de Chile.

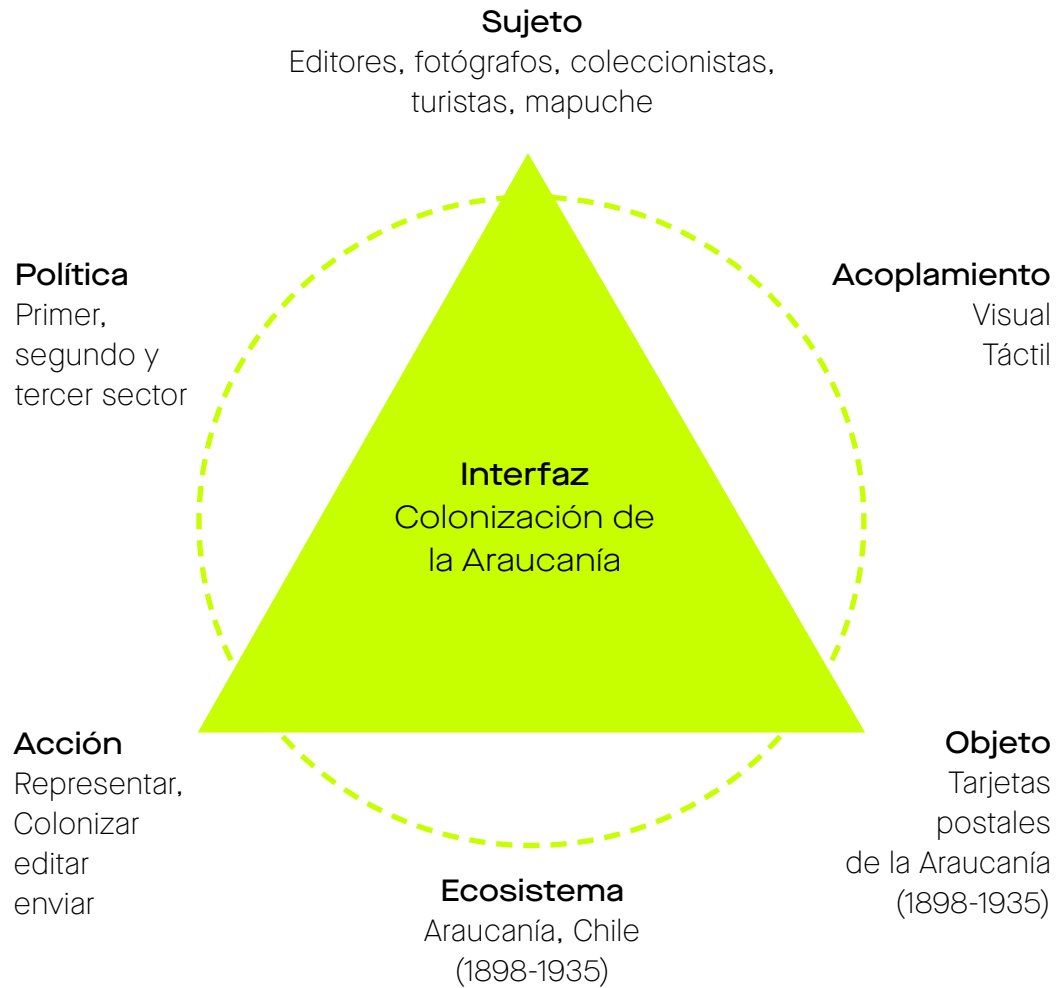
Para el desarrollo del proyecto desde prácticas curatoriales, se adopta una postura crítica poscolonial dentro del ámbito del diseño. Desde esta perspectiva, se busca crear una serie de tarjetas postales que se enfoque en desentrañar las evidencias coloniales presentes en el objeto de estudio, con el objetivo de revelar cómo estos elementos reflejan la supremacía de la imagen de una sociedad sobre otra, que se materializará en un proyecto curatorial de tipo editorial.

**PARTE I**

**PROBLEMA**



# Diagrama de Sistemas



---

Diagrama 1. Diagrama político del diseño de ciudadanía. Fuente:Elaboración propia.



# 1. Variables generales

**OBJETO** | Tarjetas Postales de la Araucanía (1898-1935)

El objeto de estudio de este análisis se enfoca en las tarjetas postales que representan a la región de la Araucanía durante el período comprendido entre 1898 y 1935. Inicialmente producidas por inmigrantes alemanes instalados en Valdivia y posteriormente en Valparaíso, estas tarjetas postales ofrecían representaciones visuales del territorio, las cuales contribuían a respaldar la narrativa estatal de “unificación” nacional. Sin embargo, con el advenimiento de la fotografía instantánea y el fin de la misión capuchina en 1935, las tarjetas postales experimentaron un declive en su uso como medio de comunicación, pasando a convertirse en objetos de souvenirs.

**SUJETO** | Editores, fotógrafos, usuarios, turistas, mapuche.

Los sujetos involucrados en el problema de la interfaz de diseño son quienes participan en su creación, producción y recepción. En primer lugar, están los actores de producción y edición: editores, imprentas y fotógrafos, mayormente hombres y migrantes alemanes. En segundo lugar, los usuarios finales, generalmente turistas o individuos de clase alta o media alta, quienes adquieren las tarjetas postales. Por último, los mapuche, sujetos y entornos representados, que son receptores de la visualidad.

**ACCIÓN** | Colonizar, representar, editar, enviar.

La acción política en la interfaz se evidencia en quién y cómo se representa el territorio, modificando elementos visibles para reforzar ciertas concepciones. Durante la producción de las tarjetas postales, se lleva a cabo un proceso de edición que altera la fotografía original mediante montaje, recorte o eliminación selectiva de elemento. A través de esta operación, se valida la tarjeta postal como una representación de una realidad étnica. Este acto se convierte en un acto de colonización al imponer una perspectiva específica sobre los pueblos indígenas, influenciada por las estrategias de reproducción fotográfica de una industria cultural occidental eurocéntrica.

## 2. Variables específicas

### **POLÍTICA** | Primer, segundo y tercer sector

Los espacios de poder en la interfaz de diseño se dividen en tres sectores. En el primer sector, las instituciones gubernamentales o públicas (Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca de la Universidad de Temuco, el Museo Regional de Temuco y el Museo Benjamín Vicuña Mackenna.). El segundo sector incluye editores como Carlos Brandt, Carlos Kirsinger & Cia, Carlos Mülack, Burmeister & Cia, de los cuales no reconocían a los fotógrafos como co-creadores. El tercer sector corresponde a la sociedad civil, algunos de ellos en la época actual son los investigadores Samuel León y Patricio Aguirre.

### **ECOSISTEMA** | Araucanía (1898-1935)

El problema del objeto se enmarca entre 1898 y 1935 en la región de la Araucanía, durante un conflicto de colonialismo interno en Chile. En este período, la ideología estatal se centraba en el desarrollo nacional, influenciada por corrientes europeas como la ilustración y el nacionalismo. El Estado chileno promovía la ocupación de tierras, atrayendo migrantes y misioneros religiosos para fomentar la evangelización y prácticas agrícolas. Al mismo tiempo, el país experimentaba un desarrollo de la producción en masa y una modernización territorial con la expansión del ferrocarril, lo que simbolizaba la llegada de la “civilización” a esta región.<sup>1</sup>

### **ACOPLAMIENTO** | Visual/ táctil

Los individuos establecen una conexión con la interfaz del problema a través de un régimen visual que implica tanto una experiencia óptica como táctil. Las tarjetas postales actúan como medios de comunicación visual intercambiados y compartidos, permitiendo la difusión y reproducción de las imágenes. Al examinarlas, se consideran elementos como tamaño, forma, colores, tipografía y tinta utilizados en su representación. Además de lo visual, la experiencia táctil también juega un papel importante, influenciada por la materialidad del soporte de la tarjeta y las acciones asociadas como escribir, firmar y manipular, añadiendo una dimensión sensorial con el objeto.

---

1. Jaime Flores. 2012. “La Araucanía y la construcción del sur de Chile, 1880-1950. Turismo y vías de transporte.” Scripta Nova 16, no. 12 (Noviembre). <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-12.htm>

# Objetivos y Preguntas de Investigación

## **OBJETIVO GENERAL**

Documentar y analizar tarjetas postales de la Araucanía, como un dispositivo de diseño colonial, para aportar una mirada poscolonial desde la visualidad en el sur del país.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Recopilar tarjetas postales de la Araucanía con el objetivo de documentar el objeto de estudio y registrar su relevancia en el contexto histórico de procesos coloniales.

2. Realizar un análisis de las representaciones de la Araucanía insertas en las tarjetas postales, con el fin de identificar y desentrañar los elementos de la imagen desde una postura crítica poscolonial.

3. Proponer un proyecto de diseño desde una perspectiva poscolonial, con el objetivo de cuestionar las imágenes presentes en el objeto de estudio, para explorar las implicancias del Diseño en el proceso de descolonización.

## **PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

¿De qué manera las tarjetas postales con representación y reproducción de la Araucanía se presentan como dispositivo colonial?

- ¿Cómo el diseño y el uso de la tarjeta postal repercute en la percepción del territorio de la Araucanía?

- ¿De qué manera es posible repensar desde el diseño las narrativas coloniales a partir de la intervención gráfica de los documentos de imágenes?

# Justificación

La justificación de la problemática planteada radica en el papel político y cultural que aborda el diseño, mediante la construcción de imágenes que se han conformado desde el colonialismo. En este sentido, el estudio de la relación entre colonización y tarjeta postal es fundamental para comprender cómo el diseño ha sido utilizado como una herramienta de poder y control.

La visualidad desempeña un papel fundamental en la construcción y perpetuación de los sistemas coloniales. El diseño ha sido utilizado para crear narrativas visuales que justifican al sistema-mundo y la predominancia de las culturas eurocentricas. Estudiar estas representaciones visuales nos permite analizar cómo se han creado y perpetuado estereotipos, cómo se han justificado las relaciones de poder y cómo se han configurado las identidades culturales en el contexto colonial. El diseño, en sus diversas manifestaciones, ha desempeñado un papel crucial en la construcción y perpetuación de la dominación colonial.

La relación entre tarjetas postales, colonización y visualidad también nos brinda la oportunidad de trabajar hacia la descolonización del diseño, para así cuestionar y desafiar las prácticas y los paradigmas heredados como disciplina, y entender que el diseño ha sido el medio para construir dichas relaciones de poder. Investigar sobre este tema nos permite comprender y analizar críticamente los procesos coloniales, las dinámicas de poder y las consecuencias que han tenido en las sociedades actuales. El estudio de la colonización y la imagen proporciona una oportunidad para desafiar las narrativas históricas hegemónicas.

# Metodología

## **1. MARCO TEÓRICO**

Esta etapa es fundamental para comenzar a comprender las posturas y perspectivas críticas frente al colonialismo y los estudios de la cultura visual, tanto desde sus fuentes teóricas como desde su desarrollo en estudios de la visualidad. Todo esto con el fin de analizar las perspectivas presentes en las tarjetas postales, para sustentar y evidenciar la problemática planteada, profundizando en las diversas capas insertas en estas representaciones.

## **2. DOCUMENTACIÓN**

Esta etapa se desarrolla con base en la documentación, registro y clasificación de fuentes de imágenes (tarjetas postales). En esta etapa, fue fundamental la comunicación con instituciones públicas y privadas que archivan el objeto de estudio. La actividad se desarrolló de manera presencial en Santiago, Temuco y Valdivia, así como de forma online con fuentes de Viña del Mar, Santiago y Temuco. Este registro permitió desarrollar un estudio basado en su contexto histórico, político, material y técnico.

## **3. EXPERIMENTACIÓN**

### **CURATORIAL**

La fase comienza con el estudio de proyectos que utilizan tarjetas postales o imágenes de archivo, los cuales se entrelazan en contextos de conflicto y/o colonización en América Latina e incluso África. A partir de ahí, se inicia la búsqueda de un proyecto curatorial centrado en la tarjeta postal como medio y la edición como herramienta para la crítica e interpretación. Desde esta perspectiva, se propone que la tarjeta postal sea el soporte y la base estructural del proyecto curatorial.

**PARTE II**

MARCO  
TEÓRICO



# Capítulo 1: Paisaje Colonial

## 1. 1. Colonialidad/ Modernidad y representación.

Las formas de poder que se establecieron entre los siglos XV y XVIII se caracterizaron por depender de la razón y la generación de conocimiento. La colonización de América se basó en un enfoque objetivo, racional e instrumental impulsado por la llamada ciencia moderna. Esta disciplina, a su vez, estableció estructuras de poder y relaciones de dominación durante el período colonial, las cuales perduraron incluso después de que las colonias lograron su independencia política.<sup>2</sup>

Este enfoque científico se centró principalmente en la superioridad del ser humano sobre la naturaleza, lo cual implicó la imposición de un conocimiento basado en prácticas de clasificación, catalogación y sistematización del entorno natural. La dominación de la naturaleza surge a partir del nuevo pensamiento filosófico que surgió con el “descubrimiento” de América en 1492. Para los europeos, la apertura del mundo y la expansión colonial implicó la necesidad de establecer nuevas herramientas de poder a través del conocimiento científico, con el propósito de comprender y someter el “Nuevo Mundo”.

---

2. Según el sociólogo y teórico puertorriqueño Ramón Grosfoguel (2022), el concepto de colonialismo se aplica a situaciones coloniales que involucran la opresión y explotación cultural, política, económica y sexual de grupos étnicos/raciales subordinados por parte de grupos dominantes, incluso en ausencia de administraciones coloniales. Por otro lado, la Colonialidad se refiere a la definición del patrón global de dominación colonial, que engloba las consecuencias duraderas y profundas del colonialismo.

Véase en Grosfoguel, R. 2022. “De la Sociología de la Descolonización al Nuevo Antiimperialismo Decolonial” (Ediciones Akal México), 92.

Las ciencias y la invención de la imprenta desencadenaron un cambio fundamental en la forma en que la humanidad concebía y comprendía el mundo que la rodeaba. Este nuevo paradigma se basaba en la observación y la descripción meticulosa de lo percibido, con el objetivo de explicar y organizar el mundo natural en función de los distintos territorios. El acto de ordenar el mundo implicaba no solo utilizar la ciencia, sino también la visualidad, para plasmar y dar sentido a lo que escapaba de la comprensión racional eurocéntrica. Así, para lograr este objetivo, se hacía necesario nombrar, sistematizar y catalogar todo aquello que se consideraba no humano, es decir, la flora, la fauna, los minerales e indígenas.

Desde esta perspectiva, la ciencia europea occidental adoptó una variedad de técnicas provenientes del ámbito gráfico, tales como la cartografía, el grabado, la ilustración, la pintura y, posteriormente, la fotografía en el siglo XIX. Estas formas de representación visual se convirtieron en herramientas poderosas para documentar y estudiar la naturaleza del "Nuevo Mundo". Un ejemplo influyente de este enfoque fue el inglés John White (Fig. 1 y 2), quien desempeñó un papel crucial como precursor en la creación de una taxonomía temprana de la naturaleza y las culturas del continente americano. Sus representaciones visuales no solo capturaron las especies de América del Norte, sino que también llevaron a cabo la clasificación sistemática del medio natural.



**Fig. 1** John White 1585-1593  
*Un hombre de medicina indígena.*  
Fuente: The British Museum.



**Fig. 2** John White 1585-1593  
*Duratho.* Fuente: The British Museum.



La historiadora de arte Olaya Sanfuentes señala que la adopción de estos mecanismos y tecnologías basadas en la imagen se debió principalmente a:

El hallazgo de tierras nunca antes soñadas obligó a llevar a cabo una revisión de los postulados en todos los campos del conocimiento. La revisión fue lenta y difícil, determinando un proceso paulatino de descubrimiento de la geografía americana, de su flora y fauna y de sus habitantes. Toda la vida europea se vio afectada, obligando a reajustar las concepciones geográficas, a enfrentar nuevos problemas ideológicos, así como nuevos productos que originarían nuevas industrias y un notable progreso económico. Apareció una humanidad, cuyo estado natural había que explicarse y luego civilizar. (Sanfuentes 2008, p. 17)

Según lo señalado por la autora, se interpreta que el dominio sobre la naturaleza y las sociedades no occidentales implicó la transformación del medio natural en cultura. Para lograr esta subyugación, se requirió el desarrollo de nuevas técnicas de preservación de objetos, utilizando la imagen como medio de apropiación. Desde esta perspectiva, se concibe a América como una "invención", es decir, un conjunto de representaciones estereotipadas que se reproducen a través de imágenes bajo diferentes regímenes de visualidad establecidos por la modernidad/colonialidad.

De la misma manera, el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000) sostiene que "América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera identidad de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder".<sup>3</sup>

De acuerdo con lo planteado por Quijano, se argumenta que América es una invención de la modernidad, ya que es en este contexto donde surge su identidad, determinada bajo el nuevo patrón de organización: la colonialidad del poder. En este sentido, el semiólogo argentino Walter Mignolo lo define como "el eje que organizó y organiza la diferencia colonial, la periferia como naturaleza".<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, se interpreta que la base de esta organización se establece a través de la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados, entre naturaleza y ser humano. Esta estructura se configura desde la alteridad y la idea de objetividad, lo cual posiciona a unos por encima de otros.

---

3. Aníbal Quijano. 1993. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" En Edgardo Lander (Comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. 201-246. (Buenos Aires: CLACSO), 202.

4. Walter Mignolo. 2000. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad"., 35.

La historiadora puertorriqueña Iris Zavala (1992) introduce el concepto de “mirada panóptica colonial”, que define como una red retórica de discursos considerados como verdades científicas desde la “invención”. Según Zavala, el ojo panóptico genera ficciones, ya que “es el lugar de la presencia, en el individuo colectivo, de la ratio organizadora y unificadora del mundo. Inventar, entonces puede también remitirnos a una teoría de la cosificación, de la fragmentación y de monodización para caracterizar las relaciones sociales en el umbral de la modernidad”.<sup>5</sup>

En este contexto, se entiende que la construcción de narrativas y la imposición de categorías y clasificaciones del medio natural contribuyen a la creación de un sistema de control y dominación. La modernidad/colonialidad establece “verdades” como parte de un sistema del inventar, y como resultado de ello, se lleva a cabo la clasificación de América y el resto del mundo.

Por otra parte, el investigador de arte Joaquín Barriendos denomina la teoría de la “Colonialidad del ver”. Este concepto lo define como “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado”.<sup>6</sup> Esta afirmación subraya cómo las estructuras asociadas a la imagen manifiestan estrategias coloniales desde la perspectiva de la colonialidad del poder. Esto indica que toda visualidad se ajusta dentro del marco del sistema-mundo occidentalocéntrico cristianocéntrico capitalista/patriarcal/moderno/colonial.<sup>6</sup>

---

5. Iris Zavala (ed.). 1992. Discursos sobre la “invención” de América, (Ámsterdam, Rodolpi.)

6. Joaquín Barriendos. 2011. “La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas* (Col), núm. 35. 13-29 (Colombia: Universidad Central Bogotá), 15.

7. Término propuesto por el sociólogo y teórico puertorriqueño Ramón Grosfoguel, para definir las múltiples constelaciones imbricadas del patrón colonial de dominación. En “De la Sociología de la Descolonización al Nuevo antiimperialismo decolonial” 2022. (Ediciones Akal México), 90.

## 1. 2. Representación Colonial del paisaje de América.

Desde el momento en que los europeos se encontraron con la existencia del continente americano, se desarrolló una ideología exotista que se plasmó en la representación del paisaje.

Para Thomas (1995) citado por Curtoni (2009) dice que el paisaje representa un papel pasivo, objetivado, manipulado y alienado.<sup>7</sup> El paisaje en tanto, se convierte en una traducción visual del supuesto orden natural del mundo al fijarla de manera conjunta, permitiendo así otorgar a la naturaleza un nuevo contexto. Con respecto a esto último el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (2001) propone el concepto como un estado de conciencia.

“Por naturaleza entendemos la conexión sin fin de las cosas, el interrumpido surgir y desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal. (...) En el paisaje, sin embargo, la delimitación, el estar duradero-es esencial; la base material o los distintos elementos serán naturaleza, pero representados como paisaje, esa base y esos elementos se proponen en -sí-mismos, como singularidad-óptica, estética o sentimental- que se desgaja de esa unidad indivisible de la naturaleza” (Simmel, 2001, p. 8)

A través del análisis de Simmel, se revela que la concepción de la "naturaleza" es moldeada e individualizada por la mirada humana. Este proceso da lugar al surgimiento del término "paisaje" en el mismo contexto en que inicia la modernidad/colonialidad. La necesidad de representar la naturaleza americana en su totalidad llevó a conceptualizarla como un ente unitario y homogéneo, con el propósito de vincular las representaciones como evidencias empíricas.

De esta manera, la naturaleza y la sociedad latinoamericana fueron representadas mediante idealizaciones y estereotipos en las primeras descripciones del continente. En su mayoría, los autores de estas obras tempranas nunca habían visitado América, basando sus escritos en relatos, crónicas de las Indias y cartas de viajeros. Estas narrativas estaban influenciadas por el temor medieval, así como por corrientes artísticas de la época, como el Renacimiento, el naturalismo italiano y la escuela flamenca.

## 1.2.1 MAPAS Y GRABADOS:

El acercamiento al paisaje emerge como un hito inicial con la "conquista cartográfica" llevada a cabo por la Monarquía Española durante los siglos XV al XVII, principalmente a través de la cartografía. Esta estrategia política se materializó en diversas formas de representación cartográfica que reflejaron el interés de la Monarquía Española por explorar, colonizar y consolidar su dominio en el "Nuevo Mundo". Estos mapas no solo fungieron como herramientas prácticas para las expediciones, sino también como instrumentos de dominación que contribuyeron a la creación de un marco científico global.

Entre estas prácticas, la cosmografía ocupó un lugar destacado. Entendida como la ciencia que describe las características del universo, con el objetivo principal de sistematizarlo en su totalidad. Desde esta perspectiva, se destaca la primera aparición del nombre de América registrada en estas ciencias, específicamente con la obra "Universalis Geographia", realizada por Martin Waldseemüller en 1507 (Fig. 3). Este mapa no solo marcó un hito en la representación cartográfica del mundo conocido hasta entonces, sino que también contribuyó significativamente a la consolidación del dominio y la influencia española en el continente americano.



**Fig. 3** Martin Waldseemüller. (1507). *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m] que lustrationes* [Cosmografía].  
Fuente: Library of Congress [www.loc.gov](http://www.loc.gov)



De acuerdo a esta representación y la nominación del nombre de América, la investigadora Vanessa Fonseca nos dice:

América es signo del olvido del continente en la omnipresencia de su veedor. Waldseemüller nominó a este continente en honor al florentino y en la memoria de su nombre hizo del nombre de América una lápida para su propia significación. De esta manera, América se presenta como una revelación de carácter ambivalente. Por un lado, surge como unidad a partir de la mirada del otro, y por otra, al ser una presencia diferida es la repetición de su inexistencia, la afirmación de la tierra de Américo es la negación de sí. (Fonseca, 2013, p.9)

**Fig. 4** [Detalle] Nombre de América a la izquierda de la cosmografía de Martin Waldseemüller.(1507).

Según lo planteado por Fonseca, se interpreta que nombrar a América y situarla en la cosmografía implica su resurgimiento como entidad propia, un lugar que no existía antes de la llegada de los conquistadores, ya que solo el acto de nombrar permitió su reconocimiento. De este modo, América emerge como una unidad a través de la estipulación del otro, es decir, mediante la imposición de los ideales eurocéntricos sobre el continente americano, convirtiéndose esencialmente en una réplica.

De esta manera, la cartografía se caracterizó por una fusión entre precisión técnica y especulación geográfica, ofreciendo una representación gráfica de la superficie terrestre. Sin embargo, su evolución gradualmente se inclinó hacia representaciones culturales y antropológicas de las regiones.

La producción de atlas se convirtió en una práctica común, lo que permitió reflejar las divisiones políticas, geográficas y culturales de las regiones exploradas. Cartógrafos como el inglés John Speed (Fig. 5) y el holandés Willem Blaeu (Fig. 6) desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de nuevos métodos de proyección cartográfica, que incorporaban representaciones culturales y antropológicas.

Este avance marcó un hito en la comprensión del desarrollo del paisaje, ya que las representaciones no solo reflejaban la geografía física, sino que también incorporaban aspectos como las corporalidades, las estructuras políticas y sociales, y las costumbres y tradiciones de los habitantes locales. Así, la cartografía no se limitaba únicamente a la representación de la tierra, sino que proporcionaba una visión unificadora entre territorio y cultura.



**Fig. 5** John Speed (1626) *America with those knowne parts in that unknowne worlde both people and manner of buildings.* Fuente: Biblioteca Nacional do Brasil, ARC.009,11,044 - Cartografia.



**Fig. 6** Willem Blaeu (1631). *New Image of Brazil.* Fuente: Library of Congress, American Memory.



**Fig. 7** Desconocido (Ca. 1670-1700). *Amerikaans landschap*. Fuente: Museo Rijks

A partir del nombramiento de América y las representaciones geoculturales asociadas, emerge la figura de "América" personificada. En este contexto, se crea una nueva imagen que representa al continente como una mujer indígena semidesnuda.

Junto a la figura de América se exhibe un reptil (Fig. 7) que simboliza el pecado y la tentación, un elemento iconográfico recurrente en numerosas representaciones. Esto sugiere una dualidad en la percepción europea de América: por un lado, como un paraíso; por otro, como un lugar cargado de pecado. Estas representaciones se fundamentan en las creencias religiosas judeocristianas.

De este modo, se puede interpretar que en los inicios de la Conquista de América, la relación o percepción entre los seres humanos y la naturaleza se caracterizaba por una concepción particular influenciada por el pensamiento filosófico y religioso de la época. Durante este período, prevalecía la creencia generalizada de que la naturaleza era considerada como un elemento femenino, asociado a lo pecaminoso y lo demoníaco, sujeto al control de la razón del hombre civilizado.

Desde esta perspectiva, se plantea la postura de Fonseca (2013) que describe a América como un espacio de ambivalencia, un "Paraíso e Infierno, India violada y Amazona", donde las relaciones de poder se ponían en escena.<sup>10</sup> La representación de América como una figura femenina subyace en el establecimiento de una relación de poder desigual entre los colonizadores y las sociedades indígenas, evidenciando el intento de poseer y controlar el territorio.

---

10. AMÉRICA ES NOMBRE DE MUJER. *Revista Reflexiones*, 58(1). Recuperado a partir de <https://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10965>, 13.



**Fig. 8**  
Jan van der  
Straet &  
Theodoor Galle  
(Ca. 1670).  
*Allegory of  
America, from  
New Inventions  
of Modern Times.*  
Fuente: The  
Metropolitan  
Museum of Art

Para la teórica feminista Mónica Eraso establece que dicha imagen se plantea como un “paraíso porno-tropical”, donde la personificación de América como una mujer indígena desnuda revela una ideología sexo-colonialista que enfatiza la figura de la virginidad necesitada de ser “domada” por el hombre “civilizado”. Afirmando que el mito de la mujer amerindia como lasciva y el hombre amerindio como sodomita, hace de la figura del conquistador sea un sujeto necesario para completar el desventurado triángulo. La conquista en sí misma es una metáfora sexual.<sup>11</sup>

Mediante lo planteado por Eraso, se propone analizar el grabado de Jan Van Der Straet titulado “Allegory Of America” (Fig. 8). Esta obra ha sido descrita por Anne McClintock (1995) y citada posteriormente por la feminista argentina María Lugones (2008) como una escena colonial que representa el encuentro erotizado entre un hombre y una mujer. McClintock nos dice:

Sustraída de su languidez sensual por el recién llegado envuelto en un halo épico, la mujer indígena extiende una mano atrayente que insinúa sexo y sumisión... Vespucio, en una entrada casi divina, tiene como destino inseminarla con sus semillas masculinas de civilización, fecundar el páramo y reprimir las escenas rituales de canibalismo que se retratan como fondo de imagen. (McClintock, 1995, p. 22)

11. Eraso Mónica (s.f.), «Ordo Corpis: Notas para una cartografía sexual de la conquista», Revista vozal, <<http://revistavozal.com/vozal/index.php/ordo-corpis-notas-para-una-cartografia-sexual-de-laconquista>>, p. 5



La representación erótica de los cuerpos americanos, marcada por la desnudez en las imágenes, contribuyó a establecer corpi sexualidades otras. Esta tradición pornotropical concebía la aberración y el exceso sexual, trascendiendo de lo sumiso a lo bestial, lo cual condujo a la deshumanización y demonización de las sociedades indígenas. Así, la alegoría de América femenina comenzó a evolucionar hacia la denominación del atributo canibalístico, simbolizado por la portación de una cabeza o extremidades humanas, lo que explicaba su relación con la antropofagia.

Ésto se puede evidenciar en el grabado de Philip Galle en la obra "América" (Fig. 9) representa la percepción distorsionada de Europa sobre el continente americano durante la colonización, con la figura alegórica de América fusionando rasgos humanos y animales. Esta imagen encarna el temor arraigado en la sociedad europea hacia lo desconocido. Según Silvia Federici (2015), este miedo no solo es un choque cultural, sino una respuesta intrínseca a la lógica de la colonización, que requiere deshumanizar y temer a aquellos que se busca esclavizar. La obra de Galle materializa este temor, destacando la lógica colonialista basada en la degradación del territorio.

Esta consolidación se dio a raíz de la Relación del cuarto viaje de Colón; "Otra gente hallé que comían hombres: la dismorfidad de su gesto lo dice" (Colón 1984, p. 326). Con respecto a este fragmento, el antropólogo venezolano Emanuele Amodio (1993) interpreta que "La "dismorfidad del gesto" sustituye la "dismorfidad física"; el Otro es un monstruo porque no se comporta como nosotros."<sup>12</sup>



**Fig. 9** Philips Galle (1743) *America*.  
Fuente: KBR Biblioteca Real de Bélgica.

13. Federici, Silvia. 2015. "Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria". -2ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 34

12. Emanuele Amodio. 1993. *Formas de la alteridad : construcción y difusión de la imagen del indio americano*. Ediciones ABYA- YALA: Quito, 56

En el proceso de formación de una nueva visión de América, las representaciones basadas en estereotipos como el caníbal fueron mayormente influenciadas por las imágenes creadas por el grabador flamenco Theodor de Bry con su obra "Americae tertia pars Memorabile" (Fig. 10-11), publicada en 1586. A través de sus grabados, De Bry contribuyó a difundir una narrativa que presentaba a América como un territorio habitado por seres salvajes.

A partir de los grabados de Bry, se establece un estrecho vínculo entre el canibalismo y la caza de brujas en Europa. La asociación de esta última con la representación de América se debió a la percepción de aquellas personas que no seguían el cristianismo. Desde esta perspectiva, la mujer amerindia fue estigmatizada y representada con senos caídos, desnuda y con rostros envejecidos, practicando sacrificios y consumiendo carne humana. Este arquetipo fue influenciado por las obras de los artistas alemanes Hans Baldung (1485-1545) y Alberto Durero (1471-1528), quienes sentaron las bases del estereotipo de la bruja.

Esta práctica establecida en América, sirvió como propaganda anti-india y anti-idolatría<sup>13</sup>, ya que, tanto la representación de la bruja, el caníbal y el sodomita fueron utilizadas para deshumanizar a la población. La imagen animalesca, monstruosa y demoniaca se utilizó para legitimar la dominación y la explotación cultural, sexual, política y económica de América. Estas representaciones fortalecían las ideas sobre las razas, estableciendo binarismos entre lo civilizado y lo salvaje, lo masculino y lo femenino, lo heterosexual y lo homosexual.



**Fig. 10** Theodor de Bry (1586) En Americae tertia pars Memorabile[m] provinciae Brasiliae historiam contine, p. 127  
Fuente:www.biodiversitylibrary.org



**Fig. 11** Theodor de Bry (1586) En Americae tertia pars Memorabile[m] provinciae Brasiliae historiam contine, p. 179.  
Fuente:www.biodiversitylibrary.org

13. Federici, Silvia. 2015. "Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria". -2ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 350

## 1.2.2 LA HISTORIA NATURAL Y EL PAISAJE PICTÓRICO

Durante el siglo XVIII, la disciplina de la historia natural se enfocó en la clasificación, descripción y explicación del medio natural utilizando técnicas de observación. Esta disciplina se intensificó producto de los aportes de científicos como el francés Conde de Buffon (1707-1788) y el sueco Carl Von Linné (1707-1778), quienes contribuyeron al desarrollo de la taxonomía. Esta forma de conocimiento se basó en la clasificación de los seres vivos y la materia en los tres reinos -animal, vegetal y mineral- así, como las “razas” humanas, utilizando el sistema de nomenclatura binomial para asignar nombres a cada uno de ellos.

Representar el mundo natural conjugando lo “necesario y lo bello” de acuerdo a un espíritu de investigación “bien temperado”; las leyes de la perspectiva se utilizan en efecto para una descripción que se orienta hacia un cierto realismo gráfico que, conforme al principio leonardesco de que la pintura más digna de alabanza es la que más se asemeja a la cosa imitada”, trata no sólo de reflejar nuevas formas aisladas, sino también de hacer estudio comparado de estas formas para integrarlas en complejos sistemáticos taxonómicos. (Checa et al., 1989, p. 550)

Mediante esta cita, se evidencia que la representación del mundo natural se basa en la combinación de elementos objetivos, como la descripción precisa, y elementos subjetivos, como la búsqueda de la belleza estética, lo que pronto llevaría al surgimiento del paisajismo. Este enfoque fundamental de las ciencias naturales consistía en lograr un realismo gráfico en base a la descripción, clasificación y nominación lo “desconocido”. Como resultado, América se convirtió en objeto de estudio con el propósito de comprender y dar sentido a su existencia.

A partir de este contexto, la ciencia natural experimentó una expansión imperialista y colonialista. El avance del naturalismo científico motivó a los países europeos a utilizar técnicas de apropiación y documentación visual del “Nuevo Mundo”. Las expediciones científicas y religiosas se encargaron de recolectar, extraer y transportar elementos naturales de América. En ese sentido, en 1783 se inició la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (Fig. 9), llevada a cabo por el sacerdote español José Celestino Mutis. El propósito principal de esta expedición fue recolectar y clasificar especies vegetales y animales del Virreinato de Nueva Granada, territorio actual de Colombia.



**Fig. 12** José Celestino Mutis. (1783-1816). *Aphelandra alexandri* [lámina].  
Fuente: Real Jardín Botánico-CSIC  
[www.rjb.csic.es/icones/mutis](http://www.rjb.csic.es/icones/mutis).



**Fig. 13** José Celestino Mutis. (1783-1816). *Citrosma verticillata* [lámina].  
Fuente: Real Jardín Botánico-CSIC  
[www.rjb.csic.es/icones/mutis](http://www.rjb.csic.es/icones/mutis).

Según la investigadora española Elisa Garrido Moreno (2015), estas creaciones se concibieron como iconos permanentes, imágenes tipo, que circularían bajo un contexto de modelamiento lineano-colonial.<sup>14</sup> Con respecto a este modelo, la investigadora y teórica cultural Mary Louise Pratt nos dice:

La historia natural reclamó la intervención humana (principalmente, la intelectual) que compusiera un orden. Los sistemas clasificatorios del siglo XVIII generaron la tarea de ubicar a cada especie en el planeta, sacándola de su entorno particular y arbitraria (el caos) y colocándola en un sitio adecuado dentro del sistema (el orden: libro, colección o jardín) con su nuevo nombre europeo, secular y escrito. (Pratt, 2010, p. 71)

A partir de lo mencionado por la autora, se interpreta que los cambios ideológicos, políticos y socioculturales que surgieron a raíz de la Colonización de América provocaron un cambio significativo en la percepción de la naturaleza. De este modo, el medio natural de América fue clasificado y ordenado bajo una hegemonía global basada en la posesión e intervención humana. Asimismo, el acto de -re- nombrar, es una “manera de exorcisar la dispersión del universo infinito. Nombrar es concretar y desde una perspectiva mágica también poseer.” (Fonseca, 2013)

El cambio de paradigma científico-visual representó un giro fundamental en la manera en que se percibía el conocimiento. Ya no se limitaba simplemente a revelar lo desconocido, sino que también implicaba proclamar la existencia de estas realidades. Tanto las acciones emprendidas por misioneros como por científicos se centraron en la descripción y comprensión, pero también de la condena.<sup>15</sup>

Según la filósofa física Vandana Shiva, citada por Silvia López (2020), “la ciencia y la masculinidad se asociaron para dominar la naturaleza y lo femenino”.<sup>16</sup> Esta afirmación sugiere que la ciencia y su enfoque se utilizaron como herramienta del conocimiento para ejercer el control y poder total del hombre europeo, masculino, laico e instruido.<sup>17</sup>

---

14. Elisa Garrido Moreno. 2015. “Arte y ciencia en la pintura de paisaje Alexander von Humboldt”. Universidad Autónoma de Madrid, 142.

15. López, Silvia. (2020). El ecofeminismo de Vandana Shiva. Dos Bigotes: Madrid.

16. Ventura, Antonie. (2016). Viajeros y naturalistas (s. XV-XIX, Europa-América) o cómo viajar sin precauciones por un tema torrencioso, 17

17. Mary Louise Pratt (2010) Ojos imperiales Literatura de viajes y transculturación. (Fondo de Cultura Económica: D. F), 68-69

Asimismo, Mary Louise Pratt propone que la historia natural brindó los medios y técnicas necesarias para la vigilancia territorial a través de la creación de una visión utópica de la colonización. En palabras de la autora, “El sistema generó, como señalé antes, una visión utópica e inocente de la autoridad europea global, a la que me refiero como una anticonquista” (Pratt, 2010, p. 85). Esta anticonquista se basó en generar una visión inocente del colono europeo -observador invisible-, siendo percibidos a sí mismos como opuestos a las prácticas de la conquista, como la esclavitud, la explotación y la evangelización.

Desde este contexto, la ciencia moderna se utilizó para justificar y legitimar la apropiación y el dominio sobre los territorios americanos. Al argumentar que el estudio de la naturaleza no implicaba la intención de ejercer poder o transformación sobre ella ni sobre las corporalidades indígenas, se facilitó el desarrollo de una expansión imperialista científica sobre las colonias de América.

En el contexto de la exploración de estos territorios, se consideraba necesario observar, documentar y estudiar la naturaleza utilizando cualquier método disponible, incluyendo el registro visual. Sin embargo, la visión linneana de la naturaleza fue cuestionada por otros naturalistas, quienes requerían de una visión total de la naturaleza, otorgando prontamente la cualidad de lo “pintoresco” en el paisaje.

Según Elisa Garrido (2015), el concepto de lo “pintoresco” surge en relación con el exotismo y la unión entre el viaje y la representación pictórica de la naturaleza.<sup>18</sup> Cuando hablamos de lo “pintoresco”, nos referimos a una cualidad estética que se aprecia en las escenas naturales plasmadas a través de la pintura. Además, este concepto también se vincula con la corriente del Romanticismo, donde la apreciación se lleva a cabo mediante una conexión emocional con la fuerza vital de la naturaleza.

Con respecto a esto, Josefina Gómez y Concepción Sanz (2010) nos dicen:

Fue durante el romanticismo cuando nacía la “naturaleza-paisaje”, entendido el paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento. La mirada, por así decirlo, se carga de teoría y la contemplación teórica se convierte en espectáculo estético. (Gómez Mendoza y Sanz, 2010, p. 50)

---

18. Elisa Garrido Moreno. 2015. “Arte y ciencia en la pintura de paisaje Alexander von Humboldt”. Universidad Autónoma de Madrid, 131

A partir de aquello, el paisaje no solo se comprende por la representación de una escena única del entorno natural, sino también por poseer una estética particular ligada al realismo gráfico y la subjetividad humana. De este modo, El filósofo, sociólogo y crítico alemán Georg Simmel nos dice que el paisaje es un sentido de conciencia, en sus palabras dice:

Pero ocurre que el paisaje ya es una configuración espiritual: no se puede ni tocar, ni atravesar desde una objetiva exterioridad, sólo es una virtud de la fuerza unificadora del alma, en cuanto entrecruzamiento del hecho empírico con nuestra creatividad, en cuanto trama que no podríamos cotejar con ninguna analogía de orden mecánico. (Simmel, 2022, p. 20)

En ese sentido, el autor sugiere que la experiencia del paisaje va más allá de cualquier explicación mecánica o científica; es una trama compleja que involucra tanto la realidad tangible como la interpretación subjetiva. Así, el paisaje se erige como la expresión descriptiva de lo observable y aprehensible en la naturaleza, fundamentada en una unidad configurativa a través del cuadro delimitante, o "margen", ya que, la delimitación es una herramienta esencial para el paisaje.<sup>19</sup>



**Fig. 14** Frans Jansz Post, (1652). *Landscape in Brazil*. Fuente: *Rijs Museum*

Desde esta perspectiva, se identifican dos hitos relevantes en la representación pictórica naturalista del paisaje América. El primer hito lo encontramos con el pintor neerlandés Frans Post (1612-1680), quien fue contratado por el Conde de Orange para documentar visual y verazmente la naturaleza de las colonias holandesas en Brasil (Fig. 14-15). Sus representaciones son consideradas pioneras en el género del paisaje, ya que capturaron de manera conjunta la flora, la fauna, las costumbres y la geografía de la zona. Además, sentó las bases para la apreciación estética de los paisajes y la conexión entre el arte y la exploración científica de la naturaleza.

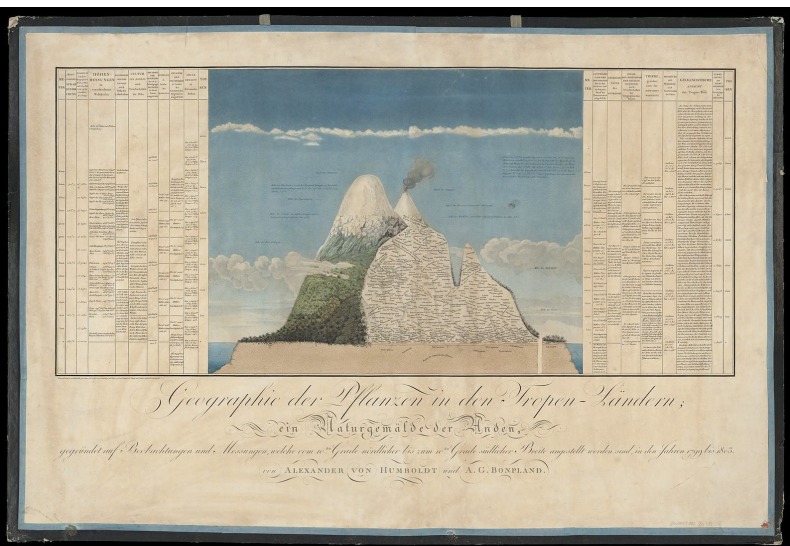
---

19. Josefina Gómez Mendoza y Concepción Sanz Herráiz, "De la biogeografía al paisaje en Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales," *Polígonos: Revista de Geografía* 20 (2010): 51.



**Fig. 15** Frans Post, *Brazilian Landscape*, (Ca. 1660-1670), National Gallery of Ireland, Dublin





**Fig. 17** Alexander von Humboldt (1807). Geografía de las plantas en los países tropicales y un cuadro natural de los Andes. Fuente: Zentralbibliothek Zürich.

Un segundo hecho relevante, y considerado el más importante en el género del paisaje de América, se constituye con el naturalista prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859) y las expediciones que llevó a cabo en los territorios de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba y México. En su propuesta, desarrolló un concepto clave que tuvo una influencia significativa en la concepción moderna del paisaje. A diferencia de la visión de Linneo, que consideraba los elementos por separado y clasificados, él propuso la interconexión de todos los elementos que componen el medio natural.

En relación a la primera publicación de Humboldt "Cuadros de la naturaleza" (1808). Mary Louise Pratt plantea que surge una reinvencción de América del Sur:

La formulación es pacifista y utópica: en este paisaje no se visualiza ninguno de los posibles obstáculos al progreso occidentalista. No se trata aquí de argumentar que las representaciones de Humboldt fuesen de algún modo implausibles o inverosímiles. Lo que sostengo es que no eran inevitables, que sus líneas generales estaban condicionadas por determinada coyuntura histórica e ideológica y por determinadas relaciones de poder y privilegio. (Pratt, 2010, p. 241)

Se interpreta, a través de la autora, que las representaciones del naturalista prusiano en términos de su contribución científica no son cuestionables en cuanto a credibilidad. Sin embargo, se destaca que el énfasis de Humboldt por la idea de una naturaleza primigenia indica que sus obras estaban condicionadas por la estructura de una hegemonía eurocéntrica.

En consecuencia, el paisaje de América se desplaza hacia una sola mirada: territorio virgen y prístino- al igual como había sido catalogada hace casi 300 años atrás- en tanto, que profundizan dos aspectos: la ahistoricidad y la ausencia cultural.<sup>20</sup> Esto implicó concebir a América como una región sin presencia de culturas establecidas. Mostrar a América como un territorio deshabitado reforzaba la idea de que los europeos tenían el deber de colonizar y explotar estas tierras.

20. Mary Louise Pratt (2010) Ojos imperiales Literatura de viajes y transculturación. Fondo de Cultura Económica: Mexico. D. F, 247

### 1.2.3 FOTOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA

La fotografía, surgida a principios del siglo XIX gracias a los avances en química y óptica, representa un hito importante en la historia de la representación visual. Su origen se remonta a la invención del proceso de la cámara oscura durante el Renacimiento, marcando así una nueva etapa en lo que se ha denominado la "Colonialidad del ver". Este concepto sugiere una asociación entre la representación visual, la modernidad y la colonialidad, añadiendo una dimensión compleja a la comprensión de cómo se construyen y perciben las imágenes .

La fotografía, al permitir la reproducción de lo observable desde campos científicos, inauguró una estrategia poderosa basada en la veracidad y la objetividad. Este cambio paradigmático fue analizado por Joan Fontcuberta (2011), fotógrafo español, quien profundizó en este aspecto al señalar que la fotografía emergió en un contexto de cultura científica que buscaba la objetividad, pero al mismo tiempo revelaba sus ideologías subyacentes y prejuicios. Desde esa perspectiva, cualquier documento fotográfico está inherentemente contaminado, y aunque se fundamenta en el estudio de la naturaleza, su esencia busca legitimar el eurocentrismo y la industrialización.<sup>21</sup>

Según el artista visual Ronald Kay (1980), la fotografía se distingue de otros medios visuales al proporcionar una visión de "posesión". Para Kay, las fotografías no simplemente reflejan la posesión habitual del territorio, sino que representan abruptas irrupciones, marcando allanamientos y violaciones visuales de espacios tejidos por mentes indígenas. Estas imágenes funcionan como señales ópticas de puntos geográficos des-cubiertos, sirviendo como pruebas tangibles de su existencia real, no fantástica, y como registros documentados de su conquista. Además, de ser los posibles territorios para dominar, ocupar y explotar. Desde ese sentido, el autor describe a las fotografías como "blancos", es decir, que la toma se efectúa como sentido de posesión.<sup>22</sup>

La fotografía es la culminación visual del proyecto moderno, lo que implica que es el resultado de su contexto cultural de origen, que corresponde precisamente al momento de expansión global de Occidente. De este modo llega a América, con el ímpetu occidental de apropiación cultural y material como resabio colonial. Se distingue, entonces, una primera diferencia entre el centro hegemónico y su periferia, la calidad de colonizador y colonizado. De plano, se hace manifiesto que Occidente llega a lo que ellos denominarán América; o más grave, Occidente se apropia de América, determinando una posición marginal, ya no solo territorial sino que efectivamente cultural. (Concha, 2021, p. 119)

---

21. Joan Fontcuberta (2011) La cámara de pandora. La fotografía@ después de la fotografía. Editorial: Gustavo Gili

22. Ronald Kay 1980, p. 29

Siguiendo las reflexiones de José Concha (2021), la fotografía no solo implicó una apropiación territorial en los dominios coloniales europeos, sino que profundizó en la noción de raza, consolidando de alguna manera la invención de América. Desde esa perspectiva, la fotografía se considera un símbolo adicional de la creciente racionalización moderna.

A diferencia de las representaciones idealizadas que predominaban en las artes gráficas tradicionales, la fotografía ofrecía una visión aparentemente "realista". En este contexto, las estigmatizaciones y prejuicios previamente arraigados se vieron reforzados y consolidados por la fotografía. Esta nueva técnica de representación se convirtió en una herramienta esencial no solo para documentar las características geográficas, sino también para investigar y estudiar la idea de la evolución.

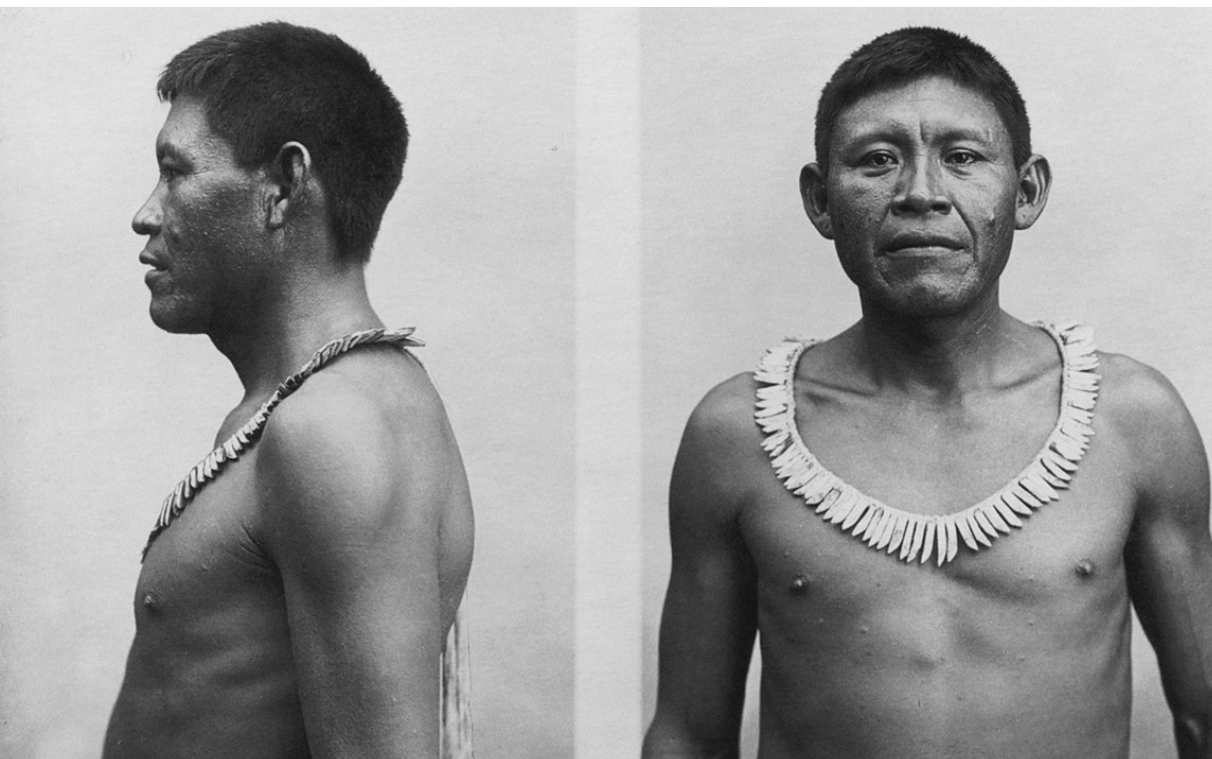
La fotografía, desde una perspectiva étnica y antropológica, se erigió como una herramienta fundamental para la categorización y clasificación de identidades según su condición biológico-genética y su presunta influencia en las conductas, pensamientos y moralidades, lo que fortaleció la idea de que ciertos grupos humanos poseían atributos intrínsecos distintivos, justificando así las posiciones de una jerarquía social.

De esta manera, las imágenes no solo capturaban la realidad tangible del proyecto colonizador, sino que también funcionaron como medios para difundir y legitimar las ideologías europeas dominantes, configurando la percepción de cánones de belleza, sexualidad, primitivismo y civilización.



**Fig. 18** Benito Panunzi (1865) Der Kazike Casimiro Bigua (Tehuelche)  
Fuente: Ethnologisches Museum

El atractivo del exotismo americano y la simplificación de los procedimientos fotográficos atrajeron a viajeros y migrantes europeos hacia América. En este contexto, surge la figura de uno de los primeros documentalistas fotográficos en América Latina, el italiano Benito Panunzi, cuya actividad se desarrolló principalmente en Argentina. Su fotografía del cacique Biguá en 1865 (Fig. 18) se destaca en el campo de la fotografía etnográfica temprana, siendo uno de los primeros y más antiguos ejemplos en este ámbito dentro del contexto americano.



**Fig. 19**  
George Huebner (1900) *Índio macuxi*.  
Fuente: Colección Theodor Koch-Grünberg.

Para Menard (2009), la etnografía operaba como un mecanismo para convertir al sujeto en un objeto étnico, describiendo esta caracterización como "formalmente pornográfica". Esta faceta se manifestaba al remitir al potencial afrodisíaco de la imagen.

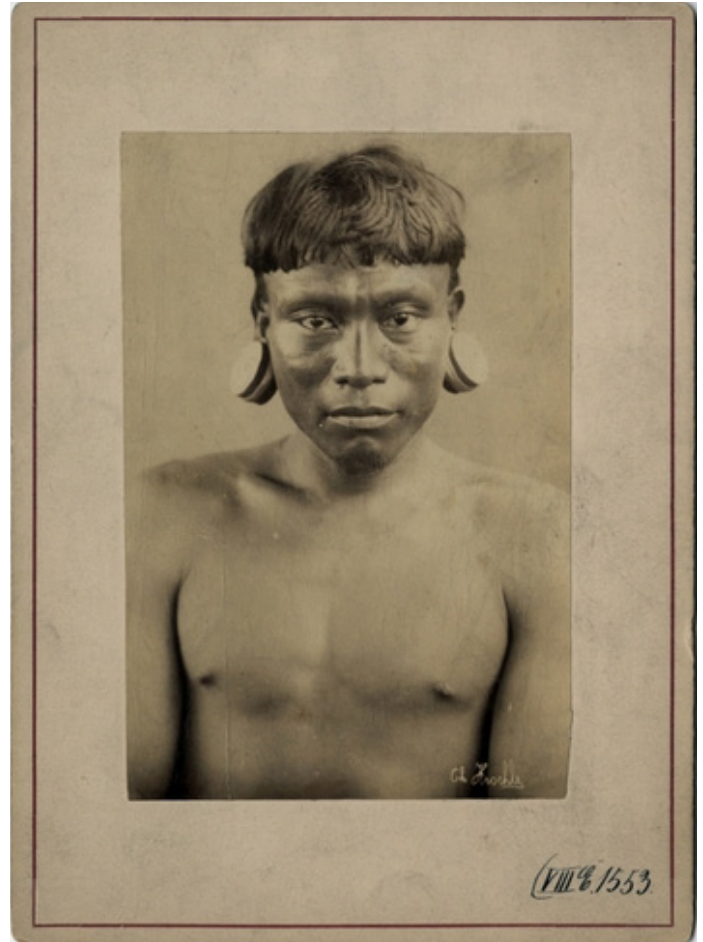
Aparecen aquí las técnicas de análisis y representación antropométrica, técnicas en las que reencontramos el procedimiento formalmente pornográfico de recorte visual de los cuerpos. Desde la pregunta por el humanismo de la ciencia o de la pornografía, podemos hablar de un tratamiento del sujeto que en definitiva no es ni humano ni inhumano. Es como si se abriera al interior de lo humano una zona de indeterminación en que se busca determinar los grados de animalidad que separan internamente a lo humano. (Menard, 2009, p. 18)

La referencia al "recorte visual de los cuerpos" sugiere que estas técnicas objetivan y deshumanizan a los sujetos fotografiados, reduciéndolos a su atributo étnico de indio/a. Esta concepción abarca desde considerarlos como un intermedio, no del todo humano ni animal, con la intención de situarlos en una jerarquización que oscila entre lo inferior y lo superior.

Bajo este desarrollo, se encuentra el alemán George Huebner y el brasileño Marc Ferrez, pioneros de la fotografía en Brasil durante el siglo XIX y principios del XX. Asimismo, el alemán Charles Kroehle realizó expediciones a la Amazonía tanto en Perú como en Bolivia en la década de 1890, documentando a los indígenas en su entorno, comprendido como hábitat. Sin embargo, para capturar esta categoría de imágenes, tuvieron que adoptar nuevos métodos, lo que finalmente implicó trasladar a indígenas a estudios fotográficos.



**Fig. 20** Marc Ferrez (1876 *Mulher e criança indígena*. Fuente: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>



**Fig. 21** George Hübner (1890-1900) *Oregon-Indianer vom unteren Rio Napo*. Fuente: Staatliche Museen zu Berlin.

# Capítulo 2: Representación de la araucanía

## 2. 1. Período Colonial: Monarquía Española

Desde el período colonial bajo la Monarquía Hispánica a partir de 1541, el territorio de Chile se constituyó como la “Capitanía general de Chile” o también “El Reyno de Chile”, que se mantuvo bajo el Virreinato del Perú hasta la definitiva separación en 1798. Durante este período, científicos y viajeros fueron contratados por la Monarquía Española para representar, mostrar y estudiar los territorios que España poseía. De esta manera, al igual que en el resto de los territorios americanos, el pueblo Mapuche y su entorno se convirtieron en objetos de un imaginario ambivalente en concepciones canónicas.

Por un lado, las representaciones del territorio se plasmaron en textos escritos, como la poesía bucólica “Arauco domado” del poeta criollo Pedro de Oña (1596), escrito a petición del virrey del Perú García Hurtado de Mendoza, y los textos del misionero jesuita español Diego de Rosales bajo la misión de Arauco, que determinaron al territorio de la Araucanía como el “flandes indiano” en la crónica “Historia general del Reyno de Chile” (1674), publicada en 1877-78 por el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna.

Por otro lado, mediante la representación visual se encuentran los grabados insertados en las crónicas del jesuita español Alonso de Ovalle con la “Histórica Relación del Reyno de Chile” (1646), que incluye la representación del Mapa del territorio con la “Tabula Geographica Regni Chile”, y en la crónica del viajero científico francés Amédée Frézier con la “Relación del viaje por el Mar del Sur a las Costas de Chile y el Perú” (1712-1714).

Sin embargo, una de las representaciones más influyentes que contribuyó al “imaginario araucano” y que tuvo un impacto significativo en la formación del Estado-nación chileno fue la obra escrita por el poeta y soldado español Alonso de Ercilla, “La Araucana” (1574). Según la crítica literaria Rosa Perelmuter (1986), en esta poesía épica, la naturaleza se encuentra representada de manera escasa y poco descriptiva. En “La Araucana” de Ercilla, el paisaje se subordina al acontecimiento bélico y al valor estratégico del lugar, sin detenerse en una descripción detallada. Es decir, se enfoca en la minuciosa descripción de la guerra, dejando de lado las cualidades estéticas del entorno.<sup>23</sup> Sin embargo, según la autora, el paisaje mencionado en el texto se describe como “un paisaje ideal, un locus amoenus de los más acabados (...) una pintura retORIZANTE, dictada por la tradición”.<sup>24</sup>

En base a lo que señala Perelmuter, se interpreta que el paisaje representado en la obra “La Araucana” está fragmentado por el conflicto bélico que rodea a la “Guerra de Arauco”. La crítica literaria y escritora feminista Lucía Guerra (2010) sostiene que Alonso de Ercilla utiliza “La Araucana” para resaltar las virtudes de los mapuche y legitimar el protagonismo de un pueblo guerrero. De esta manera, se les otorga a los españoles un enemigo a la altura de su valentía. Según Lucía Guerra (2010) “Es la bravura de este pueblo indígena, no sus creencias y costumbres correspondientes a lo etnológico, la que nutre la escritura en un entorno social y cultural donde lo épico aún produce asombro y regocijo. En otras palabras, son las virtudes épicas de la valentía, la entereza y la constancia las que justifican la inclusión de los araucanos aunque sean bárbaros”.<sup>25</sup>

---

23. Perelmuter Perez, Rosa. 1986. “El paisaje idealizado en La Araucana.” *Hispanic review* 54 no. (2), 130

24. *Ibidem*, 135

25. Lucía Guerra. 2016. *De la historia y otras barbaries: “La Araucana” de Alonso de Ercilla y Zúñiga en el imaginario nacional de Chile.* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), 16.

A partir de lo que señala la autora, se puede inferir que el texto de Ercilla refuerza la dicotomía colonialista entre la “barbarie” y los cristianos, a pesar de las virtudes enaltecidas de los mapuche. Sin embargo, estas virtudes no modifican la percepción del “salvaje”, ya que el cristianismo condena la relación espiritual entre los mapuche y la tierra. Ercilla expresa en sus versos: “Gente es sin Dios ni ley, aunque respeta a aquel que fue del cielo derribado (314).<sup>26</sup> De esta manera, al igual que en otros pueblos americanos, a los mapuche se les obligó a abandonar cualquier objeto de culto con el objetivo de deshumanizar a la población y facilitar la colonización y evangelización.

Tanto Alonso de Ercilla como Alonso de Ovalle, a través de la inclusión de grabados en sus narraciones, se basan en una perspectiva cristiana que condena la crueldad del conquistador, pero al mismo tiempo retrata una “barbarie” que debe ser sometida para que entregue su alma a Dios.

De acuerdo con la historiadora de arte Rosa CACHEDA, la relación entre imagen y texto muestra una simbiosis perfecta en la obra *Histórica Relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle, publicada en 1646 en Roma (Fig.13). Según CACHEDA, la relación de las imágenes con una breve descripción de su significado, fue un método de los autores-cronistas que buscaban la veracidad de sus hechos.<sup>27</sup> A partir de lo expuesto por la historiadora, se puede interpretar que la relación entre el grabado y la descripción visual posee un cierto carácter de propaganda.



**Fig. 22** Alonso de Ovalle. (1646. *Histórica relación del Reino de Chile*. Fuente: Centro Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

26. Alonso de Ercilla. 1574. *La Araucana*. Fuente: Memoria Chilena

27. Rosa CACHEDA. 2013. *El Reino de Chile y las imágenes de la Histórica Relación de Alonso de Ovalle: una aproximación a las Crónicas de Indias*. BSAA Arte no (79), 207



Con respecto a este aspecto, la arquitecta chilena Amarí Peliowski (2016) sostiene que la representación de la naturaleza por parte de Ovalle aparece como feroz y abrumadora, aunque al mismo tiempo adquiere un carácter paradisiaco y conmovedor. Según Peliowski, el carácter amenazante de la naturaleza se ve matizado por un filtro nostálgico e idealizador.<sup>28</sup> Esta exaltación de la naturaleza tiene un propósito estratégico que busca captar el interés de los jesuitas europeos para visitar y evangelizar el territorio de la Araucanía. Esto implicó explicar y detallar la geografía, las catástrofes naturales, las corporalidades y las costumbres de los habitantes.

De acuerdo con la diseñadora y académica Luciana Pastor (2018), la representación de los mapuche, tanto en términos de su corporalidad como de la naturaleza, se encuentran estrechamente relacionados:

Ovalle tenía la intención de mostrar la forma en que los indígenas habitaban el mundo, es decir, su relación corporal con el trabajo, con la tierra y los animales, como también dar a conocer sus actividades de diversión y ceremonias religiosas. En estos grabados, es posible evidenciar la importancia de la relación entre paisaje natural y cotidianeidad cultural de los indígenas mapuche, y en este sentido, cuerpo y paisaje operan de manera conjunta (Pastor 2018, p. 337)

Según la interpretación de Pastor, las representaciones del territorio de la Araucanía están arraigadas en una perspectiva colonial que utiliza la relación entre el paisaje natural y el cuerpo como su principal herramienta visual. Esto implica que no se reconoce una separación entre la naturaleza y lo humano, lo que sugiere que se percibe a los habitantes de la región como parte de un estado primitivo.



**Fig. 23** Alonso de Ovalle. (1646). *Histórica relación del Reino de Chile*. Fuente: Centro Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

28. Amarí Peliowski. La conquista de la naturaleza: el imaginario arquitectónico de Alonso de Ovalle en el siglo XVII. ARQ (Santiago) [online]. 2016, n.94, p. 99. ISSN 0717-6996.

## 2. 2. Colonialismo interno: República de Chile

Desde la declaración de independencia de Chile en 1818, luego de la crisis de la monarquía hispánica a partir de la década de 1810, los países latinoamericanos experimentaron una serie de cambios políticos, sociales, económicos y culturales. La emancipación de los territorios generó una imperante necesidad de establecer el control de la soberanía. Para lograr esto, fue fundamental crear un núcleo identitario capaz de unir a los habitantes del recién formado Estado chileno. En este proceso, los aspectos culturales y simbólicos jugaron un papel clave en la construcción de la nación.

La élite criolla que dirigía la República de Chile se vio en la necesidad de concretar e inventar las singularidades de la nación, estableciendo vínculos de conciencia basados en la pertenencia a un mismo territorio. Para lograr esto, era necesario crear elementos de cohesión a través de imágenes capaces de fortalecer un sentido de identidad. En este sentido, la clase dirigente aristocrática y política chilena contrató y encargó a artistas, cartógrafos, viajeros y naturalistas europeos la tarea de encontrar imágenes que tuvieran un valor generalizador.

## 2.2.1 REPRESENTACIÓN DE LA ARAUCANÍA EN BELLAS ARTES

La élite criolla se focalizó en una identidad nacional que los distinguiera del resto de los países latinoamericanos, presentándose como la “excepcionalidad” de América. Para lograr esto, buscaron representarse como un país frío, racional, progresista y civilizado, contrastando con la imagen negativa asociada a los países del Caribe. En este sentido, utilizaron la geografía y la naturaleza como elementos distintivos de la identidad nacional, convirtiendo el territorio en paisaje. Según el geógrafo Claudio Minca (2007), esta relación entre la nación y el paisaje se fundamenta en que,

El paisaje es uno de los resultados de este formidable y perjudicial compromiso entre razón científica y razón de estado, entre la nueva estructura de la cultura burguesa y las exigencias paralelas de legitimación de su toma de poder, un compromiso que se traducirá en la más extraordinaria invención geográfica de la modernidad: el estado nación. (Minca, 2007, p. 215 )

A partir de lo que estipula Minca, se deduce que la relación entre paisaje y nación se establece en base al conocimiento para ejercer dominio. Esto implica que la identidad de la nación, en este caso representada por la élite criolla, permitió una reproducción del pensamiento moderno europeo.

Por otro lado, el historiador Tomás Pérez Vejo (1999) sostiene que esta relación se configura de manera sincrónica e inmediata, ya que el paisaje es el único medio capaz de expresar lo que une a los habitantes de un mismo territorio.

Hay, de hecho, una clara relación entre el concepto de nación y la percepción del paisaje como elemento significativo, una perfecta sincronización entre la aparición de la nación como aglutinante de la identidad colectiva y la percepción del paisaje. Esto explicaría la obsesión de todo nacionalismo por definir un paisaje nacional, aquel capaz de expresar como ningún otro el alma de la nación, y por la existencia de fronteras nacionales. (Pérez Vejo, 1999, p. 81 )

Según el doctor en Lenguas y Literaturas Romances Bernardo Subercaseaux (2021), la élite criolla de esa época estaba “imbuida del pensamiento ilustrado en su vertiente republicana, una sensibilidad eurocéntrica de corte neoclásico, y un trasfondo de incipiente nacionalismo de cuño patriótico liberal. Ese fue el sustrato que auspició la glorificación idealizada de los araucanos”.<sup>29</sup>

---

29. Bernardo Subercaseaux. 2021. “Araucana: un texto que genera un contexto.” Nueva Revista del Pacífico, no. 74, 143-169

Durante esta época, la construcción de la identidad nacional en Chile se vio influenciada por la obra épica de Alonso de Ercilla, “La Araucana”, la cual tuvo un impacto significativo en la conformación de la identidad colectiva. Por un lado, exalta las batallas y, por otro lado, idealiza la lucha por la independencia. La noción de una “chilenidad” surgía de la fusión de dos pueblos “guerreros”.<sup>30</sup> En este contexto, las representaciones artísticas de artistas como el pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858) se basó principalmente en las leyendas y relatos de “La Araucana”, enfatizando el carácter “revolucionario” de la resistencia mapuche, que simpatizaba con la causa emancipadora de Chile y la idea de Soberanía Nacional. De este modo, las representaciones de los “malones”<sup>31</sup> fueron recurrentes en sus pinturas, ya que eran considerados actos heroicos (Fig.24).

Así mismo, las obras del viajero alemán Paul Treutler (1822-1887) y el pintor chileno Pedro Subercaseaux (1880-1956) hacen alusión a eventos históricos como la Conquista y la emancipación de Chile de la monarquía española (Fig. 25). Estas representaciones evocan principalmente la exaltación de las guerras y batallas, como la “Guerra de Arauco”, donde la resistencia militar y diplomática de los mapuche fue considerada parte integral del proceso de independencia de Chile.



**Fig. 24** Johann Moritz Rugendas (1845). El malón [Pintura]



**Fig. 25** Pedro Subercaseaux. (hacia 1859). Epopeya de Chile [Pintura]. Fuente: Memoria Chilena [www. memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

---

30. Jara, Isabel. 2011. “Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial.” AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, no. 50, 23

31. Los malones eran ataques llevados a cabo por grupos de indígenas en territorios habitados por españoles, con el objetivo de saquear estancias y secuestrar mujeres blancas.

Por otro lado, durante el periodo decimonónico en Chile, también se destacó la presencia de científicos y naturalistas, entre los cuales se encontraba el francés Claudio Gay. Él es reconocido por su contribución a la primera imagen oficial de Chile con “el Atlas de la historia física y política de Chile”, una publicación editada por primera vez entre 1844 y 1855. Esta obra consta de dos tomos con ilustraciones de las expediciones que realizó durante 13 años.

En 1830, Claudio Gay firmó un contrato con el estado chileno para llevar a cabo un viaje científico por el país. Su objetivo era elaborar un catastro que abarca diversos aspectos, como la flora y fauna, la minería y geología, el clima, la geografía, la historia y las costumbres de los mapuche. En este sentido, las representaciones de la Araucanía se basan en un enfoque costumbrista que retrata tanto el paisaje y las costumbres mapuche (Fig 21).

De esta manera, la labor de Claudio Gay y su Atlas contribuyeron a la difusión y consolidación de una imagen oficial de Chile. Según el antropólogo y etnohistoriador Fabien Le Bonniec (2008) afirma que estas representaciones paisajísticas tenían como propósito posicionar y visibilizar una imagen del mapuche vinculada a su identidad cultural, el estado chileno debía tomar la imagen del “estado araucano”, para hacerlo parte del imaginario de la nación chilena con el fin de domesticar el territorio.

La presencia de científicos en pleno territorio indígena independiente, la exploración y la descripción de estos paisajes estaban enmarcadas en otra tradición de pensamiento, aquella de la Ilustración, y cuya exigencia de racionalidad imponía el estudio y la domesticación de estos espacios para transformarlos en territorios nacionales y regionales. La sola mención de la “selva virgen” sugería en la mentalidad de la elite criolla de aquella época la misión de conquistarla, domesticarla, poblarla y explotarla. (Le bonniec 2008, p. 52)



**Fig. 26** Claudio Gay (1854). Los pinales de Nahuelbuta [Lámina] en Atlas de la historia física y política de Chile. Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.



**Fig. 27**  
 Claudio Gay  
 (1854). Los  
 pinales de  
 Nahuelbuta  
 [Lámina] en  
 Atlas de la  
 historia  
 física y  
 política  
 de Chile.  
 Fuente:  
 Biblioteca  
 Nacional  
 de Chile.

Desde esta perspectiva, el autor plantea que el paisaje de la Araucanía se presentaba como un territorio considerado "incivilizado", que se estudia y analiza con el propósito de ser incorporado por el Estado en busca del progreso. Esta concepción se fundamenta a través de la "Crónica de la Araucanía" de Horacio Lara emitida en 1888:

"La Araucanía, en verdad, es una región del todo privilegiada por excelencia. Parece que su raza primitiva ha querido compartir en partes iguales con la naturaleza con que plugo al cielo dotarla (...) selvas impenetrables a donde aun parece no haber llegado la huella del hombre civilizado" (Horacio Lara, 1888).

La concepción de la Araucanía en su estado primitivo impulsó la investigación científica con el propósito de analizar y caracterizar los paisajes, con la intención de integrarlos al territorio nacional. Esta perspectiva, que consideraba estos espacios como tierras por conquistar y aprovechar, reflejaba la mentalidad de la élite criolla de la época. En esencia, esta perspectiva se fundamentaba en la idea del territorio araucano como oportunidad para el desarrollo económico y la expansión territorial, utilizando tanto el conocimiento científico como la representación visual para alcanzar estos objetivos.

## 2.1 REPRESENTACIÓN DE LA ARAUCANÍA EN FOTOGRAFÍA

La fotografía, como medio de expresión visual, desempeñó un papel crucial en la representación y documentación de la Araucanía durante el periodo de ocupación y colonización por parte del Estado chileno. A medida que la presencia del Estado se afianzaba en la región, la cámara se convirtió en una herramienta de poder que estableció una diferencia étnica/racial, pues, la introducción de la fotografía en la Araucanía coincidió con un contexto de cambios sociales, políticos y culturales en Chile, donde la expansión territorial y la modernización eran objetivos prioritarios. Esto promovió la colonización y atrajo a colonos chilenos y europeos para establecerse en la región.

Con la invención de la fotografía y la llegada de migrantes, la Araucanía no quedó exenta de la llegada de la cámara fotográfica, que tenía como propósito establecer la "veracidad" de su territorio. Además, esta región no escapó a las representaciones provenientes de los campos de la antropología y la etnografía, que se desarrollaban tanto en el continente americano como en África.

La fotografía que capturó la Araucanía se inspiró principalmente en las estéticas de las primeras fotografías y retratos de carácter científico. Estos registros emergen de un enfoque particular de la imagen, considerado parte de la fotografía documental científica, cuyo propósito era retratar a las personas en el contexto de su cultura y entorno social, que buscaba sistematizar y clasificar diferentes tipos humanos desde la "objetividad".

Sin embargo, la introducción de la fotografía en la Araucanía tenía como objetivo principal la circulación y reproducción de imágenes con fines comerciales. Uno de los principales pioneros en este campo fue el chileno Gustavo Milet (1860-1917), de ascendencia francesa, quien se estableció en la ciudad de Traiguén. Ciudad que se convirtió en un importante centro para la población europea, luego de la ocupación de la Araucanía, lo que atrajo el interés comercial de Milet, quien se estableció como fotógrafo profesional.

Su trabajo se centró principalmente en la fotografía etnográfica, para la cual empleó técnicas desarrolladas en estudios fotográficos. Estos estudios estaban compuestos por espacios ambientados según los parámetros decimonónicos, que permitían controlar la composición de su narrativa.

Esta escenificación correspondía a una refinada instalación ejecutada con el fin de producir una ambientación elaboradamente dramática. Buscaba un efecto de veracidad para mostrar una realidad cultural exótica y diferente. Esta atmósfera se creaba a partir de la utilización de determinados espacios —abiertos o cerrados— que intentaban crear la ilusión de un paisaje y una naturaleza reales, complementadas con algunos recursos escenográficos que perseguían extender un cierto aire naturalista, con la instalación de troncos y ramas de árboles (Alvarado, 2001, p. 21)



**Fig. 28-29** Gustavo Milet. (Ca. 1890) photographic print (black and white); cabinet card [Fotografía] Fuente: The british museum

Según la investigadora en etnoestética Margarita Alvarado (2000), este tipo de fotografía fue producto del exotismo americano y la mirada romántica, enfocando su lente hacia los mapuche como personajes de otro tiempo y de otro mundo. Esto dio lugar a la aparición de la fotografía etnográfica, donde se utilizaron objetos representativos de la cultura mapuche - mantas, artesanías, kultrún y ruca- para establecer una identidad étnica.<sup>32</sup>

La fotografía etnográfica, además de ser impulsada por el gusto por lo exótico del fotógrafo, también se caracterizaba por tener una alta demanda comercial, lo que llevó a muchos fotógrafos a dedicarse a esta área. Estas imágenes, que ofrecían representaciones de costumbres y rasgos raciales, capturaban la atención del público y se convertían en objetos de interés. Las fotografías, consideradas como retratos o escenas, proporcionaban un vívido testimonio visual de las culturas indígenas y sus formas de vida.

32. Margarita Alvarado. 2000. La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera. En "Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la luz". (Santiago: CENFOTO UDP), 38



Sin embargo, en estas fotografías se reflejaba la percepción de la alteridad, mostrando a los sujetos fotografiados como algo "diferente" en términos de tiempo y espacio. La manipulación de las imágenes se empleaba para sugerir que la población mapuche estaba al margen de la sociedad moderna. Esta representación se lograba mediante la creación de escenas étnicas, con fondos e indumentarias adecuadas que recreaban su "hábitat natural".

De esta manera, se retrataba a los mapuches como una raza en decadencia, tal como lo sugiere el antropólogo Fabien Le Bonniec (2018) al afirmar que 'El paisaje descrito ya no está compuesto de selva virgen, sino por un mundo indígena en decadencia'. Esta percepción evidencia la mirada exotizante del fotógrafo y la dominación presente en dicha construcción. La fotografía se convierte así en una herramienta de control y dominación que refuerza la imagen de los mapuches como 'otros'.

Junto a Milet, otros fotógrafos que se establecieron en la frontera fueron Odber Heffer, un canadiense, y Christian Enrique Valk, un alemán que se asentó en Valdivia. Esta tríada es reconocida como los pioneros de la fotografía etnográfica de los indígenas mapuche. Su trabajo fue crucial en la creación de imágenes que pronto serían reproducidas y vendidas como cartas de visita y tarjetas postales por editores, comenzando a circular comercialmente en los años siguientes. Estas fotografías se convirtieron en los principales documentos visuales que moldearon la percepción de la cultura mapuche.



**Fig. 30** Odber Heffer. CA.1900 Femme Araucane.  
Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.



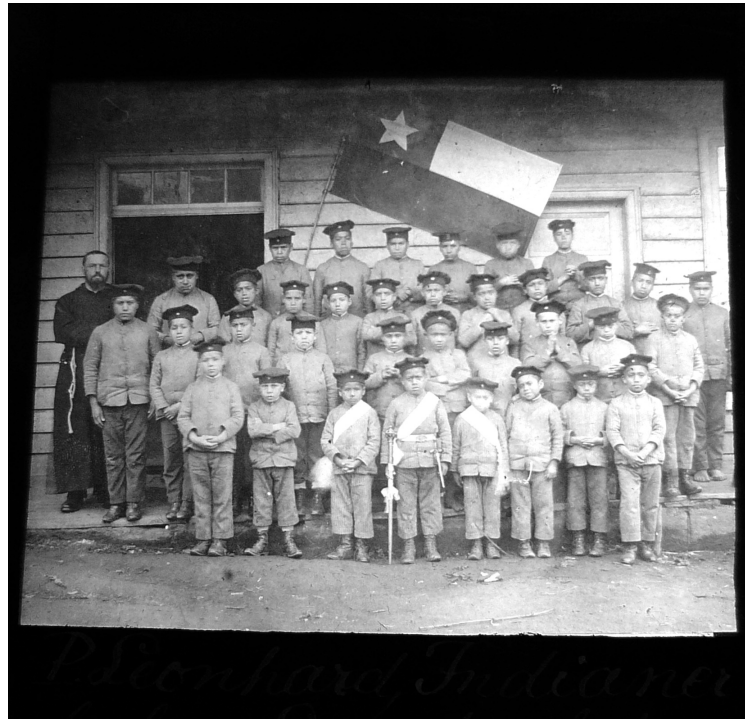
**Fig. 31** Valck. Cabinet. CA.1900. En Alvarado, M. (2001). Archivo Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Mapuche Fotografías siglo XIX Y XX (p. 96). Pehuén.



**Fig. 32** Ojibwa Heffer. CA.1900 [*Recueil. Vues, types et mœurs d'Argentine et du Chili*]  
Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.

Desde otro punto de vista, el antropólogo André Menard ofrece una nueva perspectiva sobre la representación mapuche a través de la fotografía. Él ha identificado, a través de las imágenes capturadas por los misioneros, que en el intento de construir ese paisaje étnico-racial se ha optado por integrar a los mapuche a través del encuentro con la maquinaria, bajo un imaginario mestizo. Menard sostiene que:

Y aquí no hablamos sólo de las trilladoras, turbinas, o aserraderos profusamente retratados, sino que de un universo maquinico generalizado, en el que las habitaciones y las aulas, así como los libros y las mismas vestimentas devienen máquinas o piezas de una misma maquinaria de cocción cultural captadas en pleno funcionamiento. En este contexto la posición misma de la fotografía y de la cámara en tanto una máquina más, se diferencia del que ocupan en el imaginario folclorizante. En este último, caracterizado por el intento de construir un paisaje de crudeza étnica, racial o cultural, se opera la sistemática evacuación de todo indicador de modernidad y por lo tanto de toda figura maquinica incluida la misma máquina fotográfica, mientras que en el álbum, las fotografías ilustran justamente el espectáculo de este enfrentamiento o de este encuentro entre la corporalidad cruda y las máquinas que vienen a cocinarla. (Menard, 2010, p. 130)



**Fig. 33** Banda Escolar (Ca. 1900). Misión Capuchina en Chile [fotografía]. Fuente: Biblioteca Digital Universidad de la Frontera [www.bibliotecadigital.ufro.cl](http://www.bibliotecadigital.ufro.cl)



**Fig. 34** Familia Mapuche II (Ca.1900). Misión Capuchina en Chile [fotografía]. Fuente: Biblioteca Digital Universidad de la Frontera [www.bibliotecadigital.ufro.cl](http://www.bibliotecadigital.ufro.cl)



**Fig. 35** (s.f).  
Villarrica  
migrantes en  
la frontera.  
[fotografía].  
Fuente:  
Catálogo  
fotográfico  
SOF0

A partir de las reflexiones de Menard, se interpreta que la construcción de la fotografía etnográfica en Chile se caracterizó por la ausencia deliberada de indicadores de la mapucheidad. Esta omisión puede entenderse como una estrategia para despojar a los individuos de su identidad étnica y cultural, con el fin de "incluir" al pueblo mapuche dentro de una identidad nacional homogénea. Al presentar a personas mapuche adoptando elementos de la modernidad, como vestimenta occidental, poses e incluso emblemas nacionales, se sugiere que han abandonado su herencia cultural y se han "civilizado". Sin embargo, esta asimilación no elimina su condición étnica, sino que subraya una supuesta inferioridad cultural en comparación con la "cultura civilizada".

Esta representación refleja una ideología colonial arraigada en la sociedad chilena, que promueve la asimilación de los pueblos indígenas a través del mestizaje y la adopción de la cultura dominante. Estas representaciones evidencian una maquinaria cultural en desarrollo -colonialismo-, impulsada por el estado nación chileno, que buscaba integrar a la población mapuche a través del amestizamiento.

Semejante programa de integración mestiza tendrá por consecuencia la disolución de la particularidad racial mapuche en la homogeneidad racial de la nación chilena. De ahí que el imaginario resultante, entanto imaginario mestizo aparezca como una superficie salpicada de indicios y fragmentos aislados de una mapucheidad fosilizada en su crudeza. La mapucheidad como residuo indigesto del proceso de cocción mestiza. (Menard, 2010, p. 131)



A partir de las diferentes concepciones de la fotografía en la Araucanía, presentadas por Margarita Alvarado y André Menard, se deduce que la llegada de la máquina fotográfica, así como la imprenta, penetra en el territorio mapuche, convirtiéndose en la representación simbólica de la colonización y la imposición de la modernización impulsada por el desarrollo industrial. Ambos discursos fotográficos sostienen la dimensión del montaje, tanto en la obra de fotógrafos como Odber Heffer, Gustavo Milet o Enrique Valk, como en los álbumes de los misioneros anglicanos y capuchinos; todos ellos respaldan la idea de pertenecer a una categoría inferior.

**Fig. 36** La imprenta (Ca. 1900). Misión Capuchina en Chile [fotografía]. Fuente: Biblioteca Digital Universidad de la Frontera.

El hecho de representar a los actores involucrados como no pertenecientes a una raza civilizatoria instala una diferencia, a través de buscar registrar el acto de hacer que una raza “primitiva” interprete roles de una cotidianidad “civilizada”. En este contexto, se señala que la posición de la fotografía y de la cámara como máquinas se diferencia del enfoque iconográfico folclorizante. Las fotografías ilustran el espectáculo del enfrentamiento entre la identidad racial y las máquinas que participan en su transformación.

# Capítulo 3: Tarjeta postal

## 3.1 Consolidación de la Tarjeta Postal

La tarjeta postal se compone de dos términos: “tarjeta”, entendida como pieza de cartulina u otro material, generalmente rectangular y de pequeño tamaño, y “postal”, que se refiere al ámbito de los servicios postales. De esta manera, su definición se establece por su forma/material y el sistema que las causa.

El origen de este objeto se remonta a la propuesta del director general de correos Heinrich Von Stephan para el Imperio Alemán en 1865. En la conferencia postal de Karlsruhe, Stephan propuso la creación de las “hojas postales abiertas” (offenes Postblatt). La finalidad de la propuesta era reducir el trabajo, el uso de papel y los costos asociados al envío de mensajes cortos. Sugirió la idea de una tarjeta rígida en la que se pudiera escribir y enviar por correo sin necesidad de un sobre. Sin embargo, esta propuesta no fue aceptada por el Imperio Alemán.

Luego, esta misma idea fue propuesta por el economista austriaco Emanuel Herrmann en un artículo del periódico Neue Freie Presse. En dicho artículo, Herrmann planteó la necesidad de crear un medio más práctico y económico para comunicaciones breves. Así, el 1 de octubre de 1869, el servicio postal austrohúngaro emitió la primera tarjeta postal (Fig. 37). Esta tarjeta, conocida como *Correspondenz-Karte*, fue concebida como un nuevo medio de comunicación. Tenía forma rectangular, de cartulina rígida de 8,5 x 12 cm, con espacio en ambas caras para la dirección, el destinatario y el mensaje.

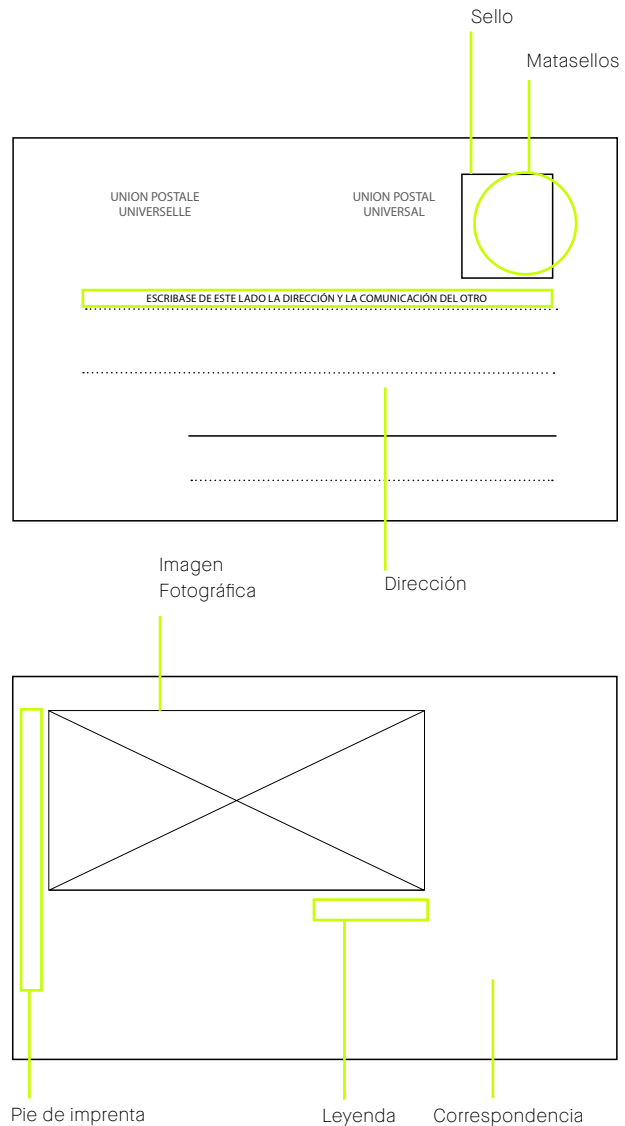


**Fig. 37** Reproducción de la primera tarjeta postal (*Correspondenz-Karte*) emitida en Austria desde el 1 de octubre de 1869.

A partir de ese momento, la tarjeta postal experimentó diferentes etapas hasta universalizarse y masificarse. Este nuevo medio de comunicación implicó la eliminación total de la “formalidad” requerida por las cartas tradicionales. La diferencia fundamental entre la carta y la tarjeta postal radica en esta perspectiva, ya que las postales fueron concebidas para transmitir mensajes que no necesitan ocultarse tras un sobre.

Para que una tarjeta postal sea considerada como tal, debe contar con elementos obligatorios tanto en el anverso como en el reverso. El anverso se refiere a la cara principal de la tarjeta, mientras que el reverso corresponde a la parte posterior. En una etapa inicial, en el anverso se colocaba el sello de franqueo postal, escudos, el nombre del destinatario y la dirección, con líneas marcando cada uno de estos elementos. Por otro lado, en el reverso se dejaba en blanco para el mensaje y la firma del remitente. En los primeros tiempos de las tarjetas postales, no se incluían ningún otro tipo de elementos más allá de estos mencionados.

Estas características principales evolucionaron con la incorporación de la imagen, impulsada por las industrias y editores privados que buscaban diferenciarse de las producidas por los servicios estatales. De este modo, se decidió incluir imágenes de diversas temáticas en el reverso, aprovechando el espacio que anteriormente permanecía en blanco. En un principio, la inclusión de imágenes se realizaba de manera rigurosa, relativamente pequeñas dejando suficiente espacio para los mensajes.



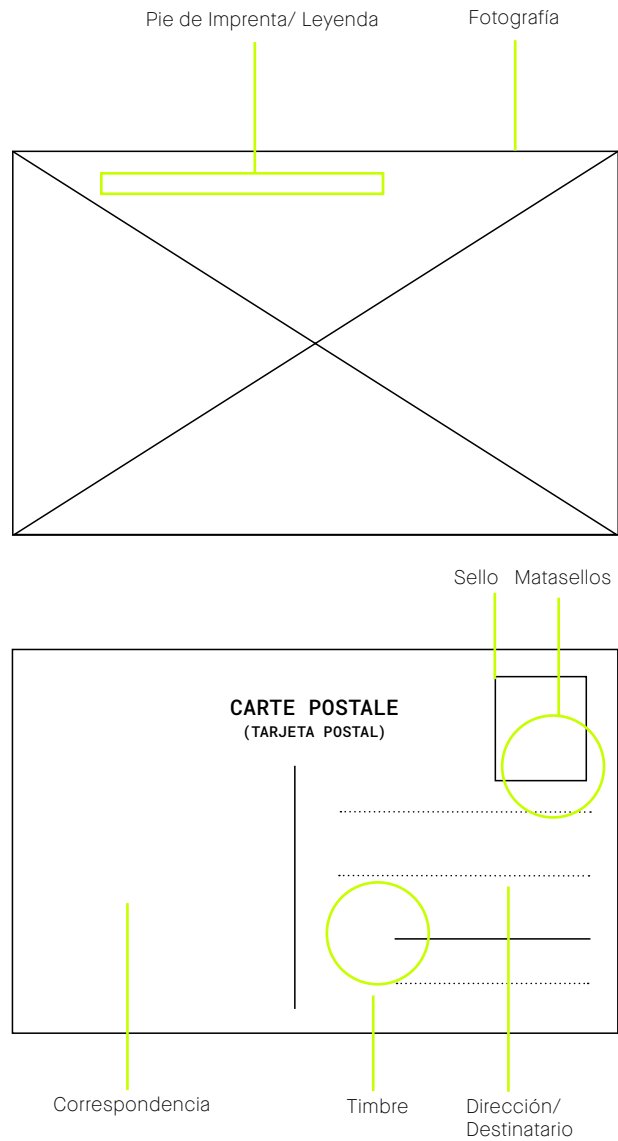
**Diagrama 2.** Anverso y reverso, Tarjeta postal sin reverso dividido. Elaboración propia. Referencia: Antonio Lehmann (1899) Memorias de Costa Rica [tarjeta postal]. Colección de Enrique Camacho.

Debido a la creciente demanda y popularidad de este tipo de tarjetas, la imagen en el reverso comenzó a ocupar cada vez más espacio, hasta cubrir toda la superficie de la postal. En muchos casos, los remitentes se veían obligados a escribir sobre la imagen debido a las normativas postales que reservaban el anverso para el/la remitente.

Ante esta situación, el servicio postal de Gran Bretaña decidió rediseñar la tarjeta postal, y esta modificación fue acogida por la Unión Postal Universal.<sup>33</sup> A partir de mediados de 1907 hasta la actualidad, se estableció el uso de la denominada “tarjeta con reverso dividido”. En esta nueva versión, el reverso de la postal presenta una línea vertical divisoria impresa, donde el lado izquierdo se destina al mensaje y el lado derecho para la dirección. De esta manera, la imagen fotográfica se convierte en el anverso de la tarjeta postal.

Según la comunicadora Mariluz Restrepo, este cambio en la percepción de las tarjetas postales y su imagen provocó una transformación en el comportamiento social asociado a su consumo.

La tarjeta postal había quedado oficialmente invertida. Esta reglamentación dio primacía a la imagen visual, minimizó la significación de las marcas institucionales y la constituyó en mucho más que un servicio de correo. (...) Al decretar el reverso como anverso; es decir, al nombrar ‘adelante’ lo que se había establecido como ‘atrás’ se ratificaba oficialmente lo que se había ido gestando en los quehaceres de impresores y usuarios. (Restrepo, 2010, p.38)



**Diagrama 3.** Tarjeta postal con reverso dividido. Elaboración propia. Referencia: (1913) Postal paseo colón [tarjeta postal Universidad de Concepción <http://catalogoafudec.udec.cl/>]

33. En julio de 1873, el gobierno alemán presentó a las delegaciones postales de Europa y Estados Unidos un proyecto para la creación de una Unión Internacional de Correos. El 9 de octubre de 1874, se firmaron los actos y protocolos que establecieron la Unión Postal Universal, la cual se convertiría en la organización internacional más grande en su ámbito.

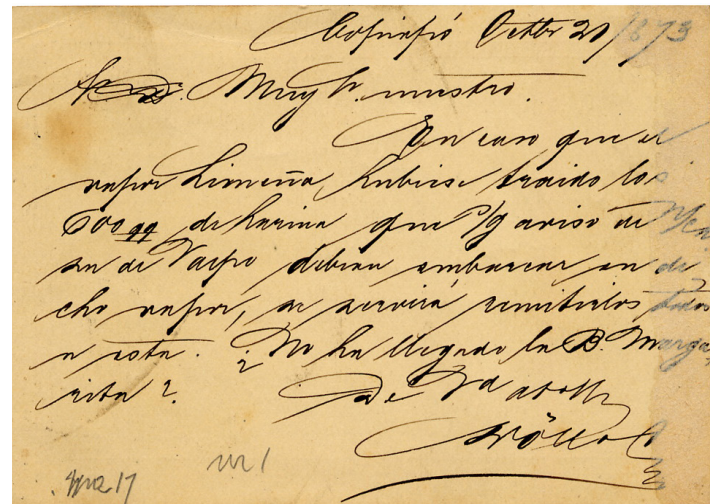


### 3. 2. Instalación de la Tarjeta Postal en Chile

La tarjeta postal surge durante las últimas décadas del siglo XIX, en un período de creciente industrialización. Su creación y evolución son posibles gracias al avance de las tecnologías gráficas, los medios de impresión y reproducción, así como a la participación de artistas y fotógrafos en un contexto marcado por la urbanización en expansión, las innovaciones en los sistemas de transporte y el incremento del turismo a nivel nacional e internacional durante el cambio de siglo.<sup>34</sup>

Las transformaciones sociales de la belle époque, la gran influencia europea y la invención de nuevos medios de comunicación y transporte, como el telégrafo y el tren, condujeron a la transformación, expansión y modernización del servicio postal. Como resultado, a fines del siglo XIX se comenzaron a implementar las primeras tarjetas postales en el Chile, convirtiéndose así en el primer país de Latinoamérica en adoptar este nuevo medio.

Esta adopción se puede dividir en dos procesos. En primer lugar, las empresas estatales de correos en Chile llevaron a cabo la reproducción de la “carta tarjeta”. En el año 1871, se introdujo una tarjeta provisional producidas por la imprenta Albión en Santiago. Sin embargo, la calidad deficiente llevó a que la Dirección General de Correos solicitara nuevos ejemplares a Estados Unidos. En consecuencia, hacia 1872, el correo de Chile encargó la fabricación de nuevas cartas tarjetas a dicho país, siguiendo el formato de la “post-card” de Inglaterra.<sup>35</sup>



**Fig. 38** TP01 Enviado desde Copiapo (1873) [Carta tarjeta]. Fuente: Colección Particular Pedro Aguirre, Viña del Mar, Chile.

34. Mariluz Restrepo. 2010. "En memoria de la tarjeta postal." Revista Comunicación y ciudadanía, no. 4, 34

35. Samuel Leon. 2007. "Historia de la postal en Chile". Valparaíso, (Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV), 51-55



**Fig. 39** Christian Enrique Valck (1852) photographic print; carte de visite [Tarjeta] Fuente: Brithish Museum

En segundo lugar, el surgimiento de la tarjeta postal a finales del siglo XIX en Chile está estrechamente ligado a los aportes de comerciantes, editores y fotógrafos migrantes. La introducción de la tarjeta postal se fundamenta en los conocimientos técnicos y estéticos traídos por extranjeros que se establecieron en el país. Durante este período, se evidenció un progreso significativo en el campo de la impresión y la fotografía, iniciado en la ciudad de Valparaíso a mediados de la década de 1840 con la llegada temprana del daguerrotipo.

Posteriormente, en la década de 1850, se introdujo el nuevo proceso fotográfico conocido como calotipia, el cual se distinguía del daguerrotipo al permitir la producción de múltiples copias de una imagen a partir de un solo negativo, utilizando papel en lugar de metal como soporte, lo que implicaba una mayor facilidad para reproducirlas.

A esto se suma la influencia técnica de la "carte de visite" (Fig. 39), considerada como precursora de la tarjeta postal. La "carte de visite" consistía en una fotografía de tamaño medianomontada en una tarjeta, generalmente con un fondo decorativo o paisajístico. Las personas solían intercambiarlas como gesto social o como medio para mantenerse en contacto. Este objeto sentó las bases para la popularización y aceptación social de la fotografía impresa en formato de tarjeta. La práctica de intercambiar "cartes de visite" creó una cultura de intercambio de imágenes fotográficas a distancia, lo que anticipó el posterior uso de la tarjeta postal.

A principios del siglo XX, se establecieron diversas casas comerciales en ciudades como Valparaíso, Santiago, Concepción, Temuco y Valdivia. Estas empresas fueron fundadas por extranjeros europeos, quienes crearon sus propias compañías editoras y sociedades para ofrecer servicios de fotografía e importación de artículos de librería. Este fenómeno, que el investigador y coleccionista chileno Samuel León denominó “centro de editores”, estaba directamente relacionado con el surgimiento de la tarjeta postal en Chile. Los centros de edición ocupaban un lugar importante en el ámbito económico, comercial y cultural de las ciudades en las que se establecieron.<sup>36</sup>

El punto de partida del surgimiento de la tarjeta postal en Chile se identifica en 1900, coincidiendo con el año en que en Europa se afianzó su verdadera identidad. De esta forma, la introducción de la postal ilustrada con imágenes obtenidas de distintos procesos fotomecánicos, se comenzó a asociar con la sólida relación que los primeros empresarios editores de Valparaíso tenían con la cultura europea. ( León 2007, p. 73)

De acuerdo con las investigaciones de Samuel León, durante este periodo se observa la expansión y el uso de la tarjeta postal debido a la formación cultural de los comerciantes, fotógrafos, artistas y editores. Entre ellos se destacan figuras como Carlos Brandt, Carlos Kirsinger, Reinaldo Weinreich y Luis Köber (de la Litografía Kober), entre otros. Estos editores introdujeron nuevas técnicas importadas de las artes gráficas y la fotomecánica.

Durante el período entre 1899 y 1912, se destaca como la era dorada de la tarjeta postal tanto en Chile como en el resto del mundo. En el caso de América Latina, estas décadas estuvieron marcadas por la consolidación de las repúblicas independientes y la búsqueda de una identidad nacional propia, en un contexto de influencia del romanticismo y del nacionalismo emergente.

La masificación de la tarjeta postal durante este período no puede atribuirse únicamente al avance técnico que permitió su producción de manera masiva, sino que también estuvo influenciada por esos factores culturales y políticos mencionados. La tarjeta postal no solo se convirtió en un medio de comunicación accesible, sino que también se convirtió en un objeto simbólico clave para representar y reafirmar la identidad de un territorio.

Es importante destacar el contexto histórico de cambio de siglo y la celebración del Centenario de la Independencia. Estos eventos contribuyeron a fortalecer el sentimiento de pertenencia nacional y la búsqueda de símbolos que representaran la identidad de cada nación. Además, el marco de observación establecido por los naturalistas Charles Darwin y Alexander von Humboldt a principios del siglo XIX también influyó en la percepción del territorio y en la representación presente en las tarjetas postales de la época.<sup>37</sup>

---

36. Samuel León. 2007. "Historia de la postal en Chile". Valparaíso, (Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV), 61

37. Ibidem 75



# Conclusiones Preliminares

En términos de la dimensión investigativa, se ha identificado una problemática poco explorada en el campo del diseño: la relación entre el paisaje y la colonización. Esta perspectiva nos ha permitido adentrarnos en el estudio de la imagen desde teorías poscoloniales y decoloniales, brindando nuevas herramientas conceptuales y analíticas.

En el caso específico de las tarjetas postales, los estudios realizados en el contexto latinoamericano y chileno nos han brindado una comprensión más profunda de los procesos de colonialismo y sus efectos en la visualidad. Esto nos permite considerar a las tarjetas postales como dispositivos coloniales, ya que refuerzan y perpetúan representaciones estereotipadas de las sociedades indígenas, que refuerzan la idea de otredad. Este fenómeno se puede observar no solo en la representación misma, sino también en el hecho de que las tarjetas postales se convierten en objetos de intercambio y colección.

A través de esta investigación se ha logrado recopilar y ampliar el conocimiento existente sobre las tarjetas postales en el contexto chileno y latinoamericano. Lo cual no habría sido posible sin las valiosas contribuciones y registros de investigadores y filatelistas chilenos, como Samuel León, Pedro Aguirre y Carlos Vergara. Asimismo, la Colección de Carlos Cornejo, almacenada en la Biblioteca Nacional de Chile. Han sido una fuente fundamental de información y material visual para llevar a cabo esta investigación.

En resumen, se puede concluir que el conocimiento del diseño y los estudios visuales pos y decoloniales ha tenido una importante contribución en el campo de la imagen. Además, se ha establecido que la tarjeta postal es un objeto que puede ser analizado en el contexto de los imaginarios territoriales establecidos durante la colonización, lo que nos proporciona una ventana para comprender las dinámicas de poder en la visualidad de América Latina y Chile.

PARTE III  
MARCO  
CONCEPTUAL



# Estudio de Tipologías

El proyecto tiene como objetivo intervenir en el objeto de estudio desde una perspectiva poscolonial, lo cual es crucial para realizar una crítica a las imágenes y discursos de colonialismo presentes en las tarjetas postales. Del mismo modo, el estudio de tipologías se centra en proyectos que utilizan imágenes de archivos como materia prima, tales como tarjetas postales, fotografías, videos u otros.

A continuación, se describen algunos referentes clave que ayudarán a determinar el proyecto de creación. Estos referentes utilizan la intervención gráfica como una respuesta crítica a procesos de conflicto históricos y/o políticos, considerando la procedencia del autor/a.

Estos proyectos se analizan desde la perspectiva de la creación de proyectos de diseño, los cuales se materializan en publicaciones o exposiciones.



**Fig. 40** Regina Silveira. BRAZIL TODAY, Brazilian birds (1977). Serigrafía sobre tarjeta postal. Fuente: [www.reginasilveira.com](http://www.reginasilveira.com)



**Fig. 41** Regina Silveira. BRAZIL TODAY, Indians from Brazil (1977). Serigrafía sobre tarjeta postal. Fuente: [www.reginasilveira.com](http://www.reginasilveira.com)

## REGINA SILVEIRA

(BRASIL, 1939-)

Artista brasileña. Sus obras se caracterizan por trabajar con las perspectivas espaciales a través de construcciones geométricas, lo que les permite entrelazar una crítica política de manera conceptual.

Una de sus obras es “Brazil Today”, una publicación editorial creada en 1977, basada en tarjetas postales con intervenciones gráficas. La publicación se divide en cuatro cuadernillos, que contiene un total de 24 tarjetas postales. Apoyándose en el fenómeno que busca criticar -el turismo- la artista reunió postales que compró en el aeropuerto nacional de São Paulo, utilizando la imagen proporcionada por el propio objeto como materia prima del proyecto. A partir de estas postales, realizó ampliaciones, reproducciones e intervenciones.

Las postales representan la cultura urbana, así como también indígenas obligados a presentarse tal como se espera que lo hagan, desde una mirada exotista que sitúa a las comunidades indígenas en otro tiempo y, al mismo tiempo, los somete a la cultura occidental-capitalista. De esta manera, cuestiona la cultura de masas y la construcción de símbolos iconográficos de Brasil utilizando la propia imagen que este le entrega.

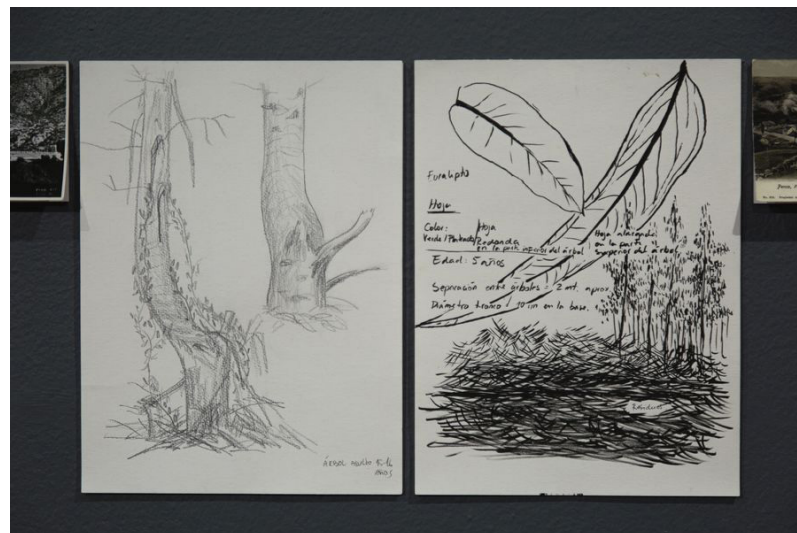


## AGENCIA DE BORDE (CHILE)

Colectivo chileno de investigación artística liderado por Rosario Montero, Paula Salas y Sebastián Melo, se sumerge en la exploración de los límites del paisaje y el territorio.

A través de su proyecto “Bosques de Fuego”, concebido como una respuesta a los devastadores incendios ocurridos en el año 2017, el colectivo examina minuciosamente el paisaje de las extensas plantaciones de eucaliptos que se extienden desde la Región de Valparaíso hasta los Ríos. En la exposición, se abordan las “cicatrices” que estas plantaciones han dejado en el paisaje. Mediante el uso de narrativas visuales como herramienta de análisis, se revela la presencia de los eucaliptos en este contexto, destacando su impacto visual y su significado simbólico en el paisaje.

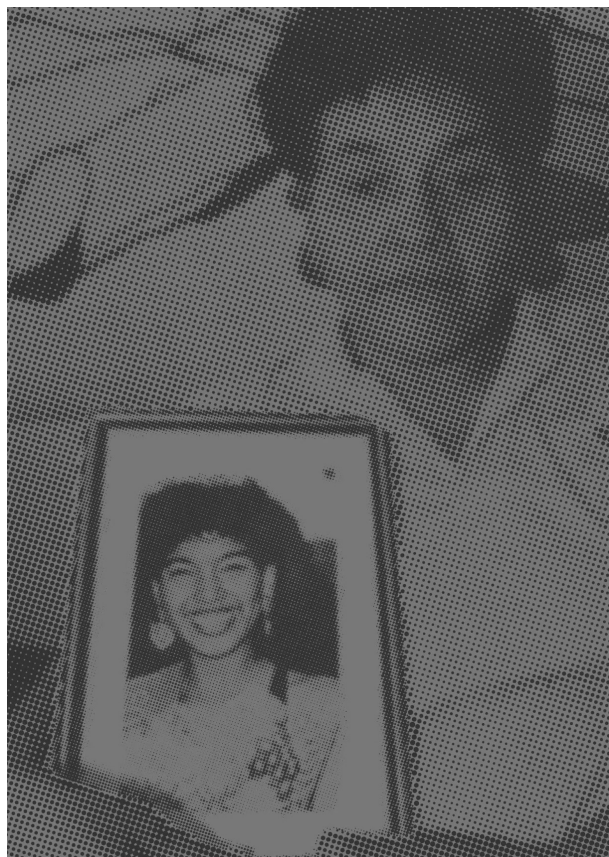
Una de las obras resultantes de este proceso de exploración, denominada “Eucaliptos: retratos”, se sumerge en la representación visual de estos árboles dentro de una cierta temporalidad. A través de la selección y recopilación de tarjetas postales, el proyecto busca profundizar en la comprensión de la presencia y la influencia de los eucaliptos en el paisaje, así como de su traducción y retrato dentro de este contexto. Este tipo de narrativa permite dar referencias para formas de interpretación e intervención dentro de la investigación.



**Fig. 42** Eucaliptos: retratos. 2020. Agencia de Borde. Fuente: <https://www.mssa.cl/>



**Fig. 43** Rosângela Rennó (2016) Operation A3-13.  
Fuente: [www.mor-charpentier.com](http://www.mor-charpentier.com)



**Fig. 44** Rosângela Rennó (2003) Corpo da Alma. Fuente: [www.mor-charpentier.com/](http://www.mor-charpentier.com/)

## ROSÂNGELA RENNÓ (BRASIL, 1962-)

Rosângela Rennó es una artista brasileña. Se destaca en el campo de la fotografía y las instalaciones conceptuales. Sus obras se inspiran en lo que ella denomina como “archivos muertos”: álbumes familiares, diapositivas encontradas, álbumes de recortes, libros, periódicos y objetos desechados. A través de ellos, busca cuestionar y desafiar la forma en que la historia y la memoria son construidas y representadas.

La obra de Rennó a menudo implica la recopilación y recontextualización de fotografías y objetos cotidianos para explorar las relaciones entre el pasado y el presente. La artista examina cómo las fotografías pueden influir en la construcción de la memoria colectiva e individual, examinando cómo las imágenes y los objetos pueden ser apropiados y resignificados desde diferentes contextos culturales, cuestionando así, las dinámicas de poder y las desigualdades presentes en la representación de ciertos grupos sociales.

El uso intencionado de la opacidad o semitono en muchas de las obras de Rennó desafía la concepción de que las fotografías son reproducciones exactas de la realidad. Según las declaraciones de la propia artista, el revestimiento utilizado lleva a la imagen “hasta el límite de la visibilidad”, lo que permite cuestionar la sobreabundancia de imágenes y la rapidez con la que se olvidan y descartan.

## DELIO JASSE (ANGOLA, 1980-)

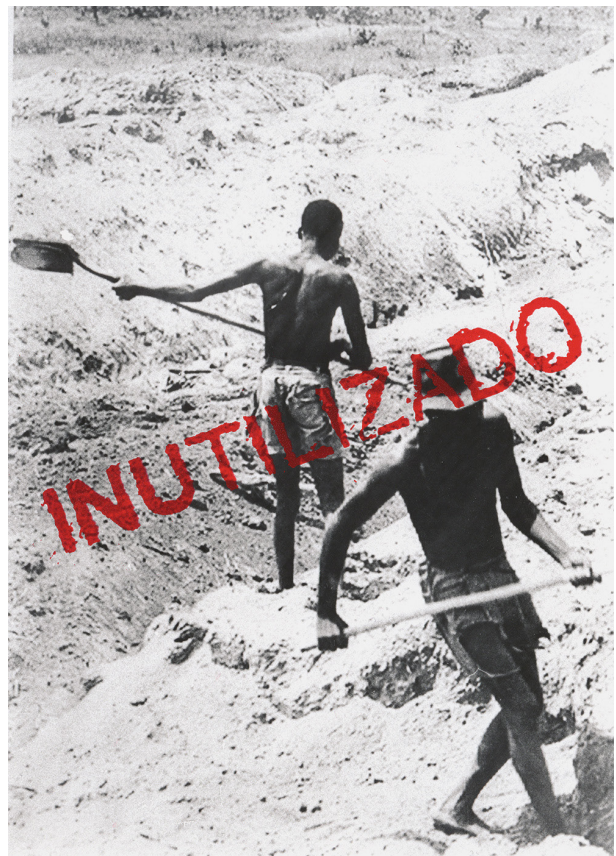
Delio Jasse nació en Luanda, la antigua colonia portuguesa de Angola. Se destaca en el campo de la fotografía y las intervenciones gráficas. Explora la historia de la colonización en África y se le considera un antropólogo-archivista, ya que sus obras se centran en el uso y búsqueda de fotografías procedentes de álbumes familiares, fotos de pasaportes y diapositivas disponibles en mercados locales.

El artista posee la habilidad de apropiarse de las fotografías y logra intervenirlas mediante el uso de técnicas de experimentación e impresión análoga, como la cianotipia, la platinotipia y la serigrafía. Además, incorpora gráficos extraídos de otros documentos, como sellos, palabras, timbres o firmas. Esta expresión se interpreta como una forma de contrapoder, ya que los elementos mencionados han sido utilizados previamente dentro de un sistema burocrático por la clase dominante.

De este modo, Jasse busca crear un discurso crítico de la relación entre colonialidad y la sistematización etno/racial. Sus obras tienen como objetivo evidenciar una sociedad basada en la segregación, lo cual contradice la pseudoteoría del lusotropicalismo que sostiene que los portugueses eran “mejores” colonizadores que otras naciones europeas. Estas intervenciones gráficas demuestran una nueva perspectiva sobre procesos relacionados con la colonialidad y la representación.



**Fig. 45** Delio Jassé (2017) Identidade Poética. Fuente: [www.deliojasse.com](http://www.deliojasse.com)



**Fig. 46** Serie Inutilizado(2021) [Gelatina de plata y serigrafía] Fuente: [www.deliojasse.com](http://www.deliojasse.com)



**Fig. 47** Biografías, 2011 - Video instalación.  
Fuente: New Exhibitions of Contemporary Art



**Fig. 48** El coleccionista, 2014 - Video instalación. Fuente: Mor Charpentier

## OSCAR MUÑOZ (COLOMBIA, 1951-)

Artista visual colombiano reconocido por su enfoque experimental y multidisciplinario, que abarca fotografía, instalaciones y videoarte, creando exposiciones e intervenciones. Su obra se caracteriza por cuestionar la contradicción inherente a la imagen y su relación con la identidad. Explora críticas sociales y políticas, especialmente dentro del contexto colombiano. Temas como la violencia, el conflicto armado, la desaparición forzada y la marginalidad son recurrentes en su arte, desafiando el papel que juega la producción artística y el consumo de imágenes en la normalización de la violencia sistemática.

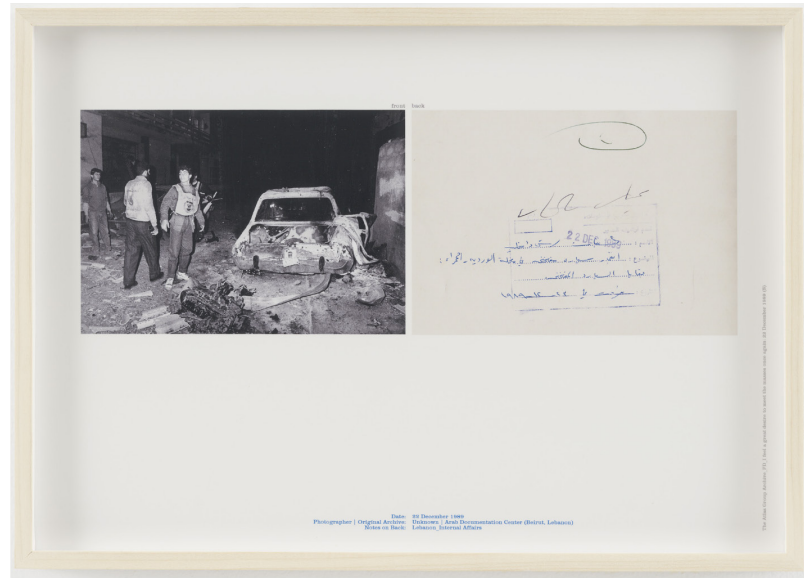
Experimentando constantemente con procesos, medios y técnicas para presentar la imagen, Muñoz desafía las convenciones artísticas establecidas. Por ejemplo, en su obra "El coleccionista" (2014-2016), una video instalación, el artista presenta a una persona de espaldas al espectador, organizando, clasificando y seleccionando un extenso archivo de retratos de individuos de diversas culturas. Esta obra subraya la lucha constante de la imagen contra el olvido, desafiando la capacidad del archivo para preservar y documentar la memoria colectiva.

## WALID RAAD (LÍBANO, 1967-)

Artista visual libanés. Se destaca por su trabajo multidisciplinario en fotografía e instalación, centrándose en la exploración de la historia contemporánea de Líbano, particularmente durante la guerra civil libanesa (1975-1990).

Raad es el fundador de “The Atlas Group”, una organización ficticia establecida en 1999, la cual se presenta como un colectivo con la misión de investigar y documentar la historia contemporánea del Líbano. Entre las obras destacadas dentro de este proyecto se encuentra “My Neck is Thinner than a Hair: Engines”. Esta obra reúne cientos de fotografías de motores de automóviles después de las explosiones, obtenidas de archivos de periódicos. Raad imprimió la fecha de la explosión, el nombre del fotógrafo (si estaba descrito) y una traducción de las anotaciones en la parte posterior.

La relevancia de este proyecto radica en cómo Raad utiliza elementos como el reverso y el manuscrito para habilitar narrativas adicionales. Al proporcionar una visión integral de las imágenes, no solo en términos visuales, sino también al contextualizar la información detrás de ellas, permite un acercamiento a las narrativas posibles con tarjetas postales.



**Fig. 49** Walid Raad (1996-2001). My neck is thinner than a hair: Engines. Fuente: MOMA



## ABY WARBURG (ALEMANIA, 1866-1929)

El historiador del arte alemán nacido en Hamburgo, Aby Warburg, fue pionero en el campo de la historia del arte y la teoría de la cultura visual. Se le reconoce principalmente por su labor en la creación de lo que se conoce como la Biblioteca Warburg, establecida en Hamburgo en 1900. Esta biblioteca se convirtió en un destacado centro de investigación interdisciplinario dedicado al estudio del arte.

Warburg desarrolló un enfoque único para el estudio de la cultura visual, combinando proyectos visuales y teóricos. Fue un pionero en el análisis de imágenes y en la comprensión de sus conexiones con la cultura. Una de sus contribuciones más notables fue el "Atlas Mnemosyne", creado en la década de 1920. Este atlas representaba un minucioso estudio de las imágenes a lo largo de la historia para rastrear sus transformaciones, representaciones y conexiones conceptuales.

El "Atlas Mnemosyne" no solo sirve como referencia de una herramienta para el estudio visual, sino que también como una forma de comprender el papel de las imágenes en la sociedad. Este proyecto trasciende su función como una mera herramienta de referencia para el estudio visual. Más bien, se erige como un testimonio del poder de las imágenes para moldear y reflejar la sociedad en la que surgen.



**Fig. 50** Aby Warburg (1928-29)

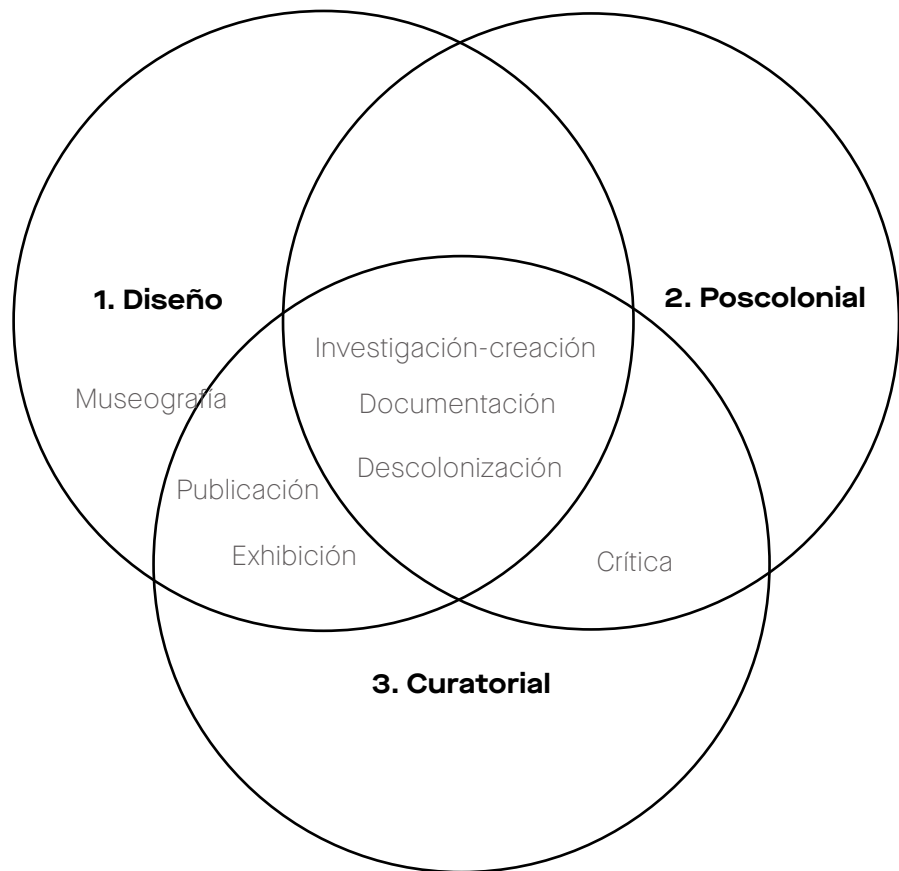
Atlas Mnemosyne, Panel 47, Panel 8.

Fuente: The Warburg Institute London  
<https://warburg.library.cornell.edu/panel>

# Propuesta Conceptual

## 1.1 Diagrama Conceptual-Proyectual

Para la materialización del proyecto es fundamental la creación de una propuesta conceptual que defina los aspectos en los cuales se puede ejecutar el proyecto. A través de la revisión de los conceptos que abortan el proyecto en su totalidad, se extraen conceptos en los cuales se abarcan desde la cultura visual y la búsqueda de áreas de desarrollo. Surge así la necesidad de trazar un diagrama que oriente la búsqueda de estrategias de diseño, permitiendo desentrañar y visualizar las ideas fundamentales de proyectación.



## 1.2. Concepto proyectual

A partir de la investigación llevada a cabo, desde una perspectiva teórica y tipológica en proyectos que incluyen imágenes de archivos, subraya la necesidad imperativa de que este proyecto asuma una postura política crítica hacia el colonialismo, desde lo poscolonial. Además, basándonos en el acercamiento conceptual, se procede con un proceso de investigación en el cual se pretende llevar a cabo un análisis visual para demostrar de qué manera la tarjeta postal se sustenta como un dispositivo colonial.

De esta manera, la investigación se enfocará en analizar los diferentes parámetros presentes en las tarjetas postales, considerándolas como una red compleja de elementos interconectados. Más allá del análisis fotográfico, se buscará examinar otros componentes de la imagen, como los bigotes litográficos, leyendas, crédito de imprenta, sellos, las direcciones y las dedicatorias. Estos elementos no solo proporcionan información visual, sino que también hechos relevantes dentro del proceso de colonización.

En consecuencia, el enfoque del proyecto se basa en la recopilación y organización desde prácticas curatoriales mediante el diseño, permitiendo la descontextualización y contextualización de imágenes, a través de una re apropiación del objeto. Esto proporciona a los espectadores comprender mejor el significado detrás de las representaciones visuales y facilitar la creación de narrativas coherentes que vinculan las imágenes entre sí. De esta manera, se planteará una propuesta curatorial centrada en tarjeta postal como soporte.



PARTE IV  
PROYECTO



# Proyectoración

A continuación, se detallará el procedimiento y las decisiones de diseño que configuran este proyecto de investigación y creación. De acuerdo con las especificaciones, se abordará la parte investigativa, incluyendo el registro y documentación, análisis documental, así como el desarrollo creativo basado en las decisiones de diseño y las posibles difusiones como proyecto final.

El proceso para llevar a cabo el proyecto se estructura en cuatro etapas fundamentales:

**1. Archivo:** Recopilación y documentación del material de tarjetas postales de la Araucanía. Esto incluye la creación de fichas técnicas y el estudio del contexto histórico y cultural asociado, mediante un mapa documental.

**2. Desarrollo Creativo:** Conceptualización y generación de conexiones subjetivas a partir de la selección de elementos relevantes relacionados con la problemática abordada. Se desarrollará un concepto central y se elaborarán narrativas que contextualicen las tarjetas postales dentro de un marco interpretativo.

**3. Guión:** Simplificación del sistema de conexiones subjetivas establecidas en la etapa de conceptualización. Organización estructurada para la presentación coherente y comprensible del proyecto.

**4. Medio:** Definición del diseño y formato de exposición. Esta etapa incluye la elección material y conceptual del proyecto final.

# Etapa 1: Archivo

## 1.1 Documentación

En una etapa inicial del proyecto, se lleva a cabo la documentación de imágenes de archivos en concordancia con el trabajo de campo. Los documentos son obtenidos de diversas fuentes, tal como se detalla a continuación:

### **MUSEOS |**

#### 1. Museo Histórico Nacional

Consulta presencial con Carolina Suaznabar Balderrama, encargada del archivo fotográfico, con acceso a material digital vía correo electrónico.

#### 2. Museo Benjamín Vicuña Mackenna

Acceso al material mediante consulta y comunicación por correo electrónico, otorgado por Solmaría Ramírez Ahumada, directora del museo.

#### 3. Museo Regional de la Araucanía

Consulta presencial con María José Rodríguez, conservadora del museo. La digitalización de los documentos es de elaboración propia y la Colección de Fotografía disponible en SURDOC.

### **BIBLIOTECAS |**

#### 1. Biblioteca Nacional de Chile

Consulta presencial junto a Carla Becker Jara, responsable del archivo fotográfico, y acceso material digital a través del sitio web.

#### 2. Biblioteca Digital de la Universidad de la Frontera de Temuco

Acceso a documentos a través de sitio web .

### **COLECCIÓN PRIVADA|**

#### 1. Colección Patricio Aguirre, Director de la Sociedad Filatélica de Chile.

La comunicación se llevó a cabo mediante correo electrónico y se accedió al material a través del sitio web [www.chilecollector.com](http://www.chilecollector.com)

## 1.1.1 Ficha técnica

Los documentos son clasificados y ordenados cronológicamente según su año de creación o emisión, ya sea descrito o interpretado. El período abarcará desde 1899 hasta 1935. Cada documento ha sido designado con un número de identificación único dentro del conjunto de recopilación. Adicionalmente, se proporcionará una ficha técnica integral para cada documento, abordando los aspectos fundamentales de las imágenes presentes, como el título, año, soporte (tipo documental), fuente (tipo de entidad), y la ciudad actual donde se encuentra el documento. Asimismo, se analizan elementos propios de la tarjeta postal, resaltando detalles que puedan ser relevantes para comprender el contexto y la naturaleza de cada documento.

En paralelo a la documentación y clasificación de tarjetas postales, se lleva a cabo un mapa documental sincrónico, que permita comprender y analizar el contexto en el cual se desarrolla el objeto, ya sea desde su aspecto histórico, político, material o técnico. A través de la línea sincrónica entre 1898-1935, se permite visualizar los diferentes temas a partir de un orden crónológico que permite ubicar lo que ocurre simultáneamente en el mismo tiempo.

NÚMERO	#
TÍTULO	[Determinado por fuente]
AÑO	[1898-1935]
AUTOR	[Editor/Imprenta/Fotógrafo]
SOPORTE	[Tarjeta Postal]
FUENTE	[Museo/ Biblioteca/ Archivo/ Colección]
LUGAR	[Ciudad de ubicación]
SELLO	[Estampilla/ franqueo]
MATASELLOS	[Anulación del sello]
TIMBRES	[Lugares de transición]
DIRECCIÓN	[Destinatario]
	[Traducción del manuscrito]

# 1.1.2 Mapa Documental

## Linea Sincrónica

Tarjeta postal de la  
Araucanía (1898-1935)

### ÁMBITO DOCUMENTAL

					 <p>1898</p>
--	--	--	--	--	---

### ÁMBITO MATERIAL

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

1883

Gustavo Milet  
El fotógrafo Se instala en Traiguén

1886

Obder Heffer  
El fotógrafo canadiense llega a Valparaíso.

1890

Viaducto del Malleco



Diseñado por Victorino Lastarria y las empresas francesas Gustave Eiffel y Schneider-Creusot.

1898

Puente Toltén



Puente Cautín



Diseñados y construidos por el ingeniero belga Gustave Verniory y la empresa metalúrgica francesa Schneider-Creusot.

### ÁMBITO TÉCNICO

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

### ÁMBITO POLÍTICO

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

1883

Fin de la Ocupación de la Araucanía

Domingo Santa María

1884

Se crea la comisión Radicadora de Indígenas.

Radicar a los indígenas en espacios delimitados, otorgando títulos de propiedad a indígenas, denominados Títulos de Merced.

José Manuel Balmaceda

1895

South America Missionary Society

Llega Charles Sadleir a Chol chol como el primer misionero de la SAMS. Funda la Misión Araucana.

Jorge Montt

1891  
Guerra civil

Conflicto armado entre partidarios del Congreso Nacional versus los del presidente Balmaceda.

Federico Errázuriz

1896

Misioneros Capuchinos

Llegada de los capuchinos de Baviera, Alemania.

República Parlamentaria

Cuestión Social

Término utilizado para referirse al conjunto de problemas económicos y sociales, que afectaron a los sectores populares entre 1888 y 1920.

## ÁMBITO DOCUMENTAL



## ÁMBITO MATERIAL

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

1902

Tragedia  
Puente Chol Chol

Puente de madera nativa que no resistió el peso del ferrocarril.

## ÁMBITO TÉCNICO

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1900

Carlos Brandt  
Editor alemán, pionero en las ediciones de tarjetas postales. Con casa de edición en Valparaíso, Santiago y Concepción.

1901

C. Kirsinger & Cia.  
Los alemanes Carlos Kirsinger y Reinaldo Weinreich realizan sus primeras ediciones en Valparaíso.

1902

Burmeister & Cia.  
Los alemanes Augusto y Jacobo Burmeister inician sus ediciones de postales en la ciudad de Valparaíso.

## ÁMBITO POLÍTICO

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.



**ÁMBITO DOCUMENTAL**

**ÁMBITO MATERIAL**

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

**ÁMBITO TÉCNICO**

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1904

**Fernando Valck**  
Editor alemán en la ciudad de **Valdivia**. Comienza a dedicarse a la edición de postales

**P. Springmuller**  
Editor alemán radicado en **Valdivia**. Sus primeras ediciones datan de 1904.

1905

**Carlos Bulling**  
Sus primeras ediciones abarcan desde 1905. Establece centro editor en **Valdivia**.

**E. Arenz**  
Editor austriaco. Comienza sus ediciones cerca de 1905 sobre tipos culturales de Lationamérica.

**ÁMBITO POLÍTICO**

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

## ÁMBITO DOCUMENTAL



## ÁMBITO MATERIAL

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

1906

Exposición "Mission-sausstellung"

Exhibición de la Misión Indígena Capuchina (1906-1932) en el Museo de Altötting, Alemania; donde se produjeron y vendieron tarjetas postales.

1909

Inauguración Puente Río Chol Chol, Nueva Imperial.



Puente de estructura metálica. Diseñado por la empresa francesa Schneider y Creusot.

1910

Muere Fernando Valck

## ÁMBITO TÉCNICO

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1907

Jose Hohmann funda su librería en **Traiguén** y comienza a realizar sus propias postales, con vistas de la ciudad.

1909

Carlos Bivort Editor belga. Propietario del Hotel del Comercio, en **Lota**; donde integra la edición de tarjetas postales.

1910

Mattensohn & Grimm Sociedad comercial en **Valparaíso**. En 1910, realiza sus primeras ediciones.

Jorge Allan Sus primeras ediciones datan del año 1910. Único representante de Kodak en **Valparaíso**.

## ÁMBITO POLÍTICO

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

Pedro Montt

Ramón Barros Luco

1910  
Centenario de Independencia

Cien años del inicio del proceso emancipador que llevó a la independencia.

República Parlamentaria  
Cuestión Social



## ÁMBITO DOCUMENTAL



## ÁMBITO MATERIAL

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

## ÁMBITO TÉCNICO

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1910

Adolfo Stegmann

Editor alemán, radicado en Concepción. En 1910, realiza sus primeras ediciones.

1912

Juan M. Sepúlveda V.

Sus primeras ediciones datan de 1912. Establecido en Santiago.

## ÁMBITO POLÍTICO

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

**ÁMBITO DOCUMENTAL**



1914

1915

1918

1919

**ÁMBITO MATERIAL**

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

1915

Durante la Exposición "Mission-sausstellung", se comienza a realizar la venta de tarjetas como parte de la recaudación de fondos, para llevar a cabo la Misión.

**ÁMBITO TÉCNICO**

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1915

Librería Excelsior  
Librería de los hermanos Letelier en Temuco.

**ÁMBITO POLÍTICO**

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

**ÁMBITO DOCUMENTAL**



1920



1925



1929



Fin de la Exposición "Mission-sausstellung"



1935

**ÁMBITO MATERIAL**

Referido al contenido fotográfico presente en la tarjeta postal.

1932

Gran Hotel Pucón

Se inicia la construcción del Gran Hotel Pucón, por la Empresa de Ferrocarriles del Estado.

1934

Inauguración del Hotel en Pucón



**ÁMBITO TÉCNICO**

Referido a las técnicas o autores partícipes de la creación del documento.

1930

Foto Mora

Enrique Mora, fotógrafo español, establece su centro editor en Santiago.

**ÁMBITO POLÍTICO**

Referido a procesos de conflictos o de colonización entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

1927

Ley de división de comunidades indígenas

Dividir las comunidades entregando terrenos como propiedad particular.

Régimen Parlamentario

Arturo Alessandri Palma

Carlos Ibáñez Del Campo

Arturo Alessandri Palma

Fin República Parlamentaria

# Etapa 2: Proceso Creativo

## 2.1. Conceptualización

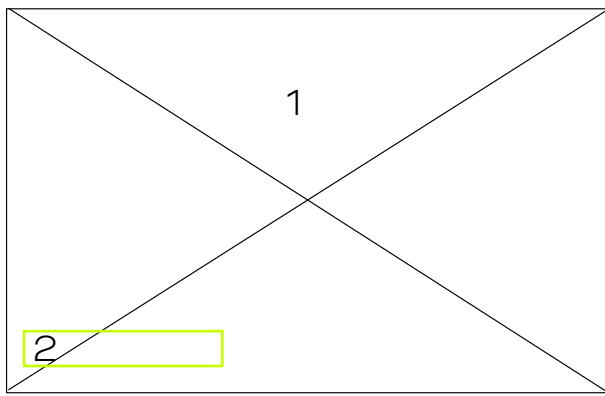
Para llevar a cabo la conceptualización del proyecto, ha sido primordial ejecutarlo desde la arqueología de la imagen, ésta emerge como una herramienta esencial para explorar como se presenta el colonialismo. Similar a cómo los arqueólogos excavan artefactos para comprender el pasado, la arqueología de la imagen "excava" en las imágenes para revelar las capas de significado que contiene el objeto. Esto implica un análisis minucioso de los elementos visuales presentes, con el objetivo de identificar cómo se utilizaron para afirmar y perpetuar el dominio colonial.

Siguiendo esta analogía, se busca utilizar los reversos de las tarjetas postales como fuentes de información que deben ser analizadas. Este enfoque se basa en enfatizar la importancia de examinar todas las facetas de una imagen para comprender su verdadero significado y contexto histórico. Esta práctica no solo permite contextualizar las imágenes, sino también evidenciar quién está detrás de su representación, reproducción y difusión, y cómo estas representaciones contribuyeron a la perpetuación del sistema colonial.

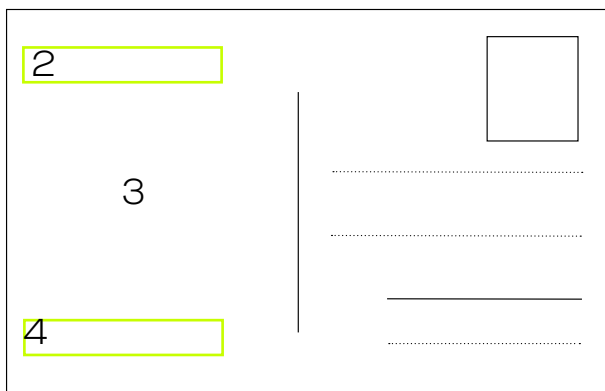
## 2.1.1 Análisis de elementos

En base a lo planteado anteriormente, se ejemplificara la determinación y organización de las tarjetas postales, para luego ser intervenidas. Estas fueron organizadas y analizadas según diferentes capas de significados:

### Anverso (Tiro)



### Reverso (Re-tiro)



## > 1. Fotografía de documento

A través del análisis fotográfico, se evidencian tres categorías: paisajísticas, etnográficas y misioneras. A partir de éstas se escogen aquellas que presentan una traza colonial más profunda, como en el caso de las etnográficas y que fueron realizadas dentro del marco de la Misión Capuchina Bavara de Alemania.

## > 2. Leyenda

Textos impresos que acompañan a la imagen, que suelen ser grabadas tanto en el anverso como reverso. En este caso, fueron extraídas aquellas que proporcionan información relevante para evidenciar el contexto en el que fue utilizado y lugar documentado.

## > 3. Mensaje

Se llevó a cabo el proceso de análisis de las dedicatorias presentes en las tarjetas postales, revelando información sobre un discurso colonial exotizante. Sin embargo, algunas de estas dedicatorias no pudieron ser transcritas debido al desconocimiento del idioma alemán y a la dificultad que presenta la legibilidad de la escritura.

## > 4. Crédito de Imprenta

Nombre del impresor de la especie postal, generalmente impreso hacia alguno de los bordes de la misma. A través del análisis de esta, se sugiere una clara influencia europea en su producción, evidenciada por los nombres directos de las industrias, sociedades comerciales y religiosas que proporcionaron pistas importantes para investigar los orígenes y la cultura subyacente de las imágenes representadas.

## 2.2 Definición de Intervención visual

Durante la investigación, se ha notado que las imágenes fotográficas suelen ser percibidas como inalterables en su contexto de uso postal; muy pocas muestra señales de alteración, como rayado. Por ello, se ha decidido emplear el uso de fragmentos (paratextos), para sobreponerlos sobre la fotografía del documento.

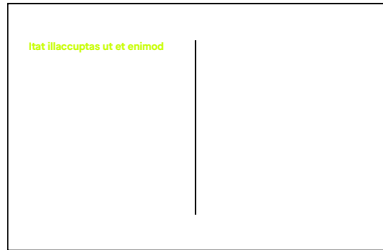
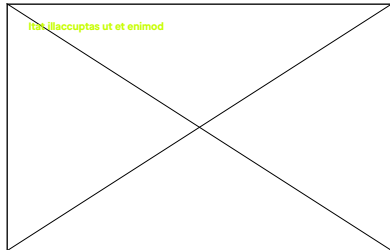
Esta técnica modifica la narrativa de la tarjeta postal, destacando aspectos que generalmente pasan desapercibidos. El contraste entre la fotografía y los datos que la contextualizan resulta predominante, ya que estos datos no son visibles a primera vista. Solo al dar vuelta la tarjeta postal se revela información sobre su lugar de impresión, el contexto en que fue utilizada, desde dónde fue enviada, etc.

De este modo, se propone extraer leyendas, detalles litográficos y pies de imprenta para transformarlos en un lenguaje único. Esta acción busca explorar el choque y la yuxtaposición de culturas, evidenciando que quienes reproducen estas postales pertenecen a una cultura occidental europea.

Para fundamentar la obra, se incluirán textos explicativos en el reverso de la tarjeta intervenida, que describirán los elementos y el contexto de la intervención. Esta estrategia enriquecerá la comprensión del espectador sobre las múltiples capas de significado y contexto presentes.

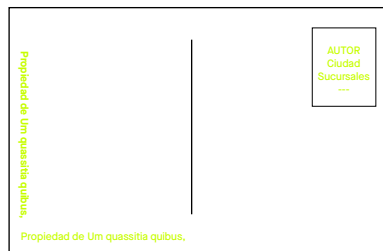
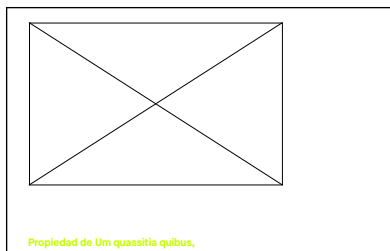
## 2.3 Traducción de Códigos Visuales

### Leyenda



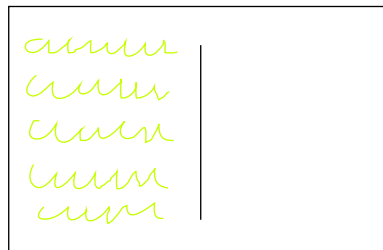
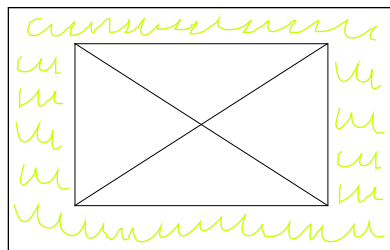
> La diagramación de la leyenda se presenta de manera horizontal o vertical, y puede ubicarse sobre la imagen fotográfica, debajo, al costado de esta o en el reverso hacia la izquierda.

### Pie de Imprenta



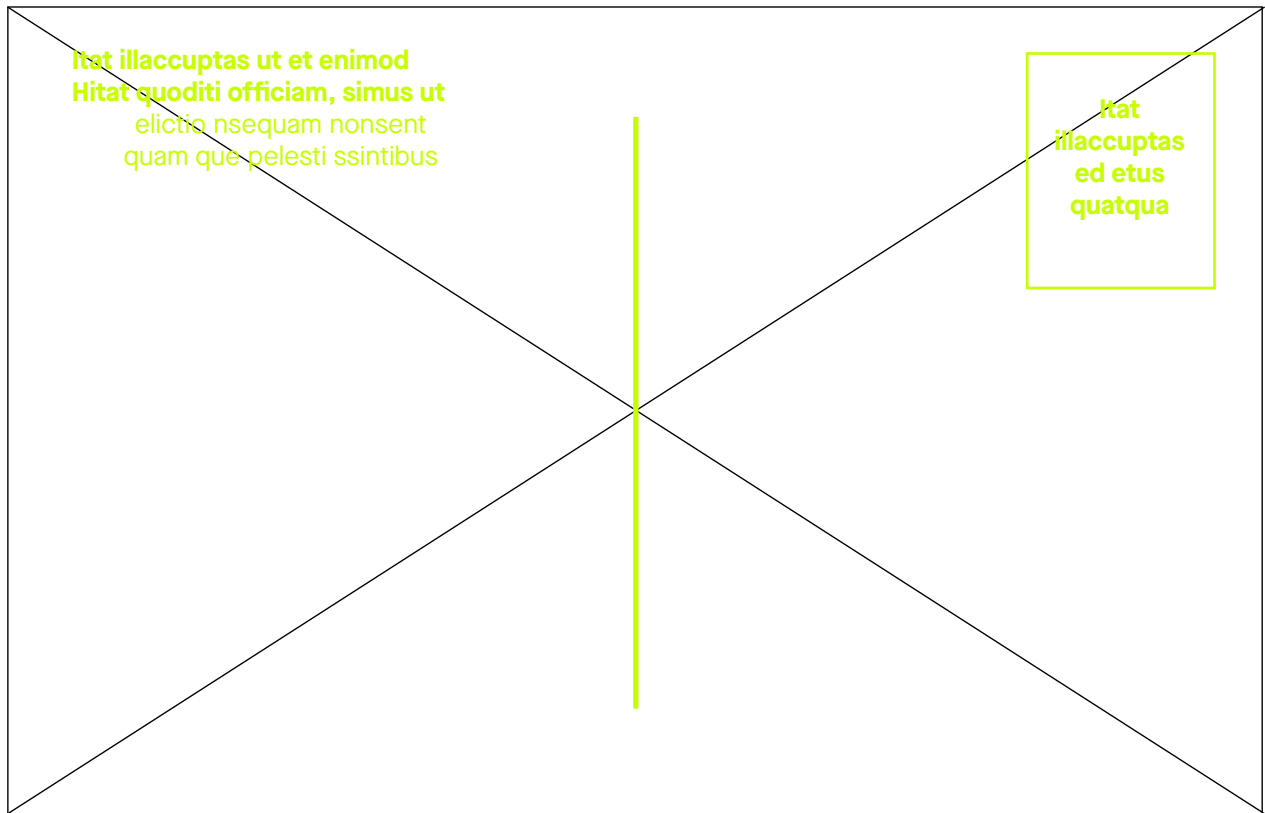
> La diagramación de los créditos de imprenta se desarrolla de forma vertical u horizontal a los costados de la imagen fotográfica o hacia los extremos del margen de la tarjeta postal. Asimismo, se han evidenciado dentro del rectángulo indicativo para el sello. Estos créditos se caracterizan por el uso de la expresión "propiedad de".

### Dedicatoria



> Las dedicatorias en la tarjeta postal se encuentran típicamente en el reverso y suelen estar escritas a mano. Antes de 1906, estas dedicatorias solían estar escritas alrededor de la imagen fotográfica. Con el diseño del reverso dividido, las dedicatorias deben colocarse obligatoriamente en el lado izquierdo de la tarjeta.

## 2.1 Desarrollo código único de intervención



Esta elección se fundamenta en varios aspectos significativos. Conceptualmente, se enfatiza el uso de elementos del reverso de la tarjeta postal dividida (desde 1909), los cuales se caracterizan por una línea divisoria, la leyenda y el sello en las esquinas superiores. Metafóricamente, esto implica traer lo que está detrás hacia adelante, simbolizando la influencia de la cultura occidental que prevalece sobre la cultura indígena representada en la fotografía. Este contraste cultural sugiere un choque y la imposición del dominio de quienes capturan y reproducen la imagen. Además, reinterpretar la forma y función del reverso tiene el propósito de construir una narrativa visual centrada en los paratextos.



# Etapa 3: Contenido

## 1. Serie de Postales

Mediante las ideas planteadas anteriormente, a continuación se mostrará la serie de tarjetas postales editadas que han sido el resultado del proceso. En total, se han elaborado 20 tarjetas postales: 10 de editores comerciales e industrias, y 10 de la Misión Capuchina de Baviera de Alemania.



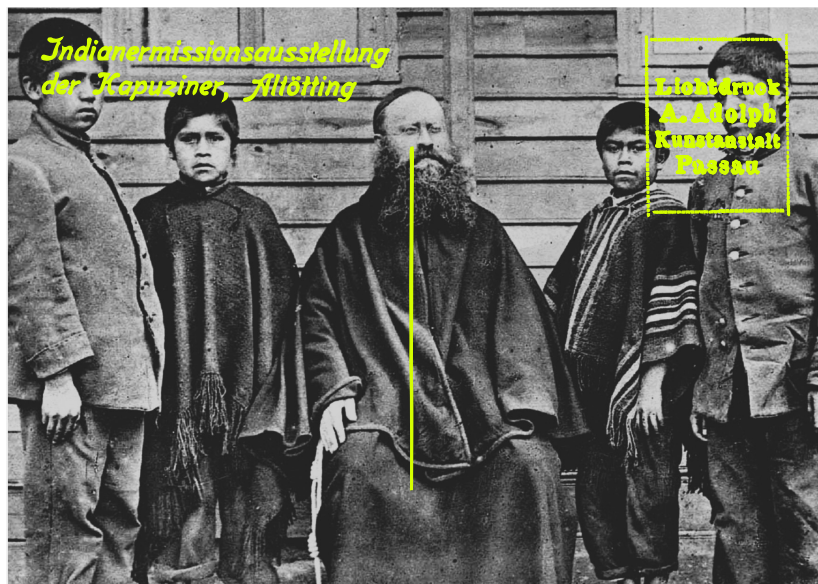
### CONTENIDO NARRATIVO

#### Missionsstation Las Casas

Tarjeta postal en el marco de la "Exposición de la Misión indígena" en el Museo de Altötting, Alemania (1906-1932), con referencia al asentamiento en Las Casas. La Exposición promovió el encuentro entre misioneros y mapuche, mostrando su labor colonizadora a través del cristianismo.

#### FUENTE

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Misionero y niños mapuches  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



### CONTENIDO NARRATIVO

#### Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting

Título otorgado a la "Exposición de la Misión indígena" en el Museo de los Capuchinos bávaros en Altötting, Alemania (1906-1932). Las tarjetas postales exhibidas fueron editadas por Lichtdruck A. Adolph en Passau, Alemania.

#### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Misionero y niños mapuches  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



Südamerikanische  
Indianermission der bayr.  
Kapuziner, Chile.

Durch Einwendung eines  
Almosens von 20 Pf., wird man  
Wohltäter der Mission u.  
erhält dafür den Anführer  
Frankfurtländer zugesandt.

#### CONTENIDO NARRATIVO

##### Wird man Wohltäter der Mission - "Te conviertes en benefactor de la misión"

Extracto que evoca al llamado de convertirse en benefactor de la colonización en el sur de Chile, por la compra de tarjetas postales. Utilizada en el contexto de la recaudación de fondos para llevar a cabo la Misión Capuchina en la Araucanía.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1915  
Feierliche Überreichung d.  
Hauptlingsstabes durch den...  
Archivo Iconográfico  
Univ. de la Frontera de Temuco



Casa misional de Toltén.  
R. P. Jerónimo

Ottmar  
Zieher  
München

#### CONTENIDO NARRATIVO

##### Ottmar Zieher, München

Tarjeta Postal de la Casa Misional Capuchina en la ciudad de Toltén. Fue editada e impresa por Zieher en la ciudad de Múnich, Alemania.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Casa Misional de Toltén  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



*Misiones de  
los Capuchinos  
Araucanía*

**Lichtdruck  
A. Adolph  
Kreuzstalt  
Passau**

#### CONTENIDO NARRATIVO

##### A. Adolph Lichtdruck

Editor alemán

Realizó la impresión de la mayoría de las tarjetas postales de la Misión Capuchina en la Araucanía. Éstas no fueron impresas en la región, sino que en Passau, Alemania.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Schlachttag in der Mission  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



*Südamerikanische  
Indianermission der  
bayr. Kapuziner, Chile  
Missionsstation Bajo Imperial*

**Lichtdruck  
A. Adolph  
Kreuzstalt  
Passau**

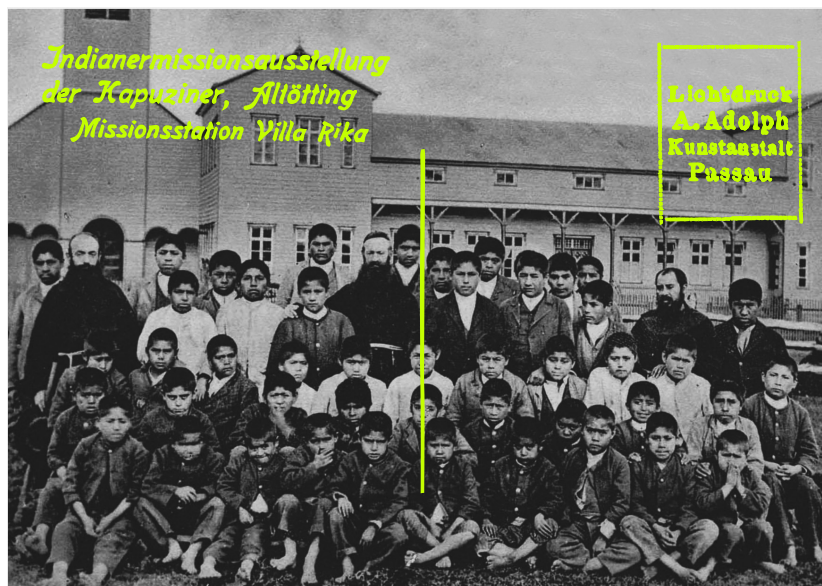
#### CONTENIDO NARRATIVO

##### Südamerikanische Indianermission der bayr. Kapuziner, Chile.

Leyenda que hace referencia a la Misión de los capuchinos bávaros de Alemania realizada en Sudamérica. A mediados de la década de 1890, se integran en Chile, hacia el sur del país.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Kreuzwestern des hl.  
Franziskus und Indianerknaben  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



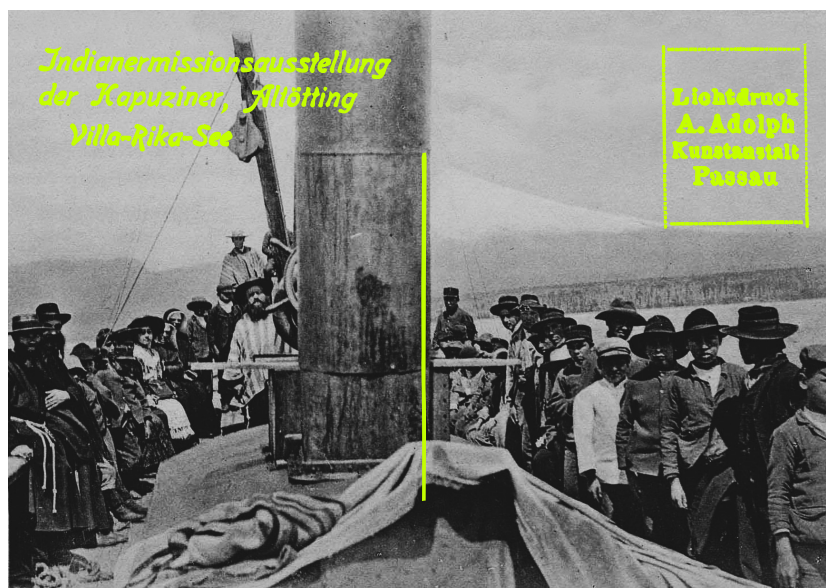
#### CONTENIDO NARRATIVO

##### Missionsstation Villa-Rika

Tarjeta postal en el marco de la "Exposición de la Misión indígena" en el Museo de Altötting, Alemania (1906-1932), con referencia al asentamiento en Villarrica. La Exposición propagó la labor educativa y colonizadora hacia los mapuche.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Indianermissionsausstellung  
der Kapuziner, Altötting  
Missionsstation Villa Rika  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



#### CONTENIDO NARRATIVO

##### Villa-Rika-See

Tarjeta postal en el marco de la "Exposición de la Misión indígena" en el Museo de Altötting, Alemania (1906-1932), con referencia al asentamiento en Villarrica. La Exposición propagó la labor educativa y colonizadora hacia los mapuche.

##### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1910  
Ausflug auf dem Villa-Rika -  
See mit Dampfer.  
Archivo Iconográfico  
Universidad de la  
Frontera de Temuco



Südamerikanische  
Indianermission der bayr.  
Kapuziner, Chile.

Gegen ein Missionsalmosen von  
50 Pfg. erhält man den Altöttinger  
Franziskuskalender zuges.

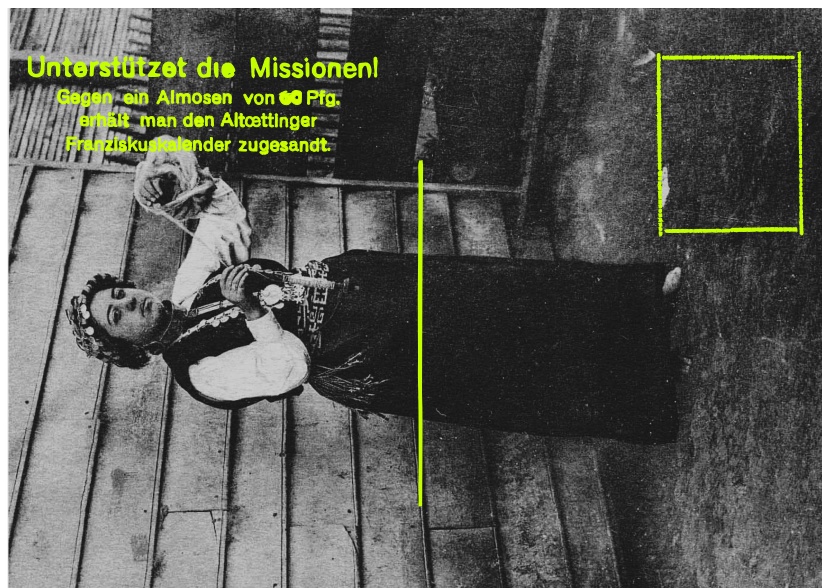
Lichtdruck  
A. Adolph  
Kunstverlag  
Passau

#### CONTENIDO NARRATIVO

Gegen ein Missionsalmosen von  
50 pfg. erhält man den  
Leyenda utilizada en el contexto  
de la recaudación de fondos  
para llevar a cabo la Misión  
Capuchina en la Araucanía. El  
aporte de una limosna a cambio  
del Calendario franciscano.

#### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1915  
Indianerknaben (Weizen röstend  
der Missionsstation Villa Rika  
der bayer Kapuziner in Chile  
Archivo Iconográfico  
Univ. de la Frontera de Temuco



Unterstützt die Missionen!

Gegen ein Almosen von 100 Pfg.  
erhält man den Altöttinger  
Franziskuskalender zugesandt.

#### CONTENIDO NARRATIVO

Unterstützt die Missionen!  
"Colabore con la misión".

Leyenda utilizada en tarjetas  
postales de la misión Capuchina  
, con la finalidad de buscar  
financiamiento de la sociedad  
alemana, durante la "Exposición  
de la Misión indígena" en el  
Museo de Altötting, Alemania  
(1906-1932)

#### Fuente

Misión Capuchina, Ca. 1915  
Indianerin mit der Spindel  
Archivo Iconográfico  
Univ. de la Frontera de Temuco



#### CONTENIDO NARRATIVO

##### **Union Postale Universelle** **Organismo de la ONU**

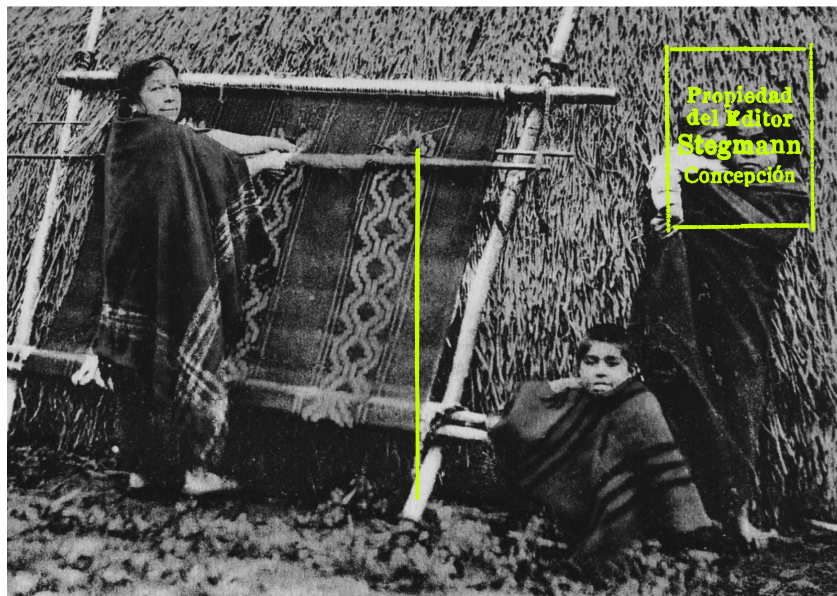
Creado en 1874 en Suiza. Su propósito fue establecer reglamentos del sistema postal, con el objetivo de generar la comunicación y envío internacional a través del servicio de correos.

---

##### **Fuente**

Pablo Springmuller, Ca. 1910  
Chozas Araucanas  
Archivo de Postales  
Museo Histórico Nacional

---



#### CONTENIDO NARRATIVO

##### **Adolfo Stegmann**

Editor alemán

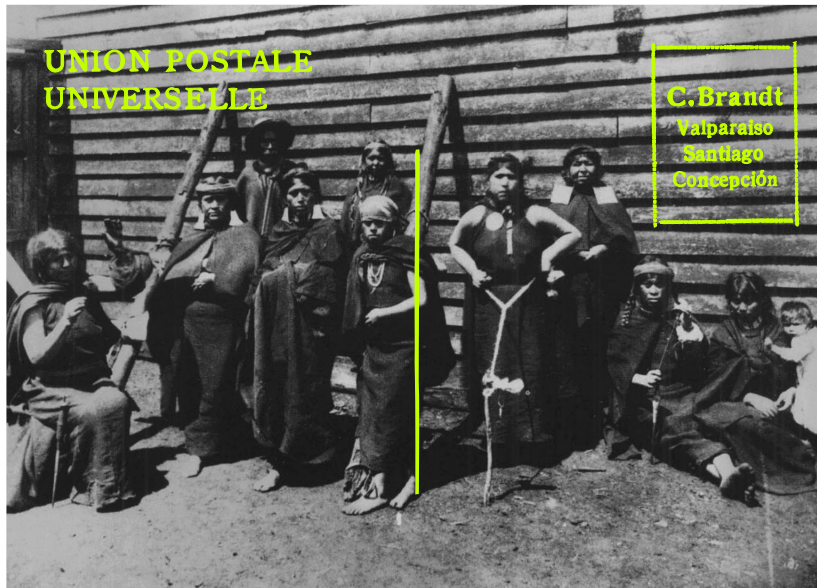
Llega a Chile en 1890 y se radica en la ciudad de Concepción. Comenzó a crear sus primeras ediciones hacia 1910. Cerca de 1919 comienza a editar series con fotografías mapuche.

---

##### **Fuente**

Adolph Stegmann, Ca. 1919  
Indias Araucanas  
Colección Carlos Cornejo  
Biblioteca Nacional de Chile,  
Santiago.

---



#### CONTENIDO NARRATIVO

**Carlos Brandt**  
**Editor Alemán**

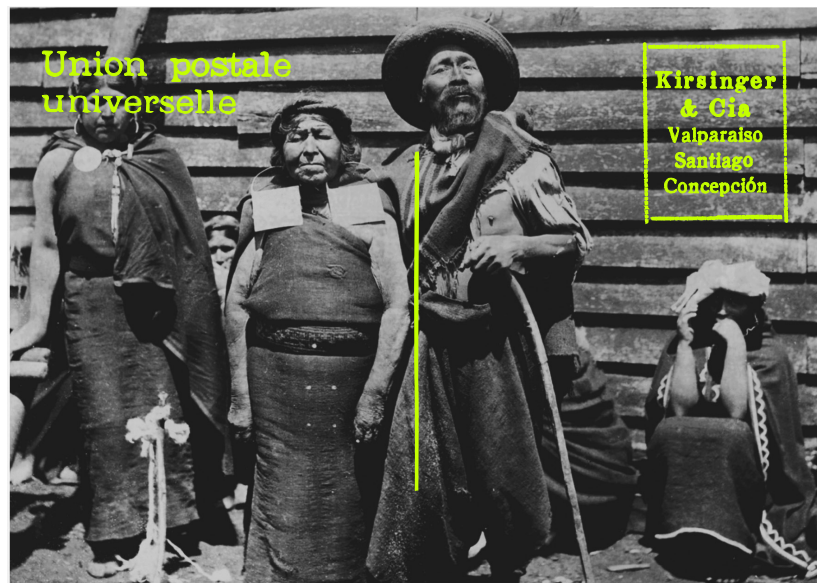
Pionero en la edición de tarjetas postales. Cerca de 1900 realiza sus primeras ediciones. Estableció su centro editor en Valparaíso, Santiago y Concepción. Se retira en 1909.

---

#### Fuente

Carlos Brandt, 1903  
Mapuches  
Colección Particular  
Patricio Aguirre, Viña del Mar

---



#### CONTENIDO NARRATIVO

**C. Kirsinger & Cia.**  
**Sociedad alemana**

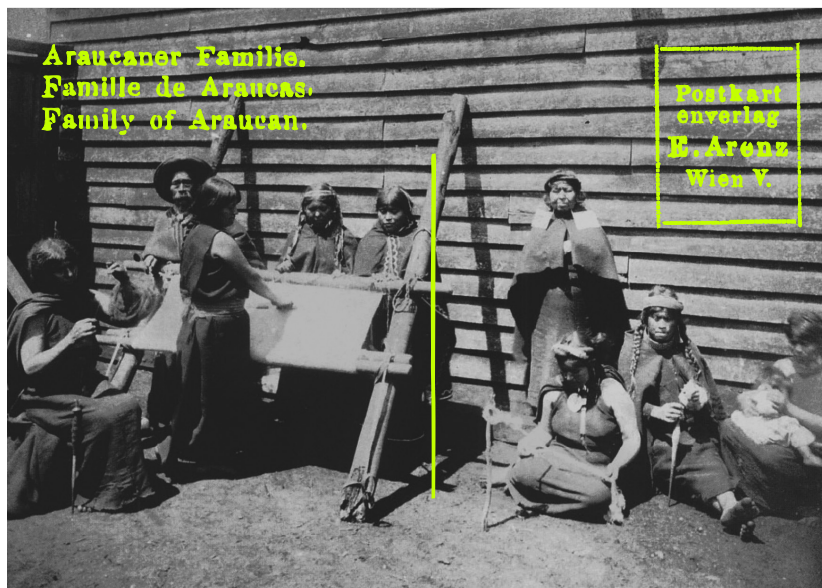
Carlos Kirsinger y Reinaldo Weinreich, fundan centro comercial en Valparaíso, con sucursales en Santiago y Concepción. Sus primeras ediciones datan de 1901.

---

#### Fuente

C. Kirsinger & Cia. Ca 1905  
Indios Araucanos  
Colección Particular  
Patricio Aguirre, Viña del Mar

---



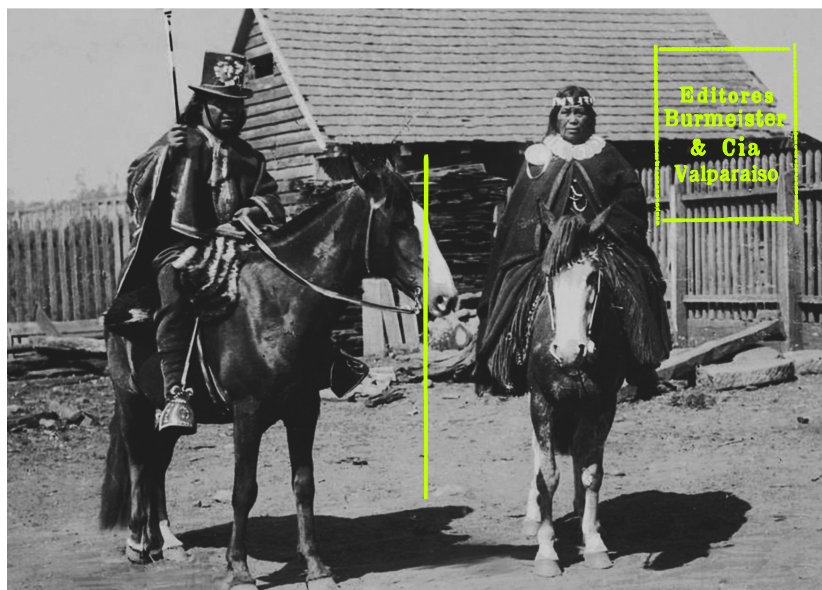
Araucaner Familie.  
Famille de Araucans.  
Family of Araucan.

Postkart  
verlag  
E. Arenz  
Wien V.

**CONTENIDO NARRATIVO**

E. Arenz, Wien V.  
Editor e impresor austriaco  
Realizó tarjetas postales sobre tipos culturales y paisajes de la región latinoamericana.

**Fuente**  
E. Arenz. Ca. 1905  
Familia Araucana  
Colección Particular  
Patricio Aguirre, Viña del Mar



Editores  
Burmeister  
& Cia  
Valparaiso

**CONTENIDO NARRATIVO**

Burmeister & Cia.  
Sociedad alemana  
Casa comercial fundada en Valparaiso en 1857 por Augusto Burmeister y continuada por Jacobo Burmeister. Comenzó la edición de tarjetas postales a mediados de 1902.

**Fuente**  
Burmeister & Cia. 1905,  
Caciques Aruacanos  
Colección Carlos Cornejo  
Biblioteca Nacional de Chile,  
Santiago





#### CONTENIDO NARRATIVO

**Carlos Bivort**  
**Editor belga**

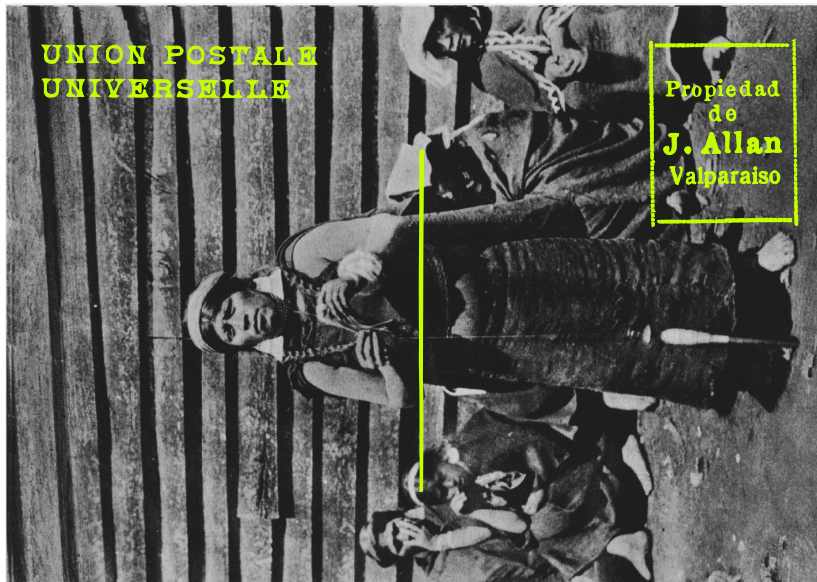
En 1909, se radicó y estableció su centro editor en la ciudad de Lota, donde fue propietario del Hotel del Comercio. En sus tarjetas postales, integra estratégicamente sus dos actividades: editor y propietario de la industria hotelera.

---

#### Fuente

Carlos Bivort, Ca. 1910  
Ngillatun grupo de indios  
Colección Particular  
Patricio Aguirre, Viña del Mar

---



#### CONTENIDO NARRATIVO

**J. Allan**  
**Fotógrafo**

Adquirió establecimiento comercial en Valparaíso, que reemplazó a Foto Spencer, fotógrafo estadounidense. En 1910, se convirtió en el único representante de Kodak en la ciudad.

---

#### Fuente

Jorge Allan, Ca. 1919  
Mujeres Araucanas  
Colección Carlos Cornejo  
Biblioteca Nacional de Chile,  
Santiago

---



#### CONTENIDO NARRATIVO

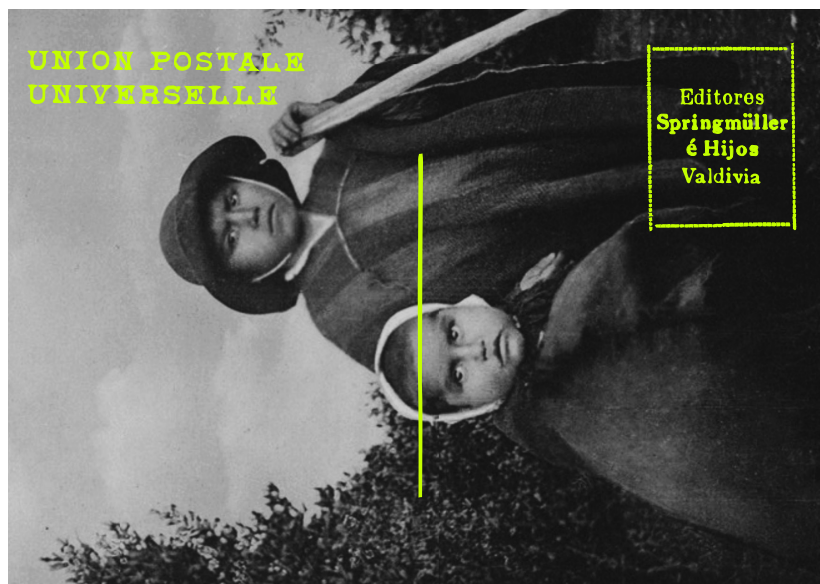
##### Kodak

##### Industria estadounidense

Pionera en la industria de la fotografía. "Kodak stamp here" es una instrucción para indicar dónde se debe colocar el sello postal. Diseñada para ser utilizada con una cámara instantánea.

##### Fuente

Autor no identificado, Ca.1935  
Grupo Araucano  
Colección Carlos Cornejo  
Biblioteca Nacional de Chile,  
Santiago.



UNION POSTALE  
UNIVERSELLE

Editores  
Springmüller  
é Hijos  
Valdivia

#### CONTENIDO NARRATIVO

##### P. Springmuller e hijos

Editor alemán

Pablo Springmuller fundó una casa comercial en Valdivia, la cual fue continuada por sus hijos. Desde 1904, el centro editor realizó sus primeras ediciones de postales.

##### Fuente

P. Springmuller, Ca. 1910  
Niños Mapuches  
Colección Carlos Cornejo  
Biblioteca Nacional de Chile,  
Santiago.

# Etapa 4: Medio

## 1. Aspectos formales

**SOPORTE|** La elección del soporte se fundamenta en la lógica curatorial, destacando su relevancia en relación con el objeto de estudio. La tarjeta postal se utiliza como medio específico para exponer y exhibir la crítica e interpretación investigativa desarrollada tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Este medio de diseño ofrece la ventaja de presentar información de manera dual: en su cara frontal, permite intervenir y rescatar elementos fotográficos y paratextuales relevantes, mientras que en su cara posterior facilita el análisis investigativo detallado, enfocado en aclarar y profundizar en los aspectos teóricos del tema abordado.

**ASPECTOS TÉCNICOS|** Impresión digital sobre papel semibrillante con tintas en RGB. Esto permitió una reproducción precisa y más amplia de los colores en la cara a color (full color) de la tarjeta postal, ligada al color fluorescente.

Formato A6: Las tarjetas postales tendrán un tamaño estándar de 10,5 × 14,8 cm.

## 2. Aspectos gráficos

**TIPOGRAFÍA** | La elección de las fuentes tipografías utilizadas en los requerimientos de diseño se basan en acercamientos a las utilizadas dentro del contexto de la tarjeta postal y su servicio. A partir del análisis se pueden identificar diferentes inclinaciones de diseño de letras, explicadas a continuación:

**PUENTE  
MALLECO  
TEMUCO  
18.IV.1900  
CHILE  
CORREOS**

### **SAA SERIES**

"SAA Series" es una familia de fuentes diseñada por el estudio de diseño tipográfico alemán URW Type Foundry en 1980. Su enfoque tipográfico se inspira en las apariencias de los sellos postales utilizados en el tránsito de tarjetas, así como en las similitudes con las leyendas utilizadas en ellas.

POSTCARD  
Poskarte  
Tarjeta Postal  
UNION POSTALE  
UNIVERSELLE  
Chile

## Maison Neu

La tipografía "Maison Neue", diseñada por Timo Gaessner y lanzada en 2012, representa una versión actualizada y expandida de la tipografía "Maison" creada por Milieu Grotesque en 2009. Reconocida por su estilo contemporáneo, "Maison Neue" equilibra formas geométricas y orgánicas. Esta tipografía fue seleccionada por su inspiración en el minimalismo del diseño modernista del siglo XX.

UNION POSTALE  
UNIVERSELLE  
Carte Postale  
Araucanos  
*„Villa Rica.*  
Malleco- Chile  
Nro. Propiedad Editor

## Presley Slab

Presley Slab es una tipografía creada por el diseñador argentino Alejandro Paul. Este tipo de letra fue desarrollado y lanzado por Sudtipos, una fundición tipográfica fundada por Alejandro Paul y Angel Koziupa en Buenos Aires, Argentina. Los pesos más ligeros de Presley Slab se inspiran en un espécimen tipográfico de finales del siglo XIX. Esta tipografía presenta serifas contrastadas decorativas que evocan una estética europea. Su uso se basa en las tipografías utilizadas en pies de imprenta, leyendas y la Union Postale Universelle.

**TÍTULO** | El nombre del proyecto se basa en tres conceptos clave: 'Postal' como objeto de estudio, 'Colonial' como problema y 'Postcolonial' como crítica. Aprovechando las similitudes entre las sílabas de estas palabras, se generan múltiples lecturas que van desde 'postcolonial' hasta 'postal colonial'. Esta estrategia refleja la intersección de los temas abordados. De modo que, encapsula de manera precisa la esencia y los objetivos del proyecto de investigación. El subtítulo que lo acompaña, "Tarjetas Postales e Imaginarios Poscoloniales", busca ilustrar el tema principal de manera directa, revelando el objeto de estudio.

El diseño del título se basa en la inclusión de una línea horizontal. Esta línea no solo facilita la conexión entre sílabas, sino que también genera un tachado en el término "coloni", lo que permite una lectura en segundo plano. Además, conceptualmente transmite la idea de el envío y desplazamiento, elementos fundamentales del servicio postal. En conjunto, el uso de estas líneas persiste en la idea de una cohesión visual y profundidad conceptual.

**COLOR** | Dentro de las posibilidades para realizar la intervención, se buscó emplear un color contemporáneo que diferenciara este proyecto de otros similares en las tipologías estudiadas. Por ello, se experimentó inicialmente con dos colores: verde y naranja, seleccionados tras observar la impresión de las tarjetas postales.

Finalmente, se optó por aplicar un enfoque fluorescente, lo cual aporta un matiz poscolonial crítico y contemporáneo, además de captar la atención hacia los paratextos. Entre los dos colores evaluados, se decidió utilizar el verde fluorescente por su luminosidad, que ofrece un alto contraste y legibilidad mayor. Esto permite aumentar la visibilidad y destacar elementos que, de otro modo, pasarían desapercibidos.



#c7fe00  
RGB 200, 255, 0

# POST~~COLONIAL~~

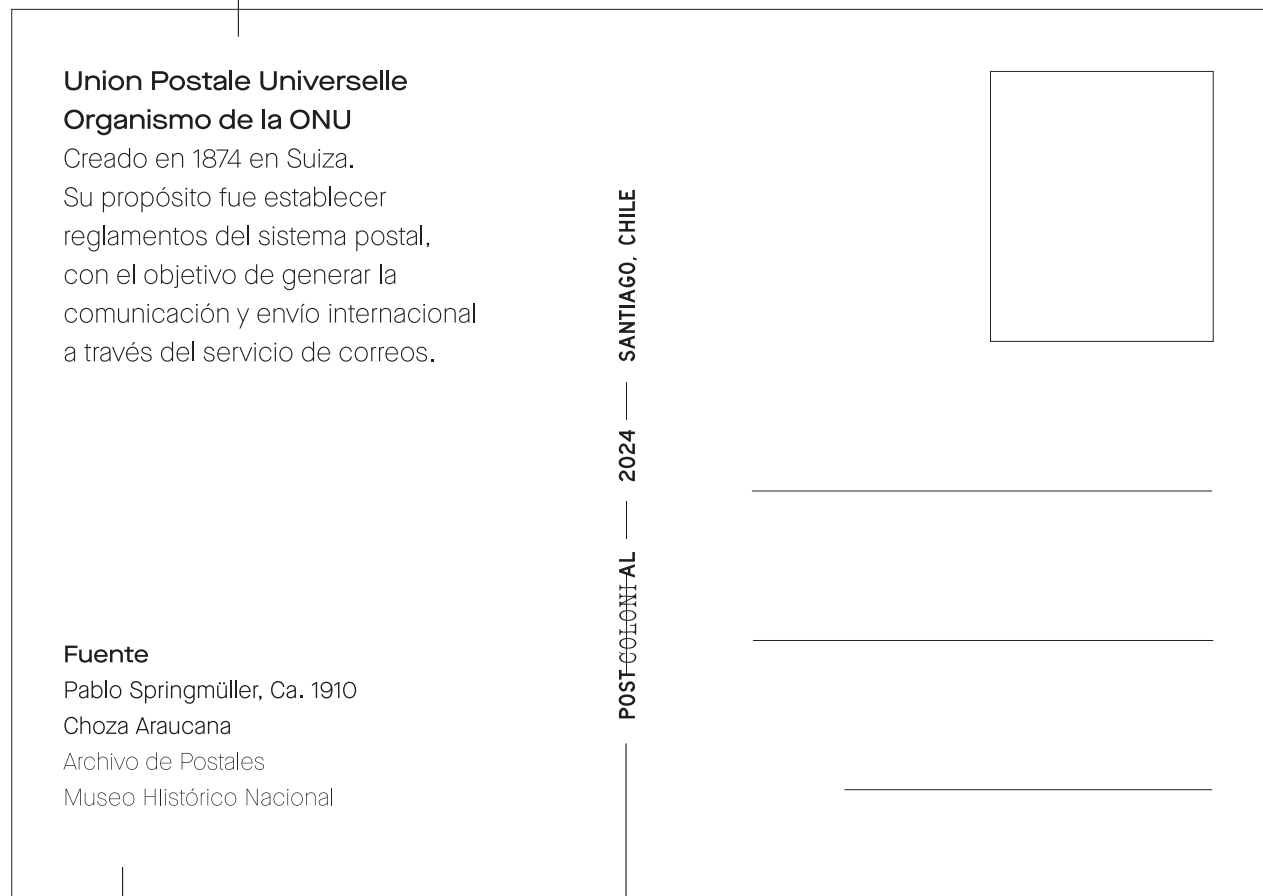
**POSTAL**  
SAA SERIES  
SAASERIESDDOT

COLONI  
PRESLEY SLAB  
EXTRALIGHT

# DIAGRAMACIÓN DEL REVERSO POSTAL

El diseño del reverso se realiza a partir de los formatos estándar y obligatorios dentro de la tarjeta postal con reverso dividido. Se realiza diseños únicos a partir de la información de cada tarjeta postal, como es explicada con el ejemplo a continuación:

Contenido Narrativo basado en el anverso de la tarjeta postal.



Información técnica de la fuente

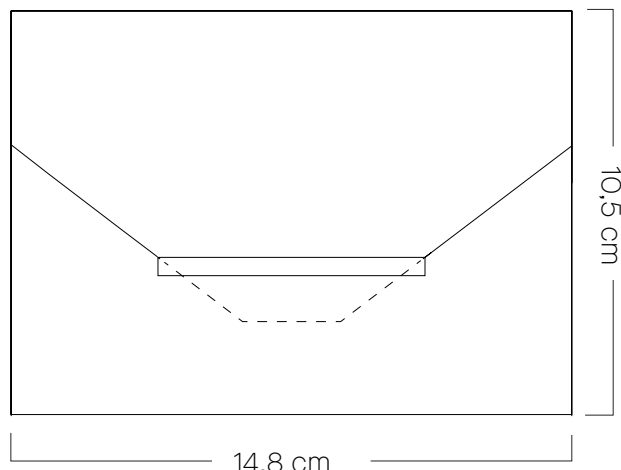
Información del proyecto

**CONTENEDOR** Dentro del proceso de creación de tarjetas postales, se ha decidido diseñar un contenedor para almacenar la serie de tarjetas postales, con el fin de su distribución postal. Esta decisión surge de la concepción inicial de organizar las postales en formato libro, una idea que no pudo materializarse adecuadamente mediante la encuadernación tradicional por costura. Esto se debe a que las tarjetas postales no pueden ser impresas como cuadernillos estándar debido a que las caras del papel presentan características distintas, lo que haría que no resultaran homogéneas al visualizar el anverso con el anverso y el reverso con el reverso entre tarjetas.

Por lo tanto, se propone desarrollar una cubierta plegable que permita abrirse completamente, facilitando así el acceso y la manipulación de las tarjetas contenidas en su interior, las cuales pueden ser extraídas individualmente.

El diseño de esta cubierta no solo busca funcionalidad, sino también transmitir un concepto evocador con el servicio postal. Inspirado en este sistema, se ha optado por un diseño de cubierta plegable que se asemeje a un sobre. Aunque funcionalmente la tarjeta postal no está destinada a ser enviada dentro de este tipo de soporte, históricamente se utilizaban sobres para enviar varias tarjetas postales al mismo tiempo y, en sus inicios, para resguardar la privacidad del mensaje.

Formato cerrado





**PARTE V**  
**CONCLUSIÓN**



# Conclusiones Finales

El objetivo central del proyecto de investigación y creación se basó en el uso de la tarjeta postal como soporte curatorial para enfatizar en la descolonización de la visualidad del sur del país, a partir de la indagación de tarjetas postales realizadas en Chile durante 1898-1935 de la Araucanía. La investigación llevada a cabo desde el campo de los estudios de la imagen y del poscolonialismo ha revelado que la tarjeta postal ha sido una fuente relevante para comprender nuevas materializaciones de crítica colonial a través del diseño.

## **Descolonización del Archivo**

A lo largo de la investigación, se ha demostrado que los archivos, frecuentemente olvidados, poseen un valor significativo que trasciende su función meramente patrimonial. Al respaldar y rescatar estos archivos, no solo se preserva la memoria histórica, sino que también se fomenta la transparencia y la crítica. Al revisar y analizar críticamente estos documentos, emergen dinámicas de poder y narrativas que han sido pasadas por alto.

Desde esta perspectiva, se concluye que la descolonización del archivo a través del diseño implica cuestionar y desafiar no solo las narrativas hegemónicas asociadas a lo iconográfico, sino también a su cultura visual, siendo este el medio para identificar y entender los patrones coloniales presentes en los documentos.

## La tarjeta postal como dispositivo de diseño colonial

La tarjeta postal tradicionalmente considerada como un medio de comunicación romántico y nostálgico, la tarjeta postal emerge en este estudio como un dispositivo de poder que trasciende su aparente cualidad poética-comunicativa para posicionarse como un instrumento fundamental en la construcción y perpetuación de narrativas coloniales.

A través de las tarjetas postales, se estableció una dinámica de exclusividad sobre la representación de identidades culturales, lo que reforzó las divisiones socioeconómicas y culturales entre quienes tenían el poder de su producción y aquellos que eran objeto de representación. Las brechas de poder se evidenciaron mediante el análisis de la producción y circulación de estas tarjetas, proporcionadas por aquellos con el poder económico y cultural necesario para producirlas, distribuir las o comprarlas.

En este contexto, se concluyen dos aristas desde la producción y postproducción del objeto en estudio. Por un lado, el colonialismo se sustenta a partir de quienes editaron y reprodujeron dichas tarjetas postales, cuya objetualización realizada por migrantes europeos, quienes poseían conocimientos técnicos exclusivos heredados de los estudios fotomecánicos iniciados por la sociedad europea. Esto les confería el poder para moldear y perpetuar las narrativas dominantes, estableciendo una imagen "oficial" de lo mapuche.

En este sentido, el diseño, tanto imagen-fotográfica como paratextual, juega un papel crucial al moldear la percepción de las culturas representadas. La atribución de autoría en la tarjeta postal, como parte de los parámetros de lectura textual y diagramatical, evidenció una reflexión colonialista a través de quienes son los partícipes de su representación. Esto se concluye finalmente a partir de los nombres explícitos de los editores.

Por otro lado, su perspectiva colonial se constituye en quienes son las personas que utilizaban estas tarjetas postales, cuya cualidad no solo tenían significativos recursos financieros, sino también un alto nivel educativo, en contraste con las altas tasas de analfabetismo y pobreza que caracterizaban al resto de la población chilena de la época. Esto contrastaba especialmente con el desconocimiento por parte de la población indígena frente a la cultura eurocéntrica. De este modo, la postal se evidencia como un símbolo de estatus, funcionando como un medio para definir y perpetuar las jerarquías sociales y culturales. En este contexto, se puede concluir además, que el pueblo mapuche fue retratado y adquirido bajo la sombra de una posible extinción, atribuyéndoles significados y narrativas que solidificaron percepciones de inferioridad y exotismo, derivando al deseo de poseer y ver dichas imágenes.

## **Mirada Poscolonial desde la Visualidad en sur del país**

La presente investigación ha demostrado que el diseño, como disciplina y práctica, ha estado profundamente influenciado por narrativas y estructuras coloniales. A través del análisis de las diversas representaciones visuales presente en la tarjeta postal, se ha observado que estas representaciones han sido realizadas y establecidas por las culturas dominantes.

La investigación, desde su análisis cualitativo y documental, ha indicado que adoptar una perspectiva crítica y poscolonial en el diseño es esencial para cuestionar y reformular estas narrativas. De esta manera, descolonizar el diseño significa desafiar y dismantelar las narrativas hegemónicas que han dominado la disciplina. Esto incluye cuestionar las normas y estándares establecidos por las culturas dominantes y abrir espacio para múltiples narrativas y enfoques en el diseño.

Al estudiar décadas de un período crucial en Chile, particularmente en el contexto de la unificación territorial, se evidencia la importancia de comprender cómo estas representaciones visuales han perdurado en la cultura visual relacionada con el territorio araucano y las sociedades indígenas. Este análisis revela cómo las imágenes producidas durante este tiempo han contribuido a formar y mantener percepciones estereotipadas y reduccionistas sobre las culturas indígenas, las cuales a menudo son presentadas desde una perspectiva exotizante y subordinada.

La imagen, en su sentido de apropiación, no solo representa un cuerpo o territorio, sino también aspectos culturales e ideológicos, sosteniendo la colonialidad. De esta manera, se concluye que la reproducción masiva de estas imágenes, ha contribuido significativamente a la perpetuación de narrativas coloniales, consolidando una visión global en la que las culturas no occidentales son representadas de manera estereotipada. De tal modo, que este proyecto de investigación y creación permite establece una apertura para el cuestionamiento de la reproducción de imágenes coloniales.

Esta perspectiva se refuerza con el concepto de “buen diseño”, una lógica que se entrelaza no solo durante el periodo colonial, sino también en los periodos de independencia de las colonias y en las determinaciones contemporáneas sobre los distintos tipos culturales. El “buen diseño” se refiere a prácticas que establecen normas y estándares de estética impuestos por culturas dominantes. De modo que, examinar estas imágenes desde una perspectiva crítica y poscolonial permite cuestionar y dismantelar las narrativas hegemónicas que han dominado el campo del diseño.

## Diseño y Prácticas Curatoriales

Abordar una mirada poscolonial y lo curatorial a través del diseño ha permitido integrar otras áreas de desarrollo disciplinar, no solo desde el hacer gráfico y técnico, sino también desde una perspectiva crítica de la imagen, abarcando una visión transdisciplinar. Este enfoque ha abierto nuevas oportunidades para el análisis y la reinterpretación de soportes visuales, fomentando un entendimiento más profundo sobre las representaciones culturales.

El proceso de lo curatorial y el diseño de las tarjetas postales editadas ha sido una oportunidad para aplicar estas ideas y conceptos de manera práctica y teórica. Al seleccionar y editar cuidadosamente cada tarjeta, se ha buscado desafiar las narrativas coloniales y promover una lectura evidencial de colonialismo.

Finalmente, este proyecto no nace con la intención de ofrecer respuestas definitivas sobre qué es y qué no es colonialismo sino que, buscar abrir un espacio para la reflexión crítica y el diálogo. Desde esta perspectiva, se busca generar interrogantes y preguntas, así como de transparentar hechos y elementos desapercibidos en la producción de las representaciones indígenas.

En resumen, este proyecto subraya la importancia de adoptar una perspectiva crítica y poscolonial en el diseño y demuestra cómo la curaduría puede ser una herramienta poderosa para la recuperación y revalorización de imágenes de archivos. Este enfoque contribuye no solo a un entendimiento más profundo de las representaciones visuales y sus implicaciones, sino también un cambio en las prácticas de diseño.

# Bibliografía

- ALVARADO, MARGARITA, et al. (2001). Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario. Santiago: Pehuén Editores.
- ANDERMANN, JENS. (2018). Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- BARRIENDOS, JOAQUÍN. (2011). La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas (Col)*, núm. 35. 1329 Colombia: Universidad Central Bogotá.
- BERGUA AMORES, JOSÉ ÁNGEL. (2009). Naturalismo, Culturalismo y Poder. Notas Para Una Sociología Del Paisaje. *Revista Española De Sociología*, 11. <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65146>.
- BISBAL-GRANDAL, IGNACIO. (2019). El Paisaje Araucano En La Cartografía De 1575 a 1646: Una Imagen Del Territorio Basada En El Dominio. *AUS [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad]*, 26:49. <https://doi.org/10.4206/aus.2019.n2602>.
- CACHEDA, ROSA. (2013). El Reino de Chile y las imágenes de la Histórica Relación de Alonso de Ovalle: una aproximación a las Crónicas de Indias. *BSAA Arte* 79: 203226. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549886>
- CONCHA LAGOS, JOSÉ. (2021). Fotografía sin más: hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana. Chile: Ediciones Metales Pesados.
- CURTONI, RAFAEL. (2009). Arqueología, paisaje y pensamiento decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica. En perspectivas actuales en Arqueología de Argentina, editado Ramiro Barberena, 1331. Argentina: Editorial Dunken.

- DENEVAN, WILLIAM M. (1992). The Pristine Myth: The Landscape of the Americas in 1492. *Annals of the Association of American Geographers* 82 ( 3): 369–85. <http://www.jstor.org/stable/2563351>.
- DIENER, PABLO. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. *Apuntes para la obra de Rugendas. Historia* 2 40: 285310. <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/10750/9922>.
- FEDERICI, SILVIA. (2015). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 2da ed. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FONSECA, VANESSA. (2013). AMÉRICA ES NOMBRE DE MUJER. *Revista Reflexiones*, 58(1). Recuperado a partir de <https://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10965>
- FONTCUBERTA, JOAN. (2016). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. 3da ed. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- (2017). *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. 2da ed. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- FLORES, JAIME. 2012. La Araucanía y la construcción del sur de Chile, 1880-1950. *Turismo y vías de transporte. Scripta Nova* 16, 12. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-41812.htm>.
- GUERRA CUNNINGHAM, LUCIA. (2016). De la historia y otras barbaries: La Araucana de Alonso de Ercilla y Zúñiga en el imaginario nacional de Chile. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8p3>
- GROSFUGUEL, RAMÓN. (2022). *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*. Ciudad de México, México: Ediciones Akal.
- JARA AHUMADA, BRUNO. (2022). Colonialidad y descolonialidad en el paisaje latinoamericano. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía* 1 18: 110122. <https://orcid.org/0000000223809035>
- JARA, ISABEL. (2011). Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial. *AISTHESIS Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 50: 230252. <https://doi.org/10.4067/S0718718120110002000013>.
- KAY, RONALD. (2005). *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*. 2da ed. Chile: Ediciones Metales Pesados.
- LE BONNIEC, FABIEN. (2018). Del “territorio independiente araucano” al Wallmapu Transformaciones sociales y ambientales del paisaje de la Frontera entre los siglos XIX y XXI. En *Paisaje, espacio y territorio*, 4768. 1era ed. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. (1998). *Triste trópicos*. Traducido de Noelia Bastard. Barcelona: Editorial Paidós.
- LIRA, M. (2004). La representación del indio en la cartografía de América. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 86-102.
- MAGASICH, J. Y BEER, J. (2001). *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. LOM.
- MENARD, ANDRÉ. (2009). Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *AISTHESIS*, 46: 15-38. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- (2011). Una raza, dos imaginarios. Los problemas de la verdad racial *Archivos Revista de filosofía*. Santiago: UMCE, 127136.
- MINCA, CLAUDIO. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Juan Nogué, 209231. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

- PARDO TOMAS, JOSÉ. (2002). El tesoro natural de América: Colonialismo y ciencia en el siglo XVI. Madrid: Nivola Libros y ediciones.
- PASTOR, LUCIANA. (2018). Visualidad colonial sobre el Nuevo Mundo. Representación e imaginario del Reino de Chile en los grabados de Alonso de Ovalle (Siglo XVII). Revistas UFRO: 327350.
- PERELMUTER PEREZ, ROSA. (1986). El paisaje idealizado en La Araucana. Hispanic review 54 2: 129146. ISSN-e 15530639.
- PÉREZ VEJO, TOMÁS. (1999). Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas. España: Ediciones Nobel.
- PRATT, MARY LOUISE. (1992). Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- QUIJANO, ANÍBAL. (1993). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (Comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. 201246. Buenos Aires: CLACSO.
- RAFAEL SAGREDO. (2005). Claudio Gay y la representación de Chile. En Del nuevo al viejo mundo: mentalidades y representaciones desde América. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- RAMÍREZ, MARÍA, Y CONTRERAS, FERNANDO. (2022). Imagen y construcción de identidades: El framing visual en las imágenes alegóricas del Nuevo Mundo. Universum (Talca. En línea) 37 1: 10933. <https://doi.org/10.4067/s0718-23762022000100109%20>
- RENATE LÖSCHNER. (1978). Artistas en Latinoamérica: pintores y naturalistas del siglo XIX ilustran un continente. Berlín: Instituto Ibero-Americano/Patrimonio Cultural Prusiano.
- ROJAS MIX, MIGUEL. (2015). América Imaginaria. Santiago: Erdosain Ediciones y Pehuen Editores.
- SALDIVIA, ZENOBIO. (2005). La ciencia en Chile decimonónico. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana.
- SANFUENTES, OLAYA. (2008). Develando el nuevo mundo: Imágenes de un proceso. Santiago: Ediciones UC.
- SIMMEL, GEORG. (2022). Filosofía del Paisaje. 4ta ed. Madrid, España: Casimiro libros.
- SOTO CALDERÓN, ANDREA. (2020). La Performatividad de las imágenes. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. (2021). Araucana: un texto que genera un contexto. Nueva Revista del Pacífico, 74, 143169. <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/205>.
- THOMAS, J. (1995). Where are we now? archaeological theory in the 1990's. En Ucko, P. (ed), Theory in Archaeology, a world perspective: 343362. (Londres, Routledge
- VENTURA, ANTOINE. Viajeros y naturalistas (s. XV-XIX, Europa-América) o cómo viajar sin precauciones por un tema torrentoso. ELOHI : <http://journals.openedition.org/elohi/981> ; DOI : 10.4000/elohi.981



PARTE V  
ANEXOS





NÚMERO	1
TÍTULO	Collipulli Puente del Malleco
AÑO	1898
AUTOR	No identificado
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

SELLO	Ruleteado (1880-1899) Cristobal Colón; 5 centavos
MATASELLOS	Temuco Chile
TIMBRE	Temuco 6 NOV Santiago 7 XI-1898 8 A.M
DIRECCIÓN	Señores Daube y Cia. para señor Friedrich Petersen, Santiago.

No ha sido posible traducir el manuscrito de este documento. Fechada el 3 de Noviembre de 1898 en Temuco



NÚMERO	2
TÍTULO	Cementerio Mapuche
AÑO	Ca. 1900
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



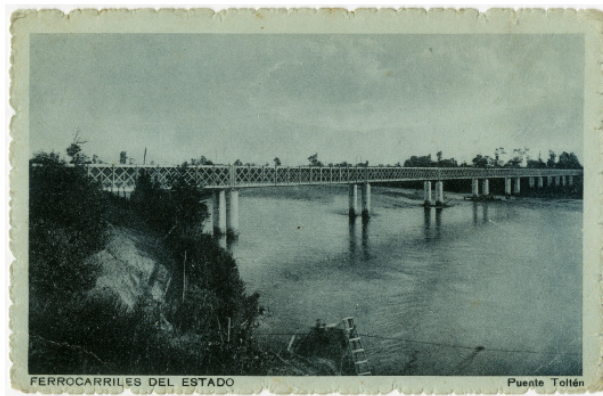
NÚMERO	3
TITULO	Collipulli Puente del Malleco
AÑO	Ca. 1900
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	4
TITULO	Collipulli Puente del Malleco
AÑO	Ca.1900
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	5
TÍTULO	Ferrocarriles del Estado
AÑO	Ca. 1900
AUTOR	Ferrocarriles del Estado
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	6
TÍTULO	Peón Mapuche
AÑO	Ca. 1900
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	7
TÍTULO	Mapuches, niñas araucanas
AÑO	1901
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

SELLO	Cabezones sin sombra (1901) Colón; 1 centavo
MATASELLOS	Iquique 27 JUL
TIMBRE	Alfonso Vallebona Iquique
DIRECCIÓN	Señor Antonio Vallebona por la Pigna Egle, Genova, Italia.

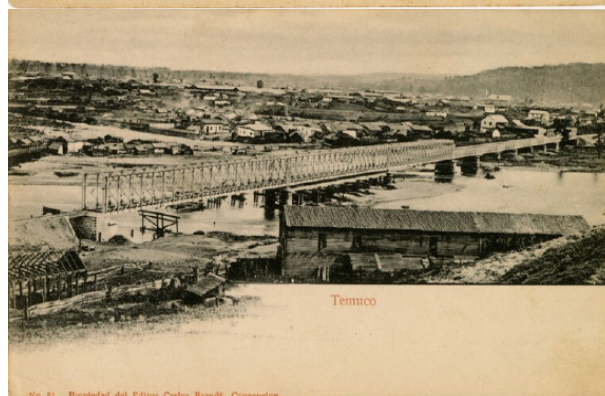
NÚMERO	8
TÍTULO	Cazique araucano con sus mujeres
AÑO	Emitida en 1901
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

TIMBRE	Lebú/ 30 AGO
DIRECCIÓN	Srta. Teresita Costa, Calle Montealegre N° 10, Cerro Alegre, Valparaíso.
TIMBRE	Valparaíso Recepción 2 XI.

No ha sido posible traducir el manuscrito de este documento. Escrito en alemán.



NÚMERO	9
TITULO	Toilette intime
AÑO	Ca. 1901
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago



NÚMERO	10
TITULO	Temuco
AÑO	Ca. 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/nro.83
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago



NÚMERO	11
TÍTULO	Mapuches
AÑO	1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 14
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

SELLO	Cabezones sin sombra, 10 cts.
TIMBRE	Santiago 13-IV-902 6PM Bologna 5 - 02
DIRECCIÓN	Ferruccio [Colombazzi] Venezia, Bologna, Italia.

Saluté ed una siretta dé mano.  
 Saludos y un saludo de mano.

NÚMERO	12
TÍTULO	Mapuches
AÑO	Ca. 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/nro. 87
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

MATASELLOS	Valparaíso/ 11 XII 19
DIRECCIÓN	Dirigida a la Srta. G. Bruce, Casilla 53, Valparaíso.



NÚMERO	13
TÍTULO	Mapuche con sus hijas
AÑO	1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/nro. 89
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón Napoleones;5 cts.
MATASELLOS	Penco Chile
TIMBRE	Talca 13 VIII 1902 Valparaíso Recepción 14 IX.
DIRECCIÓN	Srta. Teresa Costa, Calle Montealegre N° 10, Valparaíso

No ha sido posible traducir el manuscrito de este documento. Fechada el 12 de septiembre de 1902.

NÚMERO	14
TÍTULO	Mapuche con guagua
AÑO	Ca. 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/nro.90
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón Napoleones;2 cts.
MATASELLOS	Ilegible
DIRECCIÓN	Miss G. Bruce, Casilla 83, Valparaíso.





NÚMERO	15
TITULO	Mujeres y niños araucanos
AÑO	Emitida en 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 95
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	16
TITULO	Mapuches guerreros
AÑO	Ca. 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 98
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	17
TÍTULO	Mapuches peleando
AÑO	Ca. 1902
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 99
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	18
TÍTULO	Mapuches, Cazique araucano
AÑO	1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 16
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

SELLO Napoleones; 2 cts.

MATASELLOS Ilegible

"A mi distinguido amigo Abel álias el poeta su affmo. Pedro Mandiola. Junio 26/903 Contéstame bien pronto..."



NÚMERO	19
TÍTULO	Mapuches sacando una muela
AÑO	1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.100
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Napoleones; 5 cts.
MATASELLOS	Nueva Imperial 19 A 903
TIMBRE	Nueva Imperial 19 ABR Santiago 21 IIII-903
DIRECCIÓN	Srta. Julieta Gerard, Hotel Oddo, Santiago.

"Estos Indios quedaron desconsolados porque no vino la familia Gerard al sur. Tanto fué la pena, que le dio dolor de muela. Besos y abrazos a todos de su Biddy. Abril 18 de 1903"



NÚMERO	20
TÍTULO	Indias araucanas
AÑO	Emitida en 1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.17
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Napoleones; 2 cts.
MATASELLOS	Nueva Imperial 19
TIMBRE	Nueva Imperial 19 ABR 903 Santiago 21 IIII 9 A.M
DIRECCIÓN	Srta. Julieta Gerard, Hotel Oddo, Santiago.

"Estas dos chinas mandan un buen beso a la Julieta - lo mismo su Lola"



<b>NÚMERO</b>	<b>21</b>
TITULO	Machis
AÑO	Ca. 1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.114
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Querida [ilegible] Aunque [ilegible] me siento afectada, no quiero que empiece el nuevo año sin saludarte junto con mis mejores deseos." Fechada el 3 de Diciembre de 1902 en Concepción.



<b>NÚMERO</b>	<b>22</b>
TITULO	Indias mapuches con niños
AÑO	Emitida 1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 18
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Cuando tú te cases no vaya a elegir una de estas señoritas porque aquí son pocas conocidas i tienen costumbres mui raras. Se despide su amigo que te estima Jorge Mandiola. Julio 1 de 1903"



NÚMERO	23
TITULO	Mapuches, Indios Araucanos
AÑO	1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 52
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	24
TITULO	Indias moliendo sal
AÑO	1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.117
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Recuerdo de Reñico cerca de Santa Clara. [llegible, escrito en alemán]"



NÚMERO	25
TITULO	Chilena en traje mapuche
AÑO	1903
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 123
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Amelia: Creo que no le disgustará tener en su colección á ésta Mapuche. Recuerdos. Ana. Valpo. V-23/903"



NÚMERO	26
TITULO	Mapuche á caballo
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 88
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

SELLO           Telegrafos del Estado  
 sobrecargados  
 "Correos"  
 Pedro de Valdivia; 1 cent.

MATASELLOS   Ilegible



NÚMERO	27
TÍTULO	Puente sobre el Río Toltén
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón Napoleones:1 cent.
MATASELLOS	Valparaíso 23 VII-1904
TIMBRE	Rio de Janeiro 9 AGO Capital Federal 9 AGO 1904
DIRECCIÓN	Sr. Dalto Santos, Rua Franzisco Eugenio 7313, Rio de Janeiro, Brazil.



NÚMERO	28
TÍTULO	Indias araucanas
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 54
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Despegado
TIMBRE	Temuco 12 ENE 1904 Valparaíso 22. I. 9 4-8 M
DIRECCIÓN	Srita. [illegible]; Casilla 233, Valparaíso

No ha sido posible traducir el manuscrito de este documento.



NÚMERO	29
TÍTULO	Chili indios araucanos 3
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

TIMBRE	Viña del Mar 8 ENE 1904 Valparaíso 9. I. 94 Rio de Janeiro 20 JAN 94 ADM. Correios Pará 4 FEB
DIRECCIÓN	Sra. Oty 169 Pará, Brasil
SELLO	Colón Napoleones; 1 y 2 cts.

NÚMERO	30
TÍTULO	Río Traiguén en Victoria
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón Napoleones; 1 cent. y 2 cts.
MATASELLOS	Valparaíso 2 II 904 Chile
TIMBRE	M. Teresa Costa Casilla N.º 1300 Valparaíso Valparaíso 2 II 904 Chile Rio de Janeiro 14 FEB
DIRECCIÓN	Sr. Daltro Santos Rua Francisco Eugenio 7313, Rio de Janeiro, Brazil

"Este clima no produce poetas ilustres.  
Saludos. Maria Teresa Costa."





NÚMERO	31
TÍTULO	Indios araucanos
AÑO	1904
AUTOR	Fernando Valck
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO Colón Napoleones:1 cent.

MATASELLOS Unión Chile

TIMBRE Valdivia 6 SET 904  
Tomé 12 SET  
Concepción SET

DIRECCIÓN Srta. Bertha  
Werner, Tomé.

"Union, 5.9.1904. Herzlichen Dank Für Ihre freundliche Karte, habe mich sehr gefreut. Beste [Grüße] von ihr. Sofia Stolzenbach" (Muchas gracias por su amable tarjeta, estoy muy contenta. Los mejores [saludos].)

NÚMERO	32
TÍTULO	Indias araucanos
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Fernando Valck
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago



NÚMERO	33
TITULO	Mapuche a caballo
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal / nro. 506
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

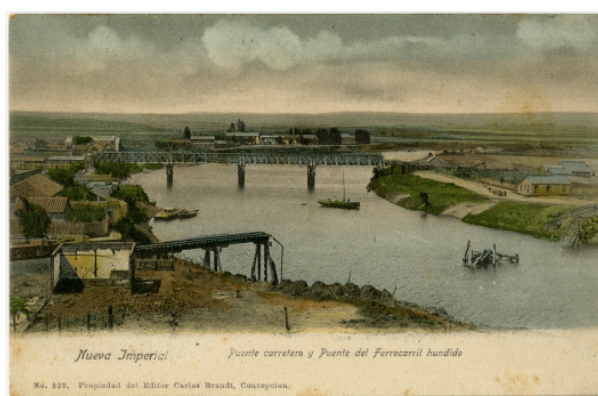


NÚMERO	34
TITULO	Ruca mapuche
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.524
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago



NÚMERO	35
TITULO	Molino de José Bunster
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.525
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	36
TITULO	Puente carretero
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.529
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	37
TITULO	Traiguen a orillas del río
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	38
TITULO	Toltén
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	39
TITULO	Curacautín
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	40
TITULO	Destilación cerca de Traiguén
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.552
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	41
TÍTULO	Traiguen, puente de José B.
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	42
TÍTULO	Traiguen desde el camino á Victoria
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	43
TITULO	Ruca mapuche
AÑO	1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

SELLO

MATASELLOS Diagonal

DIRECCIÓN Calle de la Union,  
Madrid

"Santiafo 5 de Mayo de 1904, Carmen"

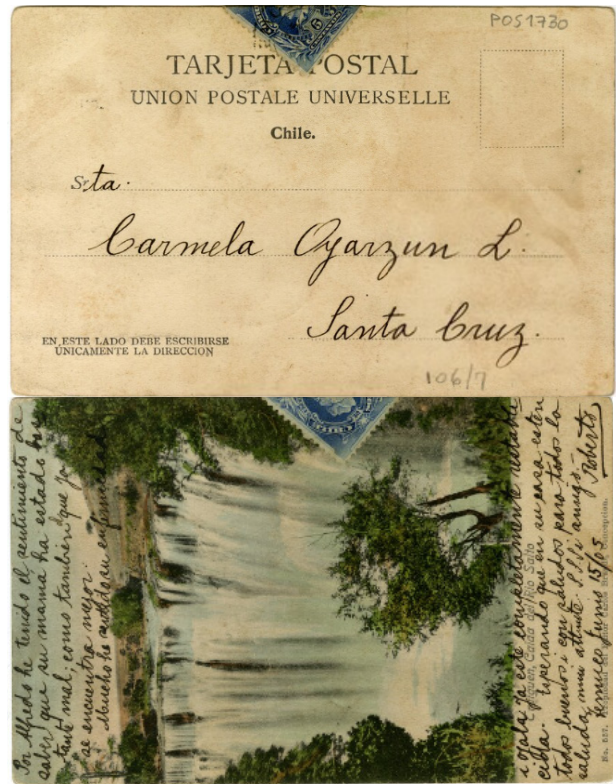
NÚMERO	44
TITULO	Traiguén desde el camino a Victoria
AÑO	Emitida 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal / nro. 555
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	45
TITULO	Traiguén desde el camino a...
AÑO	Ca. 1904
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.556
FUENTE	Colección Pedro Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	46
TITULO	Traiguén, caída del Río Salto
AÑO	Emitida 1905
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.557
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

SELLO Napoleones; 5 cts.

MATASELLOS Ilegible

DIRECCIÓN Sra. Carmela Oyarzun L.:  
Santa Cruz.

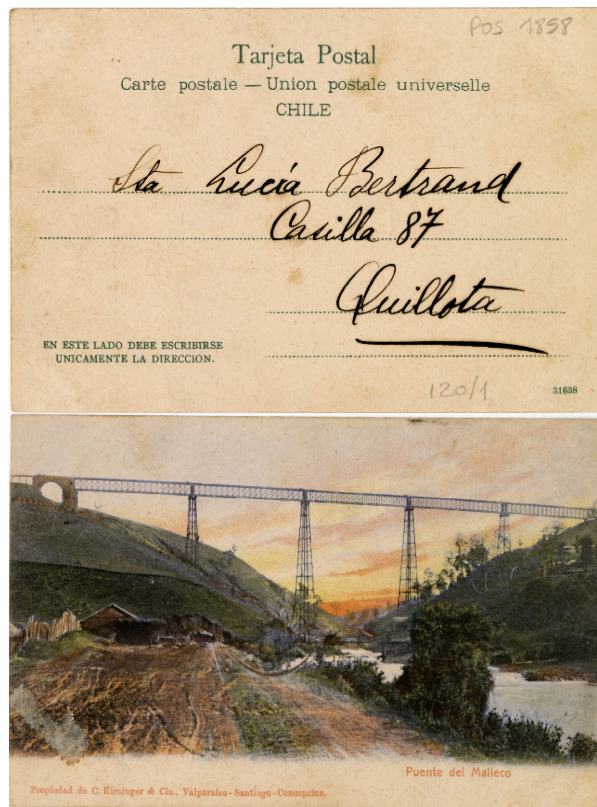
"Por Alfredo he tenido el sentimiento de saber que su mamá ha estado bastante mal; como tambien el que ya se encuentra mejor. Mucho he sentido su enfermedad i ojala ya este completamente restablecida. Esperando que en su casa esten todos buenos i con saludos para todos la saluda mui attmte. amigo Roberto. Temuco Junio 15/05"





NÚMERO	47
TITULO	Cascada en el río Salto
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.558
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	48
TITULO	Puente del Malleco
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

DIRECCIÓN Srita. Lucía Bertrand,  
Casilla 87, Quillota.



<b>NÚMERO</b>	<b>49</b>
TITULO	Caciques Araucanos
AÑO	1905
AUTOR	Burmeister & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Afectuosos i cordiales saludos de su  
 corresponsal chilena, Carlota Riofrio de  
 Zanetta Valparaiso XI-6-905"



<b>NÚMERO</b>	<b>50</b>
TITULO	Indios araucanos
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



NÚMERO	51
TÍTULO	Indios araucanos
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

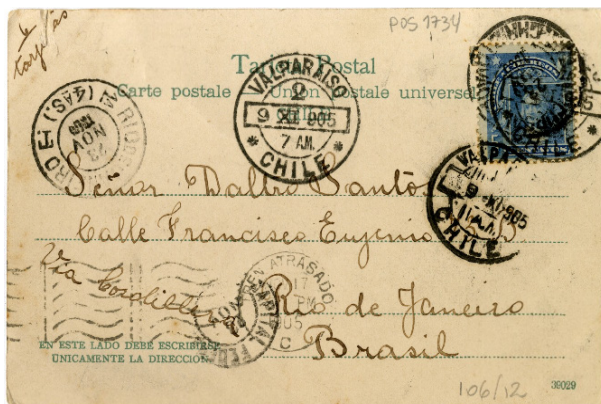
SELLO Colón Napoleones; 2 cts.  
Telegrafos del Estado  
sobrecargados "Correos"  
Pedro de Valdivia; 1 cent.

MATASELLOS Valparaiso

NÚMERO	52
TÍTULO	Indios araucanos
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Best wishes for a happy  
christmas  
from a George and Christine"



NÚMERO	53
TITULO	Puente Petrufiguen
AÑO	1905
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón/ Peso Bronce; 5 cts.
MATASELLOS	Illegible
TIMBRE	Valparaiso 9 XI 905 7 AM Rio de Janeiro 20 NOV Atrasado NOV 17 PM 905
DIRECCIÓN	Sr. Daltro Santos Rua Francisco Eugenio 7313, Rio de Janeiro, Brazil

"Esas poesias que me escribe en español ya las conocia, la verdad que son mui bonitas por que en cada palabra se revela todo lo que el alma siente cuando se está enamorado parece que el que hizo esta poesia estaria mui emocionado i al mismo tiempo enamorado Saludos Carlota Riofrio de Zanetta, Valpo. 6-XI-90"; dirigida al Sr. Daltro Santos



NÚMERO	54
TITULO	Volcan Villa Rica
AÑO	1905
AUTOR	Fernando Valck
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	55
TÍTULO	Volcan Villa Rica
AÑO	Ca. 1905
AUTOR	Fernando Valck
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Benjamín Vicuña M.
LUGAR	Santiago

DIRECCIÓN Srta. Rosa Melo  
Vergara N.º. 239

"No habiendo recibido contestación a mi anterior, talvez por lo fea, Le quiero poner algun remedio ahora que leito de regreso, enviándole esta que deseo sea de su agrado. El mismo negro."



NÚMERO	56
TÍTULO	Celada de mapuches
AÑO	1906
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.710
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"Victoria Mai 23 de 1906. Par ce vous envois 4 cartes differente" [Por este correo te mando 4 tarjetas diferentes]

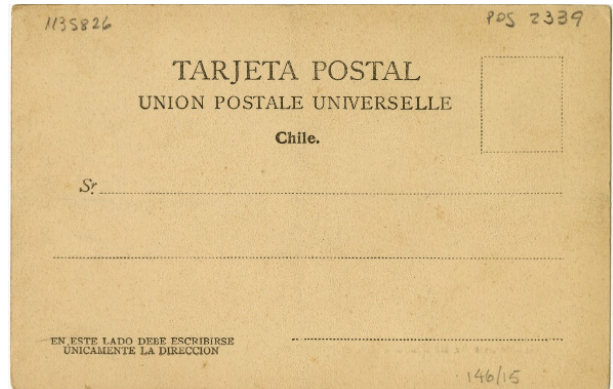


NÚMERO	57
TITULO	Machi Jóven
AÑO	1907
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.709
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

SELLO Colón/ Peso Bronce; 5 cts.

MATASELLOS Temuco 20 ABR 1907



NÚMERO	58
TITULO	Casamiento de un italiano con mapuche
AÑO	Ca. 1907
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal / nro. 713
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

REVERSO "Wedding of an italian with araucanian girl. Chile."



NÚMERO	59
TITULO	Niñas mapuches
AÑO	1907
AUTOR	No identificado
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.55
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

ANVERSO	No ha sido posible contar con el anverso de este documento.	
REVERSO	SELL0	Colón/ Peso Bronce; 1 cent.
	MATASELLOS	Temuco 20 1907
	"Filles mapuches filles de chef. Temuco 20/4/07" [Niñas mapuches, hijas del cacique.]	



NÚMERO	60
TITULO	Traiguen a orillas del rio
AÑO	1909
AUTOR	Carlos Brandt
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 551
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

ANVERSO	No ha sido posible contar con el anverso de este documento.	
REVERSO	SELL0	Colón/ Peso Bronce; 1 cent. y 5 cts.
	MATASELLOS	llegible
	"Sorry I can't give you any addresses from Perú." [Lo siento, no puedo darte ninguna dirección de Perú.]	



<b>NÚMERO</b>	61
<b>TÍTULO</b>	Mapuches, Indios araucanos
<b>AÑO</b>	Ca. 1909
<b>AUTOR</b>	Carlos Brandt
<b>SOPORTE</b>	Tarjeta postal/ nro. 809
<b>FUENTE</b>	Colección Patricio Aguirre
<b>LUGAR</b>	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.



<b>NÚMERO</b>	62
<b>TÍTULO</b>	Niña Araucana
<b>AÑO</b>	1909
<b>AUTOR</b>	No identificado
<b>SOPORTE</b>	Tarjeta postal
<b>FUENTE</b>	Colección Patricio Aguirre
<b>LUGAR</b>	Viña del Mar

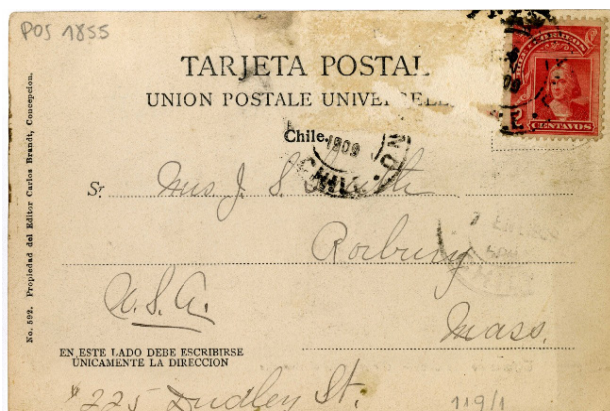
**SELLO** Colón/ Peso Bronce

**MATASELLOS** Ilegible

**DIRECCIÓN** Aichach, Alemania.

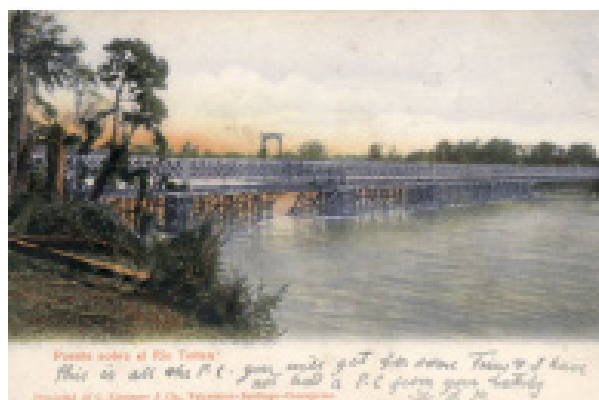
No ha sido posible traducir el manuscrito de este documento. Fechada 5 de junio de 1909 en Bajo Imperial [Puerto Saavedra]





NÚMERO	63
TITULO	Termas de Tolhuaco
AÑO	Emitida 1909
AUTOR	Carlos Kirsinger & Cia.
SOPORTE	Tarjeta postal / nro. 592
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

SELLO	Colón/ Peso Bronce
MATASELLOS	llegible
DIRECCIÓN	J. Smith, [Roxbury, Massachusetts] 225 Dudley St[reet]



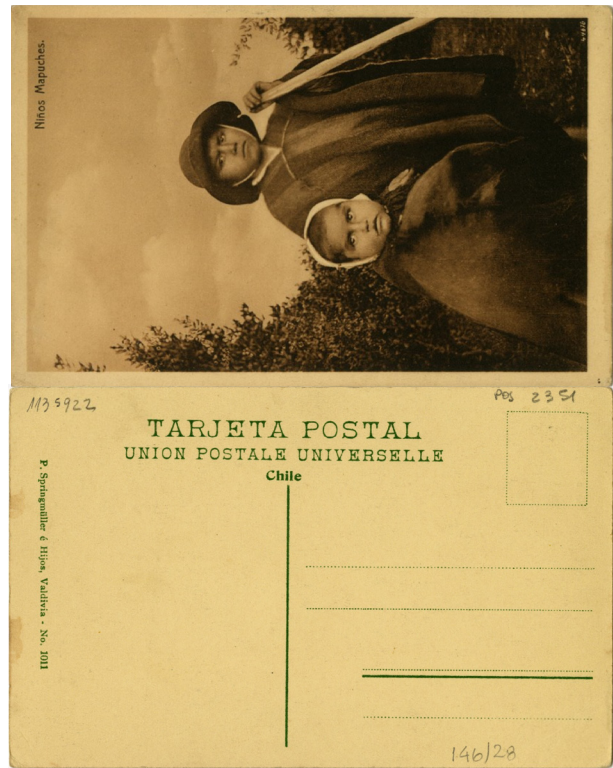
NÚMERO	64
TITULO	Puente sobre el Río Toltén
AÑO	Ca. 1909
AUTOR	Carlos Kirsinger & cia.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

No ha sido posible contar con el anverso de este documento.

"This is all you the P/C will get for [sometimes] a I have not had a P/C from you." [Esta es la tarjeta postal que obtendrá por ahora, ya que no he recibido tarjeta postal de su parte]



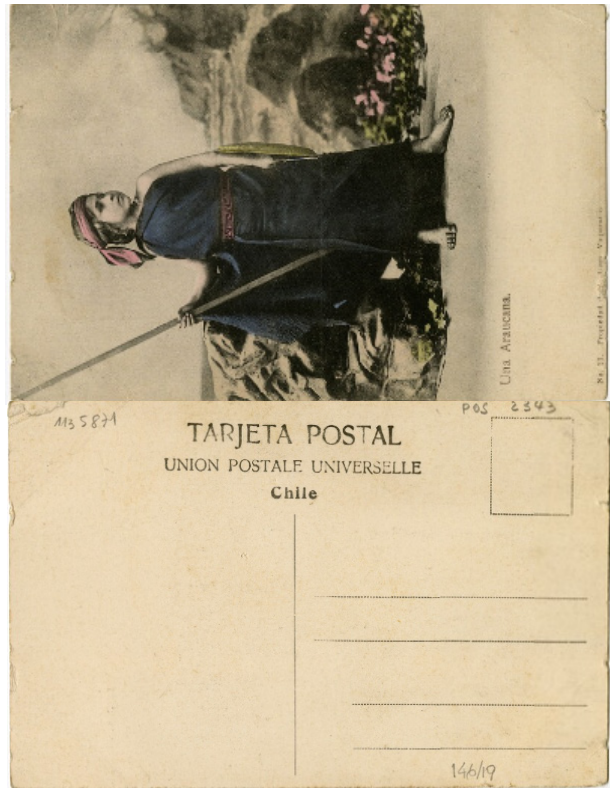
NÚMERO	65
TITULO	Mgillatun grupo de indios Araucanos
AÑO	Ca. 1909
AUTOR	Carlos Bivort / Hotel del Comercio
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	66
TITULO	Niños mapuches
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Pablo Springmüller e Hijos
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	67
TÍTULO	Choza araucana
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	P. Springmuller
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



NÚMERO	68
TÍTULO	Una araucana
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Jorge Allan
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



*Indianermissionsausstellung  
der Kapuziner, Altötting  
Indianerköben unter Aufsicht einer Schwester  
am Brücken ihre Wäsche waschend*

Postkarte.

Lichtdruck A. Adolph, Rosenaustr. 7, Passau



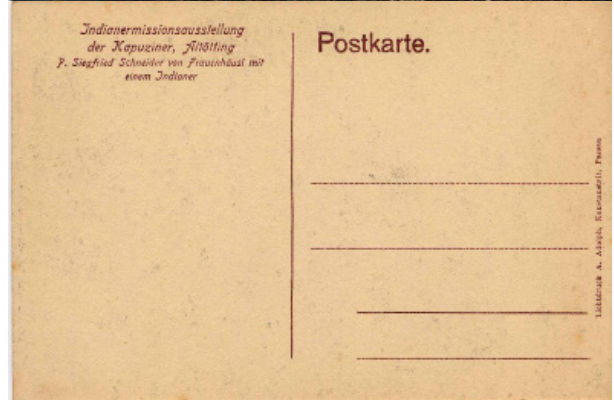
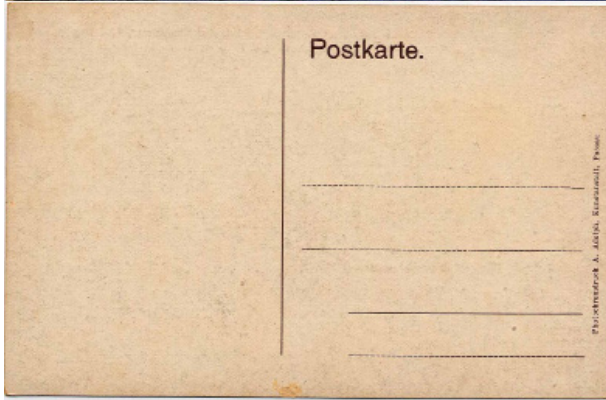
*Indianermissionsausstellung  
der Kapuziner, Altötting  
Indianerfamilie vor ihrer Hütte*

Postkarte.

Lichtdruck A. Adolph, Rosenaustr. 7, Passau

NÚMERO	69
TITULO	Postal - Religiosa y niños
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

NÚMERO	70
TITULO	Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	71
TÍTULO	Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting : Landungsstelle des Villa-Rika-Sees in Pukon
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

NÚMERO	72
TÍTULO	Postal - Misionero e indígena cabalgando
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



*Indianermissonsausstellung  
der Kapuziner, Altötting  
Dr. Augustus Roslein von Amelancan, Dr. Simon  
Kuhn von Garsretterheim, Dr. Elixius Wagner  
von Jägerlingen mit Indianern*

Postkarte.

Lichtdruck A. Adolph, Kitzbühel, Tirol



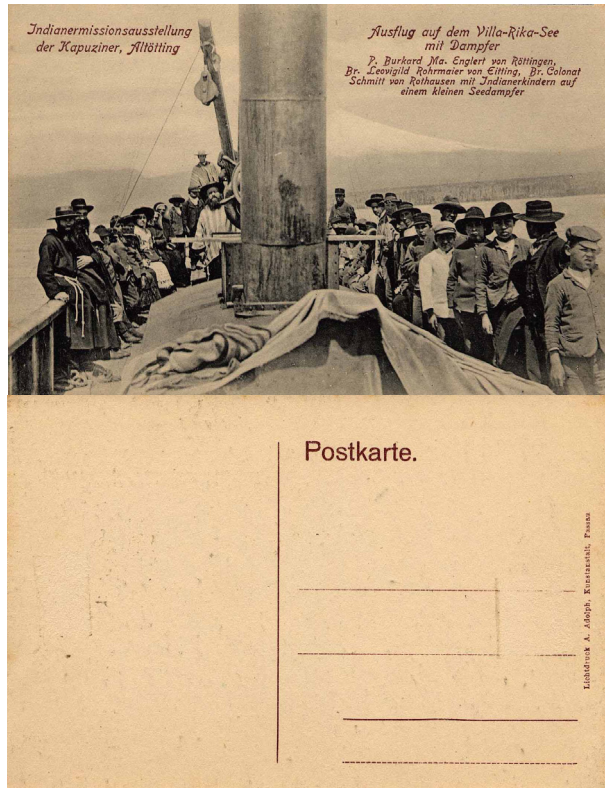
*Indianermissonsausstellung der Kapuziner, Altötting  
Junge Indianerinnen*

Postkarte.

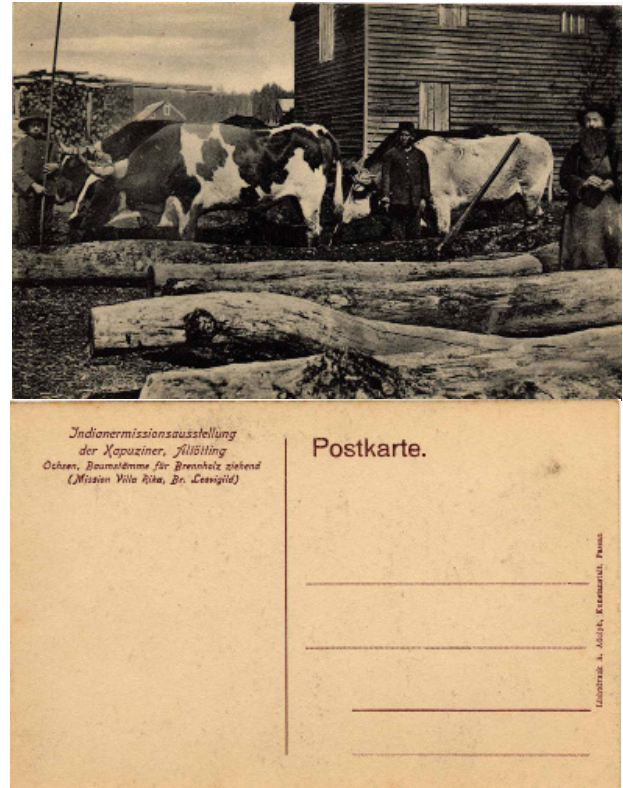
Lichtdruck A. Adolph, Kitzbühel, Tirol

NÚMERO	73
TITULO	Postal - Misioneros capuchinos y gente mapuche
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

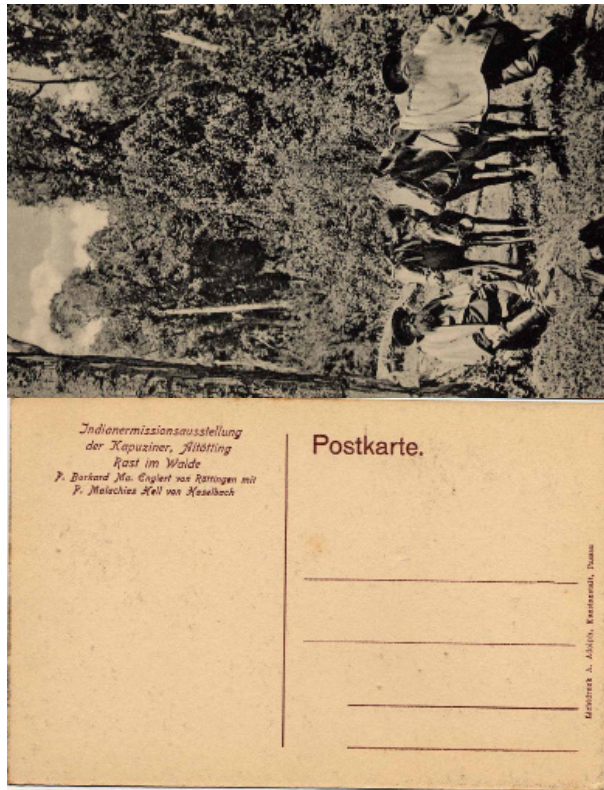
NÚMERO	74
TITULO	Indianermissonsausstellung der Kapuziner, Altötting Junge Indianerinnen
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



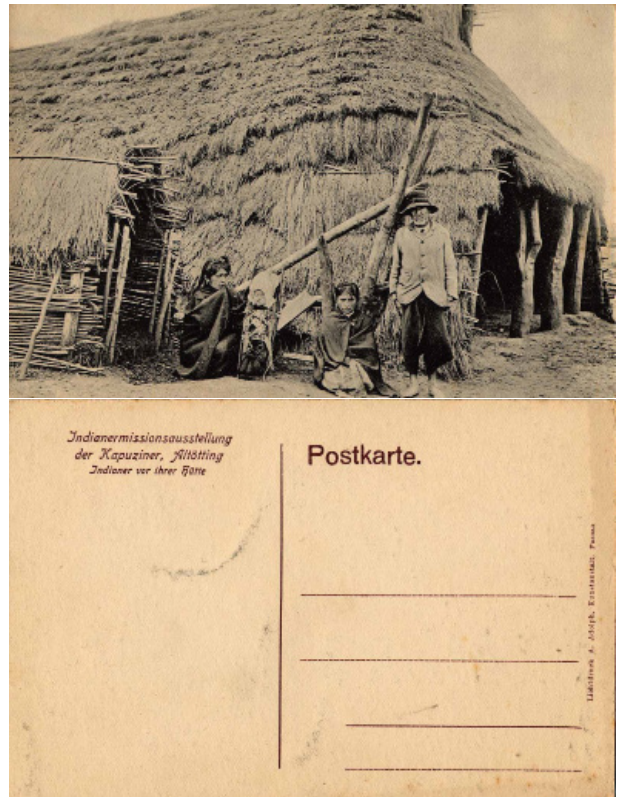
NÚMERO	75
TITULO	Ausflug auf dem Villa-Rika – See mit Dampfer. Viaje en el Lago Villarica, en un barco de Vapor.
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	76
TITULO	Ochsen, Baumstämme für Brennholz ziehend (Mision Villa Rika, Br. Leovigild)
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	77
TITULO	Rest in walde (Descanso en el bosque)
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	78
TITULO	Indianer vor ihrer hutte
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco





*Indianermissionsausstellung  
der Kapuziner, Misseting  
P. Burkard Mts. Engelert von Röttingen  
mit Indianerkindern*

Postkarte.

Lichtcruck A. Adolph, Kreuznach, Pomm.



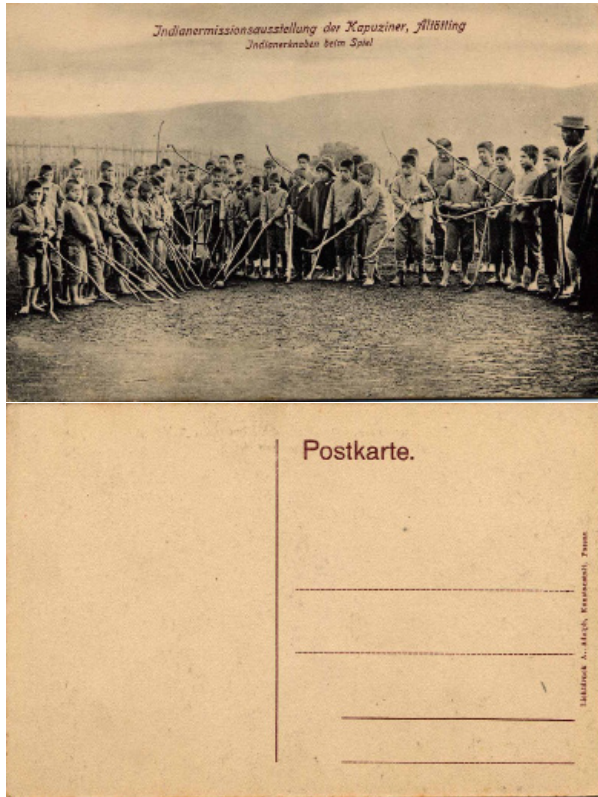
*Indianermissionsausstellung  
der Kapuziner, Misseting  
P. Leonard Pfitzold von Bemberg und Indianer  
als Schuster in der Missionsstation Los Cores*

Postkarte.

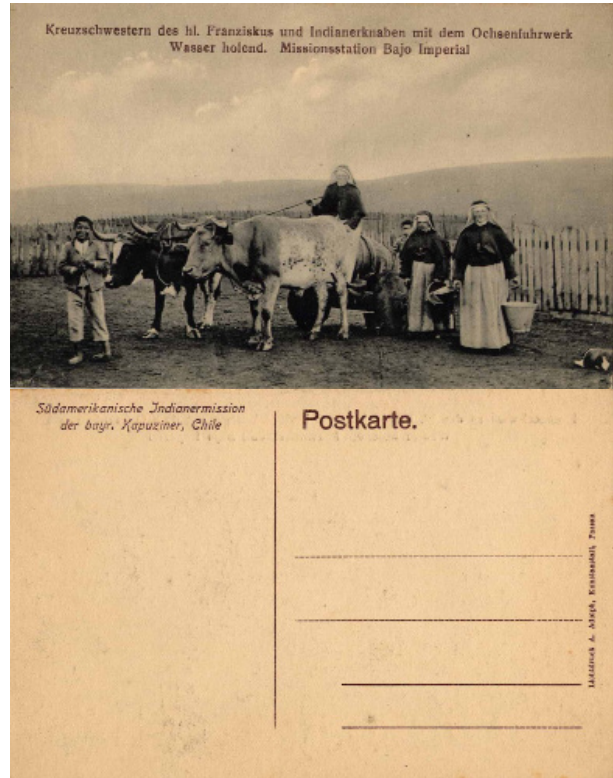
Lichtcruck A. Adolph, Kreuznach, Pomm.

79	
TITULO	Postal - Misionero y niños mapuches
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

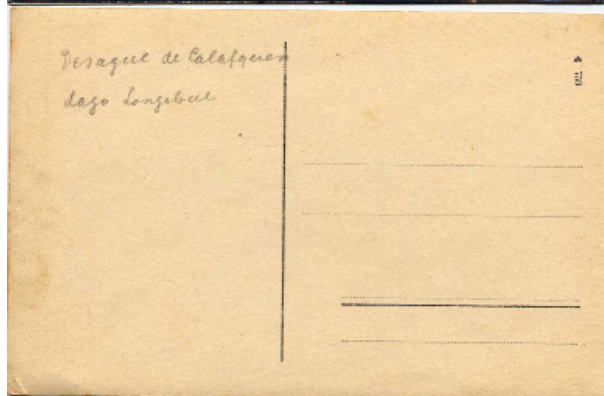
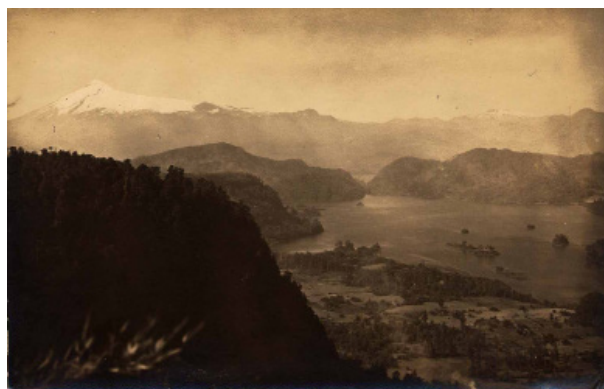
80	
TITULO	Postal - Hombres haciendo zapatos
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



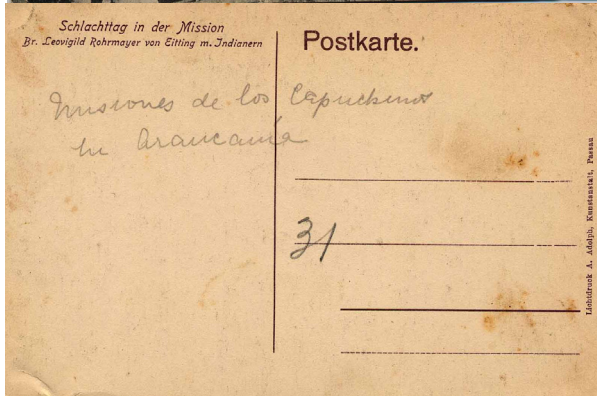
NÚMERO	81
TITULO	Indianerknaben beim spiel
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	82
TITULO	Kreuzschwester des hl. Franziskus und Indianerknaben mit dem Ochsenfuhrwerk wasser holend.
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	83
TITULO	Postal - Lago Calafquén
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	84
TITULO	Schlachttag in der Mission (Faenando animales en la Misión)
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



Postkarte.

Lithdruck A. Knapik, Kristiansund, Panama



Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting

Südamerikanische Indianermission der bay. Kapuziner, Chile. Gegen ein Almosen von 50 Pfg. erhält man den Altöttinger Franziskuskalender zugesandt.

Postkarte

L 28

NÚMERO	85
TITULO	Postal - Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting Missionsstation Villa Rika : P. Athanasius Kollermayer von Eglsee, Br. Leovigild Rohrmayer von Eitting und Indianerknaben
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

NÚMERO	86
TITULO	Postal - P. Athanasius Hollermayer von Eglsee, P. Damasus Gaulinger von Tegernbach u. Fr. Leovigild Rohrmayer von Eitting Kahnfahrend. Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altoetting
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



Indianerknaben (Weizen röstend) der Missionsstation Villa Rika der bayer. Kapuziner in Chile (Süd-Amerika).

Südamerikanische Indianermission der bayr. Kapuziner, Chile.  
Gegen ein Missionsalmosen von 50 Pfg. erhält man den Altöttinger Franziskuskalender zuges.

**Postkarte**

Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Altötting

A. Adolph, Kempten, Bayern.



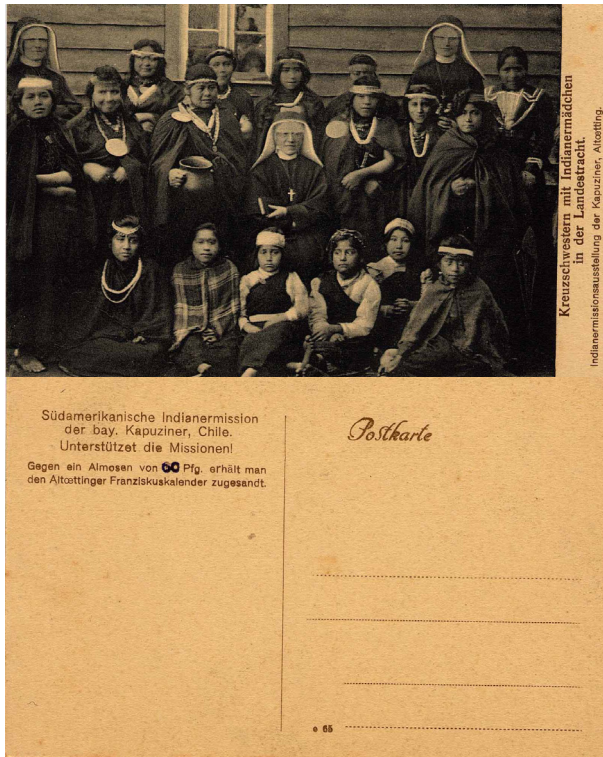
Indianerknaben u. Missionäre der bayer. Kapuziner der Missionsstation Las Casas in Chile (Süd-Amerika)

Südamerikanische Indianermission der bayr. Kapuziner, Chile.  
Durch Einsendung eines Almosens von 40 Pfg. wird man Wohltäter der Mission u. erhält dafür den Altöttinger Franziskuskalender zugesandt.  
P. Angelus Pleindl v. Eibach, P. Hieronymus Graf v. Amberg, P. Paschalis Schreckl v. München, Fr. Elias Weber v. Prombach, Fr. Thimo Zierhut v. Salzburg, † Fr. Joh. Kocher v. Bindelang.

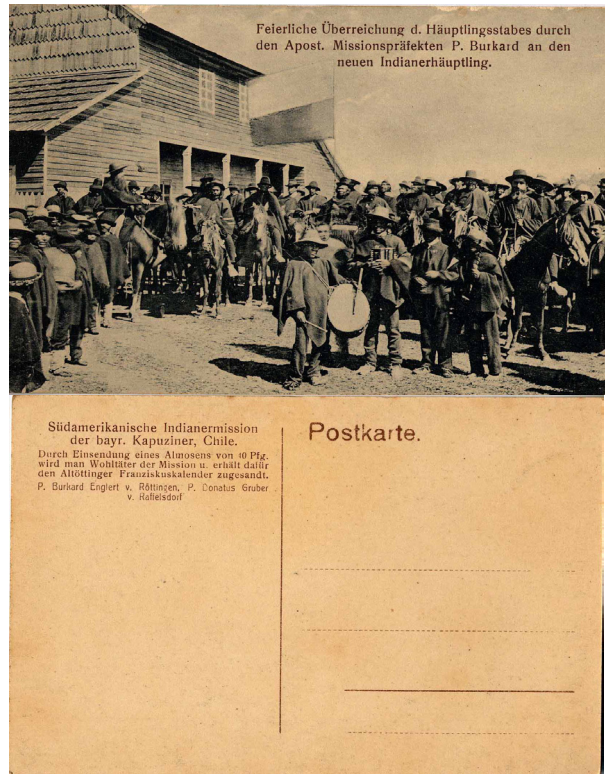
**Postkarte.**

NÚMERO	87
TÍTULO	Indianerknaben (Weizen röstend der Missionsstation Villa Rika der bayer Kapuziner in Chile
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Imprenta Lichtcruck A. Adolph
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco

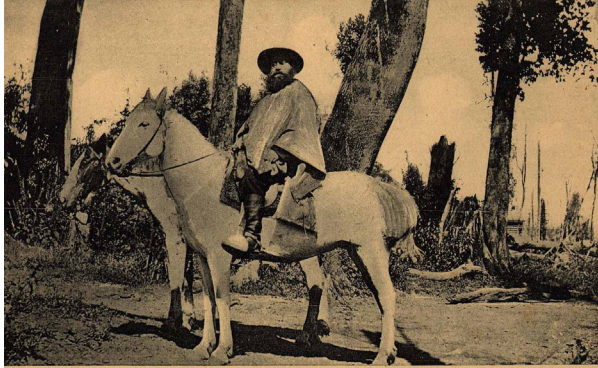
NÚMERO	88
TÍTULO	Postal - Indianerknaben u. Missionäre der bayer. Kapuziner der Missionsstation La Casas in Chile (Süd-Amerika)
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



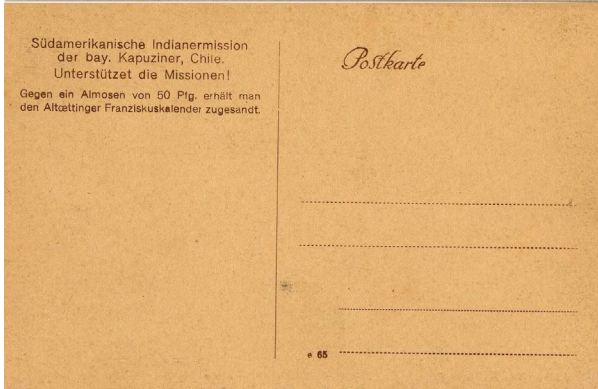
NÚMERO	89
TITULO	Kreuzschwestern mit Indianermädchen in der Landestracht
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	90
TITULO	Feierliche Überreichung d. Häuptlingsstabes durch den Apost
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



Der apostolische Präfekt A. R. P. Burkard M. Englert von Röttingen auf einem Missionsritt.  
Indianermissionsausstellung der Kapuziner, Albstadt.



NÚMERO	91
TITULO	Der apostolische Präfekt A.R.P. Burkard M. Englert von Röttingen auf einem Missionsritt.
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



Cacique Araucano y su esposa.  
Dr. H. P. ...

NÚMERO	92
TITULO	Cacique araucano
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Jorge Allan
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



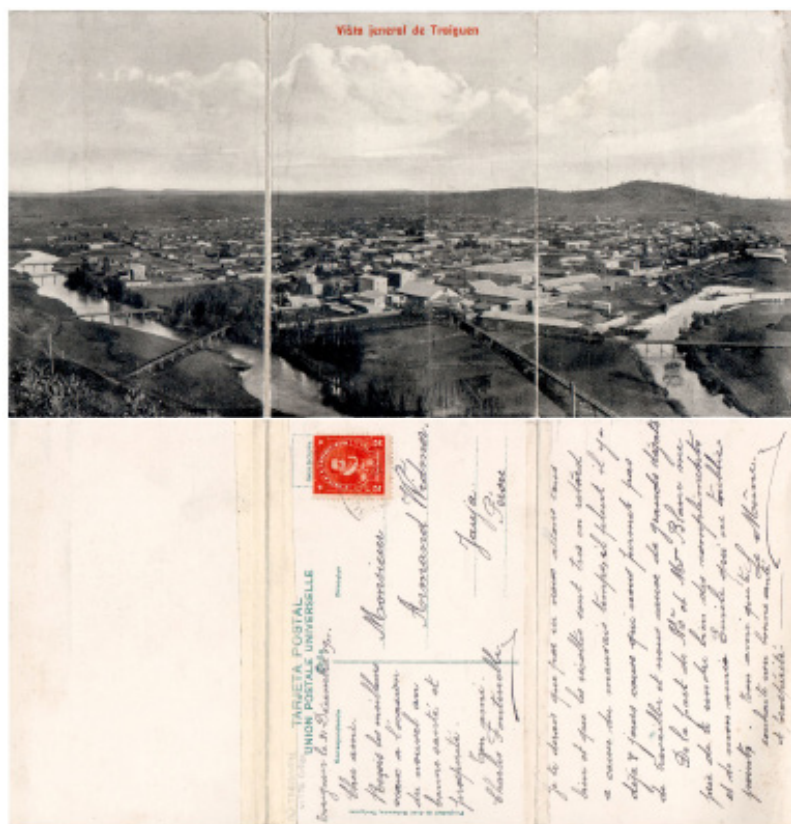
NÚMERO	93
TITULO	Vista jeneral de Traiguén
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	José Hohmann
SOPORTE	Tarjeta postal doble
FUENTE	Museo Nacional Benjamín Vicuña M.
LUGAR	Santiago

"Gracia por todas las lindas postaltes en que su [ludad] se han dignado mandarnos. Segun nos han dicho vuelven Udess. en Noviembre, ojala, cuanto gusto no tendríamos de verlos tan luego por aquí. Espero que udess todos sigan de buena salud. Recibi tambien la carta de la Sra Paulina desde las Palmas sus encuentros seran cumplidos. Cariñosos saludos para cada uno de udes."





NÚMERO	94
TÍTULO	Purén
AÑO	Ca. 1910
AUTOR	Imprenta Franklin
SOPORTE	Tarjeta postal doble
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	95
TÍTULO	Traiguén
AÑO	1911
AUTOR	Carlos Bulling
SOPORTE	Tarjeta postal triple vertical
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

Estimado amigo,  
 Recibe mis mejores deseos con motivo del Año Nuevo. Salud y prosperidad de parte de tu amigo Charles Fontenella.  
 Quisiera contarte que todo está bien aquí, pero las cosechas están muy retrasadas debido al mal tiempo. Ha estado lloviendo durante ocho días ya, lo que nos impide trabajar y causa grandes daños.  
 De parte del señor y la señora Blanc, te envío muchos saludos, así como los de mi amiga Émile, quien no deja de pensar en ti. Tu amigo que te desea buena salud y prosperidad.



NÚMERO	96
TÍTULO	Indias araucanas
AÑO	1911
AUTOR	Adolfo Stegmann
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

"Date cuenta y tomá el molde. Concepción"

"Santiago. Febrero 19 de 1911. Querido amigo: ya pronto nos toca la vuelta a nuestra querida patria, pasado mañana regresaremos por las espléndidas Cordilleras de los Andes para Mendoza donde nos quedaremos unos días todavía. El 28 estaremos ya en [casa] te comunicaré antes de embarcar. [Ilegible] de esta ciudad te envía cariñosos saludos tu amigo [firma] Saludos de mamá."

DIRECCIÓN Señor Granzon, Uspallata 686. [B.N] Argentina.

SELLO Jura de la Independencia 1810- 1910; 1 centavo.

NÚMERO	97
TÍTULO	Belleza araucana
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	98
TITULO	Ruca mapuche
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	99
TITULO	Ruca de Indios Alrededores
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Juan M. Sepúlveda V.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



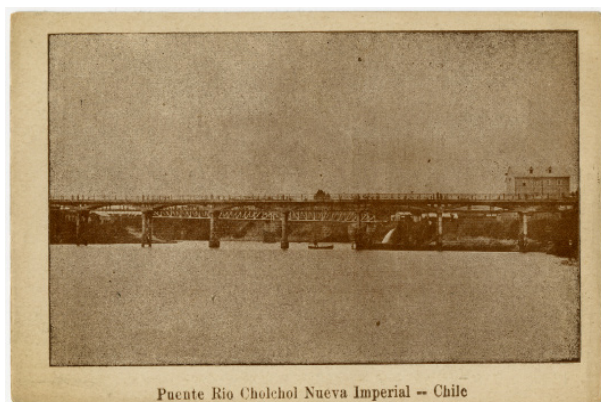
A Orillas del Río Traiguén -- Chile

NÚMERO	100
TÍTULO	A Orillas del Río Traiguén
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Juan M. Sepúlveda V.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



Río Traiguén -- Chile

NÚMERO	101
TÍTULO	Río Traiguén- Chile
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Juan M. Sepúlveda V.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



Puente Río Cholchol Nueva Imperial - Chile

NÚMERO	102
TITULO	Puente Río Cholchol
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Juan M. Sepúlveda V.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



Termas de Tohuaca.—Cascada de la Laguna del Malleco 70 metros de altura.

NÚMERO	103
TITULO	Cascada laguna de Malleco
AÑO	Ca. 1912
AUTOR	Juan M. Sepúlveda V.
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago



1195907      Pól 2350

**Tarjeta Postal**

Querida i apreciada  
amigueta salud i  
felicidad le deseo hoi  
dia de su santo su  
amiga que la quiere  
Margarita Vergara.

Spa  
Antonía Muñoz

Junio 13 de 1914

Santiago

Propiedad del Editor Carlos Mulack - Gremio 8721

20985



**TARJETA POSTAL**      POS 1863

217 Prep. de Juan M. Septhveda V. Santiago de Chile

121/2

NÚMERO	104
TITULO	Araucano
AÑO	1914
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

NÚMERO	105
TITULO	Alrededores de Angol
AÑO	Ca. 1914
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



(Comunicaciones)

Ricardo: Infinitas cosas por subreírte de algunas emiarme como así mismo agradezco un poco más lo en cambio de tus recuerdos que alivian mi día te envío uno más que va adjunto a esta. Dile a R. que mi única felicidad sería volver a verte y vendría algún día. El 11 del presente me dirás a...

Tarjeta Postal POS 1908

(Solo para la Dirección)

precar a esta a principios de Edible saludamos. D

Teo

Ricardo Pinto M.

Santiago

11 de Mayo



Reunion de Indias

11358 86 POS 2347

Tarjeta Postal

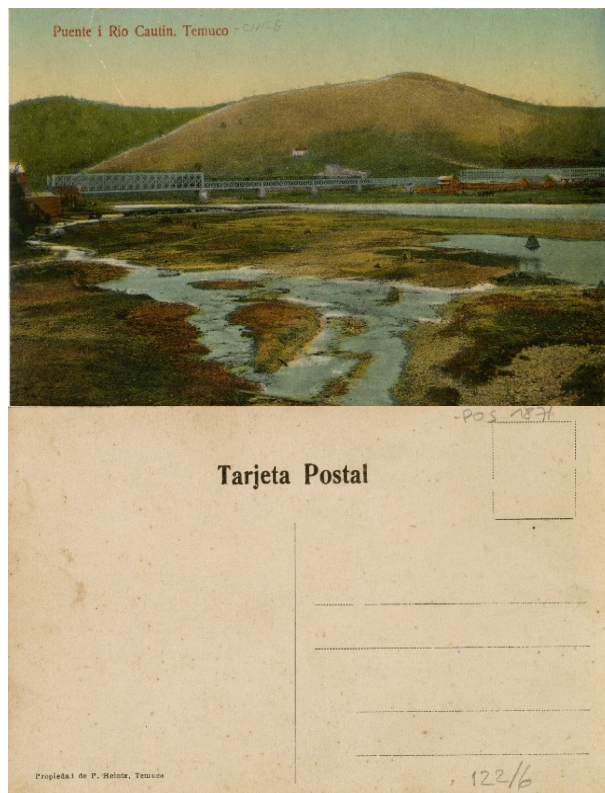
Propiedad de P. Heintz, Temuco

14624

NÚMERO	106
TITULO	Montaña en Victoria
AÑO	1914
AUTOR	Mattensohn & Grimm
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

NÚMERO	107
TITULO	Reunión de Indias
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	P. Heintz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

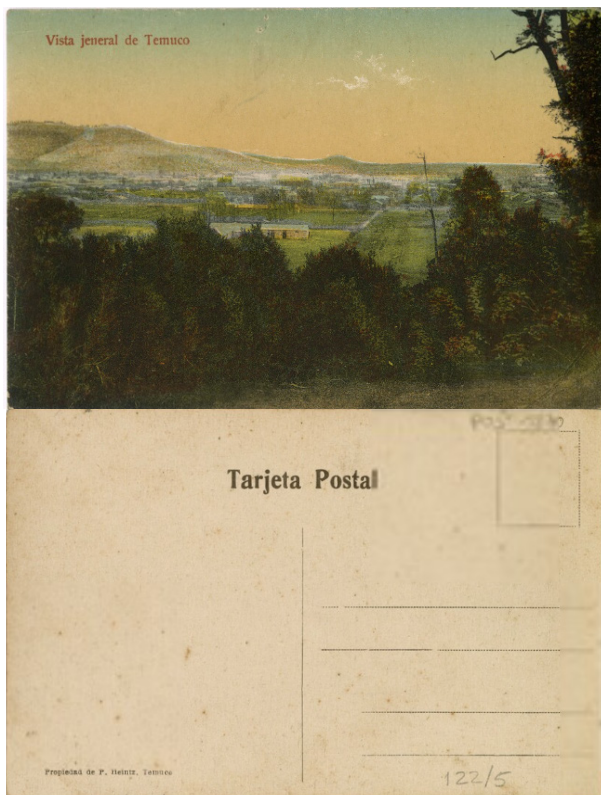




NÚMERO	108
TITULO	Puente y Río Cautín
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	P. Heintz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	109
TITULO	Cosecha de Mapuches
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	P. Heintz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	110
TITULO	Vista jeneral de Temuco
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	P. Heintz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



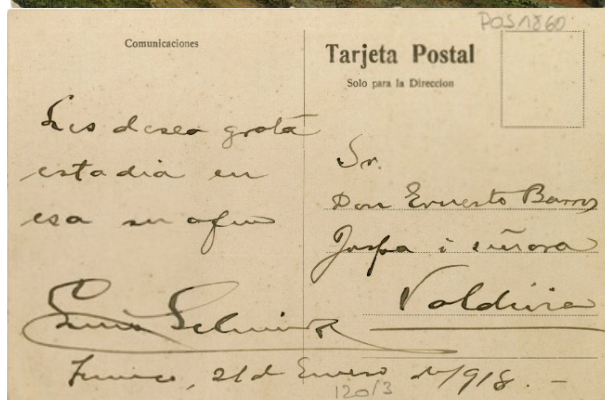
NÚMERO	111
TITULO	Puente tráfico i ferrocarril
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	P. Heintz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	112
TITULO	Collipulli Viaducto del Malleco
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Jorge Allan
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro.148
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar

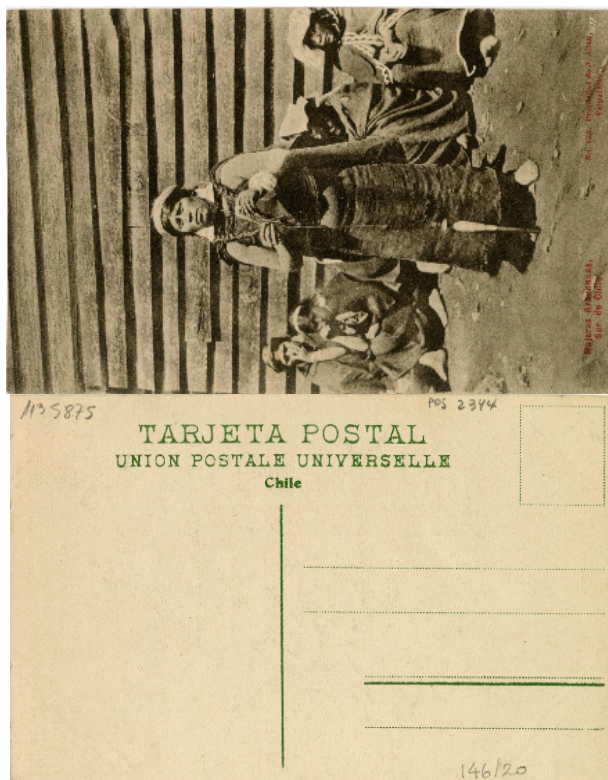


NÚMERO	113
TITULO	Cacique Araucano Sur de Chile
AÑO	Ca. 1915
AUTOR	Jorge Allan
SOPORTE	Tarjeta postal/ nro. 152
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	114
TITULO	Collipulli, Valle del Malleco
AÑO	1918
AUTOR	Adolfo Stegmann
SOPORTE	Tarjeta Postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

NÚMERO	115
TITULO	Indias Araucanas
AÑO	CA. 1919
AUTOR	Adolfo Stegmann
SOPORTE	Tarjeta Postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	116
TITULO	Mujeres araucanas, Sur de Chile
AÑO	Ca. 1919
AUTOR	Jorge Allan
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	117
TITULO	India tejiendo una manta
AÑO	Ca. 1919
AUTOR	Adolfo Stegmann
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



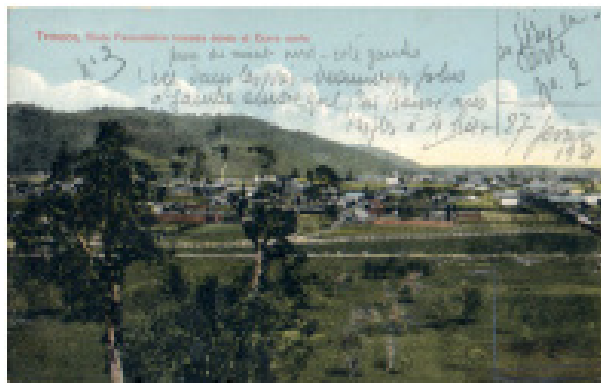
NÚMERO	118
TÍTULO	Vista panorámica de Temuco
AÑO	Ca. 1920
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



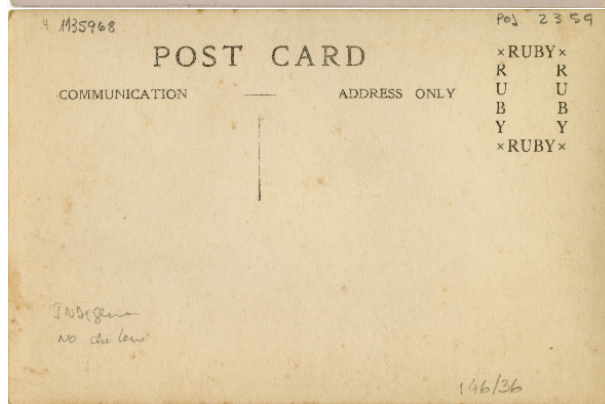
NÚMERO	119
TÍTULO	Vista panorámica de Temuco
AÑO	Ca. 1920
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



<b>NÚMERO</b>	<b>120</b>
TÍTULO	Vista panorámica tomada desde el Cerro
AÑO	Ca. 1920
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal doble
FUENTE	Museo Histórico Nacional
LUGAR	Santiago

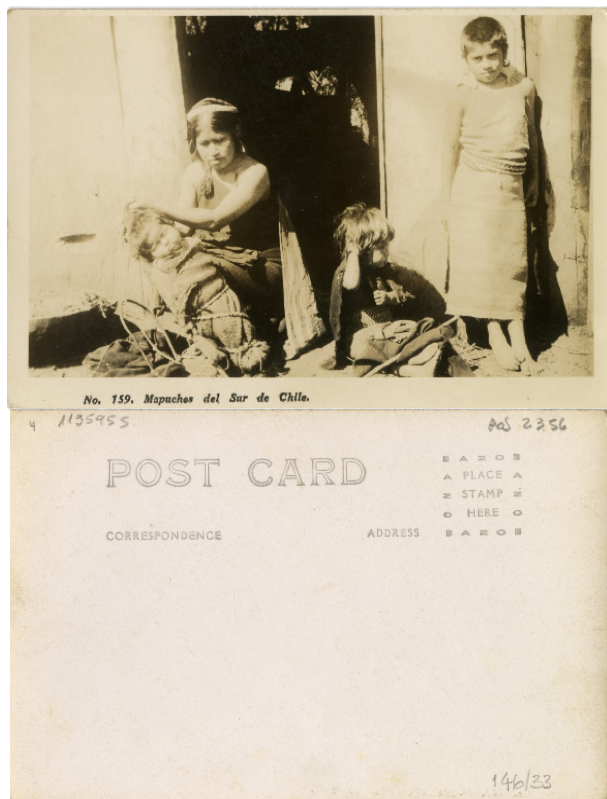


NÚMERO	121
TÍTULO	Vista Panorámica tomada desde el cerro
AÑO	Ca. 1920
AUTOR	Carlos Mulack
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Colección Patricio Aguirre
LUGAR	Viña del Mar



NÚMERO	122
TÍTULO	Indigenas no chilenos
AÑO	Ca. 1925
AUTOR	No identificado
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago





NÚMERO	123
TÍTULO	No. 159. Mapuches del Sur de Chile
AÑO	Ca. 1925
AUTOR	No identificado
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



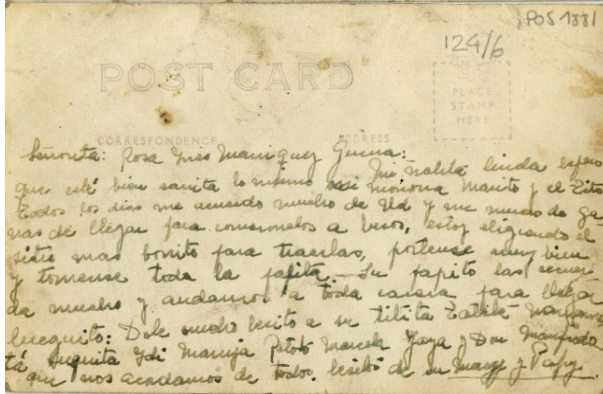
NÚMERO	124
TÍTULO	Mujeres y hombres indígenas en la repartición de trigo
AÑO	1929
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	125
TITULO	Postal - Mujeres mapuche y bebé
AÑO	1929
AUTOR	Misión Capuchina
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Universidad de la Frontera
LUGAR	Temuco



NÚMERO	126
TITULO	No.436 Chile, India Araucana
AÑO	Ca. 1935
AUTOR	Enrique Mora Ferraz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



NÚMERO	127
TITULO	Chile-Pucón-Villarrica
AÑO	Ca. 1935
AUTOR	Enrique Mora Ferraz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago

Señorita: Rosa Inés Manriquez Guerra: Mi Natita linda espero que esté bien sanita lo mismo mi [ilegible] Marito y el Zito. Todos los días me acuerdo mucho de ud. y que muero de ganas de llegar para comermelos a besos, estoy eligiendo el sitio mas bonito para traerlas, portense muy bien y tomense la papita. Su papito las recuerda mucho y andamos a toda [causa] para llegar luegoito : Dele mucho besito a su [nombres ilegibles] que nos acordamos de todos. Besitos de su [Massy y Pafry].

NÚMERO	128
TITULO	Chile.-Pucón, Lago Villarica
AÑO	Ca. 1935
AUTOR	Enrique Mora Ferraz
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago



<b>NÚMERO</b>	<b>129</b>
TITULO	Grupo Araucano
AÑO	Ca. 1935
AUTOR	No identificado
SOPORTE	Tarjeta postal
FUENTE	Biblioteca Nacional de Chile
LUGAR	Santiago