

## El ritual fotográfico: fotografía y naturaleza en Colombia alrededor de 1900

Carlos Rojas Cocoma  
Institut für Kunstgeschichte  
Bern Universität  
ORCID: 0000-0002-9085-5189

---

*Mira bien esta tarjeta, es una reproducción*

Jacques Derrida, *La tarjeta postal*

### INTRODUCCIÓN

“La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá” fue el libro más personal de Jacques Derrida<sup>1</sup>. Pensando las tarjetas postales como “cartas abiertas, pero cual criptas”<sup>2</sup>, el autor estableció una relación epistolar en la que la ambigüedad de la cercanía y la distancia de este medio es revisada a través de fragmentos cortos, como suelen estar escritos. Tiene sentido que Derrida haya querido analizar los vacíos del lenguaje a través de este medio, pues como fuentes que llegan a manos de los museos o los coleccionistas, estas imágenes proporcionan más interrogantes que respuestas. El estudio de las imágenes fotográficas de Colombia, y ello incluye por supuesto las tarjetas postales, ofrecen una

---

<sup>1</sup> SIMON 2002: 100.

<sup>2</sup> DERRIDA 2001: 42.

dificultad similar, pues resulta complejo comprender el recorrido que tuvieron a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX imágenes albergadas a través del tiempo en colecciones de álbumes privados y que ahora estudiamos para entender su propio devenir. Los documentos fotográficos, cuando carecen de información suficiente sobre su procedencia y su creación, ofrecen grandes dificultades para poder registrar correctamente una autoría o una fecha. Estos interrogantes hacen parte de lo que Elizabeth Edwards insiste en reconocer en fotografía como el “desorden y la contradicción de la humanidad y sus relaciones con el tiempo y el espacio”<sup>3</sup>. Pero esa “contradicción” que determina a la fotografía de finales del siglo XIX como el producto de una serie de tensiones estéticas, visuales, intelectuales y sociales<sup>4</sup>, es justamente lo que otorga a las fotografías de la época un valor particular. Las primeras fotografías de naturaleza en Colombia fueron en gran medida las primeras imágenes que se tuvieron de determinados lugares. Por lo tanto, tuvieron una gran responsabilidad en la forma cómo se configuró su propia visualidad. La difusión de esas fotografías estableció formas de representación que con el tiempo se asimilaron como los símbolos de regiones y poblaciones. Por ello, a pesar de la dificultad de ser interpretadas como documentos, las fotografías realizadas alrededor de 1900 permiten comprender formas de mirar, analizar, posicionar y condicionar los paisajes representados a través de la imagen.

Este texto está organizado en tres partes: En la primera, denominada “el paisaje como naturaleza” busco interpretar la forma cómo la fotografía de paisaje imitó una forma de ver específica y se adaptó al contexto americano, chocando a la hora de interpretar visualmente su naturaleza. En la segunda, denominada “la naturaleza como paisaje” recorro la forma en que la cámara se enfrentó a una idea de naturaleza y las soluciones que permiten ver la fotografía realizada. Por último, en “la naturaleza de la fotografía” presento a través de casos específicos la manera en la que el medio fotográfico y los mecanismos de distribución desarrollaron una imagen genuinamente fotográfica e inauguraron un tipo diferente de cultura visual.

En los últimos años, diversas instituciones en Colombia han realizado poderosos esfuerzos para adquirir, preservar y divulgar los archivos fotográficos del país, esto ha permitido que por vez primera se pueda acceder a amplias colecciones. Para analizar las fotografías de paisaje y naturaleza, se realizó la pesquisa en archivos de las siguientes instituciones: Sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y fotografías del Museo Nacional de Colombia en Bogotá, el archivo fotográfico de la Universidad Tecnológica de Bolívar en Cartagena, la biblioteca departamental Jorge Garcés en Cali, la

<sup>3</sup> EDWARDS 2012: 12.

<sup>4</sup> ROUILLE 1989: 13–15.

Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Adicional a ello, se consultó la colección de estereografías de la Biblioteca Pública de Nueva York y se estudió el archivo fotográfico de una expedición a Colombia digitalizado en la Biblioteca Nacional de Francia. Como archivo privado, se accedió a la colección de la fundación Arkhé, el proyecto El Dorado, en Bogotá, y la colección personal del antropólogo Héctor Llanos. El trabajo de identificación se realizó tomando como parámetro fotografías de paisaje anteriores a 1910. Esto nos permitió identificar 1244 fotografías que considero una muestra prudente para elaborar interpretaciones históricas sobre aspectos específicos. La razón por la cual se indagó en fotografías previas a 1910 tiene que ver con encontrar imágenes que estuvieran alejadas de proyectos de identidad nacional que se empezaron a tejer a raíz del centenario de independencia, y que tuvo en el país diversas conmemoraciones y auge de una cultura visual específica.

### EL PAISAJE COMO NATURALEZA

La mirada fotográfica hacia Colombia comenzó muy temprano, desde el viaje del Barón Gros al país en 1842; sin embargo, sólo empezaron a consolidarse estudios fotográficos alrededor de 1880, cuando se difundió el comercio del retrato. Como se puede suponer, la mirada era igualmente foránea, pues en su mayoría fueron migrantes o descendientes los que incursionaron en el mercado: Henry Duperly, Otto Flohr, Juan Trucco, Armstrong Bennett, Vincenzo Paccini o Quintilio Gavassa, entre otros. En comparación con el retrato, la fotografía de paisajes se realizó en una proporción mucho más discreta. Las razones fueron varias: sobre todo en las clases acomodadas, contrario a la fotografía de paisaje el retrato fotográfico tenía un mercado y un consumo en aumento, pues el retrato personal o familiar se enmarcaba y decoraba las casas, y la dinámica de copiar, compartir y coleccionar cartas de visitas era frecuente. Por otra parte, la dificultad técnica de realizar fotografías por fuera de un estudio, donde la variabilidad de la luz, los tiempos de exposición, el cuidado de la emulsión y la distancia del objetivo comprometían la precisión del fotógrafo y representaba en términos económicos un riesgo. Pero la razón más importante era que no había un mercado dispuesto a pagar y demandar el consumo de imágenes de paisaje<sup>5</sup>. Esto cambiaría con el consumo de la tarjeta postal. Hasta 1890, la mayoría de las fotografías de paisaje sobre el país fueron realizadas a través de expediciones foráneas.

<sup>5</sup> ÁVILA 2004: 83.

Sobre la información cuantitativa se puede interpretar algunos hechos sobre la fotografía en Colombia. Las fotografías identificadas tienen un fuerte carácter regional, ello explica que las colecciones de Cali, Cartagena y Medellín tengan mayoritariamente fotografías de su región. No obstante, se puede notar que ciertos lugares por su importancia económica, política y comercial eran un referente de la época: el 25% de las fotografías son de Cartagena, 14% de las fotografías son de Bogotá, 7% corresponden a Barranquilla y el 4% obedece a Bucaramanga. A nivel regional, Antioquia es la región más representada, con el 11%. Otros lugares como Boyacá, Palmira, Cali, Santa Marta o la Guajira, aunque tienen una proporción más discreta, fueron igualmente relevantes. No obstante, el carácter fotográfico del paisaje es predominantemente urbano, pues solo 144 fotografías, cerca del 11%, pueden ser consideradas como imágenes de naturaleza.

Los paisajes tienen varias referencias comunes que una vez inventariadas permiten comprender los aspectos reiterativos, de aquellos que simplemente eran dejados de lado o constituían una excepción. En orden de representación, el porcentaje de imágenes por temática es la siguiente: Calles (24%), Plazas (19%) Panorámicas (14%) Iglesias (6%), Edificios (6%), Personas (5%), Puentes (4%), Barcos (3%), Casas (2%), Muelles (1%) y finalmente montañas (1%). La importancia de la plaza y las formas de representarla hicieron de éstas el referente por excelencia que harían el emblema de los lugares. Por otra parte, las panorámicas urbanas, tomadas normalmente desde una montaña cercana o desde el punto más alto de la plaza – posiblemente el campanario de la iglesia – resaltan constantemente los techos de barro y la relación de las poblaciones con la naturaleza próxima.

Debido a la relativa ausencia de imágenes de características únicamente “naturales”, las referencias a lo natural están siempre integradas a nociones e interpretaciones de progreso, modernidad y desplazamiento que acompañan a las fotografías. Es la tensión del paisaje ante la incursión humana lo que lo hace un referente fotográfico. Por ello es que imágenes sobre motivos específicos pueden ser consideradas igualmente imágenes de naturaleza, como lo son las del río (16), asociadas a alguna expedición, las rocas (3) asociadas a la minería, los puentes (23) o los barcos (18). Imágenes exclusivamente de naturaleza como lo fue el Salto de Tequendama (6) fueron producto de una reinterpretación simbólica de un accidente geográfico, al que me referiré más adelante. Por último, llama la atención las imágenes de parques y alamedas (24) pues responden a un tipo de naturaleza intervenida y urbana que se mantiene afín a una idea modernista de población que se quiso transmitir y registrar.

Catalogué el formato de las fotografías en tres puntos de vista, de acuerdo a tres formatos relativamente reconocibles en los que tanto el lente como la



disposición del sujeto fotografiado lo permitía. Así, el 60% de las fotografías son realizadas de forma panorámica, con lo que hoy podríamos decir que sería un lente gran angular. El 33% de las fotografías fueron realizadas en un plano medio, y tomando un detalle específico de los lugares, con el 7% se distinguieron las otras fotografías. Los formatos también dan algunos indicios de los usos y circulación de la fotografía. De las fotografías encontradas 449 son imágenes postales y 82 corresponden a estereografías. El gran número de imágenes postales no sólo indica una relación con el paisaje e identificaciones de los lugares, sino también la forma en que el consumidor comienza a apropiarse de las referencias de los espacios a través de su coleccionismo y su compilación, así como del carácter de los mensajes que acompañaron las postales y del recorrido que realizaron. Hay claves aún más interesantes: fue posible identificar 12 fotografías originales que fueron reutilizadas a manera de tarjeta postal, en adaptaciones que además incluyeron retoques fotográficos, reencuadres y coloraciones. Finalmente, aunque en un número escaso (82) y en una colección específica la “Robert Denis collection of stereoscopic views” de la New York Public Library, es llamativa la producción de estereografías realizadas sobre el país, un tipo de imagen que además de representación debe ser interpretado también como un tipo de exploración e incluso de entretenimiento. Sobre ellas hablaré más adelante.

Desde un punto de vista estético, el objetivo de documentar con imágenes el lugar implicaba tener como referencia los temas que se habían construido en la tradición paisajística europea, principalmente a través de las “vistas” o panoramas. Su adaptación se puede ver en las fotografías de un álbum que data de 1880, que refiere a una expedición francesa a través de Colombia (fig. 1)<sup>6</sup>.

En esta imagen de las cercanías a Bogotá los planos de la fotografía son bastante claros: El puente es el protagonista de la escena. Al costado inferior izquierdo de la escena, tenemos un personaje con un gran abrigo y un sombrero de ala larga que mira hacia la cámara. Aunque se encuentra fuera de foco, su figura contrasta con los otros sujetos dispuestos sobre el plano. En uno de los costados, se encuentran dispuestas tres parejas, esperando tal vez algún tipo de transporte, o quizás posando para la fotografía que se está realizando. Un carruaje vacío pareciera esperar en la parte curva de la vía, ¿podríamos asociar el carruaje al hombre del abrigo particular? A diferencia del hombre del abrigo, la mayoría de personajes tienen puesta una ruana: un tipo de poncho tejido con lana gruesa. En la mitad del puente un hombre permite extender su perspectiva hacia la sabana, la cual luce inmensa y funde su horizonte plano con la bruma montañosa de la cadena andina.

<sup>6</sup> Bogotá. Paysages. Colombie, Ca. 1880–1900. 31 x 39 cm. Parte de un álbum de 58 fotografías. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.



Fig. 1. Bogotá. Paysages. Colombie, Ca. 1880–1900. 31 x 39 cm. Parte de un álbum de 58 fotografías. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

La singularidad de la imagen radica en la forma en que es realizada, de forma inconsciente sigue la tradición de la *vedute* que venía desde la experiencia de viaje y representación de lo que se conoció como el Grand Tour: la tradición de viaje europeo durante los siglos XVIII y XIX que aristocracias y burguesías realizaban hacia Italia y el cercano oriente. Los viajeros que realizaban imágenes de esta experiencia producían dos tipos de representaciones: por una parte, a través de la tradición de las “vistas” (*vedute*), se definía la forma de un espacio, principalmente una ciudad. Por otra, se definía en cuadros de tipos y costumbres escenas, hábitos, prácticas y tipologías de sociedades de forma clasificatoria, afin a la tradición de la clasificación de la Ilustración. Con el tiempo, las *vedute* de los viajes de exploración y de los viajes de turismo se convirtieron en el marco de referencia para producir una nueva iconicidad. La fotografía y el Grand Tour tuvieron en Europa una relación estrecha esencial para la construcción de la memoria histórica de la época. Prueba de ello es la colección de

álbumes sobre el Grand Tour que albergó hasta que se mantuvo activo la fundación de los Hermanos Alinari (fig. 2)<sup>7</sup>.



Fig. 2. Fotografía de álbumes de Grand Tour producidos en el siglo XIX, realizada en el archivo de los hermanos Alinari. 2017. Fotografía Carlos Rojas Cocoma.

El paisaje europeo del Gran Tour tenía en innumerables óleos y acuarelas el referente visual de una referencia que enseñó a dirigir la mirada fotográfica. Los lugares se conocían por la difusión de vistas a través de la litografía, el litograbado o la propia reproducción fotográfica que acompañaba los libros editados. Estas imágenes constituían una forma particular de entender el espacio geográfico, que además de ser localizado en el mapa tenía condiciones singulares de la cultura y el tiempo.

El formato de viaje y exploración americano imitó en muchos elementos el recorrido que se daba por Europa y que tuvo con la fotografía una nueva identidad<sup>8</sup>. Pero a diferencia de la tradición europea, en el paisaje colombiano no había un legado, una “forma de ver” establecida. Por lo tanto, los símbolos fotografiados debían ser referentes fácilmente distinguibles. La forma natural no permitía la identificación de emblemas, de imágenes de memoria, como sí lo podía constituir la plaza de un pueblo, la construcción de un ferrocarril o como en este caso un puente, escenas de cambio normalmente asociadas a la idea de progreso que la naturaleza no podía evocar. Ello explica por qué en las

<sup>7</sup> Fotografía de álbumes de Grand Tour producidos en el siglo XIX, realizada en el archivo de los hermanos Alinari. 2017. Fotografía Carlos Rojas Cocoma.

<sup>8</sup> DI CAMPO 2005: 123.

fotografías de paisaje identificadas, las referencias a la naturaleza resultaron considerablemente escasas. Pero existía también una razón creativa: ante la naturaleza, el fotógrafo debía encontrar una forma complaciente y no caótica difícil de encontrar en el blanco y negro, que reduce toda la plástica visual al nivel de la forma y produce tonalidades que, aunque el fotógrafo conocía, debía aprender a componer estéticamente.

### LA NATURALEZA COMO PAISAJE

La estereografía es un tipo de fotografía que se realizaba con lentes estereoscópicos, consistía en hacer de una vista dos imágenes con un ángulo de diferencia similar a la distancia de los ojos de un espectador, y que al ser vistos a través de un aparato óptico podían reproducir la impresión de tridimensionalidad espacial. Entre 1850 y 1930 se produjeron millones de estereografías y diferentes compañías crearon todo tipo de muebles para su colección y su apreciación. Particularmente, en el mundo anglosajón su difusión fue popular, entre otras cosas porque se convertía en un método enciclopédico de imitar el viaje por el mundo, así como se transformó en un material pedagógico relativamente económico e igualmente entretenido que prometía ir “más allá del horizonte de los sentidos”<sup>9</sup>.

Entre 1871 y 1873 fue realizada una serie de estereografías sobre el territorio colombiano, específicamente en la región del Darién. Es hasta el momento la única que se conoce de Colombia. Esta zona de Suramérica fue de profundo interés para los norteamericanos debido a las iniciativas de construcción de canales interoceánicos, incluido el de Panamá que hasta 1903 hizo parte de Colombia. En la serie se encuentran varias imágenes de poblaciones como Cartagena o Turbó, además de varias fotografías dedicadas al paisaje natural: playas, zonas rocosas, caídas de agua y plantaciones. Nueve de ellas se dedican a la bahía de Cupica, lo cual es interesante pues hasta el día de hoy es un territorio selvático sin comunicación terrestre y relativamente despoblado. Seguramente, porque están autografiadas bajo el nombre de “Comd. Selfridge” hicieron parte de una expedición militar exploratoria. Una de ellas se titula “Woods, Darien harbor” (fig. 3)<sup>10</sup>. En una primera impresión, la escena presenta una confusa composición abstracta, la naturaleza se presenta indómita y tupida, se puede reconocer la diversidad del follaje de la naturaleza. Las tonalidades de las hojas se traducen en una rica escala de grises. Observando con detenimiento, se

<sup>9</sup> MC BRIDE 2017: 203.

<sup>10</sup> Darien expedition, Tropical scenery. Woods, Darien Harbor. 1874. New York Public Library. Estereografía.



puede ver entre la selva a un hombre sentado en el suelo y recostado sobre el extremo de uno de los árboles. Su figura, pequeña en comparación al entorno y camuflada entre el ramaje de las plantas, tiene una pose excepcional para la época, donde el retrato espontáneo y desprevenido era inusual. En más de una situación era fundamental el uso de la escala humana para dar sentido y forma concreta a un paisaje que de otra manera hubiera resultado incomprensible. Es lo que sucede en la fotografía de la cueva (fig. 4)<sup>11</sup>. Lo que resulta particular es que estas personas son, a diferencia de los otros tipos de paisaje, solo una justificación formal para que la naturaleza se organice y se disponga en una forma estética, específicamente en aquella en la que mostrar diferentes planos de profundidad resultaba esencial para el efecto atmosférico del paisaje estereográfico.



Fig. 3. Darien expedition, Tropical scenery. Woods, Darien Harbor. 1874. New York Public Library. Estereografía.

Se entiende que para el fotógrafo la intensión era sobre todo la de crear diversos planos para establecer un juego con la profundidad, objetivo funcional de la estereografía. Por ello cuando la fotografía carecía de un personaje, la imagen necesitó de otros elementos para ser comprendida, como en el caso de las islas o del Arco natural (figs. 5 y 6)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Cave, Cupica Bay*. 1874. New York Public Library. Estereografía.

<sup>12</sup> *Cave, Cupica Bay y Natural Arc, Cupica Bay*. 1874. New York Public Library. Estereografía.



Fig. 4. Cave, Cupica Bay. 1874. New York Public Library. Estereografía.



Fig. 5. Cave, Cupica Bay y Natural Arc, Cupica Bay. 1874. New York Public Library. Estereografía.

Tanto el marco de la foto, como su obligada revisión a través de unos lentes estereográficos, contribuía a la intención de crear un lugar. Como lo había mencionado Barthes, en fotografía la enunciación, el con-texto<sup>13</sup>, resulta cru-

<sup>13</sup> BARTHES 1986: 12.

cial para que cualquier lugar adquiriera un sentido de propiedad y especificidad geográfica. Sin él, aquello particular pierde su esencia, un lugar pasaba a ser ningún lugar. Esta fue la dificultad de fotografiar la naturaleza colombiana, pues implicó la búsqueda de nuevos símbolos, o reminiscencias de símbolos antiguos, en ese paisaje que hasta el momento estaba desprovisto de algún significado.



Fig. 6. Cave, Cupica Bay y Natural Arc, Cupica Bay. 1874. New York Public Library. Estereografía.

En la historia de las imágenes, las transferencias constituyen una parte esencial en la construcción de un sentido visual, pues en los desplazamientos de unas y otras formas estéticas, en sus reapropiaciones, resistencias o adaptaciones, se asientan siglos y significados culturales diversos. Le debemos a Aby Warburg ser pionero en abrir la posibilidad a múltiples temporalidades en la imagen, de estratificar tiempos de forma dinámica, permitiendo que una y otra vez sean atravesados por símbolos anacrónicos<sup>14</sup>. El paisaje fotográfico del siglo XIX, aunque portador de funciones simbólicas de otros tiempos, establecía nuevos paradigmas culturales de reconocimiento de un lugar, de un espacio en su totalidad como una función simbólica, de una definición en el plano de lo real de un emblema.

<sup>14</sup> Decía el historiador: “Caracterizar la restitución de la antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos ...se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve al mismo tiempo al intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretrejen con la materia anacrónicamente estratificada” en Warburg. WARBURG 2010: 4.



Aunque no todo paisaje correspondía a una imagen (como lo puede ser actualmente), en el siglo XIX los paisajes dependían de un antecedente visual, de la manera como se habían albergado en la memoria antes de ser recorridos. La fotografía de panoramas urbanos y rurales tardó mucho tiempo en encontrar su propia identidad estilística. En Colombia por ejemplo sólo lo lograría hasta bien entrado el siglo XX. Es por ello que, a finales del siglo XIX, la naturaleza era un agente invisible, constituía en términos semiológicos un significante huérfano de signo. Por una cuestión técnica, antes de 1900 la intención de una fotografía estaba premeditada por una identificación visual estratégicamente imaginada. El trípode, la luz, la preparación de la emulsión, el plástico o el vidrio en el que la emulsión iba a ser expuesta, el tiempo de exposición a la luz, la preparación del ángulo entre otros, eran temas que no se podían dejar a la espontaneidad, pues podían simplemente anular la calidad de la imagen. De la misma manera, el laboratorio (muchas veces implementado en el mismo lugar donde se realizaba la fotografía como en el caso de la técnica del colodión húmedo) constituía un espacio de experimentación donde la exposición o la selección de lo que debía estar impreso era analizada en detalle.

En el momento de ver una imagen fotográfica, se creaba una temporalidad, un momento cronológico de una visualidad. Para Yi-Fu Tuan las imágenes de paisaje transformaron la “simultaneidad del espacio en un suceder en el tiempo”<sup>15</sup>. A diferencia de los mapas, tradicionalmente ahistóricos, el paisaje representaba el espacio en su historicidad. Con la fotografía, afirma el teórico, se popularizó la visión perspectivística y con ello se hizo común la comprensión del tiempo en el espacio. Pero a diferencia de Europa, el paisaje americano ofreció en el siglo XIX una forma nueva. Los lugares no tenían un antecedente visual sobre el cual inspirarse, por lo que encontrar un lugar y establecer simbólicamente su identidad era una aventura inédita. La fotografía además de registrar un símbolo, debía crearlo. El fotógrafo, siendo en muchas ocasiones pionero en visualizar un espacio (una región, una plaza, un accidente geográfico, una calle), crearía a través de la fotografía la forma emblemática de los lugares y su temporalidad.

Cuando se trataba de la representación de la naturaleza, lo representado hacía parte de una tradición simbólica establecida. Tal es el caso de la caída de agua denominada “Salto de Tequendama”, un emblemático paisaje natural de paso obligado para cualquier turista que llegaba o salía de Bogotá. Su temprana representación obedecía también a su carácter histórico, pues era parte esencial de la mitología chibcha, y viajeros célebres como Alexander von Humboldt lo hicieron parte de sus trabajos visuales divulgados, específicamente a través de las conocidas “Ansichten der Natur”. Además de Humboldt, se encuentran

<sup>15</sup> TUAN 1977: 122.



numerosas representaciones pictóricas que incluyen a los pintores de la comisión corográfica (Mark, Price y Manuel María Paz), así como al pintor norteamericano Edwin Church. Ese antecedente simbólico es el que justifica su constante representación pictórica y fotográfica a finales del siglo XIX.

Entre 1870 y 1884 José María Gutiérrez de Alba compiló sus memorias de viaje en diez tomos manuscritos, ahora conservado en la sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Además de sus memorias escritas, realizó la copia de algunas acuarelas de la Comisión Corográfica, y recopiló algunas fotografías regionales, lo cual gracias a la fecha es un excelente apoyo para reconocer la datación. Si bien en muchas imágenes no podemos distinguir la autoría, lo más probable es que haya tomado copias a partir de algunos fotógrafos y estudios existentes. La fotografía compilada en su diario constituye la primera fotografía conocida del Salto de Tequendama (fig. 7)<sup>16</sup>. El autor la integró a su relato de viajes como lo hizo con otras fotografías. La forma como estuvo dispuesta en el diario, a la espera en su tiempo de una publicación, da a entender la importancia de recalcar aspectos geográficos por sus características monumentales (entendiendo esta definición no sólo en cuanto a grandeza sino también a la necesidad de producir lugares de memoria, como lo define Pierre Nora<sup>17</sup> que la naturaleza proveía como símbolos de país. Sin la nomenclatura la imagen es incapaz de transmitir nada de lo que dice su título: ni la maravilla, ni la geología, ni la idea de país. Pero la intención de construir un símbolo histórico estaba en la esencia de sus diversas representaciones pictóricas, así como sus siguientes reproducciones fotográficas.

Como decía Huxley, “les llevó mucho tiempo a los artistas europeos descubrir que el mundo natural es bello, intrínsecamente significativo, e infinitamente retratable”. ¿A qué se enfrentaba la fotografía cuando en la operación de capturar estaba igualmente definiéndose el principio simbólico de los lugares? ¿Qué ocurría entonces cuando el paisaje resultaba del todo novedoso? Toda representación visual primaria de un paisaje, constituye también su propia invención. No hay paisaje sin una consciencia que lo cree. La determinación de fijar en una emulsión química la proyección de un espacio demanda la intención de un recuerdo, que aquello que se ve contenga un sentido simbólico que haga necesario su perpetuidad. Se lamentaba Huxley: “¡cuánta compasión deberíamos sentir por aquellos habitantes de cualquier parte del mundo en la que ningún paisajista ha enseñado nunca a sus compatriotas a ver su medio circundante!”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> “Maravillas geológicas de Colombia, El salto de Tequendama” dispuesta en el Diario de José María Gutiérrez de Alba, 1871-1874. Fotografía a blanco y negro.

<sup>17</sup> ALLIER MONTAÑO 2008.

<sup>18</sup> HUXLEY 2015: 311.



Fig. 7. “Maravillas geológicas de Colombia, El salto de Tequendama” dispuesta en el Diario de José María Gutiérrez de Alba, 1871–1874. Fotografía a blanco y negro.



Fig. 8. Minas de esmeraldas de Muzo. Peones al retirarse del trabajo del día. Fotografía, autor anónimo. Ca. 1873. En Gutiérrez de Alba. Impresiones de un viaje a América. Diario manuscrito. 1870-1884.



Una fotografía del diario de Hernández de Alba pertenece a una serie que representa el panorama de la región de Muzo, reconocida por ser desde tiempos coloniales el sector de las minas de esmeraldas (fig. 8)<sup>19</sup>. En la fotografía, la mayor parte de la imagen es ocupada por la montaña, completamente árida, intervenida por la explotación minera. En una falda más o menos plana, el fotógrafo dispuso a un numeroso grupo de mineros para que posaran para la imagen. La forma de la colina en la que se organizaron permitió una composición triangular bastante particular, gracias entre otras cosas a la uniformidad del vestuario y el sombrero de los trabajadores. Para la época en que el diario fue elaborado, ya se representaban acuarelas y pinturas de los paisajes colombianos, aunque el género fue menor en comparación a la fotografía de retrato, por ejemplo. A pesar de que artistas de diversa índole, locales y extranjeros, plasmaron en óleos, acuarelas y bocetos numerosas imágenes de la naturaleza colombiana, la fotografía tardó tiempo en reconocer la capacidad plástica del tema. Una de las razones, en esencia bastante simple, es que, a pesar de la fidelidad de la copia fotográfica, con la imagen en blanco y negro se reducía la impresión colorida de un paisaje a un juego de sombras, a unas formas que en las diferentes tonalidades podían ser apenas identificadas como trazos. El paisaje americano no tenía un antecedente pictórico que sirviera de referencia para implementar la cámara fotográfica. El paisaje andino de esta región, por ejemplo, compuesto de vegetación densa y de árboles nativos de corta estatura, de accidentes geográficos de gran dimensión en contraste con villas y poblados incipientes, no permitía las alturas y puntos de fuga de las “vedute”. Ante la técnica fotográfica, los emblemas del gesto fotográfico debían ser del todo novedosos. Fotografiar la “forma natural” implicó desplazar un gesto como lo era la creación de emblemas de la memoria, hacia un lugar por esencia amnésico. Ese desplazamiento tuvo que llevar a la búsqueda de nuevos símbolos, o reminiscencias de símbolos antiguos, en ese paisaje que hasta el momento estaba desprovisto de significados alegóricos.

La interpretación fotográfica de la naturaleza implicó necesariamente una adaptación del gesto fotográfico. Desde la primera fotografía de la historia, el retrato fue una condición plástica asociada a la memoria, a la perduración del recuerdo. La preservación de una foto replanteó incluso la manera en que la memoria se simbolizaba, pues la imagen no se guardaba para perpetuar – o al menos no en todos los casos – sino para reconocer la transformación del tiempo al sujeto de la imagen. El fotógrafo capturaba su imagen reconociendo que el tiempo transformará eso que se veía en otra cosa. De allí que fotografiar una

<sup>19</sup> Minas de esmeraldas de Muzo. Peones al retirarse del trabajo del día. Fotografía, autor anónimo. Ca. 1873. En Gutiérrez de Alba. Impresiones de un viaje a América. Diario manuscrito. 1870-1884.

casa, una calle, una plaza, tenían la misma virtud de la foto que se hacía de un cuerpo, capturar un instante presente para convertirlo en un emblema, consciente de que la fragilidad temporal llegaría a desvanecerlo. En el retrato por ejemplo, el uso de las viñetas era un ejemplo de esa “sacralidad” del instante que se deseaba. Pero la imagen de la naturaleza no tenía consigo una temporalidad tan frágil, y todavía estaba lejos de abrazar el abstraccionismo como composición plástica. Ante la naturaleza, el fotógrafo debía encontrar una forma complaciente y no caótica. Para ello, el blanco y negro, que reduce toda la plástica visual al nivel de la forma, dependía de tonalidades que el fotógrafo suponía, pero que debía aprender a componer plásticamente.

El gesto fotográfico creaba productos mnémicos objetivos, así que plantear en un plano la naturaleza implicaba dar una condición de memoria a algo que hasta el momento no lo tenía. Gracias al discurso ecológico contemporáneo, hoy somos conscientes de la durabilidad del medio ambiente, pero hace ciento cincuenta años el paisaje carecía en el imaginario de la fragilidad ante la resistencia del tiempo. Cuando se capturaban escenarios naturales tales como el Salto de Tequendama, el antecedente visual lo constituía el interés geográfico y cultural inspirado desde los comentarios y el grabado de Alexander von Humboldt, la primera imagen conocida sobre dicho accidente geográfico. La naturaleza sin perspectiva ni composición de “veduta”, debía ser más que un testimonio histórico, debía de alguna manera transmitir una experiencia, como en el caso de la experiencia espacial de la estereografía. La forma natural no permitía la identificación de emblemas, de imágenes de memoria, como sí lo podía constituir la plaza de un pueblo o la construcción de un ferrocarril, escenas de cambio, normalmente asociadas a la idea de progreso, que la naturaleza no podía evocar. La fotografía operaba como un recuerdo desde el mismo momento en que se realizaba la captura. Por lo tanto, el gesto fotográfico de perdurar, de congelar, exigió un nuevo rito simbólico. La naturaleza debió enseñar al fotógrafo a reconocer su propia plasticidad y su propio recuerdo.

Dada la dificultad de establecer una identidad simbólica de la naturaleza en la fotografía colombiana, era de suponer que la cantidad de fotografías que responden a panoramas y paisajes alrededor de 1900 identificadas para esta investigación correspondían en mayor medida a plazas de pueblos y ciudades, calles, edificios fácilmente identificables y medios de transporte disponibles. Aunque algunos historiadores asocian estas representaciones a la necesidad de presentar una imagen progresista de la región, disponer en un plano la naturaleza implicaba dar una condición de memoria a algo que hasta el momento no lo tenía.

## LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA

Contrario a lo que se esperaba originalmente en este estudio, lejos de encontrar diferentes puntos de vista sobre un mismo panorama, lo que pude identificar con frecuencia es que una vez las fotografías comenzaron a ser divulgadas pasaron a ser rápidamente artefactos de imitación y reproducción que copia tras copia contribuyeron a reforzar los símbolos de los lugares. Por lo tanto, vale la pena analizar la forma cómo se impusieron los símbolos de cada lugar, hasta convertirse en una única manera de entenderlos. Para analizar esos dominios habría que entender la imagen fotográfica en su reproducción. Es un elemento importante: la importancia documental de las fotografías depende menos de su preservación actual que de la forma en que las imágenes fueron adaptadas y apropiadas por una comunidad. Lo podemos ver con la fotografía del Camellón de los mártires, realizada en Cartagena, previo al año 1900 (fig. 9)<sup>20</sup>.



Fig. 9. Cartagena, Camellón de los mártires. Fotografía a blanco y negro, Ca. 1900. Anónimo (posiblemente Generoso Jaspe Blanco).

<sup>20</sup> Cartagena, Camellón de los mártires. Fotografía a blanco y negro, Ca. 1900. Anónimo (posiblemente Generoso Jaspe Blanco).

Esta fotografía fue realizada a la entrada principal del centro histórico de Cartagena de Indias, en la ciudad amurallada. La torre del reloj constituye el tema central de la imagen. Por las sombras en el reloj sabemos que fue realizada en horas de la mañana, no antes de las 10. La calidad de la foto no permite reconocer los detalles de los que está compuesta salvo en rasgos generales: por una parte, la arquitectura, de contornos duros seguramente por el impacto de la luz tropical, y por otra la silueta de la gente, la mayor parte vestida de blanco y condensada en las zonas de la muralla, seguramente como estrategia para ocultarse del sol. Grandes manchas oscuras cubren las murallas, pueden ser tanto grietas en la piedra como maleza, pero evocan directamente un estado de abandono, como una ruina. Su imagen armoniza con la arquitectura oculta tras ella, en apariencia simple si la interpretamos únicamente desde la foto. La mayor parte de la fotografía la compone un pavimento oscuro y el golpe blancuzco del cielo. A pesar de sus defectos visuales, la fuerza de la imagen radica en su capacidad para crear un símbolo, la torre, desde el cual identificar a la ciudad. Unos años más tarde la imagen sería utilizada para la realización de una tarjeta postal de la casa Flohr, Price & co (fig. 10)<sup>21</sup>.



Fig. 10. Cartagena. Las Murallas. Flohr, Price & Co. 1905, Tarjeta postal, fotografía a blanco y negro.

<sup>21</sup> Cartagena. Las Murallas. Flohr, Price & Co. 1905, Tarjeta postal, fotografía a blanco y negro.

Más que una corrección, la fotografía estampada en la postal es un elaborado trabajo de interpretación pictórica desde lo que en la fotografía original eran casi manchones. Comenzando con los rasgos generales, el sendero fue cortado casi en su totalidad para retomar el formato panorámico, que además de resultar más vistoso como paisaje, permitía jugar con el diseño en el cual el texto podía invadir directamente la imagen. El cielo pasó de ser un destello blancuzco a estar compuesto por suaves nubes que equilibran la zona inferior de la imagen. De duras siluetas, los transeúntes de la plaza adquieren personalidad, los vestidos son singulares, las sombras de sus cuerpos son definidas en claras líneas sobre el pavimento, que pasó de ser una mancha negra a una composición de volúmenes y perspectivas. Pero lo más interesante ocurre en la arquitectura. Delineado con precisión, los balcones de las casas adquieren un sinnúmero de detalles invisibles en la imagen previa: en el balcón del edificio del costado izquierdo, por ejemplo, los ornamentos de la terraza, así como la sombra del techo del balcón transformaron el edificio en una refinada arquitectura. Un muro completo del edificio contiguo resaltó una tonalidad totalmente inexistente en la fotografía original. Los matices de grises aparecieron y sombras que no existían se definen con precisión. Quizás el cambio más contundente lo constituye la torre y la muralla en sí misma. El muro adquirió la textura de la piedra: al costado izquierdo, la mayoría de zonas negras se limpian. La maleza en la zona central no interfiere con la cornisa, ahora visible y bien delimitada. La torre se llena de volúmenes y texturas, las columnas de la entrada adquieren otra tonalidad, como si estuvieran construidas con otro material, y reclaman con un blanco intenso tanto el punto de fuga como el objetivo central de la imagen dispuesta. La imagen se denomina con un título diferente a aquel con el que ha sido conservada en la Universidad Tecnológica de Cartagena, y pasó a perderse bajo la denominación general de: “Las murallas”. Pareciera un detalle insignificante, pero desde la perspectiva de Barthes se trata de la construcción mitológica de un símbolo, definiendo el mito, antes que un concepto o una idea, como un “sistema de comunicación”<sup>22</sup>.

El cambio de sentido de una fotografía para la construcción de un símbolo en la tarjeta postal fue reiterativo. Podemos verlo igualmente con la fotografía del sepelio de Rafael Núñez, uno de los hombres ilustres de Cartagena (fig. 11)<sup>23</sup>. Núñez fue cuatro veces presidente de Colombia, lideró el proyecto de Regeneración con el que se creó la constitución política de 1886, y transformó la estructura federalista del país, cambiando el nombre que hasta entonces

<sup>22</sup> BARTHES 1999: 199.

<sup>23</sup> Marcha fúnebre en homenaje a Rafael Núñez. Barrio el Cabrero, 1894. Fotografía a blanco y negro. Autor anónimo.



tenía (Gran Colombia) por el nombre actual. Su sepelio fue, entonces, un acontecimiento de mucha importancia.



Fig. 11. Marcha fúnebre en homenaje a Rafael Núñez. Barrio el Cabrero, 1894. Fotografía en blanco y negro. Autor anónimo.



Fig. 12. Cartagena. Vista del Cabrero. C.F.R.S. Tarjeta Postal, fotografía a blanco y negro, Ca. 1906.

La casa C.F.R.S., adaptó la misma fotografía con el propósito de ampliar su serie de postales de la zona del caribe (fig. 12)<sup>24</sup>. Aunque la adaptación de la fotografía fue mucho más simple que el trabajo minucioso realizado por la casa del empresario Otto Flohr, no era por ello menos relevante. En su postal editó parte de la imagen y puso una cartela. Con el título de: “Vista del Cabrero”, resignificó el sentido de la fotografía y lo transformó en un paisaje. Este ejemplo nos deja ver un problema histórico a la hora de interpretar estas imágenes. Como documento, el contenido de la postal era un laberinto de signos dispuestos en diferentes capas de comunicación y fijación temporal. De adentro hacia afuera la fotografía, la cartela, la casa postal, la serie, el envío postal, el sello postal, el sello de recibido, la fecha del envío, el sentido del mensaje, el emisor y el receptor, constituyeron un testimonio sobre la comunicación. Por lo tanto, cada elemento de la tarjeta postal no es sólo una clave histórica adicional, sino que resignifica el conjunto mismo al cual pertenece, transforma a la imagen en su unidad.

### CONCLUSIÓN: FOTOGRAFÍA Y NATURALEZA

La asociación entre naturaleza y paisaje obedece a fenómenos de percepción, apreciación y reconocimiento que obliga a otorgar a la mirada una connotación histórica. Lo que resulta visible como naturaleza depende de una conciencia temporal que observa o ignora según los parámetros de su propio contexto. La naturaleza no tenía una condición de temporal y extinción que exigía denotar su temporalidad. Es por ello que en el caso de las fotografías anteriores a 1900, lo que era considerado como naturaleza que podía ser “objetiva” o fotogénica, dependía menos de una intensión fotográfica que de una conciencia asociada a unas ideas modernistas hoy extintas.

La temporalidad de una idea de naturaleza y la tensión con su representación abre un debate, quizás teórico, de entender la forma en la que la fotografía contribuyó a crear una idea de naturaleza específica a través de una estetización visual. En el presente artículo hemos querido analizar tres aspectos específicos de dicha tensión: primero, abordamos la forma en la que una forma visualidad preexistente, heredada de modelos plásticos y experiencias de viaje europeo alrededor del Grand Tour, buscó interpretar el espacio americano y acomodarlo dentro de su estética. Segundo, quisimos entender la manera cómo la representación de un paisaje tenía que vérselas con la intromisión de una naturaleza amorfa y caótica que debía ser interpretada visualmente. Para

<sup>24</sup> Cartagena. Vista del Cabrero. C.F.R.S. Tarjeta Postal, fotografía a blanco y negro, Ca. 1906.

ello analizamos las estereografías y las imágenes de naturaleza compiladas por Hernández de Alba. Finalmente, profundizamos en la dinámica de copia, reinterpretación, ornamentación y divulgación de la imagen fotográfica, como un engranaje encargado de representar aspectos como la naturaleza y posicionarlos simbólicamente.

A pesar del azar que involucra la composición fotográfica, o justamente debido a ello, el gesto fotográfico está buscando en la captura un conjunto de elementos que otorgan un sentido a una imagen específica. En el texto “El ritual de la serpiente”, Aby Warburg destacó el carácter casi mítico y ritual que involucra el gesto de creación, “el proceso de transición de un simbolismo corpóreo y tangible... hacia otro momento espiritual y mental”<sup>25</sup>. El gesto fotográfico fue gesto objetivo, casi científico e indiscutido para el creador, como lo fueron los grabados de lugares y acontecimientos antes de la llegada de la fotografía. En la fotografía de finales del siglo XIX el gesto fotográfico se estableció como una operación mnémica apoyada en una imagen más cercana a los emblemas, que a un acto creativo en sí mismo. Cuando la fotografía no pudo construir una intensidad específica sobre el sujeto fotografiado, la operación creativa consistió en componer con los elementos dados, el fotógrafo no diseñaba sino se acomodaba, proyectaba un punto de fuga desde el cual el espacio podrá ser interpretado en la imagen final. Ese era el caso de los paisajes o de vistas.

El acto ritual consistió en interpretar el espacio para que trazara sobre una foto un emblema simple e identificable, una imagen fácil de reconocer, un lugar cargado de su propia originalidad. Al momento de representar el espacio, el fotógrafo debía hacer de la captura algo propio, reconocer en aquello que veía aquello que recordaba, sea en forma de fotografía, de grabado, de pintura o de emblema, y reproducirlo en esa forma inmediata que tenía ante sus ojos. El paisaje natural de la región colombiana, aunque casi siempre visible, para la época no era casi siempre consciente. El acto de proyectar la mirada sobre algo, y su respectiva identificación con un lugar, fue un acto de tensión de un fotógrafo que hasta entonces nunca había centrado la mirada en un objetivo natural con la intención de perpetuarlo.

El fotógrafo, como el indio ejecutando un ritual, sabe que está creando algo nuevo a través de un gesto, sabe que, al disparar la cámara, castiga aquello sobre lo que se posa convirtiéndolo en símbolo. Si en el Ritual de la serpiente que mencionó Aby Warburg las ondas que creaba el lazo sobre la arena imitaban el gesto de un trueno, el fotógrafo azota la emulsión con su mirada y produce un lugar. Son actos creadores de símbolos, y en esto tanto el chamán como el fotógrafo reconocen el papel mágico de la imagen producida.

---

<sup>25</sup> WARBURG 2004: 62.

### FUENTES FOTOGRÁFICAS DE LOS SIGUIENTES ARCHIVOS:

Archivo fotografico Fratelli Alinari  
 New York Public Library  
 Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie  
 Biblioteca Luis Ángel Arango, fondo de libros raros y manuscritos  
 Archivo fotográfico de la Universidad Tecnológica de Cartagena

### BIBLIOGRAFÍA

- Allier Montaño 2008 – Eugenia Allier Montaño, *Los ‘Lieux de Mémoire’: Una Propuesta Historiográfica*, “Historia y Grafía”, núm. 31, 2008, pp. 165–92.
- Ávila 2004 – Roberto Ávila, *Imagen Fotográfica, Las Primeras Décadas de Fotografía En Tunja*, Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2004.
- Barthes 1986 – Roland Barthes, *Lo Obvio y Lo Obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986 [*L’obvie et l’obtus*, 1982].
- Barthes 1999 – Roland Barthes. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999 [*Mythologies*, 1957].
- Di Campo 2005 – Maria Giuseppina Di Campo, *Fuori Campo. L’idea Di Paesaggio e La Rappresentazione*, “Rivista di estetica”, núm. 29, 2005, pp. 117–30.
- Derrida 2001 – Jacques Derrida, *La Tarjeta Postal, de Sócrates a Freud y Más Allá*, trad. Haydée Silva, México: Siglo XXI, 2001 [*La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, 1980].
- Edwards 2012 – Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian, Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham and London: Duke University Press, 2012.
- Huxley 2015 – Aldous Huxley, *Si Mi Biblioteca Ardiera Esta Noche: Ensayos Sobre Arte, Música, Literatura y Otras Drogas*, trad. Matías Serra, Buenos Aires: Edhasa, 2015.
- McBride 2017 – Rachel McBride, *A Community of Shadows: Religion and Photography in Nineteenth Century America*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.
- Rouillé 1989 – André Rouillé, *La Photographie En France, Textes et Controverses, Une Anthologie*, Paris: Macula, 1989.
- Simon 2002 – Sunka Simon, *Mail-Orders: The Fiction of Letters in Postmodern Culture*, New York: State University of New York Press, 2002.
- Tuan 1977 – Yi-Fu Tuan, *Space and Place, the Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

Warburg 2004 – Aby Warburg, *El Ritual de La Serpiente*, México: Sexto Piso, 2004.

Warburg 2010 – Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, trad. Joaquín Chamorro, Madrid: Ediciones Akal, 2010 [*Bilder Atlas Mnemosyne*, 1988].

## Summary

### **The photographic ritual: photography and nature in Colombia around 1900**

Photographs of nature in Colombia around 1900 were to a large extent the first images that were taken of regions and populations. Therefore, despite the difficulty of being interpreted as documents, they allow us to understand ways of looking and analyzing, positioning and conditioning the landscapes represented. Based on intensive research in various public and private archives, is presented an analysis of the connections between landscape, nature and photography in Colombia. Through a semiological analysis, I seek to understand the way in which nature, an invisible element devoid of temporality, found its meaning and its own stylistic identity through photography.

**Keywords:** history of photography, photographs of nature, Colombia, art around 1900

## Streszczenie

### **Fotograficzny rytuał: zdjęcia i przyroda w Kolumbii około roku 1900**

Fotografie przyrody w Kolumbii około 1900 roku były w dużej mierze pierwszymi zdjęciami, na których uwieczniano poszczególne regiony kraju i ich mieszkańców. Dlatego mimo trudności w interpretacji i traktowaniu ich jako dokumenty pozwalają zrozumieć sposoby patrzenia i analizowania, hierarchizacji i warunkowania przedstawianych krajobrazów. Opierając się na rozległych badaniach w różnych archiwach publicznych i prywatnych, przedstawiono powiązania między krajobrazem, naturą a fotografią w Kolumbii. Poprzez analizę semiologiczną ukazano, w jaki sposób natura, niewidzialny i pozbawiony czasowości element, poprzez fotografię odnalazł swój sens i własną tożsamość stylistyczną.

**Słowa kluczowe:** historia fotografii, fotografie natury, Kolumbia, sztuka ok. 1900.