

LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA, LAS CONEXIONES GLOBALES Y EL MODO DE VER DOCUMENTAL: EL CASO DE ARTHUR WEINBERG*

Edward Goyeneche Gómez**

Resumen

A partir del análisis de un conjunto de 585 fotografías del “archivo” del fotógrafo Arthur Weinberg, que se presenta como un caso ejemplar, el autor describe algunos rasgos de la relación entre el desarrollo de la práctica fotográfica en Colombia, la formación del *modo de ver fotográfico documental* y los usos sociales de las imágenes fotográficas, durante el periodo denominado *República Liberal*.

Abstract

As a result of an analysis of a set of 585 photographs of the Arthur Weinberg's “archive”, that is presented as an exemplary case, the author describes some features of the relationship among the development of photographic practice in Colombia, the formation of the “way of seeing” documentary, and social uses of photographic images, during the period known as the *Liberal Republic*.

Palabras Clave: Fotografía y Sociedad, “Modos de Ver”, “Documental”, Usos Sociales de las Imágenes.

Key words: Photography and Society, “Ways of Seeing”, “Documentary”, Social Uses of Images.

* Artículo realizado en el marco del proyecto de investigación *fotografía y sociedad*. Artículo recibido el 28 de Agosto de 2008, aprobado el 29 de Septiembre de 2008.

** Profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle, Cali Colombia. Magister en sociología de la Universidad del Valle. Dirección electrónica: : fotogoye@hotmail.com

La formación del *modo de ver fotográfico documental* está determinada por la aparición de diversos aspectos que permiten definir a una sociedad como *moderna*¹. Para muchos países occidentales este *modo de ver* se convirtió en un patrón cultural propio del siglo XX. Pero esto no significa que los usos sociales de las formas de representación *documental* no tengan antecedentes en la historia de las sociedades occidentales antes de este siglo. Como lo han demostrado diversos estudios sobre este tipo de representación concreta, muchos rasgos del *modo de ver fotográfico documental* están presentes en los usos que las sociedades han hecho de diversos tipos de imágenes desde varios siglos atrás, por ejemplo en las imágenes asociadas a las prácticas científicas –el caso de la antropología en el siglo XIX (Naranjo, 2006)-; en las imágenes “realistas” que surgieron después del *Quattrocento* en todo occidente (Bourdieu, 2003; Bourdieu, 2002; Berger, 2002; Baxandall, 2000); o en diversas fotografías producidas desde el nacimiento de esta práctica (Newhall, 2002; Freund, 2004).

No obstante, lo que han revelado los estudios más importantes de lo que se conoce como la “modernidad”, principalmente la obra de Walter Benjamín, es que en determinado momento, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se concreta una relación entre un *modo* de representación visual, un tipo de medios y prácticas, y una clase de usos sociales de las imágenes, que se define a partir de un conjunto de rasgos propios de las sociedades *modernas* (Benjamin, 2004). Esos rasgos se vinculan, entre otras cosas, a los usos particulares que las sociedades occidentales han hecho de las imágenes fotográficas a partir de ideas como *sociedad de masas*, *pueblo* o *democracia*; y a una funcionalidad específica asociada a instituciones como los estados nacionales, los medios de comunicación y las organizaciones civiles.

En distintos momentos del siglo XX, en diferentes puntos de Occidente y de diversas formas, surgió un tipo de *imagen fotográfica* con características comunes. A principios de siglo se propagan en México, a partir de la revolución mexicana, una serie de fotografías que revelan un tipo de “individuo” y de “sociedad” que resultaban desconocidos hasta entonces (Azuela de la Cueva, 2005; Billeter, 2003). En Estados Unidos, durante la época de la gran depresión, el Estado utiliza la fotografía para construir un nuevo tipo de imagen del *pueblo campesino* Norteamericano (Fontcuberta, 2004; Sontag, 2005; Tag, 2005). En Rusia se producen imágenes fotográficas

¹ La forma como vemos las cosas –en sentido visual- está filtrada por el contexto social y cultural. Los *modos de ver* son nuestros ojos sociales. Ojos que son invenciones culturales, incorporadas de tal manera en nuestra propia corporalidad que creemos que son nuestros propios ojos biológicos. En los *modos de ver* están contenidos los valores que la sociedad proyecta sobre las imágenes y los propios significados y sentidos. Pero como dispositivos sociales los *modos de ver* solo se activan cuando se ponen en funcionamiento, es decir cuando la sociedad los usa. Ninguna imagen significa nada por sí misma. Es en el uso social que una imagen adquiere el significado, en correspondencia con el *modo de ver* que se ponga en funcionamiento. La noción *modo de ver* ha sido construida por Jhon Berger. Para él, *lo visible* no existe por sí mismo, sino que es un “conjunto de imágenes” que el ojo crea al mirar. *Lo visible* es un invento producto de una mediación cultural. Toda imagen encarna un *modo de ver* que es social y que poseen tanto los productores como los consumidores de la imagen (Berger, 2002, pp. 7 - 12).

particulares de la “sociedad comunista” y en Alemania se desarrolla un canon visual fotográfico asociado al nazismo (Burke, 2005). Y en muchos de los países occidentales la prensa comienza a producir un tipo de imágenes fotográficas que tienen una circulación masiva (Freund, 2004).

¿Por qué en contextos tan distintos surgen imágenes fotográficas con formas, usos y funcionalidades comunes? No queremos decir que las relaciones entre las sociedades y las imágenes fotográficas son uniformes e idénticas. Lo que queremos resaltar es que la formación del *modo de ver fotográfico documental* en el siglo XX, está vinculada a una serie de procesos sociales, que son el resultado de relaciones complejas entre el desarrollo de la práctica fotográfica en Occidente, y los contextos sociales, políticos y económicos donde se concretan los usos sociales de las imágenes fotográficas, a partir de ciertos fenómenos que tienen un carácter local. Nos referimos, entonces, a un conjunto de relaciones que no se reducen a procesos puramente nacionales, sino que están conectadas a fenómenos de un alcance mayor en el mundo occidental, pero que no dejan de tener una especificidad significativa.

En Colombia, en determinado momento del siglo XX, este tipo de imagen visual que tiene características propias del *modo de ver fotográfico documental*, también llegó a constituirse como un modelo de gran importancia. Las fotografías producidas después de la década de 1930 muestran la presencia de “otra sociedad representada visualmente”. Este es el momento en el cual se concreta el uso de un tipo específico de fotografía que revelará, de una forma particular, una “sociedad distinta” a la que habíamos visto fotografiada apenas unas décadas atrás. Estas imágenes son producidas en un momento de la historia del país que coincide con la cristalización de una configuración denominada “cultura popular” que surge en el contexto específico de lo que en la clasificación canónica se ha llamado *República Liberal* (Silva, 2005). Por esta época surgen, también, algunos de los más reconocidos fotógrafos del siglo XX en el país, tales como Luís Benito Ramos, Jorge Obando, Efraín García (Egar), Leo Matiz, Nereo López, Sady González, y el antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff (Serrano, 1983., Serrano, 2006).

La relación entre la creación y aplicación de una serie de políticas culturales, de 1930 a 1950, y la aparición de un nuevo *modo de ver fotográfico*, presente en las imágenes de la época, parece directa. Se requería construir una imagen visual que colectivamente se identificara con una idea particular de “sociedad”. Esa imagen incluía, entre otros elementos, la presencia de “grandes masas de población”, de “actividades populares” - en el sentido propuesto por las políticas-, de nuevos “individuos sociales” y de nuevos “espacios físicos”².

² No se puede confundir el hecho de que el uso de un *modo de ver* determine la existencia de una “nueva imagen visual”, con la idea de que los fenómenos, hechos, o actores sociales que aparecen en esas imágenes fotográficas, existían mucho antes de ser fotografiados. El canon fotográfico que se cristaliza después de la década de 1930, forma parte de la constitución de un objeto que es el resultado de relaciones específicas entre las formas de representar y lo representado. Por lo tanto, es posible que antes de 1930 existieran “campesinos”, “artesanos” o “indígenas” en el sentido en que la misma sociedad los ha definido y clasificado en los periodos

1. Sevilla Valle. Arthur Weinberg



FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla.

Pero la imagen fotográfica que resultó del uso que en este periodo se hizo de la fotografía no surge de una invención o creación automática, generada en los escritorios de los gobernantes o como consecuencia del “periodo en sí”, sino de la relación entre un clima político particular -unas instituciones que comenzaron a usar la fotografía con ciertos objetivos-; la difusión local y global de un tipo de *modo de ver fotográfico* que surge simultáneamente en diversos lugares de Occidente y que es apropiado por las sociedades, sus instituciones y sus actores; y el desarrollo de la práctica de la fotografía en Colombia que alcanza en la década de 1930 una masificación importante, debido a su contacto con los cambios de la práctica en Occidente.

En términos más precisos, durante este periodo de la historia nacional se usó con mucha más frecuencia un tipo de fotografía, para representar la realidad, que encajaba, exactamente, con el tipo de imagen que se pretendía construir como imagen colectiva. Estas imágenes obedecían a un *modo de ver fotográfico* que ya se había formado, colectivamente, en muchas sociedades pero que después de 1930 tiene un auge global y un gran impacto local, a partir del uso que importantes instituciones, como el Estado y la prensa, hicieron de él: el *modo de ver fotográfico documental*.

previos; sin embargo, los “campesinos”, “artesanos” o “indígenas” fotografiados después de 1930 tienen unas características definidas a partir del propio *modo de ver*, que el fotógrafo ha usado para producir la representación concreta. Lo que decimos es que -en sentido sociológico- en este momento de la historia del país, estos “campesinos”, “artesanos” o “indígenas” fotografiados se están “inventando”.

La imagen fotográfica *documental* aparece en Occidente en el siglo XIX. Su antecedente principal es un tipo de estética denominada “fotografía pura” o “fotografía directa” (Newhall, 2002: 167-171). Este discurso sobre la imagen defendía la idea de la “no manipulación” en la práctica fotográfica, por oposición a la fotografía pictorialista. Alfred Stieglitz y Ansel Adams realizaron propuestas técnicas y formales a partir de la idea de un sistema, totalmente controlado por el fotógrafo, que permitiera que los negativos fotográficos no requiriesen “ningún” tipo de efecto o manipulación posterior en el proceso fotográfico. Sobre el trabajo de Stieglitz se decía por ejemplo: “La obra era brutalmente directa, pura, carente de trucos” (Newhall, 2002, p. 168). Posteriormente los trabajos de fotógrafos como Eugène Atget, quien fotografió las calles de París a principios del siglo XX, fueron clasificados como parte de este mismo canon estético.

Pero fueron las obras de Jacob Riis y de Lewis Hine las que permitieron identificar unas características mucho más definidas del carácter *documental* de las imágenes fotográficas. Estos trabajos registraron por primera vez, con rigurosidad, “grupos humanos” y “actividades humanas” que antes no habían sido fotografiados. Las imágenes más citadas son las de los inmigrantes que llegaron a New York a principios del siglo XX, y las de los “niños” trabajadores de las fábricas en Estados Unidos. Estas fotografías fueron presentadas como auténticos “documentos humanos” producidos por los primeros “fotógrafos sociales” (Newhall, 2002, pp. 167 - 171). Por esta misma época se consolida la famosa expresión y estética denominada *cine documental*, a partir de los análisis de la obra de Robert Flaherty realizados por John Grierson (Rosler, 2007).

No es posible comprender, sociológicamente, la génesis del *modo de ver fotográfico documental* sin analizar los propios universos institucionales en los cuáles esa visión tomó formas específicas, tales como los medios de comunicación, las ciencias sociales y los estados nacionales. Para Grierson, por ejemplo, la participación democrática necesitaba el flujo constante de información e ideas desde enfoques coherentes, tales como los que podía ofrecer el documental (Rosler, 2007). Estos discursos, que se reprodujeron con mucha facilidad, estaban directamente vinculados a diversos usos institucionales que explican, en parte, el funcionamiento práctico de este *modo de ver*.

Uno de los casos más ilustrativos de este tipo de uso social y político de la fotografía se puede observar en el proyecto de la *Farm Security Administration*, durante la gran depresión norteamericana (Newhall, 2002., Freund, 2004., Rosler, 2007., Sontag, 2005). El testimonio de Dorothea Lange, la fotógrafa que

produjo la imagen emblema de aquel periodo, resulta muy significativo para entender el tipo de discurso que los fotógrafos producían para justificar el uso de una estética particular: “Mi enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos fuera! Aquello que yo fotografío, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido de lugar. Lo que yo fotografío procuro representarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografío, procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente” (Newhall, 2002, p. 170).

Esta descripción nos permite observar la *ficción* que se ha construido alrededor del uso del *modo de ver fotográfico documental*. Todo aquello que tiene la etiqueta *documental* es asimilado no como la construcción social de una *verdad colectiva y compartida* sobre una “cosa social”, sino como su reflejo y testimonio exacto. No existe un “género natural” denominado *documental* que “por naturaleza” tenga la función y la propiedad de “mostrar la realidad”. Son los usos estéticos de la fotografía, como *usos sociales con funciones objetivas y realistas*, los que permiten vincular de manera directa a los referentes reales y sus representaciones, como si fueran una sola cosa. En términos precisos, el análisis de la *fotografía documental* no permite analizar la realidad en sí, sino la forma como las sociedades tratan y representan de manera específica la realidad. Todas las fotografías *documentales* son, en cierto sentido, *falsas o ficticias*, porque dependen de dogmas estéticos y valorativos, construidos socialmente, que definen cuáles son las *manipulaciones legítimas* y las *distorsiones permisibles* que producen en su uso y práctica los significados colectivos deseados, adecuados y admitidos con base en las convenciones sociales e históricas establecidas.

Durante todo el siglo XX, diversos investigadores han intentado proponer reflexiones críticas sobre los efectos de “naturalización” del *modo de ver fotográfico documental*. Martha Rosler, por ejemplo, realizó un estudio sobre la práctica *documental* que analiza la relación entre el uso que los fotógrafos han hecho de “objetos estereotipados” de representación y la aplicación de un tipo de forma de representación, que tiene unas reglas y estilos característicos (Rosler, 2007). Para ella, el problema radica en que el uso recurrente y “naturalizado” de este *modo de ver* sustituye un tipo de análisis relacional sobre los fenómenos sociales que las imágenes no pueden producir por sí mismas. Lo que hacen los fotógrafos es, en parte, construir una serie de signos visuales que se vuelven mitologías representativas de hechos sociales mucho más complejos, asociadas a distintos tipos de usos sociales –por ejemplo políticos– que tienen funciones específicas³.

³ Martha Rosler está interesada en el análisis de la práctica fotográfica como el resultado de la relación entre la producción, el contexto de producción y las imágenes obtenidas por medio de

En las imágenes fotográficas producidas después de los años 30 en Colombia “se manifiesta” una “cultura desconocida” hasta entonces⁴. Las fotografías de “campesinos”, “indígenas”, “trabajadores urbanos”, “estudiantes” “masas populares”, “escuelas”, “actividades culturales”, y “actividades políticas” –que comienzan a circular por la prensa y en el cine- coinciden con la presentación política que se hace, por aquella época, de una “sociedad original” hasta entonces “ignorada” y “marginada”, que debía ingresar al proceso masivo civilizatorio propio de las sociedades modernas (Silva, 2005). Los fotógrafos producían imágenes que se adecuaban a la *forma* política que se estaba poniendo en funcionamiento. Ellos creían que estaban registrando y “documentando” una “sociedad auténtica” y mostrando la realidad “tal como era”, cuando en verdad, ellos mismos estaban participando de la construcción y definición de aquello que suponían, existía con anterioridad.

En sentido estricto, el presente artículo no pretende analizar de manera amplia y rigurosa la compleja relación que existe entre este periodo concreto de la vida nacional y el uso del *modo de ver fotográfico* denominado *documental*. El objetivo de este texto es describir, a partir de un caso empírico particular, algunos rasgos de la relación entre el desarrollo de la práctica fotográfica, la formación y desarrollo de ese *modo de ver fotográfico documental* y el contexto específico en el cual este caso se concretó. Nos proponemos examinar, entonces, un total de 585 imágenes fotográficas “archivadas” por Arthur Weinberg⁵.

ella. Rosler se pregunta por qué a pesar de que las sociedades contemporáneas admiten y aceptan que la “manipulación” está en la base de las “técnicas de la verdad”, estas técnicas siguen cumpliendo con funciones tan importantes para las sociedades contemporáneas.

⁴ Este tipo de *modo de ver* también tiene importantes antecedentes en la fotografía en Colombia. Existen numerosos registros que muestran la relación de los fotógrafos con fenómenos como las guerras civiles, los procesos políticos, o la reportería gráfica. Se puede citar, por ejemplo, el caso de Benjamín de la Calle. Sin embargo, es después de la década de 1930 que se consolida este canon visual.

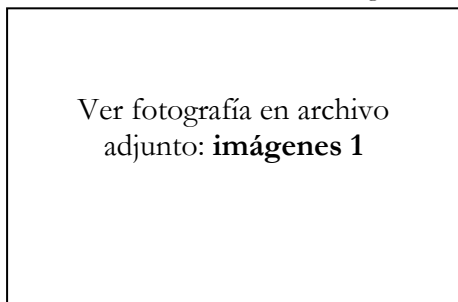
⁵ Este conjunto de imágenes incluye 134 *fotografías de estudio* de diversos estudios alemanes y del propio Weinberg (49 *tarjetas de visita* y 85 *retratos simples*); 61 *fotografías documentales* (35 de Alemania de “fotógrafos desconocidos” y 26 de Colombia realizadas por Weinberg); y 390 *fotografías comunes*, muchas de ellas producidas por Weinberg. El estado del arte sobre el problema de la fotografía en Colombia se puede consultar en el trabajo de grado de Maestría en Sociología *Fotografía de estudio y sociedad*. Cf. GOYENECHE, Edward (2008). *Fotografía de estudio y sociedad*. Cali, Trabajo de grado de Maestría en Sociología. Universidad del Valle.

Arthur Weinberg y la práctica fotográfica⁶

Arthur Weinberg era un ciudadano alemán que llegó a Colombia en un buque de carga en 1937. Venía acompañado de su primera esposa y su hija, que en ese entonces tenía diez años de edad. Aunque Weinberg trabajaba con el gobierno alemán, que en ese momento estaba encabezado por Adolfo Hitler, el origen judío de su familia y su rechazo al régimen nazi lo obligaron a dejar atrás a la mayoría de sus parientes, amigos, y al mundo en el que había vivido durante casi cuarenta años. Antes del comienzo de la segunda guerra mundial en Europa, Weinberg se vio llevado a tomar decisiones desesperadas pues debía proteger, a cualquier precio, su propia vida y las vidas de su esposa e hija.

Pero salir de Alemania, en ese momento, era casi imposible. La persecución ya había comenzado. Para el gobierno cualquier movimiento de los ciudadanos resultaba sospechoso. La posibilidad de abandonar el país era considerada como una traición al régimen alemán, mucho más si se era empleado en una empresa del mismo gobierno. Weinberg tuvo que recurrir, entonces, a un capitán del ejército alemán que era su amigo y vecino. A través de él consiguió los documentos que le permitieron salir de su país y embarcarse hacia América del Sur.

2. Documento de Arthur Weinberg



FUENTE: Colección E. Goyeneche

3. Hoja del álbum de Weinberg



FUENTE: Colección E. Goyeneche

Arthur Weinberg había nacido en la región de Westfalia, en Alemania, el 14 de mayo de 1898. Al abandonar el país fue la última vez que vio a la mayoría de sus hermanos, primos, y tíos, quienes morirían, posteriormente, en campos de concentración. Weinberg visitó las tumbas de sus padres y supo que nunca más regresaría a ese país. La guerra estaba por llevarse todo. Su vida entera, que había construido durante largos años de trabajo, debía caber en un par de baúles pequeños que se embarcarían con él hacia una tierra desconocida. Lo único que representaba buena parte de ese

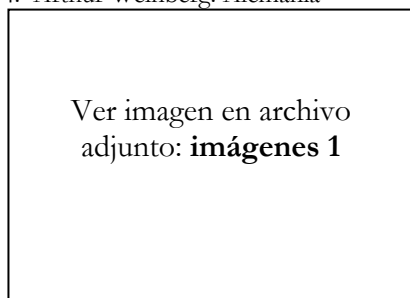
⁶ Este artículo tiene datos contruidos a partir de las entrevistas en profundidad realizadas a Rubria García, la segunda esposa de Arthur Weinberg, y a María Virginia García, su cuñada y amiga. Sevilla Valle y Cali Valle, 2007.

lapso de tiempo era su álbum familiar y por eso lo incluyó sin dudarle entre sus objetos de valor. En el muelle, justo antes de salir del viejo continente, Weinberg tuvo que luchar como un animal para obtener, entre estrujones y golpes, los cupos de su esposa, su hija y el suyo propio, que lo traerían hasta un lugar que ni siquiera aparecía en los mapas de la época: Sevilla Valle.

Weinberg no conocía a nadie en Sudamérica. Su viaje estuvo marcado por el suspenso. En el buque conoció a algunas personas quienes le advirtieron sobre las dificultades que existían para entrar a Argentina, el destino final del buque. La mayoría de los viajeros coincidían en que el lugar más seguro era Colombia, pues este país había ofrecido, oficialmente, ayuda a todos aquellos que llegaran huyendo de la guerra. Weinberg decidió desembarcar en Buenaventura. En ese entonces, este puerto era un lugar pobre y descuidado. Weinberg, que no sabía qué camino tomar, se alarmó ante las diferencias tan visibles que había entre su sociedad de origen y el lugar en el que había decidido quedarse. Ante sus dudas, las personas que llegaron con él le comunicaron que debía viajar hasta Cali, que era el núcleo urbano más importante de la zona, donde algunos ciudadanos habían ofrecido sus casas para hospedar a los “exiliados”. Cuando Arthur Weinberg llegó a Cali, y fue recibido por una hospitalaria familia del barrio el peñón, su idea de América Latina cambió completamente.

Weinberg era un hombre culto. Conocía muy bien la historia, la geografía, la literatura y la música del viejo mundo. Cuando vivía en Europa dedicaba mucho tiempo al análisis de los clásicos de la música y la literatura alemana. Pero este tipo de conocimientos no le sirvió para conseguir un buen empleo en Cali. Después de algún tiempo, una familia de origen alemán, que vivía en Florida Valle, le ayudó a encontrar un trabajo manejando un tractor en el campo. La vida de Weinberg estaba empezando a cambiar. Dos fotografías de Weinberg tomadas por la época en que se desempeñó como tractorista en Florida, recién llegado de Alemania, muestran una transformación radical en su aspecto físico. Al espectador de estas imágenes le resulta difícil comparar al Weinberg que vivió en Alemania con el Weinberg que se estableció en Colombia.

4. Arthur Weinberg. Alemania



FUENTE: Colección E. Goyeneche

5. Arthur Weinberg. Colombia



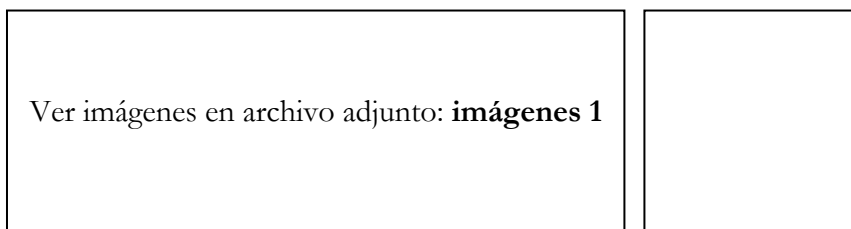
FUENTE: Colección E. Goyeneche

Weinberg estuvo en Florida durante casi un año. Su vida era inestable y pobre. Durante ese lapso de tiempo se enteró que en el Valle del Cauca se había fundado un nuevo pueblo que se proyectaba como un lugar con excelentes posibilidades para establecer

una empresa. Weinberg tomó a su esposa y a su hija, dejó su trabajo como tractorista, y se dirigió, con sus dos baúles, hasta el lugar en el que viviría durante más de cuarenta años hasta su muerte. Su vida laboral y personal cambiaría radicalmente en este periodo. Weinberg comenzó a llenar un nuevo álbum que incluía a sus nietas, a su segunda esposa y a sus nuevos amigos. Nunca regresó a Alemania. En ese lugar del mundo ya no quedaba nada para él.

En Sevilla, Arthur Weinberg se dedicó a las actividades comerciales. Su almacén, *Casa Rosita*, llegó a ser el más importante de la población en la venta de artículos importados. Weinberg ofrecía cristalería, relojería, muñequería española, ropa europea, pianos, acordeones, radios, bicicletas y electrodomésticos norteamericanos. Por aquella época, después de 1945, Weinberg comenzó a practicar, de nuevo, tal como lo hacía en Alemania, la fotografía de aficionados. La relación entre su trabajo como comerciante y su afición por la fotografía fue determinante para que Arthur Weinberg llegara a ser reconocido como un gran fotógrafo. Las conexiones que Weinberg tenía con el extranjero, a través de la práctica comercial, le permitieron acceder a una serie de recursos materiales para el trabajo fotográfico, que hicieron posible su propio desempeño como fotógrafo. Se debe aclarar Weinberg no vendía sus fotografías. Su economía familiar estaba soportada en su actividad como comerciante y, posteriormente, en la pensión laboral que le comenzó a llegar de Alemania algunos años después de que la guerra terminara.

6. Objetos de Weinberg



FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla.

El estudio de las fotografías de Arthur Weinberg exige comprender la fotografía como una *práctica social* igual a otras, es decir como una actividad humana social e históricamente definida, que resulta inteligible para el análisis sociológico (Bourdieu, 2002 y 2003., Berger, 2002., Baxandall, 2000., Becker, 1982). Como hecho social la fotografía depende en dos sentidos –inseparables en su funcionamiento– de condiciones sociales e históricas de producción, reproducción y consumo. En primer lugar, en la fotografía se produce un objeto –las imágenes fotográficas– que está determinado, en sentido social, por la institución y la representación denominada fotografía. Y en segundo lugar, los usos sociales de la fotografía dependen de la formación social de tipos específicos de *modos de ver*, o se si se quiere de competencias visuales y estéticas no naturales, que los agentes deben desarrollar en su ser social para poder vivir la experiencia de la representación. Esto supone que ninguna imagen tiene sentido por sí misma y que las imágenes no contienen significados “en sí”.

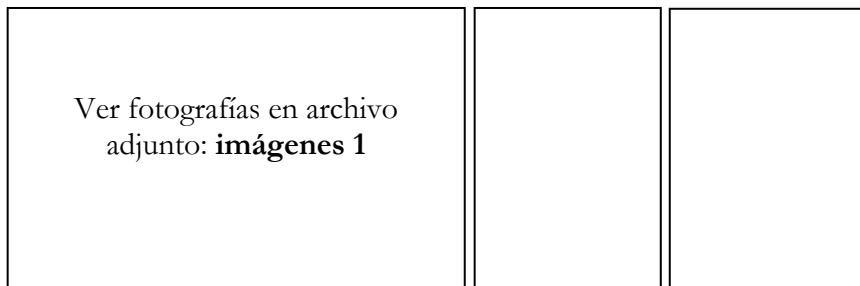
Pero la definición de *lo fotográfico* —de lo que se produce y lo que se consume— depende de una serie de relaciones sociales que son las que determinan el sentido social de las fotografías. La práctica de la fotografía solo se puede entender a partir del análisis de las relaciones sociales que se producen en la práctica, entre las que se encuentran relaciones mercantiles, de oferta y demanda de objetos que son simultáneamente materiales y simbólicos; relaciones laborales que son el resultado de una actividad colectiva que abarca la movilización de recursos materiales y humanos, la división social del trabajo, y la socialización de convenciones comerciales, perceptivas y sociales; y relaciones vinculadas a usos y funciones sociales concretos que la sociedad le atribuye a las imágenes fotográficas.

El interés de Weinberg por la fotografía había comenzado en Alemania. Además de construir su extenso álbum familiar, para el que realizó muchas imágenes, Weinberg realizaba experimentos fotográficos caseros y practicaba la fotografía con amigos y parientes. De hecho, entre las pocas cosas que trajo del viejo mundo incluyó una cámara fotográfica y algunos materiales que no ocuparan mucho espacio, como filtros, y elementos para el revelado. Su afición por la fotografía había comenzado desde niño debido a la importancia que el uso de las fotografías tenía en su familia. No obstante, fue la llegada de Weinberg a Sevilla la que determinó que él comenzara a utilizar recursos y materiales cada vez más especializados y que esa materialidad, que tenía un carácter global, se expresara en sus propias imágenes. Mucho tuvo que ver en eso el desarrollo comercial de Sevilla asociado, principalmente, al mercado cafetero. Es importante resaltar que hacia 1948, en esta población, los extranjeros dominaban el comercio local y a través de ellos Sevilla estaba conectada con las ciudades europeas y norteamericanas⁷.

⁷ En su trabajo *Mundialización, globalización y mestizajes en la Monarquía católica*, Serge Gruzinski estudia, a partir de la construcción del objeto *Monarquía católica*, un problema que remite al análisis de un espacio planetario, donde se produjeron fenómenos que tenían algo que ver con los procesos que hoy se denominan *mundialización y globalización*. La experiencia de Gruzinski, en sus estudios sobre México colonial, le permitió acercarse a procesos que pertenecían simultáneamente a dos mundos, el mexicano y el europeo: “El análisis de las imágenes y de los mestizajes me enseñó configuraciones que articulaban de manera compleja elementos oriundos de Europa y elementos oriundos de otras partes del mundo. Observamos que estos mundos podían encontrarse en puntos totalmente inesperados e imprevistos” (Gruzinski, 2005).

¿Por qué resulta pertinente, para nuestro estudio, el problema de investigación que se plantea Gruzinski? No pretendemos realizar ningún tipo de demostración, con datos de nuestra sociedad, sobre los importantes argumentos de este autor. Pero sí nos interesa, para el caso del problema de las relaciones entre la fotografía y la sociedad, comprender que el enfoque que Gruzinski emplea para construir su objeto, nos ayuda a analizar los “contactos” y las “conexiones”, que desde hace varios siglos, se vienen presentando entre nuestra sociedad y las sociedades consideradas modernas. Para nosotros, la fotografía es un objeto cuya significación se explica, en parte, por la materialidad de la práctica. Lo que se ha tratado de mostrar es que esa materialidad está totalmente soportada en una serie de relaciones sociales que van mucho más allá de las fronteras nacionales desde el siglo XIX. La fotografía tuvo, para casi todo el mundo occidental donde fue practicada, una materialidad común.

7. Fotografías comunes de Weinberg



FUENTE: Colección E. Goyeneche.

Weinberg mantenía una correspondencia frecuente con empresas comerciales europeas. Escribía al extranjero con el objeto de buscar financiamiento para proyectos de beneficencia en Sevilla. Su interés en la comunidad local lo llevaron a ser el profesor de alemán de los políticos, escritores, abogados, profesores y médicos del pueblo. “El gringo”, como lo llamaba la gente de Sevilla, era un crítico importante de los problemas políticos y socioeconómicos de la región. También era, con frecuencia, consultado por los estudiantes de las escuelas sobre diversos temas culturales, políticos e ideológicos de la historia mundial. Su seriedad, honestidad y entusiasmo, cualidades que sus contemporáneos le reconocían, le permitían participar de las organizaciones de voluntariado, de las actividades cívicas y de las juntas de acción comunal de su barrio.

Las relaciones con las compañías fotográficas extranjeras fueron muy estrechas. Weinberg importaba los materiales fotográficos para la práctica de la fotografía desde Alemania y Estados Unidos. Aunque no era vendedor de productos fotográficos le prestaba y vendía materiales a otros fotógrafos locales, entre ellos a Arturo López. Los materiales fotográficos usados por Arthur Weinberg, que aún se conservan, muestran que la práctica de la fotografía y el resultado estético de las imágenes del fotógrafo estuvieron muy determinados por la utilización de recursos fotográficos de *alta gama*.

8. Frag. Bocetos históricos

Extranjeros en Sevilla

No pocos de ellos quedaron sepultados en el modesto cementerio situado en la parte trasera de su institución educativa. En Octubre de 1927, arribó desde la Casa Generalicia en Riobamba, Ecuador, la Superiora General de las Madres Marianitas, Sor Imelda de San José. Puso a funcionar el convento, dejando en labor pedagógica a las madres Enriqueta del Rosario (vino desde Loja) y María del Corazón de Jesús, Luz Victoria del Santísimo Sacramento, Antonieta de la Santísima Trinidad y María Dolores del Calvario, procedentes de Riobamba.

Ahora bien, quizás el primer comerciante extranjero radicado en nuestra tierra fue don Tomás Arana, hombre de finas maneras y quien luchó con denuedo por obras de interés colectivo. De su matrimonio con doña Isabel Fajuri, quedaron sus hijos Zoulange, Tamer y Demetrio, víctima este último del horror de la violencia política de los años cincuenta. Hacia 1927 encontramos en las páginas policiales al francés David Chucrala, querrelándose en contra de las mujeres de la vida pública, quienes, según él, habían invadido con sus prostibulos parte de la calle Miranda, muy cerca de su residencia. Hacia 1932 se radica el baritono Fortunio Bonanova, cantante de ópera y quien filmó el cortometraje "Macheteros de la muerte", sobre el litigio con el Perú.

Rememoramos hoy sobre el marco de la Plaza de la Concordia y sobre las calles Real y Miranda, los almacenes Yermanos, Rumano, Arabia, Saponar, Arana, Kamel, Casa Rosita, Panadería Alemana, Issa, etc. Eran los establecimientos de quienes genéricamente la comunidad conocía como "turcos o majitos". Venrían después otros como los Restaurantes Pekín y Chino Huang.

Recordamos a Manuel Antonio Issa, Severo Arana, León Baimberg, Francisco del Pino y Pratt (más conocido como Pachito catalán, dedicado a la docencia), Rubén Saponar, Jorge Arabia Arana, Kamel Ilan, Moisés Yermanos, Walter Vogel, Adolf Haftel, Enrique Haftel, Emilio Sayur, Benjamín Motlak, Muzza Izza, Fund Reveiz, Italo Kapra, Leonidas Warchavsky y Mariano Domingo y Bardaji (ruso uno, español el otro; ambos profesores del Colegio Santander), José Domingo Bardaji, quien sirviera como médico legista al municipio en los años de la violencia; Artur Weinberg, judío-alemán, talentoso, precursor del cine en nuestro medio y quien dejó una magnífica memoria visual de nuestro acontecer como excelente fotógrafo; Ramón Rego, librero español, quien nos proveía de libros; Mohamed Ali Azem y Abed Abdul Kalig Azem, Carlos Julio Kelman Ziganotski -uruguayo de origen polaco-húngaro, quien llegara a Sevilla con la carreta del fútbol-, el cura italiano Joaquín Constanza

82

Sevilla. Bocetos Históricos
Rafel Flores Dupue

FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla

9. Factura de Weinberg.

VEIGEL PHOTOGERÄTE GMBH

714 Ludwigslager
Wernerstraße 47 - Postfach 87
Telefon: 680-62 (0714)
Telegraphen: VEIGELPHOTO
Banken:
Dresdner Bank AG, Ludwigslager 39200
Commerzbank Ludwigslager 9070
Postcheckkonto Stuttgart 788
9. Oktober 1964

Herrn
Arthur Weinberg
Sevilla - Valle
Calle de la S. A.

Rechnung Nr. 21643

Das Rechnung: 24. 9. 1964 U. Kenn.-No. A 64/2623

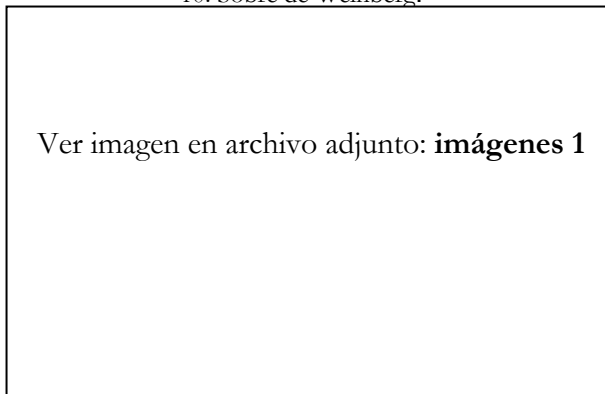
Wir senden Ihnen: als Warenprobe per Luftpost

		DM
1	Einsteilung mit 3 Maden-Schrauben + Forto u. Yerp. frei deutsche Grenze	2,55 3,80 6,35
Zahlbar netto Kasse sofort nach Erhalt der Ware.		
Verwendung von Objektiven in VEIGEL EXACT 69 oi		
1) 105 mm zusammen mit Doppelkondensator 130 mm		
2) 60 mm zusammen mit Doppelkondensator 130 mm und zusätzlich Trippellinse		
Der Doppelkondensator 130 mm besteht aus (von unten nach oben):		
1) Flandruokplatte (Trippellinse mit Facette)		
2) untere Kondensatorlinse (Flansseite nach unten)		
3) Obere Kondensatorlinse (Flansseite nach oben)		
Die Flandruokplatte schützt die untere Kondensatorlinse.		

Vertreter: /-/
Kontingente für Lieferung und Erlöse in Ludwigslager. - Die Bestände werden nach der Fachweise Lieferung abgerechnet auf Gefahr des Abnehmers. - Rückstellungen für unvollständige Lieferungen sind dem Besteller zu Lasten des Abnehmers zu machen. - Die Bestände werden nach der Fachweise Lieferung abgerechnet auf Gefahr des Abnehmers. - Rückstellungen für unvollständige Lieferungen sind dem Besteller zu Lasten des Abnehmers zu machen. - Die Bestände werden nach der Fachweise Lieferung abgerechnet auf Gefahr des Abnehmers. - Rückstellungen für unvollständige Lieferungen sind dem Besteller zu Lasten des Abnehmers zu machen.

FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla.

10. Sobre de Weinberg.



FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla.

Weinberg estaba conectado con los avances tecnológicos de la fotografía y esto le permitió realizar fotografías que tenían unas cualidades técnicas comparables a las de importantes fotógrafos latinoamericanos. En su casa acondicionó un cuarto oscuro, con todos los materiales necesarios para la producción de fotografías. Para Weinberg, como para tantos fotógrafos reconocidos, resultaba fundamental realizar manualmente la mezcla de sus propios químicos de revelado, dado que alterando la cantidad de algunos elementos se podía obtener resultados distintos a los que ofrecían los químicos preparados de manera estándar.

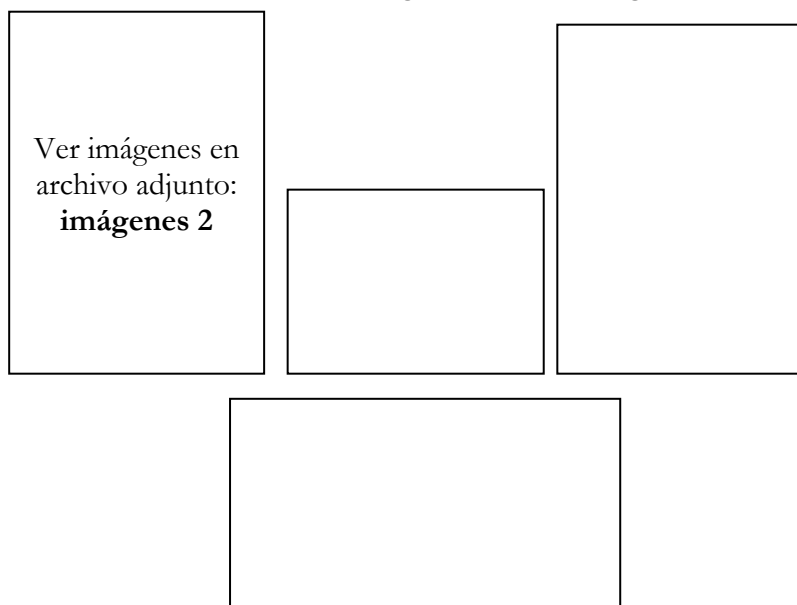
En aquella época la producción de la fotografía más simple, ya se vinculaba a la realización de numerosas actividades materiales y humanas, relacionadas con el diseño, la fabricación, la distribución y la venta de los materiales de trabajo. Las cámaras, la película, los químicos, los papeles fotográficos, los telones, las luces, los accesorios, los filtros, el equipo de laboratorio etc. eran el resultado de largas cadenas de producción y de trabajo. Con la materia se difundían también una serie de convenciones de uso de los recursos que a menudo eran traducidas al lenguaje escrito o al lenguaje visual, en forma de gráfico o dibujo. Estos modos de circulación de los recursos y materiales en la sociedad, y las formas de división del trabajo que sostenían ese esquema de circulación terminaban siendo definitivos para las formas y contenidos estéticos que las fotografías ofrecían.

En efecto, las transformaciones comerciales de las sociedades, la influencia de determinados cambios en la producción de los recursos, y la innovación técnica y tecnológica de los materiales generada por compañías fotográficas globales han sido los factores que más han determinado y afectado los valores estéticos de la práctica fotográfica. Howard S. Becker ilustra este fenómeno para el *mundo*

del arte fotográfico contemporáneo (Becker, 1982). Aunque la noción de *mundo artístico* puede llegar a ocasionar algunos problemas metodológicos dado su carácter universalista, las ideas de Becker apuntan hacia cuestiones muy relevantes para los estudios estéticos locales, porque aun durante el siglo XIX, cuando las relaciones mercantiles de nuestra sociedad estaban tan lejos de los procesos de industrialización europea y norteamericana, se presentó una conexión estrecha entre los productos de las industrias internacionales y los *usos sociales* locales de esos productos.

Desde la primera década del siglo XX comenzó a surgir en Colombia un entorno comercial más propicio para la práctica fotográfica. Las operaciones comerciales y las formas de división del trabajo comenzaron a aparecer de forma más nítida. Se puede observar, claramente diferenciada, la red de producción de fotografías que incluía la fabricación de materiales, la movilización de recursos, los procesos de compra-venta, la creación de las fotografías, la publicidad, la exhibición etc. Es el momento en que se presentan los primeros intentos por articular a la sociedad los esquemas de convenciones del *arte fotográfico* producto de un trabajo cooperativo. La red de la producción artística comienza a tener nombres propios: fotógrafos, vendedores, distribuidores, y fábricas.

11. Materiales fotográficos de Weinberg



FUENTE: Casa de la Cultura de Sevilla.

Uno de los ejemplos más ilustrativos que sintetiza la relación, propia de la práctica fotográfica, entre el comercio, la estética y la vida social es la distribución en la década de 1920 de los manuales *Kodak*. En estos manuales está desplegado todo el marco referencial que se requiere para producir fotografías. Por ejemplo, en la segunda edición del manual *Como hacer buenas fotografías, Manual del Aficionado a la Fotografía* de *Eastman Kodak Company*, publicado en 1924 (Eastman Kodak Company, 1924), se explica detalladamente el proceso de selección y uso de la cámara y la película fotográfica; se analiza la cuestión de las *exposiciones*; se enseña el “arte de tomar fotografías”, de objetos en movimiento, en exteriores (paisajes y arquitectura) y en interiores; se muestra cómo hacer retratos de estudio, incluyendo el uso de los fondos y luces artificiales; se describen los procesos químicos de revelado, impresión y ampliación; y se incluye un vocabulario de términos fotográficos que sirve como esquema colectivo de comunicación.

Las convenciones formales, que determinan el resultado de las fotografías, están inscritas en el uso de los materiales fotográficos que la industria de la fotografía ofrece. Pero además, la misma industria se encarga de educar a los potenciales fotógrafos para que cumplan con las reglas propias de la práctica. El uso del lenguaje fotográfico, cristalizado en las fotografías, que a la sociedad se le aparece como el resultado del *talento natural* de los fotógrafos, depende, en gran parte, de la relación que en la práctica de la fotografía se presenta entre el mercado fotográfico y el aprendizaje de las convenciones y reglas formales, que se genera a partir del uso de determinados recursos y materiales que la misma industria provee.

Pero es en la década de 1930 que el mercado fotográfico alcanza su crecimiento más alto. Este es el momento en el cual se producen más imágenes fotográficas desde 1870 hasta 1950, principalmente porque aumentaron los usos sociales de la fotografía; y es la época en la que aparece, con más fuerza, la socialización de convenciones asociadas a la práctica de la fotografía y al uso de sus recursos (Goyeneche, 2008). Los materiales fotográficos eran ofrecidos a los clientes, tanto por las compañías como por los distribuidores, de varias maneras.

Los empaques, embalajes y hojas de instrucciones, que llegaban con los productos de las grandes compañías fotográficas como Kodak o Agfa, se volvieron recursos indispensables para la práctica fotográfica. Las cajas no solo eran útiles para guardar materiales sino que traían impresas las instrucciones exactas de uso convencional del material y las fórmulas precisas de aplicación, en el caso de los productos químicos o de los productos ópticos. Pero muchos productos también llegaban con gruesos manuales de instrucciones de uso, cuyo contenido era excesivamente detallado sobre la forma convencional y correcta de utilizarlos. Hacia 1930 comenzaron a llegar al país cámaras de marcas diversas, como Contax, Rolleiflex y Leika, con una, para la época, gigantesca variedad de accesorios.

Los manuales de instrucciones de funcionamiento de los recursos materiales también estaban disponibles en las vitrinas de las tiendas. Los que contenían la información de un producto específico determinado eran gratuitos y llegaban a las tiendas por

montones. Para 1938 ya había manuales para gran diversidad de productos fotográficos como ampliadoras, accesorios para cámaras, marginadores, exposímetros, filtros de todo tipo, trípodes etc. En este tipo de *literatura* se continúan usando diversas formas de instrucción gráfica, tal como ocurría con los primeros manuales que llegaron a la región del Valle del Cauca.

Las compañías eran proveedoras de literatura muy variada sobre recursos fotográficos. Dice Alberto Cabrera uno de los vendedores del almacén de Alberto Lenis, quien fue uno de los vendedores de artículos fotográficos más importantes de Colombia durante el siglo XX:

La relación era buena. Venían continuamente a darnos conferencias sobre las cosas nuevas que salían al mercado, desde Bogotá. (..) Y de vez en cuando venían gringos directamente desde Estados Unidos. Ellos traían folletos, muestras, papel fotográfico etc. Pero aunque ellos mandaban gente, eso no era continuamente, entonces yo tenía que leer exactamente todo lo que llegaba, para tener una información completa de eso. O sea que cualquier artículo que llegaba yo tenía que leerlo, para poder saber cómo se manejaba y venderlo. (..) Por esa época llegaba una revista que se llamaba Popular Photography. Mucha gente la compraba y yo compraba esa revista y uno se mantenía informado⁸.

Cerca de 1950 estas empresas, a través de sus filiales nacionales, también comenzaron a realizar *reuniones* con vendedores y fotógrafos en las cuales se hacían demostraciones de los nuevos productos y se regalaban muestras y folletos. En Cali, Agfa, por ejemplo, alquilaba un salón del hotel *Alfárez Real* para hacer tales actividades. Los almacenes locales repartían las invitaciones a clientes, vendedores y fotógrafos. Hacia 1948 también se volvió frecuente que las compañías internacionales ofrecieran cursos y capacitación para fotógrafos, algunos incluso llegaron a viajar a Estados Unidos⁹.

La socialización de las convenciones sobre el uso de los recursos, también se trasladó a la publicidad que aparecía en la prensa tanto nacional, de las propias compañías internacionales, como en la local de las tiendas de fotografía, que normalmente tenían convenios publicitarios con las marcas que vendían. Por ejemplo, durante cinco años, la *Revista Pan* se convirtió en el medio principal para promocionar los últimos avances fotográficos en el país (*Pan*, 1935 a 1938). Los tres principales almacenes de fotografía de Bogotá, *Muñoz Hnos*, *Ramón Cuellar* y *Foto Lidner*, en convenio con las empresas internacionales que tenían mercado en Colombia, anunciaban los materiales fotográficos y las novedades técnicas. Con los anuncios se puede determinar el tipo de productos que se ofrecen y las supuestas posibilidades que genera su uso.

Podemos concluir que no podemos analizar las fotografías de Arthur Weinberg sin comprender las relaciones entre la práctica fotográfica y la sociedad en la época en la

⁸ Entrevista a Alberto Cabrera. Cali, 2007.

⁹ Entrevista a Alberto Lenis. Archivo personal de Margarita Lenis.

que aquellas imágenes fueron producidas. La definición de la fotografía como una *práctica social* permite eludir un tipo de análisis esencialista de las representaciones concretas que ignora la relación entre lo material y lo simbólico. La práctica fotográfica, como hecho social, está soportada en la relación entre el comercio, la técnica y la estética fotográfica.

Weinberg, *el modo de ver documental* y una “nueva realidad”

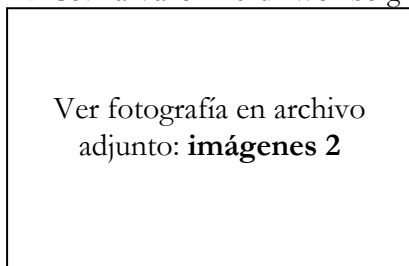
La formación del *modo de ver fotográfico documental*, que se difundió por Occidente durante la primera mitad del siglo XX, no se puede explicar sin comprender el desarrollo global y local de la práctica fotográfica. Las fotografías de Arthur Weinberg, que poseen semejanzas con las imágenes de fotógrafos como Ramos, Obando o Egar, y que se nos aparecen como propias del periodo de la *República Liberal*, no son imágenes que, simplemente, son el producto de una época o de un conjunto de políticas sociales y culturales que están contenidas en las fotografías. El canon *documental*, que dominó lo fotográfico durante la primera mitad del siglo XX como un discurso para justificar una serie de “representaciones específicas” de “cosas sociales” concretas, no se puede entender por fuera de la institución denominada fotografía y de las relaciones que las imágenes fotográficas tienen con las instituciones, con los grupos sociales y con los individuos. Las imágenes de Arthur Weinberg, como las imágenes de Ramos, de Obando o de Egar, se produjeron de acuerdo con rígidas convenciones formales, y procedimientos técnicos y materiales estandarizados.

Como otras formas fotográficas, la *fotografía documental* se encargó de producir otra realidad, que no reproducía, en sentido literal, la realidad prefotográfica. No había una naturaleza indicial en la *fotografía documental* que garantizara un tipo de relación específica entre los referentes –sujetos, objetos y acontecimientos fotografiados– y los signos –las fotografías *documentales*. En realidad, lo que posibilitaba la conexión y el reconocimiento de las “cosas” en una imagen fotográfica era el uso social de procesos técnicos, culturales e históricos arbitrarios, que habían sido convenidos socialmente como legítimos.

Con frecuencia, esa legitimidad descansaba en la idea de que la fotografía permitía captar la sociedad tal cual era, gracias al “talento natural” del fotógrafo y al automatismo de la tecnología. Las fotografías de Weinberg resultaron funcionales al uso que la sociedad hizo de ellas en aquel momento. Ante los ojos de los espectadores la “sociedad fotografiada” aparecía como algo “originalmente nuevo”, que existía, por sí mismo, independiente de su representación fotográfica. El fotógrafo debía estar en el instante preciso y en el lugar exacto simplemente para registrar objetivamente la realidad y para “decir la verdad”¹⁰.

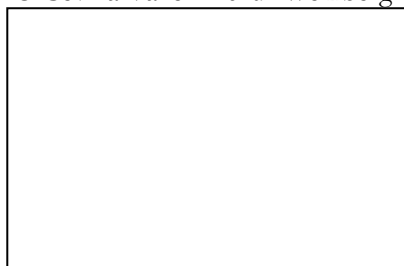
¹⁰ Sobre el carácter realista de la fotografía dice Bourdieu: *Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es en razón de que se le ha atribuido (desde el origen), usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en definitiva de un “lenguaje natural”, es porque fundamentalmente la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento* (Bourdieu, 2003).

12. Sevilla Valle. Arthur Weinberg



FUENTE: Colección E. Goyeneche.

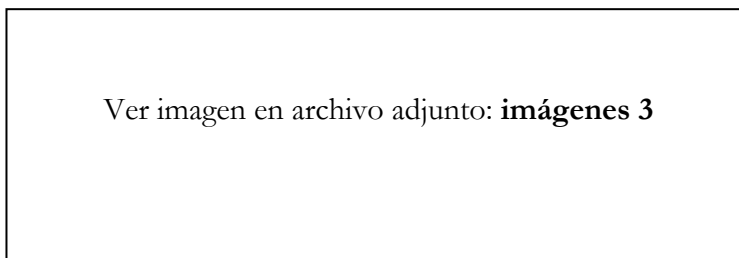
13. Sevilla Valle. Arthur Weinberg



FUENTE: Colección E. Goyeneche.

Pero la formación de este *modo de ver* tenía una historia muy distinta. En primer lugar, el desarrollo tecnológico de la fotografía permitió, literalmente, sacar las cámaras a la calle. Con la masificación de la fotografía en Colombia, que ocurrió a partir de 1930, muchos fotógrafos aficionados y profesionales tuvieron la posibilidad de producir fotografías que durante décadas anteriores hubiese sido imposible concebir. Las cámaras se hicieron más pequeñas, las películas fotográficas registraban la luz con mayor rapidez, los lentes permitieron mejorar la velocidad del enfoque y la nitidez de las imágenes, los obturadores llegaron a un “tipo ideal” de velocidad que permitía “congelar”, perfectamente, objetos en movimiento. En resumen, el desarrollo de la práctica fotográfica trajo consigo posibilidades técnicas que no se podían contemplar en épocas anteriores.

14. Manual de cámara *Rolleiflex*



FUENTE: Colección E. Goyeneche.

En segundo lugar, el desarrollo de la técnica incluía un conjunto de “discursos” referidos a la estética fotográfica, que vinculaban los avances tecnológicos con la posibilidad del “verdadero registro objetivo del mundo”. La propia industria fotográfica se apropió del discurso de las ciencias objetivistas, para ofrecer un tipo de imagen visual asociada a los productos fotográficos. Los manuales de fotografía de la época de Weinberg ilustran con mucha claridad este problema. Hasta el fotógrafo más aficionado podía producir una verdadera imagen *documental*.

Escenas Callejeras:

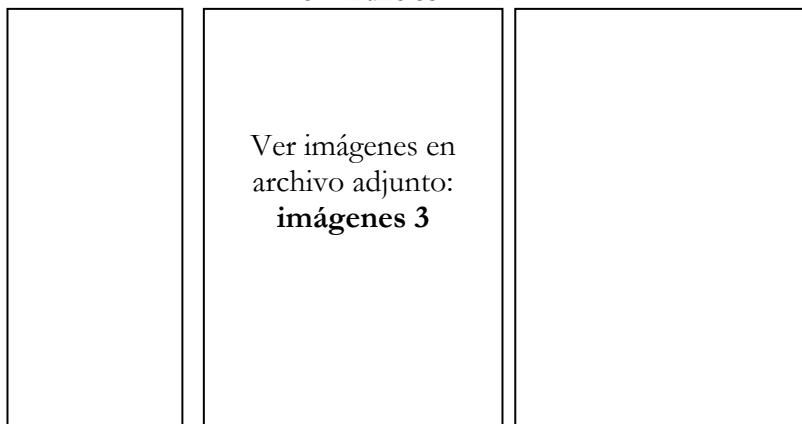
El tomar buenas fotografías de escenas callejeras, requiere buen criterio y destreza por parte del aficionado. Se debe tener siempre en cuenta que es muy importante trabajar de prisa y sin hacer ruido alguno, de manera que no atraiga la atención y debe estar preparado para tomar una escena interesante en el momento más oportuno.

Para esta clase de trabajos es muy importante conocer a fondo el manejo del aparato, saber nivelar y enfocar la cámara rápidamente y hacer la exposición en el momento más oportuno.

(..) En muchas vistas de escenas callejeras aparecen las personas mirando a la cámara en el momento de hacer la exposición; esto hay que evitarlo porque el mayor interés de esta clase de vistas está precisamente en conservar la naturalidad en la actitud de la gente (Kodak, 1924, p. 35).

Los anuncios de la *Revista Pan* también revelan la importancia de la tecnología con relación al problema de la *estética documental*. Este tipo de canon visual requería velocidad y precisión: *Instantáneas de 1 segundo hasta 1/1000 de segundo. (..) Su objetivo Zeiss Sonnar 1: 1.5 y la perfección técnica de la Contax II significan rapidez y eficiencia en cualquier tiempo y con cualesquiera condiciones de luz (Pan, 1935 a 1938).*

15. Anuncios



FUENTE: *Revista Pan.*

En tercer lugar, los usos sociales de las imágenes, en los contextos locales, revelan que el *modo de ver fotográfico documental* fue utilizado por las instituciones y los grupos sociales de distintas maneras. Arthur Weinberg, por ejemplo, se convirtió en el fotógrafo más importante de Sevilla en el registro de las actividades sociales y de los sujetos “representativos” de su pueblo. Weinberg fotografiaba y filmaba, en formato 16 m.m. los eventos “culturales” del lugar tales como las fiestas de *La Cofraternidad*, *Las fiestas de la cosecha*, las carreras de ciclismo, las corridas de toros, o las actividades escolares.

Cuando seleccionamos una fotografía de Weinberg, que corresponde al *modo de ver fotográfico documental*, nos podemos dar cuenta que en los *usos sociales* de la fotografía se decodificaba aquello que estaba presente en las imágenes y no lo que había fuera de

ellas. Los significados simbólicos de las fotografías y su relación estrecha con sus *usos sociales* están contenidos en la materialidad de las imágenes. De ahí que sí es posible estudiar la fotografía a partir de las propias imágenes fotográficas. Pero es preciso dejar de lado todos aquellos métodos de sobreinterpretación simbólica que afirman que las imágenes esconden, en sus niveles más profundos de sentido, enigmáticos, misteriosos y curiosos significados. Las fotografías, antes que cualquier cosa, expresan el uso de recursos concretos como químicos, cámaras, papeles o sellos. La eficacia de los signos presentes en las fotografías *documentales* no se puede separar de la propia *práctica* de la fotografía, constituida por una base material y humana.

Esto implica que, por un lado, el análisis de la *fotografía documental* como un simple “género”, que se constituye como “lenguaje independiente” es inútil, por sí mismo, para explicar este hecho social. Pero también que las perspectivas que se centran solo en el análisis del universo institucional o del campo de producción, pueden llegar a producir resultados que reducen las representaciones sociales a circunstancias economicistas o a determinaciones politicistas, que forman parte del lado más oscuro de las interpretaciones marxistas, a partir del uso inapropiado de conceptos como mercancía o ideología.

Las fotografías no son el testimonio del pasado. Tampoco son el reflejo de una sociedad o de una época. Aunque los sujetos, los lugares, los objetos, los acontecimientos se nos aparecen en las imágenes como cosas reales, inequívocas e incuestionables, no lo son. Las fotografías son pedazos de una sociedad incompleta. Toda fotografía es el resultado de un proceso de selección social, temporal y espacial, en el que aquello que no aparece tiene tanto valor como lo que está.

Las fotografías de un “archivo fotográfico” particular remiten a imágenes perdidas, eliminadas, ignoradas, a la sociedad que no está dentro del encuadre, y al mundo que quedó fuera de foco. Las fotografías son la evidencia de lo que no llegó a ser fotografiable. ¿Pero entonces qué son las imágenes fotográficas? Son el pasado en sentido exacto. Pero no como representaciones miméticas sino como objetos reales. Su valor, para la historia, está en su propia materialidad. Y como cosas sensibles y no como objetos abstractos, las fotografías permiten comprender algunos aspectos de las relaciones entre la sociedad y la fotografía¹¹.

En el caso de Weinberg se puede observar que la formación del *modo de ver documental*, en su obra como fotógrafo, se relaciona con su propia historia como fotógrafo y como sujeto fotografiado, historia que tiene una correspondencia muy precisa con la historia

¹¹ Al observar y analizar las imágenes de un “archivo fotográfico” podemos utilizar, como lo señala Carlo Ginzburg, un método interpretativo que considere los detalles marginales e irrelevantes como indicios reveladores de hechos sociales concretos (Ginzburg, 1989). Sin embargo, al mismo tiempo, tenemos que estar advertidos que, tal como lo dice Umberto Eco, la sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de la incapacidad de los intérpretes para reconocer lo más obvio y aparente. Así, algunas cuestiones que pueden ser explicadas en términos mucho más económicos, se tornan problemáticas y complicadas (Eco, 1995).

de la fotografía en Occidente. Por ejemplo, la Alemania fotografiada, en el “archivo” de Weinberg, entre el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, no es tan distinta a la Colombia fotografiada por la misma época. Pero la similitud no se presenta precisamente en lo que se muestra en las imágenes, porque la gente, los lugares y los acontecimientos si son distintos. La conexión está en las propias fotografías que como objetos y como *representaciones visuales* son casi idénticas.

Durante el viaje, en medio del atlántico, Weinberg estaba consternado ante su llegada a un mundo que para él estaba absolutamente desconectado del mundo en el que había hecho su vida. Pero la fotografía le mostró a Weinberg, para su consuelo, que entre ese mundo y el suyo había más equivalencias de las que él esperaba. Observemos las tarjetas de visita del álbum de Weinberg que contienen las imágenes, realizadas durante el siglo XIX en Elberfeld, Gelsenkirchen, Berlín, Dortmund, o Munich, de sus antepasados, padres, hermanos, tíos y tías. Los papeles fotográficos son los mismos que utilizaban los estudios fotográficos en Colombia, por la misma época. Los formatos de los cartones y los cortes de las láminas no tienen ninguna diferencia. Y las tarjetas están selladas con las marcas de los estudios fotográficos alemanes, tal como se hacía en nuestro entorno.

Podemos asumir, sin duda, que estas fotografías cumplían con la misma funcionalidad social tanto en Alemania como en Colombia, durante el siglo XIX. En estas imágenes - en los propios materiales, en las marcas y en las notas que los sujetos escribían en los respaldos- los usos sociales resultan evidentes. Ni siquiera se requiere tener conocimiento de la lengua alemana para comprender el sentido de los textos que contienen las tarjetas de visita. Ahora observemos las fotografías comunes del álbum de Weinberg realizadas en su país de origen. La mayoría de las imágenes están dedicadas a las instituciones familiar, escolar y militar. Vemos a Weinberg con sus compañeros del colegio. Lo observamos también cuando fue soldado del ejército alemán durante la primera guerra mundial. En otras imágenes está reunido con sus compañeros del trabajo. Weinberg con su esposa en un paseo por el río. Weinberg con su hija recién nacida en el parque. Weinberg, su familia y su coche. Weinberg.

Pero en realidad no vemos a Weinberg. Lo que se observa es el conjunto de convenciones y estereotipos fotográficos que están en los álbumes familiares de muchos lugares del mundo occidental durante cerca de noventa años del siglo XX. La fotografía en Colombia o Alemania fue una práctica estereotipada, cuyo sentido estuvo determinado por los usos que las familias hicieron de ella, asociados principalmente a funciones de integración ritual. ¿Cuántas veces hemos visto estas mismas imágenes, estas mismas instituciones, estos mismos monumentos, estos mismos lugares, estos mismos fondos en las fotografías de nuestras propias familias?

Ocurre lo mismo con las fotografías comunes de los espacios. Las convenciones formales de la fotografía y la elección de objetos estereotipados son iguales en los álbumes alemanes y colombianos. Alemania, de principios del siglo XX, está conformada por ciudades, calles, parques, casas, salas y habitaciones. Por lo general estos lugares, tal como ocurre con las postales de nuestras ciudades de finales del siglo

XIX y principios del siglo XX, fueron fotografiados como espacios urbanos, es decir como espacios vacíos.

Para que los individuos interiorizaran el *modo de ve fotográfico documental* propio del siglo XX, tuvieron que interiorizar la dimensión estética *realista* presente en las fotografías de estudio y en las fotografías comunes. Las convenciones representativas se refieren en el caso de la *fotografía documental* a todos aquellos procesos sociales mediante los cuales los seres humanos logramos identificar colectivamente un signo o una convención. Un grupo de personas reunidas en una plaza, varios indígenas con sombreros mirando hacia la cámara, un campesino visto desde un ángulo contrapicado son representaciones propias del universo convencional de la *fotografía documental*. De ahí la importancia que le otorga Howard S. Becker al proceso de socialización de las convenciones representativas en los *mundos artísticos*. El núcleo del proceso es la estandarización de las convenciones. Cuando la sociedad comprende una serie de convenciones a las que les otorga un significado común se forma lo que se denomina un canon.

Pero el mundo convencional de la *fotografía documental* solo se puede comprender con relación a los *usos sociales* de este tipo de imágenes y a la funcionalidad que la sociedad le otorga a la práctica. Es decir que las convenciones de “lenguaje”, y los propios significados sintetizados en esas convenciones, dependen de “lo social”. En las convenciones de la *fotografía documental* estaban inscritos los conocimientos que los propios fotógrafos habían incorporado de una estética global y de las formas locales asociadas a las políticas culturales propias del periodo de la *República Liberal*.

Los individuos se veían obligados a *mirar* de determinada manera. De otro modo resultaba inútil ir mirar una fotografía *documental* en la prensa. Esa *mirada* se construía y difundía en el uso que la gente hacía de las fotografías. Era posible adquirir unos *ojos sociales* para apreciar una *fotografía documental*. Esto significa, como lo señala Bourdieu, que la sociedad, a través de este tipo de *código artístico* fijaba las conductas aprobadas y reguladas –expresadas a manera de convenciones– que debía tener el individuo en el momento de la interpretación y el uso social de la fotografía.

La sociedad proyecta una serie de valores sobre las imágenes fotográficas que es la que les otorga el sentido. Y la fuerza de las representaciones depende de complejos procesos de estructuración social. Por eso hay representaciones tan difíciles de “derribar”. Porque cumplen con importantes funciones sociales. Y, porque, no existe una realidad verdadera detrás de ellas. La sociedad, permanentemente, reemplaza unas representaciones por otras que se consideran más adecuadas o tal vez mejores. En ese sentido no hay que buscar un supuesto “mundo real y verdadero” detrás de las representaciones. Pero sí hay que analizar y revisar, todo el tiempo, las representaciones que la sociedad produce.

Un “archivo fotográfico” es el resultado de una operación cultural. El contenido mimético de las fotografías es, apenas, una prueba incompleta de la existencia de hechos, personas y sociedades. Las imágenes de un “archivo fotográfico” parecen

declarar lo que hay en un universo determinando, lo que miramos y cómo lo miramos. No obstante, como hemos insistido en este ejercicio reflexivo, el valor de las fotografías no está en lo que dicen sobre una sociedad sino en su propio sentido como objeto social sensible. Las fotografías son la sociedad en sentido material.

Weinberg nunca fue declarado artista porque sus fotografías nunca ingresaron a la esfera del mercado. La fotografía, para él, era literalmente algo práctico y material. Por eso en uno de los baúles que trajo de Alemania incluyó una aparatosa cámara de placa cuyo valor económico era escaso. Podemos observar finalmente algunas fotografías de Weinberg. No vamos a realizar ninguna observación esteticista al respecto. Como objetos, las imágenes expresan todo lo que hemos discutido en nuestro artículo.

Bibliografía

- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (2005). *Arte y poder*. México D.F., Fondo de Cultura Económica y Colegio de Michoacán.
- BANCO DE LA REPÚBLICA, COLCULTURA E ICAN (1994). *Pioneros de la Antropología: Memoria visual, 1936 – 1950*. Bogotá, Banco de la República.
- BARTHES, Roland:
1989 *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
2002 *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- BAXANDALL, Michael. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona, Gili.
- BECKER, Howard S (1982). *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.
- BENJAMIN, Walter. (2004). “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia.
- BERGER, Jhon. (2002). *Modos de ver*. Barcelona, Gili.
- BILLETER, Erika. (2003). *Canto a la realidad, Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona, Lunwerg Editores.
- BOURDIEU, Pierre:
2002 *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. Barcelona.
2003 *Un arte medio*. Barcelona, Gili. Barcelona.
- BURKE, Peter. (2005). *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. Barcelona.
- ECO, Umberto. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Londres, Cambridge University Press.
- ECO, Umberto y SEBEEK Thomas (eds). (1989). *El signo de los tres, Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen.
- FONTCUBERTA, Joan:
1997 *El beso de judas*. Barcelona, Gili.
2004 *Estética fotográfica*. Barcelona, Gili.
- FREUND, Gisele. (2004). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gili.

- GOMBRICH, Ernst. (2003). *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México DEF., Fondo de Cultura Económica de México.
- GRUZINSKI, Serge. (2001). “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres connected histories”, en *Annales, 56e année*. París
- LEDO, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid, Cátedra.
- MAMBO (Ed. Eduardo SERRANO). (1983). *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*. MAMBO. Bogotá.
- NARANJO, Juan (Ed). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, Gili.
- NEWHALL, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gili.
- ROSLER, Martha. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona, Gili.
- SERRANO, Eduardo. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia y Planeta.
- SILVA, Renán. (2005). *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, La Carreta Editores E.U.
- SONTAG, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá, Alfaguara.
- TAG, John. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona, Gili.
- VARIOS AUTORES. *Luis B. Ramos Pionero de la fotografía moderna en Colombia*. Banco de la República y Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1997.