



**Cien años de fotografía en la arqueología de Colombia (1870-1970):
una aproximación**

Estefanía Arroyave Dávila

Trabajo de grado para optar al título de Antropóloga

Asesor

Carlo Emilio Piazzini, Doctor (PhD) en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Arroyave Dávila, 2022)
Referencia	Arroyave Dávila, E. (2022). <i>Cien años de fotografía en la arqueología de Colombia (1870-1970): una aproximación</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: John Mario Muñoz Lopera

Jefe departamento: Sneider Hernán Rojas Mora

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

En primer lugar, al profesor Emilio. No hubo una sola asesoría en la que no saliera feliz, por su inmensa capacidad para transmitir el conocimiento que tiene sobre una disciplina tan amplia, por sus enseñanzas sobre la dedicación. Siempre tuve temor de que en los momentos de mayor agotamiento la elaboración de este proyecto se me volviera tormentosa, pero a pesar del innegable cansancio, dedicarle tanto tiempo a un tema que te genera gran curiosidad, y en el camino te apasiona, no resulta en una carga académica. Se requieren largas horas para sistematizar la información y mucha convicción de que el tema no podría resultarte fastidioso. Eso fue lo que Emilio me aconsejó al principio y por eso mi experiencia ha sido de total agrado.

En este escrito también le agradezco a Juan David, por ser la persona más amorosa y comprensiva durante el encierro obligatorio al que nos vimos sometidos y en el que coincidió nuestra vivencia, por su compañía en la lectura de este trabajo y por sus comentarios profesionales.

A las bibliotecas de la Universidad de Antioquia y del Atlántico por sus colaboraciones para escanear algunos libros que no se encontraban virtuales; a Rigoberto Guzmán, en nombre de la Universidad EAFIT, por su celeridad y pronta ayuda. Frente al escenario de confinamiento por COVID-19, las bibliotecas no tenían servicio presencial, y muchas aún no cuentan con asistencia de escáner, así que a todas las personas que me ayudaron en esta fase, mis agradecimientos totales.

Por último, si me remito a este texto como la culminación de mi pregrado en Antropología, por supuesto a la Universidad de Antioquia: mi segundo hogar. A las y los compañeros, a las charlas catárticas después de clase y al Museo de la Universidad de Antioquia, el lugar donde por convicción supe que este era mi camino a seguir.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract.....	9
Introducción.....	10
Capítulo 1: Invención de la fotografía y su relación con la arqueología.....	20
1. 1. Transiciones del dibujo y la pintura a la fotografía	23
1. 2. La fotografía en Colombia y las imágenes de “antigüedades importantes”	31
1. 3. Hacia la creación de una narrativa sobre la prehistoria nacional.....	42
Capítulo 2: El trabajo en campo trasciende la arqueología de gabinete.....	49
2. 1. Carlos Cuervo y Miguel Triana: dos viajeros por Colombia.....	49
2. 2. Incidencias de las escuelas arqueológicas extranjeras	54
Capítulo 3: Acercamientos a la imagen desde el arte y la educación.....	64
3. 1. Luis Alberto Acuña y el indigenismo en Colombia	65
3. 2. El pasado prehispánico en los textos escolares.....	68
Capítulo 4: La fotografía como evidencia arqueológica	73
4. 1. Gregorio Hernández de Alba: a medio camino hacia la profesionalización de la arqueología.....	74
4. 2. Los primeros arqueólogos formados en el Instituto Etnológico Nacional.....	78
4. 3. José Pérez de Barradas y la aparición del arqueólogo junto a sus hallazgos	101
Capítulo 5: La fotografía como dispositivo de análisis	106
5. 1. <i>Zoom out</i> : la fotografía aérea y del paisaje	107
5. 2. <i>Zoom in</i> : la fotografía de datos más pequeños.....	116
Conclusiones.....	122
Referencias	127

Lista de figuras

Figura 1 Cascada de Tequendama.....	25
Figura 2 Estatuas de los Muyscas.....	26
Figura 3 Diosa de oro: provincia de Córdoba	27
Figura 4 Bosque del valle de San Agustín y ruinas de un antiguo adoratorio de los indios: provincia de Neiva.....	28
Figura 5 Guyana: estatua de deidad de la civilización de San Agustín.....	30
Figura 6 Primera panorámica desde el aire	31
Figura 7 Tarjeta de visita de figura de oro en Valdivia, cerca de Antioquia.....	32
Figura 8 Exposición Histórico Americana de Madrid.....	34
Figura 9 Representaciones antropomorfas en cerámica	38
Figura 10 Museo de Leocadio María Arango.....	39
Figura 11 <i>Cerámica negra de Colombia</i>	41
Figura 12 Cerámica Alzate	41
Figura 13 Cerámica negra fraudulenta de Colombia.....	42
Figura 14 Cráneos granadinos	44
Figura 15 Objetos orfebres con representaciones antropomorfas	45
Figura 16 Tunjos antropomorfos	47
Figura 17 <i>Retrato indígena</i>	53
Figura 18 Trabajo de campo en Triana.....	53
Figura 19 <i>Colombia</i>	56
Figura 20 Moldes de yeso de figuras de dioses Alto Magdalena	57
Figura 21 Trabajadores moviendo esculturas en campo	59
Figura 22 Monumentos de San Agustín junto a escala humana.....	59
Figura 23 Indígenas realizando labores de excavación	61
Figura 24 ‘Foto-micrografías’ de cerámica en las Islas de las Perlas y la Costa Atlántica del Istmo de Panamá.....	62
Figura 25 Urna funeraria en Gairaca, mostrando el método de reparación de grietas	63
Figura 26 Orfebrería Quimbaya	67
Figura 27 Retratos de indígenas junto a objetos prehispánicos.....	69

Figura 28 Cerámica indígena en Tocaima.....	70
Figura 29 Retratos indígenas.....	71
Figura 30 Orfebrería Quimbaya.....	76
Figura 31 Tipos de estatuillas.....	76
Figura 32 Hernández de alba excavando en San Agustín.....	77
Figura 33 Hipogeo visto desde la entrada.....	78
Figura 34 Momias vistas desde diferentes perspectivas.....	80
Figura 35 Mujer Guahibo: habitantes del río Vichada.....	82
Figura 36 Paisaje intervenido con letras, números y flechas.....	83
Figura 37 Retrato de un indígena junto a corte de excavación.....	85
Figura 38 Estratigrafía especificada con cada tipo de suelo.....	86
Figura 39 Fragmentos cerámicos del Magdalena.....	87
Figura 40 El complejo funerario intruso.....	88
Figura 41 Retrato de Alicia Dussán haciendo observaciones de la estratigrafía.....	89
Figura 42 Urnas funerarias con representaciones antropomorfas.....	90
Figura 43 Corte en primer plano y niño al fondo.....	92
Figura 44 Deidad principal del túmulo mortuario.....	93
Figura 45 Tumba con cámara para ofrendas.....	93
Figura 46 Objetos orfebres de diferente procedencia.....	94
Figura 47 Cráneos de Chiscas.....	95
Figura 48 Cerámica con representaciones zoomorfas.....	96
Figura 49 Vasijas con especificaciones técnicas poco visibles.....	97
Figura 50 Cerámica representada por Arcila.....	98
Figura 51 Roca de “El pirú”.....	99
Figura 52 Paisaje arqueológico con énfasis en las terrazas.....	100
Figura 53 Pérez de Barradas junto a estatuas de San Agustín.....	103
Figura 54 Niña junto a monumento de San Agustín.....	104
Figura 55 Orfebrería a color.....	105
Figura 56 Cordillera con zanjas, distrito rural de San José, Gachancipá.....	109
Figura 57 Campos de cultivos precolombinos, La Conejera.....	111
Figura 58 Formaciones artificiales en la Depresión Momposina.....	113

Figura 59	Campos acanalados en el extremo norte de Caño Los Ángeles.....	114
Figura 60	Aerofotografía de los campos inundables cercanos a San Marcos	115
Figura 61	Habitantes de Buenaventura reunidos en sus canoas. 1950-1954.....	116
Figura 62	Salto de Tequendama	118
Figura 63	Fragmento carbonizado de tronco de <i>Blechnum</i> cf. <i>Columbiense</i>	119
Figura 64	Fotografía aérea de las zonas del Charquito y Hacienda Tequendama	120

Resumen

En este trabajo se estudia la relación entre fotografía y arqueología desde múltiples perspectivas y bajo el marco de la conformación de ambas: el desarrollo químico y físico de la fotografía y la configuración de la arqueología como disciplina científica. Se muestra que dicha relación no ha sido unívoca sino que, por el contrario, ha estado marcada por discusiones teóricas e implementaciones técnicas desarrolladas desde ambos campos, las cuales se analizan críticamente. Así, a la luz de las propuestas de varios referentes sobre la imagen fotográfica y la relación fotografía-arqueología, y con base en las obras pioneras de arqueólogas y arqueólogos, se evidencia cómo desde el principio de esta disciplina en los textos se dedican apartados exclusivos para las tomas fotográficas. Lo anterior sirve como antesala para estudiar las fotografías arqueológicas producidas en Colombia entre 1870 y 1970, lo que pudieron mostrar en el momento de su publicación y lo que nos pueden decir en la actualidad.

Palabras clave: imagen arqueológica, fotografía arqueológica, memoria visual en arqueología, relación fotografía-arqueología, representación visual en arqueología.

Abstract

In this work the relationship between photography and archaeology is studied from multiple perspectives and under the framework of their conformation: the chemical and physical development of photography and the configuration of archaeology as a scientific discipline. It is shown that this relationship has not been in one way but, on the contrary, it has been marked by theoretical discussions and technical implementations developed from both fields, which are critically analysed. Thus, in the light of the proposals of several referents on the photographic image and the photography-archaeology relationship, and based on the pioneering works of archaeologists, it is presented how, from the beginning of this discipline, the texts have dedicated exclusive sections for photographic shots. The above serves as a prelude to study the archaeological photographs produced in Colombia between 1870 and 1970, what they could show at the time of their publication and what they can tell us today.

Keywords: archaeological image, archaeological photography, photography-archaeology relationship, visual memory in archaeology, visual representations in archaeology.

Introducción

Pintar con luz, perpetuar un instante, fijarlo para la posteridad, hacer memoria de un hecho irreplicable, crear un archivo que pueda ser visible por otros, utilizar las fotografías como objetos mismos de análisis. Ese registro es el dato arqueológico: la pieza completa, el fragmento, los componentes de la cerámica; la escala humana y gráfica; el lugar del hallazgo, el paisaje, las excavaciones; las personas involucradas, los arqueólogos (en adelante se empleará una forma discursiva que no distinguirá entre géneros, lo que no significa que estén excluidos los aportes femeninos, como se verá a lo largo del escrito), los trabajadores.

En la actualidad, todos cargamos una cámara; a donde sea que vayamos nos acompaña el dispositivo que sirve para dar cuenta de nuestras vivencias. Qué hacemos, con quién estamos, qué comemos y lo que deseamos. Nunca nos desampara. Ante cualquier evento estético, trágico, o de cualquier manera narrable, la cámara es nuestra mejor compañía. Pero no siempre ha sido así, ya que el invento decimonónico se ha transformado a lo largo de su historia, así como su accesibilidad a determinados públicos. De ser un objeto aparatoso, difícil de transportar, con requerimientos químicos y físicos que solo los expertos dominaban, pasó a ser un dispositivo de la vida cotidiana, gracias a los celulares. Aparte de lo anterior, la fotografía no se queda solo en lo anecdótico, también hace parte de la generación de conocimientos. Y qué mejor herramienta para transmitir, para demostrar, para servir de fiel registro.

Se tiene que la fotografía rodea toda nuestra cotidianidad, pero también nuestras profesiones, y la arqueología no ha sido la excepción; arqueología y fotografía están unidas indisolublemente. Y es por esa unión tan estrecha que ha estado marcada por discusiones e incidencias técnicas de diversa índole. Sin embargo, los estudios sobre la relación entre producción arqueológica y representación visual en Colombia son bastante escasos. Para el año 2011, Carolina Vanegas realizó un trabajo sobre el álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda, donde analiza el lugar de la imagen a finales del siglo XIX, momento en el que se da una búsqueda de identidad asociada a los ideales de la nación colombiana (p. 1). También está la tesis de la historiadora Sara Castañeda, titulada *Valoración histórica del archivo fotográfico Graciliano Arcila Vélez*, donde estima que las imágenes que se organizaron para conformar el archivo fotográfico de este autor se constituyen en una valiosa

fuentes de información. Ordenado por el Museo de la Universidad de Antioquia, “cuenta con un acervo documental alrededor de 4.266 imágenes, clasificadas en 8 temáticas generales de interés estrictamente antropológico” (2016, p. 44) y se puede apreciar que de este total, 1.035 fotografías de este autor corresponden a la temática de ‘arqueología’.

Por otra parte, si bien el tema ha sido poco explorado, se cuenta con un par de escritos sobre la fotografía en antropología y con las imágenes a través de conceptos como la memoria social y visual, siendo el caso de un proyecto efectuado en la región del Caribe colombiano para analizar el estado de conservación del patrimonio cultural visual de dos archivos fotográficos del Grupo de Investigación en Historia y Arqueología del Caribe Colombiano (González Cueto, 2004, p. 1). Asimismo, teniendo en cuenta el tema de las imágenes en general, como son los mapas, para el 2012, se cuenta con el texto de Emilio Piazzini, *Arqueografías: una aproximación crítica a las cartografías arqueológicas de Colombia*, que indaga

sobre los mapas arqueológicos producidos en Colombia durante los siglos XIX y XX, desde una perspectiva interesada por comprender cómo las prácticas de espacialización de las narrativas sobre el pasado precolombino del país interactuaron con procesos contemporáneos de configuración territorial del estado nacional, a la vez que la emergencia y consolidación de identidades regionales y locales. (p. 13)

En este artículo se analiza la cartografía arqueológica en Colombia, reconociendo los mapas como dispositivos visuales poderosos, capaces de “naturalizar las relaciones entre los espacios territoriales que ordenaban la soberanía de la nación y los íconos emblemáticos de las culturas arqueológicas” (p. 43).

Pasando a Latinoamérica, la relación entre antropología y fotografía ha sido más estudiada, y se reconoce que la fotografía se convirtió en un elemento inherente en la labor etnográfica, permitiéndole al investigador dar cuenta de sus experiencias y como documento valioso de consulta. En un texto del 2008, titulado *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, se invita a realizar una distinción entre investigador y fotógrafo, puesto que a esta discusión subyace la confusión sobre la belleza o la verdad que pretende la toma fotográfica (Rebollo *et al.*, p. 8). Por otra parte, el significado de una fotografía no depende solo de la imagen, sino del contexto en que aparece. Uno de los aspectos más

sugestivos es el de la cámara como transgresora porque transforma a las personas cada vez que se les “apunta con una maquina”, es decir, existe una percepción que no tienen sobre sí mismos pero que puede evidenciarse en la fotografía, y es por ello que se puede afirmar que a través de las fotografías que les toman, las personas se conocen como nunca lo harán.

Para el año 2015, en la tesis titulada *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, se analiza la manipulación del contenido de las fotografías, que puede ocurrir desde el momento de su captación hasta la deformación de las intenciones originales por parte de quien la utiliza. En dicho estudio se problematiza el que la anhelada objetividad buscada en la antropología no se cumple a cabalidad, puesto que la fotografía está sujeta a los gustos de quien la ejecuta, qué decide encuadrar y capturar de la escena, qué recorta y deja a la imaginación de los espectadores (Pestarino, p. 9).

Continuando con los trabajos sobre la relación arqueología-fotografía elaborados en Latinoamérica, hay un estudio en Brasil titulado *A fotografia arqueológica: entre a mimese e a criação*, donde se presenta una breve historia de la fotografía arqueológica, discutiendo el concepto de fotografía como mimesis y la oposición entre creatividad y registro (Hissa, 2015, p. 71). También hay otro escrito brasileño más reciente del año 2018, titulado *Arqueologia e fotografia: balanço e perspectivas*, el cual presenta reflexiones sobre el uso de la imagen fotográfica como herramienta documental, como fuente de interpretación y narrativa visual. Es una investigación bibliográfica centrada en la discusión teórico-metodológica de la relación entre fotografía y arqueología, considerando también las experiencias desarrolladas en disciplinas como la historia y la antropología (Silva, 2018, p. III).

Desde otra perspectiva, se cuenta con un trabajo titulado *Visualizing Traces of the Past in Latin America* que aborda la relación cambiante entre las huellas del pasado y la fotografía en América Latina desde el siglo XIX hasta la actualidad, reconociendo que también es un espacio fructífero para el estudio de distintas materialidades visuales, como son los restos precolombinos (Edwards & Scorer, 2017, p. 131). En el año 2017 hay un proyecto de difusión del patrimonio arqueológico en Cuenca (Ecuador), en vista del crecimiento urbano, así como de las actividades agrícolas, que propuso para su difusión “el

ensayo fotográfico como un medio alternativo a la transmisión de conocimiento, herramienta con la cual se pueden captar diferentes públicos” (Novillo & Astudillo, 2017, p. 51).

Para el caso de Europa, hay varias reflexiones sobre la relación entre producción arqueológica y representación visual, ya que:

La fotografía ha contribuido a la producción de objetos y lugares que constituyen lugares simbólicos, hitos claves en la construcción de diferentes identidades. Su presencia en conferencias, clases, museos y en la vida cotidiana, resultó también fundamental para conformar una concienciación de un determinado patrimonio nacional. Desde libros de texto, tarjetas postales o *souvenirs* diversos, la fotografía contribuyó a crear una memoria histórica que se quería fuese colectiva (González, 2014, p. 44).

Para otros autores, las fotografías arqueológicas contribuyen al negocio de la cultura, haciendo narraciones sobre el pasado y representaciones de un “origen” (Smiles & Moser, 2005, p. 14). En uno de los artículos de esta compilación titulada *Envisioning the past: archaeology and the image*, Monique Scott (2005) explica cómo los africanos a través de las imágenes en los museos se han convertido en parte integral de una narrativa contradictoria, poniéndolos en una posición de “cuna de la humanidad”, pero dando lugar a la estigmatización que los sitúa en un peldaño inferior, así, esa constelación de imágenes codificadas racialmente que señalan orígenes africanos no impregna solo las culturas populares y vernáculas; están muy extendidos en las reconstrucciones evolutivas de los museos (p. 30), esto implica que los diseños cronológicos de la mayoría de las exhibiciones de orígenes humanos, exhiben a menudo comenzar en África y terminar en Europa, con tecnología, cultura y civilización, ayudándose de la fotografía (p. 52).

En esta misma compilación hay un tema muy interesante y es el de la manipulación de la noción cronológica en las ilustraciones, a través de una figura conocida como ucronía. La autora de este texto pone como ejemplo unas ilustraciones en las que aparecen edificios que en realidad fueron destruidos, como si en un mapa se representaran ahora objetos que ya no existen. Según Susan Dixon, los monumentos adquieren una cualidad diferente, como si fueran reliquias cuyos rasgos de inmediatez y tangibilidad fueran superados por cualidades

de otro mundo y poder supranatural (p. 116), generando un poder que se activa en virtud del hecho de que evoca y crea anhelo por lo que ya no existe (p. 126).

En otro trabajo del año 2006, la autora Ruth Van Dyke muestra cómo el acceso a los medios digitales ha posibilitado que la arqueología se expanda a través de varias dimensiones, a las que ella llama *formas emergentes*, como son: documentales en línea, mapas y fotografías, hipermedia y películas experimentales, ya que los medios visuales de comunicación ofrecen poderosas oportunidades para interactuar con el público (p. 370), porque son accesibles y, de hecho, algunas son orientadas hacia el entretenimiento y la ganancia (piénsese en The History Channel). Sin embargo, lo que problematiza Van Dyke, es el hecho de que dichos proyectos audiovisuales mitifican aún más el atractivo popular de que la arqueología radica en su recuperación de un pasado desconocido y romántico (p. 372).

Para el año 2009 hay un trabajo titulado *Postcards from the Edge of Time: Archaeology, Photography, Archaeological Ethnography (A Photo-Essay)*, que se realizó en la Isla de Poros (Grecia). En él, se habla de las fotografías, incluidas las digitales, como artefactos materiales que funcionan por evocación más que por representación, y como recuerdos materiales de las cosas que han presenciado, las cuales son experimentadas de forma multisensorial (Hamilakis *et al.*, 2009, p. 283). Según los autores, ellos no entran en un remanso prístino para fotografiar "formas de vida" o "procesos arqueológicos". En lugar de eso, entran en un campo donde los "locales" están familiarizados con el poder de la imagen y la circulación del material visual en los escenarios local, nacional y global. Están atentos a las múltiples normas de valor creadas por la circulación e intercambio de imágenes, y han desarrollado múltiples formas de interactuar con ellas, afectarlas y explotarlas (p. 284). En palabras de los autores, en la era del internet, los blogs y las omnipresentes cámaras de los teléfonos móviles, sería ingenuo y condescendiente creer que la gente es inmune o que ignora la circulación universal de imágenes y sus connotaciones de valor, expresadas en términos económicos (p. 292).

En esta misma línea de análisis, es decir, de ver las fotografías desde su materialidad, hay un trabajo sobre las fotografías tomadas entre 1928 y 1937 en Dura-Europos (Siria). Esta excavación ganó fama inmediata y duradera debido a las pinturas encontradas, en particular las de la iglesia cristiana y la sinagoga judía, y debido a los registros textuales desenterrados

en forma de cientos de pergaminos y papiros (Baird, 2011, p. 427). En el archivo, entre otros documentos, el autor se encontró con casi 5.000 fotografías inéditas del sitio, ya que durante el periodo de entreguerras el uso de la fotografía fue el medio de registro arqueológico predilecto. Sin embargo, muchas de las fotografías que se conservaron son más que un simple registro, gran cantidad de ellas retratan la mano de obra local que se empleó para realizar las excavaciones (p. 427). Más allá de ser imágenes, los negativos y las impresiones son en sí mismos objetos materiales; de hecho, forman un archivo fotográfico que ha servido como evidencia de la excavación y como intermediario para la comprensión de los restos arqueológicos. Hay fotografías de artefactos, restos arqueológicos y personas en el lugar de la excavación (p. 428).

En este rastreo bibliográfico producido en inglés, hay dos escritos en el año 2016; el primero es un artículo que consultó el archivo fotográfico creado por la investigación en el sitio arqueológico de Çatalhöyük (Turquía) para considerar el impacto visual de las cambiantes tecnologías fotográficas (analógica-digital) y de un enfoque teórico cambiante en arqueología, porque mientras los arqueólogos estaban lidiando con una mayor atención y crítica dirigida hacia medios visuales arqueológicos, la fotografía estaba experimentando la transición a lo digital (Morgan, 2016, p. 5). El autor parte de que la arqueología tiene una relación larga, compleja y fascinante con la fotografía, que continúa en la era digital. Y si bien la fotografía digital está cambiando la forma en que los arqueólogos hacen arqueología y razonan sobre esta, también revela la complejidad de las relaciones presentes en un proyecto arqueológico, en la comunidad local y en Internet, donde la fotografía puede actuar como un complemento peligroso para la arqueología (p. 2).

Y para cerrar esta parte, un estudio de caso en Rumania, donde se realiza un paralelo entre la arqueología (el primer museo de antigüedades) y el lanzamiento oficial de la fotografía. En él se hace una descripción del tipo de imágenes que perduran en el archivo estudiado: fotos de campo, etnográficas, monumentos religiosos y arquitectónicos y archivo personal. Se plantean varias preguntas, ¿cuál es el estado de conservación de las fotografías? Porque como se mencionó en otro artículo, son materiales afectados por el paso del tiempo. ¿Existen esfuerzos de restauración, preservación y conservación? ¿Cuál es el almacenamiento de las fotografías? Así, se discuten algunos problemas de conservación y

trabajo continuo en la digitalización de las imágenes, junto con elementos como la estructura y el contenido de las fotografías (Nicolae, 2016, p. 236).

Este es entonces un recorrido por los escritos producidos en Europa, Estados Unidos, América Latina y Colombia, país que constituye el interés de esta investigación. Sin embargo, son muy pocos los estudios sobre la imagen arqueológica, y en particular sobre la fotografía arqueológica; estos aún están por realizarse. Por lo tanto, el propósito principal de esta investigación es aportar a la comprensión de la relación arqueología-fotografía, a la luz de las imágenes producidas sobre el pasado prehispánico en Colombia entre los años 1870 y 1970.

Para tal objetivo, se generó una base de datos con las obras que contienen alguna imagen sobre el pasado indígena. En este punto es necesario aclarar que, en algunos archivos de bibliotecas de diferente procedencia, reposa la memoria visual de muchos autores y se constituye en otra fuente de conocimiento, pero las fotografías que se analizan en este escrito son en su mayoría de obras publicadas. La decisión de los arqueólogos sobre lo que se decide exhibir en sus trabajos o archivar también es un tema muy interesante de discusión. La elección siempre es circunstancial y responde a las condiciones en que se ubica determinado autor y su publicación.

En esta investigación hay muchas preguntas, como por ejemplo: ¿desde qué momento se empiezan a incluir las fotografías del paisaje? ¿Por qué el arqueólogo español José Pérez de Barradas decide publicar en sus obras fotografías más vivenciales que otros autores deciden no exhibir, a pesar de que hay constancia de que existen dichas imágenes en repositorios institucionales? ¿Desde qué fecha son importantes las fotografías de fragmentos cerámicos, de restos óseos y de todas aquellas evidencias que no eran valoradas desde la mirada de la monumentalidad?

Intentando responder a estas y otras inquietudes se crearon varios ítems en la base de datos para mirar las transiciones de algunos elementos. En un primer momento, se organizaron cuatro categorías: “Fecha de publicación”, “Autor”, “Título de la obra” y “Asociación cultural”. Dichos autores y sus obras se eligieron con base en los libros *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión* de Carl Langebaek (2003) y *El redescubrimiento del pasado prehispánico en Colombia: viajeros, arqueólogos y*

coleccionistas, 1820–1945 de Clara Isabel Botero (2006). También se consultaron otros textos, pero los antes mencionados fueron decisivos dado su propósito histórico de la arqueología en Colombia. Como tal se analizaron 138 obras de 68 autores diferentes, es decir, se incluyeron varias investigaciones de un mismo autor para tener también la oportunidad de mirar las transformaciones en su propia obra.

Una vez se tuvo acceso a los libros publicados, se derivaron elementos significativos para estudiar, por lo cual se crearon otras categorías, según se fueran encontrando en los mismos textos, a saber: “Presencia de piezas cerámicas completas”, “Fragmentos”, “Estatuaria”, “Petroglifos”, “Pintura rupestre”, “Líticos”, “Orfebrería”, “Tumbas”, “Hipogeos”, “Entierros”, “Esqueletos”, “Momias”, “Cráneos”, “Restos óseos incompletos”, “Personas”, “Excavaciones”, “Estratigrafía”, “Paisaje”, “Escala” y “Micro fragmentos”. Luego se estructuró este escrito en cinco capítulos y varios subcapítulos, ordenados en orden cronológico para relacionar las categorías antes mencionadas.

El primer capítulo es un bosquejo sobre la invención de la fotografía, sus principales discusiones teóricas y la manera en que se relaciona con la arqueología, ya que el que estén tan unidas se entiende desde la conformación de ambas: por un lado, el lanzamiento del daguerrotipo en 1839 y, por el otro, porque el invento coincide con el surgimiento de la arqueología como disciplina científica, apoyándose en su utilidad al momento de evidenciar las investigaciones en campo. Ahora, ese interés por el pasado prehispánico empezó representándose por medio de dibujos y pinturas, los cuales serán transversales en adelante, porque a pesar de que la fotografía se impone en algunos libros, en sí nunca se dejarán de utilizar los otros medios de representación. En un primer momento, se estudian esas pinturas que incluyeron viajeros extranjeros en sus textos sobre territorio colombiano; posteriormente, se hace una revisión de la fotografía en Colombia y de qué manera empiezan a surgir las primeras imágenes de antigüedades indígenas. El último apartado se detiene en los primeros trabajos que se tienen como precedentes en la arqueología, es decir, los escritos de los intelectuales Ezequiel Uricochea, Liborio Zerda y Vicente Restrepo. Si bien es una arqueología de gabinete, ya que estos señores nunca salen a campo a comprobar sus postulados, son los primeros en utilizar las imágenes de objetos precolombinos y asociarlas con la idea de nación que se estaba consolidando en la época.

En el segundo capítulo se estudian los aportes de los viajeros Carlos Cuervo y Miguel Triana, por ser los primeros en realizar trabajo de campo y condensar sus reflexiones en escritos que se tienen como antecedentes en la recolección de información de primera mano. Luego, se hace una revisión de las investigaciones auspiciadas por museos extranjeros, porque practican una manera muy específica de arqueología en el país, siendo el trabajo en campo y las fotografías *in situ* evidencia de lo hallado.

En el siguiente capítulo se analiza la representación plástica que hizo Luis Alberto Acuña y su relación con el indigenismo, para luego revisar brevemente los textos de índole escolar, en un momento en que la enseñanza de los orígenes empezó a cobrar sentido, enmarcándose en un periodo de historia nacional y de búsqueda de conocimientos sobre el pasado precolombino.

El cuarto capítulo es sobre la fotografía como evidencia, es decir, el hecho de que el registro fotográfico posibilitara la rigurosidad y objetividad que la arqueología aspiraba a cumplir para ser considerada como una disciplina científica. A partir de este punto es claro que la fotografía se hace indispensable porque se convierte en prueba, en evidencia del trabajo, de lo excavado, de lo hallado y a continuación en el medio para difundir ese conocimiento científico. Este capítulo comienza con los aportes de Gregorio Hernández de Alba; aunque no fue un arqueólogo profesional, el uso de fotografías en sus textos serán de rigor, incluyéndolas para dar cuenta de su pretensión científica, tanto como para los egresados del Instituto Etnológico Nacional, quienes por su profesionalización regulan la manera en que se realizan las exploraciones, la presentación de los informes y todo lo relacionado con la divulgación. Este capítulo cierra con José Pérez de Barradas, porque es notorio el cambio en las fotografías que incluye en sus trabajos, si bien continúa con la rigurosidad que la arqueología requería, sus textos también contienen otro tipo de fotos más anecdóticas y de sí mismo, las cuales serán bastante inusuales, ya que los retratos de los arqueólogos estarán prácticamente ausentes, a excepción de unas pocas apariciones en segundos planos y junto a las excavaciones como tal.

El quinto capítulo trata sobre la fotografía aérea y las imágenes de fragmentos más pequeños, siendo evidente el cambio con respecto a, por un lado, la categoría del paisaje, dejando de ser romantizado y utilizado como mero contexto, a ser analizado desde sus

características geomorfológicas y arqueológicas; y por el otro, dada la inserción de datos micro que no habían sido considerados. Este apartado sobrepasa un poco la temporalidad de esta investigación, que abarca desde 1870 hasta 1970, pero es necesario trabajarla para visualizar las transiciones que se dan, desde una fotografía que da cuenta de la experiencia, que es prueba de que algo está sucediendo; a una fotografía que se convierte en objeto mismo de análisis.

Se cierra este texto con un apartado de conclusiones. Queda claro que se trata de una aproximación inicial al tema de la relación fotografía-arqueología, el cual debería ser materia de investigaciones posteriores, gracias a la riqueza de contenido en el archivo visual arqueológico.

Capítulo 1: Invención de la fotografía y su relación con la arqueología

La palabra 'fotografía' significa 'pintar con luz'. La fotografía no solo señala una relación diferente con y sobre la naturaleza, sino que también nos habla en gran medida de una sensación de poder en la manera como buscamos, ordenamos y construimos el mundo que nos rodea (Clarke, 1997, p. 12).

La fotografía ha generado, desde su creación, reacciones de diversa índole. A partir del momento en que el invento fue anunciado, artistas, críticos, científicos, filósofos, aficionados, entre otros, han tenido algo que decir sobre la maravilla de plasmar en un objeto fijo un instante de tiempo que se mantiene a perpetuidad. En ese sentido, elegir las voces que guiarán este trabajo puede resultar bastante complejo, puesto que provienen de diferentes enfoques. Entonces, ¿desde qué posturas situarse al momento de trabajar este tema? En términos de la historia, hay algunos autores que se consideran imprescindibles para estudiar las fotografías. ¿Qué contienen, qué hay en ellas de interesante para analizarse desde algún punto de vista?

Uno de los gremios que se sintió amenazado por la invención de la fotografía fue el de los artistas, en especial los pintores de retratos, porque como lo expresa Graham Clarke, desde sus inicios, se ha creído que la fotografía da la posibilidad de registrar una imagen *objetiva*¹ de eventos con una presunta veracidad que la pintura y el dibujo nunca podrían pretender con la misma autoridad (1997, p. 146). Así que la “magia” del artefacto que hacía que una imagen quedara *permanentemente* no pasó desapercibida para ellos, y no tanto el hecho de que no se pudieran realizar imágenes *exactas* del mundo real, puesto que estaban disponibles poco tiempo antes de que apareciera la fotografía en sí, pero esas imágenes no eran permanentes, fue el francés Joseph Nicéphore Niépce [1765-1833] quien primero fijó una imagen, llamada “heliografía” (Clarke, 1997, p. 12).

Esta mención es muy importante, porque dicha *objetividad* atravesará la mayoría de las discusiones sobre la fotografía. De hecho, los términos en los que William Fox Talbot²

¹ Las cursivas han sido introducidas por la autora de este trabajo para resaltar la importancia de ciertos conceptos.

² Inventor del calotipo, es decir, el primer proceso fotográfico negativo/positivo real, que continúa siendo la base de todos los métodos fotográficos en el presente.

habló de su descubrimiento fueron comunes en la época: “la máxima verdad y fidelidad” (Clarke, 1997, p. 16).

Una vez que los pintores dejaron de sentirse víctimas de la fotografía, fueron arrasados también por su poderoso predominio, y de pintores, algunos pasaron a ser fotógrafos profesionales, situación que reveló, ya no el talento artístico, sino la preparación como artesanos (Benjamin, 1931, p. 35), porque la fotografía requería de cierta destreza en el uso de las cámaras y los soportes para fijar las imágenes, que con la inserción de nuevas mejoras tecnológicas fue facilitando su uso hasta generalizarse no solo por parte de expertos sino también de aficionados (Clarke, 1997, p. 18). Sin embargo, para el crítico de arte Walter Benjamin, este recorrido de la fotografía tuvo un auge y una decadencia. El esplendor se debió a la sorpresa inminente de cualquier invento y duró los primeros diez años, considerados la “época dorada de la fotografía”. En este apogeo hay un aspecto muy interesante de su propuesta y es el del “aura”, o sea, el resplandor que poseen ciertas obras que son únicas e irrepetibles. Por el contrario, la decadencia tuvo que ver con los artificios que se hicieron populares, pero carentes del aura que procede de ciertos momentos irrepetibles, retoques que a la vez coincidieron con la reproducción que la industrialización posibilitó. Pero este aspecto de la reproductibilidad no era necesariamente negativo, puesto que también permitió que las fotografías llegaran hasta un público más amplio (Benjamin, 1931, p. 37).

La fotografía no solo incitó a quienes se sintieron afectados por la belleza del invento que podía perpetuar, en palabras de Walter Benjamin (1931) “desde los astros hasta los jeroglíficos egipcios”, sino que también discurrieron expertos en los elementos retóricos o connotativos que podían analizarse en las fotografías. Para el semiólogo francés Roland Barthes (1990), la imagen fotográfica es una reproducción analógica de la realidad y los elementos retóricos, como la composición y el estilo, son susceptibles de funcionar como un elemento secundario; así, “es el estilo lo que hace que una foto sea lenguaje” (p. 20).

Roland Barthes también introduce algunos aspectos claves al momento de analizar las fotografías. Para él, una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones o intenciones). En primer lugar está el acto de mirar: el fotógrafo encuadra y pone en perspectiva lo que quiere “sorprender”; a este, Barthes lo llama el *Operator*. Por supuesto

que a la hora de estudiar las fotografías, en este caso de fotógrafos profesionales dentro de proyectos arqueológicos (como se verá, muy escasos) o de fotógrafos-arqueólogos, esta dimensión empírica tiene mucha importancia. Por otro lado, está el *Spectator*, que es quien observa la fotografía. Y finalmente, encontramos lo que Barthes llama el *Spectrum*, o lo fotografiado, palabra bastante sugerente, porque en latín significa espectro o imagen. Así que para Barthes no solo se estudia esta última, sino la tríada conformada por el fotógrafo, el sujeto mirado y el sujeto mirante (p. 39). Estos rasgos son analizables en los retratos de sujetos conscientes de que son fotografiados; Barthes no se refiere al que ignora que está siendo fotografiado, porque a él le interesa la “emoción”, ya que cuando las personas nos sentimos observadas por el objetivo todo cambia. En sus palabras: “me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (p. 41). Así, resulta que hacemos la imagen de lo que queremos que vean. Estos elementos pueden hallarse en las fotografías arqueológicas, ¿qué puede verse en los rostros de quienes conforman los equipos de trabajo en campo, en los directores de los proyectos y en los trabajadores contratados para remover la tierra...? Además, ¿qué composición de los vestigios del pasado y del trabajo arqueológico interesa mostrar?

Para el arqueólogo británico William Petrie, una completa formación en arqueología debía incluir un conocimiento de la historia y el arte, un uso completo de los idiomas y una familiaridad con muchas otras ciencias. Hay en este autor una preocupación por la fotografía, mencionando aspectos a tener en cuenta en las tomas, como son la iluminación y la importancia de contrastar los objetos (1904, p. 76), pero además, es interesante la mención que hace sobre la distorsión inherente en la utilización de algunos lentes como el gran angular. Es esta una preocupación, aunque incipiente, sobre la “fragilidad” de las fotografías. Vemos también que no se limita al referirse a la necesidad de intervenir las piezas metódicamente para darle un mejor aspecto a las tomas, resaltando el relieve y el color. Así que la manipulación del contenido en una fotografía podía ocurrir desde el momento mismo de su captación, poniendo de presente que la “objetividad” que se buscaba no se cumplía a cabalidad. Su libro *Methods and aims in archaeology* es un intento pionero en sistematizar la práctica arqueológica y vemos un interés que va más allá de mostrar los hallazgos realizados y que se enfoca particularmente en el trabajo y la disciplina que requería la arqueología, pero no hay un interés en mostrar los hallazgos bajo etiquetas rigurosas.

Por el contrario, para otros arqueólogos más adelante, estas exigencias serán de rigor. Es este el caso del arqueólogo inglés Mortimer Wheeler, para quien un registro cuidadoso permitía la prueba de continuas constataciones por varias generaciones de arqueólogos (1961, p. 21). A lo largo de su libro *Arqueología de campo* vemos una insistencia en el orden y la precisión que implica la arqueología, y propiamente la fotografía, que requiere, además de una buena técnica, una insistencia en la observación minuciosa de detalles que permitan tomas “limpias y bien definidas” (p. 208). Para este autor, también existen problemas inherentes a la fotografía, como la distancia focal y los lentes, con los que se debe tener mucho cuidado para no deformar las imágenes causando menor precisión, ya que la “distorsión implica falsear la realidad” (p. 211). En palabras de Dorrell, la fotografía se aúna a la reciente disciplina para formar un equipo indisoluble, usándola como una herramienta indispensable en su quehacer y como una ratificación de su consolidación en tanto ciencia moderna (1989, p. 1).

En síntesis, alrededor de la fotografía y su relación con la arqueología hay multiplicidad de voces que la han estudiado desde diferentes perspectivas y que aún en el siglo XXI son susceptibles de analizarse. En los siguientes apartados de este capítulo se verán los antecedentes pictóricos que posee la fotografía, y las transformaciones que se van dando a lo largo de su historia. Se parte de los primeros dibujos y pinturas basados en el pasado prehispánico colombiano, procedentes de viajeros europeos. Luego, se pasa a las fotografías iniciales de antigüedades en Colombia y se exploran los primeros trabajos de la práctica arqueológica en el país, los cuales son considerados de “gabinete”, puesto que quienes exhibían y divulgaban dichos objetos no tenían la pretensión de salir a campo, o de comprobar las ideas que se tenían en torno a los indígenas por medio de información de primera mano. Los propósitos eran otros, de internacionalizar las antigüedades por medio de libros y exposiciones y de figurar como intelectuales que aportaron a la creciente idea de una identidad nacional y la asociaron a un sustrato precolombino.

1.1. Transiciones del dibujo y la pintura a la fotografía

Mucho antes de la invención de la fotografía y de que esta se convirtiera en una de las principales herramientas para darle visibilidad a los hallazgos arqueológicos, los dibujos

y pinturas ya eran útiles como medios para su reproducción y exhibición. Así, cuando la disciplina arqueológica no existía como tal, sino que era más una aproximación de algunos viajeros e intelectuales a los vestigios prehispánicos por ser objetos llamativos, estos vinieron a América a finales del siglo XVIII y principios del XIX, interesados, por múltiples razones, en el nuevo continente, al tiempo que algunos americanos fueron al Viejo Mundo y, de muchas maneras, se inspiraron con las ideas europeas imperantes. Desde esta perspectiva, los primeros registros visuales de antigüedades indígenas se pueden ver en viajeros extranjeros. Al principio fueron personas que por casualidad se encontraron con objetos del pasado prehispánico y mostraron un interés por exhibirlo en sus escritos, porque el propósito de los viajes consistía en inventariar la riqueza del continente americano (Botero, 2006, p. 68), e hicieron menciones de lo concerniente a lo indígena, partiendo de lo material, no solo porque no se podía obviar nada en un viaje de tal dimensión, sino también porque ya había comenzado a funcionar un mercado internacional de antigüedades, bajo el supuesto de que estas últimas contribuían al prestigio de sus poseedores.

Alexander von Humboldt, viajero alemán, visitó estas tierras amerindias desde el año 1799, con un propósito naturalista y geográfico, interesándose por muchos aspectos del clima, la botánica, los seres vivos y los pueblos amerindios, creando un archivo visual de lo que fue viendo en sus expediciones. En la introducción de su trabajo *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, menciona que recoge todo lo que tiene que ver con el origen y los avances de las artes entre los pueblos originarios de América, ofreciendo en sus imágenes restos de arquitectura y escultura, pinturas históricas y jeroglíficos relacionados con la división del tiempo y el sistema de calendario (Humboldt, 1816, p. 7). Aparecen algunas menciones a los *muyscas*, incluyendo dibujos de su “calendario”, que ya había sido trabajado por José Domingo Duquesne (y que suscitará posteriores discusiones sobre el supuesto hecho de no ser en realidad un calendario (Restrepo, 1895, p. III); y un rostro tallado en piedra, los cuales representan *monumentos*, siendo los únicos grabados sobre el pasado material indígena en territorio colombiano. Además de otras seis láminas que corresponden a las *vues des cordillères* (vistas de las cordilleras), en las cuales se puede apreciar un paisaje naturalizado, magnificado y con apariciones de seres humanos muy pequeños en comparación con la dimensión del medio natural en que se ubican. Es una presencia imperceptible, exaltando y romantizando el paisaje, como en la

lámina tomada del Salto de Tequendama (véase la [Figura 1](#)). Pero lo cierto es que el tratamiento que hace de la figura humana sirve de escala resaltando la dimensión del lugar (Herrera, 2010). En sus imágenes aparece un paisaje imponente, y además, lo relaciona con referencias arqueológicas, mostrando lo que para él y sus colaboradores, existía al momento de su visita por América. En los términos de Herrera Ángel, “las láminas asociadas con la cultura Muysca remiten, en general, a un pasado que ya no estaba en vigencia, con lo que se fortalece la idea de un entorno deshabitado, desierto” (2010).

Figura 1

Cascada de Tequendama



Nota. Fuente Humboldt (1816).

Continuando con los intelectuales viajeros del siglo XIX, se encuentra el peruano Mariano Eduardo de Rivero, miembro de varias sociedades científicas de Europa y América, contratado por el Gobierno colombiano como director y fundador del Museo Nacional en el año 1823 gracias a su prominente carrera científica. Una vez en el país, de Rivero “realizó excursiones científicas a Guatavita, a las salinas de Zipaquirá, a las minas de esmeraldas de Muzo y a la región de los llanos de San Martín y del río Meta en compañía de los demás naturalistas franceses” (Botero, 2006, p. 105). En el año 1851 publica un libro titulado *Antigüedades peruanas* junto al alemán J. von Tschudi, el cual contiene las memorias

de sus viajes, y aunque el libro se centra en Perú, se pueden apreciar algunas láminas de Colombia, de lo que los autores llamaban la tierra de los *muyscas*, mostrando las estatuas de San Agustín (en la [Figura 2](#) se pueden ver las esculturas e mención).

Figura 2

Estatuas de los Muyscas



Nota. Litografía del Instituto Litográfico de Leopoldo Müller en Viena. “En consideración de que hasta la actualidad no se han publicado las estatuas sumamente interesantes de los Muyscas en Colombia, lo juzgamos conveniente agregar a la colección de los monumentos del tiempo de los Incas algunas láminas de los monumentos de sus vecinos los Bochicas. A primera vista se conoce en estas estatuas un tipo muy extraño y distinto del Incano; llevan un carácter señalado, y la expresión de las caras, y las proporciones de los cuerpos indican no pequeño grado del cultivo artístico entre los Muyscas”. Fuente Rivero & Von Tschudi, 1851.

La representación de la figura humana será transversal, tanto en los dibujos, como en la transición a la fotografía. En el trabajo de la Comisión Corográfica, otro importante ejemplo, realizado entre 1850 y 1859 y liderado por el general italiano Agustín Codazzi, se pueden ver pinturas del paso por todo el territorio colombiano, el cual contó con tres pintores: Carmelo Fernández, Henry Price y Manuel María Paz, este último colombiano. Hay varios aspectos a tratar en términos de la imagen: lo primero es que las piezas se representan flotantes sobre un fondo claro, no hay ningún soporte y tampoco se conoce el tamaño (para ejemplificar estos aspectos, véase la [Figura 3](#)). Prevalecen las piezas únicas vistas en plano general en una misma lámina, sirviendo para darle un enfoque más puntual a lo que se quiere mostrar.

Figura 3*Diosa de oro: provincia de Córdoba*

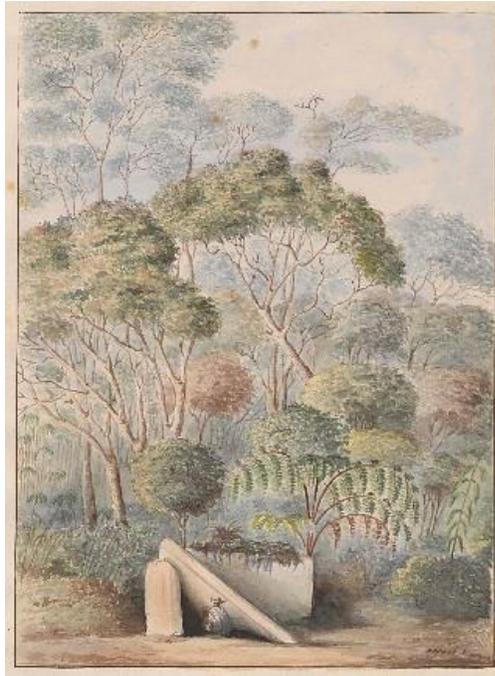
Nota. Fuente Codazzi (1863).

Reinan también las pinturas del paisaje, con grandes e imponentes planos, sugiriendo la grandeza de la naturaleza; por ejemplo, la pintura de un gran bosque dando sombra a una escultura indígena. El monumento lítico en sí no aparece en primer plano, porque la intención es mostrar la magnificencia del paisaje natural (en la [Figura 4](#) se aprecia el bosque, el monumento en un segundo plano y, muy pequeño, casi imperceptible, un sujeto que sirve de escala). Luego, hay una larga descripción topográfica que engrandece aún más este paisaje salvaje, aunque no es totalmente natural, porque la figura humana siempre está, así se vea a veces insignificante en comparación con la gran natura:

Tal es el espléndido marco en que está engastado el valle de San Agustín, separado del resto de la tierra como un santuario misterioso, y aun podría decirse que vigilado por las moles estupendas que, cual centinelas de la eternidad, se levantan a su alrededor [...] (Codazzi, 1863, p. 84)

Figura 4

Bosque del valle de San Agustín y ruinas de un antiguo adoratorio de los indios: provincia de Neiva



Nota. Fuente Codazzi (1863).

La Comisión Corográfica se constituye en un precedente de la representación fotográfica y de las menciones a vestigios arqueológicos que estaban empezando a aparecer en el panorama nacional: piezas únicas, petroglifos, monumentos de San Agustín. Veinticinco del total de las 167 acuarelas de la comisión, “posibilitaron la divulgación de objetos indígenas prehispánicos y grupos indígenas de la época” (Botero, 2006, p. 68). En ese sentido, las representaciones de piezas precolombinas procedentes de la Comisión Corográfica ayudaron a darle fuerza al discurso nacional en torno a las antigüedades indígenas como sustrato de un pasado digno de recuperarse (Piazzini, 2012, p. 18).

Por su parte, para Rivadeneira (s. f.), las pinturas de la Comisión Corográfica demarcan un punto de inflexión en el tratamiento de la imagen arqueológica en Colombia. En sus propias palabras:

Dichas láminas se hicieron en un momento notablemente crítico para el desarrollo de la iconografía moderna, aquel que coincide con una discusión profunda sobre la crisis de la representación pictórica y que tiene nombre propio: daguerrotipo. Fue entonces

la fotografía, el dispositivo que le dio origen a una manera nueva de mirar el mundo, de recrearlo y reconstruirlo. Las láminas de la Comisión Corográfica son valiosas por estar en el borde de esa inflexión, quizás hechas con medios técnicos ya precarios para su época; sin embargo, con ellas concluye el período pictórico descriptivo del siglo XIX.

Ante esta postura, cabe mencionar que es cierto que el interés por el pasado prehispánico empezó representándose por medio de dibujos y pinturas, y que más tarde se adoptó otra forma de representación, es decir, la fotografía. Pero, aunque esta última se impone en algunos escritos, en sí nunca se dejará de utilizar los otros medios, como los dibujos, pues, como se verá, hasta mediados del siglo XX seguirán presentándose en los trabajos, y muy especialmente en los de carácter profesional.

En el resto del siglo XIX, la categoría de paisaje no será tan usual en la fotografía arqueológica, salvo las representaciones del francés Jean Chaffanjon. Si bien en su libro *L'Orénoque et le Caïra, relation de voyages exécutés en 1886 et 1887* no publica ninguna fotografía, en la Biblioteca Nacional de Francia sí reposan digitalmente algunos negativos de su viaje por el Orinoco. Son fotografías de los monumentos de San Agustín *in situ*, por lo que el paisaje es contextual. Además, aparece la figura humana a modo de escala, con una postura bastante rígida (véase la [Figura 5](#)). Los seres humanos se representan muy diferentes a como se realiza en los dibujos y las pinturas vistas hasta el momento, en los que siempre se ven interactuando; son sujetos que hacen parte del paisaje, a diferencia de la figura humana en la fotografía arqueológica. Algunas veces se ubican como escala, otras como vestigios del presente, —porque como se verá, casi siempre son locales— y también como un mero asunto de registrar procedimientos.

Figura 5

Guyana: estatua de deidad de la civilización de San Agustín



Fuente Chaffanjon (1889).

Por otro lado, el hecho de que la aparición del paisaje en las fotografías sea tan escaso responde también a las condiciones técnicas de la invención, pues hay que recordar que la luz era bastante controlada, agregando todo el proceso químico en sí, por lo que las tomas en el exterior dependerán en buena medida de los avances tecnológicos. Como tal, la incorporación de las fotografías en campo comienza con la arqueología anglosajona y alemana, las cuales podrán verse en extranjeros como Konrad Preuss y Alden Mason. Posteriormente, serán de rigor para cualquier profesional en arqueología en la década de 1940, con las expediciones de los profesores y egresados del Instituto Etnológico Nacional. Antes de esto, solo están las imágenes de Miguel Triana en el libro *La civilización chibcha*, del año 1922, magnífica obra con imágenes de todo tipo (que serán analizadas con mayor detalle en otro capítulo), incluyendo un par de “vistas de pájaro”, posibles antecedentes de la fotografía aérea (véase la [Figura 6](#)).

Figura 6

Primera panorámica desde el aire



Nota. “Islas vistas a vuelo de pájaro”. Fuente Triana (1922).

Nos ubicamos en un momento en que el propósito consiste en inventariar las riquezas del país y abarcar la mayor parte de su territorio. Las expediciones de Humboldt, de Rivero junto a Von Tschudi y de la Comisión Corográfica poseen unas formas específicas de representar el pasado, así como la técnica es contextual a su época, con excelentes acuarelistas y dibujantes que dejaron constancia de las piezas precolombinas.

1. 2. La fotografía en Colombia y las imágenes de “antigüedades importantes”

En el año 1858, los hermanos antioqueños Vicente y Pastor Restrepo Maya inauguraron un laboratorio químico de fundición, luego de que Vicente volviera de Europa al culminar sus estudios de mineralogía (Restrepo, 1939, p. 22). En dicho laboratorio, tuvieron contacto con piezas de orfebrería indígena, lo cual alimentó tempranamente su gusto por el anticuarismo. Unos meses después, junto al inglés William Wills, abrieron otro laboratorio, pero esta vez de fotografía, e instauraron una nueva modalidad llamada *tarjeta de visita*, que ya estaba patentada desde 1854 por el fotógrafo francés André-Adolphe Disdéri; una aplicación del colodión húmedo mucho más provechosa que el daguerrotipo, el ambrotipo y el ferrotipo (Vélez, 2009, p. 43). En dichas tarjetas de visita, incluyeron fotografías de piezas arqueológicas, como se puede ver en la [Figura 7](#).

Figura 7

Tarjeta de visita de figura de oro en Valdivia, cerca de Antioquia



Nota. Fuente <https://bit.ly/3BgutkC> (Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, s. f.).

Lo hacen también porque es un momento de mucha experimentación, y el daguerrotipo no permitía obtener en simultáneo varias fotografías; era más un objeto de culto que se exhibía a las visitas importantes, como una especie de relicario. Este primer gabinete de daguerrotipia había sido instaurado en Medellín en el año 1848 por Fermín Isaza, nueve años más tarde de haberse patentado el invento en Francia (Vélez, 2009, p. 13).

A causa de los impedimentos técnicos, tanto físicos como químicos, al principio era difícil la captura de imágenes perdurables, hasta la invención de la placa seca, considerada como la “fotografía instantánea” (Vélez, 2009, p. 13), producida industrialmente y en la que no se tenía que invertir tanto tiempo en la preparación. Por eso se entiende que, al principio, quienes se interesaron en la técnica lo hicieron como una “aventura artesanal y comercial” (p. 14), pero en poco tiempo esta adquirió un sentido diferente en la sociedad. Y como aspecto interesante, en cuanto a la calidad, ya no técnica sino estética, “siendo cultivada por jóvenes que tenían formación en las artes visuales”, la cual se entiende como un aspecto inherente dentro del “contenido” y la “forma”, resultando en una asimilación aún más profunda de la fotografía y su rol como dinamizador de procesos y experiencias diferentes (p. 14).

Vicente y su hijo Ernesto Restrepo Tirado tendrán un lugar notorio en la historia de la arqueología en Colombia, en especial con la exhibición de objetos prehispánicos en el exterior. Estos antioqueños, al igual que muchos otros personajes de la época, eran asiduos comerciantes, por lo que su espíritu empresarial intentaría con varios negocios: el de la fundición del oro, el lanzamiento del reconocido gabinete fotográfico de los Restrepo, entre otros. Respecto al presente tema de estudio, cabe resaltar el interés de estos sujetos por el pasado prehispánico, como lo menciona Santiago Vélez (2009):

Aparte de los retratos, sobresalen por su novedad tres grupos temáticos que también desarrollaron los Restrepo. Por una parte, está una bella colección de exteriores de Medellín y sus alrededores, realizada en 1875 (...) El segundo grupo lo conforma una serie de fotos de flores y productos vegetales de gran calidad estética (...) Por último, cabe mencionar que la existencia de una foto del célebre poporo Quimbaya, conservada hoy en el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, muestra que Wills y Restrepo se interesaron también por el pasado precolombino y sugiere que presumiblemente produjeron imágenes de otras piezas de orfebrería que hasta ahora no se han localizado. (p. 48)

Además de la alusión a la fotografía del poporo, tanto Vicente Restrepo como su hijo Ernesto incursionan en las imágenes de objetos prehispánicos en otros trabajos. Por un lado, está el *Catálogo general de los objetos enviados por el Gobierno de Colombia a la Exposición Histórico Americana de Madrid*, preparado por Ernesto Restrepo Tirado en el año 1892. Como tal, tanto padre como hijo participaron de dicha exposición con piezas propias, algunas procedentes de la colección de Leocadio María Arango y otras del “Tesoro Quimbaya”, hallado por gUAQUEROS del Quindío en el municipio de Finlandia, colección que causó mucho revuelo por ser un obsequio del Gobierno colombiano a la reina de España en un litigio que benefició a Colombia en contra de Venezuela (Piazzini, 2009, p. 62). Muchos años después, Pérez de Barradas (1954) comentaría que:

La orfebrería Quimbaya constituyó una revelación para los americanistas y fue uno de los atractivos de la Exposición Ibero-Americana de Madrid, puesto que las antigüedades figuraban por primera vez en la arqueología y de manera especial en la historia del arte (p. 16).

En dicho catálogo, las piezas se encuentran en una misma lámina, la intención es dar cuenta de los objetos presentes en la exposición de una manera conjunta, de la misma forma que si se encontraran exhibidos. En la [Figura 8](#) se puede apreciar que cada una de las piezas posee una descripción en la parte de abajo (pero no se lee muy bien, por lo que se transcribe en el pie de la figura).

Figura 8

Exposición Histórico Americana de Madrid



Nota. Pie de foto de cada una de las piezas en orden izquierda - derecha, arriba - abajo. Núm. 8 del *Catálogo*. – Casco de oro con adornos y figuras de mujer. Núm. 97. – Un pez de tumbaga, y representación del espíritu malo. Núm. 44. – Vaso de tumbaga, con su tapa en forma radiada. Núm. 54. – Vaso de tumbaga, imitación de una cucurbitácea, con tapa, cuello y anillas. Núm. 97 (colección Restrepo). – Diadema de tumbaga con dibujos de cuatro cabezas humanas con alto casquete. Núm. 56. – Silbato de oro con una cabeza de indio. Núm. 64. – Cuerpo de mono con doble cola, y cabeza humana deforme. Núms. 69 a 73. – Flor de lis que contiene cinco objetos de oro, representando caciques, guerreros y una culebra. Núm. 55. – Bocina con doble cariatíde de hombre y mujer. Fuente Restrepo Tirado, 1892.

La exposición en mención fue muy importante, tanto en sí misma como por las imágenes producidas en este contexto, puesto que tuvo un impacto en términos de la fabricación de una imagen arqueológica que le dio soporte a la promoción del estado colombiano en el ámbito internacional.

Brinton (1895), dos años después de la exposición, en un artículo titulado *Report upon the Collections Exhibited at the Columbian Historical Exposition*, aseguró que:

La República de Colombia presentó quizás la más brillante de todas las exhibiciones en la parte americana de la exposición. Los numerosos y magníficos ejemplares de orfebrería autóctona y su elegante disposición atrajeron la atención de todos los visitantes. También despertaron la admiración de los de gusto anticuario, tanto por su novedad como por la perfección de sus diseños. El mérito de la colección de esta inusual serie, así como de su juicioso orden, recae principalmente en el distinguido arqueólogo colombiano, señor Ernesto Restrepo. (p. 44)

Este autor estadounidense hizo especial énfasis en las colecciones referidas a Antioquia, y a lo que ya era de conocimiento público, esto es, que dicha región era abundante en oro, por lo que la fabricación de artículos en el mismo material causaba gran admiración, a la vez que proyectaba la imagen de Colombia y en especial de la región de Antioquia como un destino relevante para la inversión extranjera en minería de oro. Igualmente, se le comparaba con la orfebrería chibcha, menos avanzada en dicho arte según Brinton. La fotografía, por su parte, servía para representar con precisión las reliquias propias del país (Brinton, 1895, p. 47). Este autor entonces tenía un gran interés por los objetos orfebres, en especial de los quimbayas. Y de hecho, esta etiqueta de lo “Quimbaya” surge en el año 1892 de la mano de la Exposición Histórico Americana de Madrid, en donde algunos americanistas, como Seler y Brinton, generan cierta resonancia internacional de las antigüedades colombianas, con especial interés por la orfebrería. Es por eso que en sus textos, se lee sobre el “*Goldparadies*”, traducido como “paraíso de oro” (Seler, 1893, p. 242) y con un estilo literario hace un recuento del paso de los conquistadores españoles por la región de *El Dorado*, con ubicación cercana a Bogotá. Pasa por Anserma Vieja y la fundación de Jorge Robledo en 1540 hasta llegar a la tierra de los quimbayas, ubicándolos geográficamente conforme a los cronistas. Ahonda en varios aspectos, como su vestuario, la construcción de sus viviendas, algunas menciones lingüísticas, etc.

En resumen, elabora un bosquejo de lo que vieron los cronistas en su paso por esta región, para detenerse en la cultura material, y el daño que causó la g.uaquería al impedir un estudio más detallado de las costumbres de quienes crearon las piezas. También hace énfasis

en los tipos de enterramientos y prácticas fúnebres. Se refiere a la exposición americanista de Madrid, al señor Ernesto Restrepo Tirado y a Manuel Uribe Ángel.

Otro texto que se derivó de la exposición en mención fue el libro titulado *Los chibchas antes de la conquista española* (1895) de Vicente Restrepo. Un texto de consulta para entender los antecedentes de la arqueología y que contiene muchísimas imágenes de los objetos indígenas, además de un *atlas arqueológico* que complementa el libro. Son fotografías de las piezas que, “por comisión del Gobierno, y con motivo de las Exposiciones de Madrid y Chicago” se tomó el autor el trabajo de “describir, catalogar y fotografiar” (Restrepo, 1895, p. X). Valga aclarar que las impresiones de las figuras del atlas se realizaban en fototipia, una técnica de reproducción que la familia Restrepo también exploró.

Es entonces una época en la que confluyen varios elementos: por un lado, la posibilidad de muchas personas acaudaladas de viajar a Europa y traer ideas que implementarían en Colombia, y especialmente en Medellín, en un momento de auge empresarial y crecimiento económico; también se dio una gran promoción de Colombia en el exterior, gracias a la Exposición Histórico Americana de Madrid, generando una gran atención en el pasado prehispánico; y finalmente, el notorio interés de algunos coleccionistas de antigüedades, situación que a la vez ocasionó un auge de la gaaquería en lo que para la época se conocía como la provincia de Antioquia. En palabras de Restrepo Tirado (1892):

Todos los objetos de oro, de cobre, de piedra y de barro han sido extraídos de los sepulcros en que los indios acostumbraban hacerse enterrar con sus mujeres, esclavos y sus bienes. Algunos de ellos han sido sacados de bóvedas halladas a veinte y más metros de profundidad. (1892, p. 398)

Al principio, la extracción de materiales comerciables, como el oro de los sepulcros indígenas, era una actividad ejercida como modo de subsistencia, pero luego, la gaaquería se convirtió en un oficio muy importante para los colonos, hasta diferenciarse de la minería y ser una “industria sistemáticamente establecida” (Codazzi, 1958, como se cita en Piazzini, 2009, p. 51). Como lo explica Piazzini (2009), en cuanto a las técnicas llevadas a cabo, la gaaquería incluyó:

Observaciones precisas del relieve y los suelos, así como formas de muestreo y excavación, además de la invención de herramientas nuevas (la media caña) y la

adecuación de otras utilizadas anteriormente para la minería artesanal y la agricultura (el almocafre y el barretón). En su práctica, el gUAQUERO fue elaborando clasificaciones a partir de la observación reiterativa del paisaje, de las características de los suelos, de la estructura formal de las tumbas y de su contenido, permitiéndole desarrollar un esquema predictivo sobre la naturaleza del trabajo específico que debía realizar. (p. 52)

Era una buena práctica porque respondía a la demanda de diferentes coleccionistas locales, y además, al encargo internacional por tener en los museos un mayor número de piezas de diferente procedencia. En este punto es interesante anotar cómo los objetos cambiaron de sentido, dejando de ser simple mercancía para pasar a ser considerados *antigüedades indígenas*, hasta llegar a la etiqueta de *evidencias arqueológicas* (Piazzini, 2009, p. 49). Es claro que es un momento en que los objetos indígenas empezaron a adquirir otras categorías, siendo reevaluados y pasando a considerarse como antigüedades con valor arqueológico, pero como tal, no dejaron de funcionar en el ámbito mercantil, sino que adquirieron un estatus simultáneo de evidencias científicas y objetos de prestigio social, que a la larga contribuirían a aumentar su precio en el mercado internacional de antigüedades.

En la provincia de Antioquia fue entonces muy importante la gUAQUERÍA, además, “en Medellín poseían colecciones de antigüedades indígenas el comerciante Leocadio María Arango, el empresario y químico Vicente Restrepo, su hijo Ernesto Restrepo Tirado, el médico Manuel Uribe Ángel, entre otros” (Piazzini, 2009, p. 55). Uribe Ángel, finalizando el siglo XIX, escribió sobre los gUAQUEROS antioqueños:

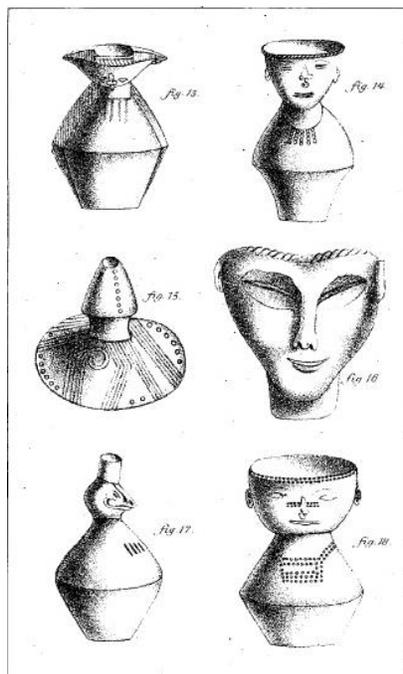
Hay algo raro, algo típico que imprime carácter y que le da una fisionomía especial. Alegre e investigador, ve siempre segura su riqueza colosal, habla de su oficio con exaltación, lo encomia, lo defiende con tenacidad, y da con frecuencia señales de estar poseído de una pasión que llega hasta cierto grado de locura que podríamos llamar *sarcofagomanía*. (Uribe Ángel, 1885, p. 500)

Este antioqueño, que entre muchas otras cosas ejerció como médico, político y escritor, se le reconoce por haberle dado cierta valoración al pasado indígena y a las piezas precolombinas. Sin embargo, exaltaba el legado hispánico, a la vez que evaluaba en términos negativos a las “razas indígenas” (Piazzini, 2009, p. 55). En cuanto a las imágenes,

consideraba la importancia de representar “fielmente” algunos objetos prehispánicos a través de ellas (Uribe Ángel, 1885, p. XIV). Sus láminas son, en general, de piezas representadas en conjunto, a excepción de unas cuantas piezas orfebres que muestra solas, como el caso del poporo Quimbaya, cuya figuración en solitario se entiende dado que es uno de los objetos más emblemáticos de lo indígena precolombino para la época. Uribe Ángel representa las piezas de acuerdo a sus materiales y separa el oro de la tumbaga; la cerámica aparte y hay una lámina de las “inscripciones sobre piedra” (véase por ejemplo la [Figura 9](#)).

Figura 9

Representaciones antropomorfas en cerámica



Nota. Fuente Uribe Ángel, 1885.

En este panorama también está la colección privada de Leocadio María Arango, otro empresario antioqueño, quien:

Acumuló desde 1840 y durante los siguientes cincuenta años con “gusto y paciencia” una colección arqueológica con la que formó un museo privado de fama nacional e internacional en su casa del barrio San Benito de Medellín, en el que exhibía en cuatro salas objetos de oro, cerámica y piedra. La colección, muy admirada por los visitantes extranjeros, estaba instalada con categorías museológicas sobre terciopelo negro para

hacer resaltar los poporos, narigueras, pectorales, alfileres, placas y representaciones zoomorfas. (Botero, 2006, p. 76)

Su compilación de antigüedades indígenas, “fue la base para la conformación de dos de las más importantes colecciones arqueológicas del país en el siglo XX: el Museo del Oro del Banco de la República, en Bogotá, y el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, en Medellín (Piazzini, 1993; Londoño, s. f., como se citó en Piazzini, 2009, p. 56). Respecto a sus representaciones visuales, son todas dibujos, lo que indica la persistencia en esta técnica (véase la [Figura 10](#)).

Figura 10

Museo de Leocadio María Arango



Nota. “1905, impreso, Catálogo del señor Leocadio María Arango de Medellín capital del departamento de Antioquia en la República de Colombia”. Fuente <https://bit.ly/34E2waC> (Piazzini, 2020).

Otro aspecto que se debe mencionar en relación con Leocadio Arango y la creciente demanda por objetos precolombinos es la cerámica Alzate, referida por varios extranjeros. Si bien en un primer momento se las tuvo como originales, luego se descubrió que eran creaciones ‘falsas’, y no prehispánicas, como pretendía hacer creer la familia Alzate, y como lo logró en su momento, dado el escaso conocimiento que se tenía sobre las piezas y su elaboración.

En total, fueron “130 piezas compradas en Medellín, por los señores O. Fuhrmann y E. Mayor, y estudiadas cuidadosamente por el notable arqueólogo Th. Delachaux (...) quien dice, hablando de estos cacharros, que a primera vista llama la atención su aspecto de chirimbolos raros y curiosos, análogos a las gárgolas de las catedrales góticas” (Montoya y Flórez (1922a p. 505). Según Delachaux, un aspecto que los delató es que hacían muchas representaciones faunísticas, con pocas muestras de flora, lo que no concordó con la cerámica prehispánica conocida hasta el momento, en la que abundaban más las plantas en su imaginería.

En las [Figura 11](#), [Figura 12](#) y [Figura 13](#), de diferentes autores, se puede apreciar que todas las piezas están representadas en conjunto, ninguna es trabajada individualmente. Lo anterior podría explicarse en razón de que se muestran las piezas de las que se ha descubierto su falsedad, no se muestran solas porque no interesa exaltar su monumentalidad, belleza, manufactura, o cualquier otro elemento que pueda llamar la atención del espectador. De hecho fue el estadounidense Seler, director del Museo Etnológico de Berlín, quien empezó a preocuparse por la procedencia de la cerámica Alzate, en un momento en que para muchos otros intelectuales eran verdaderas obras creadas por los indígenas, como el francés Theodore Delachaux. Así, “consideró, con razón, las 130 piezas de Delachaux como falsificaciones, fundándose en la presencia de tierra amarilla en los grabados. Los Alzate, al poner dicha tierra en sus figuras, sin duda han pretendido hacer creer que permanecieron enterradas en la tierra amarilla de las guacas antiguas” (Montoya y Flórez, 1922a, p. 507).

Figura 11

Cerámica negra de Colombia



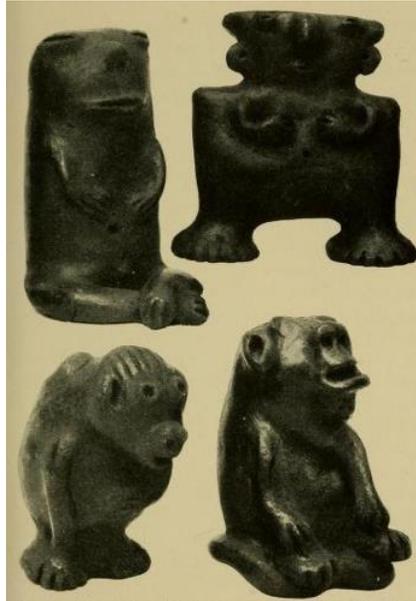
Nota. Fuente Mead (1909).

Figura 12

Cerámica Alzate



Nota. Fuente Delachaux (1914).

Figura 13*Cerámica negra fraudulenta de Colombia*

Nota. Fuente Saville (1928a).

Se finaliza este apartado con la cerámica Alzate por haberse dado también en la región antioqueña, bastante importante para un momento específico de la arqueología en el país. Y aunque no tuvieron el alcance que las imágenes que se produjeron en el contexto de la Exposición Histórico Americana de Madrid del año 1892, también resonaron en el exterior por su manufactura, ya que a pesar de ser falsificaciones de las piezas prehispánicas, lograron insertarse en el mercado del coleccionismo imperante en la época.

1. 3. Hacia la creación de una narrativa sobre la prehistoria nacional

A partir de la década de 1850 se publican en Colombia una serie de trabajos de gran interés arqueológico; a pesar de que la mayoría de los objetos prehispánicos continuaron representándose aislados y descontextualizados porque no se tenía certeza de la procedencia, por lo menos hubo un interés por conocer sobre el pasado indígena, indagando en las crónicas del siglo XVI sobre alguna explicación. Si bien la búsqueda de información proveniente de los cronistas ya había sido habitual en algunos autores, el cambio está en la reevaluación que se hizo en términos de darles una nueva significación para las historias nacionales,

seleccionando determinados apartados que les sirviera para exaltar lo que necesitaban decir (Langebaek, 2003, p. 95).

En esta época se cuenta con la obra de Ezequiel Uricoechea, científico bogotano que tuvo una formación como médico y luego se doctoró en química y mineralogía, estudios realizados en Europa. Su obra *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas* (1854), publicada en Berlín, insta a buscar más conocimientos sobre los primeros habitantes. En ella, Uricoechea habla sobre la perfección en las artes y las creaciones indígenas; menciona a México, Perú y Nicaragua como poseedores de grandes monumentos, dignos de admirar. Este colombiano fue un intelectual interesado en la investigación de las evidencias arqueológicas locales y su relación con una “prehistoria nacional”, proponiendo “la investigación arqueológica como parte importante de la agenda que se debía seguir para lograr una identidad diferente de la hispana” (Langebaek, 2003, p. 95), como el mismo Uricoechea lo expresa:

Busquemos en los monumentos que nos quedan y que ni el tiempo ni la avaricia han podido destruir, el verdadero carácter y el grado de perfección intelectual de aquellas gentes, primeros moradores de América; busquemos en las producciones del hombre al hombre y juzguémosle por sus obras. (Uricoechea, 1854, p. 5)³

Otro elemento a rescatar en este autor es que sus intereses también abarcaron la filología, por lo que al final de su vida se encuentran algunos escritos sobre las lenguas amerindias (Botero, 2006, p. 59). Es también el primero en plantear el asunto sobre la palabra *muisca*, utilizada indiscriminadamente por los viajeros y científicos europeos para referirse a los indígenas prehispánicos:

Pocos ignoran en la Nueva Granada que en el idioma de estos, muisca quiere decir gente o persona, de donde nació el error adoptado por los españoles de llamarlos muisca o moscas, palabra que les cuadró además por el número considerable de indígenas que vieron en la época del descubrimiento. (Uricoechea, 1854, p. 12)

En el prólogo de su obra, menciona que ha “puesto en los dibujos el mayor cuidado, para hacerlos tan exactos como fuese posible” y que “las láminas han sido grabadas bajo su

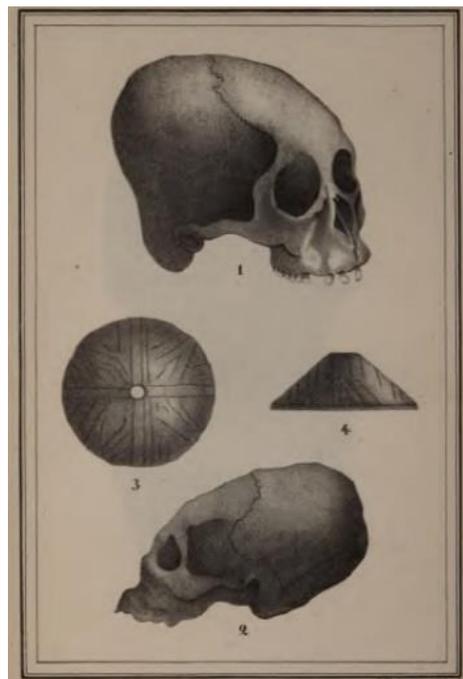
³ Las citas textuales de Ezequiel Uricoechea han sido transcritas al español actual para facilitar su lectura.

dirección” (Uricoechea, 1854, p. III). El sentido de la imagen consiste en mostrar con la mayor fidelidad las piezas a las que se tiene acceso. De hecho, para Carl Langebaek, la sistematicidad por medio del uso de fotografías, catálogos y otras técnicas que permitían la mayor exactitud había sido apropiada por este autor:

El trabajo de Uricoechea rescató de la Ilustración la idea de una ciencia sistemática y precisa del pasado. Ambas aspiraciones comenzaron a beneficiarse de las técnicas desarrolladas a lo largo del siglo XIX. El estudio químico de las figuras de oro muiscas es muestra de ello. Pero existen otros más sutiles. Por ejemplo, el uso de catálogos y la fotografía. (2003, p. 96)

En la [Figura 14](#), se puede ver una lámina de Uricoechea, en la cual incluye cráneos y cerámica sin reparar en la diferencia de los materiales. Esto no será frecuente en adelante, ya que se distinguirá, casi siempre, en las agrupaciones de objetos según la composición material. Pero, aunque no será usual su disposición de las piezas, “el método de hacer catálogos de antigüedades con dibujos y grabados fue utilizado por primera vez en Colombia por Ezequiel Uricoechea” (Vanegas, 2011, p. 127).

Figura 14
Cráneos granadinos

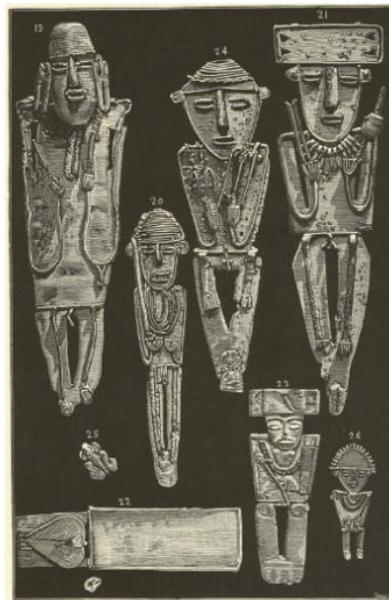


Nota. Fuente Uricoechea (1854).

El bogotano Liborio Zerda también estuvo muy interesado en cuestiones científicas y en el asunto de las antigüedades como evidencia y testimonio que permitía acercarse al conocimiento del pasado precolombino. Hace parte de las historias de la arqueología en Colombia con su obra *El Dorado*, publicación seriada que apareció en el *Papel Periódico Ilustrado* entre los años 1881 y 1885. Aparte de este importante texto publicado por Zerda, la autora Carolina Vanegas ha estudiado su colección de fotografías conservadas en el Museo Nacional de Colombia, hallada y clasificada por ella misma en el año 2003. Luego, en el año 2011, Vanegas publicó un artículo donde menciona un aspecto interesante, y es el de los arreglos expositivos: se representan varios objetos, seguramente tomados de fotografías, ya que se ven desde el mismo ángulo, pero se colocan en otro orden y junto a otras piezas. Es decir, el autor hace lo que hoy en museología se llama “curaduría” (Vanegas, 2011, p. 130). En la [Figura 15](#), se observa la disposición de varias piezas en una misma imagen, todas de orfebrería y con la misma temática: figurillas antropomorfas conocidas como tunjos. Además, al pie de cada una, se puede leer quién realizó las fotografías y los grabados, últimos que en su mayoría fueron realizados por Eustacio Barreto, quien, como se puede ver en otras entregas, fue asiduo colaborador en el *Papel Periódico Ilustrado*.

Figura 15

Objetos orfebres con representaciones antropomorfas



Nota. “Figuras halladas recientemente en una huaca de Quetame. Grabado de Barreto – Fotografía de Racines”. Fuente Zerda (1881-1885).

El trabajo simultáneo de grabados y fotografías se debe a que en la época se dio el paso de una técnica a otra, como lo explica Vanegas (2011):

Inicialmente se realizaban los grabados a partir de fotografías o dibujos, y más adelante se implementó una técnica en la que se utilizaban fotografías o dibujos fotografiados que se revelaban directamente sobre la matriz de madera, lo cual evitaba la realización de un dibujo intermedio sobre la madera (xilografía), que implicó una disminución de tiempo en el proceso y una importante modificación formal en la imagen resultante. (p. 128)

Para Clara Botero (2006), la importancia de Liborio Zerda también reside en que insta a ver los materiales prehispánicos como documentos, “a partir de los cuales era posible el estudio y la formulación de hipótesis sobre la reconstrucción histórica y las sociedades que los produjeron” (p. 86). Este planteamiento también puede entenderse en el uso de fotografías y grabados en su obra, concediéndole cierto privilegio a las piezas orfebres, en especial del área geográfica asociada con los chibchas.

Continuando con Vicente Restrepo y después de haber analizado sus fotografías en la faceta de su implementación técnica para documentar y exhibir colecciones, se continúa con el escrito *Los Chibchas antes de la conquista española*, el cual es, en palabras del autor, una “obra de rectificación histórica”, intentando alejar la historia de los chibchas, de “ficciones con que la han desfigurado los modernos escritores, que han hecho de ella una novela” (1895, p. III). Se refiere al origen de la palabra chibcha y discute el por qué la palabra *muisca* no es la apropiada. Este texto se divide en capítulos, cada uno de los cuales trata temas como la cosmogonía; las ideas espirituales y morales; los adoratorios y entierros; las lagunas en que hacían sus sacrificios; el tipo de gobierno; las leyes; los matrimonios, las sepulturas y momias; la propiedad de las tierras, la agricultura, las construcciones y monumentos; los vestidos, la orfebrería y otros materiales hallados en las sepulturas; el sistema numérico; sobre si tenían o no escritura; el tipo de gobierno, hasta llegar a la incidencia de los españoles. Es un intento de trabajo etnográfico, basado en las crónicas, en especial en el escrito de Juan de Castellanos, *Historia del Nuevo Reino de Granada*, y en el estudio de las piezas mismas vistas como documentos. Sin embargo, respecto a la pintura rupestre, emite juicios como:

Incurriríamos en cansadas repeticiones si continuáramos describiendo tantos y tantos petroglifos cuyas copias hemos tenido a la vista, y cuyo examen sería enteramente infructuoso. Nada pueden revelar a la ciencia histórica estos ensayos de dibujos de ornamento, esas figuras informes de animales y esos garabatos semejantes a los que traza un niño travieso e inexperto. Jamás se observa en ellos el orden ni el encadenamiento que son indicio cierto de una escritura cualquiera (Restrepo, 1895, p. 176).

En general, en su trabajo aparecen muchísimas fotografías, tanto de piezas únicas como en conjunto, heredando la agrupación por tipologías, esquema que dominará en adelante: en una misma lámina se ubica la cerámica; en otra la piedra; metalurgia; concha; madera; entre otras, con diferentes categorías de materiales.

Figura 16

Tunjos antropomorfos



Nota. Fuente Restrepo (1895).

En este primer capítulo se pudieron observar los antecedentes de la fotografía, esto es, los dibujos y pinturas de viajeros extranjeros que se interesaron por el pasado prehispánico en Colombia. Marcan una ruta a seguir en tanto figuran en el mapa con imágenes que daban

cuenta de los objetos precolombinos, realizadas con el propósito expreso de inventariar todo lo que fueran hallando en sus expediciones. Posteriormente, se pudieron ver los trabajos de intelectuales y personas del entorno político colombiano a finales del siglo XIX. En ellos, los objetos estaban dibujados o fotografiados en su mayoría fuera del contexto de proveniencia, eran piezas de gabinete, de coleccionistas privados. La práctica de la arqueología era más anticuarismo y era claro que quienes estaban interesados en las antigüedades indígenas no salían mucho a campo. Por eso, las fotografías son de objetos llamativos, considerados monumentales y las imágenes en general servían para darle prestigio a los anticuaristas, generar referentes precolombinos para la construcción de una narrativa nacional y promocionar la imagen del país en el ámbito internacional mediante exposiciones. Personalidades como Uriceochea, Zerda y Restrepo fueron conscientes de la importancia de describir, clasificar, fijar en imágenes y catalogar muchos de los objetos prehispánicos a los que tuvieron acceso.

Capítulo 2: El trabajo en campo trasciende la arqueología de gabinete

Este capítulo marca un antes y un después con respecto a los escritos que se habían visto hasta el momento y que se verán en adelante. Se inicia con los exploradores Carlos Cuervo y Miguel Triana, porque ellos, a diferencia de intelectuales como Uricoechea, Zerda o Vicente Restrepo, muestran lugares, van hasta los sitios y extraen la información de primera mano. Es, aunque incipiente, una práctica del trabajo de campo que será necesaria para que la arqueología tome más fuerza y validez científica. Ahora bien, aunque Cuervo y Triana son considerados como pioneros locales en el trabajo de campo, hay algunos antecedentes que se constituyen en una excepción en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que predominaron los anticuarios de gabinete. Se recuerda por ejemplo la expedición de la Comisión Corográfica y también los trabajos de Jorge Isaac en la Sierra Nevada de Santa Marta y la Guajira. Aunque este último autor no incluye fotografías, sino dibujos, es destacable su empeño en ir a campo a conocer de primera mano. Son expediciones notables en el ambiente de letrados del siglo XIX.

Este capítulo también se detiene en las investigaciones que realizaron las escuelas arqueológicas europeas, ya que practican una manera muy específica de hacer arqueología, esto es, de trabajos en campo y de fotografías *in situ*. A partir de aquí, se problematiza el hecho de que vinieran a varios países suramericanos a inventariar las piezas para llevárselas a sus países, con el propósito de aumentar el acervo etnográfico y arqueológico de los museos metropolitanos.

2. 1. Carlos Cuervo y Miguel Triana: dos viajeros por Colombia

A finales del siglo XIX, la g.uaquería y el coleccionismo dominaban el panorama en torno al pasado prehispánico, pero ya se contaba también con algunos textos centrados en las sociedades que habían creado dichas piezas, basados en una revisión de las crónicas, y una lectura de los objetos prehispánicos como testimonios del pasado. Así mismo, exploradores como Codazzi o Humboldt, quienes no tenían como propósito viajar expresamente en busca de las antigüedades indígenas, mostraron, no obstante, su curiosidad por dichos hallazgos, y hay consigna de algunas imágenes en sus publicaciones. Sin embargo, los trabajos en campo

para ir directamente a ver, medir, describir, dibujar y fotografiar los objetos prehispánicos aún estaban por realizarse. Es en este escenario que están los nombres de Carlos Cuervo Márquez y Miguel Triana, ubicados en términos de la práctica arqueológica, en un punto intermedio, ya que no eran en estricto sentido arqueólogos profesionales, pero el estudio de la cultura material del pasado hacía parte del itinerario de su ejercicio intelectual.

El primer caso es el político y científico Carlos Cuervo Márquez, heredero de una tradición familiar en ejercicio activo tanto diplomático como intelectual. Participó como militar desde una postura política en auge, es decir, La regeneración, impulsada por Miguel Antonio Caro finalizando el siglo XIX, la cual consistió en la “construcción de un nuevo orden social en Colombia a través de la Constitución de 1886”, y en una “alianza entre la moral cristiana y el poder estatal” con el propósito, entre otras cosas, de restaurar los valores heredados por España (Rubiano, 2007, p. 144).

Son varios sus aportes, por lo que es tenido en cuenta en los textos que se han hecho de una historia de la arqueología en Colombia (Langebaek, 2003; Botero, 2006). Viajó a las regiones de Tierradentro y San Agustín, fijando para la posteridad el interés por el pasado prehispánico basado en el trabajo de campo, ya que “después de la expedición del general Cuervo, se realizaron la del Museo Británico, en 1899; la de Th. K. Stöpel, y la del director del Museo arqueológico de Berlín, Th. K. Preuss, entre 1914 y 1915” (Banco de la República, 2017).

Entre sus aportes, es menos comentado que trabajó entre los Paeces; en el preámbulo de su libro *Estudios arqueológicos y etnográficos americanos. Prehistoria y viajes americanos*, consta que se trata de un viaje no solo arqueológico sino también etnográfico: “en el cual por varios meses estuve en contacto íntimo con los descendientes de la formidable tribu Caribe, que con valor inaudito resistió victoriosamente, en largos años de lucha, el empuje de la conquista española” (Cuervo, 1920, p. 5).

En determinado punto del texto hace énfasis en el error de haber movido los grandes monumentos de San Agustín de su lugar, desembocando en un gran daño para la arqueología (p. 6). O sea, de aquí en adelante, es importante tener en cuenta que quienes visitaron estas regiones encontraron una parte de los monumentos desperdigados, dificultando la posibilidad de establecer su posición originaria o la forma en que se encontraban agrupados.

Desde el punto de vista visual, llama la atención que contenga tanto texto y muy pocas imágenes que lo acompañen, y las que hay, son dibujos de los monumentos, por lo que no se les puede realizar un tratamiento muy significativo. Sin embargo, como ya se mencionó, será un antecedente para los siguientes arqueólogos que darán cuenta de las evidencias *in situ*. Incluso, según Clara Botero, fue el general Cuervo “quien llevara a cabo las primeras excavaciones en 1892” (2006, p. 97).

La importancia del general Cuervo no está entonces en “descubrir” la monumentalidad de San Agustín, sino en ir a campo a realizar mediciones de lo hallado, describiendo “con mucha precisión las estatuas, los templetos y altorrelieves que encontró” (Botero, 2006, p. 97), refiriéndose a la composición de las piedras, estableciendo analogías con otras culturas y exponiendo un posible significado, al afirmar que: “a nuestro juicio, ella representa una de las divinidades del sistema teogónico, sin duda muy complicado, de los primitivos pobladores de San Agustín” (Cuervo, 1920, p. 172). Este autor también tuvo una inspiración muy fuerte de la botánica, su interés por las plantas se nota en las descripciones que hace a la entrada de cada capítulo, con nombres científicos y dedicando amplios párrafos, incluso capítulos enteros, a los usos sociales.

Por su parte, el nombre del ingeniero e historiador Miguel Triana también hace parte de las historias de la arqueología por sus trabajos en campo, los cuales consignó en varios libros. Aquí se marca un punto de inflexión con respecto a la práctica arqueológica y es indiscutiblemente el de viajar y obtener los datos de primera mano.

En su primer libro, *Por el sur de Colombia: excursión pintoresca y científica al Putumayo* (1907), da cuenta de que lo escribió al calor del viaje. Como se puede apreciar, es anecdótico y se constituye, como el mismo Triana menciona, en un “diario de campo” (1907, p. XX). Ahora bien, en este autor sí hay un tratamiento muy diferente de la imagen, y es por la manera en que se ve a lo largo del texto. En *La civilización chibcha* (1922) van apareciendo las fotografías de manera ilustrativa, es decir, como refuerzo del texto. Lo que se había visto hasta el momento era que las fotografías se referenciaban en el escrito mismo, se van nombrando y a la vez figuran de manera numerada, pero aquí son abundantes y sin numeración. Este aspecto es contrario a Cuervo, quien a pesar de haber ido a campo no le asignó tanto valor a la imagen, sino que se la concedió a la escritura.

Triana, por su parte, incursiona en el uso de imágenes etnográficas: aparecen rostros, pueblos, prácticas y casi siempre de manera dignificante. Representa por ejemplo “la simpatía indígena”, o los “tipos de belleza indígena”, con un curioso marco en viñeta que le da un ambiente embellecedor en sí mismo (véase la [Figura 17](#)). Esta nueva concepción hará parte de lo que se consideró el pensamiento indigenista, en el cual se empieza a valorar a los indígenas de una manera diferente, contrario a los anticuarios del siglo XIX, que únicamente estaban interesados en la descripción, colección y exposición de piezas precolombinas. Pero, como explican Langebaek & Robledo, el indigenismo es uno de los tópicos más complejos, ya que, “por hacer parte de la historia intelectual del blanco y del mestizo, representa una de las vetas de pensamiento más ricas, complejas, ambiguas y relevantes que ha producido el latinoamericano sobre sí mismo y sobre su lugar en el mundo” (2014, p. 2). Siguiendo sus palabras:

La obra de Miguel Triana permite proponer que el indigenismo que surgió en Colombia en la última parte del siglo XIX y principio del XX no fue producto *únicamente* de la gradual consciencia sobre las condiciones denigrantes en que vivía el indígena, ni resultado exclusivo de la maquinación política interesada en apropiarse de la imagen del indio con fines nacionalistas. Aunque ambas cosas sean verdad en alguna medida, simplemente quiere decir que se debe agregar que ese indigenismo-nacionalismo también fue consecuencia de la idea de progreso y, *más específicamente*, de nociones positivas y evolucionistas aplicadas a la interpretación liberal de la realidad nacional por parte de un grupo pequeño, pero significativo, perteneciente a las clases educadas del país (p. 8).

Figura 17*Retrato indígena*

Nota. “Tipo de belleza indígena”. Fuente Triana (1922).

El archivo visual de Triana es bastante profuso y además de incluir muchos retratos etnográficos, entendido por su perspectiva de “rescatar” lo indígena y su pasado, en muchos sentidos continuaba con cierta postura paternalista, la cual denotaba cierta infravaloración de las capacidades de los pueblos indígenas. También ilustró sus trabajos con imágenes en que muestra a los indígenas en sus prácticas cotidianas, dando cuenta de su *presencia* para escribir su libro. Es ese el tema central en Triana (véase la [Figura 18](#)).

Figura 18*Trabajo de campo en Triana*

Nota. “El autor excursiona por los caños de la llanura oriental, para escribir este capítulo”. Fuente Triana (1922).

Así las cosas, tanto Carlos Cuervo como Miguel Triana incorporan el trabajo de campo en sus intereses académicos, práctica que se sitúa a medio camino entre las aproximaciones de gabinete y las exploraciones arqueológicas propiamente dichas. En el caso de Triana, implica un tratamiento nuevo en las imágenes, dando un estatus diferente a las evidencias arqueológicas, de elaboración *in situ*.

2. 2. Incidencias de las escuelas arqueológicas extranjeras

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, se ubican algunos extranjeros que viajan a Colombia y a otros países de Suramérica para efectuar diversas investigaciones. Ese intento por abarcar la mayoría de lugares posibles se dio, además del interés académico, por la búsqueda para recolectar y enviar la mayoría de las piezas encontradas, tanto etnográficas como arqueológicas, a los museos que auspiciaban sus investigaciones. Para el caso alemán, por ejemplo, en el período comprendido entre los años 1868 y 1907, se crearon varias instituciones museísticas. Es un

momento en el que se dio una estrecha relación con las políticas y prácticas imperiales de la segunda mitad del XIX y se empezó a configurar la creación de una mirada experta de etnólogos entrenados que se distinguía de la que tenían los científicos naturales, los agentes del gobierno y los viajeros que conformaban sus propias colecciones. (Penny, 2008, como se citó en Reyes Gavilán, 2017, p. 30).

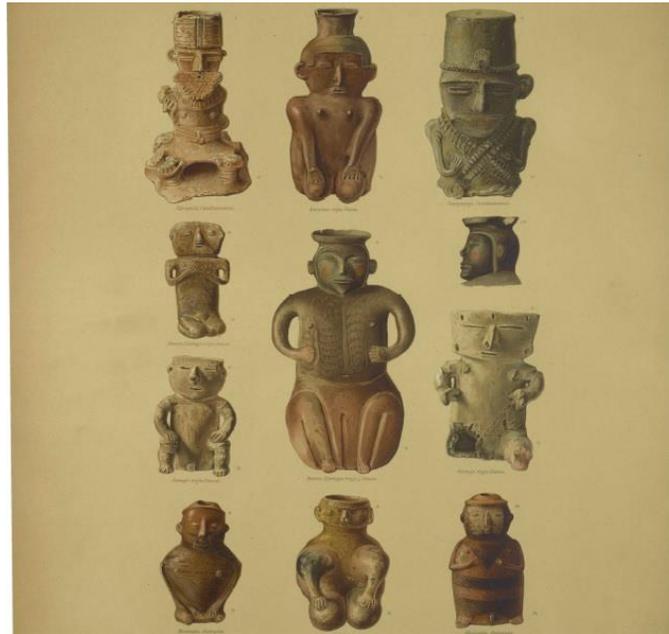
Los dos volúmenes escritos por el arqueólogo alemán Max Uhle, *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker. Nach den im Besitze des Museums für Völkerkunde zu Leipzig befindlichen Sammlungen von A. Stübel, W. Reiss und B. Koppel, (Erster band. Alte zeit y Zweiter band. Neue zeit)*, son ejemplo del trabajo basado en las piezas procedentes de sitios suramericanos y que posteriormente fueron depositadas en el Museo de Etnología de Leipzig. En estos dos grandes tomos, Uhle describió las expediciones de los científicos Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, quienes además de trabajar en el museo en mención, según Brockmann y Stüttgen, fueron precursores de técnicas arqueológicas imprescindibles en la praxis científica:

Los investigadores alemanes Wilhelm Reiss y Alphons Stübel no sólo fueron conocidos como geólogos destacados, no obstante haber sido dentro de su campo de

actividades especialmente exitosos en los Andes. Más que eso, las excavaciones arqueológicas a gran escala realizadas en 1875 en el Cementerio de Ancón en Perú demuestran la gran capacidad de observación y el talento analítico de los dos científicos habitual en la tradición científica del siglo XIX. (...) A pesar de no conocer todavía la estratigrafía, es decir la observación de los estratos, imprescindible en las excavaciones contemporáneas, introducida sólo más tarde por el arqueólogo y experto museísta Max Uhle. (1966, p. 90)

Sin embargo, a pesar del valor del trabajo de los dos geólogos para la praxis arqueológica, en las imágenes que presenta Uhle no hay ningún registro en campo, limitándose a presentar imágenes de piezas sin contexto de hallazgo, reuniéndolas, en principio, según sean de Bolivia, Perú, Venezuela, Colombia o Ecuador. Luego, al pie de cada imagen, ubica el lugar de procedencia aproximado, como elemento geográfico y cultural. Los dos tomos presentan muchas imágenes de las piezas, agrupadas según el tipo de material: cerámica, piedra, metal, madera, etc.

El registro de la cerámica, por su parte, es abundante, y se diferencia también por tipologías, por lo que en una imagen muestra las figuras antropomorfas (véase la [Figura 19](#)); en otras las vasijas, según el tipo de decoración, y además, fragmentos cerámicos en una distinta.

Figura 19*Colombia*

Nota. Fuente Uhle (1889).

Bajo cada pieza se puede leer el lugar de procedencia, así, estas figuras antropomorfas van desde Zipaquirá, Cundinamarca; pasando por Anserma Vieja, Caldas; Aipé, Tolima; Manizales, Antioquia.

Continuando con los alemanes, Konrad Theodor Preuss figura como uno de los primeros en realizar investigaciones en campo expresamente orientadas al estudio arqueológico, así como uno de los precedentes de las fotografías *in situ*. Este etnólogo vino voluntariamente al país, pero la guerra lo forzó a quedarse más tiempo del previsto, centró sus estudios en San Agustín y con abundantes fotografías hizo un corpus visual de las estatuas que fue hallando en su expedición.

Son varios los trabajos de este autor en territorio colombiano, y desde el año 1919, aparece en el *Boletín de Historia y Antigüedades* una traducción realizada por Phifo Hakapiel sobre sus informes preliminares en San Agustín. Como tal no contiene imágenes, pero menciona la importancia de un acercamiento a Preuss, en especial desde la perspectiva de hacerle copias a las estatuas de piedra, y como se verá en la obra del autor, de todo lo encontrado en cualquier exploración arqueológica.

En este punto se puede decir que Preuss hace parte de una tradición que se impondrá en adelante y es la de “asegurar” que lo que se excava, como una destrucción, debe ser registrado y fotografiado. Además, para que el interés por el pasado dejara de ser una mera cuestión de coleccionistas y desplegara su calidad de ciencia, necesitaba de medios que permitieran validar su cientificidad, y dado que la fotografía ostentaba el título de ser la que mejor reflejaba la “realidad” y era vista como la representación más fiel de un acontecimiento, servía a la perfección como documento veraz al estatus objetivo de la ‘ciencia del pasado’, por lo que a muchos arqueólogos les procuró elementos para obtener autoridad académica. Respecto a los museos europeos y norteamericanos, también había un interés adicional, y es que enviaron a curadores o arqueólogos a que obtuvieran las piezas de sus colecciones lo más cerca de su origen, como una manera de disminuir las probabilidades de que fueran piezas falsas.

Para el año 1922, hay un artículo en alemán titulado *Die Statuen von San Agustín am Oberen Magdalena in Kolumbien*, en el que ya aparecen algunas imágenes de las estatuas agustinianas, sobre fondo negro y con cortas descripciones sobre las mismas al pie de cada una de las fotos. Para el año 1927, se refiere en un artículo a la reorganización del Departamento de América del Norte y Centroamérica en el Museo de Etnología y aparece una fotografía de los monumentos de San Agustín en el Museo de Berlín (véase la [Figura 20](#)).

Figura 20

Moldes de yeso de figuras de dioses Alto Magdalena



Nota. Fuente Preuss (1927).

Ahora, es en su gran obra titulada *Arte Monumental Prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia)* del año 1929, donde aparecen abundantes fotografías al final del libro: ya no solo de los objetos, sino también del paisaje, el cual sirve para contextualizar sus hallazgos. Hay fotografías etnográficas y también aparecen los trabajadores al lado de los monumentos para mostrar la cantidad de personas necesarias para moverlos. Y a la vez, figuran con cierta rigidez en sus poses, sirviendo de escala (véanse las [Figura 21](#) y [Figura 22](#)). Hay imágenes de las estatuas *in situ*, de las excavaciones, y de los fragmentos cerámicos, los cuales serán imprescindibles de ahora en adelante en algunos trabajos arqueológicos.

Para finalizar con Preuss, vale la pena mencionar que, producto de las excavaciones realizadas en San Agustín, llevó una gran colección a Berlín, “donde organizó una exposición que, a juzgar por sus propias palabras, tuvo un éxito comparable con el de exhibiciones sobre el antiguo Egipto. (...) Fue un pionero de la investigación “especializada”, la cual quiso trazar una clara diferencia con el aficionado, el lego y el viajero que habían precedido el trabajo de los arqueólogos “científicos” (Langebaek, 2003, p. 146). Sin embargo, el cargamento de piezas y monumentos que se llevó este alemán fue tal, que ha sido motivo de debates y discusiones en torno a lo que se ha considerado un “robo al país” (Silva Vargas, 2016; Montaña, 2021), pidiéndose la repatriación de los objetos hacia Colombia.

Figura 21

Trabajadores moviendo esculturas en campo



Nota. Fuente Preuss (1929).

Figura 22

Monumentos de San Agustín junto a escala humana



Nota. Fuente Preuss (1929).

Por su parte, la escuela sueca del Museo Etnográfico de Gotemburgo también amparó varios trabajos que se realizaron en Suramérica con el objetivo de llevarse piezas arqueológicas y etnográficas. En este punto son claros los avances en las técnicas y formas de hacer arqueología, así como en el uso de dispositivos para obtener un mayor registro, tanto en campo como en laboratorio, por lo que las imágenes serán muy importantes y harán parte innegable de los trabajos sobre el tema. El texto titulado *Darien in the past: the archaeology of Eastern Panama and North-Western Colombia*, del autor Sigvald Linné, da cuenta de la incursión en la prospección y excavación a gran escala, tanto en Panamá como en Colombia, abarcando lo que se conoce como el Darién. Como tal, fue una expedición del profesor en etnología de la Universidad de Gotemburgo, Erland Nordenskiöld, quien invitó a Linné, su alumno, para tener la oportunidad de estudiar sobre el terreno los restos de antiguas culturas indígenas de estas regiones y de realizar excavaciones e investigaciones arqueológicas.

En este trabajo se pueden ver fotografías, pero principalmente dibujos. Ambas formas de representación tienen propósitos diferentes. Por un lado, como el mismo Linné reconoce en la introducción de su texto, ha decidido ilustrar el trabajo en su mayoría con dibujos, porque para él, cuentan mucho más que las fotografías, ya que con esa última se encuadran elementos que no son esenciales, quitándole el protagonismo a lo que se quiere mostrar. En ese sentido, los dibujos son reproducciones de las piezas originales hechas con la mayor exactitud, para hacer énfasis en las características del objeto, tanto a la forma en general como a los detalles. Se pueden ver dibujos de piezas únicas, piezas agrupadas, pero no solo por tipología, sino que aparecen en una misma imagen piezas líticas y de cerámica. Y por otro lado, hay fotografías de piezas *in situ*, de las características geomorfológicas y formaciones artificiales del paisaje, del contexto de los hallazgos, así como de los indígenas que les ayudaron a localizar los puntos de interés y a excavar los objetos. En el caso del autor, las figuras humanas de locales no son presentadas como escala, parecen más una pieza o vestigio junto a los demás objetos (véase la [Figura 23](#)). Lo anterior remite a una arqueologización de las poblaciones indígenas, algo que podría ser muy propio de una ciencia de carácter colonial.

Figura 23

Indígenas realizando labores de excavación

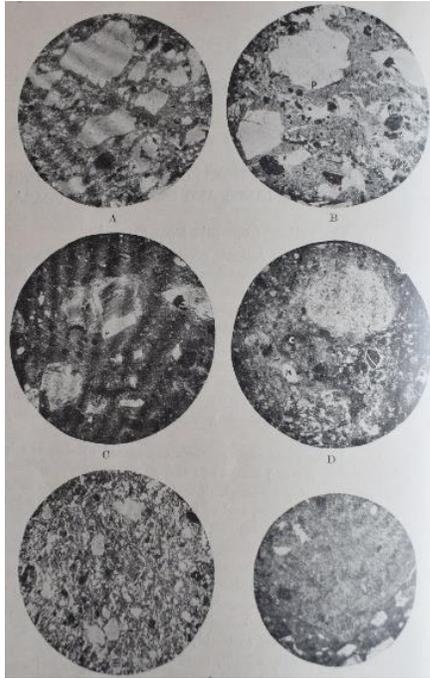


Nota. “Alipio, joven chocoano, como arqueólogo, excavando una tumba”. Fuente Linné (1929).

Otro aspecto muy interesante es que en el texto de Linné aparecen las ‘photo-micrographs’ de la cerámica, las cuales no se habían visto hasta el momento, pero que tampoco se impondrán en trabajos posteriores, porque serán muy pocas las imágenes de este tipo en todo el recorrido por el archivo visual de la arqueología en Colombia, producida tanto por locales como por extranjeros (véase la [Figura 24](#)). Este aspecto es muy sugerente, puesto que implica que las miradas de la arqueología permiten el acercamiento a otro tipo de vestigios, como son los componentes mineralógicos de los objetos mismos. Además, este empleo de la fotografía en Linné es una anticipación de una práctica posterior, que en este trabajo se enunciará como *zoom in*, en el que la escala fotográfica se minimiza para acercarse a otros datos arqueológicos.

Figura 24

'Foto-micrografías' de cerámica en las Islas de las Perlas y la Costa Atlántica del Istmo de Panamá



Nota. Fuente Linné (1929).

En este punto de las fotografías de exterior está también el nombre del arqueólogo sueco Henry Wassén, quien escribió el texto *Un estudio arqueológico en la cordillera occidental de Colombia* (1936), el cual se puede ver que está referenciado con imágenes del paisaje, principalmente de las formaciones naturales y artificiales del lugar de las excavaciones, así como evidencia arqueológica misma, señalando los sitios de los hallazgos. Al igual que Linné, utiliza imágenes del contexto de las excavaciones, pero también piezas dibujadas y también *in situ*.

Esta similitud en el tratamiento de la imagen, es decir, fotografías de exterior y de contexto por una parte, y dibujos de las piezas por la otra, se puede ver también en el trabajo que luego realizó el antropólogo estadounidense Alden Mason en la Sierra Nevada de Santa Marta. Este autor, al igual que Preuss y Linné, vino patrocinado por un museo, en esta ocasión el Field Museum of Natural History de Chicago.

En los tres tomos que el autor publicó, el título inicial es el mismo, a saber: *Archaeology of Santa Marta, Colombia, the Tairona Culture*, pero cada uno se diferencia de

acuerdo a lo trabajado. El primer tomo consta del trabajo en campo como tal, el segundo de los objetos de piedra, concha, hueso y metal; y el tercero está basado en los objetos de cerámica. En la [Figura 25](#) se puede ver una urna funeraria hallada al momento de excavarla, pero las imágenes de las piezas como tal serán exhibidas en otro tipo de formatos, recortadas, puestas sobre fondos claros, y agrupadas tipológicamente según los materiales.

Figura 25

Urna funeraria en Gairaca, mostrando el método de reparación de grietas



Nota. Fuente Mason (1931).

Como se vio en este capítulo, los viajes de algunos extranjeros al país se dieron en el marco de la consecución de la mayoría de piezas para alimentar los museos de sus países de procedencia. Algunos como el alemán Konrad Preuss o el estadounidense Alden Mason implementaron el registro fotográfico *in situ* dentro de los protocolos del trabajo en campo en arqueología, pero aún no se interesan por documentar en detalle el contexto del hallazgo, como por ejemplo, la estratigrafía. Es claro que el archivo visual se convierte en un gran corpus que le da mucho más sentido al trabajo en campo realizado en varias partes del país, como es el de Preuss en San Agustín; el de Mason en la Sierra Nevada de Santa Marta y el de Linné en el Darién. Como lo expresa Peter Dorrell, durante finales del siglo XIX y el primer cuarto del XX, la fotografía se estableció como una de las técnicas estandarizadas de excavación y registro de artefactos (1989, p. 6), siendo claro que la fotografía era una herramienta bastante útil para darle prestigio a los arqueólogos y sus hallazgos, así como para dejar consigna de sus trabajos en campo.

Capítulo 3: Acercamientos a la imagen desde el arte y la educación

Las aproximaciones al pasado indígena en Colombia han sido muchísimas. A lo largo de este trabajo se ha visto que muchas personalidades estaban interesadas en la cultura material prehispánica; en conocer las prácticas y costumbres de los pueblos que habían creado objetos tan llamativos e interesantes; en intentar comprender de qué manera eran realizadas las piezas; para qué servían y qué importancia tenían en su cotidianidad. Sin embargo, para muchas otras personas, inspiradas en las ideas románticas provenientes de Europa sobre el rescate del pasado y en encontrar las raíces propias, empezó a cobrar sentido el hecho de darle a las expresiones precolombinas un sentido nacional. Lo anterior se inscribe en el período de la República Liberal que se vivió en el país entre los años 1930 y 1946, entre cuyos rasgos estaba el propósito de “consolidación del Estado, promoviendo fuertemente una ideología en pro de lo nacional” (Echeverri Muñoz, 1999, p. 106).

En este capítulo se analiza la manera en que la imagen de lo indígena empieza a conjugarse con un indigenismo colombiano, relacionado con lo latinoamericano pero con sus propios matices. Es un indigenismo paternalista, romántico y exotizante, que podrá verse en autores como Luis Alberto Acuña. En la misma línea, se revisan los textos escolares, en los que opera un cambio en tanto fueron proyectos concebidos para la educación de lo prehispánico en los colegios, pero haciendo también parte de la República Liberal que buscaba incorporar lo indígena al proyecto nacional.

En los discursos asociados a estas representaciones visuales se verá que están acompañados por etiquetas tales como: “primitivos; bárbaros o salvajes; exóticos o extintos” operando una visibilización de ciertos rasgos culturales, a la vez que se ocultan o disfrazan otros (Contreras, 2013, p. 112). Se analiza la relación imagen-texto que se genera en textos escolares desde un grupo de poder —quienes representan—, en oposición a los indígenas. Además, podría decirse que también opera un “estereotipo arqueologizado del pasado nacional, y por esa razón el patrimonio arqueológico, representado en figuras precolombinas, se ha tornado una fuente relevante de significantes para expresar la “colombianidad” (Jaramillo, 2011, como se citó en Gómez-Montañez, 2013, p. 86).

3. 1. Luis Alberto Acuña y el indigenismo en Colombia

Comenzaremos por declarar cómo del indio colombiano no conocemos obra alguna que lo acredite como arquitecto de valía (...) y ya que no como arquitecto, fue, eso sí, como tremendo escultor de las rocas andinas, como delicado modelador de arcillas y caolines, como tejedor de los textiles de algodón y del agave, y de manera muy especial como orfebre a temperamentales condiciones, como el indio colombiano se destaca entre las civilizaciones prehistóricas de América con rasgos inconfundibles y muy sobresalientes, semejándose en mucho a los incas como tejedor, igualándose a los aztecas como estatuario, y en veces superándolos a todos como orfebre. (Acuña, 1935c, p. 16)

Desde la búsqueda de valores en lo propio, se crearon movimientos artísticos, como el Bachué, que manifestaron una reacción hacia lo impuesto en términos de la exaltación que se le hacía a lo hispánico. En este sentido, encontraron en lo nativo, tanto desde la perspectiva material como oral, sustento para “enfrentar las estéticas anteriores y aquellas que parecieran extranjerizantes” (Echeverri Muñoz, 1999, p. 106).

Dentro del movimiento Bachué participó Luis Alberto Acuña, pintor colombiano, muy interesado en el arte propio y, a la vez, en el rescate de algunas tradiciones orales, como los mitos y leyendas, derivando en una manera diferente de representar a los indígenas, sus prácticas y cultura material. Lo interesante de incluir a este autor es que él como tal no fue arqueólogo, sino artista, pero aparte de su propuesta estética, basada en la “cosmogonía precolombina muisca”, con sus escritos en torno al arte prehispánico se insertó en las discusiones que se estaban llevando a cabo en su momento, basadas en un reconocimiento de los indígenas en “el marco de un proceso de ampliación de la ciudadanía” (Motta, 2015, p. 2). Sin embargo, Motta problematiza el choque entre las posturas indigenistas de un talante más liberal y el hispanismo conservador que había regido hasta hacía poco, pero que aún intervenía mucho en una época en que se estaba buscando la apertura hacia un proyecto de Estado diferente, más integrador hacia nuevos sujetos políticos. Por eso, “en lo referente al manejo de las culturas indígenas aún existentes, la política de civilizar se mantuvo bajo los mismos preceptos que llevaba desde el proyecto conservador, dejándose a cargo de los misioneros católicos, especialmente capuchinos” (Langebaek, 2009, como se citó en Motta, 2015, p. 25), por lo cual Acuña no estuvo exento de esta contradicción en términos

ideológicos, perteneciendo a una época en transición, que no se podía liberar tan fácil de las posturas conservadoras en torno a los indígenas.

Respecto a sus trabajos, en ellos incluye algunas imágenes, que por su tratamiento diferencial son susceptibles de analizarse. Lo primero que se aprecia es que en este pintor es muy común la representación de piezas únicas, haciendo énfasis en un solo objeto, lo que hace que se magnifique y se le preste atención a la particularidad. Para Leonora Contreras, esta táctica de exaltar lo más sugestivo hace parte de lo que se ha nombrado como ‘exotización étnica’, la cual se puede ver muy bien en Luis Alberto Acuña, quien utiliza apelativos grandilocuentes e incluye las imágenes de piezas mejor elaboradas, idealizando los rasgos culturales precolombinos. En las propias palabras de la autora: “apelando a la estrategia de lo llamativo, se resaltan ciertos rasgos usualmente ligados a lo ritual-espiritual, con un sentido folclorizante que cosifica sus prácticas culturales convirtiéndolas en pintorescas” (Contreras, 2013, p. 9).

Este autor incluye imágenes de piezas únicas; de orfebrería, cerámica y algunos monumentos de piedra, excluyendo cualquier otro tipo de materiales, como fragmentos, líticos, huesos, etc. En general, son muy pocas las fotografías que inserta en sus escritos, y ninguna es propia (contrario a los dibujos), sino de entidades, como el Museo Arqueológico de Madrid, el Museo Nacional de Bogotá, del Museo Etnográfico de Berlín y otras pocas de la colección privada de Leocadio Arango.

En ese sentido, Acuña no poseía la pieza, ni la prestaba, como era el caso de muchos estudiosos de los objetos indígenas, que las medían, analizaban y fotografiaban. El interés de este autor era rescatar las piezas prehispánicas como objetos dignos de admirarse artística y estéticamente, haciendo una exaltación de la orfebrería y cerámica como ejemplo de un “arte propio”. Utiliza en sus textos la disposición de las piezas sobre una superficie visible y usa de fondo un telón oscuro (véase la [Figura 26](#)), aislando los objetos de su contexto.

Incursiona también en las fotografías a medida que fluye el texto, sirviendo como muestra de lo que escribe. Sin embargo, no se corresponden en términos de categorías culturales, es decir, en determinado párrafo se refiere a la cultura agustiniana y presenta fotografías de los chibchas, si bien en algún lugar del texto aparecen las imágenes referidas con anterioridad.

Figura 26*Orfebrería Quimbaya*

Nota. “Imagen de un cacique. (Museo Arqueológico de Madrid)”. Fuente Acuña (1935a).

Se puede apreciar que sus escritos poseen descripciones bastante literarias, contando historias grandiosas y utilizando muchos adjetivos calificativos, tanto para las manifestaciones artísticas como para los indígenas: “industriosos y buenos traficantes fueron los chibchas; ricos y disolutos los quimbayas; a un tiempo aguerridos y hospitalarios los cunas y catíos (...)” (Acuña, 1935b, p. 546). Lo anterior muestra que no valoraba las piezas desde una perspectiva científica, sino artística, ya que, como explica Botero (2006), muchos objetos, por “su armonía, equilibrio, maestría en su fabricación y belleza estética, fueron valorados como obras de arte” (p. 17). Este autor recurre constantemente a las etiquetas de “exótico y primitivo”. En el siguiente ejemplo, sobre el “arte de los chibchas, quimbayas, sinúes, agustinianos y otras *tribus*”, se pueden ver estas referencias, abundantes en sus escritos:

Por ahí verá el buen observador cuánta belleza *exótica* y frecuentemente *monstruosa*, cuántos aciertos, cuánta intensidad de emoción, cuánto de grotesco e incipiente, y hasta cuánto de bronco reside en estas formas variadas. Mucho de *primitivo* hay en ello, es verdad; pero fiate, lector amigo, de esas ingenuidades y primitivismo que

como tales vienen aureolados por el encanto nunca bien admirado de lo sincero y espontáneo (Acuña, 1935a, p. 506).

Este autor entonces era proclive a una mirada que idealizaba y exaltaba los rasgos culturales prehispánicos, por medio de apelativos calificativos y con la inclusión de piezas llamativas otorgándoles una intención estética y mostrando representaciones visuales de las materias que más causaban admiración, como son la orfebrería, la cerámica y los monumentos de piedra.

3. 2. El pasado prehispánico en los textos escolares

Hay una serie de textos que marcan un momento muy particular en la manera de representar el pasado indígena; este tiene que ver con la creación de una narrativa sobre el pasado y presente precolombino para presentarla en los textos escolares.

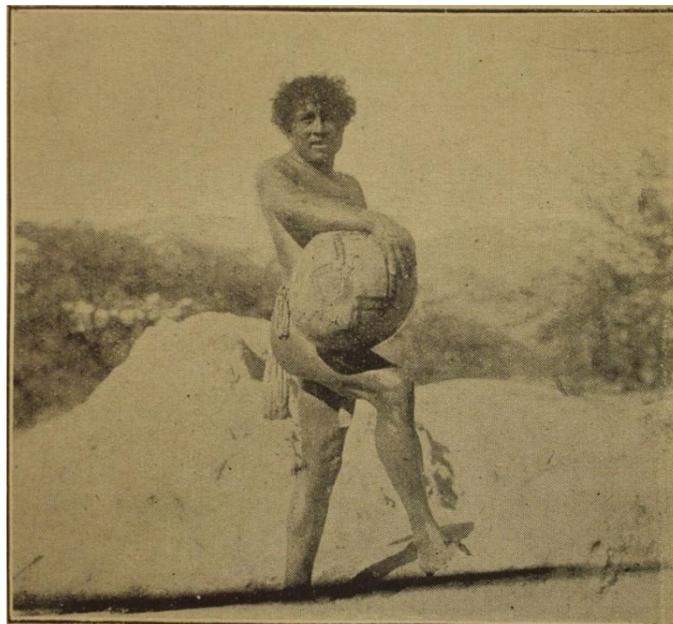
En el libro de Julio César García titulado *Los primitivos. Introducción a la prehistoria colombiana y americana y al estudio de la infancia de la humanidad*, aparece la aclaración de que se trata de un texto “Conforme al programa oficial para el primer año de Historia Universal en el pensum de bachillerato” (1938) obligados por el Ministerio de Educación Nacional. En él, el autor comienza por el origen del hombre y las edades prehistóricas (de piedra, de bronce y de hierro), luego se refiere a la cultura de los pueblos salvajes, desde un enfoque material y espiritual; después, a la organización de la familia, a la organización social, las relaciones con otros grupos humanos, la vida religiosa, moral y afectiva. En un siguiente capítulo abarca a los primitivos pobladores de América, es decir, los aztecas, mayas e incas. Y por último, trabaja la prehistoria de Colombia, basándose en los datos existentes sobre las “tribus que habitaban en Colombia a la llegada de los conquistadores”, los diferentes medios geográficos en que vivían, los grupos raciales, y se detiene en los chibchas desde diferentes perspectivas. Como se ve, su libro se basa en un marco general para luego referirse a lo particular.

En cuanto a las imágenes que presenta, son pocas: solo algunos dibujos de las piezas según una tipología de tipo material. No obstante, hay una imagen que sobresale por su tratamiento: se trata de una fotografía etnográfica (véase la [Figura 27](#)) en la que incluye a

un indígena en su lugar de origen; es este un ejemplo concreto de lo que se entiende por arqueologización del indígena contemporáneo, donde se pone en el mismo plano que la pieza precolombina, reforzando y proyectando un discurso muy poderoso: los indígenas de “hoy” son reliquias del pasado y no sujetos contemporáneos que hacen parte de la nación. El indígena se representa semidesnudo, despeinado y descalzo, elementos de un pasado remoto que el autor asocia con lo primitivo y presenta como vestigios en las narrativas escolares.

Figura 27

Retratos de indígenas junto a objetos prehispánicos



Nota. “Indio guajiro sobre un banco de sal con una vasija admirablemente redondeada”. Fuente García (1938).

Este tipo de fotografías etnográficas serán recurrentes en la divulgación del conocimiento indígena en temas escolares. Teresa Arango Bueno, en el año 1954 presenta el trabajo titulado *Precolombia: introducción al estudio del indígena colombiano*, el cual contiene muchas fotografías e inserta los respectivos créditos a nombres personales, como es el caso del fotógrafo Hans Klein. Lo más interesante es que presenta fotografías etnográficas realizadas por ella misma y con largas descripciones al pie de cada foto. En la [Figura 28](#) se puede ver una fotografía etnográfica de una mujer vendiendo las vasijas para su sustento, y al pie de esta, la descripción que realiza Teresa Arango.

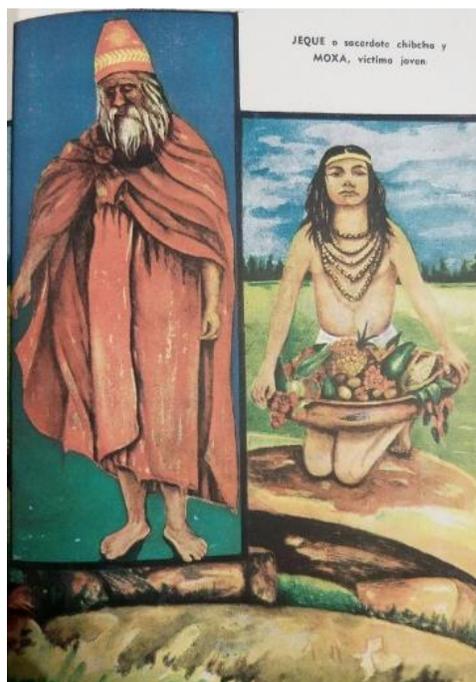
Figura 28*Cerámica indígena en Tocaima*

Nota. “Todavía, en manos de nuestro pueblo, la cerámica de tipo indígena no ha sido sustituida por los utensilios que producen las fábricas extranjeras. Aquí se ven ollas, alcarrazas, tostadores en el mercado de Tocaima”. Fuente Arango Bueno (1954).

Por último, un aspecto que podría estudiarse a mayor profundidad es la presentación de los mapas, comunes en la mayoría de estos textos y los cuales se convierten en el precepto de las posteriores representaciones escolares, como en las cartillas, mostrando la distribución étnica, arqueológica y cultural, cada tema separado cartográficamente. Para un análisis más profundo sobre los mapas, véase el texto de Piazzini, *Arqueografías: una aproximación crítica a las cartografías arqueológicas de Colombia* (2012).

En el año 1955 está el trabajo de Elvira Castro, el cual presenta algunos símbolos patrios y continúa con los retratos etnográficos, aunque se trate de ilustraciones. Esta autora reúne las imágenes como en un collage, según tipos: vasijas, figuras antropomorfas en cerámica, lugares de habitación, paisaje con monumentos, orfebrería (y de nuevo, los mapas, en este caso de los “valles habitados”) (véase la [Figura 29](#)).

Figura 29
Retratos indígenas



Nota. “JEQUE o sacerdote chibcha y MOXA, víctima joven”. Fuente Castro (1955).

Esta representación se asemeja a lo que Contreras (2013) ve en algunas imágenes de textos escolares chilenos. En ellos, muestra cómo los elementos se encuentran “esquemáticos y simplificados, de acuerdo a una visión desarrollista y cognitivista de la infancia que supone que el dibujo tiene que ser simple, plano, sintético para que las/los niños puedan comprenderlo” (p. 130). En el dibujo de Castro, hay una imagen estereotipada de los indígenas. La persona de la derecha, que ella pone como “moxa, víctima joven” se encuentra semi desnuda, ataviada con unos collares y una cinta en el cabello. Y la figura humana de la izquierda es un “sacerdote chibcha” con un gesto ambivalente y agobiado, también descalzo, con una túnica y atuendo en la cabeza. Es difícil extraer el significado verdadero de estos elementos en las culturas representadas, muchas veces se superponen universos que no se corresponden, sino que hacen parte de imaginarios colonizadores y exotizantes, como se ha visto en este capítulo.

Víctor Bedoya también presenta su propio texto escolar en el año 1965, con dibujos bastante sencillos, de cráneos primitivos, armas líticas del Neolítico, cerámica, utensilios de

madera y también un mapa de distribución de las “tribus de Colombia”. Este autor, aparte, colabora con los aspectos geográfico-culturales en otros escritos con Julio César Cubillos, enmarcados “dentro de los estrictos límites de la técnica arqueológica” (Cubillos y Bedoya, 1954, p. 117), por lo que el tratamiento de la imagen en estos textos de índole más científica se verá luego; aun así, no sobra decir que, en comparativa, la colaboración de Bedoya en ambos trabajos no solo incluye los aspectos climáticos y geológicos, sino que también ofrece descripciones etnográficas: vivienda, vestido, etc.

Como se vio en este capítulo, las representaciones visuales del pasado precolombino se proyectan por medio de cierta exotización que realza elementos llamativos, a la vez que oculta o disfraza otros que también lo componen. En primer lugar, por medio de las descripciones narrativas en que se exalta a los indígenas, pero que resulta siendo una exotización de sus prácticas y costumbres, como se puede ver en Luis Alberto Acuña.

Por otro lado, se vio que los acercamientos para la producción de lo prehispánico en los textos escolares están relacionados por medio de algunos elementos en común. El primero y más notorio es el de las imágenes etnográficas, retratos en primer plano o en contexto con alguna labor o lugar; por lo general son textos tipo pequeña enciclopedia visual, con índices temáticos que empiezan mencionando a otras culturas más antiguas, o bien partiendo desde la prehistoria en un orden cronológico hasta finalizar en las regiones del país.

El análisis de estas representaciones puede ahondarse aún más, desde los elementos más mínimos para lograr entrever la perspectiva que subyace ante imágenes que muestran un pasado *primitivo*, *exótico*, *extinto*, entre otras etiquetas presentes en la producción de este tipo de escritos, alejados de los verdaderos lugares de las culturas prehispánicas.

Capítulo 4: La fotografía como evidencia arqueológica

Este capítulo es sobre la fotografía como evidencia, es decir, el hecho de que el registro fotográfico contribuyera notablemente con la rigurosidad y objetividad que la arqueología aspiraba a cumplir para ser considerada como una disciplina científica. A partir de este punto es claro que la fotografía se hace indispensable porque se convierte en prueba, en evidencia del trabajo, de lo excavado, de lo hallado y a continuación en medio para difundir ese conocimiento científico. En palabras de Susana González (2001): “el uso de la fotografía se integró dentro de los principios científicos que se estaban haciendo imprescindibles en la nueva actividad arqueológica, incluyéndose sin reservas” (p. 6).

Este capítulo comienza con los aportes de Gregorio Hernández de Alba, porque, si bien no fue un arqueólogo profesional, el uso de fotografías en sus escritos será de rigor, y en ellos también las incluye para dar cuenta de su pretensión científica, tanto como para los egresados del Instituto Etnológico Nacional, quienes por su profesionalización ya regulan la manera en que se deben realizar las exploraciones, la presentación de los informes y todo lo relacionado con la divulgación. Este capítulo cierra con José Pérez de Barradas, ya que se hace evidente el cambio en las fotografías que incluye en sus investigaciones, si bien continúa con la rigurosidad que la arqueología requería, sus textos también contienen otro tipo de fotos más anecdóticas, las cuales serán bastante inusuales, e incluso los retratos de los mismos arqueólogos estarán prácticamente ausentes, a excepción de unas pocas apariciones en segundos planos.

En este capítulo lo esencial es mostrar todos los hallazgos por medio de fotografías, y como escribirá el inglés Mortimer Wheeler, un registro cuidadoso en campo permitirá la prueba de continuas constataciones por varias generaciones de arqueólogos (1961, p. 21). Será clara la insistencia en el orden y la precisión que implican la arqueología y la fotografía, esta última que requiere, además de una buena técnica, una insistencia en la observación minuciosa de detalles que permitan tomas ‘limpias y bien definidas’. Aquí incide la capacidad creativa como arqueólogos-fotógrafos y la manera de afrontar los innumerables problemas del trabajo en campo.

Mortimer Wheeler también retoma las palabras de Pitt Rivers, para quien “un descubrimiento data solamente desde el momento de su registro y no desde el cual fue encontrado en el suelo” (p. 211). Además, para este momento, los arqueólogos se enfrentan a la publicación de sus trabajos, y además de necesitar de un lenguaje claro y conciso, también de ‘buenas’ imágenes que revistan su poder de transmisión de información, para que el conocimiento no se quede en los pocos lectores gratos y el propio investigador (p. 228).

4. 1. Gregorio Hernández de Alba: a medio camino hacia la profesionalización de la arqueología

El nombre de Gregorio Hernández de Alba figura en los recorridos que se han hecho por las historias de la arqueología en Colombia porque se encuentra a medio camino entre las aproximaciones de los anticuarios y la introducción de la arqueología profesional. En palabras de Carl Langebaek, “Gregorio Hernández de Alba fue uno de los más notorios impulsores de la etnología y la arqueología en el país” (2010, p. 130).

Para empezar, perteneció al Movimiento Bachué, y, como lo expresa Raúl Motta en su tesis (2015), “la preocupación indigenista de Hernández de Alba se hizo aún más evidente con la fundación en 1940, en Popayán, del Instituto Indigenista Colombiano (...) con los objetivos de investigación científica y beligerancia social, y con la intención de lograr la integración del problema indígena a los demás problemas de la sociedad colombiana” (p. 25), por lo que su aporte a la arqueología en Colombia trasciende el interés por resignificar las culturas indígenas desde una perspectiva estética o artística (como la exotización de Luis Alberto Acuña), ya que Hernández de Alba realizó varias expediciones por el país, tuvo un papel protagónico en la conformación de exposiciones y participó en la creación de entidades que apoyaron las labores arqueológicas en su amplio ejercicio académico.

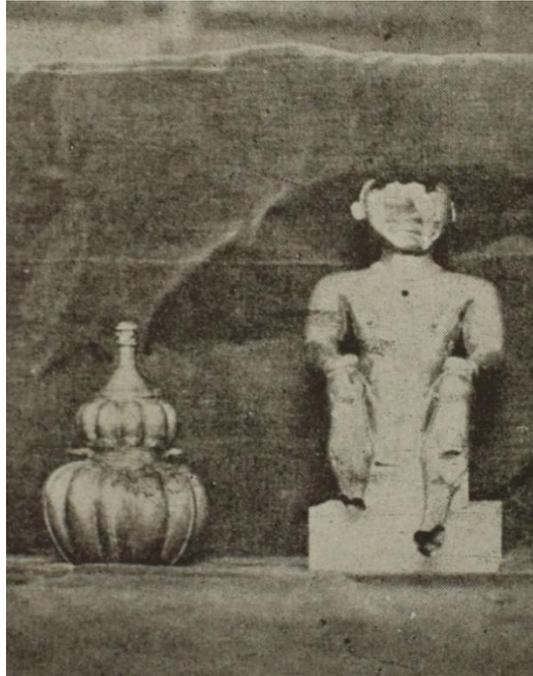
En el año 1938, Hernández de Alba organizó la Exposición Arqueológica y Etnográfica, en el marco de la celebración del IV centenario de la fundación de Bogotá y contribuyó a la creación del Servicio Arqueológico Nacional. Como jefe de éste, “realizó trabajos de campo en Tierradentro y San Agustín (...) siendo las primeras investigaciones arqueológicas sistemáticas que se efectuaron en el país apoyadas por el Ministerio de Educación Nacional” (Botero & Perry, 1994, p. 8). En ese sentido, centró principalmente su

atención en San Agustín y Tierradentro, siendo de estos lugares la mayor parte del archivo fotográfico, aunque también se encuentran algunas menciones en otros trabajos a los Chibchas, y se cuenta con escritos de carácter más general, como sus libros *Colombia: compendio arqueológico* y *De la música indígena en Colombia*, ambos del año 1938, en los que asocia los objetos a los Quimbayas, a Nariño, a Putumayo, entre otras menciones.

Así las cosas, desde el año 1936, Hernández de Alba marca el inicio de sus hallazgos con una “nutrida información gráfica de los descubrimientos arqueológicos” que se estaban realizando en la región oriental del departamento del Cauca (1936, p. 40). Pero, en pocas ocasiones se sabe a ciencia cierta quién tomó las fotografías, a excepción del caso de las realizadas por el geólogo alemán George Burg, primer comisionado por la Universidad del Cauca a Tierradentro, quien envió los hallazgos y la documentación a Popayán. Hernández de Alba luego refiere que se agrupan “las planchas de sus novísimos descubrimientos, que son las primeras que se publican y que corresponden a las investigaciones hechas por el doctor Burg” (Hernández de Alba, 1936, p. 48).

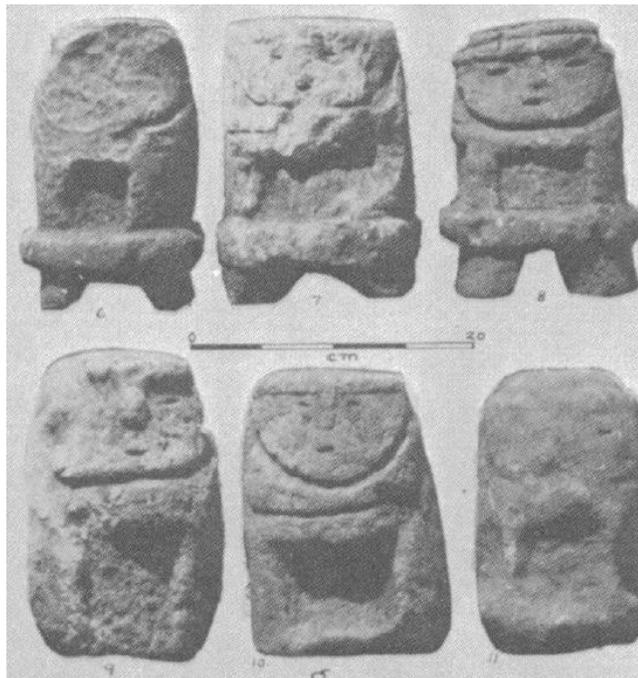
Para este autor, las imágenes tienen mucha relevancia, y en un texto, explicita que: lo acompañó “de dibujos y planchas en los colores naturales que habrán de dar, junto con la minuciosa descripción, una visión completa del importante descubrimiento arqueológico en el distrito de Inzá” (Hernández de Alba, 1938a, p. 29). Sus trabajos, que van desde mediados de la década de 1930 hasta finales de la década de 1940, son bastante descriptivos y sustenta su argumento en las fotografías, dándoles un valor referencial. Como tal, hay algunos elementos que permanecen, como incluir fotografías del paisaje en casi todos sus textos, y otros que cambian con el pasar del tiempo, como el uso de fotografías de las piezas sobre una superficie siempre visible (véase la [Figura 30](#)). Pero, en su último trabajo del año 1945, titulado *Descubrimientos arqueológicos en tierras de los Chibchas* dispone los hallazgos flotando sobre fondo claro, y aparece el uso de la escala, como un elemento de rigurosidad que se estaba haciendo imprescindible en la práctica arqueológica (véase la [Figura 31](#)).

Figura 30
Orfebrería Quimbaya



Nota. “Botellón y figura femenina en oro del más puro estilo Quimbaya”. Fuente Hernández de Alba (1938b).

Figura 31
Tipos de estatuillas



Nota. Fuente Hernández de Alba (1945).

Los retratos de sí mismo en campo, están ausentes de sus trabajos publicados, si bien en la colección en línea de la Red Cultural del Banco de la República reposan algunas fotografías más íntimas y anecdóticas (véase la [Figura 32](#)). Cabe entonces la pregunta de por qué decide no incluirlas en sus textos, ¿acaso en el intento por obtener un estatus de cientificidad le parecía que este tipo de imágenes eran innecesarias? Lo anterior se podría aunar con el hecho de que en algunos de sus textos, se refiere en tercera persona a sus propias expediciones.

Figura 32

Hernández de alba excavando en San Agustín



Nota. Fuente <https://bit.ly/36ck3qQ> (Banco de la República, 2021).

Para finalizar con este autor, hay que mencionar que hizo visibles las imágenes de hipogeos, siendo frecuentes los planos del mismo y los dibujos de los diseños geométricos hallados al interior (véase la [Figura 33](#)). Fue, junto con los trabajos del arqueólogo José Pérez de Barradas, *Arqueología y antropología precolombinas de Tierradentro* del año 1937; *La arqueología de Tierradentro* (1944) de Eliecer Silva Celis y *Prehistoria general, americana y de Colombia* de Manuel Lucena y Augusto Montenegro; de los pocos que

incluyeron dibujos o fotografías de los “templos funerarios subterráneos” (Lucena & Montenegro, 1970) de este importante lugar arqueológico del país.

Figura 33

Hipogeo visto desde la entrada



Nota. Fuente Hernández de Alba (1936).

4. 2. Los primeros arqueólogos formados en el Instituto Etnológico Nacional

A partir de la década de 1930 Colombia tuvo un auge académico y científico, dominando por un pensamiento liberal basado en la profesionalización y la creación de instituciones de carácter educativo y divulgativo. En este contexto, para el año 1941, se creó el Instituto Etnológico Nacional, auspiciado por Paul Rivet y liderado por Gregorio Hernández de Alba, institución que formaría a las primeras promociones de antropólogos y antropólogas en Colombia, reemplazando, “a los científicos extranjeros, como Pérez de Barradas, o a los colombianos que más o menos de modo azaroso se habían involucrado con la investigación arqueológica, como Hernández de Alba” (Langebaek, 2003, p. 179). El propósito de esta institución será explorar e investigar la mayoría de las zonas arqueológicas del país, nombrando especialistas que se encargarán de recorrer regiones inexploradas y de retomar, de una manera científica y sistemática las que ya se habían realizado con anterioridad, como por ejemplo San Agustín.

Estos arqueólogos se pueden trabajar desde el punto de vista de la enseñanza y del aprendizaje: maestros/estudiantes del Instituto Etnológico Nacional. Además, se combinará con la inclusión que hicieron de imágenes en sus textos publicados, observado qué tanta importancia le dieron a la fotografía y de qué manera se apropiaron del archivo visual para darle más fuerza y estatus a sus trabajos. Este análisis entonces se diferenciará en dos grupos, el primero referido a aquellos autores que fueron profesores de dicha institución, y el segundo, a quienes fueron los primeros egresados como tal.

El primer grupo, lo conforman autores como Paul Rivet, de quien se pueden ver solo un par de imágenes que acompañan sus largos escritos, continuando con el uso de varias piezas agrupadas en una misma lámina, siendo claro que es una forma bastante usual de presentar los hallazgos, en especial por tipo de material. Pero, hay que indicar que únicamente se revisaron sus textos referidos a Colombia. Este francés, al igual que Gerardo Reichel-Dolmatoff, Justus Schottelius y Henri Lehmann, emigraron a Colombia por efecto de la Segunda Guerra Mundial y en el marco de las políticas de educación de los gobiernos liberales de la época, se vincularon a las dinámicas de enseñanza y profesionalización de la antropología. En el año 1940, el presidente Enrique Santos “conocido por sus ideas liberales recibe en el país a inmigrantes extranjeros, intelectuales y científicos, que venían huyendo de la guerra en Europa (Perry, 2006, p. 40).

Rivet llega en un momento en que se querían controvertir las ideas sobre la raza degenerada por la ubicación en el trópico así como por el mestizaje, aspectos que, según los intelectuales conservadores del siglo XIX, influían negativamente en la posibilidad de que Colombia progresara (Langebaek, 2017, p. 20). Es por esto que es bastante común, además del trabajo arqueológico que se despliega, el hecho de que los alumnos de Rivet recolectaran muestras de sangre en muchas partes del país; siendo Rivet un defensor de la ‘mezcla racial’, como lo expresa Langebaek en el texto antes citado. Este etnólogo fue el encargado de dirigir el Instituto Etnológico Nacional en sus inicios, bajo una perspectiva suya de la Etnología como “ciencia del hombre”, dentro de la cual, se incluía la arqueología como un campo subdisciplinar, al mismo nivel que la lingüística y la antropología física.

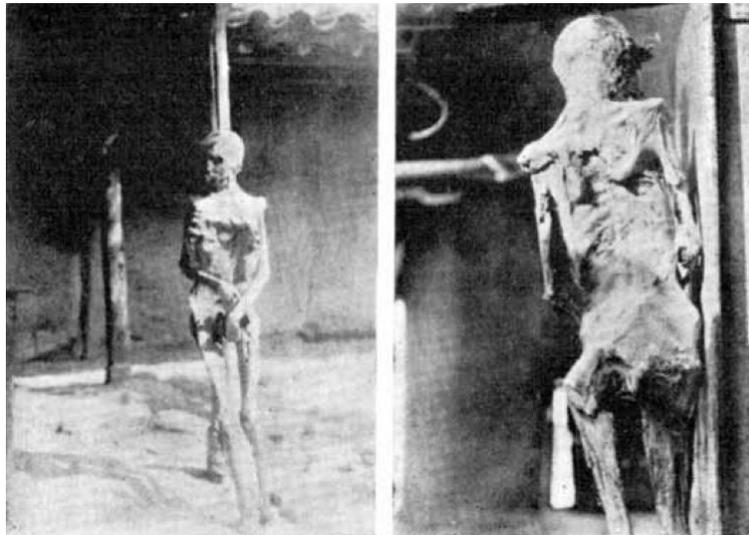
Respecto al archivo visual, a pesar de ser una época en que es predominante, Rivet no es el único que incluye pocas imágenes en sus escritos, dándole más importancia al texto.

El alemán Justus Schottelius, quien también fue profesor del Instituto Etnológico Nacional, tiene trabajos sobre Colombia de índole más teórica. El primero de ellos, titulado *Estado actual de la arqueología colombiana* (1940), se refiere a un “mapa arqueológico del continente americano” para apreciar, gracias a la ubicación geográfica del país, sus “tesoros artísticos y etnográficos” (p. 201), pero no lo incluye en este artículo, a pesar de que en él basa toda su reflexión. En su caso, la ausencia del registro visual se puede explicar por su prematura muerte, cuando apenas iniciaba trabajos en Colombia.

En el año 1946, figuran otros dos textos, muy importantes ya que en este punto importan todos los hallazgos, además de la cerámica, los metales y la estatuaria agustiniana, es decir, la madera, la cestería, los adornos, las momias, los restos de esqueletos y aquellos materiales que contribuyeran a los estudios biológicos y permitieran realizar mediciones antropométricas. En la [Figura 34](#), se puede apreciar la momia que Schottelius incluye sin reservas en su texto: un plano general y otro plano de espaldas más detallado.

Figura 34

Momias vistas desde diferentes perspectivas



Nota. Fuente Schottelius (1946).

Ahora, más allá de las pocas fotografías que este autor incluyó en sus textos, es importante mencionar que Schottelius hizo mucho énfasis en la necesidad de realizar excavaciones sistemáticas, instando a la investigación en campo, para hacer “verdadera arqueología” (Schottelius, 1940, p. 211).

Otro punto relevante, es que uno de los propósitos del Instituto Etnológico Nacional era aumentar el acervo material de sus colecciones, por lo que “comisionó profesores, estudiantes e investigadores para la realización de estudios (...) Las expediciones implicaban análisis arqueológicos, antropológicos, etnográficos y lingüísticos, la conformación de colecciones y la publicación de resultados en el *Boletín del Museo Arqueológico*, el *Boletín de Arqueología* y la *Revista del Instituto Etnológico Nacional*” (Reyes Gavilán, 2021, párr. 6). Lo anterior implicó que se empezaran a expandir los sitios de interés investigativo.

En un punto medio entre la cantidad de imágenes publicadas en los textos y la variedad de temas desde los que se pueden analizar, está Henri Lehmann, científico y profesor alemán, ya que, aunque pareciera que tiene una buena cantidad de fotografías, lo cierto es que, por tratarse de estatuas muy grandes, cada una se toma casi siempre por separado, pero, no hay variedad de temas en su archivo. Por ejemplo, decide no incluir en sus publicaciones fotografías de campo, a pesar de que existen. En el archivo virtual del ICANH se pueden apreciar fotografías de los trabajadores, con los medios necesarios para mover la gran estatuaria que llevó Lehmann al Museo Arqueológico de la Universidad del Cauca. Su contribución tiene que ver con la variedad de expediciones que realizó por el territorio colombiano, como lo fueron las excavaciones a la loma de El Chirimoyo, Popayán, en la cual recolectó 39 objetos; a la región de Corinto, resultando con 61 piezas; a Moscopán, con 3 objetos; a un cementerio indígena en Popayán, en la loma de la fábrica de licores, con 5 hallazgos; a la región del Tambo, llevándose consigo 7 piezas, entre otras misiones arqueológicas (Lehmann, 1945, p. 238).

Por otra parte, Lehmann también contribuyó con la sistematización de las piezas, siguiendo la numeración recomendada por el Museo del Hombre, es decir, que cada objeto contuviera tres números en cifras arábigas, el primero correspondiente al año durante el cual entró al museo; el segundo relacionado con el número de la colección en su año determinado y el tercero, el del orden consecutivo (Lehmann, 1945, p. 237). Para finalizar, en este autor se nota muy bien la triangulación de información: qué escribieron los cronistas sobre la obra en mención; qué estudios locales se habían realizado hasta el momento y qué viajeros habían sustentado de la manera más convincente las regiones estudiadas.

Para finalizar con el primer grupo, conformado por quienes enseñaron en el Instituto Etnológico Nacional, se cuenta con el trabajo de Gerardo Reichel-Dolmatoff, el cual posee un archivo visual bastante amplio. Este austríaco viajó a Colombia en el año 1939 y es considerado un pionero de la arqueología en el país. En palabras de Carl Langebaek: “la obra de Reichel-Dolmatoff determinó el curso de la arqueología en buena parte de la segunda mitad del siglo XX” tanto para quienes laboraban en ese momento en los museos, como para quienes estaban interesados en la investigación en campo (2003, p. 193). Reichel-Dolmatoff, además, fue un gran etnógrafo en su amplia carrera científica. Desde el año 1944, escribió el texto titulado *La cultura material de los indios Guahibo*, en el cual realiza observaciones de varios detalles etnográficos y las fotografías que incluye son en buena parte retratos de los indígenas en su cotidianidad, y otras más de la cultura material, como son la cerámica, los instrumentos musicales, los adornos, las puntas de flecha, entre otros. Un aspecto que llama la atención, en este trabajo, es que son fotografías con un marco negro sutil, o sea, las láminas eran intervenidas para darle este toque adicional de embellecimiento (véase la [Figura 35](#)).

Figura 35

Mujer Guahibo: habitantes del río Vichada



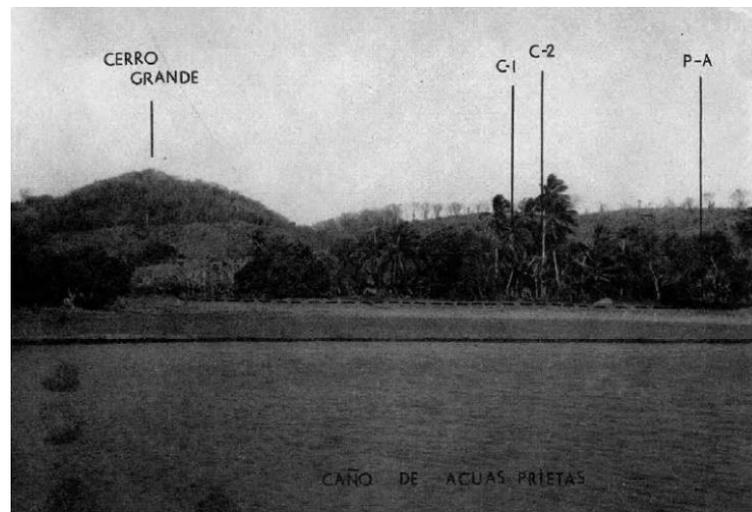
Nota. Fuente Reichel-Dolmatoff (1944).

Por otra parte, se verá que este autor añadía anotaciones y otros detalles a las imágenes para hacer énfasis en ciertos elementos, en su mayoría en los contextos propiamente arqueológicos, mostrando por medio de palabras y flechas la ubicación de los lugares de interés (véase la [Figura 36](#)). Esta intervención en las fotografías será de uso exclusivo en este autor, así como en compañía de la también arqueóloga, Alicia Dussán.

Ambos, entre los muchos trabajos que realizaron juntos, también fundaron, en el año 1963, el Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes (Langebaek, 2017, p. 21). Desde esta institución, entre otras cosas, se llevaron a cabo discusiones respecto al “compromiso” o no de la antropología, desde la perspectiva del posible mejoramiento de las condiciones de vida de las personas que habitan los sitios de estudio.

Figura 36

Paisaje intervenido con letras, números y flechas



Nota. “Vista del sitio, desde la laguna”. Fuente Reichel-Dolmatoff & Dussán (1956).

Este tipo de posturas sobre la responsabilidad social de las antropólogas y antropólogos, será transversal en las discusiones que en adelante se darán en la disciplina. Para Carl Langebaek, Reichel-Dolmatoff fue “uno de los defensores más conocidos de la dignidad de los pueblos indígenas”. Lo anterior bajo la premisa del “proyecto liberal integracionista”, esto es, el hecho de incorporar a los indígenas a la ‘vida nacional’ (Langebaek, 2017, p. 20). Pero, lo anterior, por supuesto tuvo muchos matices, no solo en la obra de Reichel-Dolmatoff a medida que fue emprendiendo sus propias investigaciones en

campo, sino que también mutaron las posturas de otros autores, ya que los ideales nunca son estáticos. Son tiempos en que se está intentando definir la antropología, y entre varias posturas, se le veía como una disciplina encaminada hacia la acción trascendiendo la mera búsqueda de información.

En el año 1947, se cuenta con un trabajo titulado *La cueva funeraria de la Paz* (lugar ubicado en el departamento del Magdalena, en la ribera oriental del alto río Cesar). Lo primero que hay que mencionar, es que tanto Reichel-Dolmatoff como Alicia Dussán, trabajaron mucho en el norte de Colombia, aproximándose a la costa Caribe y a lugares que no habían sido explorados con anterioridad. También realizaron investigaciones arqueológicas en el valle del río Sinú, como en el golfo de Morrosquillo, Departamento de Córdoba, de diciembre de 1954 a abril de 1955, en misión del Instituto Colombiano de Antropología; tratándose de zonas arqueológicas desconocidas por completo. Y aunque no fueron los únicos que lo hicieron, ellos dos sí fueron quienes más exploraron la zona norte del país y otras regiones que se alejaban del centro, bastante trabajado con anterioridad.

Además de los elementos ya mencionados, otro que es bastante sugerente es que la clasificación cerámica se vuelve fundamental en el protocolo de análisis de laboratorio, estudiándose todos los atributos materiales, como son la pasta (haciendo un análisis del color, de las inclusiones de partículas, de la textura, la fragmentación, la cocción); el tratamiento de la superficie (como son el color, la dureza, la regularidad, la textura, el brillo, los baños de pintura, los defectos); la estructura; la forma (si son bordes, labios, cuerpos) y la decoración, estudiando siempre la totalidad de la muestra. Este tipo de elementos se trabajarán hasta la actualidad, siendo posible el establecimiento de tipologías de valor cultural, funcional o cronológico, haciéndose imprescindible en los proyectos arqueológicos.

En los trabajos de estos autores, se vuelve indispensable mencionar cuáles serán los lugares de depósitos de los hallazgos, como son laboratorios y museos de institutos y universidades. Además, se disponen las piezas según el tipo de material, y también de acuerdo a los tipos: sean vasijas, figuras antropomorfas, etc., aparte de la numeración que se hace obligatoria en la presentación de este tipo de trabajos.

Por otra parte, se continúa haciendo uso de la escala humana, si bien en estos trabajos amparados por el Instituto Etnológico Nacional aparecen varias escalas físicas en campo y gráficas en los hallazgos, la figura humana puesta como una medida no desaparecerá (véase la [Figura 37](#)), en cuyo caso, se trata de la inserción de ayudantes en campo, con una posición rígida, casi adornando la fotografía, porque incluso sobresalen mucho más de lo que se quiere supuestamente mostrar (los cortes y vistas de las excavaciones).

Figura 37

Retrato de un indígena junto a corte de excavación



Nota. Fuente Reichel-Dolmatoff (1955).

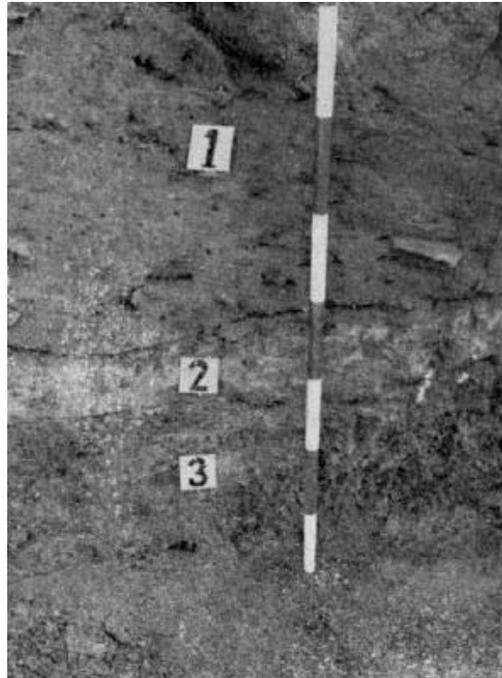
Este profesor alemán tuvo una prolífica carrera como antropólogo en el país y también figura con proyectos de largo alcance junto a la arqueóloga Alicia Dussán, por lo que a continuación se mencionarán los trabajos producto de dicha colaboración.

En el trabajo del año 1951 realizado por ambos hay un registro fotográfico muy interesante, y se trata del texto *Investigaciones arqueológicas en el departamento del Magdalena, Colombia (1946-1950)*. En él empiezan a aparecer fotografías que dan cuenta de un registro más amplio, como son los cortes y la estratigrafía numerada por horizontes con la presencia de escala, incluyendo descripciones de los tipos de suelo al pie de las fotos (véase la [Figura 38](#)) siendo explícito que cualquier intervención arqueológica debe ser

controlada y registrada. Este manejo de los contextos, tanto generales como específicos, (como por ejemplo la estratigrafía), adquiere mayor importancia en manos de Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán. En la mayoría de sus trabajos se puede ver que introducen, de manera rigurosa, todos los datos concernientes a las excavaciones.

Figura 38

Estratigrafía especificada con cada tipo de suelo

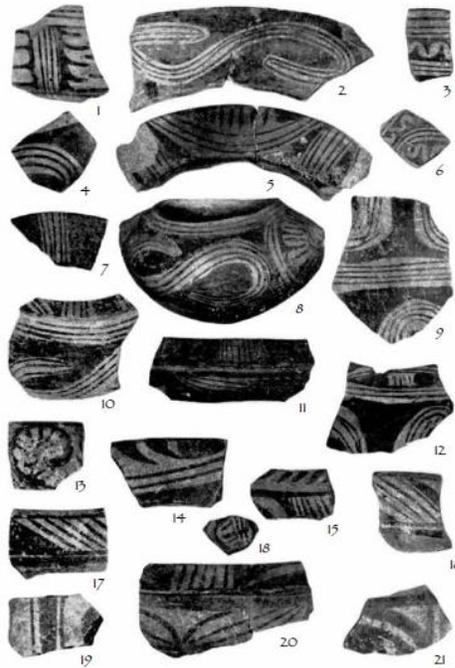


Nota. “Perfil del Corte I del sitio de Portacelli, pared oriental. El número 1 indica el estrato de tierra negra polvosa correspondientes a la Fase 2. El número 2 marca el estrato de tierra amarilla de la Fase I. El número 3 es la capa estéril. Las secciones de la vara miden 20 cm cada una. Fuente Reichel-Dolmatoff y Dussán (1951).

Por otro lado, incluyen fotografías que muestran la cotidianidad en campo, además de todos los hallazgos, como son las vasijas, los fragmentos y los bordes; los líticos, los restos óseos humanos y restos de fauna. Respecto a los fragmentos cerámicos, les otorgan muchísimo valor en su trabajo, se vuelven totalmente imprescindibles (véase la [Figura 39](#), de entre las muchas otras que hay). También al principio, a modo de contexto, aparecen escenas del paisaje estrictamente arqueológico, que se vuelven un referente en la divulgación de estos trabajos, haciendo siempre un apartado exclusivo para la conformación geofísica de los terrenos a estudiar y deteniéndose en los sitios arqueológicos como tal.

Figura 39

Fragmentos cerámicos del Magdalena



Nota. Fuente Reichel-Dolmatoff y Dussán (1951).

En esta fotografía que se presenta a continuación, se reúnen la mayoría de los elementos en mención. Es una preciosa imagen de un corte con el hallazgo de piezas *in situ*, conteniendo especificaciones visuales, escala y norte. En síntesis, y como se ha venido mencionando, a la ‘excavación científica’ se le dio un papel protagónico, por lo que en los trabajos se describía con detalle el lugar donde se había llevado a cabo, la dimensión de las mismas y las características físicas del suelo (Langebaek, 2003, p. 181), protagonismo que también se resaltó en las fotografías, siendo imprescindible su inclusión en todos los trabajos de este momento de la arqueología.

Figura 40*El complejo funerario intruso*

Nota. Fuente Reichel-Dolmatoff y Dussán (1956).

La colombiana Alicia Dussán, muy importante para la arqueología en el país, cuenta con algunos trabajos individuales. En sus textos, hay abundantes fotografías de los hallazgos, aunque pocas *in situ*, porque las piezas eran fotografiadas después, todas sobre soportes visibles, heredando una manera de tomarlas con fondos planificados para tal propósito. Por otra parte, los arqueólogos y arqueólogas pocas veces aparecen en los sitios de trabajo. A excepción de José Pérez de Barradas, que como se verá en otro apartado, tiene un interés expreso en mostrarse. Sin embargo, la [Figura 41](#), de Alicia Dussán en un corte, llama la atención, porque decidió incluirla en la publicación, situación que pocas veces sucede.

Figura 41

Retrato de Alicia Dussán haciendo observaciones de la estratigrafía



Nota. Fuente Dussán (1954).

Continuando con los alumnos, y ante la expansión hacia otros lugares del territorio colombiano con culturas materiales que no habían sido tratadas con anterioridad, comienza a identificarse una cerámica denominada Panche (con localización en el valle del río Magdalena, en lo que hoy pertenece a los departamentos de Cundinamarca y norte del Tolima), trabajada por las autoras Blanca Ochoa y Edith Jiménez en el año 1944.

Para el caso de este trabajo, se trata de descripciones de las piezas, mencionando el uso de las vasijas para entierros secundarios (véase la [Figura 42](#)), con conclusiones generales sobre el material, la técnica, la forma, la decoración y el uso. En otro trabajo de Blanca Ochoa del año 1945, también sobre los Panche (en el que solo incluye un par de dibujos) el propósito es mencionar la mayor información posible sobre las diferentes culturas. Así, hay apartados para la localización, el medio geográfico, el tipo físico, los vestidos, los adornos, las habitaciones, los utensilios, las armas, la agricultura, la alfarería, los hilados, la metalurgia, el comercio, las costumbres, las guerras, las estrategias, los jefes, la religión, el descubrimiento y la conquista.

Figura 42

Urnas funerarias con representaciones antropomorfas



Nota. Fuente Jiménez & Ochoa (1944).

En estas autoras, al igual que en todos los arqueólogos de este importante momento de investigación académica, lo que sí empieza a diferenciarse es el hecho de que se refieren a los desgrasantes, implicando una visión micro de las partículas que componen la cerámica, mencionando en el caso de las urnas, el cuarzo molido por ejemplo. En otro texto de Edith Jiménez del año 1947, titulado *Colecciones del Museo Nacional de Arqueología. Una colección de cerámica guane*, empieza mencionando las piezas que llevó el profesor Schottelius al Museo arqueológico y que ella se encarga de analizar. Por demás, solo contiene unos cuantos dibujos, pero, se detiene en el desgrasante de las piezas como un elemento de análisis de mucho valor.

Se emplearon las arenas cuarcíticas y pequeñas partículas de pirita. Estas últimas aparecen con mayor profusión en la superficie de las vasijas, lo que hace pensar, no sin razón, que fueron agregadas con un sentido decorativo, más bien que con el fin de dar a la pasta un mayor poder de contracción que le evitase el resquebrajamiento al ser sometida al calor de la cocción. (Jiménez, 1947, p. 415)

En términos muy generales, las obras de estas dos autoras contienen pocas imágenes, solo algunos dibujos y mapas de los lugares en que se ubican las piezas estudiadas, bajo custodia del Museo Arqueológico Nacional, en donde ambas se dedicaron a “la difusión por medio de publicaciones” (Echeverri, 2007, p. 78). Pero, a los mapas le dieron mucha importancia. De hecho, para Duque Gómez (1954. Citado en: Echeverri, 2007), la inclusión de mapas en los textos de estas dos autoras, se constituyó en una labor bastante importante, “asociada con las tareas de divulgación, enseñanza y transmisión de conocimiento” (p. 83). Por otro lado, su aporte también está en la organización que hicieron de las colecciones que se fueron armando posterior a los trabajos en campo, y no solo de las excavaciones arqueológicas, sino también de los materiales etnográficos.

Para finalizar, es importante tener presente que Edith Jiménez y Blanca Ochoa, junto a Virginia Gutiérrez y Alicia Dussán fueron las primeras profesionales en antropología de Colombia, siendo “parte del revolucionario proceso de incorporación de la mujer al ámbito de la educación superior” (Echeverri, 2007, p. 63).

Luis Duque Gómez, por su parte, cuenta con un extenso contenido fotográfico. Su amplia carrera profesional va desde la década de 1940 hasta finalizar 1980. Según Carl Langebaek, “su trayectoria ilustra no solo el ejercicio de la primera generación de arqueólogos profesionales del país, sino también la institucionalización de la disciplina en el medio académico colombiano” (2003, p. 179).

Es claro, en primer lugar, que se empieza a establecer una manera de hacer arqueología y desde su primer trabajo en 1944, reconoce la importancia de las excavaciones, que aunque se trate de una incorporación incipiente de la estratigrafía, es muy importante para la historia de la arqueología local. Para un trabajo científico se especifican los cortes de excavación o trincheras, las dimensiones, la ubicación y se incluyen imágenes claras de los cortes. En la [Figura 43](#), se puede ver el corte efectuado, y, al fondo del plano, un niño, que aunque no se ve muy bien, pudo ser introducido para mostrar las dimensiones del lugar de excavación.

Figura 43

Corte en primer plano y niño al fondo



Nota. “Segundo corte. Nivel 1”. Fuente Duque (1944).

Por otro lado, se empiezan a detectar lugares diferentes a los cementerios, en este caso, un sitio de habitación (taller de cerámica) y un basurero, concluyendo que se trata de un taller de alfarería porque en el poco espacio excavado ningún borde tenía similitud con otro, además de la gran variedad de piezas encontradas. Como se ha visto, es claro que el análisis de la cerámica trasciende a la pieza completa y empieza a ser fundamental el estudio de los fragmentos, y especialmente de los bordes, “los cuales conservan en muy buen estado restos de pintura, decoración y formas primitivas” pudiéndose hablar de las características generales de la cerámica (Duque, 1944, p. 102). Además, hay un reconocimiento explícito tanto para los dibujantes como para los fotógrafos.

A partir de 1946, este autor empieza a introducir fotografías más cotidianas: de las labores en campo y de los sitios de campamento, incluyendo la figura humana de indígenas. En principio, se podría pensar que a modo de escala, pero por la actitud, da la sensación de que fueran, junto a los objetos que muestra, vestigios del pasado (véanse las [Figura 44](#) y [Figura 45](#)).

Figura 44

Deidad principal del túmulo mortuario



Nota. Fuente Duque (1946).

Figura 45

Tumba con cámara para ofrendas

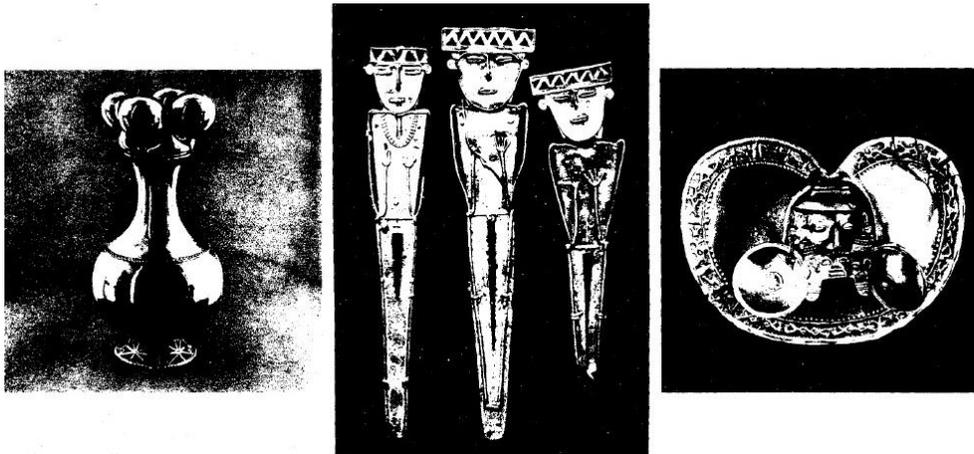


Nota. Fuente Duque (1946).

En el año 1948, se cuenta con el texto *Introducción al estudio del arte indígena colombiano*, con un elemento visual diferente y es que, si bien agrupa varias fotografías según la tipología material, cada pieza se encuentra separada. Este ejercicio lo hace para establecer comparaciones. La [Figura 46](#), es un tríptico que el mismo autor dispone de esa manera, con varias piezas orfebres de diferente procedencia. Este trabajo comparativo es bastante usual en esta época de institucionalización de la arqueología, porque como se ha mencionado, se tuvo la posibilidad de realizar expediciones a más lugares de Colombia, ampliando la referencia de los grupos indígenas y reconociendo las diferencias en sus prácticas estilísticas y representativas. En este texto en mención, considera que no es propio referirse a ‘arte indígena’, porque “la mayor parte de sus elementos básicos llegaron con grupos o pueblos que arribaron a Colombia en épocas remotas sin haber tenido tiempo de desarrollarlos cuando los sorprendió la conquista” (Duque, 1948, p. 162).

Figura 46

Objetos orfebres de diferente procedencia

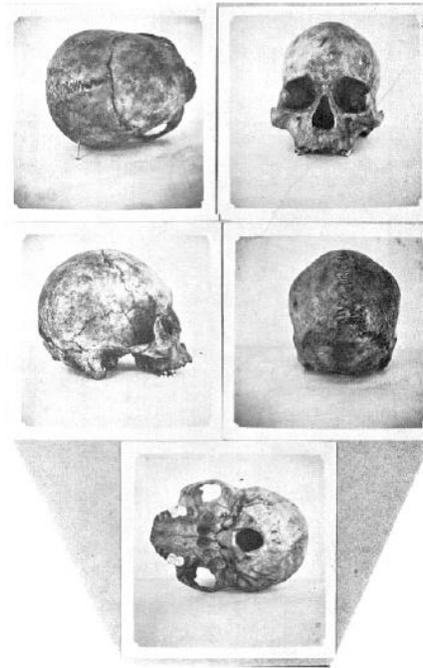


Nota. Botella de oro. Cultura del Departamento de Antioquia. / Figuras antropomorfas (Tunjos). De tumbaga. Cultura Chibcha. / Pectoral antropomorfo con adornos pendientes. Cultura Calima (Valle). Fuente Duque (1948).

Entre los alumnos del Instituto Etnológico Nacional, también está el nombre del arqueólogo Eliécer Silva Celis, muy importante por sus contribuciones bioarqueológicas, dándole importancia a los restos óseos como uno de sus mayores intereses académicos. Este tratamiento se hará evidente en las fotografías, incluyendo entierros, momias sobre fondo blanco tratadas como objetos, así como esqueletos completos fotografiados al momento de hallarse. En un trabajo del año 1946, introduce las cinco perspectivas de los cráneos, que en

términos bioantropológicos son, la *Norma verticalis*, la *Norma frontalis*, la *Norma lateralis*, la *Norma occipitalis* y *Norma basilaris* (véase la [Figura 47](#)).

Figura 47
Cráneos de Chiscas

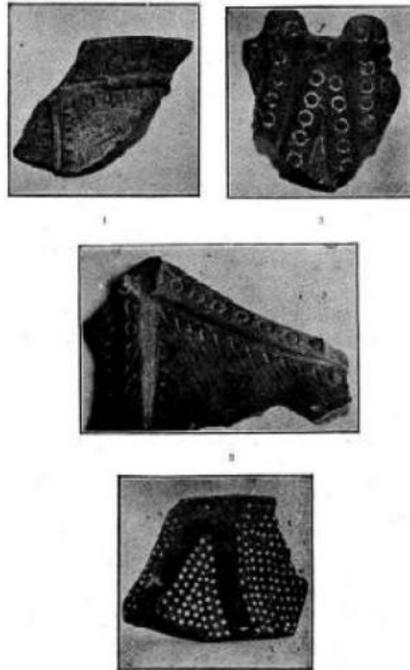


Nota. Fuente Silva (1946).

Este autor también incluye en sus trabajos fotografías de las personas en campo, incursionando en las fotografías etnográficas y de contexto, y mostrando el proceso de las excavaciones. Como situación interesante, muestra los fragmentos diagnósticos separados, aunque en una misma lámina (véase la [Figura 48](#)) con descripciones de las mismas. Y por otro lado, cuando los incluye juntos, ubica los fragmentos de una manera desordenada, curioso ya que lo común es que se tenga mucho cuidado en la disposición de las piezas, en el orden puestos en cada detalle.

Figura 48

Cerámica con representaciones zoomorfas



Nota. Fuente Silva (1944).

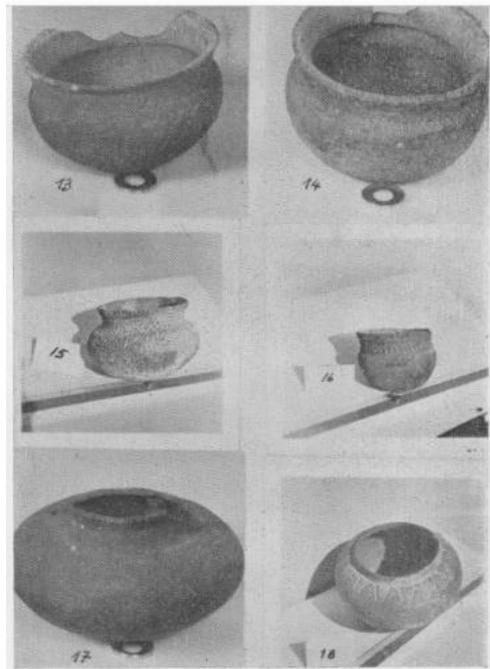
En sus trabajos, como es regla en la publicación de los proyectos realizados en este momento de la arqueología, y como lo será en adelante, empieza con un contenido general, como la introducción, la localización del área de estudio, el contacto con los españoles y la colonia, para adentrarse en las noticias etnológicas, las arqueológicas y las notas finales. Presentando los aspectos técnicos de los sitios de excavación y todo lo relacionado con los hallazgos, aunado a la pretensión de ser “sistemáticos”, como “términos que aparecen con frecuencia en los trabajos de Haury y Cubillos, en la sabana de Bogotá; de Cubillos, en Tumaco; de Silva Celis, en Sogamoso, y de Carlos Angulo, en el departamento del Atlántico (Langebaek, 2003, p. 181).

Ahora, si se realiza una valoración en cuanto a la calidad de las imágenes, en relación con sus contemporáneos, valga decir que no tiene tanto cuidado en algunos aspectos de composición o de estética fotográfica, misma situación que podría aplicarse a Graciliano Arcila, quien no tiene tanto cuidado en las fotografías que publica en sus textos.

En las siguientes dos imágenes de este arqueólogo antioqueño ([Figura 49](#) y [Figura 50](#)) se puede apreciar la manera en que incluía las piezas para el año 1953, con dos objetos que sirven de escala pero que poco se ven. Recorta las piezas, no las endereza y no maneja las proporciones en las tomas. Luego, se incluye la fotografía del año 1969, que, aunque no le hace justicia a la calidad de las imágenes que ya se pueden encontrar para esta fecha, mejora un poco la disposición de las piezas en comparación con sus anteriores fotografías.

Figura 49

Vasijas con especificaciones técnicas poco visibles



Nota. Fuente Arcila (1953).

Figura 50*Cerámica representada por Arcila*

Nota. Fuente Arcila (1969).

Le da mucho énfasis, además de la localización geográfica y las condiciones geomorfológicas de las áreas de estudio, a los aspectos climáticos. Por otra parte, hay un aspecto interesante en Graciliano Arcila, y es que no se ciñe únicamente a la materia científica en cuestión, sino que también tiene intereses sociales en las regiones, refiriéndose a las “grandes posibilidades económicas si se logra racionalizar el cultivo (pecuario) con el cultivo del caucho (...) En los últimos tiempos, con la ayuda del agrónomo, se pueden localizar más rápidamente los terrenos utilizables, para evitar a la colonización pérdida de tiempo y dinero” (Arcila, 1953, p. 10). Lo anterior porque la mayoría de los arqueólogos y arqueólogas de este momento incluyen en sus textos lo concerniente al tema de estudio, evitando este tipo de aproximaciones más “sociales”. Aun así, como lo expresa Piazzini (2003), no se debe olvidar cierto indigenismo paternalista de la época, ya que Arcila consideraba que los indígenas debían integrarse paulatinamente a la civilización y a la nación.

Uno de los mayores focos de interés de Arcila fueron los petroglifos, sobre los cuales intentó situar su origen en relación con las representaciones, ubicando a las humanas en las tierras altas, y a las de animales, en las tierras bajas, diferenciación que, para Piazzini, quizá:

Estuviera apoyada en teorías que señalaban un marcado desnivel cultural entre los grupos asentados en las tierras altas y bajas, los primeros con una organización social más adelantada que los segundos, hipótesis que planteaba un determinismo ambiental, presente en la obra de los anticuarios antioqueños desde el siglo XIX. (2003, p. 29)

Por esta razón se entiende que varios de sus textos sean sobre la cultura rupestre en Antioquia, de la misma manera en que hay una buena prominencia de este tipo de imágenes. En la [Figura 51](#), se puede apreciar el tamaño de la roca sobre la que están los petroglifos, gracias a la inserción de la figura humana en la parte superior.

Figura 51
Roca de “El pirú”



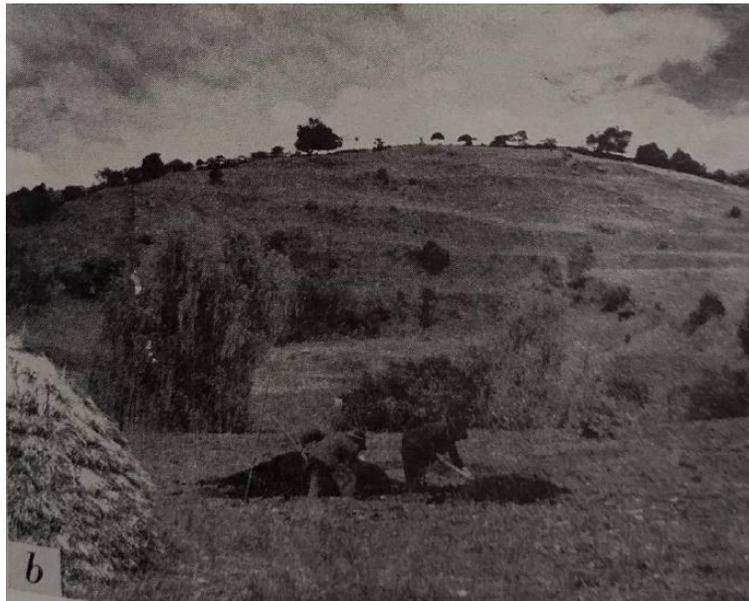
Nota. Fuente Arcila (1956).

Este capítulo se cierra con los autores que más introducen fotografías de paisajes y vistas panorámicas en sus trabajos, como Emil W. Haury, en compañía de otros arqueólogos como Julio César Cubillos y Víctor Bedoya. Se finaliza con ellos porque el siguiente capítulo es una continuación de este mismo tema, visto desde la perspectiva de la escuela geográfica del paisaje.

El texto *Investigación arqueológica en la sabana de Bogotá, Colombia (Cultura Chibcha)* de Haury & Cubillos (1953), se presenta a modo de informe, con varios aspectos técnicos del sitio de excavación y todo lo relacionado con los hallazgos. En este trabajo hay mucha presencia de dibujos de la cerámica, con la respectiva proyección de los bordes, así como planos y figuras de los cortes de excavación. Pero, lo que más llama la atención es que insertan muchas panorámicas del lugar de exploración, fotografías del paisaje muy interesantes y que hasta el momento no se habían visto, haciendo mucho énfasis en la geomorfología de los sitios arqueológicos, en este caso de las terrazas. De hecho, son varias las fotografías en que se especifica al pie de las mismas que se trata de formaciones humanas (véase la [Figura 52](#)). Esta novedad tiene que ver con la perspectiva que traía el arqueólogo estadounidense Emil W. Haury, siendo el primero, junto a Cubillos, en investigar sobre las terrazas antrópicas (Broadbent, 1964, p. 504).

Figura 52

Paisaje arqueológico con énfasis en las terrazas



Nota. “Gachancipá, No. 1. Al fondo obsérvense las terrazas”. Fuente Haury y Cubillos (1953).

Por otro lado, en estos autores hay menciones a la exploración en campo de ciertos lugares donde se van a realizar intervenciones en las carreteras como parte de las adecuaciones estatales pero el mejoramiento de las vías o del crecimiento urbanístico, siendo de alguna manera, un precedente de la arqueología preventiva, que escapa a la temporalidad

de este trabajo, pero se debe mencionar de una manera muy sucinta. Así, para el año 1954, se realiza una expedición de solo tres días para rescatar las tumbas de procedencia indígena al operar el banqueo de un tramo de la carretera en la rivera izquierda del río Magdalena (El Espinal) en el Valle del Tolima. Como tal, fue una comisión, liderada por los arqueólogos Julio César Cubillos y Víctor Bedoya, dirigidos por el Instituto Colombiano de Antropología. En este trabajo, cada uno se encarga de aspectos diferentes, así, Bedoya expone los aspectos climáticos y geológicos, haciendo toda una descripción geográfica y etnográfica. Cubillos, por su parte, es el encargado del análisis arqueológico en sí. Esta distinción interdisciplinaria, no solo será evidente en este texto, sino también en otros, como el que realizó Cubillos en el año 1959, una investigación arqueológica en un cerro muy particular, localizado en plena área urbana de la ciudad de Popayán, conocido como “Morro de Tulcán” (p. 217). Lo anterior porque se comenta del gran equipo en dicha investigación, a saber, “Silvio Balcázar, experto colaborador en el laboratorio de fotografía” (p. 219). Este tipo de distinciones eran bastante marginales, pero empiezan a ser regla a partir de este momento, reconociendo el trabajo de cada uno de los implicados.

4. 3. José Pérez de Barradas y la aparición del arqueólogo junto a sus hallazgos

“Hoy en día muchos autores se quejan del saqueo de tantas necrópolis indígenas, sin que apenas haya quedado de ellas más que algunos objetos de oro, que incluso no han conservado su procedencia; pero tales autores no tienen en cuenta que en todas partes el buscador de tesoros ha precedido al arqueólogo y que en ocasiones este último ha ocasionado también daños irreparables, pues el documento arqueológico es de tal naturaleza, que sólo se “lee” una vez”. Pérez de Barradas, 1954, p. 22.

La importancia que le ha legado José Pérez de Barradas a la arqueología en Colombia es indudable, contando con el hecho de que su registro visual es quizá el más vasto en términos de publicación. En este punto, no se puede olvidar que muchas fotografías reposan en varias instituciones, como es el caso del ICANH, donde cuentan también con miles de negativos de Gerardo Reichel-Dolmatoff, Alicia Dussán o Gregorio Hernández de Alba.

Su paso por Colombia a finales de la década del 30 -época de guerra civil española y de República Liberal colombiana-, dejó un gran trabajo académico y visual que puede

estudiarse aún a profundidad (pues aunque esta es una aproximación, su archivo, al igual que el de muchos otros autores es bastante amplio). En el presente caso, se analizará lo que se hizo público, bien en un medio más científico y reservado, como los primeros artículos que publicó, o de amplia difusión social, como la obra posterior sobre los estilos de orfebrería en Colombia, casi una enciclopedia visual, en los años 54, 58 y 65. El periodo de actividad académica de este autor abarca desde 1930 hasta finales de la década de 1960, y nos legó un gran acervo tanto documental como visual, incluyendo las obras monumentales dedicadas a las regiones orfebres de mayores hallazgos.

Ahora, como se mencionó en el apartado anterior, el hecho de que Pérez de Barradas llegara en un momento de cambios tan significativos en la historia nacional, es decir, encaminadas a la “modernización de Colombia”, (Botero 2006, p. 225; Aceituno y Mesa, 2008, p. 271), supuso un gran aprovechamiento para las investigaciones arqueológicas en varias regiones del país, aunadas a la creación del Instituto Etnológico Nacional.

Su obra en campo, en su primer viaje a Colombia en la década del 30, la constituyen las regiones de Tierradentro y San Agustín, como lugares de interés intelectual. Posteriormente, viajó de nuevo al país en la década del 50, trabajando en las ediciones de lujo con las piezas procedentes del Museo del Oro.

Desde el año 1937 se encuentran publicaciones de Pérez de Barradas comisionadas por el Ministerio de Educación Nacional. Lo interesante de estos trabajos es que abundan las fotografías de paisajes, de retratos, de la cotidianidad en las exploraciones, y por supuesto, primeros planos de la estatuaria de San Agustín y Tierradentro. Además, en este autor aparecen fotografías de los trabajadores en campo, mismas que ya se habían visto en autores como Konrad Preuss pero que no eran recurrentes en esta década. Luego, en el año 1938 hay varias publicaciones de esta misma área, poseedora de grandes monumentos de piedra, pero hay un aspecto muy sugerente y es que aparece junto a las estatuas de San Agustín (véase la [Figura 53](#)). Es un retrato inusual hasta el momento, y de hecho, no será frecuente en ninguno de los trabajos aquí contenidos, siendo una suerte de fotografía más cotidiana, ya no desde una perspectiva esquemática de los objetos.

Figura 53

Pérez de Barradas junto a estatuas de San Agustín



Nota. “El profesor Pérez de Barradas examina una estatua en el Parque Arqueológico Nacional de San Agustín”. Fuente Pérez de Barradas (1937).

Por un lado entonces, están las fotografías en que aparece el mismo autor, y por otro, en las que aparecen otras personas. En la [Figura 54](#), se nota a una niña posando en el lado inferior derecho. No es que este tipo de fotografías no existieran, pero no son frecuentes en las publicaciones como tal. Ese autor, a medida que va narrando su expedición arqueológica, va mencionando lo que contienen las imágenes, siendo una fuente primordial de su narración.

Por otro lado, no se trata solo de mostrar los hallazgos indígenas más espectaculares, el propósito es también alertar sobre el estado de los mismos e incentivar a una mayor protección estatal. En ese sentido, jugó un papel destacado en el proceso de creación de los dos primeros parques arqueológicos de Colombia (San Agustín y Tierradentro), por lo que la fotografía adquiere, y tal vez por primera vez en el país, el carácter de testimonio acerca del estado de conservación de estos lugares.

Figura 54*Niña junto a monumento de San Agustín*

Nota. Fuente Pérez de Barradas (1938c).

Posteriormente, en los años 1954, 1958 y 1965 publica sus magníficas e inmensas obras sobre la metalurgia indígena, las cuales contienen fotografías únicas de las piezas orfebres bajo custodia del Museo del Oro del Banco de la República. Y otras pocas en conjunto. Ya para este momento aparecen algunas fotografías a color. En estas últimas obras del autor, cabe resaltar que constan de una numeración dada a cada pieza, peso de la misma, altura, anchura, análisis de presencia de metales como oro, plata y cobre, entre otros metales o presencia de impurezas. La información es bastante específica, dándole paso a las fotografías como garantes de lo que se quiere mostrar. Así, se conjugan muy bien la estética de las composiciones, el color, el papel y la monumentalidad tanto de las piezas que se difunden como del formato mismo de los libros, siendo bastante sugerentes acerca de la incorporación de lo arqueológico en una institución colombiana de la mayor importancia económica y política: el Museo del oro del Banco de la República. Fue una campaña para dar a conocer a Colombia entre las elites locales y el ámbito internacional, como un país con gran riqueza económica y cultural.

Figura 55
Orfebrería a color



Nota. “Diadema de procedencia incierta (núm. 4297)”. Fuente Pérez de Barradas (1954).

Como se analizó en este capítulo, la posibilidad de que se llevara a cabo una arqueología local, se da, en principio, gracias a los esfuerzos de académicos y arqueólogos que impulsaron proyectos para generar algún conocimiento sobre el pasado prehispánico. Pero, la arqueología como disciplina, necesitó del amparo de instituciones que permitieron una mayor divulgación y financiación de las investigaciones desarrolladas en Colombia.

Por otra parte, fue evidente que la fotografía hizo parte imprescindible de la profesionalización de la arqueología como parte de la antropología, y de soporte para su estatuto de cientificidad: desde el reconocimiento del terreno, pasando por la utilidad en las excavaciones arqueológicas para tener información visual de los cortes estratigráficos y de los objetos encontrados, hasta llegar a la publicación de los hallazgos. Como lo expresa Piazzini (2012):

La arqueología ha hecho de las imágenes un recurso fundamental para sus protocolos de investigación, son mucho más que una ilustración de lo que se encuentra dicho en los textos, son elementos de un lenguaje visual no restringido ni regido por el discurso lingüísticamente articulado, que contribuye de manera decisiva a otorgar autoridad epistémica a la disciplina. (p. 14)

Capítulo 5: La fotografía como dispositivo de análisis

Hasta este punto, se ha visto el uso que se le ha dado a la fotografía como garante de autoridad científica e intelectual; como registro de un acontecimiento; como una herramienta útil para la exhibición de los hallazgos, como archivo para el análisis de información de diferente procedencia, entre otras utilidades. En este capítulo, se verá cómo las características geomorfológicas de los sitios arqueológicos empiezan a ser fundamentales para una lectura de los lugares que habitaron los antiguos pobladores, por lo que las fotografías del *paisaje* serán bastante frecuentes, pero, ya no se tratará de un paisaje naturalizado y magnificado, como en los exploradores europeos decimonónicos, o de un paisaje que sirve para contextualizar las piezas halladas, sino que, como se verá, cambiará de sentido. También, gracias a la inserción de lentes y cámaras con condiciones técnicas más avanzadas, se logran fotografías que no se habían visto hasta el momento, como son de las partículas microscópicas.

Dado lo anterior, el uso que se le da a la fotografía se transforma para situarla en el lugar de la observación analítica, es decir, las imágenes obtenidas en contextos arqueológicos, tanto de los sitios como de los objetos, servirán como documentos de análisis. Esto es notorio en las fotografías aéreas, en las que se hará evidente, luego de una ‘lectura’ detallada, que ciertas formas lineales en la tierra, o construcciones geométricas vistas desde el aire, podrían indicar la creación de obras de arquitectura indígena, como la canalización de fuentes hídricas naturales, asociadas a sistemas de riego para la agricultura.

Dicha interpretación fotográfica estará aunada con los trabajos arqueológicos que se realicen, poniendo en discusión el material visual logrado desde el aire con los recorridos y hallazgos en campo. Así mismo, la captura de este tipo de imágenes dependerá de las condiciones climáticas, de las crecientes del agua y de las sequías estacionarias, permitiendo una mejor visualización de las construcciones prehispánicas.

Este capítulo se divide en dos apartados. Por un lado, se analizan las fotografías del paisaje contenidas en varios trabajos de autores extranjeros, especialmente estadounidenses, y se pone en consideración el aporte de la escuela de geografía de Berkeley. El otro apartado presenta la fotografía de detalles más pequeños, como son los componentes de los

desgrasantes en la cerámica, las fotografías de la estratigrafía, las microfotografías de datos paleobotánicos, entre otros elementos que no se pueden apreciar a simple vista, con los cuales se concluye este recorrido por la historia de la fotografía arqueológica en Colombia.

5. 1. *Zoom out*: la fotografía aérea y del paisaje

El tratamiento que le dieron ciertas autoras y autores a la fotografía aérea y del paisaje es diferencial en relación con lo que se había visto hasta el momento. Para empezar, el paisaje será bastante recurrente, e incluso, en algunos trabajos será el único tópico exhibido, desapareciendo por completo las imágenes de objetos o personas (es claro por ejemplo en los trabajos de Sylvia Broadbent). Lo anterior se da porque el interés está puesto en apreciar las transformaciones que la actividad humana hace en el paisaje, por lo que las características geográficas ocuparán un lugar predominante en la búsqueda de sitios arqueológicos, y el paisaje dejará de ser naturalizado, contextual o de mero adorno de los hallazgos, a ser en sí mismo objeto de análisis.

Desde el punto de vista de la geografía, disciplina que se ha relacionado ampliamente a la arqueología, la noción del paisaje ha cambiado con el tiempo, y para mediados del siglo xx, momento en que nos ubicamos, es “considerado como una serie de morfologías físicas y culturales, cuya conjugación conforma la fisionomía de un área geográfica o región” (Delgado Rozo, 2010, p. 78). Este tipo de paisaje, con base en la clasificación de Baker (1988, citado en: Delgado Rozo, 2010) se corresponde con una geografía histórica tradicional, la cual:

Se interesa por estudiar procesos espacio-temporales, como la desecación de pantanos, la incorporación de tierras para la agricultura, la formación de sistemas agrarios, los cambios en la cobertura vegetal derivados de la actividad humana, la difusión de prácticas culturales principalmente de carácter material, temas que son abordados de una manera primordialmente empírica. (p. 78)

Aparte de las fotografías del paisaje, se incursionará también en la fotografía aérea como herramienta de análisis, posibilitando la apertura hacia otros temas en la arqueología. Esto fue posible gracias a la implementación técnica en sí, es decir, a la posibilidad de acceder

a equipos fotográficos con características más avanzadas permitiendo tomas al exterior y de las áreas de exploración, contando con los vuelos efectuados sobre grandes superficies de tierra.

Gracias al aumento de la escala fotográfica, desde el aire se podrán apreciar construcciones prehispánicas de grandes dimensiones, mismas que no se podían, ni se pueden, detectar e interpretar al nivel de la tierra, como son los canales de riego en la Sabana de Bogotá; o los “rastros de pantanos y lagos secos así como también signos de lo que parecen ser acequias de desagüe que fueron hechas tal vez en el período histórico, con el fin de drenar las aguas en las áreas anegadas” (Broadbent, 1964, p. 119). Así, la búsqueda de señales y rasgos de antiguas construcciones visibles en el paisaje pudiendo ser fotografiadas, posibilitarán aproximaciones diferentes a temas arqueológicos que no se habían tratado con anterioridad.

Como tal, son varios los trabajos en que se incluyen este tipo de imágenes, apareciendo en un momento específico de los textos arqueológicos producidos en Colombia. La antropóloga inglesa Sylvia Broadbent escribió varios artículos sobre los chibchas, algunos dentro del área de la lingüística, los tipos de enterramiento, la organización sociopolítica, y muy importante, las construcciones agrícolas y los sistemas de riego, siendo imprescindible en el tratamiento de estos temas el uso de las fotografías aéreas y del paisaje para mostrar por medio de ellas las formaciones artificiales aludidas.

Esta investigadora participó como profesora del Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes cuando recién se había inaugurado en el año 1964 (Cardale, 2013, p. 267). También acogió a Marianne Cardale para realizar salidas de campo en la Sabana de Bogotá, siendo este un lugar con bastantes sitios arqueológicos que se exploraron asiduamente entre las décadas de 1960 y 1970. A modo de paréntesis sobre Cardale, aunque no se profundice en el presente trabajo, vale la pena mencionarla por su importante papel en la arqueología de Colombia; por su participación en la fundación de la organización Pro Calima en el año 1979 y la cual sigue funcionando en la actualidad; por sus estudios en varias regiones del país, muchas de las que fueron “financiadas por la Fundación de Investigaciones Arqueológicas del Banco de la República” (Pro Calima, 2008). Fue también esposa del aviador y fotógrafo Rudolph Schrimpf, mismo que introdujo, a través de su empresa Foto

Rudolph, la fotografía aérea en Colombia (El Tiempo, 2005). En este punto se debe tener en cuenta que, como sucede en muchos casos, este tipo de prácticas que luego se afianzan en una disciplina, suelen ser iniciadas por aficionados, o en este caso, pilotos que pudieron observar a determinadas alturas, sitios de interés para su posterior estudio.

Hay dos investigaciones de Sylvia Broadbent de particular utilidad para el presente trabajo porque en ellos se pueden apreciar varias fotografías aéreas y del paisaje, titulados *Agricultural terraces in Chibcha territory* (1964) y *A prehistoric field system in Chibcha territory* (1968). Dichos textos tratan sobre las terrazas agrícolas y los sistemas de campo en ‘territorio chibcha’. En la siguiente aerofotografía, se pueden apreciar las formaciones del paisaje, en este caso, las zanjas de drenaje (véase la [Figura 56](#)).

Figura 56

Cordillera con zanjas, distrito rural de San José, Gachancipá



Nota. Fuente Broadbent (1964).

Para una apropiada toma de estas fotografías, la correcta lectura de la geomorfología será esencial, apreciando las pendientes, los escalonamientos en los amontonamientos de tierra, entre otros aspectos físicos. Así como también se deben realizar cuidadosos recorridos por las formaciones, ya que es usual la presencia superficial de fragmentos arqueológicos, pudiendo asociarse con mayor facilidad a determinados grupos humanos. Como menciona Broadbent, hay que saber diferenciar muy bien las formaciones naturales de las artificiales, poniendo de presente así que las laderas para ganado con bastante frecuencia desarrollan un patrón de terrazas estrechas porque los animales se mueven de un lugar a otro en un plano horizontal, resultando en líneas de trayectoria estrechas, distinguibles de una terraza agrícola funcional (1964, p. 501).

Por otra parte, en este tipo de fotografías también es muy importante la *fotointerpretación arqueológica*, siendo difícil por ejemplo en la lectura de imágenes a grandes alturas, y que por la apertura de la escala, abarcan superficies terrestres considerables. En ese sentido, se debe saber a qué corresponden las sombras, o los tonos más oscuros, permitiendo la visibilidad y la correcta interpretación de patrones de sistemas de riego, o de cultivos prehispánicos. Como lo expresa Marianne Cardale:

Aunque Sylvia aprovechó ampliamente las imágenes disponibles en el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, la mayoría de ellas fueron tomadas desde alturas considerables y esto dificultó la *fotointerpretación arqueológica*. Consciente de estas limitaciones, en 1967 Sylvia consiguió financiación para sobrevolar en avioneta la sabana de Bogotá y los valles vecinos, con el objeto de aprovechar el vuelo a baja altura y las condiciones de luz o clima para buscar vestigios arqueológicos visibles desde el aire. Tal vez el resultado más importante de estos sobrevuelos fue el descubrimiento de extensos vestigios de campos de cultivo precolombinos en forma de camellones (2014, p. 166) (Véase la [Figura 57](#))

Lo anterior, además del tema de la interpretación de las aerofotografías, también es relevante porque, como lo expresa Cardale, la introducción de la fotografía aérea se realizó para los estudios arqueológicos, a pesar de los costos que implicaba, y aun cuando otros autores aprovecharon aerofotografías producidas por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, aunque para otros fines.

Figura 57

Campos de cultivos precolombinos, La Conejera



Nota. Fuente Broadbent (1968).

De los aportes más significativos en este momento de la arqueología en Colombia, proceden de la escuela de geografía cultural de la Universidad de California en Berkeley, siendo interesante apreciar cómo en dicha institución convergen, tanto en el Departamento de Antropología como en el de Geografía, algunos temas característicos que buscaban entender las transformaciones antrópicas del paisaje.

Para empezar, es importante mencionar a Carl O. Sauer, ya que es quien figura como el fundador de la escuela de geografía en Berkeley. Entre sus aportes, mostró un interés notable “por el análisis de los paisajes culturales en la América precolombina” (García, 1999, p. 71) y escribió la obra *The morphology of landscape* (1925), con “referencias a la antropología cultural de Franz Boas, dos de cuyos discípulos, Alfred Kroeber y Robert Lowie, formaban parte del Departamento de Antropología de Berkeley” (p. 71). Además, la misma Sylvia Broadbent recibió su título en antropología en el año 1951 en esta universidad. La siguiente cita de Antonio Luna García, nos permite comprender en qué consiste la geografía cultural y la manera en que se entrelaza con elementos inherentes a la arqueología:

Sauer y sus discípulos se interesaron por el análisis de las huellas que dejan en el paisaje natural las acciones productivas y de reproducción de diferentes grupos humanos. Para ellos el paisaje es el elemento central de estudio en geografía. El objetivo de la escuela saueriana es por tanto la reconstrucción histórica del medio

natural y de las fuerzas humanas que modifican el paisaje, la identificación de regiones culturales homogéneas definidas en base a elementos materiales (cerámica, material de construcción o tipos de viviendas) o bien elementos no materiales como religión o lenguas y dialectos; y por último el estudio de la ecología cultural histórica prestando especial atención en cómo la percepción y uso humano del paisaje viene condicionada por elementos culturales (p. 72).

Estas menciones son muy importantes, para comprender las relaciones entre los autores expuestos en este trabajo, la razón por la cual se hallaron en Colombia realizando estudios, pues como se ha visto, muchos eran extranjeros; y más relevante aún, para comprender lo que contienen las fotografías mismas.

Uno de los integrantes “más conocidos y prolíficos de la geografía culturalista norteamericana” fue James Parsons (Ramón, 1998, p. 180), alumno de Sauer, quien además de los abundantes trabajos en campo que realizó, también enseñó buena parte de su vida en la universidad antes mencionada. En palabras de Maria Dolores Ramón, “la comprensión del paisaje y el análisis de la relación entre sociedad y medio ambiente fueron los ejes de su quehacer geográfico” (1998, p. 180). James Parsons se concentró en varios elementos de la geografía cultural de zonas en América Latina, muy especialmente en Colombia. Escribió la tesis doctoral titulada *The Antioqueño Colonization in Western Colombia* (1949) que versa sobre la colonización en la región antioqueña. Estudió también la relación de Colombia con el Caribe así como los cultivos antiguos, por lo que en buena medida sus textos, “analizan el impacto de la acción humana en la vegetación de estas tierras bajas tropicales y el frecuente deterioro medioambiental que ha supuesto” (1998, p. 182).

En un trabajo del año 1966, realizado junto a William Bowen, se pueden apreciar preciosas fotografías aéreas sobre los campos de riego prehispánicos realizados en la llanura aluvial del río San Jorge. Varios elementos llaman la atención, uno de ellos es que cada fotografía contiene una amplia descripción, recordando de alguna manera lo que se mencionó con anterioridad y es respecto a la importancia de interpretar muy bien este tipo de imágenes, por lo que no sobran las especificaciones sobre lo que contiene cada una: los contrastes en el relieve, las formaciones naturales y artificiales, los posibles significados, etc. (Véase la [Figura 58](#)).

Figura 58

Formaciones artificiales en la Depresión Momposina



Nota. “Las plataformas de plantación a la derecha, parcialmente inundadas, parecen estar alineadas en ángulo recto con un canal abandonado. Los de la punta arbolada en la parte superior izquierda son de menor relieve y pueden ser de mayor antigüedad (Fotografía del Sr. Bowen)”. Fuente Parsons & Bowen (1966).

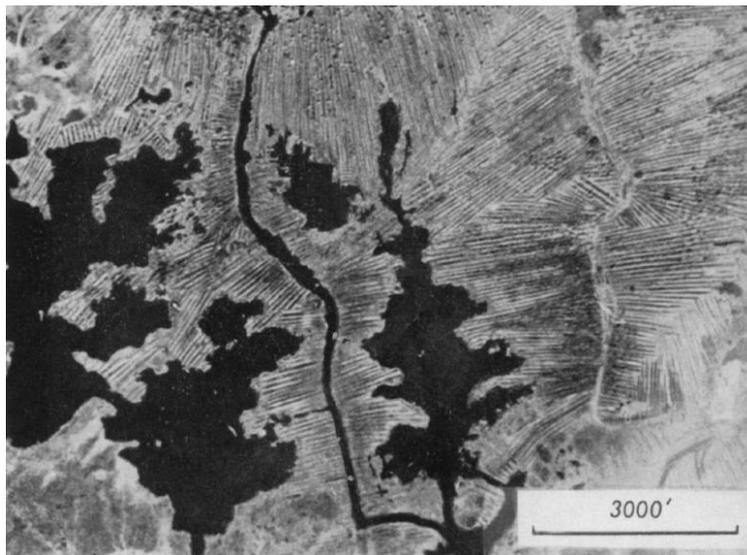
En este texto, los autores comienzan refiriéndose a la ayuda de las fotografías aéreas y los vuelos a baja altura en aviones de reconocimiento, para identificar una extensa aérea de campos lineales, en apariencia construidos por los agricultores indígenas mucho antes de la llegada de los europeos a América (Parsons & Bowen, 1966, p. 317). Como tal, la zona de estudio comprende la gran cuenca de sedimentación conocida como la Depresión Momposina, en la cual convergen las aguas de los ríos San Jorge, Cauca, Cesar y Magdalena. Es interesante, como también lo mencionan los autores, que para el año 1966, fecha en que se realizó este estudio, la zona no haya tenido mayor repercusión, a excepción de las menciones de Alicia y Gerardo Reichel-Dolmatoff en el año 1953 de “grandes extensiones de montes inundadizos atravesados por diques, canales y surcos paralelos” (Reichel-Dolmatoff & Dussán, 1953, citados en: Parsons & Bowen, 1966, p. 318). Lo anterior, a pesar de que ya se contaba con fotografías aéreas del Instituto Geográfico Agustín Codazzi, las cuales permitían apreciar ciertos patrones y líneas que podrían dar la apariencia de ser formaciones artificiales.

Es también bastante sugerente que se comparen las fotografías aéreas tomadas por los autores del texto, con otras del Instituto Geográfico Agustín Codazzi (véase la [Figura 59](#))

que corresponde a la misma área de la [Figura 60](#)). Como se puede apreciar, el punto de vista del observador y la escala en ambas fotografías es diferente. La primera se trata de una aerofotografía tomada a muchísima mayor altura que la segunda, pero resulta útil en ese caso para mostrar que se trata de la misma zona, y que ambas, con una diferencia de ocho años entre captura y captura, permiten entrever las formaciones artificiales lineales de esta importante región inundable del país.

Figura 59

Campos acanalados en el extremo norte de Caño Los Ángeles



Nota. “El aumento de agua en las ciénagas (áreas negras) probablemente inundará los patrones de campo en la etapa de inundación alta. El canal en el centro se originó como una grieta o una brecha en un dique. Fotografía [julio de 1954] cortesía del Instituto Geográfico Agustín Codazzi”. Fuente Parsons y Bowen (1966).

Esta puesta en consideración es clave ya que hay que diferenciar cuando se trata de fotografías aéreas para uso arqueológico, o de otros tipos, como el geológico. Como lo expresan Espiro & Papetti:

Tradicionalmente las fotos aéreas a escala 1:50.000 y/o 1:30.000 han sido prácticamente descartadas para el uso arqueológico, debido a que presentan serias limitaciones si se desea obtener de ellas un resultado arqueológico en el sentido tradicional, es decir, la detección y evaluación de sitios por observación directa. Las limitaciones se dan por dos razones: la escala (ya que limita la observación directa de los sitios arqueológicos) y la hora de toma (cercana al medio día impide la aparición

de marcas de sombras, uno de los efectos de mayor utilidad para el arqueólogo) (2006, p. 5).

Sin embargo, como se vio en Parsons & Owen, este tipo de fotografías pueden tener bastante utilidad para la arqueología en el sentido de que se encuentran elementos, en cuyo caso, es claro que se puede apreciar el rasgo prehispánico.

Figura 60

Aerofotografía de los campos inundables cercanos a San Marcos



Nota. “El extenso paisaje de campo viejo cerca de San Marcos (El Mamón) da la apariencia de haber sido barrido por un peine gigante. Los árboles aislados sugieren que esta área alguna vez estuvo bien cubierta de bosques, probablemente durante los últimos cien años. (Fotografía del Sr. Bowen)”. Fuente: Parsons y Bowen (1966).

Otro de los autores que realiza preciosas fotografías de paisaje, y también geógrafo, es Robert West (véase la [Figura 61](#)). En su archivo visual, se puede apreciar la forma en que las personas interactúan con el medio, ya que, como alumno de la escuela de geografía de Berkeley, también estaba interesado en las transformaciones del paisaje de acuerdo a la presencia humana. Según Delgado Roza, “la importancia de West, radica en que se interesó en la actividad minera colonial en el occidente de Colombia y en que fue el pionero en el estudio del Pacífico colombiano como un área cultural desde el punto de vista de la geografía humana del momento” (2010, p. 80).

Figura 61

Habitantes de Buenaventura reunidos en sus canoas. 1950-1954



Nota. Fuente <https://bit.ly/3oNDcpz> (Banco de la República, 2021).

Las fotografías aéreas y del paisaje ya no se utilizarán solo para *representar* algo, ni tampoco se harán sólo para servir de registro fiel de un hecho, sino que se recurrirá a ellas para analizar aspectos puntuales como tal. En un sentido pragmático, este tipo de fotografías son muy difíciles de repetir –además del hecho mismo de que una fotografía es en sí misma irrepetible–, porque depende de las condiciones geográficas, climáticas y de otros aspectos aún más difíciles de controlar; se requieren equipos costosos para realizarse, así como la financiación de los vuelos aéreos. En ese sentido, es claro que una vez se tiene el archivo fotográfico, éste sirve para analizarse cuidadosamente, para revisar los elementos que se quieren sustraer y poder hacer una lectura adecuada, en este caso, del paisaje.

Sin embargo, las fotografías aéreas no son las únicas que servirán como archivos analizables, porque aquí también se incluyen las que se le harán a partículas más pequeñas, como los desgrasantes presentes en la cerámica, las capturas microscópicas de polen, entre otros tópicos que se verán a continuación.

5. 2. Zoom in: la fotografía de datos más pequeños

Para empezar este apartado, vale la pena recordar que la monumentalidad y las fotografías de piezas completas imperaron a finales del siglo XIX y principios del XX. Luego,

de manera progresiva, se fueron rescatando otros materiales que no se habían tenido en cuenta, así que se empiezan a ver imágenes de fragmentos de cerámica, o restos óseos humanos, hasta llegar a los detalles de la estratigrafía, de los suelos y a los componentes mineralógicos de los objetos mismos. En ese sentido, en escritos anteriores se pueden encontrar precedentes en el uso de las micro fotografías (recuérdese el caso de Linné), aunque son apariciones bastante esporádicas. Por otra parte, en algunos de los estudios no se podrán ver las fotografías microscópicas como tal, pero, se mencionan como parte de los datos que empezarán a ser recolectados en las investigaciones arqueológicas. En el trabajo de Parsons & Owen por ejemplo, se refieren a un *diagrama de polen* de 3.000 años en el valle del Magdalena, el cual revelaría fluctuaciones del nivel del agua, interpretadas como climáticas (1966, p. 327), sin embargo, es *inédito*, por lo que no se incluye en el informe publicado.

En el año 1951, el profesor de la Universidad de Ámsterdam, Thomas Van Der Hammen, viaja a Colombia para trabajar como profesional en palinología, paleobotánica, geología y paleografía en el Servicio Geológico Nacional; en la facultad de Ciencias Geológicas en la Universidad Nacional; en la Universidad Distrital de Bogotá; en la Universidad Pedagógica, así como en el Instituto Colombiano de Antropología (Banco de la República, 2017). Estas áreas de conocimiento no habían sido trabajadas con anterioridad, por lo que este holandés es un precursor del estudio del clima, la flora y la vegetación a nivel microscópico para entender los cambios en periodos a gran escala. Realizó varias expediciones por el país, buscando, junto a otros científicos, entender el medio ambiente pleistocénico, los poblamientos tempranos en Colombia, entre otros intereses académicos. De estos trabajos, procede su colaboración junto a Gonzalo Correal, en que estudiaron secuencias estratigráficas en los abrigos rocosos de El Abra y Tequendama, descubriendo culturas pre cerámicas.

Así, en el año 1977 se cuenta con el trabajo de Gonzalo Correal y Thomas Van Der Hammen, titulado *Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama*. En este escrito, el archivo visual es bastante amplio, con extensas descripciones al pie de cada fotografía, ya que por sí mismas las imágenes podrían tener diferentes sentidos para los espectadores. Por ejemplo, la [Figura 62](#), pareciera que se tratara solo del contexto del lugar de exploración, pero, la descripción permite ver que se trata de una lectura estratigráfica de las formaciones en el Salto del Tequendama, ubicado en la Sabana de Bogotá. Por la calidad

del color no se puede apreciar muy bien, pero, se especifica que los estratos horizontales pertenecen a la formación Guadalupe (Cretácico Superior) y los sedimentos blancos en la parte alta y al fondo pertenecen al Plio-Preistoceno, relleno de la antigua “laguna del Santo y del Charquito”. Los estudios geológicos empiezan a ser de rigor para entender las condiciones espacio-temporales en dimensiones más amplias; para comprender los cambios que han operado y entender el presente entretejido con realidades que no se habían considerado. De hecho, luego se presenta un mapa geológico de la región en mención para comprender el tema de las formaciones antes aludidas. Además, en cada fotografía se especifica la cuadrícula, los estratos, perfiles, lugar del hallazgo, ubicación cardinal, entre otros aspectos correspondientes a las excavaciones y a las condiciones estratigráficas.

Figura 62

Salto de Tequendama



Nota. Fuente Correal y Van Der Hammen (1977).

El trabajo en mención, pone de presente la rigurosidad en la recolección de los múltiples datos, entre ellos los paleo ecológicos, viéndose que, aparte de las imágenes de la cerámica, de líticos hallados, de los restos óseos humanos (ocupando un lugar bastante prominente en cuanto a cantidad), de los entierros, entre otros datos clásicos; hay también

fotografías de moluscos, de plantas, de fragmentos carbonizados de troncos y de restos óseos de la fauna hallada en los lugares de excavación, datos que no se habían contemplado con anterioridad. Primero se presentan ilustraciones de los animales para que el lector se haga a una idea de los mismos, y posteriormente, se muestran los restos óseos como tal. La [Figura 63](#), corresponde a un fragmento carbonizado, de tamaño inferior 1 cm.

Figura 63

Fragmento carbonizado de tronco de Blechnum cf. Columbiense



Nota. “Nótese la sección transversal aproximadamente romboidal de las bases de las hojas (Tequendama 1 N° 4135; cuadrícula M, área 6-A; cerca de 300-330 centímetros). Edad: Tardiglacial (estadial de El Abra)”. Fuente Correal y Van Der Hammen (1977).

Así las cosas, este capítulo es una continuación de la fotografía *zoom out*, porque las fotografías aéreas como tal seguirán usándose en adelante, pero se recurrirá también a las de partículas más pequeñas. Aparte de la planimetría, de las muchas figuras y dibujos de los hallazgos, de la estratigrafía y la cronología por radiocarbono -que ya para la fecha en que se realizó este trabajo, empieza a ser necesaria su inclusión en los proyectos arqueológicos-, también hacen uso de las fotografías aéreas, pero, en este caso se interviene la fotografía con flechas y círculos que demarcan el “complejo de abrigos rocosos” (véase la [Figura 64](#)), un

poco a la manera en que Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán incluían elementos en sus imágenes.

Figura 64

Fotografía aérea de las zonas del Charquito y Hacienda Tequendama



Nota. El complejo de abrigos rocosos está indicado por el círculo. A la izquierda el río Bogotá con la planta hidroeléctrica. Además se puede ver la carretera a Silvania. Fuente Correal y Van Der Hammen (1977).

En este capítulo se analizó el tratamiento que se hizo de la fotografía aérea y del paisaje, así como de las imágenes de fragmentos más pequeños. Se hizo evidente la transición con respecto a, por un lado, la categoría de paisaje, el cual deja de ser romantizado y utilizado como mero contexto, para ser analizado desde sus características geomorfológicas y arqueológicas, y por el otro, el cambio con respecto a la inserción de datos micro que no habían sido considerados por la mirada de la monumentalidad y las piezas completas que imperó hasta mediados del siglo XX.

En la primera parte se analizaron los aportes de la Escuela de Geografía de Berkeley, ya que su mirada sobre la categoría de paisaje influyó notoriamente en los geógrafos que vinieron a Colombia a hacer trabajo de campo, como por ejemplo, James Parsons, William Owen o Robert West, incluyendo la importancia de una apropiada lectura de la

geomorfología en los lugares arqueológicos, trabajada también de una manera muy específica por Sylvia Broadbent, quien aunque no procede directamente de la escuela de geografía, sí egresó de la Universidad de Berkeley en Antropología y tuvo contacto con los geógrafos en mención.

En el siguiente apartado se hizo una aproximación al trabajo de Thomas Van Der Hammen junto a Gonzalo Correal en los abrigos rocosos del Tequendama. Se vio que estos autores se valieron de imágenes aéreas y de gran extensión, pero también incorporaron fotografías microscópicas de valor analítico, las cuales no habían sido tratadas con anterioridad. Este enfoque se debe en especial al holandés Thomas Van Der Hammen, quien le hizo un aporte muy valioso al país en cuando a los estudios de palinología, paleografía y paleobotánica, realizando expediciones en busca de datos micro que permitieron aproximaciones más amplias a edades prehistóricas, así como a las culturas pre cerámicas trabajadas por primera vez en Colombia.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se hizo evidente que la fotografía y la arqueología están estrechamente relacionadas, y como tal, la arqueología ha utilizado a la fotografía desde sus cimientos: como una herramienta, como un discurso, como objeto de análisis y como una forma de representar que nada ha tenido de fortuita. Se reconoce que al principio las fotografías se tomaban como meros registros, sin ningún interés por seguir parámetros, los cuales al día de hoy son imprescindibles en cualquier toma arqueológica oficial, como son la inclusión de la escala, las fotografías de las excavaciones y de la estratigrafía, la inserción de piezas *in situ*, así como las imágenes de todos los datos recolectados en campo.

Dicho lo anterior, la fotografía en la arqueología de Colombia producida entre los años 1870 y 1970 fue cambiando a medida que los temas, intereses y propósitos también lo hicieron, aunada a los desarrollos tecnológicos que posibilitaron una mayor variedad de temas: el exterior, desde el aire, tomas microscópicas, etc. Es claro también que fueron muchas las incidencias que le permitieron a la arqueología en Colombia y a las imágenes producidas en relación con el pasado prehispánico una multiplicidad de procesos que las enriquecieron, a nivel disciplinar y visual.

Desde finales del siglo XIX, el interés por el pasado empezó plasmándose por medio de dibujos y pinturas, los cuales, a pesar de la inserción de la fotografía, continuarán siendo transversales en los trabajos de índole arqueológica, pues en sí nunca se dejarán de utilizar. Además, al principio importaban más las piezas completas porque imperaba una mirada hacia lo monumental, lo exótico y lo más atractivo, estando ausentes las fotografías de fragmentos cerámicos. Tampoco era usual el trabajo de campo, el cual insertará la recolección de otros datos al exterior, para pasar de una arqueología anticuarista a una arqueología científica.

Intelectuales como Uricoechea, Zerda y Restrepo estaban interesados en conocer sobre las culturas prehispánicas por medio de los objetos y las crónicas para sustentar un presente con raíces indígenas, pero fueron parciales, pues únicamente les importaba lo que les sirviera para alimentar sus historias patrias. Fue entonces una arqueología de gabinete, ya que estos señores nunca salieron a campo a comprobar sus postulados, aunque fueron los

primeros en utilizar las imágenes de objetos precolombinos y asociarlos con la idea de nación que se estaba consolidando en la época.

A principios del siglo XX, viajeros como Carlos Cuervo y Miguel Triana empezaron a salir a campo y a dejar constancia de sus reflexiones en varios escritos que son antecedentes en la recolección de primera mano. A la par de estas aproximaciones al exterior, varios museos extranjeros comisionaron profesionales para que viajaran y realizaran expediciones en las cuales recolectaran objetos, tanto etnográficos como arqueológicos, que les sirvieran para aumentar el acervo de los museos metropolitanos. Fue una arqueología colonialista y nacionalista, liderada por arqueólogos como Preuss y Mason, en quienes no hubo un interés por dialogar con locales sobre los descubrimientos recientes. No obstante, el trabajo en campo fue esencial, las fotografías *in situ* se convirtieron en evidencia de lo hallado y autores como Max Uhle, en el año 1924, introdujeron por primera vez fragmentos cerámicos, volviéndose relativamente frecuente la inserción de este tipo de fotografías en los textos arqueológicos, la cual se impone en su totalidad en la década del 1940, con la profesionalización de una disciplina que necesitará de mucha más información proveniente de otros enfoques.

Desde este momento, la fotografía se convierte en evidencia, posibilitando la rigurosidad y objetividad que la arqueología aspiraba a cumplir para ser considerada como disciplina científica. El registro fotográfico se hizo indispensable porque fue prueba, evidencia del trabajo, de lo excavado, de lo hallado y medio para difundir ese conocimiento. Para arqueólogos como Gregorio Hernández de Alba, el uso de fotografías fue de rigor, al incluirlas en sus textos para dar cuenta de su pretensión científica; y lo mismo sucedió con los egresados del Instituto Etnológico Nacional, los cuales, por su profesionalización, regularon la manera en que se realizaban las exploraciones, la presentación de los informes y todo lo relacionado con la divulgación de ese conocimiento. Gerardo Reichel-Dolmatoff, Emil Haury, Julio César Cubillos, Alicia Dussán, Luis Duque Gómez, Gerardo Ardila, entre otros, hicieron un uso extensivo de las fotografías.

El español José Pérez de Barradas, por su parte, también continuó con la rigurosidad que la arqueología requería, pero sus textos contienen fotografías más anecdóticas y de sí mismo, siendo bastante inusuales, ya que los retratos de los arqueólogos estarán

prácticamente ausentes, a excepción de unas pocas apariciones en segundos planos y junto a las excavaciones como tal.

Tanto los egresados del Instituto Etnológico Nacional como los profesores que enseñaron en él expandieron los lugares de interés arqueológico, al ir a áreas del territorio colombiano que no habían sido considerados. Las fotografías de la estatuaria agustiniana, que son de las primeras en figurar en el panorama nacional, estarán prácticamente ausentes a partir de la década de 1950, después de ser estudiadas y analizadas por varios autores extranjeros y locales. Las fotografías de hipogeos, por su parte, no se tomarán hasta 1929, a excepción de una inclusión de Vicente Restrepo en 1895. Luego, serán trabajadas por Hernández de Alba en el año 1936, por José Pérez de Barradas en el año 1938, y al final, para el año 1970, hay unas menciones de Lucena y Montenegro, en el libro *Prehistoria general, americana y de Colombia*, producido en el contexto de la creación de conocimiento para enseñanza en los colegios. Así, se ve que en la extensión temporal de este trabajo, los hipogeos, en comparación con la estatuaria de San Agustín fueron muy poco trabajados.

También a mediados del siglo pasado, hubo representaciones del pasado indígena desde otros enfoques, ya no necesariamente académicos, sino desde el arte y la creación de textos escolares. En el caso de Luis Alberto Acuña, artista plástico, se trató de una narrativa que buscó rescatar las raíces indígenas, pero a través de la exotización. Por su parte, en los escritos de índole escolar, se pudo ver cierta arqueologización o pervivencia de sujetos anclados en el pasado, en contraposición a los sujetos ‘actuales’. Estas fueron representaciones problemáticas, puesto que estuvieron dirigidas a públicos amplios. Acuña publicó en revistas de gran difusión y los textos escolares fueron encargos del gobierno nacional para enseñar sobre lo precolombino en los colegios.

La escala humana, otra variable bastante significativa, se utilizó desde el siglo XIX en las pinturas y dibujos, y la fotografía la adoptó desde sus inicios hasta el final, por lo que fue transversal su utilización, en especial junto a la estatuaria agustiniana, la pintura rupestre y los petroglifos realizados en rocas de gran tamaño, donde se ve diminuta la figura humana. Por su parte, la escala gráfica no apareció hasta 1936, incluida por Henry Wassén en su libro *Un estudio arqueológico en la cordillera occidental de Colombia*. Luego, se volvió imprescindible en la presentación de los informes arqueológicos como una marca de

cientificidad. Respecto a la inclusión de personas en planos cerrados, más a manera de retratos, ya sea de los trabajadores o de los arqueólogos mismos (o fotografías etnográficas), esta no se dará hasta 1922, con la obra *Amerika* de Walter Krickeberg, quien incluyó algunas imágenes etnográficas en conjunto con la presentación de objetos arqueológicos. En adelante, fue frecuente la inclusión de fotografías con personas, de tipo etnográfica principalmente.

Respecto a los materiales, la orfebrería y la cerámica dominarán el panorama en la temporalidad tratada en este trabajo, por ser objetos llamativos en un momento donde predomina el coleccionismo, tanto local como internacional. Los líticos, por su parte, figuraron desde el año 1895 en el libro *Geografía general y compendio histórico del estado de Antioquia en Colombia* de Manuel Uribe Ángel, el cual incluyó dibujos de lo que el autor denomina como ‘piedras’, aunque este material no será tan trabajado como la cerámica y los objetos de oro.

Sobre las momias, Liborio Zerda las incluye en su texto *El Dorado*, pero no serán recurrentes, ya que solo se encuentran en unos cuantos trabajos más, pasando por las momias que incluye Vicente Restrepo en su obra *Los Chibchas antes de la conquista española* y Miguel Triana en el año 1922 en su *Civilización chibcha*. De forma similar, los esqueletos completos solo aparecen en contados trabajos durante las décadas de 1940 y 1950, como los textos de Silva Celis (1945a, 1945b), Duque Gómez (1946), Schottelius (1946), Reichel-Dolmatoff y Dussán (1951) y Haury junto a Cubillos (1953). Los últimos que incluyen esqueletos completos en su trabajo son Correal y Van Der Hammen (1977) con fotografías de enterramientos *in situ*.

En el final de este trabajo se vio que la inserción de fotografías aéreas hizo evidente el cambio con respecto a la categoría de paisaje, el cual deja de ser romantizado y utilizado como mero contexto para ser analizado desde sus características geomorfológicas y arqueológicas. Gracias a las aerofotografías se pudieron apreciar construcciones prehispánicas que no se podían ver al nivel de la tierra, lo cual incluyó una mirada diferente de la arqueología. La ampliación de este campo de visión hizo que se pasara de los objetos aislados, únicos, muestras exóticas de una cultura, hacia una apertura de las sociedades prehispánicas vistas desde dimensiones no contempladas antes.

También fue evidente el cambio con respecto a la inclusión de fragmentos micro que no habían sido considerados, lo cual hace notorio que las relaciones de la arqueología con respecto a las valoraciones de los vestigios ha cambiado a lo largo de su historia.

En términos generales, se puede ver que al principio, la estimación sobre los datos se centró en los objetos aislados, vistos desde sus materiales; luego pasó a escalas mayores, aceptando otras formas de acercamiento, como es el caso específico de la apreciación de los paisajes desde sus características geomorfológicas; y finalmente transita hacia detalles más pequeños, es decir, los componentes mineralógicos de los objetos, la estratigrafía, entre otros datos microscópicos.

Queda claro que en este trabajo se realizó una aproximación inicial al tema de la relación fotografía-arqueología, el cual debería ser materia de investigaciones posteriores, gracias a la riqueza de contenido en el archivo visual arqueológico y las pocas investigaciones que existen al respecto.

Referencias

- Aceituno, F. & Mesa, L. (2008). El segundo viaje de José Pérez de Barradas a Colombia: la orfebrería prehispánica. En Ayuntamiento de Madrid (ed.), *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas 1897-1981* (pp. 287-302). Madrid: Museo de los Orígenes.
- Acuña, L. A. (1935a). Introducción al estudio de nuestro arte precolombino. *Senderos*, 3(15) pp. 493-508.
- Acuña, L. A. (1935b). Anotaciones históricas para un estudio sobre el arte de los indios colombianos. *Senderos*, 3(16-17), 543-545.
- Acuña, L. A. (1935c). Reseña sobre la escultura y orfebrería de los indios colombianos. *Senderos*, 4(18-19), 16-25.
- Arango Bueno, T. (1954). *Precolombia: introducción al estudio del indígena colombiano*. Sucesores de Rivadeneyra.
- Arcila Vélez, G. (1953). Estudio preliminar de la cultura rupestre en Antioquia - Támesis. *Boletín de Antropología*, 2(5).
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/24192>
- Arcila Vélez, G. (1969). Introducción al estudio arqueológico de los Titiribíes y los Sinifanáes. Antioquia-Colombia. *Boletín de Antropología*, 3(11).
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/341405>
- Baird, J. A. (2011). Photographing Dura-Europos, 1928-1937: An Archaeology of the Archive. *American Journal of Archaeology*, 115, 427-446.
- Banco de la República. (2017). *Enciclopedia Banco de la República, Colombia*.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Carlos_Cuervo_M%C3%A1rquez
- Banco de la República. (2017). *Enciclopedia Banco de la República, Colombia*.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Thomas_van_der_Hammen
- Banco de la República. (2021). *Enciclopedia Banco de la República, Colombia*.
<https://www.banrepcultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/gregorio-herandez-de-alba>

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bedoya, V. (1965). *Curso de prehistoria americana con relación especial a Colombia*. Imprenta Departamental.
- Benjamin, W. (1931). *Pequeña historia de la fotografía*. Die literarische Welt.
- Botero, C., & Perry Posada, J. (1994). *Pioneros de la antropología: memoria visual, 1936-1950*. Banco de la República.
- Botero, C. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico en Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia –ICANH-; Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales y Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
- Brinton, D. (1895). Report upon the Collections Exhibited at the Columbian Historical Exposition. En *Report of the United States Commission to the Columbian Historical Exposition at Madrid 1892–1893* (pp. 19-89). Government Printing Office.
- Broadbent, S. (1964). Agricultural Terraces in Chibcha Territory, Colombia. *American Antiquity*, 29(4), 501-504.
- Broadbent, S. (1968). A Prehistoric Field System in Chibcha Territory, Colombia. *Ñawpa Pacha*, 6, 135-147.
- Brockmann, A., Stüttgen, M., Banco de la República de Colombia & Biblioteca Luis Ángel Arango. (1996). *Tras las huellas: dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*. Banco de la República.
- Cardale de Schrimppf, M. (2013). Cincuenta años de arqueología en mi vida: reflexiones. *Maguaré*, 27(1), 265-271.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/43238>
- Castañeda, S. (2016). *Valoración histórica del archivo fotográfico Graciliano Arcila Vélez* [tesis de pregrado, Universidad de Antioquia].
<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14955>
- Castro de Posada, E. (1955). *El pasado aborigen*. Stilcograf.

- Chaffanjon, J. (1885/1889). *L'Orénoque et le Caura, relation de voyages exécutés en 1886 et 1887*. Libraire Hachette.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford University Press.
- Codazzi, A. (1863). Antigüedades indígenas. Ruinas de San Agustín, descritas i explicadas por A. Codazzi. En *Jeografía Física i Política de los Estados Unidos de Colombia, escrita de orden del Gobierno Jeneral por Felipe Pérez, miembro de la nueva Comisión encargada de los trabajos corográficos de la República, volumen II* (pp. 76-106). Imprenta de la Nación.
- Contreras, L. B. (2013). Representaciones visuales de indígenas y suramericanas/os: Análisis de la relación imagen-texto en ilustraciones de libros deficiencias sociales para educación general básica. Chile, 1970-1980. *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, (1), 112-143.
- Correal, G. & Van der Hammen, T. (1977). *Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama*. Banco Popular.
- Cubillos, J. C. & Bedoya, V. (1954). Arqueología de las riberas del río Magdalena Espinal-Tolima. *Revista Colombiana de Antropología*, 2(2), 117-144. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1881>
- Cubillos, J. C. (1959). El morro de Tulcán (Pirámide prehispánica) Arqueología de Popayán, Cauca - Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 8(2), 216-357.
- Cuervo, C. (1920). *Estudios arqueológicos y etnográficos americanos. Prehistoria y viajes americanos* (tomos I y II). Editorial América.
- Delachaux, T. (1914). Poteries anciennes de la Colombie en Amérique du Sud. En O. Fuhrmann & E. Mayor, *Voyage d'exploration scientifique en Colombie* (pp. 1071-1083). Attinger Frères Éditeurs.
- Delgado Rozo, J. D. (2010). Entre la materialidad y la representación: reflexiones sobre el concepto de paisaje en geografía histórica. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, (19), 77-86.

- De Rivero, M. E. & von Tschudi, J. J. (1851). *Antigüedades peruanas* (vol. 1). Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.
- Dorrell, P. (1989) *Photography in Archaeology and Conservation*. Cambridge University Press.
- Duque Gómez, L. (1944). Excavación de un sitio de habitación en Supía. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1(1-2), 95-115.
- Duque Gómez, L. (1946). Los últimos hallazgos arqueológicos en San Agustín. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, (2), 5-40.
- Duque Gómez, L. (1948). Introducción al estudio del arte indígena colombiano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (4), 161-169.
- Dussán, A. (1954). Crespo: un nuevo complejo arqueológico del norte de Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, (3), 173-188.
- Echeverri Muñoz, M. (1999). El museo arqueológico y etnográfico de Colombia (1939 – 1948): la puesta en escena de la nacionalidad a través de la construcción del pasado indígena. *Revista de Estudios Sociales*, (3). <https://doi.org/10.7440/res3.1999.07>
- Echeverri, M. (2007). Antropólogas pioneras y nacionalismo liberal en Colombia, 1941-1949. *Revista Colombiana de Antropología*, (43), 61-90.
- Edwards, E. & Scorer, J. (2017). Visualising Traces of the Past in Latin America. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26(2), 131-139.
- El Tiempo. (2005, 12 de abril). El último vuelo del fotógrafo R. Schrimppff. *Redacción El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1681658>
- Espiro, L. & Papetti, V. E. (2006). Interpretación de fotografías aéreas y arqueología socialmente útil. *Revista de Ciencia y Técnica*, (12), 1-16.
- Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin (s. f). *Goldfigur aus Valdivia bei Antioquia (Carte de visite)* [Fotografía]. <https://bit.ly/3BgutkC>
- García, J. C. (1937). *Los primitivos. Introducción a la prehistoria colombiana y americana y al estudio de la infancia de la humanidad*. Imprenta Universidad de Antioquia.

- García, A. L. (1999). ¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural? *Documents d'anàlisi geogràfica*, (34), 69-80.
- Gómez-Montañez, P. F. (2013). Memoria, patrimonio arqueológico y utopías interculturales: dogma y misticismo en el parque arqueológico Las Piedras del Tunjo en Facatativá, Colombia. *Hallazgos*, 10(19), 79-99.
- González Cueto, D. (2004). Una memoria visual para el futuro: la situación de los archivos fotográficos en el Caribe Colombiano. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 1(1), 1-8.
- González, S. (2001). Los usos de la fotografía en favor de la arqueología como ciencia moderna: Francia 1850 - 1914. *Cuadernos de Prehistoria y Antropología*, (27), 163-182.
- González, S. (2014). La fotografía como objeto. Una reflexión sobre la relación entre representación visual y discurso arqueológico. En J. Latova, *Cuarenta años de fotografía arqueológica española (1975-2014)*. Museo Arqueológico Regional.
- Hamilakis, Y., Anagnostopoulos, A. & Ifantidis, F. (2009). Postcards from the Edge of Time: Archaeology, Photography, Archaeological Ethnography (A Photo-Essay). *Public Archaeology: Archaeological Ethnographies*, 8(2-3), 283-309.
- Haury, E. & Cubillos, J. C. (1953). *Investigación arqueológica en la sabana de Bogotá, Colombia (cultura Chibcha)*. University of Arizona.
- Hernández de Alba, G. (1936). Descubrimientos arqueológicos en Inzá. *Revista de las Indias*, 1(2), 40-49.
- Hernández de Alba, G. (1938a). Investigaciones Arqueológicas en Tierradentro. *Revista de la Indias*, 2(9), 29-35.
- Hernández de Alba, G. (1938b). *Colombia: compendio arqueológico*. Cromos.
- Hernández de Alba, G. (1938c). De la música indígena en Colombia. La música en las esculturas prehistóricas de San Agustín. *Boletín Latino Americano de Música*, Tomo IV.

- Hernández de Alba, G. (1945). Descubrimientos arqueológicos en tierras de los Chibchas. *American Antiquity*, 11(2), 80-83.
- Herrera, M. (2010). Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810). HiN-Alexander von Humboldt im Netz. *Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, 11(20), 85-120.
- Hissa, S. (2015). A fotografia arqueológica: entre a mimese e a criação. *Goiânia*, 13(2), 71-88.
- Humboldt, A. (1816). *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (tomo 1). L'Imprimerie de J. Smith.
- Jiménez Arbeláez, E. & Ochoa Sierra, B. (1944). Cerámica Panche. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1(1-2), 417-435.
- Jiménez Arbeláez, E. (1947). Colecciones del Museo Nacional de Arqueología. Una colección de cerámica guane. *Boletín de Arqueología*, 2(5-6), 413-421.
- Krickeberg, W. (1922). Amerika. En G. Buschan (ed), *Illustrierte völkerkunde in zwei bänden* (pp. 52-427). Strecker und Schroder.
- Langebaek, C. H. (2003). *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión*. Colciencias; Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas.
- Langebaek, C. H. (2010). Diarios de campos extranjeros y diarios de campo nacionales. Infidencias de José Pérez de Barradas y de Gregorio Hernández de Alba en Tierradentro y San Agustín. *Antípoda*, (11), 125-161.
- Langebaek, C. H., & Robledo Escobar, N. (2014). *Utopías ajenas. Evolucionismo, indios e indigenistas: Miguel Triana y el legado de Darwin y Spencer en Colombia* (tomo 1). Ediciones Uniandes.
- Langebaek, C. H. (2017). Gerardo Reichel, a la luz de su obra. Invención del indigenismo y ecologismo en Colombia. *Antípoda*, (27), 17-34.

- Lehmann, H. (1945). El Museo Arqueológico de la Universidad del Cauca, Popayán. *Boletín de Arqueología*. 1(3), 229-242.
- Linné, S. (1929). *Darien in the past: the archaeology of Eastern Panama and North-Western Colombia*. Elandors Boktryckeri Aktiebolag.
- Lucena, M. & Montenegro, A. (1970). *Prehistoria general, americana y de Colombia*. Kapelusz.
- Mason, A. (1931). *Archaeology of Santa Marta, Colombia, the Tairona Culture. Part I: Report on Field Work*. Field Museum of Natural History.
- Mason, A. (1936). *Archaeology of Santa Marta, Colombia, the Tairona Culture. Part II, Section I: Objects of Stone, Shell, Bone and Metal*. Field Museum of Natural History.
- Mason, A. (1939). *Archaeology of Santa Marta, Colombia, the Tairona Culture. Part II, Section II: Objects of Pottery*. Field Museum of Natural History.
- Mead, C. (1909). Cauca Valley black pottery. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 2(3), 333-334.
- Montaño, J. (2021, 17 de octubre). La historia del mayor robo arqueológico a la nación. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/san-agustin-la-historia-del-mayor-robo-arqueologico-en-colombia-617034>
- Montoya y Flórez, J. B. (1922a). Cerámicas antiguas falsificadas en Medellín. *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, 4(1-4), 504-513.
- Morgan, C. (2016). Analog to Digital: Transitions in Theory and Practice in Archaeological Photography at Çatalhöyük. *Internet Archaeology*, (42), 1-24.
- Motta Durán, R. A. (2015). *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18630>
- Nicolae, C. (2016). Archaeology and photography: from field to archive. *Caiete Ara*, (7), 227-238.

-
- Novillo, M. A. & Astudillo, J. C. (2017). *Diálogos entre la arqueología y el ensayo fotográfico: una estrategia de difusión del patrimonio arqueológico en Cuenca (Ecuador)*. Universidad de Cuenca.
- Ochoa Sierra, B. (1945). Los panche, lecciones para primeros conocimientos. *Boletín de Arqueología*, 1(4).
- Parsons, J. & Bowen, W. A. (1966). Ancient Ridged Fields of the San Jorge River Floodplain, Colombia. *Geographical Review*, 56(3), 317-343.
- Pérez de Barradas, J. (1937). *Arqueología y antropología precolombinas de Tierradentro*. Imprenta Nacional.
- Pérez de Barradas, J. (1938). Arqueología de San Agustín. Las Culturas de San Agustín (Huila) y sus relaciones con las culturas prehistóricas suramericanas. *Revista de las Indias*, 2(8), 35-50.
- Pérez de Barradas, J. (1954). *Orfebrería prehispánica de Colombia: estilo Calima* (vols. 1 y 2). Banco de la República.
- Pérez de Barradas, J. (1958). *Orfebrería prehispánica de Colombia: estilos Tolima y Muisca* (vols. 1 y 2). Banco de la República.
- Pérez de Barradas, J. (1965). *Orfebrería prehispánica de Colombia: estilos Quimbaya y otros* (vols. 1 y 2). Banco de la República.
- Perry, J. (2006). *Caminos de la antropología: Gregorio Hernández de Alba*. Ediciones Uniandes.
- Pestarino, J. (2015). *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica: el caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* [tesis de pregrado, Universidad de Buenos Aires].
- Petrie, W. (1904). Chapter 7. Photographing. En *Methods and Aims in Archaeology* (pp. 73-84). Macmillan and Co.
- Piazzini, C. E. (2003). Graciliano Arcila y la arqueología en Antioquia. *Boletín de Antropología*, edición especial, 17-40.

- Piazzini, C. E. (2009). Guaqueros, anticuarios y letrados: la circulación de artefactos arqueológicos en Antioquia (1850-1950). En C. Langebaek y C. I. Botero (comps.), *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica* (pp. 49-78). Universidad de Los Andes-Banco de la República.
- Piazzini, C. E. (2012). Arqueografías: una aproximación crítica a las cartografías arqueológicas de Colombia. *Boletín de Antropología*, 27(44), 13-49. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/15607>
- Piazzini, C. E. (2020). La colección de antigüedades de Leocadio María Arango Uribe. *Revista Credencial*. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-coleccion-de-antiguedades-de-leocadio-maria-arango-uribe>
- Preuss, K. (1919). Las estatuas de piedra de San Agustín (P. Hakapiel, trad.). *Boletín de Historia y Antigüedades*, 12(137-144).
- Preuss, K. (1922). Die Statuen von San Agustin am Oberen Magdalena in Kolumbien. *Berliner Museen*, 43(11-12), 126-129.
- Preuss, K. (1927). Die Neuaufstellung der Nord-und Mittelamerikanischen Abteilung im Museum für Völkerkunde. *Berliner Museen*, (48), 12-19.
- Preuss, K. (1929). *Monumentale vorgeschichtliche kunst: ausgrabungen im quellgebiet des Magdalena und ihre Ausstrahlungen in Amerika*. Vandenhoeck et Ruprecht.
- Ramón, M. D. G (1998). James J. Parsons, la geografía entendida como exploración y descubrimiento (1915-1997). *Documents d'anàlisi geogràfica*, (33), 179-188.
- Rebollo, J. G.; Ardévol, E. & Canal, G. O. (2008). El medio audiovisual como herramienta de investigación social. *Serie: Dinámicas culturales*, (12), 7-13.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1944). La cultura material de los indios Guahibo. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1(1-2), 437-506.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1947). La cueva funeraria de La Paz. *Boletín de Arqueología*, 2(5-6), 403-412.

- Reichel-Dolmatoff, G. & Dussán, A. (1951). Investigaciones arqueológicas en el departamento del Magdalena, Colombia (1946-1950). *Boletín de Arqueología*, 3(1-6).
- Reichel-Dolmatoff, G. (1955). Excavaciones en los conchales de la Costa de Barlovento. *Revista Colombiana de Antropología*, (4), 249-272.
- Reichel-Dolmatoff, G. & Dussán, A. (1956). Momil. Excavaciones en el Sinú. *Revista Colombiana de Antropología*, (5), 111-333.
- Restrepo, V. (1895). *Los Chibchas antes de la conquista española*. Imprenta de La Luz.
- Restrepo, V. (1939). *Apuntes autobiográficos*. Centre d'Etudes de l'Amérique Latine.
- Restrepo Tirado, E. (1892). Colombia en la Exposición. *La Ilustración Española y Americana*, 36(45), 398-404.
- Reyes Gavilán, A. (2017). *Ensamblando una colección. Trayectos biográficos de sujetos, objetos y conocimientos antropológicos en Konrad Theodor Preuss a partir de su expedición a Colombia (1913-1919)* [tesis de doctorado, Universidad Libre de Berlín]. <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/2195>
- Reyes Gavilán, A. (2021). Una biografía disciplinar en objetos: las colecciones del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. *Credencial Historia*, (374). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-374/una-biografia-disciplinar-en-objetos>
- Rivadeneira Velásquez, R. (s. f.). *Láminas de la Comisión Corográfica*. Biblioteca Nacional de Colombia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica>
- Rubiano Muñoz, R. (2007). Derecho y política. Miguel Antonio Caro y la regeneración en Colombia a finales del siglo XIX. *Opinión Jurídica*, 6(12), 141-162.
- Saville, M. (1928). Fraudulent black-ware pottery of Colombia. *Indian Notes*, 5(2), 144-154.
- Schottelius, J. (1940). Analogías de las ideas representadas en las estatuas de San Agustín con las de Centro y Suramérica. *Revista de las Indias*, (23), 49-85.

- Schottelius, J. (1946). Arqueología de La Mesa de Los Santos. *Boletín de Arqueología*, 2(3), 213-225.
- Seler, E. (1893). Die Quimbaya und ihre Nachbarn. *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*, 64(15), 242-248.
- Silva Celis, E. (1944). La arqueología de Tierradentro. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1(1-2), 521-621.
- Silva Celis, E. (1946). Cráneos de Chiscas. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 2(2), 46-60.
- Silva, M. V. (2018). *Arqueologia e fotografia: balanço e perspectivas* [tesis de pregrado, Universidad Federal de Sergipe]. <https://ri.ufs.br/handle/riufs/7962>
- Silva Vargas, V. (2016, 6 de enero). El alemán que descubrió San Agustín y se robó 21 estatuas. *Las 2 Orillas*. <https://www.las2orillas.co/el-aleman-que-descubrio-san-agustin-y-se-robo-21-estatuas/>
- Smiles, S. & Moser, S. (Eds.). (2005). *Envisioning the past: archaeology and the image*. Blackwell Publishing Ltd.
- Triana, M. (1907). *Por el sur de Colombia: excursión pintoresca y científica al Putumayo*. Garnier Hermanos Editores.
- Triana, M. (1922). *La civilización chibcha*. Carvajal & Compañía.
- Uhle, M. (Ed). (1889). *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker: nach dem im Besitze des Museums für Völkerkunde zu Leipzig befindlichen Sammlungen* (vols. 1 y 2). Von A. Stübel, W. Reiss und Bendix Koppel.
- Uribe Ángel, M. (1885). *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*. Imprenta de Victor Goupy y Jourdan.
- Uricoechea, E. (1854). *Memoria sobre las Antigüedades neo-granadinas*. Librería de F. Schneider.
- Van Dyke, R. (2006). Seeing the past: Visual Media in Archaeology. *American Anthropologist*, 108(2), 370-375.

Vanegas, C. (2011). La imagen arqueológica en la construcción de la imagen de la nación en Colombia. El álbum Antigüedades neogranadinas de Liborio Zerda. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, (12), 113-138.

Vélez Londoño, S. (2009). *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Biblioteca Pública Piloto de Medellín; Editorial Universidad de Antioquia.

Wassén, H. (1936). Un estudio arqueológico en la cordillera occidental de Colombia. *Cespedesia*, 5(17-18).

Wheeler, M. (1961). *Arqueología de campo*. Fondo de Cultura Económica.

Zerda, L. (1882 - 1885). El Dorado. *Papel Periódico Ilustrado*.