

ESTÉREO

NOSTALGIAS:

inmersión,

estereoscopia

y educación

visual.

ANGÉLICA PIEDRAHITA

¿Cómo es que la imagen se expande?

¿Desdibujando sus bordes para ocupar un espacio pospanorámico?

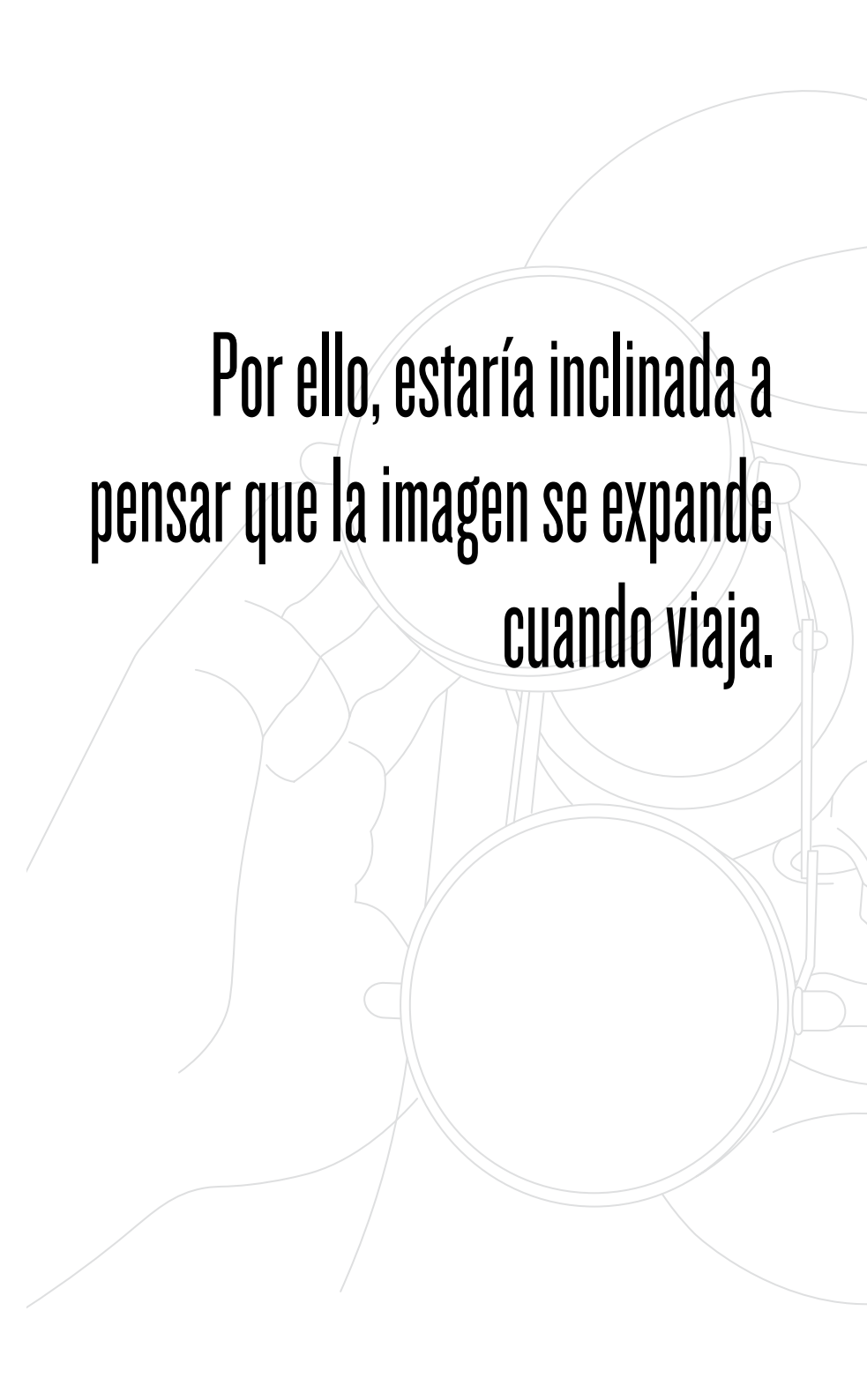
¿En formatos que median entre experiencias y técnicas?

¿Lo hace como un virus que se propaga por el espacio y en el tiempo?

¿O sumergiendo al ojo en superficies a la medida de su cuerpo?

Algunos dirán que es tan solo desde su reproductibilidad, sin embargo, la expansión de la imagen es más compleja que un ensanchamiento de sus bordes, un cambio de formato o el alcance de su reproductibilidad.

Por su parte, inmersión y expansión parecen tener un objetivo común: producir la sensación de estar envuelto en el espacio de la representación, donde el observador y lo observado parecen ocupar el mismo espacio y tiempo.



**Por ello, estaría inclinada a
pensar que la imagen se expande
cuando viaja.**

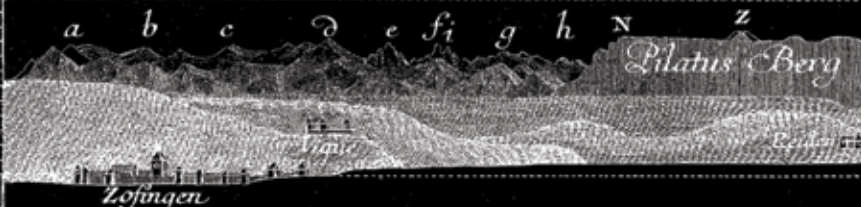
783 40 7

v

Hauteurs sur le Niveau. Dalt' sur la Carte de Sellr
Toises Lignes

8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	7 ^{''}	8 ^{''}
8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	8 ^{''}	7 ^{''}	8 ^{''}
17 ^{'''}	17 ^{'''}	18 ^{'''}	18 ^{'''}	12 ^{'''}	12 ^{'''}	12 ^{'''}	19 ^{'''}	20 ^{'''}	7 ^{'''}
9 ^{'''}	9 ^{'''}	4 ^{'''}	11 ^{'''}	11 ^{'''}	11 ^{'''}	6 ^{'''}	6 ^{'''}	4 ^{'''}	8 ^{'''}

Prospect Geometrique Des Montagnes neigées



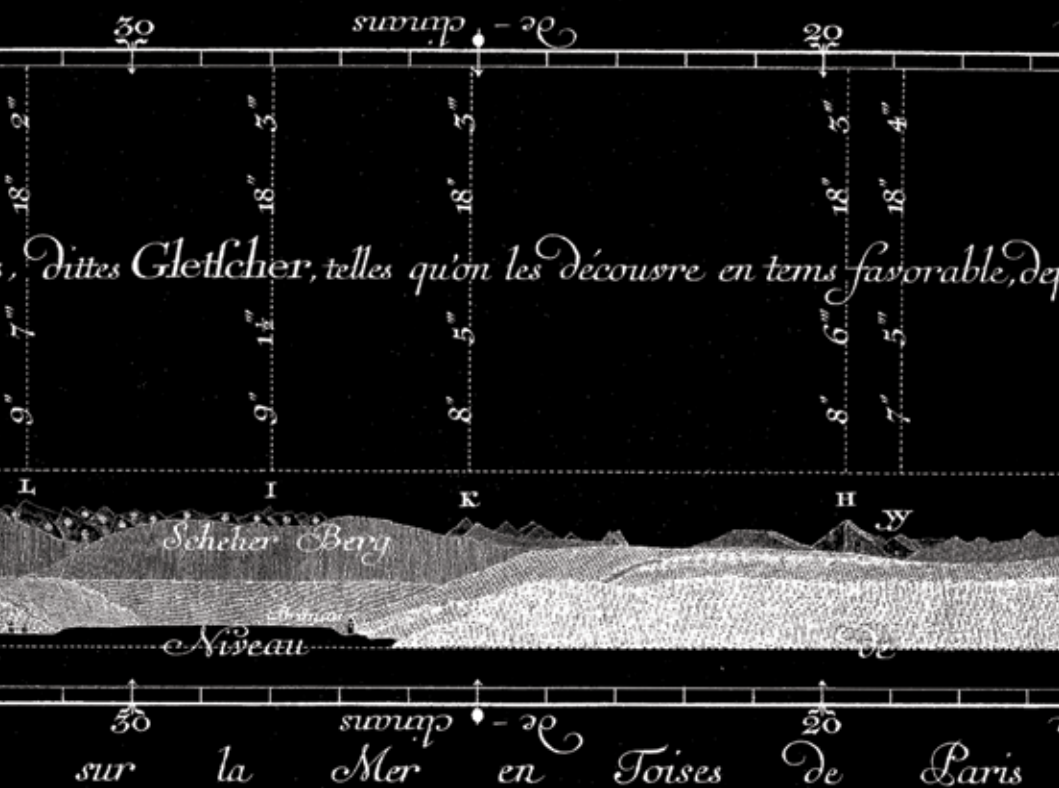
783 40 7

v

Determination de la hauteur

	Hauteur en Toises	
a, b, c, d, g, h. Monts Neiges en tout tems, et dont, voir la description du Fätlisberg par Scheukzer, A jugé être le somer du nord du Crispaltberg	2456.	Z. Somm
b. Autre sommet du Crispalt-berg, jugé de meme	2462.	et de ga
c. Autre sommet du Crispalt-berg, jugé de meme	2535.	Gothal
d. Autre sommet du Crispalt-berg, jugé de meme	2639.	Un Autre
g. Sommet du nord du Lucmanier-berg, jugé de meme	2654.	* Autre
h. Autre sommet du Lucmanier-berg, jugé de meme	2647.	I. Somm
e. Le Fätlisberg dans L'Engelberg	1803.	K. Somm
f. Cime du Rauchstok, territoire de Berne	1760.	H. Somm
i. Autre cime du Rauchstok	1739.	W. Glets
N. Extremite du nord du Pilatusberg, Canton de Lucerne	1145.	D. Mon
Z. Sommet du Pilatusberg, du Wiederfeld	1166.	E. Mon
		M. Par

C. Ponceau Du, M. Vauvilliers 180



	Toises
Sommet du Mont St. Gothard, derrière et débordant de droite vers le sommet précédent, jugé être le Prosa ou Plattu du	2736.
le sommet du Gothard du côté d'Orient.....	2750.
les cimes du Gothard et des monts de la Fourche de la Reuss	2669.
et d'un des Monts de la Fourche de la Raviss du côté d'Orient	2522.
et d'un des Monts de la Fourche du côté du Rhone ..	2539. $\frac{1}{2}$
le sommet du Mont Grimsel.....	2527.
le sommet près le Grimsel, a la source de l'Ar.....	2571.
le sommet.....	2575.
le sommet du Wetterhorn.....	2496. $\frac{1}{2}$

W. Autre partie du Wetterhorn, cime
B. Cime du milieu du Schreckhorn
Entre le Schreckhorn et le Wetterhorn, es
entre ces deux Monts et le Mettenberg
V. Le Mettenberg.....
J. Le Mont Eyger.....
G. La plus haute des cimes du Wietsch
L. Mont.....
K. Sommet du Letschberg, par delà
C. Mont.....
A. L'Jungfrau berg.....
ss. Sommet du Mont Gemmi.....

Degrez de Declinaison à l'10 Oüest.

Degrez de Declinaison	Pouces	Lignes
16	8	5
17	8	5
18	7	9
19	6	6

Canton d'Yry, et de l'Oberland du Canton Berne.



Degrez de Declinaison à l'10 Oüest.

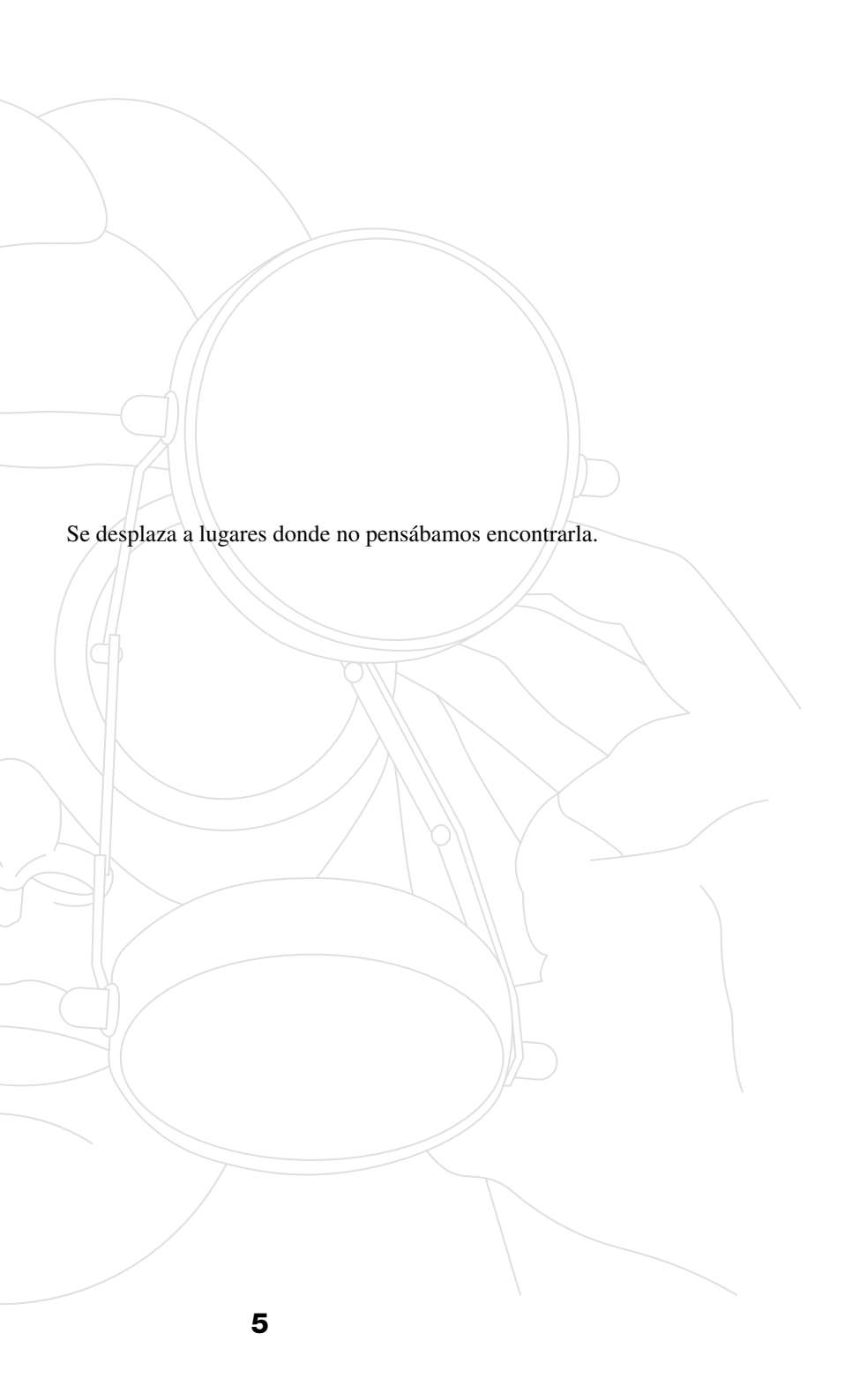
Avertissement

L'instrument dont on s'est servi pour mesurer toutes ces hauteurs est un niveau d'eau de 24 pieds de Roy de longueur. Au bout opposé à celui où l'on vise s'éleve perpendiculairement une baguette jusqu'à ce quelle raze le sommet de la montag' qu'on veut mesurer. Le nombre de pouces & lignes que cette baguette fournit d'hauteur sur le niveau, joint à celui de la long' de l'instrum, & de la distance de la mont' du lieu où l'on est, donne par une regle de trois, la hauteur de cette montagne sur le niveau appa^r. Toutes les distances ont été mesurées sur la carte de Scheuchzer avec le pied de Roy et le pouce en vertu de correction faite y a été évalué à 3266 toises 4 pieds. On a eu de plus une table calculée sur les principes de M. Picard pour déterminer les haussiemens du niveau appa^rent sur le vray, & l'on a pris sur cette table suivant la distance le nombre de toises de ce haussiement, qui ajoutés au precedent a donné la hauteur de la montagne sur le niveau vray. Enfin en vertu d' asses bonnes experiences du barometre on a évalué la hauteur de la forteresse d'Arbourg sur la Mer à 237 toises de Paris, & ces 3 sommes additionnées ont déterminé toutes les haut' des Mont^s de ce Prospect. Tout ce qui n'est pas neige en tout tems est haché dans le dessin. Ce qui na que le simple trait est Gletscher, par roc, ou precipice. Toutes les cimes pointues & dont le talus est roide sont de roc et n'ont pas de neige. Fait au Chat^l d'Arbourg en jan^v. 1755. Par l'Auteur de la methode d'un Therm. Universel 3^e Correction.

Gravé par Vob. Cour. Letter. à Arbourg.

à 10 lignes au Nord du Sud, au Sud de la place d'Arbourg

Pouces Lignes
Haut^r sur le Niveau. Dille sur la Carte de Sch.
13



Se desplaza a lugares donde no pensábamos encontrarla.

Estéreo

Nostalgias

Aún atrapada en un marco diminuto, no deja de viajar. Inmerso en la imagen, el ojo recorre los espacios que otro ojo diseña. La imagen que se expande es la que busca el movimiento y una experiencia del cuerpo transportado.

Around the world in 60 minutes



Laughable, interesting and exciting scenes from every land—A set of views of absorbing interest and a beautiful aluminum, Crystal lens stereoscope for **ALMOST NOTHING**

Hundreds of people are daily taking advantage of our very liberal and decidedly interesting offer.

Magnificently finished and exquisitely colored photo views in place of the antiquated old-timers. A most pleasant and interesting way to spend an hour journeying around the globe, viewing places of greatest interest, most beautiful scenery and incidents and sights of travel. Fun, interest and instruction combined. Every view an actual photograph in natural colors, an effect never before attained excepting at many times the cost.

These views illustrate some of the most noted places in the world—mountain scenery, waterfalls and other famous natural phenomena—some of the world's most famous buildings, places of historical interest and places famous for beautiful architecture and places that we all should know about.

ture or beautiful natural scenery. This set is of great educational value, presenting, as it does, realistic likenesses of scenes and places that we all should know about.

El estereoscopio en sus principios fue pensado como un dispositivo de *tele* visión en virtud de su facultad de simular la tangibilidad de objetos y espacios fotografiados. Al disponer frente a los ojos del espectador dos imágenes casi idénticas, cada ojo navega buscando puntos de convergencia, siguiendo los fundamentos de la visión binocular. Frente a cada globo ocular se interpone un lente que acerca las imágenes otorgando una sensación de profundidad que modifica distancias y referencias espaciales. La estereoscopia considera la distancia interocular para producir un conglomerado de superficies cercanas y distantes que no corresponde a una representación proporcional del espacio. Observar por medio de este aparato parece transformar la demarcación entre el espectador y el espectáculo, proponiendo al ojo un espacio cercano y sin bordes, en el cual la profundidad de campo alinea puntos donde ambos ojos convergen. En el espacio producto de la convergencia, un par de ojos aparentemente libres recorren espacios deteniéndose, revisitando y obviando secciones de la imagen.



La inmersión en la estereoscopia implica considerar relaciones entre los ojos, la cámara, la mirada y la imagen. Estas relaciones se enmarcan en contextos culturales, estructuras de poder, formas de producción y expansión de las imágenes, además de la dimensión subjetiva de aquello tras la cámara y frente a esta. En suma, la técnica trasciende la identificación primordial e inevitable del ojo del espectador y el lente de la cámara¹.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la estereofotografía fue por décadas un medio popular de representación del mundo moderno. Por medio de este tipo de fotografías, circularon imágenes de territorios colonizados que respondieron a un frenesí por lo visible y a la expansión geográfica del viaje. Para la época, pareciese como si el mundo entero se tornara visible y al mismo tiempo apropiable². La pornografía, el turismo, la reportería gráfica de guerra y la educación escolar fueron algunos de los muchos terrenos en los que se produjeron imágenes estereoscópicas con el interés de confluir visión y cognición. Sobre estas, el ojo adquiriría una cierta experiencia espacial, donde el *yo he visto* aparecía equivalente al *yo conozco*. La exploración a partir de puntos de convergencia de los pares de imágenes permite enlazar momentos de esta con aparente libertad, desplegar complejas genealogías de la representación y traer particularidades de la subjetividad de quien observa.

El estereoscopio confiere al ojo la sensación espacial de un lugar u objeto que no se encuentra presente, en consecuencia, las estereofotografías desde su aparición eran comercializadas como sustituyentes de la experiencia misma.

“El efecto que perseguía el estereoscopio no era solo de semejanza, sino de una aparente tangibilidad inmediata”³ que añadía otro estímulo a la experiencia de observar fotografías. Su popularidad aceleró la aparición de una crisis referencial, al manifestar la inhabilidad de los ojos para ver lo que se encuentra en el espacio, desencadenando preguntas acerca de la percepción de la distancia y su relación con el cuerpo. Para mediados de siglo XIX y principios del siglo XX, la sensación de cercanía visual que otorgaba el dispositivo atañía a la cognición y se preguntaba por ella, y estas preguntas por alrededor de 30 años acompañaron los salones de clase del mundo, fortaleciendo un próspero comercio de dispositivos para la educación visual.

¡¡¡NUNCA HABRÁ DIVERGENCIA

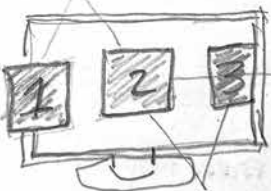
NATURAMENTE



IF YOU WANT AN OBJECT IN FRONT

ESTAR PARALAJE DEL BACKGROUND

NO HAY INFINITO



0 PARALAJE

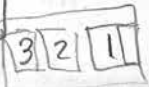
DISPARITY



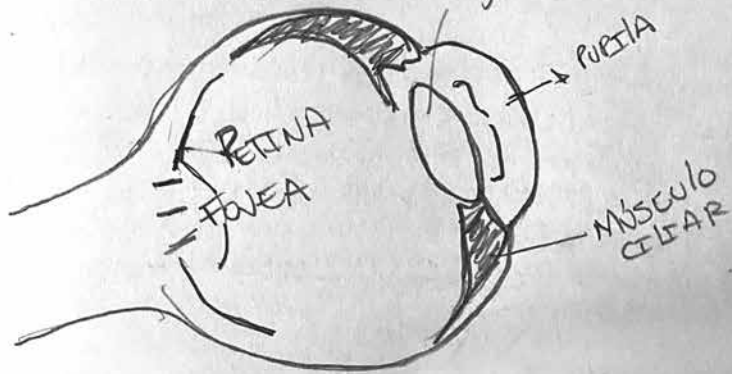
X VERTICAL
X ZOOM

CANT TOUCH THE SIDES

+ PARALAJE



CEJAS NO SEMPREVE



-color

CAMPO FOENAL

MOVIMIENTOS SACADICOS

MOVIMIENTOS DE CONVERGENCIA

RAPIDOS

LENTOS

La fisiología óptica de la que parte el estereoscopio pone a la visión como objeto del conocimiento, donde la respuesta del ojo a los fenómenos lumínicos y al movimiento del cuerpo está asociada a procesos de cognición. La observación a través del estereoscopio obliga a hacer primero un paulatino movimiento de convergencia de la retina para que el ojo se adapte a la distancia a la que se encuentran las imágenes. Durante el tiempo de observación por medio del aparato, el ojo reacciona con pequeños movimientos denominados sacádicos, en los que el músculo ciliar se mueve constantemente para que la fovea pueda acceder a puntos de enfoque específicos. Estos movimientos los hacemos todo el tiempo en nuestra experiencia visual cotidiana del espacio. Desde los puntos de convergencia se estimula una ilusión de profundidad, por ello, la visión estereoscópica poco tiene que ver con la representación del espacio, está más relacionada con la capacidad del cerebro de buscar convergencias. La imagen estereoscópica nos acerca a la vertiginosa incertidumbre sobre las distancias que pudieran separar a las formas. Su exploración supone una acumulación de diferentes intensidades de relieve. Nuestros ojos siguen un sendero entrecortado y errático, buscando la profundidad de la imagen. La discontinuidad y la no convergencia son herramientas de reflexión sobre la realidad misma: discontinua, incongruente y nunca completa; sobre la cual buscamos relatos, historias, memorias e imágenes desde las que podamos extraer continuidades aparentes. El ojo recorre espacios no homogéneos y sigue los relieves de la imagen desde una experiencia háptica, buscando puntos de convergencia para tener una continuidad sensitiva. Por ello, cada recorrido por la imagen es diferente: distintos componentes de ella toman protagonismo en cada observación.

A lo largo de su obra, Marcel Proust usa como metáfora diversos aparatos ópticos para reflexionar sobre el tiempo y la visión en el mundo moderno. La profundidad óptica del estereoscopio es para Proust la analogía perfecta para describir la percepción de la profundidad del tiempo. En las metáforas temporales de Proust, el principio óptico de la estereoscopia es considerado desde la comparación de dos memorias suficientemente distantes, mucho más distantes que los cuadros de una película, pero suficientemente cercanas como para asociarse a una misma imagen. Estar en contacto con estas dos memoria cercanas, produce una profundidad temporal que da forma a la complejidad del relato en el recuerdo. Como artista, la visión de Proust responde a una solución estética que piensa algunos recuerdos como pequeños movimientos de convergencia que relacionan la vertiginosa incertidumbre de la distancia entre memorias⁴. El recuerdo entonces se activa en un momento específico cargado de complejidades, análogo al instante fotográfico y lo que este trae al afecto. Tanto el ver como una actividad fisiológica, como el observar como actividad analítica, son experiencias activas en las que el tiempo opera transformando la percepción. En la actualidad, ambas son herramientas efectivas para comprender los dispositivos por los que velozmente se reproducen y viajan las imágenes.

La estereoscopia se popularizó en los Estados Unidos junto con intereses expansionistas y un creciente sistema de imágenes del mundo, que permitió al observador y consumidor de clase media acercarse a lugares que para la época no podían ser visitados fácilmente. Entre muchas de las fotografías estereoscópicas comercializadas, los tours estereoscópicos, en particular, fueron un producto que construyó relatos del mundo antes de la radio, el cine y la televisión. Estos sets de fotografías tomaban

como tema un lugar capitalizable desde la distancia y lo exploraban a partir de mapas y observaciones generalizadas. Con el tiempo, las imágenes de los tours estereoscópicos fueron reagrupadas en colecciones mucho más extensas que promovían viajes alrededor del mundo, organizadas por índices geográficos, étnicos, culturales, arquitectónicos o históricos, proponiendo diversas categorías de las mismas imágenes. La representación de estos espacios distantes y su sensación de tangibilidad, impulsó un mercado de destinos estereoscópicos que envió a muchos fotógrafos a desplazarse para retratar lugares lejanos, con el fin de traer dichos lugares ante los ojos del espectador. Al reverso de cada estereofotografía, comúnmente se encontraba impreso un texto en el que se precisaba el lugar fotografiado y se añadía información sobre este.



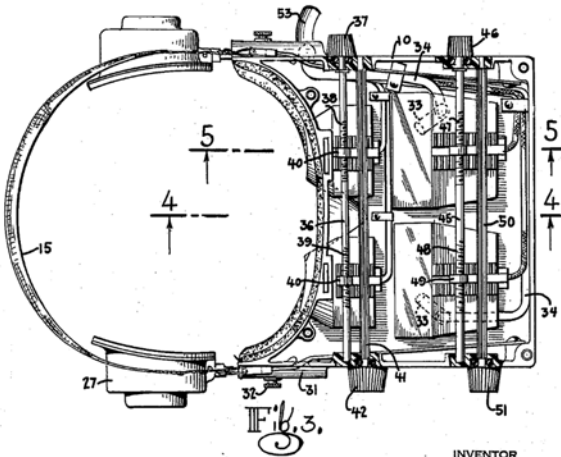
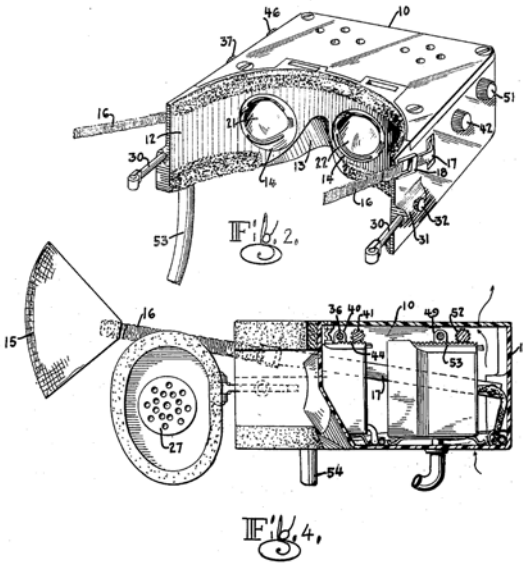








Los *armchair travels* (viajes de sillón) como se le conocía popularmente a los tours estereoscópicos, buscaban presentar otros mundos, separados, distantes y entendidos como lejanos, sin el mayor esfuerzo en desplazamientos. El lugar llegaba a los ojos categorizado, seleccionado y narrado, a través de una tecnología que otorga una cierta sensación de cercanía. La artista brasileña Lygia Clark propone una perspectiva psicológica, al diseñar en 1968 un dispositivo visual que resuena con la visión binocular⁵, alterando las formas en las que se experimenta el diálogo entre el afuera y el adentro. Partiendo de la idea de que interior y exterior no están separados, sino desconectados. En sus búsquedas por un diálogo con ese entorno desconectado, encuentra que pensarlo desde el tiempo y la experiencia, permiten entender al sujeto y al espacio sin medida ni forma que les defina, problematizando cualquier subjetividad categorizada. El mismo año en el que Clark realizó la obra *Diálogo, Gafas*, Ivan Sutherland también lanzó un dispositivo similar: el primer casco de realidad virtual desarrollado por la Universidad de Harvard. Dos inquietudes paralelas, con artefactos aparentemente similares, sin embargo, Lygia Clark le otorga al receptor la necesidad de descifrar sus estímulos y esforzarse por establecer diálogos con otros. Por su parte, la Espada de Damocles de Sutherland, se despliega del deseo por usar todos los canales para comunicar lo que la mente ya sabe interpretar.



INVENTOR
Morton J. Kelly
 BY *Broffard*
 HIS ATTORNEYS

0781 KODAK AEROGRAPHIC SAFETY

0782 KODAK AEROGRAPHIC SAFETY

0783 KODAK





Como colombiana, al encontrarme con estos viajes de sillón, me interesaba conocer cómo se produjeron y qué lugares fueron fotografiados en el país. Me interesaba trazar imaginarios del turismo colombiano más allá de los trazados por el gobierno para promover el turismo luego de décadas de violencia y narcotráfico. Las imágenes de los tours estereoscópicos de Colombia registrados durante el auge del dispositivo, corresponden a una serie de viajes realizados en 1896 por el fotógrafo estadounidense D. H. Ashton⁶. Las estereofotografías correspondientes a este viaje⁷ recorren Barranquilla y sus alrededores, movidos por el reconocimiento internacional de la ciudad como el puerto marítimo y su cercanía con el canal de Panamá; pocos años antes de que pasara a manos estadounidenses. Más que un recorrido documental por Barranquilla, Ashton seguía pautas comerciales que aseguraban el supuesto éxito del producto. Sus imágenes buscaban patrones utilizados incansablemente en tours alrededor del mundo, los cuales reposaban en miles de casas norteamericanas y europeas, insertándose en la intimidad mientras generaban relaciones de consumo y producción de subjetividades similares a los de la radio y la televisión⁸.

Las decisiones de producción de estas imágenes partían de intereses expansionistas propios de un mundo entendido como moderno y se integraron a un sistema de producción masiva organizada en categorías y narraciones con ideologías segmentarias. La categoría *Washing day* por ejemplo, fue una imagen recurrente para tours por países como Filipinas, Perú, Cuba o Panamá en la que se retratan escenas locales del lavado de ropa en el paisaje local. Estas imágenes protagonizadas por mujeres y paisajes seguían composiciones provenientes de la pintura costumbrista, en las que la ropa limpia da cuenta de estándares sociales y laborales. La mayoría de las escenas suceden al aire libre, realizadas por mujeres

Food
 K. Song 7.6. 24, 1926 - 3 hrs.
 " " 20. " 4 hrs.
 J. Wadell Feb 24 - 2 "
 K.L. Song Nov. 5 30 minutes
 J. Wadell March 8 2 1/2 hrs
 " " 26 6 "
 H. Young Jan April 13, 1926 4 1/2 "

Notes
 (Boundary of Canada - Jordan's)
 (also Plate 54)
 (Continues to edge) - Jordan's
 Killings of South America.

H. Young June 21, 1925 - 5 hrs
 " Feb Jan 2, 1926 - 3 "

K.L. Song 7.6. 24, 1926 3 hrs.
 " " 20. " 4 hrs.
 J. Wadell Feb 24 - 2 "
 K.L. Song Nov. 5 30 minutes
 J. Wadell March 8 2 1/2 hrs
 " " 26 6 "
 H. Young Jan April 13, 1926 4 1/2 "

H. Young
 Feb April 21, 1926 - 2 hrs
 5 1/2 "

~~K.L. Song~~ Apr. 20. 1926. 1 hr.
 J. Wadell April 20 - 5 hrs
 " 20 - 4 "
 " 27 - 2 1/2 "

mayores y niñas en situaciones bastante precarias, mientras que en las estereofotografías estadounidenses las escenas son cómicas o infantiles. Esta exotización de los sujetos fotografiados en países denominados “subdesarrollados” es abiertamente rastreable desde los comienzos de la fotografía documental, donde indígenas tanto como lavanderas negras resultaban un banquete para el ojo en busca de mercancías para el consumo visual. Ver a estos sujetos denominados incultos en actividades de limpieza o negocios, le permitía al observador relacionarse visualizando posibles relaciones económicas tras los símbolos del lugar que visitan. De esta manera las imágenes proporcionaban una suerte de previsualización de la cultura sin buscar posturas críticas frente al lugar. Sin embargo, y a pesar de su irrefutable corte colonialista, son consideradas parte importante del acervo de la memoria visual del Caribe colombiano⁹ y su observación detallada me permitió construir narraciones que conectan estas imágenes a procesos históricos de la ciudad, seguidos por iguales lógicas categorizantes y canibalizantes¹⁰.

El turismo, sin embargo, no es solo una actividad de consumo de lugares, sino que también es una fuerza que dinámicamente los crea¹¹. Produce mapas espacializando significados sociales; traza un relato sobre el territorio tomando mitos, sueños, ideas y acontecimientos. Al crear espacios y ubicarlos en un mapa, el turismo los integra a un relato local y global, que al igual que las carreteras diseña nuevas rutas para olvidar otras.

Los tours estereoscópicos señalan lugares y temas por observar. En mi caso, puso en la mira espacios que, aunque importantes a nivel comercial y esenciales patrimonialmente, han sido descuidados en su administración por nuevos proyectos cada vez más “modernos” y globalizados. Los centros históricos ya no cumplen su misma función y su valor reside en su especulación patrimonial, mientras que las dislocadas periferias siguen un cambio progresivo lejos del centro, obedeciendo a tendencias globales de consumo.

Durante diciembre de 2016 y enero de 2017, como parte del análisis a estas imágenes, realicé un recorrido por los espacios fotografiados en el centro de Barranquilla. Llevar las estereofotografías a los ojos de historiadores barranquilleros y residentes del centro de la ciudad, me permitió abrirme a otras rutas del Caribe. Llevar el espacio estereoscópico del viaje de Ashton, a los ojos del transeúnte desprevenido causó diversas reacciones de acuerdo con cada sujeto, pero en general fue una actividad que dinamizaba la interacción entre personas. Comerciantes, trabajadores, habitantes y transeúntes del centro de la ciudad reconocían las similitudes con los dispositivos de realidad virtual popularmente presumidos como novedosos. El material de archivo confrontó la nostalgia al pasado con el imparable presente. Con precisión, estos observadores ubicaron los lugares fotografiados y señalaron sus transformaciones a lo largo del siglo; sus narraciones se componían de disgustos políticos, experiencias familiares, datos históricos e imaginaciones.





VISUAL EDUCATION

LINE OF
COMPANIES



TEACHERS' GUIDE TO
KEYSTONE "600 SET"

KEYSTONE VIEW COMPANY

(INCORPORATED)

EDUCATIONAL DEPT.

MEADVILLE, PA.

CONCRETENESS IN EDUCATION

By **WILLIAM C. BAGLEY, Ph.D.**

PROFESSOR OF EDUCATION, TEACHERS COLLEGE,
COLUMBIA UNIVERSITY

**EXPERIENCE
IS THE BEST
TEACHER**

It is an old saying that experience is the best teacher. One may, indeed, go beyond this and say that experience is the only real teacher. If we wish to learn about regions that we have never visited, we study maps and pictures and verbal descriptions of these regions; but our study is quite futile unless we are able to translate these maps and pictures and words into our own experiences. We cannot understand an event in history unless we are able to imagine ourselves in the same situation that conditioned the event, and in order to do this we must have had experiences which we can recall and reconstruct into a likeness of the situation. We cannot comprehend an industrial process unless we can call upon our experience to interpret the various phases of that process and their relations to one another and to the process as a whole. Theoretically, the most effective kind of education is that in which the learner is brought face to face with actual concrete situations. Theoretically, geography is best taught by travel, inspection, and surveys; civics, by actual participation in social enterprises; industry, by actually turning raw materials into useful commodities. But there are many difficulties in the way of realizing these theoretical advantages of direct learning through actual experiences. Not only is the expense in time and money often prohibitive, but the very complexity of the actual experiences themselves may easily confuse the learner; he is quite likely to be distracted by the multitude of details, and the important lessons are then certain to be overshadowed and obscured.

**ILLUSTRATIVE
MATERIALS
MUST IMPRESS
BY THEIR REALITY**

Effective teaching depends very largely upon the ability to choose just the right details that will force home the important lessons; to provide an abundance of concreteness at just the





El material de archivo a través del estereoscopio, permitía a los barranquilleros recorrer un pasado aparentemente cercano al presente. La reacción ante la novedad de la técnica era evidente en comparación con los ejercicios de reconocimiento de imágenes hechas sin el estereoscopio. Los comerciantes de la zona, otorgaban un valor mercantil a los espacios desde la nostalgia de un pasado irrecuperable. Muchos de los comerciantes veían inmediatamente en el dispositivo y las estereofotografías el potencial necesario para persuadir la mirada de la administración actual e impulsar la recuperación del centro histórico desde la gentrificación, tal como se practica en diversos centros urbanos alrededor del mundo. Sin embargo, su promesa más grande parecía consistir en la visita del turista, en la reactivación del espacio a partir de la presencia de visitantes extranjeros y locales, que con el tiempo han dejado de visitar e identificarse con el centro de la ciudad. La experiencia con el dispositivo en la mayoría de los casos resultaba en una pequeña anécdota que resonaba en los afectos del observador. Las imágenes detonaban reflexiones sobre la vida en la Barranquilla de principios del siglo XX, las malas decisiones administrativas, los actualmente extintos oficios informales, la fundación de la ciudad, el comercio local y el desplazamiento de los grupos indígenas de los centros urbanos, entre muchos otros temas que aparecían tangencialmente en las estereofotografías. Observar por medio del estereoscopio estaba lejos de ser una experiencia individual. Durante mi visita a Barranquilla, dialogué y presenté el material a más de cuarenta personas, y en todos los casos observé que la sensación tridimensional estimulaba la necesidad de comunicar la experiencia a otras personas.

Luego de presentarles el material, las personas comúnmente invitaban a otros a observar, indicándoles la manera en que debían tomar el aparato, además del tiempo y concentración que requerían para que la imagen tomase nitidez en el centro del campo visual. Estas imágenes que, durante su producción fueron pensadas como un algo comercializable y generalizador frente al mercado de destinos estereoscópicos, a los ojos de los habitantes actuales de la región, se transformó en detonante de memorias individuales e históricas compartidas en colectivo. El turismo visual del siglo XX, en este caso, recuperó un relato que para muchos estaba en el olvido, como la historia misma.

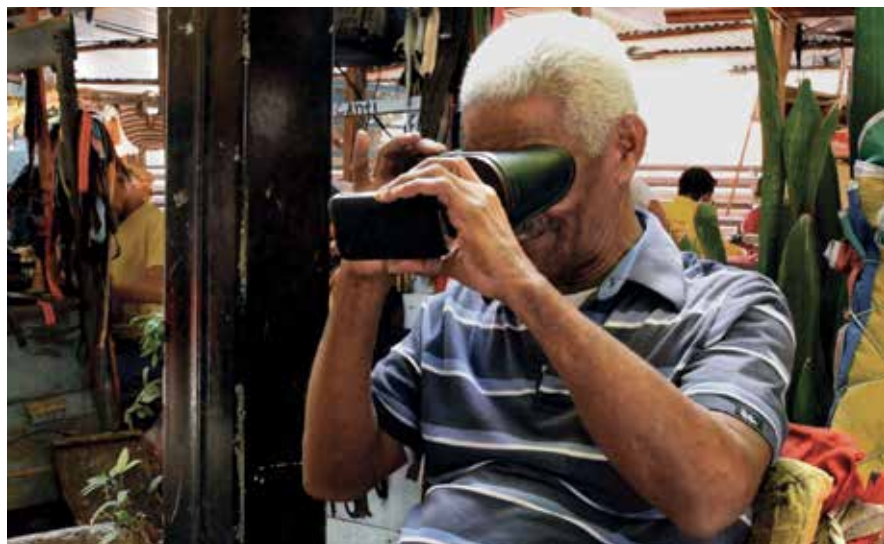
En los ciudadanos mayores, el encuentro con la imagen era casi instantáneo, la historia de este reportero visitante desmontaba las ya muy conocidas y repetitivas imágenes provenientes de familias adineradas registrando sus vidas cotidianas. Para otros, el que las calles de Barranquilla fuesen fotografiadas por un lente extranjero las insertaba en el sistema de los signos del turismo global frente a un sinnúmero de destinos en el mundo y eso resultaba motivo de orgullo.

La relación entre ficción e historia es seguramente más compleja de lo que jamás seremos capaces de expresar con palabras. El documento de archivo plantea una pregunta que solo se responde a través de la imaginación, entrelazando hechos históricos, recuerdos y la observación de algo presente y dado. El pasado natural muere a su paso y el pasado histórico sobrevive al presente¹². En el mundo natural, el tiempo se

entiende por el proceso natural de muerte y reemplazo, pero el conocimiento histórico comienza con la forma en que llegamos a poseer ese conocimiento. A través del estereoscopio, estos documentos se acercaron a las experiencias del observador, recreando el pasado desde la engañosa sensación de la cercanía visual. “¡He visto esto antes!”, es la reacción común a las imágenes, de quienes para la época no habían nacido y su experiencia visual parece heredada. Es así como el archivo se presenta a la experiencia, como círculos convergentes de imágenes ancladas a recuerdos borrosos en espacios que nos parecen familiares. Para los ciudadanos del centro de Barranquilla parece que la supervivencia del pasado es la idea que finalmente podría resolver problemas de administración, y mediante la etiqueta de patrimonio y recreación, otros ciudadanos podrían conectar nuevamente con el centro de la ciudad.

Sin embargo, para los descendientes de Mokaná, las imágenes del estereoscopio les recuerda un pasado pasado, arrasado por la globalización e irrupción de entornos naturales. La estereofotografía y sus imaginarios de modernidad globalizada no les toca de la misma forma que a los habitantes del centro. A lo largo de las entrevistas, los descendientes de este pueblo originario no parecen interesados en exhibir su herencia, protegiendo los únicos vestigios de patrimonio que tienen: la tierra y los pocos recursos que quedan luego de la manipulación inconsciente de su entorno natural.





Junto con los habitantes de Barranquilla, Puerto Colombia y sus alrededores, se ejerció el acto de leer signos: reconocerlos o incluso reconocer desconocerlos. La revisión al archivo en las condiciones descritas incorporó características identitarias a signos presentados por las técnicas estereoscópicas del siglo XX. Componiendo experiencias en las que mientras el ojo viaja por una Barranquilla en busca de modernidad, los pies recorren calzadas averiadas, aguas sucias y paisajes posmodernos. La memoria involuntaria y eidética pronuncia actos de reconocimiento de uno mismo frente a lo que se recuerda, ya sea traído por experiencias propias o representaciones de otros, con todo lo problemático que esto último resulte para los imaginarios tanto locales como globales. Sin embargo, los ejercicios de observación activa y en grupo, abren otras posibilidades de creación de imaginarios, contraponiendo diversas experiencias del espacio. Las imágenes que transmutan de región a región también se mezclan entre historias e imágenes sincréticas, tan reales como ficticias y no por ello dejan de ser identitarias. Y al final persiste la pregunta, ¿pero cómo es que la imagen se expande?

NOTAS

1 Para Jean-Louis Comolli, ojo y cámara son entes relacionados no equivalentes, pues desde una posición historicista, la multiplicidad de instrumentos ópticos ha dispuesto miles de visiones tras la mirada de hoy. Asimismo, el ojo no se encuentra frente a una cámara, sino frente a un dispositivo de producción de imágenes que desplaza y a la vez legitima la visión humana. Los cientos de pequeñas máquinas del siglo XIX destinadas a la reproducción de la imagen hacen parte de la taxonomía de una gran máquina de representación de la cual las sociedades han participado (122).

2 Jean-Louis Comolli. *Machines of the Visible*. En *The Cinematic Apparatus*, editado por Teresa de Lauretis y Stephen Heath. (Basingstoke, UK; Macmillan Press, 1980) 123.

3 Jonathan Crary. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. (Murcia; Cendeac, 2008) 162.

4 Roger Shattuck. *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in A la recherche du temps perdu*. (New Jersey; Princeton Press, 1983).

5 Lygia Clark. *Diálogo: Óculos* 1968.

6 Hilda Piedrahita. *Estereofotografías norteamericanas: una mirada sobre América Latina en tres dimensiones*. Catálogo de exposición (Bogotá; Fondo Cultural Cafetero, 1987).

7 Las fechas consignadas en las investigaciones de Hilda Piedrahita no coinciden con las fechas señaladas por el historiador barranquillero Adlai Stevenson. Este último le confirma a la autora del presente, que la toma de las fotografías fue durante 1896, dadas las características arquitectónicas de la iglesia de San Nicolás visibles en las estereofotografías de la colección de la Universidad de California. Debido a esta discrepancia de fechas, notas y registros en el archivo de UCR frente a la biografía del fotógrafo, se concluye que se dieron varios viajes a la región entre 1896 y 1940.

8 Erkki Huhtamo. *The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media*. En *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, editado por Eric Kluitenberg. (Ámsterdam; NAi Publishers, 2007) 99.

9 González Cueto, Danny. 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*. vol 1, núm 1 (Barranquilla; Universidad del Norte, 2004).

10 Krista Thompson. *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. (Duke University Press, 2007).

11 Mike Crank. *Cultural Geographies of Tourism*. En *A Companion to Tourism*, editado por Alan A. Lew, C. Michael Hall y Allan M. Williams (Blackwell Publishing: Oxford, 2004).

12 Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira (Madrid Ed Trotta, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

- COMOLLI, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*, Buenos Aires, 2010.
- CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, 2008.
- SHATTUCK, Roger, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in A la recherche du temps perdu*, New Jersey, 1983.
- PIEDRAHITA, Hilda, *Estereofotografías norteamericanas: una mirada sobre América Latina en tres dimensiones*, Bogotá, 1987.
- HUHTAMO, Erkki, *The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media*. En *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, editado por Eric Kluitenberg, Amsterdam, 2006.
- THOMPSON, Krista, *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Durham, 2007.
- GONZÁLEZ CUETO, Danny, *Una memoria visual para el futuro: la situación de los archivos fotográficos en el Caribe Colombiano*. En *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Barranquilla, 2004.
- CRANK, Mike, *Cultural Geographies of Tourism*. En *A Companion to Tourism*, editado por Alan A. Lew, C. Michael Hall y Allan M. Williams, Oxford, 2004.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira, Madrid, 2003.

LISTADO DE IMÁGENES

- Mapa y anotaciones de viajes para proyectos estereofotográficos. Colección Underwood y Underwood. UCR Museum of Photography. 1925. **p 2 y anverso del mapa 27**
- Dibujo a partir de la pieza de Lygia Clark: *Diálogo: Óculos*, 1968. Roberta González, 2020. **p 4 y 5**
- Perspectiva geométrica de montañas nevadas, *Prospect géométrique des montagnes neigées*, Jacques-Barthélemy Micheli du Crest, 1755. **p 6 y 7**
- Around the world in 60 minutes*. Publicidad en *Educational Screen*. Vol. I, enero, 1923. **p 9**
- Tecnologías para la Educación Visual*. Eliseo Ortiz, 2018. **p 10**
- Fotogramas de *Estereonostalgias y Telepaseos por un Lugar en el Caribe*. Angélica Piedrahita, 2017. **p 16, 17, 18, 19, 20 y 21**
- Imágenes extraídas de la patente *Stereoscopic Television Apparatus for Individual Use*. Morton Heiling, octubre 4 de 1960. **p 23**
- Estereofotografía aérea de Barranquilla zona centro del archivo de vuelos de 1935 – 1960. Instituto Geográfico Agustín Codazzi, IGAC. Bogotá Colombia. **p 24 y 25**
- A Colombian Washing Day - Along the Magdalena River Near Barranquilla, Columbia*. S.A. Keystone-Mast Collection, UCR/California Museum of Photography, University of California at Riverside. Impresión fotográfica, 7.18 x 4.18 pulgadas. Registro 1996.0009.X11517. **p 30 y 31**
- Visual Education: *Teacher's Guide to Keystone 600 Set*. Keystone Visual Instructions Series. Meadville, PA, 1930. **p 32 y 33**
- Wash Day*. Pennsylvania. V. J. Stanton. Keystone-Mast Collection, UCR/California Museum of Photography, University of California at Riverside. Impresión fotográfica 7.18 x 4.18 pulgadas, 1927. Registro 1996.0009.21300. **p 34 y 35**
- Fotogramas de *Estereonostalgias y Telepaseos por un Lugar en el Caribe*. Centro de Barranquilla. Angélica Piedrahita, 2017. **p 39 y 40**

AGRADECIMIENTOS

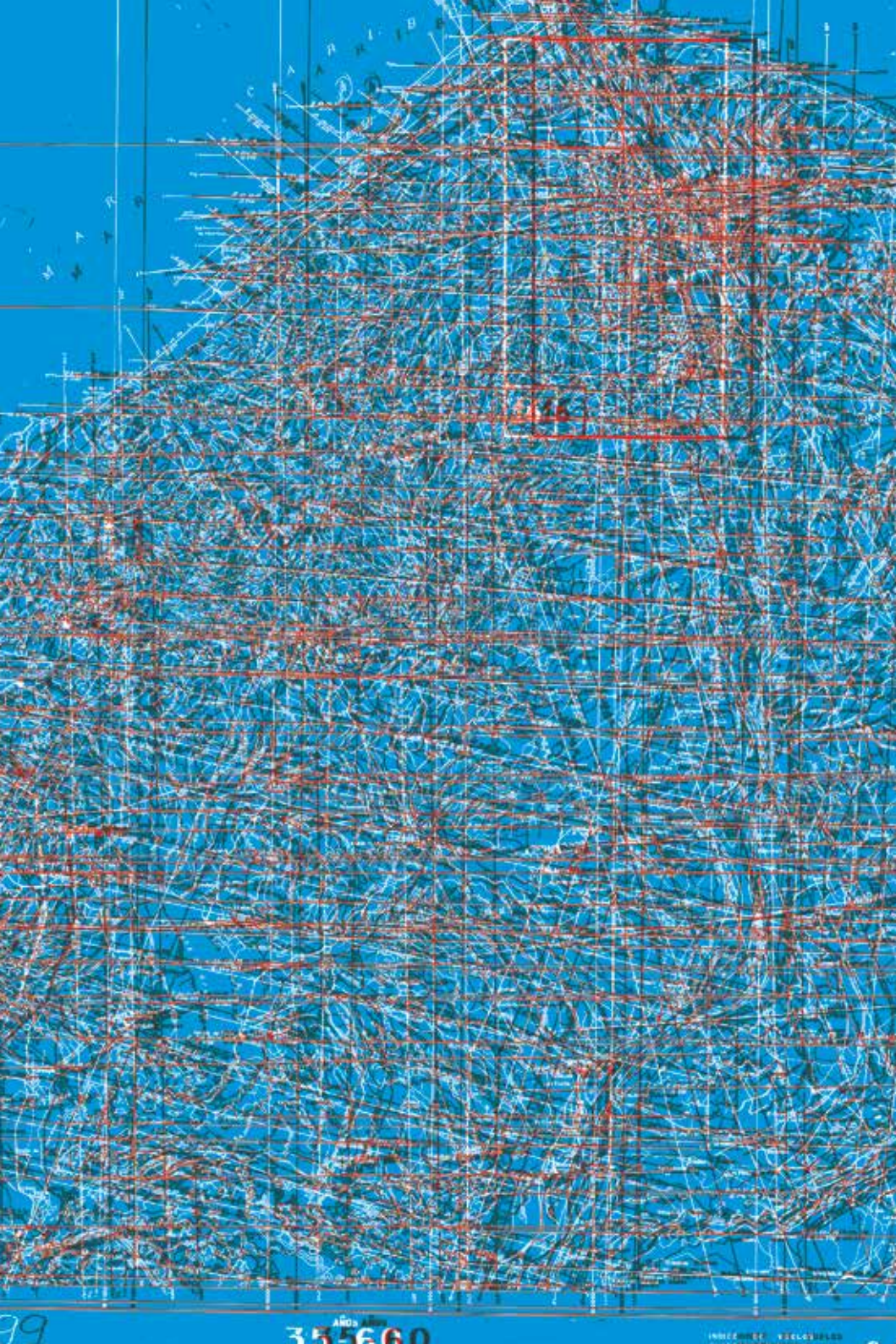
El anterior proyecto se produjo con la Beca de Investigación Creación de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana en Colombia durante el 2016 y 2017.

Y fue publicado en este formato con el apoyo de la Universidad de Monterrey UDEM en México durante octubre y noviembre de 2020.

Agradezco a Juan Camilo Segura, Nivaldo Castro, Dubán Mejía y Jao Gómez por su trabajo fotográfico y apoyo durante la producción del proyecto en Barranquilla. A la Universidad de California en Riverside por abrir y proveer asistencia en la consulta de la Keystone-Mast Collection. Y a todos aquellos que se han encontrado en este viaje conmigo y me han permitido escucharlos como escucharme sobre los viajes a distancia y la educación visual.

Autor **Angélica Piedrahita**
Corrección de estilo **Alberto Díaz**
Diseño **Roberto Salazar**
Dibujos y asistencia visual **Roberta González**

ISBN 978-607-29-2501-4
Impreso en Monterrey N.L. 2020



99

355660

INDICATED VELOCITIES