

¡A todo color!

**Turismo, urbanización y usos urbanos de la fotografía en Medellín,
1940-1980**

Juan David Sandoval Carvajal

Asesor:

Óscar Calvo Isaza

Doctor en Historia

Trabajo de grado para obtener el título de:

Magíster en Historia

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Maestría en Historia

Medellín

2017

¡A todo color!

**Turismo, urbanización y los usos urbanos de la fotografía en Medellín,
1940 – 1980**

Resumen

En esta investigación se aborda la historia de Medellín a través de la fotografía entre las décadas de 1940 y 1980, periodo de grandes transformaciones urbanísticas relacionadas con los planes de renovación urbana, el fomento turístico y las organizaciones sociales que promovían modelos urbanos opuestos a la lógica estatal. Se concentra en las funciones y usos de las fotografías por instituciones públicas y actores particulares, articuladas con las representaciones urbanas que cada uno promovía. Se sostiene que las fotografías son una tecnología socio-espacial que se articulaba con otras tecnologías para brindar información y conocimiento con el fin de coordinar estrategias de acción definidas en el espacio urbano. Se concluye que tanto las élites como los sectores populares comprendían el uso de las fotos como herramienta del progreso pero con una significación distinta: por un lado, una más enfocada en una estética de consumo y de criterios técnicos-instrumentales de la transformación urbana, la otra, con un criterio político-religioso que exaltaba el trabajo comunitario y autónomo de la urbanización. Sin embargo, ambas les asignaban a las fotos una misma función: la capacidad para ofrecer una imagen verídica que permitía coordinar de manera más eficaz los procesos urbanos que cada entidad o grupo realizaba.

Palabras claves

Fotografía, representaciones urbanas, turismo, planeación urbana, hábitat popular, modernización, Medellín.

Agradecimientos

Fueron muchas las personas que contribuyeron a que este trabajo pudiera realizarse. Inevitablemente será injusto con aquellos que no aparecerán destacados en estos agradecimientos. Por esta razón, quiero resaltar que esta investigación no la hice en solitario y mucho menos que haya sido fruto de mi ingenio (que en realidad es muy pobre). Aunque este trabajo esté registrado a mi autoría, la verdad, este es el resultado de un trabajo colectivo y solidario de muchas personas, amigos, grupos de investigación, centros de documentación, archivos y bibliotecas. Todos aquellos que estuvieron pendientes y atentos a mis dudas, requerimientos y cavilaciones les dedico este esfuerzo.

Al Flako y Giovanna: La identidad y lucha popular tuvo un espacio en esta investigación gracias a ustedes.

A Óscar Calvo: Si este trabajo tiene una contribución histórica es gracias a su orientación y confianza.

A Sintratogs: Todos sus esfuerzos alimentaron de forma invaluable los contenidos de este escrito.

A Laura, Alejandra y Cristian: Sus lecturas y su aporte a la redacción de este trabajo fue la demostración más memorable que tengo de la amistad y la cooperación académica

A la pareja oscura: La edición de las imágenes y del texto, el descubrimiento de fuentes fundamentales para esta investigación y las discusiones que me ofrecieron marcaron la rigurosidad y decencia de este trabajo.

A mi familia: porque siempre estuvieron ahí y nunca dudaron de este proyecto.

Contenido

Introducción	6
1. Ni viva ni muerta. Debates teóricos e historiográficos acerca de la fotografía y la imagen de la ciudad	21
1.1. La fotografía como arte: la visión formalista	22
1.2. La fotografía no tiene identidad ni unidad: la crítica posmoderna	25
1.3. Fotografía y cultura visual. Notas sobre la iconología crítica	30
1.4. Fotografía, imagen y ciudad	36
1.5. La fotografía como una tecnología socio-espacial	42
Conclusión	47
2. ¡A todo color! Exhibición, espectáculo y marca de ciudad. (1947 – 1970)	49
2.1. Una Ciudad abierta: la necesidad de alfabetizar una experiencia urbana	50
2.1.1. Una capital industrial	53
2.1.2. 1947: una ciudad abierta al mundo	57
2.2. La industria sin Chimeneas: la producción de símbolos urbanos	61
2.2.1. Un paraíso	62
2.2.2. Turismo institucionalizado	64
2.2.3. Ciudad Jardín de Colombia	66
2.2.4. Orquídea: una eterna primavera	68
2.2.5. ¡A todo color!	73
2.2.6. El progreso: la Medellín del ayer, del hoy y del futuro	79
2.2.7. El avión: símbolo de ciudad de congresos	83
Conclusión	86

3. Crecer y volar: la fotografía en la planeación urbana de Medellín, 1941 – 1975	88
3.1. La mirada totalizadora desde el aire	89
3.2. Los inicios de la zonificación y los registros visuales de obra	93
3.3. Observar desde el aire: la fotografía aérea y los dilemas de la urbanización	99
3.4. Convencer y prever: los usos de la fotografía aérea del Instituto de Crédito Territorial	104
3.4.1. Operación Zea	112
3.4.2. Urbanización Carlos E. Restrepo	118
3.4.3. Urbanización Santa Mónica	120
Conclusión	123
4. La infancia como símbolo de cambio. Representaciones de la urbanización en las fotografías estatales y populares (1943 - 1989).	126
4.1. La ciudad como escenario de representaciones en conflicto	127
4.2. La masificación como problema urbano. El estigma de la violencia en los nuevos pobladores	128
4.3. El tugurio como problema	133
4.4. Suburbio, migración e infancia. La representación urbana de Carlos Rodríguez y Giovanna Pezzotti	151
4.5. Urbanizaciones autónomas. Expresión visual del conflicto entre el estado y lo popular.	160
Conclusión	172
Conclusiones	174
Bibliografía	182
Anexos	192

Introducción

Medellín es la ciudad colombiana que tiene más protagonismo a nivel internacional por la imagen o marca que vende al mundo. Periódicos internacionales como *The New York Times* consideran que ha superado con rapidez su reputación como centro de operaciones del narcotráfico para erigirse como “una de las ciudades más progresistas de América Latina”. Una ciudad donde abundan bibliotecas y parques creativos en medio de barrios empobrecidos, que ha superado décadas de violencia para llegar a ser la “ciudad de la eterna primavera”, esa que “mira hacia el futuro”.¹ De igual modo, Medellín gana a menudo premios internacionales como el World Travel Awards al mejor destino corporativo por su infraestructura hotelera, recintos, comercio, gastronomía y especialmente por su experiencia en la captación de eventos del sector MICE (Meetings, incentives, conferences and exhibitions).² Así, la capital antioqueña se posiciona como “modelo internacional de urbanismo, innovación y cohesión social gracias a la alianza de las fuerzas privadas y públicas”³

Si bien ese “pasado negro” que representa Pablo Escobar tiene su origen a finales de los años ochenta y sigue siendo un obstáculo constante para el turismo de Medellín, es posible afirmar que esas etiquetas de la “Ciudad de la eterna primavera” e incluso la ciudad como el gran epicentro de importantes congresos y eventos a nivel regional e internacional, proceden de las décadas del sesenta y setenta. Discursos que no solamente pertenecen a la esfera de la imagen turística, sino que a su vez están articulados con las transformaciones urbanas que se promovieron por parte de la administración municipal en esos mismos periodos, y a la vez de modelos sociales que trataban de imponerse frente a problemáticas que “oscurecían” la construcción del espacio y de una imagen progresista y moderna de Medellín para el mundo, al igual que, hoy en día, lo hace la violencia y el narcotráfico.

¹ Nell Mcshane Wulfhart, “36 hours in Medellín Colombia”, *The New York Times* (New York) 13 de mayo de 2015. <http://nyti.ms/1MN8jZB>

² El Colombiano, “Medellín, mejor destino turístico corporativo de Latinoamérica”, *El Colombiano* (Medellín) 11 de octubre de 2015. <http://bit.ly/1Oy4esm>

³ “Medellín está de moda”, *Revista Semana* (Bogotá) 11 de diciembre de 2015. <http://bit.ly/1O0AneI>

Esta es la trama discursiva, histórica y socioespacial en la que este trabajo se inscribe, a partir del estudio de los usos y funciones que tuvieron las fotografías en la construcción y consolidación de diferentes proyectos urbanos que intentaron imponerse en la ciudad desde el turismo, la planeación y nuevas prácticas sociales que intentaron desestructurar formas de relación anticuadas o formas de asociación consideradas como peligrosas para la ciudad. La investigación se pregunta por el papel de la fotografía como tecnología socio-espacial en las disputas e intervenciones del espacio por parte del Estado y algunos sectores populares en Medellín entre 1940 y 1980. Se intenta, además, identificar cómo participa la fotografía en la producción del espacio de la ciudad. Así pues, la investigación opera en dos ejes paralelos, entre la historia urbana y la historia de los usos de la fotografía, buscando los puntos de contacto de cada uno y analizando su incidencia en las transformaciones urbanas de Medellín.

Esta investigación busca entonces seguir la invitación que hace Marshall Berman: “Ser modernos es vivir una serie de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las intensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y cambiar el nuestro”.⁴ El objetivo es mostrar esa dominación intensa de las organizaciones que tienen el poder de controlar y destruir y, a la vez, resaltar la historia de los sectores que fueron violentados y se enfrentaron a estas y construyeron narrativas visuales con una visión de modernidad distinta. Sin embargo, el método de esta investigación no se enfoca en dar cuenta de las representaciones literarias y los procesos de la modernidad capitalista como lo hace Berman, sino en el estudio de la circulación y los usos sociales de las fotografías mismas y cómo desde allí se desprenden determinadas representaciones en disputa.

El concepto de modernización siempre ha sido espinoso en las ciencias sociales. Su historia ha estado permeada por los fines ideológicos y científicos con que el término se usó. Su auge se hizo evidente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se expandió hacia América Latina como un término técnico, precisamente bajo inspiración de la sociología estadounidense que alimentó el discurso desarrollista. La teoría de la modernización que se estiliza en los años de posguerra se convierte en un patrón de procesos de evolución social

⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1989) 1.

neutralizados respecto del espacio y el tiempo: un conjunto de procesos acumulativos que se refuerzan mutuamente; leyes funcionales de la economía, la sociedad y la política, la ciencia y la técnica.

En la posguerra, la modernidad urbana se pregonaba de un modo ideológico y prescriptivo. El Estado había asumido de modo abarcador el conjunto de las tareas culturales para producir la transformación social. En el desarrollismo que se promovía, el Estado reunió toda una tradición constructiva, se volvió institucionalmente vanguardia moderna y la ciudad, su pica modernizadora⁵.

Para fines de la década de 1940, América Latina experimentaba grandes transformaciones urbanas. La ciudad empezó a ganar un gran protagonismo por su crecimiento y densidad. Como bien lo plantea José Luis Romero, los movimientos migratorios y los demás fenómenos que acompañan a la explosión urbana no podían producirse sino donde existía un polo de atracción y una posibilidad, efímera o duradera, de desarrollo⁶. Este polo de atracción se llevó a cabo por medio del papel que juegan el turismo y los medios de comunicación y por el resquebrajamiento de modelos socio-económicos coloniales como la hacienda y, en el caso colombiano, la indudable etapa de violencia que expulsó en grandes cantidades campesinos a las ciudades. Lo que más poderosamente atrajo la atención de los que querían abandonar las zonas rurales o las ciudades estancadas fue la metrópoli, la gran ciudad, la cual adquiría cada vez más una aureola difundida a través de los medios masivos de comunicación: los periódicos y revistas, la radio y, sobre todo, el cine y la televisión, que mostraban un paisaje urbano que suscitaba admiración y sorpresa. “La atracción era aún mayor si la ciudad había comenzado a dar el salto hacia la industrialización”⁷. Estas formas visuales e imaginarias estaban ligadas también a un factor que hace de la ciudad una opción frente a la crisis de las áreas rurales y, en cada caso a su escala, provoca las migraciones, las concentraciones de población y la “explosión urbana”⁸. Claramente, la ciudad latinoamericana no sólo poseía condiciones materiales para su desarrollo, como crecimiento

⁵ Adrián Gorelik. “Ciudad, modernidad y modernización” *Universitas Humanística* 56. 56 (2003) 21.

⁶ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo Veintiuno. 1984) 325.

⁷ Romero 326

⁸ Romero 329

poblacional y acumulación de capital, sino también medios visuales que posibilitaban la legitimación y expansión de la ciudad como espacio moderno.

En este sentido, la ciudad latinoamericana no sólo es un producto genuino de la modernidad occidental, sino que, además, es un producto creado como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla: es un artefacto ideológico de la modernidad. Como sostiene Adrián Gorelik, en América Latina la modernidad urbana fue un camino para llegar al desarrollo modernizador, no su consecuencia, lo que invierte toda la secuencia clásica de la teoría social sobre la modernidad y explica la así llamada “explosión urbana” en países que no han tenido análogos desarrollos económicos o institucionales como en Occidente⁹. La modernidad se impuso en América Latina como parte de un designio deliberado para conducir a la modernización, y en ese designio la ciudad fue el objeto privilegiado: fue al mismo tiempo el instrumento para recorrer el camino y la definición de su meta final nunca alcanzada. Como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla, la ciudad se convirtió en un artefacto ideológico de la modernidad, en la cual la fotografía es una tecnología que se sumó entre muchas otras para cumplir ese importante papel.

La modernización en este contexto ideológico desarrollista de las décadas de 1950 y 1960, sin duda perfila las diferentes formas de representar la ciudad. La relación entre formas culturales y los estudios urbanos tiene una larga y rica tradición tanto europea como norteamericana y latinoamericana. Los estudios urbanos desde una perspectiva cultural pueden trazarse desde las mismas historias de las ideas o intelectual, la historia de la literatura y más recientemente apoyada sobre narrativas, discursos y representaciones iconográficas. Sin embargo, en lo que respecta a los usos de las fotografías y las representaciones de ciudad que están en juego a través de ella ha sido poco lo que se ha investigado en el campo latinoamericano, y más reducido aún, en Colombia. Comprender, en esta medida, el papel que juegan las fotos en esa lógica de la modernización y los conflictos que generó ilumina una atractiva arista historiográfica por explorar de forma más amplia y profunda.

⁹ Adrián Gorelik, *Cultura urbana y pensamiento social en América Latina*. (Cambridge: Presentación en el seminario del Centre of Latin American Studies Cambridge, 2002)

Desde la década del ochenta del siglo XX, la historia de la fotografía latinoamericana empezó a tomar importancia con exposiciones de imágenes que, posteriormente en la década del noventa, se convertirían en libros donde se acompañaban las imágenes con estudios históricos sobre la fotografía y reseñas biográficas de los más destacados fotógrafos de esta región.¹⁰ La naciente historiografía de la fotografía en América Latina estuvo centralizada en un abordaje desde enfoques de la historia del arte y en los catálogos con reseñas históricas. Esta tendencia, que priorizaba el trabajo curatorial y la contextualización histórica de las obras, se explica por la misma necesidad de algunos archivos o fuentes documentales de difundir y valorizar el patrimonio visual de algunos países o regiones. También por el interés de algunas universidades, especialmente estadounidenses, que impulsaron investigaciones sobre los repositorios visuales de América Latina, incluso donde se incluyeron los trabajos de fotógrafos colombianos como Melitón Rodríguez.¹¹

Estos primeros acercamientos, que tenían la finalidad de explorar la diversidad cultural y social de la región, derivaron en el fortalecimiento de los catálogos fotográficos como formas de exhibir la historia de la fotografía latinoamericana. Los catálogos se enmarcaban en una perspectiva narrativa cercana a la historia del arte, la cual se enfocaba en un relato progresista y heroico de los fotógrafos, sus temáticas representadas, sus influencias artísticas y sus aportes estéticos explicados regularmente con las facetas de la vida de cada uno. De este modo, los catálogos y los trabajos históricos sobre la fotografía en América Latina tuvieron como eje estructurante el análisis de las cualidades artísticas, las influencias estéticas, los significados iconográficos que cada fotógrafo construía con su obra y cómo estos aportaban a rescatar y entender de mejor forma el pasado.

Asimismo, esta forma de ver la historia fue reproducida en Colombia. Actualmente todavía sigue siendo una perspectiva analítica en lo que respecta a los estudios históricos de la fotografía¹². Este enfoque se ha dedicado a delinear las trayectorias de los fotógrafos como

¹⁰ Un ejemplo de este fue el libro de Erika Billeter y la publicación sobre fotografía latinoamericana de la Universidad de Texas. Erika Billeter, *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860 – 1993* (Barcelona: Lundweig, 1993).

¹¹ Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora, *Image and memory: photography from Latin America 1866 -1994* (Austin: University of Texas Press, Fotofest, 1998).

¹² Santiago Rueda, “La tinta mojada y la crónica roja. El fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 21 (2010): 122-149; Andrés Steven Jiménez Zapata, *¡Hágase la luz!: Pastor Restrepo Maya, fotógrafo, 1839-1921* (Medellín: Universidad Eafit, 2014).

principales protagonistas de la historia y han dejado a un segundo plano las problemáticas sociales y culturales en la que los fotógrafos y sus imágenes participaron en diferentes procesos.

Hasta ahora, gran parte de las investigaciones sobre fotografía en Medellín también han sido abordadas desde este mismo punto de vista, por lo que los estudios se han dedicado a explorar la historia de la profesionalización fotográfica más como una fuente analítica para comprender otros fenómenos sociales. En este tipo de trabajos se hacen alusiones a la importancia del material fotográfico para dar cuenta de la transformación de la ciudad. En este punto autores como Darío Ruiz Gómez y Juan Luis Mejía, conciben la fotografía como un testimonio y un testigo de los acontecimientos del pasado que ya no están en el presente.¹³ La imagen fotográfica para estos autores es una huella de las transformaciones de la ciudad desde finales del siglo XIX. Esta forma de concebir la fotografía de un modo objetivo, verídico y fidedigno persiste en algunos estudios recientes como en la historia de la fotografía en Antioquia de Santiago Londoño, donde prevalece el elogio de los fotógrafos antioqueños y la valoración positiva de su carácter innovador en el país.¹⁴ Sigue predominando la idea de la fotografía como *testigo ocular*, es decir, como huella de lo que ya no existe. Esta concepción arqueológica de la fotografía ha evadido la cuestión sobre la relación de la fotografía con diferentes procesos sociales, por lo que se le ha asignado un valor más artístico y patrimonial que como un medio técnico que produce y reproduce significados y cambios sociales específicos, sin cuestionar la función social que desempeña la fotografía y el fotógrafo, o las convenciones y legitimaciones culturales de las que hacen parte.¹⁵

¹³ Darío Ruiz Gómez, “Del fotógrafo artesano al artista fotógrafo. Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez y Jorge Obando”, *Arte en Colombia* 75 (1987): 70-74; Juan Luis Mejía, “La fotografía”, *Historia de Antioquia*, ed. Jorge Orlando Melo (Medellín: Suramericana de Seguros, 1988). El artículo de Ruiz Gómez sigue la misma tesis sobre cómo los valores e ideas dominantes destruyen, sustituyen o marginan otras tradiciones que se encuentra esbozada en su libro *El proceso de la cultura en Antioquia* (Medellín: Autores antioqueños, 1987). De igual forma, otros textos que ilustran este mismo enfoque son: Carlos José Restrepo, “Francisco Mejía: el testimonio de una sociedad que se complace”, *Boletín cultural y bibliográfico* 23.9 (1986): 61-68; Rodrigo Santofinío Ortiz, “La fotografía en Medellín, 1950-1980”, *Historia de Medellín, T.2*, ed. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996): 670-682.

¹⁴ Santiago Londoño, *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848 – 1950* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2009)

¹⁵ En el ensayo de Luis Fernando Molina Londoño sobre arquitectura y fotografía en Medellín, hay un aporte al estudio de las representaciones y valores que se inscriben en las fotografías de arquitectura de la ciudad. Se cuestiona por el rol desempeñado por los fotógrafos en la representación de su espacio y cuáles son los

A finales de los noventa, con la llegada de los estudios culturales y, posteriormente, los estudios visuales y los estudios socio-espaciales en las ciencias sociales, la fotografía se empezó a utilizar más como una fuente y objeto de estudio para explorar su papel en problemáticas sociales y políticas concretas. La antropología y la sociología empezaron a tomar las fotografías como una fuente valiosa para estudiar la conformación de la nación, las formas de discriminación racial, las representaciones de la muerte y los imaginarios urbanos. En América Latina esta tendencia analítica se puede observar en estudios como el de Deborah Poole sobre la raza y la imagen en Bolivia y Perú¹⁶; también estudios sobre los usos sociales de la fotografía en la transformación urbana de Río de Janeiro¹⁷ o la representación fotográfica de los trabajadores y la industria en Chile¹⁸. Otros enfocados en el uso de la fotografía en el turismo como los trabajos de Patricia Massé¹⁹ y el de Mauricio Tenorio Trillo sobre la vinculación de México en las exposiciones universales, eventos donde la élite mexicana fue construyendo y difundiendo “lo mexicano” como una identidad unitaria para hacer ostentación de sus propias concepciones del progreso, la ciencia y la industria.²⁰ De igual manera, se han adelantado estudios sobre repositorios visuales producidos por instituciones estadounidenses como la Fundación Rockefeller. Algunas de sus fotografías registran la representación de la enfermedad y las labores que los médicos desarrollaban en algunos países latinoamericanos.²¹

elementos empleados por la fotografía para forjar una identidad urbana. Sin embargo, recae en la misma concepción de testimonio al afirmar que la visión de los fotógrafos sobre la evolución urbanística, arquitectónica y paisajística de Medellín, se ha convertido casi en el único medio para observar e identificar con acierto el crecimiento y la transformación de la ciudad desde mediados del siglo XIX hasta tiempos recientes. Luis Fernando Molina Londoño, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2005).

¹⁶ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000). En esta misma línea analítica se encuentra el trabajo de Christian Báez, *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario* (Santiago de Chile: Pehuén, 2001).

¹⁷ Maria Inez Turazzi, “Paisagem construída: fotografia e memória dos "melhoramentos urbanos" na cidade do Rio de Janeiro”, *Varia Historia* 22.35 (2006): 64-78.

¹⁸ Tomás Cornejo Cancino, “La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo”, *Historia* 45.1 (ene-jun 2012): 5-48

¹⁹ Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa* (México: INAH, 1998).

²⁰ Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

²¹ Marcos Cueto, “Imágenes de la salud, la enfermedad y el desarrollo: fotografías de la Fundación Rockefeller en Latinoamérica”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 5.3 (1999): 679-704.

Otros trabajos han abordado la fotografía como una tecnología o dispositivo de control social y de implementación y expansión de la modernización capitalista. De esta forma, se analiza cómo la cámara fotográfica participó junto a otras técnicas como el telégrafo y el ferrocarril en la reconstitución de la nación²². Igualmente se ha estudiado la función de la fotografía forense en la producción de un imaginario del miedo que permitiera ejercer el control social para implementar cambios culturales modernos²³, o la manera en que a través de las fotos se imponen nuevas anatomías ópticas en las que se difunde una hegemonía que se representa por medio de la jerarquización visual de la arquitectura y los territorios de las instituciones de poder.²⁴

En Colombia se ha visto una amplitud lenta pero bastante productiva en este mismo ámbito de estudios socio-culturales, en los que la fotografía se utiliza para estudiar temas gruesos como el nacionalismo, la exclusión social, el racismo y la invención de tradiciones. Uno de los pioneros fue Armando Silva, quien analizó los cambios de mentalidad de Medellín, Bogotá y Santa Marta a partir del uso testimonial y ceremonial de los álbumes familiares.²⁵ Otras propuestas se han orientado por el lado de las representaciones de la muerte en la fotografía post-mortem, género que se destacó en las primeras décadas del siglo XX en ciudades como Medellín.²⁶ En lo que respecta a la temática sobre la fotografía y la conformación de la nación, se destaca el trabajo de Amada Carolina Pérez sobre las representaciones que se le asignaban a los indígenas como marginales y las prácticas de dominación que grupos misioneros, como los frailes capuchinos, realizaban para integrarlos a la “vida civilizada”.²⁷ Por último, la contribución de Santiago Castro Gómez al estudio de las utopías y proyectos urbanos a través de la revista *Cromos* en Bogotá. Si bien este texto no es un análisis detallado sobre la producción de fotografías de esta revista, sí se señalan

²² Paola Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina. Retrato, paisajes y otras imágenes de la Nación* (Buenos Aires: Colihue, 2011).

²³ Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México* (México: INAH/CONACULTA, 2007).

²⁴ Lorena Antezana Barrios y Carlos Ossa Swears, “Fantomas urbanos: cuerpos vigilados calles retratadas”, *Aisthesis* 52 (2012): 313-324.

²⁵ Armando Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos* (Bogotá: Norma, 1998).

²⁶ Ana María Henao Albarracín, “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia” *Universitas Humanística* 75 (2013) 329-355.

²⁷ Amada Carolina Pérez Benavides, “Representaciones y prácticas en las zonas de misión: los informes de los frailes capuchinos. Aproximaciones a la historia cultural”. *Colombia. Categorías analíticas y debates historiográficos* (Bogotá: Universidad Nacional/Universidad de los Andes, 2012).

aspectos importantes sobre la fotografía como dispositivo que posibilitó una vida más acelerada para construir un ambiente propicio para la industrialización en Bogotá en las primeras décadas del siglo XX. Para Castro, las palabras, los signos y las imágenes de la industrialización constituyeron un mundo de sueños y deseos que antecedieron a las fábricas y las máquinas²⁸.

Aunque en los últimos años, esta perspectiva socio-cultural ha tomado fuerza, en temas como la planeación, la urbanización y el turismo los estudios son todavía muy incipientes. En el campo de los estudios urbanos, la fotografía se ha concebido preponderantemente como un documento que registra las transformaciones urbanas de la ciudad, más no cómo un documento que reúne, promueve y controla los valores y significados sociales que predominan en la representación y transformación del espacio urbano. Los significados y usos de las imágenes de ciudad en contextos de modernización, ha sido un problema abordado de manera insuficiente por la historiografía urbana local, por lo que deja un espacio de investigación amplio por explorar.

Ahora bien, los artefactos estéticos se pueden examinar de muchas formas: en primer lugar, está el propio artista y su biografía, considerando no solo su vida artística. En segundo lugar, están las obras de arte propiamente dichas, su presencia física, su materialidad, los instrumentos empleados y las técnicas que devienen en parte inherente de ellas. En tercer lugar, la obra de arte es un lenguaje con el que el hombre representa sus creencias, sus principios, sus esperanzas y sus miedos. Finalmente, la obra de arte tiene implicaciones morales, sociales, políticas y epistemológicas.²⁹

Esta última forma, en lo que respecta a la fotografía, es la más problemática. En el sentido común, e incluso en muchas corrientes académicas, las fotografías son “testigo” o dan “testimonio del pasado”. Precisamente, tal concepción se fundamenta en la idea de que una fotografía es efectiva cuando el momento registrado tiene una medida de verdad que es aplicable en general.³⁰ Las fotografías se diferencian de las otras artes porque su virtud es capturar la realidad, copiar, sustituirla o imitarla. Su campo pareciera estar más cercano al

²⁸ Santiago Castro Gómez, *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910 - 1930)* (Bogotá: Instituto Pensar, 2009).

²⁹ John Berger, *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016) 158

³⁰ Berger 160

terreno de los acontecimientos que al de la subjetividad. De ahí que se cuestione a menudo si puede considerarse como arte.

Sin embargo, como bien lo señala Barthes, la fotografía se inscribe en una paradoja: lo que transmite la fotografía es lo real literal, es un análogo perfecto de la realidad por lo que se cree que el estatuto de la imagen fotográfica es el de un mensaje sin código, es decir, su connotación en primera instancia es la realidad misma³¹. Pero, como advierte el mismo Barthes, hay un mensaje suplementario o secundario cuyo significante consiste en un determinado tratamiento de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada “cultura” de la sociedad que recibe el mensaje. Todas estas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje denotado, que es el propio carácter analógico, y un mensaje connotado, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al sujeto su opinión sobre aquél.³² Mientras el sentido común indica que la fotografía tiene una condición puramente denotativa (en resumen su objetividad), dice Barthes que para el estudio del mensaje connotado hay que identificar el sistema de símbolos universales, la retórica de una época y la reserva de estereotipos (valores, gestos, expresiones).

Uno de los grandes problemas del estudio de la imagen como mensaje connotado es que está basado en la fotografía de prensa, en este sentido, el código con que está cargado la foto se infiere desde la producción y la recepción del mensaje.³³ El problema surge cuando el público y los espectadores no son los únicos receptores que leen y consumen las fotos. ¿Qué pasa cuando los mismos productores de imágenes fotográficas también las leen y las consumen? ¿Cómo puede leerse el sentido y mensaje de la fotografía cuando opera de forma interna, en el que la imagen no está pensada para consumo masivo como en la prensa sino para actividades prácticas institucionales?

El hecho de que la lectura no solo la hacen espectadores, es decir, personas externas al proceso de producción de las imágenes, pone en cuestión que la lectura y recepción de las imágenes no sólo sucede en una relación de activos y pasivos, en la que unos producen y

³¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986) 13

³² Barthes 14

³³ Barthes 15

otros reciben, sino que, dentro del mismo círculo de los productores, circulan y leen las imágenes que producen ellos mismos. La pregunta entonces no radica en hallar los símbolos que utiliza el fotógrafo para detectar sus motivaciones; tampoco la forma en que el mensaje puede ser interpretado por códigos culturales de una sociedad en general de una determinada época, como si la sociedad fuera un monolito que piensa y observa de una sola manera desde los mismos valores y códigos. En esta investigación la pregunta es sobre el uso y el papel que tenían las fotografías en las propias actividades y estrategias de grupos e instituciones. El sentido se observó en la relación que tenía con el discurso y las condiciones espaciales que las fotos registraban. De este modo, la “gramática histórica de la connotación iconográfica” como la llama Barthes, que busca sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, es decir, en la cultura³⁴, es una perspectiva muy poco efectiva para la problemática que aborda esta investigación. Esa gramática histórica de la connotación no se buscó tanto en las pinturas y la literatura, sino en los documentos y proyectos urbanos en los que la fotografía se usaba. Pero esta investigación sí se acoge a la propuesta de Barthes, que no basta analizar las fotos en las tres partes tradicionales del mensaje (emisor, canal de transmisión y receptor), sino que se requiere un método de exploración distinto, un enfoque sociológico que estudie los “grupos humanos, definir sus móviles, sus actitudes, y tratar de relacionar el comportamiento de esos grupos con la totalidad de la sociedad de la que forma parte”.³⁵

En lo que respecta a la concepción de historia en la que se enmarca esta investigación, se parte por entender que la realidad es una red de sentidos posibles que dialogan y se enfrentan entre sí.³⁶ Ese cruce de sentidos posibles lo denomina el historiador Georges Didi-Huberman como un síntoma. Categoría que trae del psicoanálisis, pero no desde la perspectiva clínica sino filosófica. El síntoma vendría siendo el nudo de encuentro de asociaciones o de conflictos de sentido. La historia que propone Didi-Huberman es un modelo que exige ser capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, y no de los hechos culturales de

³⁴ Barthes 18

³⁵ Barthes 12

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010) 30

la historia.³⁷ La imagen en este tipo de historia es un cristal de tiempo. En ella se reúnen diferentes temporalidades, por ende, diferentes ámbitos de la representación. La historia de la imagen es una constelación que conecta hechos e ideales, espacios y deseos, en donde se muestra que “para recordar hay que imaginar”.³⁸ Por lo tanto, no es una cuestión de evidencia empírica, sino de toda una compleja construcción subjetiva que hay presente en las imágenes. Se funda sobre la hipótesis general de que las imágenes no deben su eficacia a la única transmisión de saberes —visibles, legibles o invisibles—, sino que, al contrario, su eficacia actúa constantemente en el lazo, incluso en el embrollo de saberes transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados.³⁹

La fotografía vista desde esta perspectiva no se vincula con la memoria como si fuera una huella que nos muestra “lo que fue”. Si el investigador tiene acceso precisamente a las fotografías, es porque ya desde ahí se manifiesta una supervivencia de tiempo que corresponde a individuos y grupos sociales concretos, y que está ahí por la decadencia de otros tiempos. En el caso de las fotografías de ciudad que llegan al investigador por medio del archivo, no son entonces la expresión de una época, mucho menos son la expresión de la transformación urbana de una ciudad, sino más bien de una faceta de ella, de los deseos que dicha transformación impulsó y que la fotografía se encargó de postergar. La cuestión no radica en ver a través de la fotografía lo que había en la ciudad, sino los deseos y las pérdidas, los sueños y los intereses que las fotografías pueden mostrar a partir del uso que se les dio y la función que tomaron en el proceso de transformación urbana.

Como se verá con mayor detalle en el primer capítulo de este trabajo, entre los enfoques sobre el análisis de la imagen se destacan la iconografía, el estructuralismo, el posestructuralismo y la historia social del arte. La iconografía hace hincapié en los significados conscientes mientras que el estructuralismo se concentra en los significados inconscientes. El posestructuralismo por su parte se enfoca en la polisemia, en la multiplicidad e inestabilidad de las significaciones. Sin embargo, tales enfoques tienen tanto

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008) 352

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004) 55

³⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen...* 27

fortalezas como debilidades. Los estructuralistas piensan que solo hay un significado, que no hay ambigüedades, mientras que el posestructuralismo parte de la idea de que cualquier significado atribuido a la imagen es tan válido como otro cualquiera. La perspectiva estructuralista concibe la imagen como un sistema de signos que permite fijar la atención en la organización interna de la obra destacando las oposiciones y las relaciones en que los diferentes elementos que la componen se reflejan o se invierten entre sí, pero esta deja de lado la relación de la obra con la realidad exterior que pretende representar y su contexto social. Con todo, vale rescatar que el enfoque estructuralista permite ver la asociación de signos con otros al igual que la selección de lo que no se muestra, es decir, lo que no se escoge o se excluye de la imagen, pues también tiene un carácter significativo, aspecto metodológico que es de gran importancia para esta investigación. Pero quedarse en los signos como meros instrumentos de comunicación, como un código que debe ser descifrado, excluye que esos signos dan cuenta de modos de pensamiento que deben ser interpretados.⁴⁰

En lo que se refiere a la historia social del arte destaca como su mayor y más importante aporte, el situar el significado de la obra en un contexto social. Esto último es lo que más interesa a esta investigación, puesto que la imagen es un medio para entender el impacto y la reacción ante los cambios urbanísticos. Esta perspectiva permite someter el análisis de la imagen a una crítica de fuentes, ya que la imagen por sí sola no puede ser estudiada, o al menos no de una forma que se restrinja a la especulación y la intuición. Esto sin dejar de lado los aportes de la atribución consciente, inconsciente y plural de los significados que trazan la iconografía, el estructuralismo y el posestructuralismo, pero sin perder de vista el orden social en que dichos significados se encuentran con respecto al contexto urbano de la ciudad.

Es importante aclarar que esta investigación no se enfoca en los fotógrafos y cómo construyeron sus fotos, ya sea desde un ámbito más biográfico o desde el análisis de la mirada, la subjetividad o ideología que inscriben en sus imágenes. Más bien, es una apuesta por historizar las fotografías en sí mismas, ver su circulación y sobre todo su uso social. En este sentido, la fotografía se considera como un instrumento para analizar la acción social y no tanto la subjetividad individual de un individuo. Para este trabajo interesa la manera en que las fotografías se usan con determinados fines y objetivos por parte de entidades,

⁴⁰ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica. 2005)

instituciones o colectivos. Se trata de entender la función que cumplen las fotos en determinados contextos de acción por parte diferentes actores, cómo las imágenes se convierten en instrumentos para realizar ciertas prácticas. Cuando se plantean los usos sociales de los objetos, muchas veces no se puede identificar sus creadores ni mucho menos el propósito original con que fueron creados. Se encuentran objetos desprendidos de esa génesis y el significado que toman se lo da la forma en que se usan o respondiendo a la pregunta para qué sirve. De este modo, es una pregunta por la acción y los sistemas representativos a los que pertenece.

El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que él deliberadamente intentaba expresar) constituye el objeto de lo que se llama iconología en contraposición a la iconografía, que se refiere a una descripción y clasificación de las imágenes.⁴¹ La iconología es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. La identificación de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, mientras que el análisis de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.⁴² La diferencia entonces radica en que la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. No se restringe por ello a realizar una historia del arte, sino también de aspectos culturales e ideológicos que están en juego. De esta forma, el objetivo de la iconología es averiguar por el significado de una historia en un contexto concreto: reconstruir lo que se pretende significar.⁴³ En el caso de esta investigación, se trata de establecer un diálogo entre la historia urbana y los usos y funciones de la fotografía en los procesos de transformación urbana.

Los archivos a los cuales se remitió esta investigación fueron la Colección fotográfica de la Biblioteca Pública Piloto, especialmente las fotos de Gabriel Carvajal. También se consultó la colección de Carlos Rodríguez del Archivo Histórico de Antioquia. En el Archivo Histórico de Medellín se consultaron informes y correspondencia del fondo Alcaldía en las

⁴¹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1983) 50

⁴² Panofsky 51

⁴³ Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento* (Madrid: Alianza, 1983) 15

secciones del Departamento Administrativo de Planeación y la Oficina de Turismo. También se consultó la sección de patrimonio documental de la biblioteca Luis Echavarría Villegas, en el que se revisaron guías y folletos turísticos. En la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, se consultaron otras guías turísticas y manuales fotográficos. Igualmente se consultaron archivos privados como el de Luz Posada de Greiff, quien posee una gran colección de postales, y el Archivo Colectivo Camilo Vive-Medellín, donde se consultaron fotos de tugurios y fotografías de Govanna Pezzotti.

En el primer capítulo se hace un balance de las principales corrientes teóricas e historiográficas de la fotografía y se discute cómo se vinculan con el estudio del espacio urbano. Además, se propone un marco de interpretación en el que se considera la fotografía como una tecnología socio-espacial que posibilita administrar y gestionar el conocimiento del espacio en conjunto con otras tecnologías. Así, el segundo capítulo de este trabajo, trata de explorar la ciudad desde la narrativa visual de las fotografías usadas por la Oficina de Turismo de Medellín. De igual forma se pregunta por la manera en que se van estableciendo convenios con fotógrafos y sus respectivas demandas. Además se analiza cómo se vende la ciudad, de qué forma se va creando visualmente una marca de la misma. Esto con la intención de analizar la forma en que la ciudad se promociona, qué tipo de espacios se promueven y cómo las imágenes se articulan a estos proyectos. El tercer capítulo explora la ciudad renovada y planeada. Se busca en esta parte entender la forma en que se retrata las nuevas espacialidades de la ciudad, los megaproyectos y la intervención en asentamientos no controlados por el Estado, como aquellos registros fotográficos aéreos de la Alpujarra y las urbanizaciones formales y “piratas”. También se analiza en este capítulo el uso de las fotografías aéreas y las panorámicas por parte de Planeación Municipal, esto con el fin de ver el uso y función que tenían las fotografías en la planeación e intervención del espacio urbano. El cuarto capítulo estudia cómo la fotografía se usa para identificar y clasificar los grupos humanos y los peligros que se le asignan desde la perspectiva del Estado, además cómo también sirven para construir identidades barriales en oposición al estado.

Capítulo 1

Ni viva ni muerta:

Debates teóricos e historiográficos acerca de la fotografía y la imagen de la ciudad

La concepción de la fotografía ha sido abarcada principalmente entre una perspectiva artística y una culturalista. En la primera, la fotografía es un medio de expresión autónomo, donde los protagonistas son los fotógrafos, sus vidas y su manejo de la técnica; es decir, la historia de la fotografía es concebida como una historia del arte. En la segunda, la fotografía no tiene historia, no tiene identidad ni unidad; su explicación se da por el contexto en el que se enmarca, ya que la fotografía en sí misma no tiene significado alguno. Estas dos tendencias parecen totalmente opuestas: mientras la una defiende el carácter liberador y autónomo de la fotografía, la otra ataca esta postura, concibiendo la fotografía como un dispositivo que depende del uso y convenciones que las instituciones y los actores le dan. ¿Pero son verdaderamente tan opuestas?

En este capítulo se analizan las principales discusiones sobre la fotografía en el siglo XX. Primero se explora la concepción de la fotografía como arte y cuál es la característica historiográfica que tiene este tipo de enfoque. En segunda instancia, se revisan algunos planteamientos de los teóricos posmodernos de la fotografía, tratando de encontrar cuál es el núcleo de la discusión y qué consecuencias trae esto para la historia de la misma. Posteriormente, se hace una reconstrucción de los estudios visuales y el giro icónico, debido a que este representa una propuesta de integración tanto de los postulados formalistas y posmodernos de la imagen como también de las tradiciones de la historia social del arte y la teoría crítica. Luego se señala la relación que tiene la fotografía con la ciudad, tratando de mostrar cómo se ha concebido la ciudad desde la imagen. Por último, se presenta una propuesta para abordar la fotografía como una tecnología socio-espacial, con el fin de entender las formas de mediación y uso de las imágenes en la producción del espacio y la representación de la ciudad.

1.1. La fotografía como arte. La visión formalista

A mediados del siglo XIX la discusión académica y artística acerca de la fotografía giraba en torno a si esta podía concebirse como un arte o más bien como una simple técnica. Para el poeta Baudelaire, por ejemplo, la fotografía no era más que un registro mecánico, en el que no había ningún proceso creador; era una simple técnica de imitación⁴⁴.

Con la historia de la fotografía de Beaumont Newhall de 1938, la técnica y el arte ya no conformarían una disyuntiva. Con la evolución técnica y estética que tenía para ese entonces la fotografía, Newhall consideraba que esta debía concebirse como un arte al igual que la pintura y no solamente como una técnica, y que la historia de la fotografía era un trabajo que tenía el mismo valor de la tradicional historia del arte. Para este autor el enfoque no consistía simplemente en mostrar con qué técnica se hacían las fotos, sino más bien cómo se habían hecho. De este modo “la fotografía como forma vital de la comunicación y la expresión” implicaba concebir su estudio como una “historia de un medio más que de una técnica [...]” y la técnica de la fotografía la entendía no tanto en su parte mecánica sino por su efecto en el fotógrafo.⁴⁵ Su historia pretendía mostrar la contribución de la fotografía a las artes visuales, destacando la evolución desde su origen como técnica a su consolidación como arte, expresión y creación de significados y valores autónomos que el fotógrafo realizaba por medio del manejo y uso de técnicas para registrar fotográficamente.

Esta forma de comprender la fotografía y de historiarla se caracterizaba por ofrecer un recuento de la vida de los fotógrafos, mostrando sus grandes cualidades e innovaciones. Newhall creó toda una tradición historiográfica que se mantiene incluso hasta el día de hoy.⁴⁶ Dicha tradición se ha concentrado en mirar la fotografía en sus condiciones internas. Los factores externos pasan a un segundo plano: la época, las circunstancias políticas, económicas o sociales solo aparecen como un recurso de ambientación, mas no como un eje en que la fotografía se mueve.

⁴⁴ Liz Wells, *Photography. A critical introduction* (New York: Routledge, 2002) 48.

⁴⁵ Beaumont Newhall, *History of photography from 1839 to the present day* (London: Secker & Warburg, 1972).

⁴⁶ Algunos textos representativos que siguen esta misma línea de la fotografía como una forma autónoma de arte son el de Helmut Gernsheim, *A concise history of photography*. (New York: Dover publications. 1986); Jean-Claude Lemagny, *Historia de la Fotografía* (Barcelona: Martínez Roca, 1988); Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografía* (Madrid: Cátedra, 1981); The Georg Eastman House Collection, *Historia de la fotografía de 1839 a la actualidad* (New York: Taschen, 2012).

En esa misma línea analítica, pero con una fundamentación filosófica, el crítico formalista John Szarkowski defendía la autonomía de la fotografía frente a otras artes. Con una fundamentación teórica que no estaba presente en la propuesta de Newhall, Szarkowski identificaba y valoraba la fotografía a partir de sus características supuestamente fundamentales como *medio (medium)*, es decir, hay un reconocimiento de que la fotografía tiene una naturaleza propia, por lo que no es subsidiaria de otras artes. En esto consiste lo que se ha denominado como la ontología de la fotografía: la existencia de un medio de expresión de las necesidades más internas del ser humano al igual que las otras artes como la pintura.⁴⁷

Esta forma de pensar la fotografía como *medium* no es simplemente un capricho conceptual. Para Hilder Van Gelder, esto significa considerar que el fotógrafo puede tomar distancia de la realidad e incluso tiene que lidiar con ella.⁴⁸ Lo que implica que la fotografía considerada como *medium* es parte de un proceso de representación, una forma de apropiación o construcción del tiempo y el espacio que el fotógrafo hace de forma autónoma. Por esta razón, se le asigna a la fotografía un grado de especificidad que la diferencia de otras artes: el fotógrafo construye valores nuevos a partir de la construcción de espacios y tiempos diferentes al real pero que hacen alusión o iluminan la realidad. En otras palabras, para esta perspectiva teórica e historiográfica la fotografía es una manifestación artística porque no es un producto natural ni mecánico sino producto que demanda virtudes y capacidades del ser humano, el cual se dirige a la naturaleza para resignificarla o descubrir sentidos que ella por sí misma no tiene o no puede develar. De este modo, la fotografía es un medio de expresión autónomo y un oficio netamente artístico que permitiría acceder a la “verdad”, al “espíritu” o a la esencia que subyace en la realidad.

La autonomía de la fotografía artística se extiende entonces a las diversas facetas de la imagen (reportaje, documentación, publicidad, etc.). Según Regis Durand, se desarrolla un acento que exalta la labor individual del fotógrafo.⁴⁹ La cuestión radica en establecer una definición, una esencia o una ontología de la fotografía. Incluso la pregunta por la ontología de la imagen se

⁴⁷ John Szarkowski, *The photographer's eye* (New York: Museum of Modern Art, 1986).

⁴⁸ Hilder Van Gelder, *Photography theory in historical perspective* (Chichester: Blackwell, 2011) 5.

⁴⁹ Regis Durand, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998).

puede apreciar en autores como Roland Barthes, quien se preocupaba en definir el *noema* de ese medio, es decir, su verdad objetiva, que sería, para él, el referente (la cosa fotografiada).⁵⁰ Asimismo, Susan Sontag buscaba definir el estatuto de la fotografía y su *esencia* más básica, que ella encontraba en la “huella de lo real”, la marca de luz que lo real mismo deja en el negativo fotográfico.⁵¹ También otros analistas más tardíos, como Philippe Dubois, buscaban en la fotografía una especificidad a través del concepto de *indexicalidad* del semiótico norteamericano Charles Peirce, el cual le brindó a Dubois una explicación más sistemática para dar cuenta de la vinculación entre la foto y lo fotografiado, definiéndola entonces como una “conexión dinámica” entre el signo y su referente.⁵²

De este modo, una buena parte de la historia de la fotografía se basó en darle un sentido ontológico a la fotografía con lo fotografiado, lo cual fue fuertemente criticado por varios académicos en la década de 1970. Uno de ellos fue Allan Sekula, quien consideraba que tal idea de la fotografía como un arte autónomo implicaba que la fotografía fuera “perseguida por dos fantasmas: el de la ciencia burguesa y el del arte burgués. El primer caso implica la verdad de las apariencias sobre el mundo reducido a un ensamblaje positivo de acontecimientos, a una constelación de objetos de conocimiento y posesión”, mientras que el segundo “[...] ofrece un sujeto reconstruido en la personalidad iluminada del artista”⁵³.

La crítica de Sekula va dirigida a cuestionar un enfoque de procedencia modernista. Incluso se ha llegado a plantear que la historia de la fotografía bajo este modelo no es más que una historia del modernismo, pues hace un análisis retomando los valores modernistas como la especificidad del medio, la localización de un vocabulario formal y de un dominio y evolución progresivos. Así pues, toman importancia para esta historia aspectos como el estudio de la luz, el punto de vista, el encuadre, el movimiento y la instantánea, el detalle valorizado, la geometrización y la abstracción, como también la vida del fotógrafo, sus virtudes y sus estudios⁵⁴.

⁵⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1992).

⁵¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Bogotá: Alfaguara, 2005).

⁵² Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986).

⁵³ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, *Art Journal*, 41.1 (1981): 15-25.

⁵⁴ Durand 17.

Esta comparación de la historia de la fotografía con el modernismo, es ante todo un cuestionamiento a la idea de buscar una ontología de la fotografía que defina la especificidad del medio con respecto a otros y capturar la “esencia” en un sentido homogéneo y singular. Las críticas a esta perspectiva entran entonces a discutir cómo la historia de la fotografía ha omitido la multiplicidad de usos y circunstancias en las que la fotografía aparece y desaparece en favor de grupos o determinados poderes.

1.2. La fotografía no tiene identidad ni unidad. La crítica posmoderna

Para la década de 1960, “la identidad del *medium*” ya no se consideraba como una entidad fija, sino como algo que cambiaba a través del tiempo. Ya no era posible formular una definición específica y autónoma de la fotografía.⁵⁵ La crítica posmoderna en la cual se destacan autores como John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin y Abigail Salomon-Godeau, radicalizó las ideas que a finales de la década de 1930 desarrollaron autores alemanes como Gisele Freund, Walter Benjamin y Sigfried Kracauer.

Freund planteaba que analizar la evolución de la fotografía era analizar la evolución de una sociedad dominante: la fotografía era una forma de autorrepresentación burguesa del mundo.⁵⁶ Para Walter Benjamin el valor de exhibición de la imagen en la sociedad de masas sustituyó al valor cultural que antes tenía el arte. Tal cambio en la imagen, generado por la irrupción de la fotografía, permitió su masificación, ya que ella se desvinculaba de toda tradición. Por este motivo la fotografía podía llegar a cualquier individuo, sin importar su diferencia y tomar un carácter de repetición, una reproducción técnica para cumplir diferentes funciones en la sociedad.⁵⁷ En lo que respecta a Sigfried Kracauer, la fotografía no crea leyes propias, contrarias o superiores a la naturaleza, por eso para él no se trata de un arte. La fotografía se somete completamente a la “necesidad de la naturaleza”, esto es, se adapta y reproduce las leyes y condiciones objetivas producidas por el capitalismo.⁵⁸ En estos tres

⁵⁵ Van Gelder 6.

⁵⁶ Gisele Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

⁵⁷ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. (Madrid: Taurus, 1982).

⁵⁸ Sigfried Kracauer, “La fotografía”, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. (Barcelona. Gedisa, 2008) 25.

autores ya podía verse una historia de los usos de la fotografía alejada de la concepción de arte autónomo.

La crítica posmoderna hará hincapié precisamente en una historia de los usos de la fotografía. Se empieza entonces a concebir la historia de la fotografía como la historia de un dispositivo. Tal planteamiento puede ir desde una simple historia de los procedimientos e invenciones hasta análisis más complejos del dispositivo fotográfico como tal, con los efectos inconscientes e ideológicos que conlleva. Estos autores sustentaron la ficción de una autonomía del sujeto y dudaron de la capacidad de decisión subjetiva del individuo ante la imagen. Si la tradición formalista insiste en una naturaleza inherente a la fotografía, para el posmodernismo esto ya no es posible: la fotografía se debe explicar por la cultura y no por sí misma. Todo significado para la crítica posmoderna está determinado por su contexto, por lo que la fotografía como tal carece de identidad y la historia de la fotografía carece de unidad.⁵⁹ Como lo plantea Abigail Solomon-Godeau, una de las grandes representantes de esta crítica, la historia de la fotografía no es la historia de unos hombres extraordinarios, ni mucho menos una sucesión de imágenes extraordinarias, sino la historia de los usos fotográficos.⁶⁰

A partir de las contribuciones de obras como *Modos de ver* de John Berger (1972), *Sobre la fotografía* de Susan Sontag (1977) y *Lo obvio y lo obtuso* de Roland Barthes (1961) la crítica posmoderna da un giro a la interpretación de la fotografía y la forma de escribir su historia. Además, las corrientes políticas y epistemológicas de la década de 1960 como el feminismo, el psicoanálisis, el marxismo y la semiología influyen en análisis culturales de la fotografía. En este contexto, ya no sólo las fotografías artísticas eran dignas de estudio. También lo eran por igual las imágenes publicitarias, periodísticas y las instantáneas populares. Todas eran tratadas con el mismo rigor.⁶¹ La crítica no solamente se restringía a dejar de considerar la fotografía de forma aislada y heroica, sino que implicaba un cuestionamiento mucho más amplio de los sistemas culturales y sociales modernos. La revista estadounidense *October*, liderada por la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss, se puso en la vanguardia de

⁵⁹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004) 7.

⁶⁰ Abigail Solomon-Godeau, "imágenes convencionales", *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

⁶¹ Batchen 11.

esta corriente en 1978, convirtiéndose en uno de los principales órganos de difusión de la crítica posmoderna y la ofensiva contra el formalismo de la fotografía.

Uno de los autores centrales en esta discusión fue John Tagg. Para este historiador del arte influenciado por Althusser y Foucault, la fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la constituyen. Su naturaleza depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la utilizan. Sus productos son significativos y legítimos solamente dentro de difusiones específicas. Según este autor, lo que se debe estudiar no es la fotografía en sí, sino, más bien, todo el campo de espacios institucionales en que ella se mueve. Tagg sugiere que la fotografía no puede entenderse como una entidad estética o como una posición cultural singular sino como un campo de tecnologías, prácticas e imágenes. Un campo que es idéntico al de aquellas instituciones o discursos que deciden hacer uso de ellas. De tal manera, la historia es una historia colectiva y diversa de estas mismas instituciones y discursos.

La fotografía entonces no se distancia mucho de la noción de Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) de Althusser. Con los AIE Althusser se refiere a cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones. Los AIE funcionan masivamente con la ideología predominante pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica.⁶² Para Tagg la fotografía es un aparato de representación visual, una herramienta para trasladar ideología de un lugar a otro.⁶³ Incluso, este autor afirma que la fotografía como medio de testimonio llega a la escena investida de autoridad. Un poder para ver y registrar, un poder para vigilar. No es el poder de la cámara, sino el poder del Estado,⁶⁴ por lo que la fotografía representa un instrumento que facilita la imposición de poder por parte de quienes la detentan.

No muy lejos de tal planteamiento estaba el crítico Allan Sekula. Basado en la teoría dialéctica de Gyorgy Luckacs,⁶⁵ su intención fue comprender el carácter social del “tráfico de fotógrafos”.⁶⁶ Tomado literalmente, este tráfico significa la producción social, la

⁶² Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del estado* (Medellín: Pepe, 1970) 31.

⁶³ John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

⁶⁴ Batchen 14.

⁶⁵ Batchen 15.

⁶⁶ Sekula 15.

circulación y la recepción de fotografías en una sociedad basada en la producción y el intercambio de mercancías. Sekula consideraba la fotografía como una entidad móvil, contingente e inherentemente social. Una entidad siempre atrapada entre las exigencias del esteticismo (o subjetivismo) y el cientificismo (objetivismo).

En este panorama de discusión teórica, la respuesta de la crítica posmoderna al lenguaje universal de la fotografía, a su naturaleza transparente, neutra, a su fuerza retórica de una verdad absoluta y su aparente democratización difundida por el formalismo, se realiza de forma implacable. En sus análisis, los autores posmodernos insisten en que la fotografía adquiere distintos significados según las circunstancias sociales y culturales, es decir, según el contexto de su producción, revelando la relatividad, ambigüedad o mutabilidad de su identidad a tal grado que los elementos inherentes a su naturaleza (la fotografía como un “organismo”, “nacido como un todo”) quedan desechados.

Por ejemplo, Allan Sekula observa de modo sugestivo que la alta cultura del capitalismo tardío está sometida al régimen semántico unificador del formalismo, que neutraliza y nivela: es un sistema universalizador de lectura. Según este autor, solo el formalismo puede unir todas las fotografías del mundo en una sala.⁶⁷ Sin duda, este juicio resulta muy parecido al planteamiento de Walter Benjamin cuando afirma que “para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo”.⁶⁸ Esta correspondencia indica la lectura marxista en que ambos autores confluyen. Los dos se interesaron por mostrar cómo la fotografía hace parte de la producción y el intercambio en el mundo de las mercancías.

Como lo planteaba Tagg cada imagen “pertenece a un momento inconfundible; cada imagen debe sus cualidades a condiciones concretas de producción y su significado a convenciones e instituciones”.⁶⁹ Tal consideración permite debatir históricamente el papel de la fotografía en tanto prueba y evidencia, como un documento de lo real. En Tagg, el carácter testimonial que se le atribuye a la fotografía como una especie de “tradicción documental” reafirma la

⁶⁷ Allan Sekula, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2004) 45.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta al esplendor del capitalismo* (Madrid: Taurus, 1972) 182.

⁶⁹ John Tagg 52.

posición de la prueba fotográfica como algo neutral y determinado, y oculta lo que según él es una “práctica discursiva”.

Tagg y Sekula consideran que la historia debe hacer una ruptura con la concepción de la especificidad de la fotografía y enfocarse más bien en la consideración de un conjunto de imágenes que se definen por su dependencia con instituciones e intereses socio-económicos. En esta medida, si se habla de una historia de la fotografía, esta sería la “historia de una industria” en que la unidad, la esencia y la integridad de la fotografía se sustituyen por un enfoque histórico, local y discontinuo. Rosalind Krauss, por medio de la revista *October*, hacía un llamado por este tipo de concepción en 1978: “Necesitamos con urgencia una sociología radical de la fotografía que nos imponga, nos revele, la naturaleza y las implicaciones históricas y estructurales de nuestro revisionismo fotográfico actual”⁷⁰, a lo que Sekula agregaría “necesitamos una sociología de la imagen basada históricamente”.⁷¹ En pocas palabras, la idea era romper la aureola de la fotografía, bajarla del pedestal a la que el formalismo la había subido, y supeditarla a los fenómenos sociales y su respectiva historización.

La crítica posmoderna se inclina entonces por entender que la fotografía no tiene un solo y último significado, como tampoco un solo uso y función. Esto quiere decir que el contexto en el cual se enmarca la fotografía define en gran parte sus características. Sin embargo, para otros autores esta visión sobre el contexto o las dinámicas políticas o socioeconómicas resulta excesiva, puesto que para ellos no se puede determinar el significado de las fotos solo por su contexto. Para Hilder Van Gelder, esto sería caer en el mismo postulado de la esencia, aunque observado en un nivel micro como lo hicieron algunos pensadores “posmodernos”⁷².

⁷⁰ Rosalind Krauss y Annette Michelson, “Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October* No 5”, *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2004) 147.

⁷¹ Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London: MacMillan Press, 1982) 87.

⁷² Van Gelder 22. Geoffrey Batchen caracteriza a esta tendencia que defiende la pérdida de identidad y la muerte de la fotografía como posmodernismo. En lo que sigue, usaremos este etiqueta para caracterizarlo, lo cual no quiere decir que todos sean iguales, simplemente es una forma de clasificación que claro está no deja de ser arbitraria.

1.3. Fotografía y cultura visual. Notas sobre la iconología crítica

Como se expuso anteriormente, la crítica formalista buscaba las características fundamentales de la fotografía como *medium* y, de este modo, buscaba la esencia de la fotografía. En resumidas palabras, el formalismo pretendía encontrar en la imagen fotográfica una verdadera identidad, frente al carácter subsidiario y residual atribuido en el siglo XIX. El posmodernismo, mientras tanto, rechazaba vehementemente tal autonomía. Su crítica afirmaba que los significados y valores de cualquier fotografía individual están absolutamente determinados por su contexto, por las actividades de la cultura que la rodea. La fotografía pertenece a cualquier institución o disciplina excepto a ella misma.

Sin embargo, estas posturas comparten ciertos enfoques en lo que respecta a la identidad de la fotografía. Por ejemplo, Geoffrey Batchen, uno de los teóricos e historiadores contemporáneos de la fotografía, afirma que tanto el formalismo como el posmodernismo equiparan los orígenes de esa identidad con el despliegue de la historia (historia del arte por un lado o historia social por el otro). Incluso, ambas suponen que la identidad de la fotografía se puede realmente delimitar, que la fotografía, en última instancia, se encuentra dentro de los límites de la naturaleza o de la cultura. Tanto los formalistas como los posmodernos quieren identificar con una única fuente causal, ya sea la naturaleza o la cultura, la esencia o el contexto, el interior o el exterior.

Si bien la crítica del posmodernismo contribuyó a desmitificar la fotografía, a cuestionar su estatuto de verdad y de autonomía, no logró separarse de una visión determinista y homogénea. Aunque hay que decir que sí abrió el espectro de la historia de la fotografía a otros campos diferentes a las cuestiones técnicas, estéticas y biográficas, especialmente al poner en relación su participación en otros fenómenos. Esto hizo posible, entre otras cosas, plantear estudios que se interesaran por entender la relación entre fotografía y sociedad. Sin duda alguna, desde la crítica posmoderna esto puede ser perfectamente abarcable. No obstante, si se sigue a cabalidad tal tendencia, se llegaría a la conclusión, por demás simplista, de que la fotografía es el producto de los objetivos y el poder de las instituciones sociales que dominan el periodo en que ella se enmarca.

El problema de fondo que había en los postulados posmodernos era la reducción del arte al dominio de la sociedad. La definición de la relación entre estos dos ámbitos viene de tiempo atrás. La tradición historiográfica que empieza a explorar la relación arte y sociedad se remonta a inicios del siglo XX con la denominada Escuela de Warburg. Esta escuela reunió a una serie de historiadores del arte, vinculados al Instituto Warburg de Londres fundado por Aby Warburg, entre los que destacan Erwin Panofsky y Ernst H. Gombrich. Todos ellos se interesaron por el análisis iconográfico de la obra de arte y trataron de escribir una historia de la cultura basada no solo en los textos escritos, sino también en las imágenes. La historia del arte resulta así inseparable de la historia de las ideas y de la historia social. Una historia que trata de alejarse del método formalista y decide optar por un camino interdisciplinario que viera en la obra de arte no un objeto aislado, sino todo lo contrario: un objeto enmarcado y condicionado por los valores de la época en que se encontraba inscrito.

Aunque Aby Warburg nunca se interesó por los enfoques históricos del arte centrados en la lenta evolución de los medios estilísticos de la representación, fue consciente de la importancia del contexto. Sin embargo, tampoco renunció a la idea de que las imágenes poseen un significado intrínseco que las hacía en parte independientes del contexto donde eran utilizadas⁷³. En esta medida, para Warburg las imágenes conservaban una esencia última que había que desentrañar. Por tal motivo, más que analizar la relación entre arte y sociedad, debían analizarse los significados abstractos de una época sin diferenciar grupos sociales concretos, y las formas en que esos significados habían logrado establecerse.

Para la década de 1930, la presencia cada vez más pronunciada de las imágenes producidas por aparatos tecnológicos tales como la fotografía y el cine, propició todo un conjunto de estudios y críticas que trataban de entender cómo afectaba a la sociedad este tipo de imágenes. Concebidas como cultura de masas, la fotografía y el cine empezaron a hacer parte del objeto de estudio de las ciencias sociales y la filosofía. La escuela de Frankfurt encabezada por Adorno y Horkheimer, al igual que personajes allegados a dicha escuela como Benjamin y Kracauer, iniciaron estudios en dicho campo. La preocupación por cómo la cultura de masas

⁷³ Alejandra Val Cubero, “Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte”, *Arte, individuo y sociedad* 22.2 (2010) 64.

irrumpía de forma abrupta en los años treinta y al mismo tiempo beneficiaba y representaba a regímenes como el fascismo, indujo a Adorno y Horkheimer a pensar la fotografía y el cine no como obras de arte, sino más bien como instrumentos de dominación, productos de una industria cultural que fabricaba deseos y valores, orientando la conducta de la masa.⁷⁴ Por otro lado, y según se ha explicado, Walter Benjamin partía de una visión menos radical y menos pesimista, percibiendo la fotografía como un ámbito dual. En un sentido, ella era una reproducción técnica de la imagen que implicaba la transformación de su carácter de culto para consolidarse como valor de exhibición que deslumbraba a las masas. Pero la fotografía y el cine también podían ser formas de resistencia a órdenes dominantes como el caso del fotógrafo francés Eugene Atget.⁷⁵

Las transformaciones anunciadas por Benjamin en los años treinta fueron retomadas en los sesenta por la condición de espectacularización de la sociedad descrita por Guy Debord, que abordaba los efectos negativos de la imagen en la sociedad. En esa misma década, pero con una perspectiva más optimista sobre el impacto de la tecnología, los escritos de Marshall McLuhan, especialmente con su famosa frase *el medio es el mensaje*, explicaba cómo se encuentran posibilidades de extensión del hombre en la máquina y recuperaciones holísticas de la percepción a partir del encuentro con los dispositivos comunicacionales. Esa bipolaridad que empezaba a percibirse en lo referente a las concepciones sobre la cultura de masas, fue descrita por Umberto Eco en 1965 en su ensayo *Apocalípticos e Integrados*. Aquí Eco mostró cómo para interpretar la cultura de masas, los *apocalípticos* asumían una tendencia al sustancialismo: los medios masivos disparan efectos unilaterales, homogenizan el pensamiento, generan una cultura facilista. Mientras tanto los *integrados* celebraban con optimismo la democratización de la cultura.⁷⁶ Los *apocalípticos* son los que, como Adorno y Horkheimer, plantean un enfoque pesimista sobre los alcances de la cultura de masas, ya sea desde una postura conservadora o aristocrática, o bien progresista. Son aquellos que miran

⁷⁴ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trota, 1998) 212.

⁷⁵ Es preciso anotar que esta otra dimensión liberadora de la imagen propuesta por Benjamin no fue tenida en cuenta por la crítica posmoderna. Por tal motivo, los posmodernos sólo vieron en la fotografía un instrumento ideológico. Sobre los planteamientos de Benjamin sobre Atget ver: Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos interrumpidos I*. (Madrid: Taurus, 1982) 73.

⁷⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Madrid: Lumen, 1984) 12.

hacia el pasado y se aferran a las antiguas teologías y a los métodos reaccionarios de rechazo para hallar la verdad. Son *integrados* aquellos que hacen una interpretación benévola acerca de los resultados que provoca la cultura de masas, como el acceso de todos a la cultura. Tal es el caso de Marshall McLuhan.

Los enfoques contemporáneos sobre los temas arte-comunicación-tecnología, provenientes de las revisiones en historia del arte y de los aportes interpretativos de los estudios comunicacionales-semióticos, pusieron en boga un tratamiento interdisciplinar bajo el nombre de *Estudios Visuales*, en el cual se destacan las figuras de W.T.H. Mitchell y José Luis Brea. Como una renovación de la historia del arte basada en la tradición de la escuela de Warburg, puede citarse la figura de Georges Didi-Huberman.

En la década de 1990, empiezan a aparecer estas nuevas aristas que tratan de superar los problemas del formalismo y del posmodernismo. Inicialmente como una rama de la historia del arte, los estudios visuales buscaron participar de los debates posmodernos sobre la fotografía como un dispositivo de transmisión ideológica y cultural. Keith Moxey, uno de los grandes representantes de esta tendencia afirmaba: “aburridos del ‘giro lingüístico’ y la idea de que la experiencia está filtrada por el lenguaje, muchos estudiosos están convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea, que la distinción sujeto/objeto ya no es válida”.⁷⁷ Esta nueva generación enfatizaba las formas en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones individuales o sociales. De este modo, las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social. Lo que se denomina giro icónico o *pictorial* es lo que corresponde a esta forma de articular la historia del arte con la crítica posmoderna, o más bien de superar la reducción de explicar la imagen solo por su contexto social.

El giro icónico, se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo. Siguiendo a W. T. J Mitchell, este giro va más allá de la comparación,

⁷⁷ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales* 6 (Noviembre 2014) 8.

examina la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría, fundamentalmente binaria sobre esa relación, por una imagen dialéctica, por medio de la figura de la *imagen-texto*. Más allá de reducir la explicación a una jerarquización, es mucho más llamativo para este autor considerarlo como un diálogo. “[...] esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales [...]”.⁷⁸

Mitchell aclara que el giro icónico no intenta realizar una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia: “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad”⁷⁹. En este sentido, se recoge la crítica posmoderna de la esencia y su llamado a concebir los usos, pero también hay un alejamiento de cualquier posición determinista, que implique una relación unidireccional entre la imagen y su contexto. El concepto de visualidad, precisamente, surge como una forma de articular de forma dialéctica la relación entre el individuo y los sistemas de control o dominación, es decir, que preste atención tanto al mensaje del texto y de la imagen como a la vez la recepción que tiene en diferentes públicos. Implica tener en cuenta tanto las formas de la producción, como las de su circulación y su recepción por parte del espectador y sus respectivas lecturas.

La crítica de Mitchell a la iconología difundida por Erwin Panofsky, es que en este autor queda sin resolverse la cuestión del espectador, un problema que no fue exclusivo de la década de 1920. La escuela de Frankfurt tenía una concepción pasiva del espectador y la imagen. La imagen hacía parte de la cultura de masas y estas, a su vez, se consideraban como entes que seguían los dictámenes de dicha cultura. Esto incluso puede verse en la obra de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. En otro estudio más reciente, de la década de 1990, *Las técnicas del observador*, Jonathan Crary pretende mostrar cómo se transformó la

⁷⁸ W.T.J. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal* (Madrid: Akal, 2009) 13.

⁷⁹ Mitchell 23.

naturaleza de la visualidad en el siglo XIX.⁸⁰ El argumento central de este libro, que trata de la visión y su construcción histórica, es que un nuevo tipo de observador tomó forma en Europa durante las primeras décadas del siglo diecinueve, obedeciendo a un régimen dominante basado en el objetivismo. Sin embargo, Crary también cae en algunas de las trampas más comunes de la iconología, sin prestar suficiente atención a sus propias advertencias contra la excesiva generalización y las pretensiones de verdad categóricas⁸¹. En la obra de Crary no puede determinarse para quién es dominante esta forma de visualidad, ni quiénes no están dominados por ella, como si todas las personas y grupos sociales se comportaran de la misma forma. Para Mitchell, esto se debe a que Crary no muestra ningún interés por la historia empírica del espectador, por el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana, ni por el cuerpo del observador en tanto que marcado por su género, clase o etnia.

El problema de esta formulación, es que toda la heterogeneidad de la experiencia visual queda preordenada para ajustarse a un modelo binario dominante / resistente. Esta forma de proceder es una herencia del posmodernismo que generaliza en lo colectivo y sigue pensando que en una imagen o un texto puede verse la dominación de un actor específico sin determinar los diálogos o alcances que esto tiene. Cualquier reflexión teórica sobre la cultura visual, advierte Mitchell, tendrá que dar cuenta de su historicidad y esto conllevará necesariamente un cierto grado de abstracción y generalización acerca de los espectadores y los regímenes visuales.⁸² La cuestión de no caer en las generalizaciones y causalidades simples radica en no equiparar imágenes visuales y totalidades históricas. Según esto, la propuesta del giro pictórico para lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en que las imágenes tratan de representarse a sí mismas: una iconología en un sentido muy diferente del tradicional. Esto es lo que Mitchell llama *iconología crítica*, y ayuda a evitar el logocentrismo tanto del formalismo como del posmodernismo.

⁸⁰ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Cendeac, 2008) 17.

⁸¹ Mitchell 27.

⁸² Mitchell 28.

La fotografía, teniendo en cuenta este debate, debe verse en sus diferentes facetas locales o globales, tanto en los significados que el fotógrafo les da a sus fotos como en la recepción que estas obtienen ante diferentes públicos (esto es, el significado que los espectadores le atribuyen). Asimismo, es necesario preguntarse por el uso que le dan las instituciones y por las oposiciones y resistencias que las imágenes representan en tanto que medio para la protesta. Según lo plantea Mitchell, la cuestión es establecer el diálogo entre esas facetas, y no establecer un eje abstracto de dominación. Se trata de dar cuenta de cómo una fotografía está influenciada por otros medios. Así pues, la idea no es plantear la fotografía como una forma pura, original, sino más bien encontrar los puntos donde la imagen es mixta, donde dialoga con otras imágenes, con textos, con palabras y con otros fenómenos sociales.

1.4. Fotografía, imagen y ciudad

El proyecto fotográfico de Daguerre fue anunciado al público en 1839, coincidiendo con un período de crecimiento urbano colosal en Europa. Entre 1801 y 1851 la población de París se duplicó y la de Londres se triplicó.⁸³ La primera fotografía realizada por Daguerre fue de los exteriores que podían divisarse desde la ventana de su casa. Su intención era capturar una imagen del entorno urbano desprovisto de movimiento y personalidades humanas.

Aunque el contenido de esta famosa imagen distaba un poco de lo que el fotógrafo quería capturar, debido al hombre que decidió detenerse para lustrar sus zapatos, la soledad de las calles parisinas era algo que empezaba a fascinar a los fotógrafos, aunque esto fuera el producto de una insuficiencia técnica, que consistía en la dificultad de registrar objetos en movimiento, por lo que solo quedaban en la imagen aquellos objetos que permanecían estáticos ante el lente de la cámara. Por esta misma razón, las primeras fotografías fueron de exteriores y fueron más el producto de las limitaciones técnicas que de una clara intención de registrar la ciudad. Sin embargo, este interés por mostrar la ciudad en soledad no quedaría en el olvido. A finales del siglo XIX, Eugene Atget, un gran retratista de las calles parisinas, empezó a registrar la soledad de aquellos espacios que las reformas urbanísticas habían dejado, como si fuera una especie de búsqueda por lo desaparecido y lo extraviado, y por eso

⁸³ Scott Mcquire. Media city. Media, architecture and urban space (London: Sage publications, 2008).

también tales imágenes, según Walter Benjamin, se rebelan de un modo melancólico contra la resonancia exótica y esplendorosa del urbanismo haussmaniano⁸⁴.

De igual modo en Berlín, a mediados del siglo XIX, los funcionarios de la ciudad tenían la intención de mejorar el saneamiento y la higiene en el ‘Viejo Berlín’ desordenado a causa de la demolición de los barrios deteriorados, con lo cual buscaban crear una ciudad más saludable. El fotógrafo Albert Schwarz, al observar tal panorama, comprendió la necesidad de documentar los edificios y paisajes urbanos destinados a desaparecer. De este modo, logró conseguir una financiación por parte del Estado para registrar imágenes de este tipo de edificios, alcanzando a reunir un gran archivo fotográfico que hoy en día es considerado como una de las reliquias patrimoniales de la capital alemana. Sin embargo, este interés por dejar un recuerdo de la ciudad obedecía a los rasgos culturales de la sociedad alemana del momento. El carácter romántico de su literatura y otras expresiones artísticas empezaba a reflejarse también en la fotografía. El hecho de que Schwarz fuera apoyado para realizar su proyecto indicaba el predominio que tenía la noción de patrimonio y conservación del pasado en la sociedad alemana de ese entonces. Por esta razón, Schwarz creó una narrativa visual del pasado con un sofisticado punto de vista histórico.⁸⁵

Para el siglo XX, el género “fotografía documental”, representado por fotógrafos como Lewis Hine y Jacob Riis, se destacó por mostrar la vida de los barrios pobres o “slum”, retratando la población inmigrante, el trabajo infantil y las precarias condiciones de vida de las grandes ciudades estadounidenses. Si bien estos fotógrafos tenían formación como sociólogo y periodista, respectivamente —aspecto que por cierto ha servido a la historiografía tradicional de la fotografía para explicar la elección de sus temáticas—, John Tagg asume una posición menos individualista (propia del método del formalismo que se analizó líneas arriba) y más enfocada en la lógica del poder. Para este autor, el género de la fotografía documental va más allá de la simple voluntad de dos fotógrafos con sensibilidad social para dar a conocer diversas problemáticas. Al igual que la zona Quarry Hill de Leeds, en Inglaterra, que fue documentada y llevada al estrado como prueba de la miseria urbana y con el fin de transformarla en un nuevo orden, la zona Mulberry Bend, en Nueva York, fue documentada

⁸⁴ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

⁸⁵ Katja Zelljadt, “Capturing a City’s Past”, *Journal of visual culture*. 9.3 (2010).

por Jacob Riis con el propósito de incentivar una reforma social contra las barriadas pobres. Sin embargo, las fotografías de Riis se integran, según sostiene Tagg, “en una argumentación, y la argumentación forma parte de una lucha política sobre programas de vivienda. No se trata solamente de algo que se desarrolla alrededor de las imágenes. Las fotos no son solamente una contribución a la lucha, sino también un lugar de esa lucha: el punto donde los poderes convergen a la vez que se producen”.⁸⁶ La noción de la pobreza y de la inmigración que definía el desorden, se traducía en crisis para la ideología capitalista estadounidense. Ante las desigualdades sociales, la reforma del entorno, al igual que la vigilancia y la normalización del cuerpo, fueron elementos de un supuesto progreso que garantizaba el orden. Precisamente Tagg afirmaba que el documentalismo fotográfico desde inicios del siglo XX, se enmarcaba en una lógica de vigilancia y control del desorden de las ciudades. En este sentido, la fotografía documental participaba de cierto modo en una ideología basada en el orden que dominaba en las urbes.

La primera fotografía de Daguerre, al igual que la obra de Atget y el documentalismo fotográfico, son ejemplos concretos de cómo la fotografía se relaciona con la vida urbana. El hecho de que se quiera fotografiar espacios sin personas en una ciudad masificada, o el registrar la vida de los barrios de los trabajadores, incluso el mismo desarrollo paralelo de imágenes tecnológicas y la modernización industrial de una ciudad, indican una relación más allá de la “coincidencia” o de una simple contingencia. Tanto la fotografía como el desarrollo de las ciudades pertenecen a una transformación de la vida moderna en que el sistema de producción se extendió ampliamente en escala y velocidad. La fotografía expresa la contradicción de que las imágenes de la ciudad a menudo duran más que los edificios y entornos urbanos representados por ellas. Este hecho ha servido no solo para que las ciudades se interesen en las fotografías como recursos para salvaguardar su memoria, sino, sobre todo, para enmarcar las imágenes en formas de argumentación, de narración, de visualización de una determinada concepción y construcción de ciudad. En esta medida, la fotografía puede ser un instrumento económico o político, pero también la expresión de los imaginarios urbanos que luchan dentro de la ciudad misma. La producción y el uso de la fotografía están vinculados estrechamente con las representaciones urbanas que están en juego.

⁸⁶ Tagg 192.

Por ello, la fotografía puede contribuir a responder preguntas de una historia urbana sobre cómo fue pensada una ciudad; qué de ese pensamiento fue impactado por las transformaciones urbanas, y qué de ese pensamiento a su vez impactó en ellas, alterándolas o conduciéndolas; o bien, cómo puede reconstruirse el modo en que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. Todas estas preguntas adquieren en la fotografía una validez para estudiar la forma en que se concibe y se produce el espacio urbano. Y especialmente en la forma en que se percibe y se construye visualmente la ciudad a través de las imágenes.

Uno de los estudios más emblemáticos sobre la imagen y la ciudad es la obra de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (1960), la cual abre un campo en el estudio de la percepción del espacio urbano. Este texto combina una investigación sobre la importancia de la apariencia de las ciudades con una indagación sobre cómo intervenirlas para mejorar su aspecto. Para este urbanista estadounidense, el paisaje urbano, entre sus múltiples funciones, tiene también el de algo que ha de verse, recordarse y causar deleite. Dar forma visual a la ciudad constituye un tipo especial de problema de diseño. Lynch presta atención a una cualidad visual específica de las ciudades, es decir, a la claridad manifestada o “legibilidad” del paisaje urbano. Con legibilidad pretendía indicar la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse las partes que componen el espacio urbano en una pauta coherente. De este modo, en tanto que la ciudad es legible, puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexas de símbolos reconocibles.⁸⁷

La idea de paisaje urbano concebida por este autor consiste en un conjunto sistemático de entornos artificiales: en el paisaje y en sus residuos acumulativos, existen gran diversidad de mensajes, a menudo desprovistos de una relación lógica, y que suscitan diferentes experiencias de recepción, o bien resultan contradictorios entre sí. Estos mensajes constituyen temas expresos y latentes, de diversa procedencia histórica, diferentes códigos, diferentes metáforas, diferentes regímenes de visibilidad y de signicidad. Las imágenes se caracterizan por su capacidad simbolizante que las convierte en fragmentos arbitrarios que

⁸⁷ Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008) 11.

se relacionan en tensión.⁸⁸ Así, los paisajes urbanos son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador escoge, organiza y dota de significado lo que ve. De este modo, la imagen de una realidad determinada puede variar considerablemente entre diversos observadores.

Tales planteamientos de Kevin Lynch sobre las percepciones de los espacios de la ciudad, motivaron estudios como los de Armando Silva. El enfoque de este semiólogo colombiano propone cómo la imagen urbana es una impresión conseguida colectivamente en un alto nivel de segmentación imaginaria de su espacio. Silva denomina como «croquis urbanos» todos aquellos puntos suspensivos que siguen líneas evocativas en la creación social de territorios imaginarios. Esta construcción se opone entonces al mapa, la línea continua que marca y resalta las fronteras. De esta manera, el territorio urbano es croquis y no mapa. La dimensión estética de la ciudad no será reconocida en la historia de las formas arquitectónicas, ni en los dibujos o bodegones que hacen los artistas urbanos, ni por el colorido de las fachadas. “Todo lo anterior es forma estética externa y no se niega. Pero la dimensión profunda corresponde a las formas mentales que van apareciendo en el hacer colectivo.”⁸⁹ La imagen de una ciudad, concluye Silva, no es solo la fotografía de cualquier esquina, sino el resultado de muchos puntos de vista ciudadanos. No hay ciudad-arte sino desde el ciudadano. Este patrimonio construido con leyendas, historias, imágenes y películas que hablan de la ciudad, ha formado un imaginario múltiple, que no todos los ciudadanos comparten del mismo modo, y del que seleccionan fragmentos de relatos para estabilizar experiencias urbanas en constante transición.⁹⁰ El enfoque de Silva prioriza, como fin para entender las imágenes o “fatasmagorías” de la ciudad, las representaciones mentales de los ciudadanos como un colectivo.

La dificultad de este tipo de perspectiva para los estudios históricos es que desplaza el interés de los imaginarios a las narraciones a través del discurso de los ciudadanos (algo que no es fácil ni muy asiduo de encontrar en los archivos). Así, más que analizar las imágenes, se

⁸⁸ Lynch 4.

⁸⁹ Armando Silva, “La ciudad como arte”, *Diálogos de comunicación* 40 (Septiembre de 1994) 11.

⁹⁰ Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos* (Buenos Aires: Eudeba, 2010) 95.

analiza la proyección y evocación que hacen los ciudadanos por medio de los objetos que habitan en el espacio urbano. Las imágenes en este enfoque son primordialmente instrumentos metodológicos de investigación más que objetos de estudio. La fotografía sirve como detonante de imaginarios de los ciudadanos, lo que permite identificar sus experiencias y sentimientos de los lugares que componen la ciudad, sin embargo, no se logra dar cuenta de las contingencias y del control social y político en este tipo de narraciones construidas a través de las imágenes. De este modo, el estudio de los imaginarios se acerca más a una suma de experiencias individuales y se aleja de la comprensión de las estructuras sociales que subyacen en la experiencia urbana de los habitantes de las ciudades.

Diferente a esta perspectiva de los imaginarios, también se pueden identificar los “croquis urbanos” que los ciudadanos construyen de sus recorridos y del conocimiento de los espacios urbanos, en la forma en que las fotografías circulan, en la manera en que ellas son utilizadas para mostrar ciertos fragmentos y ocultar otros. Además estos imaginarios pueden leerse haciendo el vínculo con las funciones institucionales y globales. La forma en que se va construyendo e imponiendo un relato de ciudad sobre la multiplicidad de representaciones de los ciudadanos, también es una cuestión que debe ser estudiada. Abordar el problema de cómo la imagen oficial de la ciudad entiende e imagina su espacio, cómo selecciona y rechaza otro tipo de realidades para cumplir determinados fines, implica también considerar cómo la ciudad oficial considera a sus ciudadanos, cómo busca generar un tipo de experiencia del espacio urbano de acuerdo con los valores que necesitan promoverse. La producción y uso de las fotografías es uno entre muchos otros caminos para lograr esto. La forma en que las imágenes de una ciudad se adaptan a los formatos del turismo, la manera en que las fotografías muestran la ciudad a través de la prensa y diversas publicaciones, el modo en que las fotos sirven de instrumento “objetivo” para la planeación y transformación de la ciudad, o el mismo hecho de perfilar cierta identidad tanto en su interior como para el exterior, son algunos de los campos en que algunos grupos sociales entran en disputa para definir o imponer una identidad homogénea en medio de una diversidad y multiplicidad de imaginarios urbanos. En este contexto, toma validez el estudio de las formas de construcción simbólica de las ciudades a través de los medios visuales.

1.5. La fotografía como una tecnología socio-espacial

“La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes”, nos recuerda Benjamin.⁹¹ La convergencia del arte —en especial los registros visuales— con las transformaciones del espacio urbano se convierte cada vez más en una relación de utilidad para proyectar, coordinar e identificar estrategias para intervenir o defender la estructura física de la ciudad y la estructura social que allí se construye. En lugar de tratar a las fotografías como creaciones que se exhiben en museos o en las galerías de arte aisladas de toda funcionalidad práctica, esta investigación entiende que “la experiencia espacial de las ciudades surge a través de un complejo proceso de co-constitución entre estructuras arquitectónicas y los territorios urbanos, prácticas sociales y medios de comunicación”.⁹² Esto implica tener presente que la ciudad no existe en sí misma, sino que se produce a través de diferentes aparatos.⁹³

Las imágenes se enmarcan en ese proceso mediante el cual diferentes actores se disputan “el deber ser” de los espacios de la ciudad. Las fotografías usadas en ese trayecto de ida y venida, entre las representaciones sobre el espacio y del espacio físico y social, son instrumentos de conocimiento, observación y exhibición que intervienen en la toma de decisiones y en el estudio de las problemáticas en que los urbanistas, las oficinas de planeación y de turismo y los mismos pobladores y líderes políticos recurren para proyectar e imponer sus ideales urbanos. La mediación de la imagen en los procesos de construcción de la ciudad señala el cambio de relación que los individuos tienen con el espacio, el discurso y la experiencia social urbana. Como bien afirma Baudrillard, “el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio y el que lo engendre”⁹⁴. Las imágenes fotográficas, con su particular virtud de “sustituir la realidad”, van más allá de ser

⁹¹ Walter Benjamin, “Daguerre o los panoramas”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1999) 176.

⁹² Mcquire 13.

⁹³ Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013) 50.

⁹⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Letrae, 1978) 6.

un simple adorno del entorno urbano: tienen esa cualidad de ser sustitutas del espacio mismo, permiten a su vez hacer maleable y moldeable lo que se pretende y busca proyectar.

El uso mismo de las fotos posibilita que los diferentes intereses, deseos y apuestas políticas tengan un asidero visual a través del cual sea más fácil, práctico y fluido lo que se tiene que tener en cuenta de determinados espacios para actuar sobre él o a partir de él. “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real”.⁹⁵ No obstante, en esta investigación la cuestión de la suplantación de lo real, como lo propone Baudrillard, no se toma como si las fotos por sí mismas alcanzan a simular un “progreso” lineal de una ciudad, una renovación exitosa del paisaje o un espacio formidable. Más bien, son instrumentos que le proporcionan a los actores conocimientos y retóricas para hacer posibles tales deseos. Y esto no se da a través de una exhibición desproporcionada de imágenes, sino todo lo contrario, de una selección precisa que pueda aportar información relevante para diseñar estrategias de acción efectivas enmarcadas en esas representaciones que se buscan implementar. Así que no se trata de buscar en las imágenes un reflejo de tales representaciones, sino tratar de entender cómo cumplen una función para desplegar y hacer realidad los proyectos urbanísticos, ya sean institucionales o populares.

Así pues, las fotografías no se toman como la muestra final de un proceso; es decir, se busca entender cómo operan en la construcción, cuáles son sus funciones, cómo se usan y se enmarcan en las estrategias de intervención espacial por parte del Estado o de sus contradictores. Cada una de las imágenes pertenece a un ámbito cultural específico, el cual asume diferentes expectativas en lo que respecta al uso de la imagen y transmite un tipo distinto de conocimiento.⁹⁶ Se pone especial atención al uso y función que tienen las fotos dentro de esos ámbitos de acción que se disputan determinadas representaciones de la ciudad; por ello no interesa tanto la mirada del fotógrafo, ni tampoco la representación a modo de crítica artística o estética que pueda hacerse de su trabajo (composición, iluminación, técnica). Más bien interesa las representaciones que se derivan o se inscriben a través del uso de las imágenes por las instituciones y grupos sociales concretos.

⁹⁵ Baudrillard 7.

⁹⁶ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996) 146.

Por esta razón, esta investigación se concentra en los escenarios en donde el espacio está estructurándose en el devenir histórico, en donde este mismo espacio se piensa y se reformula. En el lugar en que se conecta y se separa intermitentemente los proyectos y deseos urbanos. Esos espacios de discusión, decisión y difusión se asemejan a una “puerta”, estructura material que contiene la cualidad de conectar y separar simultáneamente.⁹⁷ Son espacios intermedios, umbrales urbanos donde se piensa, proyecta, procesa y planea las transformaciones del espacio (proyectos urbanísticos, informes de arquitectos y sociólogos, ponencias, tesis de grado de universidades, historias barriales de los pobladores). Es una instancia de transición corta, a veces efímera, pero en donde se define la forma en que pasan o hacen sus trayectorias los diferentes instrumentos con que se trata de implementar o evitar ciertas acciones que conlleven a la consolidación de un proyecto específico de ciudad. La fotografía se ubicaría en parte de ese umbral que ayuda o impide que un proyecto urbano se consolide o fracase.

Esto supone concebir la fotografía más allá de su etapa de producción técnica, artística, intelectual o por su impacto, recepción o consumo masivo. Sería, a diferencia de lo anterior, un punto de circulación y de lucha por la definición y consolidación de una representación o un determinado proyecto urbano. No se entiende entonces las imágenes como un objeto artístico que devela la mirada de un autor frente a la realidad que observaba, ni tampoco como un testimonio o una huella que inmortalizó el pasado para los que vivimos en el presente. En este sentido, esta investigación no le presta atención tanto al análisis de la obra completa de un fotógrafo, tampoco la mediación que puede establecerse entre medios de comunicación y sociedad. Sino más bien, se enfoca en esos puntos de contacto de la fotografía con diferentes actividades institucionales o de grupos sociales concretos. Se pregunta cómo se intercambiaban, operaban, promovían o se ilustraban las fotos en el uso que diferentes actores le daban en relación a las reformas e iniciativas urbanas que se llevaban a cabo en la ciudad. Así, el trabajo se enfoca en esas fotos que no hacen parte de un compendio sistemático, sino

⁹⁷ Georg Simmel, “Puente y puerta”, *El individuo y la libertad* (Barcelona: Península, 2001) 46 y 52.

en esas fotos fragmentadas y dispersadas en los archivos sobre turismo, planeación y de las historias de barrios y sus pobladores.

Este intersticio donde las representaciones y el espacio se encuentran y se enfrentan, constituyen un ámbito a partir del cual las sociedades construyen simbólicamente la experiencia de negociación y, al mismo tiempo, los artefactos que permiten dicha negociación.⁹⁸ Ese intersticio es lo que Henri Lefebvre llama prácticas espaciales, que son las encargadas de realizar la mediación entre espacio mental y el espacio físico-social⁹⁹. No se parte por estudiar el espacio ya estructurado, tampoco el espacio meramente representado (el discurso espacial). Es decir, se concentra en lo que concierne a la fotografía, en aquellos momentos en que se recurre al uso de imágenes por parte de los actores que se disputan la intervención del espacio, para planear y construir estrategias con el fin de ordenar el espacio y la sociedad. La práctica espacial consiste en una proyección sobre el terreno de todos los aspectos, elementos y momentos de la práctica social, separándolos y sin abandonar durante un solo instante el control global; realizando la sujeción en conjunto de la sociedad a la práctica política, al poder del estado¹⁰⁰. En ese ámbito de la práctica y sus respectivos niveles (planificación, urbanismo y arquitectura),¹⁰¹ la fotografía funciona como una tecnología que contiene conocimientos para identificar el espacio físico y social y contribuye a la aplicación de los conocimientos, discursos y políticas de la representación que fomentan los actores que intervienen en la construcción y disputa por el espacio.

La fotografía como tecnología no quiere decir que ella por sí misma remodela y reestructura los patrones de la interdependencia social y todos los aspectos de la vida privada, tampoco se entiende que los medios manipulan a los receptores, los mueven, conforman su personalidad y su conciencia y todo ello incluso por encima de los contenidos que puedan transmitir.¹⁰² La fotografía como tecnología socio-espacial se refiere más al uso que los actores hacen de las imágenes para obtener información y brindar diferentes tipos de

⁹⁸ Stavras Stavrides, *Hacia la ciudad de umbrales* (Madrid: Akal, 2016) 23.

⁹⁹ Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capital Swing, 2013) 68.

¹⁰⁰ Lefebvre 69.

¹⁰¹ Lefebvre 84.

¹⁰² Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos* (Buenos Aires: Paidós, 1969).

conocimiento que se vinculan con estrategias políticas y económicas del espacio, como por ejemplo la planeación y el turismo. Por lo tanto, nada indica que por sí mismas puedan moldear a la sociedad sin importar su contenido o el discurso en el que se enmarcan.

La fotografía como tecnología socio-espacial encuentra su sentido si se piensa en el juego de poder en que se inscribe, lo que se ha denominado como *dispositivo*, es decir, en “un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas...”.¹⁰³ El dispositivo es una red que se establece entre estos elementos, es un juego de poder que define los parámetros y las categorías de verdad con que se usa la fotografía, por lo tanto, su función como tecnología puede variar: un uso para la homogenización y clasificación como puede encontrarse en los archivos de la planeación estatal de la ciudad; o de resistencia y oposición como se logra ver en los usos de los sectores populares que se analizan en la última parte del cuarto capítulo de este trabajo. De esta manera, la fotografía puede operar en el despotismo de los proyectos políticos y urbanísticos sobre las ciudades —para hacer de ellos espacios sumisos y homogéneos— como también en ámbitos donde se desobedece y se ignora los parámetros y modelos del Estado.

Conclusión

Entre las dos grandes tradiciones del estudio de la fotografía, la historia del arte y la crítica posmoderna, podría decirse que esta investigación se ubica en medio de las dos. En este trabajo se entiende la fotografía no como manifestación artística sino como una tecnología socio-espacial, a través de la cual se inscriben y aplican conocimientos sociales del espacio y las respectivas apuestas políticas que están inmersas en el uso de las fotos. Esto no quiere decir que se desconozca la fotografía como arte o que incluso toda la fotografía se reduzca a un uso político. Simplemente interesa esta última faceta por la relación que ofrece con el

¹⁰³ Michel Foucault citado por Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Revista Sociológica* 26.73 (2011) 250

proceso de urbanización y modernización de la ciudad. Esto supone también que la fotografía es una tecnología que opera en cooperación con otras, en este sentido, no es la única y tampoco la más poderosa, por lo que la imagen no lo domina todo y tampoco todo puede verse desde ella. Por esta razón si bien se toma distancia de la fotografía como obra de arte, también se aleja de la concepción posmoderna que plantea que todo está dominado por lo visual. Sin embargo, se reconoce que la imagen fotográfica brinda particularidades en comparación con otras tecnologías en lo que respecta a la toma de decisiones y en las apuestas institucionales y de grupos sociales que buscan imponer y desarrollar sus objetivos.

No quiere decir que se rechace de forma tajante las perspectivas formalista y posmoderna. Se rescata del formalismo su interés en poner atención a las cuestiones técnicas, estéticas e individuales. Toma importancia para esta historia aspectos como el punto de vista, el encuadre y la composición, como también la vida del fotógrafo, sus virtudes y su formación, pero con la única diferencia de que estos elementos se tratan en este estudio de forma más marginal y complementaria. De igual modo, se rescata de la perspectiva crítica posmoderna la concepción de la fotografía como un aparato de representación visual que sirve para trasladar ideología de un lugar a otro. Bajo este enfoque, se puede entender los distintos significados según las circunstancias sociales y culturales, pero especialmente se puede captar las lógicas de poder en que se inscriben las imágenes y cómo se comparten en diferentes círculos institucionales. Lo que permite tener en cuenta las relaciones de las imágenes con el contexto de su producción revelando la relatividad, ambigüedad o mutabilidad de su identidad y su práctica discursiva.

La articulación de ambas posturas nos permite entonces trascender el análisis individual — sin dejarlo de lado— para entender los usos institucionales de las fotografías (sin tomar la institución como un ente que lo manipula y controla todo). Se elige, tal como lo sugiere el giro icónico, un diálogo entre ambos enfoques que conciba la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos y los cuerpos, pero siempre enfocados bajo la forma en que se usan las fotos y las funciones sociales que desempeñan en los ámbitos que se utilizan. La fotografía como tecnología socio-espacial que posibilita administrar y gestionar el conocimiento del espacio en conjunto con otras

tecnologías, permite estudiar las fotos desde varios ángulos, ya sea como un instrumento que se usa con fines de vender e inventar una imagen de ciudad como en el turismo (capítulo 2), también como instrumento para observar, controlar y comunicar las intervenciones de organización y readecuación del espacio urbano como lo hace la planeación (Capítulo 3) y también como una tecnología para identificar y clasificar los grupos humanos y los peligros que se le asignan, además cómo una tecnología que se usa para construir identidades barriales en oposición al Estado (capítulo 4).

Capítulo 2

¡A todo color!

Exhibición, espectáculo y marca de ciudad. (1947-1970)

Este capítulo analiza la función que cumplió la fotografía como estrategia visual para idealizar y embellecer las ofertas urbanísticas de Medellín para los turistas. Esto se realizó por medio de la promoción de espacios y construcción de símbolos que se intentaron establecer con las fotos. De este modo, se abordan las imágenes publicadas por los diferentes medios publicitarios de turismo de la ciudad. Estos medios intentaron construir una narrativa visual particular para mostrar la transformación urbana de Medellín, no sólo como una ciudad moderna sino también como un espacio accesible al mundo entero.

Las guías turísticas buscaban enseñar “qué ver” y “qué hacer” en la ciudad. En este proyecto educativo, las fotografías cumplieron la función de dar legitimidad y validez al discurso modernizador de la transformación urbana con sus perfectos e iluminados espacios que sugerían al visitante lo que debía ver y hacer en Medellín. Intentaron mostrar el éxito de las transformaciones urbanas más allá de la simple exhibición. Lo que estaba en juego era el fortalecimiento y extensión de una industria turística competitiva que generara una fuente de riqueza estable y rentable para la élite. Esta nueva iniciativa empresarial tenía como elemento diferenciador posicionar a Medellín a nivel global, aprovechando la construcción del aeropuerto al finalizar la década del cuarenta. Lo importante era entonces que la fotografía deslumbrara y que lograra llevar la imagen moderna de la ciudad a contextos lejanos para incentivar los viajes y la inversión económica.

Por tal motivo, la fotografía estaba en una relación muy estrecha con las obras urbanísticas y los ideales que las élites de la ciudad intentaban promover a través de las guías turísticas y otros medios de divulgación. En conjunto con fragmentos literarios, notas periodísticas, ilustraciones, publicidad empresarial y elementos cartográficos se difundían los bienes culturales de la ciudad, se brindaba la ubicación espacial que permitía al visitante no perderse y, especialmente, se ayudaba al extranjero a reconocer la ciudad. Las guías fueron un espacio comunicativo donde se construyó una marca de ciudad, y la función de las fotos, con su característica coloquial de ser “fiel a la realidad”, servían como garantía al lector (al turista)

que lo que allí se decía era verdad. En este sentido, la fotografía dentro de los márgenes del turismo se convierte en una forma de dirigir lo que el visitante o el habitante debe *ver* del urbanismo de la ciudad.

Este contexto discursivo implica que a la hora de estudiar las fotografías turísticas no se consideren como la expresión de una época, tampoco como el testimonio de la transformación urbana de la ciudad. Más bien, la fotografía turística se asume como un instrumento que se usa para construir y difundir una identidad accesible y llamativa a los turistas y visitantes. En este sentido la fotografía participa en la producción de una ciudad ideal, una mercancía, una marca de ciudad para consumirse a nivel nacional e internacional.

La problemática que se desarrolla en este capítulo no radica en ver a través de la fotografía lo que había en la ciudad, sino más bien, en reconstruir el papel de las fotos en la consolidación del turismo como fuente de riquezas. Es importante, por lo tanto, identificar el vínculo que compartían las fotos con otras imágenes e instrumentos de promoción turística como la publicidad y los mapas.

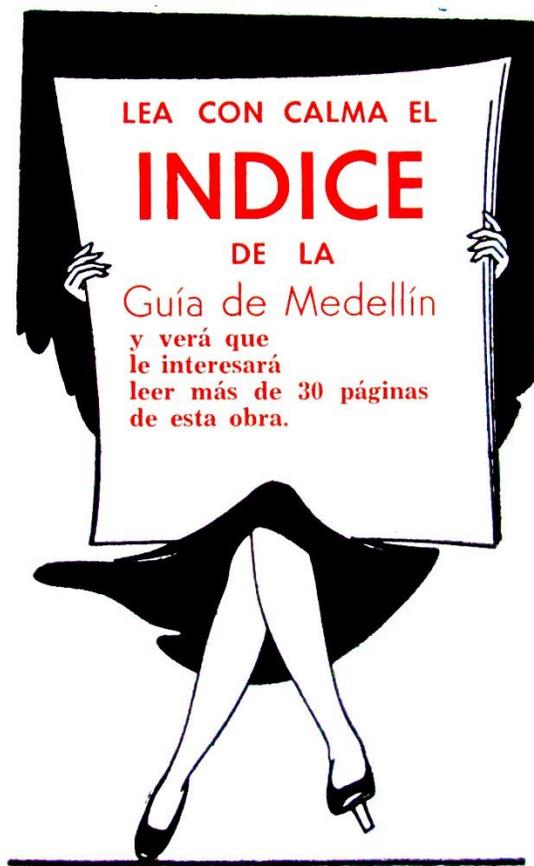
A partir de estos elementos se estructura este capítulo, que tendrá una primera parte en el que explora las utopías y los símbolos de las fotografías en las guías turísticas, las revistas de la Sociedad de Mejoras Públicas como *Progreso* y *La Ciudad*, la revista estadounidense *Life* y algunos folletos previos a la institucionalización estatal del turismo en Medellín. Luego, se analiza el cambio del uso de las fotografías de turismo durante dicha institucionalización y la idea de ciudad que esta trataba de construir. En esta parte se pretende mostrar qué tipo de estética se produce para dar cuenta de una “marca de ciudad”.

2.1 Una Ciudad abierta: la necesidad de alfabetizar una experiencia urbana

“Lea con calma el índice de la Guía de Medellín y verá que le interesará leer más de 30 páginas de esta obra”. Esta frase está consignada en un cartel que cubre el rostro de la mujer que lo sujeta, quien además va vestida de falda y tacones y se encuentra sentada y cruzada de piernas. La imagen (figura 1), que aparece en las páginas de inicio de una guía de 1956, invita al lector a leerla para que descubra la ciudad de Medellín. De este modo, al igual que

esta mujer, la guía puede mostrar cosas de la ciudad que al lector lo sumergirán en un mundo excitante.

Figura 1: Guía de Medellín



Fuente: Dibujo de Speedball para la portada de *Guía de Medellín* (Medellín, 1956)
3. BLEV, Universidad EAFIT, Medellín.

Las piernas cruzadas y el rostro tapado con el cartel sugieren que en la ciudad se encuentran partes ocultas, desnudeces, que necesitan ser descubiertas y que generarán al espectador, en

este caso al visitante, una experiencia placentera al conocer la ciudad. Este mecanismo de invitar y seducir al visitante es en lo que, en definitiva, consiste el turismo: mostrar cómo un rasgo que se percibe como diferente es considerado característico, ya que la misión del turismo es el de adjudicar una cualidad que demanda un acto de conocimiento de lo diferente. El turista llega a una ciudad extraña con la misión de captar, de pronto, su cualidad, su clave. Ambiciona que se le revele una porción de ciudad o algo que efectivamente sucede allí.¹⁰⁴ La intención de estimular en el lector, en ese posible turista, la decisión de descubrir las cualidades específicas de Medellín, era sin duda el objetivo de la guía, pero el hecho de tener la intención no quería decir que se pudiera hacer fácilmente.

En esta misma guía del año 1956 se encuentra un artículo del escritor y periodista Michael Scully quien, según los editores de esta guía, escribía con frecuencia en prestigiosos diarios y revistas de Estados Unidos para hacer conocer entre los norteamericanos los aspectos importantes de los países situados en el “Sur del Rio Grande”. El periodista escribe un texto elogioso sobre la ciudad pero a la vez ilustra uno de los grandes problemas del turismo para ese entonces:

Háblele usted de Medellín a un agente de viajes y lo más probable es que necesite acudir al mapa para saber dónde queda. Lo cual se debe a que esta ciudad colombiana no hace esfuerzo ninguno por atraer al turista, ni exhibe vistosos cartelones orlados de orquídeas, con bañistas al borde de soleadas piscinas, ni hace alarde de su clima perfecto, de su cortés hospitalidad, de sus tentadoras comidas, de todas las comodidades de la vida moderna, en un medio al que tres siglos han impartido exquisita madurez. Aunque no lo pregone, Medellín posee todos esos encantos, más otros valiosos haberes: minas de oro, plantaciones de orquídeas, tierras de café privilegiadas, industrias que son modelo de eficiencia, y un pueblo admirable.¹⁰⁵

Para el periodista estadounidense, en Medellín “el viajero aterriza en un largo valle oval donde se extiende con su resplandeciente centro comercial ultramoderno y sus miradas de techos rojos que van siendo menos numerosos a medida que ascienden por las verdes faldas de la cordillera”. De uno de los “más activos aeropuertos de Sur América”, el viajero — prosigue Scully— “es conducido entonces rápidamente a uno de los mejores hoteles”, que para ese entonces era el Hotel Nutibara. Además, afirma el periodista, el tránsito es silencioso

¹⁰⁴ Beatriz Sarlo, *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2009) 189.

¹⁰⁵ Michael Scully, “Medellín, esfuerzo y democracia”, *Guía de Medellín* (Medellín: Fernando Gómez Martínez, 1956) 3. Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Patrimonio documental, Universidad EAFIT, Medellín (BLEV).

ya que el reglamento urbano prohíbe tocar las bocinas de los automóviles, sus calles son las más limpias que ha visto desde Canadá hasta la punta de Chile y que al transitar por las calles del centro durante el día se deleita viendo cómo crecen las orquídeas en los árboles que las sombrean.

Las palabras de Scully además de elogiar la ciudad, señalaba igualmente de forma indirecta el problema que para ese momento presentaba la difusión de las cualidades dignas de ver de Medellín. Si bien se habían hecho varias guías turísticas hasta ese momento, estas no habían tenido el impacto mundial que se necesitaba. Esa ciudad colombiana que “no hace esfuerzo ninguno por atraer al turista”, todavía no tenía una propuesta unificada de vender su imagen para el mundo y tampoco tenía los mecanismos suficientes para expandirla de forma contundente por fuera del territorio nacional.

2.1.1. Una capital industrial

Desde los años cuarenta se había incrementado la producción de guías turísticas, pero en su mayoría eran producidas por empresas privadas, cada una utilizando los atractivos de la ciudad para promocionar sus negocios. Dicho incremento correspondía de forma paralela al crecimiento industrial que caracterizaba a la capital antioqueña en esta década. A finales de los años treinta, algunas empresas antioqueñas habían comenzado un proceso de concentración, absorbiendo otras fábricas. Al terminar la Segunda Guerra Mundial las empresas Coltejer, Fabricato y Tejicóndor controlaban el mercado de tejidos de algodón del país. Entre 1939 y 1945 estas empresas superaban la etapa de la pequeña fábrica y se transformaban en industrias modernas. Antioquia lograría ocupar entonces el primer lugar en el desarrollo industrial del país y producía el 24% del valor de la producción manufacturera nacional. La región conservaría este primer lugar hasta la década de 1960.¹⁰⁶

Las guías no estuvieron entonces ajenas a promocionar tales logros industriales al conmemorar, por ejemplo, los años de servicios y de fundación de una compañía o simplemente ofrecer los productos de una empresa.¹⁰⁷ Evidentemente tuvieron también una

¹⁰⁶ Ver: Luz Gabriela Arango, *Mujer, Religión e industria. Fabricato 1923-1982* (Medellín: Universidad de Antioquia-Universidad Externado de Colombia, 1991) 33.

¹⁰⁷ Por ejemplo la realizada por la compañía colombiana de Tabacos con el fin no sólo de mostrar a Medellín como epicentro minero e industrial digno de visitarse sino también con el objetivo de conmemorar los 25 años de servicio de la compañía cumplidos el 27 de Enero de 1944. La guía finaliza con esta frase: “y seguirá fiel a

gran importancia a la hora de posicionar a la ciudad como capital industrial del país. Incluso algunas guías se apoyaron en el censo de 1945 para demostrar tal superioridad sobre las otras ciudades: “A casi cien millones de pesos y a cerca de ciento cincuenta asciende el valor de los capitales y del patrimonio de las industrias en Antioquia, respectivamente, de los cuales más de setenta y algo más de ciento corresponden, en su orden, a las empresas establecidas en la ciudad de Medellín, que se convierte así en la capital industrial de Colombia”.¹⁰⁸

Se empezó a forjar una particular distinción frente a ciudades como Bogotá, Popayán y Cartagena, las cuales eran consideradas como centros patrimoniales por ofrecerle al visitante grandes reliquias históricas, mientras se pensaba que “la atracción de Medellín [debía] buscarse más bien en la belleza de su valle, en lo agradable de su clima, en su importancia como centro industrial y minero, en sus delineamientos generales de ciudad moderna en formación”.¹⁰⁹ Las panorámicas trataban de validar esta descripción (figura 2).

En el costado derecho podía verse la Catedral Metropolitana, el claustro San Ignacio y, al fondo, el sector denominado Otrabanda, que todavía se encontraba despoblado. La ventaja de esta panorámica es que permitía mostrar las arquitecturas más altas de la ciudad para ese momento. Generalmente las panorámicas de estas guías se tomaban de Oriente a Occidente, probablemente desde el morro el Salvador llamado “el Monumento del Salvador del mundo”, lugar de importante referencia turística para este periodo, ya que era un lugar muy concurrido los domingos y “días de verano” para divisar la ciudad y donde, también, solía celebrarse el viacrucis en Semana Santa.¹¹⁰ Para la década del cincuenta, con la expansión de la ciudad hacia el norte y el occidente, este punto de vista fue desapareciendo de las guías turísticas, incluso fue desapareciendo como lugar turístico a visitar (figura 3).

su lema: “Para progresar es necesario servir”. *Medellín. Exposición Nacional* (Medellín: Compañía Colombiana de Tabacos, 1944). BLEV.

¹⁰⁸ Armando Solano, *Colombia: País de ciudades, 1947* (Bogotá: Antena, 1947). BLEV.

¹⁰⁹ *Medellín. Exposición Nacional* (Medellín: 27 de enero de 1944) 1. BLEV.

¹¹⁰ *Guía Turística de Medellín*. (Medellín: Compañía Colombiana de Turismo, 1943) 21. BLEV

Figura 2: Panorámica de Medellín



Fuente: Gabriel Carvajal, “[Panorámica de Medellín]”, 1947. (BPP: Fondo Gabriel Carvajal, BPP-F-018-0207).

Figura 3: “Morro del Salvador



Fuente: Anónimo, “Morro del Salvador, Principios siglo XX” (Postal, 9x15 cm). APLPG.

Era claro, que el turismo se veía de buena forma, especialmente para el progreso industrial y cultural de la ciudad. Se pensaba que sin el visitante, sin “las gentes extrañas”, las ciudades no podían llegar a constituirse como tales de forma verdadera, incluso se sostenía que el dialogo entre las culturas acrecentaba la riqueza humana ya que “pueblo aislado se momifica y atrofia”.¹¹¹ Lo que ofrecía la ciudad al viajero giraba en torno a “los enlucidos portales de las casas modernas, la evidente seguridad bancaria de los edificios comerciales, el pilar incesante de cuatro mil automóviles y el trepidar de las hélices que minuto a minuto nos muestran la verdad del momento”, sin embargo, de inmediato se advertía que estas maravillas modernas de la ciudad no lograban “desvirular el paisaje anfañero, el cuadro típico del viejo ‘maicero’ cargado de frutas, aves y flores que cada mañana nos despierta con su eterno pregón”.¹¹² No se evadía los aspectos rurales y tradicionales que seguían presentes en la ciudad. Precisamente, esta ambivalencia entre destacar lo moderno sin que esto implicara la perdida de las costumbres se evidenciaba aún más cuando se enfatizaba el carácter católico de la ciudad, que podía verse reflejado en las arquitecturas más representativas y destacadas como la iglesia la Veracruz y la catedral de Villanueva, sumado a ello también el Hospital San Vicente, y los proyectos de la construcción de lo que se iría a llamar la “Universidad Católica Bolivariana”, que aplicaba como novedad urbanística, así no existiera todavía (Figura 4).

Figura 4: “Universidad Católica Bolivariana”



Fuente: “Universidad Católica Bolivariana - Edificio para bachillerato, en construcción”, *Guía Turística de Medellín*. (Medellín, 1943). BLEV.

¹¹¹ *Guía Turística de Medellín* 5.

¹¹² *Guía Turística de Medellín* 6.

2.1.2. 1947: una ciudad abierta al mundo

Dicha ambivalencia tomaría un matiz especial en 1947 con un reportaje de la revista *Life* sobre Medellín. El 1° de Mayo de 1947, se celebró la inauguración de la nueva pista del Aeropuerto Enrique Olaya Herrera: una vistosa ceremonia con alrededor de cinco mil automotores y miles de personas que observaron maniobras aéreas que posteriormente fueron canceladas para evitar un accidente.¹¹³ La inauguración de una nueva pista alimentaba la idea de poner a Medellín en la vanguardia tecnológica de los viajes y de la conexión con el mundo, una cuestión esencial para una ciudad que buscaba dar a conocer su poderío industrial y empezar a contactarse económicamente con el exterior, pues como decía Ricardo Olano: “toda ciudad que no tenga campo de aterrizaje se queda al margen del progreso”.¹¹⁴ Adicionalmente, para este mismo año se promovían los planes reguladores urbanos en Colombia, una ley que buscaba beneficiar e impulsar con recursos económicos estatales la modernización de las ciudades colombianas. En medio de este contexto, aparece un reportaje con fotografías de Dmitri Kessel en la revista *Life Magazine*. Artículo que resaltaba la prosperidad de la ciudad y de la élite medellinense y que supuso un hito para la imagen de la ciudad ante el exterior.

Life era una revista que había incrementado su popularidad en la década del 40 en los Estados Unidos, destacada ante todo por sus reportajes fotográficos y en la cual participó de forma protagónica el fotoperiodista húngaro Robert Cappa con sus famosas fotos de la Segunda Guerra Mundial. En los años 1950 y 1960, la revista *Life* fue considerada la más influyente revista estadounidense y con mayor número de lectores entre la clase media de la época. Para 1970, *Life* era la favorita de Estados Unidos con más de ocho millones de suscriptores.¹¹⁵

En julio y septiembre de 1947 se publicaron reportajes alusivos a la ciudad de Medellín. Incluso dos años antes se divulgaron algunas fotos publicitarias en donde se mostraba el

¹¹³ Hernán Giraldo, *Aeropuerto Olaya Herrera, el Aeropuerto de Medellín* (Medellín: Aeropuerto Olaya Herrera, 2006) s.p

¹¹⁴ Ricardo Olano, citado por Hernán Giraldo, *Aeropuerto Olaya Herrera, el Aeropuerto de Medellín* (Medellín: Aeropuerto Olaya Herrera, 2006) s.p.

¹¹⁵ Victoria J. Gallagher y Kenneth S. Zagacki, “Visibility and Rhetoric: Epiphanies and Transformations in the “Life” Photographs of the Selma Marches of 1965”, *Rhetoric Society Quarterly* 37.2 (2007): 118.

Hotel Nutibara, gran emblema arquitectónico de la ciudad para ese entonces. En 1950 también aparecerían algunas fotos de Medellín. Esta vez no en una tónica de tanta felicidad porque revelaban un grupo de jóvenes nazi en Medellín. *Life* publicaba fotos de estos personajes en los exteriores de la iglesia La Veracruz, en donde según el magazine hacían presencia “los criminales de guerra alemanes” que se ubicaban en una de “las ciudades modernas más prósperas de Suramérica”.¹¹⁶ En otra fotografía de este mismo artículo se muestra un grupo de personas afuera de la iglesia realizando el saludo nazi, además se ponía una leyenda en la que agregaba que habían similares grupos en las otras ciudades colombianas como Bogotá, Cali y Barranquilla. Todo esto claramente ambientado en la posguerra. No obstante, lo particular de los reportajes de 1947, especialmente el que se publicó en el mes de septiembre, fue la proclamación que hizo la revista al postular a Medellín como un “paraíso capitalista”. Las impresionantes fotografías del corresponsal Dmitri Kessel mostraban a una Medellín que parecía alcanzar el sueño de la iniciativa empresarial.

Medellín el “sitio de interés turístico de América del Sur”, como se titulaba el artículo, indicaba cómo “gran parte de su población vive bien y sabe producir dinero”. De este modo, los retratados en el artículo, los héroes de esta historia, fueron los integrantes de la propia élite política y empresarial medellinense como el alcalde del momento y fundador de la Universidad de Medellín, Eduardo Fernández Botero, y el gran empresario Carlos Echavarría y su familia. También aparecieron imágenes como la carrera de caballos en el hipódromo de San Fernando, las fábricas de Rosellón, Coltejer y la plazoleta y el hotel Nutibara. *Life* destacó de Medellín “su duro trabajo, el amor al dinero, talentos empresariales deslumbrantes, y la prosperidad universal” e incluso la revista afirmaba que “si alguna vez hay una segunda conquista de América del Sur que viniera de Medellín”.¹¹⁷

Dmitri Kessel se inclinó claramente por exponer el entorno de los industriales de la ciudad y sus esposas, proporcionó una exhibición de la élite medellinense y su ciudad al mundo.¹¹⁸

¹¹⁶ *Life Magazine* (Estados Unidos) 1950: 57

¹¹⁷ Ann Farnsworth-Alvear, *Dulcinea in the Factory. Myths, morals and women in colombia's industrial experiment, 1905-1960* (Durham And London: Duke University press, 2000) 39.

¹¹⁸ Farnsworth-Alvear 40.

Las fotografías de Kessel destacaron el contraste entre “modernidad a paso ligero” de Medellín y su “piedad antigua”. Aunque el reportaje mostraba una cara bastante favorable, no dejaba de ser irónico por las escenas conservadoras y pastoriles de la ciudad. Así, Medellín presentaba ante todo un paisaje pintoresco que yuxtaponía grandes y hermosos edificios — como los que se ubicaban en el Parque de Berrío— con escenas de colegiales católicos vestidos con las túnicas y sombreros redondos de seminaristas, una cruz en una de las laderas y niñas bonitas siendo cortejadas puritanamente desde una ventana. Pero esto no era un problema en sí. Medellín al fin y al cabo era considerada por la revista como “próspera capital de Antioquia que combina lo mejor de lo viejo y lo nuevo”. *Life* ofreció una simple explicación para esta nueva prosperidad: después de estar sin mar durante siglos, Medellín estaba ahora en un espacio “abierto al mundo por el transporte aéreo”.¹¹⁹ Por esta razón la inauguración de la pista del Aeropuerto Olaya Herrera en 1947, que sigue operando en la actualidad, resaltó la importancia de la aviación no solo como factor material para la exportación e importación de productos, sino para la difusión de Medellín como una ciudad moderna que contaba con los medios suficientes que la conectaban al mundo. Posteriormente, en los años setenta, el avión se convertiría en una de las estampas más importantes para la promoción turística de Medellín.

Esta ambivalencia que combinaba lo mejor de lo viejo y lo nuevo no sería aprovechada de forma sistemática sino hasta 1956, cuando se crea la Oficina de Fomento y Turismo que dependería de la Alcaldía de Medellín¹²⁰. Y es que hasta 1956 las guías confluían en una característica iconográfica dominante de los folletos de turismo al concentrar sus esfuerzos en publicar fotos de los supermercados, negocios, talleres, fábricas, industrias e hidroeléctricas. Lo rural y lo moderno aparecían aleatoriamente sin un orden jerárquico.

¹¹⁹ Farnsworth-Alvear 40.

¹²⁰ No debería perderse de vista que el hecho de sacar ventaja de esa combinación entre lo viejo y lo moderno también confluía con la forma en que la industrialización antioqueña, como por ejemplo Fabricato, operaba para finales de los cincuenta, en donde se optó por no destruir totalmente las redes de pertenencia y los deberes tradicionales de las mujeres para conservar una sociabilidad tradicional, pero poniéndola al servicio de la rentabilidad capitalista. En Fabricato, la tradición es reinterpretada en beneficio de la producción. La empresa no sólo produce tejidos industriales. También se ufana de fabricar “tejido social”, al precio del sacrificio individual, y de abrir a las obreras el camino de la “salvación”. Luz Gabriela Arango, *Mujer, Religión e industria. Fabricato 1923-1982* (Medellín: Universidad de Antioquia, Universidad Externado de Colombia, 1991) 21.

A su vez, las guías daban cuenta que la mayor parte de establecimientos industriales tenían un capital inferior de \$1000. Por lo que se afirmaba que “no hay duda que, la dominante en Antioquia es la ‘pequeña industria’”¹²¹. Es decir, se sostenía que Medellín se encontraba en una transición de la industria de segundo grado (pequeña industria) hacia una industria de tercer grado (las grandes empresas textiles, las metalúrgicas y las de minerales no metálicos). Este carácter dominante de la pequeña industria se posicionará claramente en la gran cantidad de fotos que se publicaban en las guías sobre almacenes y talleres, aspecto que iría desapareciendo para finales de la década de 1950. Así, se puede identificar la necesidad de retratar los almacenes y todo tipo de comercio, por pequeño que fuera, pero que diera cuenta de esa actividad mercantil e industrial. (Figura 5)

Figura 5: “Plaza de Mercado”



Fuente: *Guía comercial, industrial y turística de Medellín para Colombia*. (Medellín: Ministerio de Comercio e Industrias, 1951) 11.
BLEV,

Este tipo de iconografía indicaba que todavía la industria pequeña tenía una presencia igual de importante que la industria grande o pesada, o al menos así lo sugerían las guías de este periodo. Esto cambiaría para la década del sesenta, cuando la gran industria y los grandes proyectos abarcarían completamente la escena industrial y comercial, y desaparecerían con ellas la presencia iconográfica de los pequeños negocios y talleres fabriles.

¹²¹ Armando Solano, *Colombia: País de ciudades, 1947* (Bogotá: ed. Antena, 1947) s.p.

En las guías turísticas de los años cuarenta —incluso en algunas independientes de 1956— se podían encontrar imágenes de los grandes proyectos como la planta de Guadalupe y Rio Grande, sus torres de energías como también las máquinas de bombeo. Igualmente fotos de la empresa Tejicondor, con los trabajadores de pie al lado de las máquinas, perfectamente alineados, formando una cuadrícula que expresaba un fuerte carácter racionalizado del trabajo. No podían faltar las fotos de Fabricato, proyectos en construcción como la sede de la Universidad de Antioquia en Robledo, las urbanizaciones del barrio La América y casas campestres de El Poblado.

Sin embargo, las numerosas imágenes de dichos almacenes, fábricas y grandes industrias que buscaban construir una imagen de Medellín como un dinámico centro mercantil, estaban dirigidas en gran parte a un público nacional. Para esta época, los mecanismos de difusión de la imagen de la capital antioqueña para un público internacional no tenían una estrategia bien definida. Los esfuerzos si bien confluían en algunas ideas, seguían siendo propuestas de sectores independientes que al final ponían más atención en difundir a las empresas que a la ciudad misma. No se pensaba en el turista como un sujeto que viajaba para satisfacer deseos específicos. Las guías hasta 1956 solo pensaban en un visitante demasiado abstracto, por lo que no se pensaban las guías ni mucho menos las imágenes en ellas como una narrativa particular para estimular representaciones en el turista de forma homogénea y, ante todo, placentera. Las guías funcionaban como una forma de posicionar las fábricas y las empresas más no a la ciudad como un espacio digno de recorrer para satisfacer el placer visual de los viajeros.

Las guías, después de creada la oficina de turismo, se hicieron un poco más ligeras, con menos texto, con menos imágenes, pero mucho más puntuales. Esa ciudad abierta que elogió el reportaje de la revista *Life*, necesitaba todavía una institución encargada de filtrar la forma de enseñar tanto nacional como internacionalmente qué podía ofrecer Medellín al visitante, porque el turismo ya no se consideraba solo un medio para visibilizar la industria, se consideraba una industria en sí misma, una gran fuente que podía retribuir grandes ingresos para Medellín.

2.2. La industria sin chimeneas: la producción de símbolos urbanos

La institucionalización del turismo en Medellín generó una reorganización de la información que se le brindaba al turista. La gran cantidad de fotos —en su mayoría borrosas y opacas— que se veían en las anteriores guías de diferentes espacios de la ciudad, irían desapareciendo para reducirse a unas pocas que incluso se repetirían en otras publicaciones con el tiempo. Las fotos en esta nueva etapa, con mejor resolución y tomadas por fotógrafos como Gabriel Carvajal y Mario Posada, se fueron convirtiendo en íconos que representaban simbólicamente la ciudad. Paradójicamente, mientras la ciudad crecía y se dinamizaba más, en las publicaciones turísticas esta se reducía y se volvía mucho más estática.

La idea en este apartado es describir el proceso de institucionalización del turismo que se presentaba asimismo como una “industria sin chimeneas”. El objetivo es dar cuenta cómo cambia el uso de las imágenes en conjunto con la producción de símbolos representativos de la ciudad y compararlos con el relato de otras ciudades como Bogotá.

2.2.1. Un paraíso

“Tendida muellemente en la llanura como la vio el poeta, está Medellín, el paraíso de los antioqueños” (Migdonia Barón Restrepo)

El reportaje de la revista LIFE fue un gran antecedente sobre la forma en que la ciudad debía mostrarse al exterior y especialmente en la manera como se tomaba conciencia de ella. Medellín se consideraba a sí misma de forma más pronunciada como símbolo y síntesis del progreso antioqueño, cuyo desarrollo industrial la colocaba dentro de la vanguardia del progreso colombiano. La lucha ante ese “suelo áspero y duro” que moldeó una “raza ejemplar” en un valle hermoso y acogedor, va forjando cada vez más la idea de que Medellín pertenece al selecto grupo del prestigio de las urbes modernas que responden tanto a las necesidades del progreso material como a las “superiores aspiraciones ideales de la raza”.¹²² Ese gran convencimiento de Medellín como una ciudad moderna y próspera que se abrió

¹²² Mariano Ospina Perez, “Ciudades”, *Progreso. Órgano de la Sociedad de Mejoras Públicas* (Medellín) Enero-Febrero 1949: 11.

camino en un panorama lleno de adversidades, tendría en la Oficina de Turismo un organismo que se encargaría, precisamente, de difundir la belleza de la ciudad. Un año antes de su fundación, en 1955, se establecían discusiones sobre la pertinencia de una política definida del turismo y su importancia para la ciudad:

“En Medellín, como en todas las capitales de los departamentos, es indispensable que funcione una oficina de turismo en donde puedan informarse los turistas y visitantes y aún las mismas gentes de la ciudad y de las poblaciones. Una oficina así puede servir de mediadora para contactos industriales, culturales, profesionales, comerciales, además de ser la encargada de la difusión de todos los aspectos materiales y espirituales de esta sección del país”.¹²³

El turismo no sólo obedecía sencillamente a un espíritu de “dar a conocer” la ciudad al mundo. La industria turística como una fuente de riqueza paralela a la producida por las industrias y empresas antioqueñas era una idea que empezaba a tomar fuerza. No se trataba de “un simple orgullo regionalista o patriótico, sino también de una real conveniencia práctica y económica”.¹²⁴ Cada vez llegaban a la ciudad experiencias de ciudades con el turismo, incluso de los métodos que utilizaban para fomentar la visita de extranjeros. Para 1955 rodaba con bastante admiración un folleto con el título de “Pequeño Espejo de Hamburgo”. Según Gabriel Obregón Botero, el folleto llevaba tres ediciones en alemán, dos en inglés, dos en francés y dos en español, todas las cuales habían sido enviadas profusamente alrededor del mundo. Se destacaba la forma en que el folleto era editado particularmente para dar noticia de la metrópoli y su tradición, su posición como puerto y su importancia como empalme del tráfico en el centro de Europa, mostrando al mismo tiempo la capacidad de la economía hamburguesa y sus avances científicos y culturales. Este folleto, se concluía, lograba informar “sobre cosas dignas de verse y lugares de excursión”.¹²⁵ Igualmente, para la élite antioqueña eran llamativos el caso de California, Estados Unidos, en donde periódicamente se lanzaba a todo el mundo publicaciones en que mostraban las condiciones y facilidades de servicios para el comercio internacional, al igual que se promovían las industrias. Además, se destacaba con gran sorpresa y admiración la cooperación turística que existía en el país del norte con la empresa privada. El caso de la participación de la poderosa

¹²³ Gabriel Obregón Botero, “Turismo”, *Progreso. Órgano de la Sociedad de Mejoras Públicas* (Medellín). Agosto 26 de 1959: 12.

¹²⁴ Obregón Botero 12.

¹²⁵ Obregón Botero 13.

empresa petrolera Sinclair Oil Corporation, la cual en una de sus oficinas tenía instalado y organizado un Departamento de Turismo, atendido con sus propios recursos y dedicado al fomento de turismo por los Estados Unidos, dejaba claro que la gestión de esta empresa con el turismo nacional de un país era un ejemplo de que la empresa privada debía vincularse con la industria turística local, relación que en última instancia beneficiaría en una mejor dinámica del mercado y crecimiento económico.¹²⁶ La idea de turismo que se desprendía de este tipo de experiencias internacionales, sugería que se debía implementar un modelo que se ocupara de mostrar las costumbres y avances de una ciudad alrededor del mundo a través de una alianza híbrida entre lo público y lo privado. En Medellín, con la creación de la Oficina de Fomento y Turismo, se buscaba cumplir con esa idea, a través de la concentración de la actividad turística en la alcaldía municipal apoyada por particulares interesados en la difusión turística de la ciudad.

2.2.2 Turismo institucionalizado

En ese contexto se creó la Oficina de Fomento y Turismo de la ciudad el 21 de Marzo de 1956 por medio del acuerdo No. 18 de 1956, como entidad dependiente de la Alcaldía municipal, y se le asignaba las siguientes funciones: “La Oficina Municipal de Fomento y Turismo tendrá a su cargo el desarrollo del movimiento turístico hacia la ciudad, la organización de atracciones para los visitantes de esta, la coordinación y el apoyo a las diferentes entidades encargada de transportes y turismo y la realización de planes intensivos de propaganda de la ciudad”.¹²⁷

La creación de la oficina se entendía como una importante institución que introducía a Medellín en la línea de la “industria sin chimeneas”. Por este motivo, el turismo no se diferenciaba de una empresa. Anteriormente, el turismo era una simple práctica en que una industria o corporación participaba para difundir sus productos o logros por medio de la imagen de la ciudad. Pero ahora, se pretendía hacer del turismo una práctica organizada con

¹²⁶ Obregón Botero 13.

¹²⁷ Jorge Restrepo Uribe. “Acuerdo No. 18 de 1956”, Medellín, 21 de marzo de 1956. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría General, ss. Departamento de Fomento y Turismo, s. Comunicaciones, C108, L06, f. 239.

una producción y rentabilidad propias. Sus objetivos eran propender por el movimiento turístico hacia la ciudad; promover directa e indirectamente la organización de atracciones y servicios para los visitantes; coordinar todas las agencias de viajes, las empresas de transportes, radiofónicas, cinematográficas y de televisión, y las demás entidades y personas, sosteniendo una adecuada labor de relaciones públicas; y, especialmente, concibiendo el turismo en su doble carácter de industria y de divulgación patriótica; lo que implicaba a su vez practicar el fomento del turismo con un amplio criterio nacional, de modo que la acción no se limitara a favorecer intereses puramente locales o regionales.¹²⁸

Un año después, el 29 de octubre de 1957, fue creada la Empresa Colombiana de Turismo, la cual se encargaría de crear gran parte de las guías turísticas nacionales del país y con la cual la Oficina de Fomento y Turismo de Medellín debía tener un intercambio eficiente, especialmente en cuanto a la información que se consignaba en las guías.¹²⁹ Por un lado, la Empresa Colombiana de Turismo se encargaba de realizar las guías y establecer los parámetros de cómo debía presentarse la información; por el otro, la Oficina de Turismo de Medellín tenía la función de producir, filtrar y seleccionar esa información turística de la ciudad que se iba a publicar en los diferentes medios publicitarios.

La Empresa Colombiana de Turismo tenía el objetivo de proveer el fomento de la industria del turismo en el país. En el decreto de su creación, se afirmaba que esta institución no podía vender pasajes, ni excursiones, ni ejecutar operaciones que pudieran constituir una competencia para las empresas o agencias de turismo o de transporte, que si bien era una institución que concentraba los esfuerzos a nivel nacional en la producción turística, no interfería en las decisiones y políticas turísticas de las regiones o localidades.¹³⁰ Por ello, Medellín podía forjar su propia narrativa sin un condicionamiento explícito de la Empresa Colombiana de Turismo, aunque la Oficina de Turismo estaba sujeta a los presupuestos que

¹²⁸ “Proyecto de reglamento para la oficina municipal de turismo y fomento de Medellín”, Medellín, [1957]. AHM, Medellín, F. Alcaldía, S. Oficina Municipal de Fomento y Turismo, s. Comunicaciones, T.114, ff. 524-529.

¹²⁹ “Por medio del decreto Número 0272 de octubre 29 de 1957 se organiza la Empresa Colombiana de Turismo S.A. Esta “tendrá su domicilio principal en Bogotá. El objeto principal de la Sociedad será el relacionado con la Industria del Turismo y su fomento en colaboración con agencias de turismo y transporte que funcionan en el país”. Gabriel Paris G. “Decreto 0272. Organización de la Empresa Colombiana de Turismo”, Medellín, 29 de Octubre de 1957. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Oficina Municipal de Fomento y Turismo, s. Comunicaciones, T.114, ff. 534

¹³⁰ Gabriel Paris G. “Decreto 0272”, ff. 535

esta institución podía ofrecerle. La falta de una solidez económica para los proyectos hizo que la oficina de turismo fuera muy vulnerable en sus inicios. Los problemas económicos eran sus principales obstáculos ya que la oficina se veía obligada a buscar apoyo económico no solo de la Empresa Colombiana de Turismo o la Alcaldía, sino también del sector privado. En 1959 la Oficina estuvo en riesgo de desaparecer con un cierre parcial, que logró resolverse en 1960 tras cambiar su figura jurídica.¹³¹

Después de este cierre parcial, la Oficina de Turismo tuvo regularidad hasta 1970, cuando volvió a cambiar de figura jurídica, pero sin que ello implicara mayores traumatismos en el funcionamiento de la organización. Un año después de su creación, en 1957, la Oficina empezaba a trabajar en su primer proyecto: el borrador de un folleto plegable que proclamaba a Medellín como la ciudad jardín de Colombia. Aunque la propuesta no lograría tomar la fuerza suficiente para convertirse en el eslogan de la ciudad, si dice bastante de la intención con que la Oficina quería orientar la promoción de Medellín.

2.2.3. Ciudad Jardín de Colombia

Este borrador, hecho con una cartulina color rosada y escrito a máquina de escribir, presentaba una descripción sobre Medellín como la Ciudad Jardín de Colombia. Se mencionaban características geográficas, culturales e históricas con una breve reseña de la fundación de Medellín. Además se encontraban secciones vacías en las que se escribía con lápiz lo que debía ponerse allí como un plano del centro, cuatro fotos pequeñas a blanco y negro de sitios turísticos y una foto a color. Al ser un plegable, la información debía ser breve, no muy extensa, suficiente para enseñar al visitante lo que era Medellín. Con el plegable, la Oficina pensaba en un turista que buscaba recorrer la ciudad, que le interesaba pasearse por ella, y la apuesta era precisamente que estos folletos sirvieran para orientar su viaje. Ya no se pensaba solamente como mecanismo de divulgación en la guía turística, que tenía el formato de un libro. El énfasis ahora era realizar publicidad mucho más ligera que pudiera invitar al turista para venir a Medellín, pero también que lo pudiera acompañar cómodamente en los recorridos que podía hacer por ella. El plano que se quería poner allí le permitía al

¹³¹ Departamento de Turismo y fomento, “Balance de actividades de Departamento de Turismo y Fomento de Medellín”, Medellín, 16 de Septiembre de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría General, ss. Departamento de Fomento y Turismo, s. Comunicaciones, C108, L06, ff. 224-227.

viajero ubicarse en el espacio, mientras que las fotos sugerían qué ver. El folleto, al igual que los afiches y las postales se convertirían en un material básico para extender la imagen de Medellín en Colombia y otros países.

El eslogan de ciudad jardín era la propuesta inicial con que la Oficina quería darle un sello, una cualidad particular a la ciudad que la diferenciaba de las demás. Toda marca debía llevar un lema y el gran objetivo del folleto turístico era ante todo posicionar la marca de Medellín para exhibirla ante los viajeros. El eslogan “la Ciudad Jardín de Colombia”, consistía en mostrarle al visitante las bondades de Medellín, desde su “grato ambiente” producido por su clima “de eterna primavera” hasta las oportunidades de disfrutar de los deportes al aire libre en los clubes o paseos por las montañas que rodean la ciudad. De esta forma, el folleto dibujaba un cuadro idílico:

“Medellín ofrece contrastes muy pintorescos en las importantes cordilleras que dominan el Valle cruzadas por atrevidas carreteras, existen magníficas residencias de veraneo con sus incomparables arboledas y jardines de orquídeas y anturios. Y... cerca a éstas, las limpias y coquetas casitas de los campesinos, famosos por sus costumbres patriarcales y su típica manera de vestir [...] 70.000 obreros ocupan sus fábricas de textiles, sus laboratorios, las calceterías, las fábricas de cigarrillos, cementos, curtimbres, loza, cristal, cervecería, talleres industriales y de maquinaria.”¹³²

De nuevo, esa particular y armoniosa relación entre la tradición y lo moderno, entre el campesino y el obrero, entre las flores y las fábricas, eran los contrastes que servían de eje para mostrar lo maravilloso y lo diferente de Medellín. Pero ahora, había un matiz diferente. El gran atractivo no era tanto que Medellín era una gran ciudad industrial, era, más bien, que aun siendo la primera ciudad industrial de Colombia vivía en una “eterna primavera”, tenía como característica urbana las flores, en especial las orquídeas. Medellín hacía posible algo supuestamente inverosímil de hacer para las ciudades modernas: lograba articular el gran éxito de la industria a un paisaje caracterizado por la naturaleza, por lo que no tenía los problemas típicos de las ciudades industriales como la contaminación y la alta densidad poblacional. Los 430.000 habitantes que vivían en la ciudad según el censo de 1950, formaban, para la Oficina de Turismo, un núcleo laborioso y progresista, que se complementaban perfectamente con las múltiples orquídeas que abundaban en la ciudad. De

¹³² Oficina Municipal de Turismo, “Bienvenido a Medellín [folleto]”, Medellín, 1957. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Oficina municipal de fomento y turismo, s. Comunicaciones, T.114, ff. 583.

este modo, el máximo atractivo para los turistas que llegaban a Medellín serían estos fabulosos jardines de orquídeas que se ubicaban en “extensos cultivos” a pocos minutos de la ciudad, cada uno de los cuales, se decía, “llegaba a recoger hasta 600 especies diferentes y 15 mil plantas”.¹³³

La misma alusión a la ciudad jardín remite incluso al proyecto urbanístico propuesto por el británico Ebenezer Howard a finales del siglo XIX. Howard postuló una alternativa a la densidad de las ciudades industriales que consistía en sacar a los habitantes de las urbes hacia el campo para establecer allí ciudades jardín autosuficientes, que al alcanzar sus cinturones verdes (unos 32.000 habitantes), daban paso para construir otras. De esta manera, las ciudades contarían con una especie de centros habitacionales alrededor de ella, en una forma de modelo radial.¹³⁴ La ciudad Jardín de Medellín no se parecía en nada a esto, pero sí se basaba en el mismo ideal: ella era un gran ejemplo de ciudad industrial que no padecía los grandes problemas atribuidos a las metrópolis porque las flores eran el factor dominante en que se estructuraba el espacio de la ciudad. Howard proponía llevar un determinado número de habitantes al campo para descongestionar la ciudad, mientras que Medellín proclamaba que el campo hacía parte de ella. No había según esto una contradicción entre campo y ciudad, eran dos cosas indivisibles, eran una unidad, y allí radicaba su identidad.

2.2.4. Orquídea: una eterna primavera

La importancia que tomaron las flores para la difusión turística llevó incluso a la Oficina de Fomento y Turismo a encargarse de la organización de una feria de las flores y los textiles a partir de 1962. Esto supondría varias críticas para la Oficina por parte de los vendedores de flores que se sentían defraudados. Los vendedores denunciaban la indiferencia que estaban demostrando los organizadores de la Feria de las Flores frente a quienes figuran como auténticos “sostenedores” de esa industria. Se acusaba a Diego Uribe Echavarría, director de

¹³³ Oficina Municipal de Turismo, “Bienvenido a Medellín [folleto]”, Medellín, 1957. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Oficina municipal de fomento y turismo, s. Comunicaciones, T.114, FF.583.

¹³⁴ Peter Hall, *ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX* (Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996) 110.

la oficina de turismo, de que no sentía mucha inclinación hacia las flores callejeras “sino que le [gustaban] las macetas colocadas en floreros de alto valor”.¹³⁵

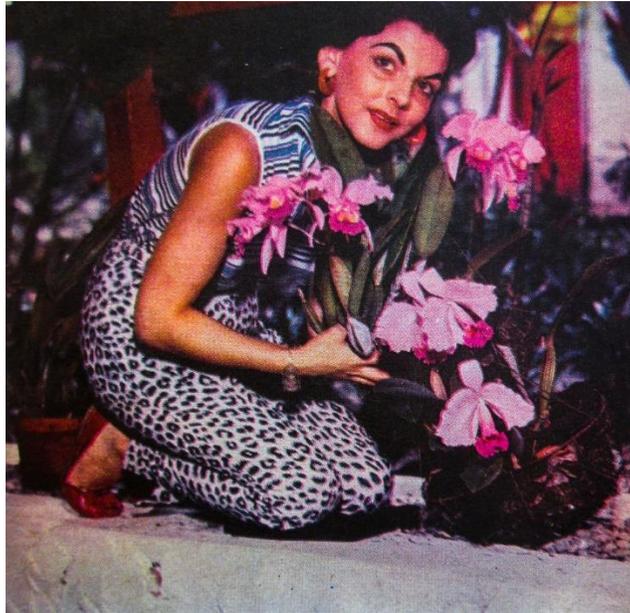
Sin embargo, la Oficina ya había convertido a las flores en símbolo de ciudad antes de organizar la feria. En la guía turística de Medellín de 1960, producida por la Empresa Colombiana de Turismo, el eslogan ya no sería la ciudad jardín sino que se daba la bienvenida a “Medellín, la ciudad de eterna primavera”.¹³⁶ Evidentemente, esto se tradujo en fotografías de la feria, pero especialmente con imágenes de orquídeas, las cuales se constituyeron en íconos que no podían faltar en cualquier guía o folleto. La orquídea tenía mucho más protagonismo que la misma feria, puesto que la orquídea era una cualidad “eterna” en la ciudad, mientras que la feria era un evento que sucedía en ella pero que tenía una duración limitada. La orquídea simbolizaba el lema de la eterna primavera, por ello en gran parte de las guías turísticas de la década del sesenta aparecían en las primeras páginas, encabezando la iconografía turística, mientras que las imágenes de la feria y los silleteros se dejaban generalmente para lo último.

Al igual que en la guía de 1956, en la guía turística de 1960 de nuevo aparecía en la primera página una mujer (figura 6). Esta vez no se trataba de una mujer de oficina que oculta su rostro. Ahora se exhibe una mujer al lado de una maceta de orquídeas. La imagen que retrata a una joven vestida con una blusa sin mangas con unos pantalones felinos, ya no busca expresar reserva, elegancia y trabajo, más bien quiere dar cuenta de una mujer con ropa informal, de telas a la moda, fresca y adecuada para alguien que está de paso y que al estar en “Medellín, ciudad de encantos primaverales, el paraíso de las flores”, ve una orquídea, se arrodilla ante ella y mira hacia arriba con una tímida sonrisa que transmite su placentera experiencia al observador.

¹³⁵ “Los auténticos vendedores de flores se sienten defraudados”, Medellín, 28 de mayo de 1962. AHM, Medellín, f. Radioperiódico Clarín, T. 113, f. 306.

¹³⁶ Oficina de Fomento y Turismo de Medellín y Empresa Colombia de Turismo, “Medellín guía –guide. Turismo y Fomento de Medellín” (Bogotá: s.e, 1960).

Figura 6: “Orquídeas – Flor típica de Antioquia”



Fuente: Oficina de Fomento y Turismo de Medellín; Empresa Colombia de Turismo, *Medellín guía –guide*. (Bogotá: s.e., 1960). BLEV,

Figura 7: “Orquídeas”



Fuente: Mario Posada, “Orquídeas”. Oficina de Fomento y Turismo, *Medellín*, (Medellín: Movifoto, [1965]), BLEV,

Pero esta referencia introductoria de las mujeres en las guías iría desapareciendo. Para 1965, las orquídeas no necesitaban de ninguna compañía (figura 7), con sus colores podían impactar lo suficiente al turista, sin la necesidad de ponerle al lado un objeto humano que erotizara la imagen. La orquídea, por si misma, ya tenía ese valor atractivo. La orquídea se sumaba entonces a otros íconos de la ciudad infaltables en cualquier guía como la Catedral Metropolitana, la Iglesia de la Veracruz y la panorámica del centro de la ciudad. No contaría con la misma suerte el Hotel Nutibara, que fue desapareciendo poco a poco de la iconografía turística en los años sesenta: primero perdió su protagonismo al ser desplazado del centro de las imágenes hacia un costado (figura 8), para luego desaparecer en las guías en los años setenta.¹³⁷

Figura 8: “Hotel Nutibara”



Fuente: Mario Posada, “Hotel Nutibara”. Oficina de Fomento y Turismo, *Medellín* (Medellín: Movifoto, [1965]), BLEV.

¹³⁷ Inclusive, para 1968, pueden encontrarse folletos con listas de museos, iglesias, parques y compañías de aviación, además de información geográfica y demográfica. Todo esto acompañado de imágenes de la feria de ganados, de la Biblioteca Publica Piloto, el Monumento a Marco Fidel Suarez ubicado en Bello, una panorámica del Centro de Medellín, un croquis con los principales sitios turísticos y unas fotos de La Catedral Metropolitana y la Plazuela Nutibara en donde se ve el palacio Calibío pero ya no se lograba ver el Hotel. Cámara de Comercio de Medellín, “La primera ciudad industrial de Colombia [Folleto turístico]”, s.f. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Despacho del alcalde, s. Informes. C9, L5, f. 1.

A través de las flores, Medellín obtuvo una nueva narrativa que tenía una forma de darse a conocer con sus “fuentes cercadas de rosas y claveles, con sus colecciones de orquídeas y de anturios, pintando por los patios e interiores, una espléndida fiesta de colores”.¹³⁸ Recurrir a las flores como símbolo urbano obligaba también a la oficina a realizar sus publicaciones con colores. El blanco y negro con que se hacían generalmente las publicaciones no permitía que las flores brillaran y dieran su toque coqueto.

2.2.5. ¡A todo color!

Como una fiesta de colores era precisamente el valor estético que el turismo necesitaba, incluso una de las compañías fotográficas que cooperó más intensamente con la Oficina de Fomento y Turismo tenía el lema “Movifoto: a todo color”. Esta compañía editorial creada por Mario Posada en 1965, ilustró gran parte de las guías turísticas de Medellín y de Colombia en los años sesenta y setenta. Movifoto aprovechó muy bien la necesidad de que las imágenes tuvieran un colorido semejante a las flores, por lo que su oferta fotográfica siempre se caracterizó por la intensidad de los colores.

Mario Posada era un empresario, dueño del Almacén Fotoelectro, el primer negocio que importaba insumos y materiales fotográficos en la ciudad. El local donde funcionaba Fotoelectro tenía varias fotografías como cuadros en la pared; una de ellas corresponde a la Catedral Metropolitana (figura 9), un referente turístico que siempre se destacaba en las guías como “digno de verse”. Allí trabajaron y se formaron en las artes fotográficas reconocidos fotógrafos como Gabriel Carvajal y la fotógrafa Giovanna Pezzotti, quien fue pionera en el registro de los tugurios de Moravia y a los sacerdotes revolucionarios del grupo Golconda, en especial, la figura emblemática de Vicente Mejía.

¹³⁸ Migdonia Barón Restrepo, “Medellín: la ciudad de las orquídeas”. *La ciudad* (Medellín) mayo-junio 1955: 4.

Figura 9: “Almacén Fotoelectro”



Fuente: Anónimo, “Almacén Fotoelectro”, *Álbum de Medellín, Medellín* (Medellín: s.e., 1956), BLEV.

La relación entre Movifoto y la oficina de turismo era muy estrecha. Eran recurrentes las cartas en que se felicitaba al director de la oficina Luis Mariano Olarte por su gestión, recordándole que “Movifoto S. A como empresa única en Colombia dedicada a la publicación turística estará siempre vinculada a la Oficina de Fomento y Turismo, convencida de que es el mayor aporte que puede hacer en desarrollo de esta naciente industria”.¹³⁹ Se reiteraba que su colaboración con la Oficina tenía el fin de incrementar el desarrollo turístico, ya que esta industria podría brindar no solamente oportunidades de nuevo empleo, sino también que podría convertirse en una fuente insospechada de divisas para el país.¹⁴⁰ De este modo, Movifoto hacía constantes propuestas para la Oficina, por ejemplo con iniciativas como las de fabricar aerogramas y papel de carta que se vendería en blocks de 50 hojas con atractivas carátulas, en la cual iría a todo color un mosaico de fotografías de los principales atractivos turísticos de la ciudad con el fin de divulgar las principales atracciones

¹³⁹ Jorge Velasquez Johnson, “Movifoto s.a”, Medellín, 10 de octubre de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, f. 44.

¹⁴⁰ Mario posada, “Movifoto s.a”, Medellín, 3 de Noviembre de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, f. 46.

turísticas.¹⁴¹ También intervenía en el rediseño de folletos y plegables de entidades como las Empresas Públicas de Medellín y Publicaciones Técnicas. El rediseño de los folletos obedecía a que Movifoto consideraba lamentable que las fotos aparecieran en blanco y negro después de pagar una impresión a cuatro colores. Por tal razón, el objetivo del rediseño de estos era que tuvieran un mayor atractivo aprovechando el extraordinario archivo fotográfico que poseía Mario Posada.¹⁴²

En una carta de 1970 de Mario Posada dirigida a la directora de la Oficina de Fomento y Turismo, Eugenia Gómez Sierra, agradecía a la funcionaria por su confianza y apoyo en los cinco años de existencia de Movifoto:

“Después de una trayectoria de muchos años en el negocio de distribución de materiales fotográficos de procedencia extranjera, se llega a la conclusión de iniciar con prontitud la búsqueda de líneas de producción nacional por la dificultad en las importaciones. Se inició por tal motivo el negocio editorial que ha venido desarrollándose aceleradamente hasta alcanzar un sitio importante de la industria colombiana y el primer lugar entre las empresas dedicadas a difundir el conocimiento de Colombia dentro de las fronteras patrias y en el exterior. Se confía en que Movifoto continuará avanzando por vías de progreso, mejorando la calidad de sus productos y mostrando la verdadera imagen del país con cultura, movimiento y a todo color”¹⁴³

Precisamente, ¡a todo color!, fue el sello que le permitió a Movifoto no sólo publicar guías turísticas en Medellín, sino también guías de diferentes ciudades como Popayán, Bucaramanga, Bogotá y varias a nivel nacional. Incluso, en otra carta al Director de la Oficina de Fomento y Turismo Luis Mariano Olarte, Mario Posada pedía a la Oficina incluir fotografías de Medellín en la colección “De turismo... por Colombia” (Figura 10) pues, según Posada, sería una importante contribución de alfabetización turística y de “turismo social” iniciada por el gobierno del Presidente Misael Pastrana. Con ese apoyo, Posada garantizaba a la Oficina cierto número de álbumes a precios ventajosos.¹⁴⁴

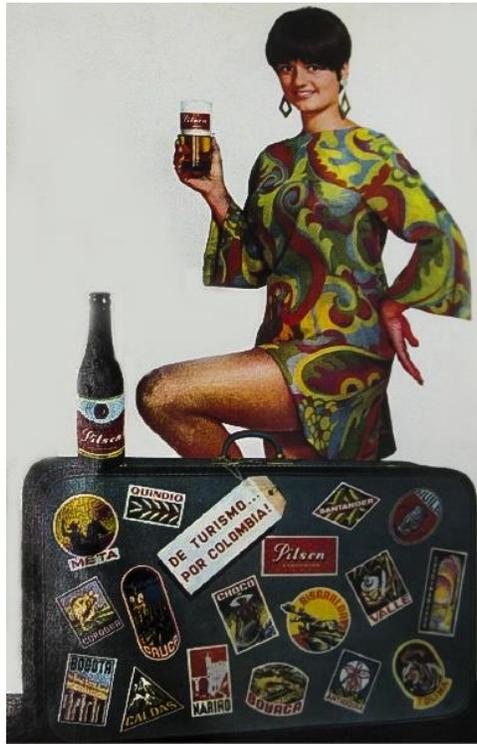
¹⁴¹ Mario Posada, “Carta enviada a Eugenia Gómez Sierra”, Medellín, 25 de Junio de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, f.84.

¹⁴² Mario Posada, “Movifoto s.a”, Medellín, 25 de Noviembre de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, f. 45.

¹⁴³ Mario Posada, “Carta de Movifoto s.a a Eugenia Gómez Sierra”, Medellín, 4 de agosto de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, f. 40.

¹⁴⁴ Mario Posada, “Movifoto s.a”, Medellín, 12 de noviembre de 1970. AHM, Medellín, f. Alcaldía, S. Secretaría de Gobierno, s. Comunicaciones, C.106, L.06, ff. 42-43.

Figura 10: “De turismo...por Colombia”



Fuente: Movifoto, “De turismo...por Colombia”,
De turismo por Colombia (Medellín: Movifoto,
1970), BLAA.

En esta guía producida por Movifoto para la campaña “De Turismo por Colombia”, se puede observar cómo las protagonistas son las imágenes a color, respetando el sello de Movifoto. La mujer con una cerveza Pilsen en su mano derecha y una pierna apoyada en su maleta repleta de logotipos que representaban a las ciudades del país, representaba la experiencia sensual y embriagadora del turismo por Colombia, promoviendo una empresa privada en un proyecto liderado por el Estado. Esta guía tiene muy poco texto, sólo aparecen las leyendas que describen cada una de las fotos. Además, pueden verse las representaciones de ciudad que se difundían a través del uso de estas mismas imágenes. Un ejemplo: de Bogotá se muestran variados edificios modernos como el Banco de la República, el Hotel Tequendama y el Aeropuerto Internacional El Dorado; de igual manera están presentes fotos de objetos del Museo del Oro con sus colecciones de orfebrería Calima y Quimbaya, así como también de esmeraldas. La reivindicación del patrimonio a través de la oferta de museos que tenía Bogotá, era un eje central de la política turística de los años sesenta en la capital colombiana.

Esto se puede ver de forma más clara en otra guía producida también por Movifoto para la Corporación Nacional de Turismo, llamada “Quinta de Bolívar; guía turística oficial”, la cual reúne en fotos variados objetos sobre el héroe nacional:

“Quien visite a Bogotá no puede dejar de acercarse a la Quinta de Bolívar para conocer y apreciar esta joya histórica que evoca la memoria del Padre de la Patria. Colombia, nación en donde el libertador Simón Bolívar recibiera entusiasta y cariñoso apoyo para todas sus empresas, y en especial Bogotá, antigua capital de Colombia, la Grande, guardan muchísimos recuerdos de las diferentes épocas y momentos estelares de su vida a partir de 1812 hasta su muerte en San Pedro Alejandrino”¹⁴⁵.

Bogotá reivindicaba la promoción del patrimonio histórico como factor para atraer el turismo. Este tipo de imágenes tienen la intención de mostrar a Bogotá como esa ciudad que reivindica la historia y el patrimonio. Mientras tanto, para Medellín la cuestión era un poco diferente. Si bien pueden encontrarse imágenes de edificios como la Catedral Metropolitana o la Iglesia de la Veracruz, estas hacen alusión al carácter religioso de la ciudad más que a una reivindicación histórica. Las imágenes de Medellín en esta guía afianzan más bien la idea que lo moderno de la ciudad está libre de raíces prehispánicas o andinas. Asimismo no aparece en esta guía imágenes de los museos como el de la Universidad de Antioquia o el Museo de Zea.

En la guía de “Turismo por Colombia”, se mostraba a Medellín con imágenes como la vista aérea del centro comercial de Medellín (Parque Berrío, Hotel Nutibara, La Naviera, panorámica tomada de occidente a oriente), una foto de El Poblado (foto aérea de El Castillo, en ese entonces propiedad de Diego Echavarría Misas, construido en 1931), descrito como el centro de una zona de residencias campestres de singular belleza y sitio de la primitiva fundación de Medellín. También se muestra una foto aérea de la fábrica de Coltejer, de la cual se dice que es “una de las más pujantes industrias del país”, que “con su diversificación ha contribuido a que Medellín sea denominada la ‘ciudad industrial de Colombia’”. Se publica una foto nocturna en Navidad: “La extraordinaria iluminación nocturna de parques y avenidas de Medellín, especialmente durante las fiestas navideñas, es única en Colombia”; y una foto sobre un puente acompañado a sus alrededores de flores con la siguiente leyenda: “La autopista que unida al río Medellín, de sur a norte atraviesa la ciudad, ha sido bellamente

¹⁴⁵ Corporación Nacional de Turismo, *Quinta de Bolívar: guía turística oficial* (Medellín: Movifoto, s.f.).

adornada con jardines”. Esta imagen se convertirá en el ícono de Movifoto sobre Medellín para publicitar sus obras (figura 11).

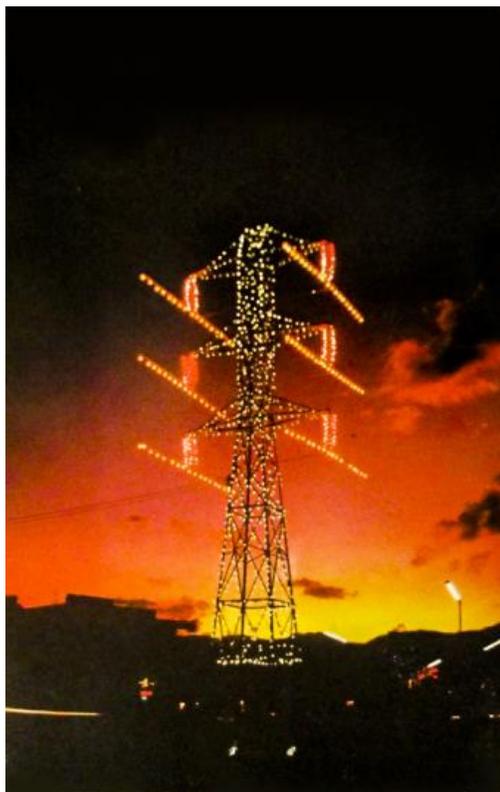
Figura 11: “Puente de la calle 30”



Fuente: Movifoto, “Puente de la calle 30”, *De turismo...por Colombia* (Medellín: Movifoto, 1970), BLAA.

En la selección de íconos era infaltable la orquídea: “La exposición de orquídeas que anualmente se ofrece al público en Medellín, se ha convertido en un verdadero certamen internacional”. Y agrega: “Medellín es llamada también la ciudad de las flores y la ciudad de la Eterna Primavera”. Y por último se encuentra una imagen de la Piedra del Peñol, que ilustra muy bien cómo los sitios que no están en Medellín, y que pertenecen a otros municipios de Antioquia, quedaban catalogados bajo la etiqueta “los alrededores de Medellín” y formaban parte de la misma apuesta turística de la ciudad. A diferencia entonces de Bogotá, en Medellín preocupa más mostrar esa ciudad industrial en donde nacen hermosas orquídeas y desfilan flores por las calles, y que tiene espacio para la vida nocturna muy bien iluminada en fiestas decembrinas (figura 12) y además a sus alrededores goza de llamativas atracciones naturales como la Piedra del Peñol.

Figura 12: “Iluminación navideña de las Empresas Públicas de Medellín”



Fuente: Movifoto s.a. “Iluminación navideña de las Empresas Públicas de Medellín” (Postal, 9x15cm, [197?].), ALPG.

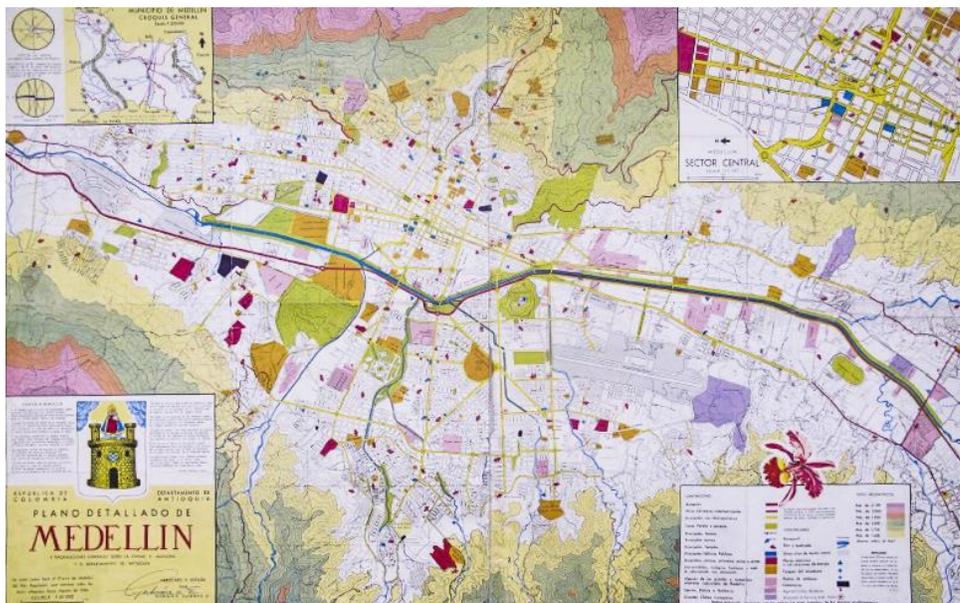
2.2.6. El progreso: la Medellín del ayer, del hoy y del futuro

En un artículo llamado “Medellín: Ciudad de las orquídeas” de la *Revista Progreso* de 1955, se hacía un homenaje a las orquídeas de la ciudad. En este texto se publicaron varias fotos a blanco y negro. Una de ellas mostraba una residencia de La Ceja, municipio de Antioquia, por ser una de las “mansiones-jardín más bellas del distrito”, aunque el reportaje fuera sobre Medellín. Las demás fotos de la Avenida la Playa y algunos jardines de casas de la ciudad, con los que se afirmaba “el refinamiento espiritual de sus habitantes”, ponían a la orquídea como la gran protagonista del espacio urbano, aunque esta misma no se viera de forma muy clara. La orquídea para este momento carecía del peso simbólico que después le daría la

Oficina de Turismo. Por eso, las fotos del reportaje no enfocaban en un primer plano a la orquídea, sino que privilegiaban mostrar el espacio donde ellas estaban. Entonces todavía parecía pertinente indicar que la orquídea formaba parte de la cotidianidad de la ciudad, pero en la década de 1970 este esfuerzo ya no era necesario, pues con tomarle la foto a la orquídea era suficiente, así la imagen no mostrara nada de Medellín o de sus alrededores. La orquídea ya se había posicionado como símbolo representativo de Medellín, por lo que podía abstraerse del espacio mismo (figura 7).

Medellín era sinónimo de orquídeas y de flores y esto podía verse expresado en un plano detallado de Medellín de 1966, donde en la parte inferior derecha sale a relucir una orquídea. Si bien esta no aporta nada en términos de ubicación geográfica, deja claro la identidad que brinda esta flor para la ciudad y por la cual, hace del plano algo más que un mapa, lo convierte en una figura atractiva para el visitante (figura 13).

Figura 13: “Plano detallado de Medellín”



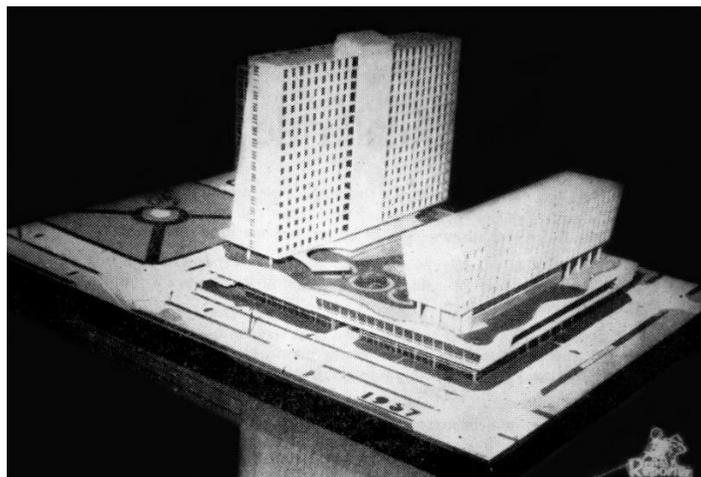
Fuente: Germán Suarez. “Plano detallado de Medellín” (1:20.000) 1966. BLAA, Mapoteca, PC3-3.

Figura 14: “Maqueta Parque Berrío”



Fuente: Banco de La República, “Maqueta remodelación Parque Berrío”, Alvaro Cárdenas. *Anteproyecto de remodelación del sector del Parque Berrío en la ciudad de Medellín*. (Medellín: Banco de la República, 1966) 15. PM – CAM

Figura 15: “Medellín futuro”



Fuente: “Medellín futuro”. *La Ciudad*. Medellín, Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, No.26. agosto 1959

De hecho, el mismo plano es un plegable que permite al visitante llevarlo a cualquier lugar. En la parte trasera se encuentra una extensa información turística que contiene una reseña histórica y una reseña del presente (“Medellín ayer y hoy”). También tiene un escrito sobre “Medellín mañana”. Se destaca la frase: “Los mapas son un excelente regalo para los amigos que están lejos de la patria”. Además, contiene recomendaciones para divisar la ciudad. Tiene fotos del Parque Berrío y del edificio Furatena. Se destaca a su vez la zona central (Plazuela Nutibara y Plaza Bolívar). La que corresponde al Parque Berrío es una maqueta del proyecto de remodelación, una foto del futuro (figura 14), similar a otra maqueta de 1959 (figura 15). Ambas fotografías son maquetas que comparten estructuras arquitectónicas racionalizadas, con edificios altos y rectangulares, en las que incluso la iglesia la Candelaria no ocupa un papel destacado, que corresponde al urbanismo modernista.

Las fotos de maquetas del futuro iban acompañadas de aquellas leyendas de Medellín del ayer, que describían la fundación de Medellín, sus fundadores, los diversos nombres que tomó la ciudad, el origen de su actividad económica en la minería del oro y el crecimiento de su población. El recurso de mostrar un antes, durante y un después con la fotografía tenía como fin mostrar la transformación ininterrumpida que la ciudad venía experimentando. Con esta narrativa visual, el progreso de la ciudad se comprobaba a través de las imágenes. Las fotos servían como un artificio retórico que permitían mostrar la línea progresiva sin obstáculos en la que la ciudad se encontraba.

Para 1978 este tipo de narrativa visual se mantendría, pero con ciertos matices. Ya no había necesidad de incluir fotos de maquetas futuristas en las guías. Las propias obras como el edificio del Banco de la República, Coltejer y el Edificio del Café, ya cumplían con ese ideal geométrico propio de la estética funcional. En 1978 el *Medellín de ayer* se describía cuando en sus primeros años era una villa de gente recia y sencilla. La vida transcurría en la paz de este valle, perdido en la inmensidad de la tierra colombiana, cercado de montañas que recortan el paisaje pero que estimulaban el afán trashumante de sus gentes. En ese Medellín

de ayer, se forjó ese “fenómeno netamente antioqueño: ir tras el espejismo de lo desconocido a medir las fuerzas con todos los riesgos de la aventura creadora”.¹⁴⁶

La ciudad moderna, por otro lado, no se muestra de forma tan armónica ni tan complaciente. Paradójicamente esa Medellín del presente es convulsa, compleja y contradictoria (figura 16). Es una ciudad que se ha desbordado sobre el valle, ha cubierto las dos márgenes del río, ha crecido verticalmente con edificios suntuosos, se ha trepado a los cerros donde

“...exhibe sus lacras sociales en la vida infrahumana de los tugurios. Así, llena de luces y de sombras, de avances y de frustraciones, con cicatrices de viejas luchas, con el afán heroico de superarse a sí misma de obras y hazañas, Medellín celebra cada día un episodio más de su marcha hacia el futuro.”¹⁴⁷

Figura 16: “[Lavandera]”



Fuente: “[Lavandera]”, *Medellín* (Medellín: Interpint, 1978), BLEV.

Si bien en las fotos que aparecen en esta guía de 1978 no han desaparecido las grandes y portentosas imágenes de arquitecturas, hay cosas nuevas que en las guías de los años cincuenta y sesenta no existían. Aparecen fotografías de los ciudadanos del común. No están los grandes personajes y empresarios ilustres. Aparecen trabajadores, plazas de mercados, ventas ambulantes. Hay fotos incluso donde el desorden es el protagonista. Precisamente ya las fotos no cumplen una narrativa totalmente coherente y lineal, sino que sirven para mostrar

¹⁴⁶ Anónimo, *Medellín* (Medellín: Interpint, 1978) s.p.

¹⁴⁷ Anónimo, *Medellín*, s.p.

los contrastes de una ciudad, que por ese mismo hecho legitima su gran futuro. El urbanismo, en este sentido, busca reducir estos contrastes. La ciudad ya no se muestra como un espacio totalmente homogéneo y armónico. Las fotografías que aparecen aquí así lo muestran, aunque claramente la ciudad que no está en las laderas, que no tiene esas “lacras sociales de la vida infrahumana de los tugurios” es predominante en la selección iconográfica. La ciudad vertical con grandes espacios, que el avión sobrevuela como símbolo de conexión con el mundo, es una ciudad que ya no sólo se caracteriza por su éxito industrial, sino que le apuesta a ser sede de eventos y congresos. Categoría que se implementó con la celebración del Congreso de la Confederación de Organismos Turísticos de América Latina (COTAL) realizado el mes de mayo de 1970 en Medellín.

Una ciudad en donde converjan las grandes compañías del mundo. Las fotografías de contraste, donde al fin y al cabo ganan en cantidad y calidad las fotos de las enormes arquitecturas, sirven precisamente para mostrar que el progreso de Medellín va en marcha. Ya hay un reconocimiento para finales de la década de 1970 de que el progreso de las ciudades no es algo armonioso. Destacar precisamente el éxito del urbanismo ante las “sombras” y “frustraciones” de la ciudad, enaltece la obra del progreso que, en este caso, con las fotografías de contraste se trata de promover.

2.2.7. El avión: símbolo de ciudad de congresos

El uso de la fotografía en las guías turísticas en Medellín, se vincula con una idea de economía del turismo que pretendía mostrar cómo una ciudad podía ser moderna en medio del subdesarrollo. Claramente se apostó a mostrar a los visitantes —extranjeros especialmente— que la ciudad contaba con las virtudes modernas de cualquier ciudad occidental o norteamericana. Tal vez uno de los acontecimientos más importantes que fortaleció el proyecto turístico fue el congreso de la Confederación de Organismos Turísticos de América Latina. Medellín no solo fue el epicentro de discusiones sobre políticas y condiciones en que se encontraba el turismo latinoamericano, sino también que logró, de cierta forma, demostrar que la ciudad tenía equipamientos urbanos para atender eventos de gran magnitud. Uno de

los emblemas que más destacarían y que posteriormente fue digno de múltiples postales fue el avión (figura 17).

Figura 17: Medellín



Fuente: Anónimo, “Medellín” *Medellín*, (1978). (Papel: 12 x 15 cm.) BLEV.

El trascendente foro pretendía constituirse en la expresión máxima de la actividad empresarial del sector en Latinoamérica y en el que, por su integración con agentes de viajes, órganos oficiales, hoteles y transportes, se presentaba el turismo como un trampolín de los entornos urbanos hacia “un porvenir más generoso, más brillante y de mayores y más promisorias perspectivas”. Básicamente el congreso se enfocó en una problemática: cómo hacer de América Latina un mayor destino turístico que le hiciera competencia a países como España y Francia. Se tenía la información de un aumento de la tasa de turismo mundial en

los años sesenta, en la cual América Latina solo había recibido una cuota muy baja que podía calificarse como “el magro resultado de una política general carente de la envergadura que la materia reclamaba”.¹⁴⁸ En 1960 más de sesenta millones de personas cruzaron las fronteras de las setenta naciones en las que residían y, además, gestaron alrededor de mil millones de dólares, divisas que se quedaron casi por completo por fuera la región latinoamericana.

La participación de Estados Unidos en el evento también fue de gran relevancia. Precisamente en esa gran bonanza turística y económica, en un mensaje enviado al Congreso, el presidente estadounidense, Lyndon B. Johnson, exponía que una de las principales claves del adelanto económico y cultural de las naciones era el incremento de los viajes. Y se resaltaba el papel y compromiso de Estados Unidos para fomentar el turismo latinoamericano como si fuera su “hogar”. Su intención era revalorizar los espacios de Latinoamérica:

El incremento de viajes entre las américas es la base para el adelanto económico y cultural de nuestras naciones. Y la industria interamericana de Viajes es la clave de su exitoso fomento. El número de visitantes latinoamericanos a los Estados Unidos en 1967 fue de 942.936, considerablemente mayor que el crecimiento de visitantes viajeros hacia el sur. Sus esfuerzos por fomentar el aumento de nuestra gente para visitar las innumerables atracciones de América Latina aumentarán la amistosa cooperación en el hemisferio que es “Hogar” para nosotros.¹⁴⁹

Jhonson también sostenía que “la preocupación de los organizadores es revalorizar la materia prima que sirve de motor impulsor del turismo: ‘las playas, la pesca, el folklore, la artesanía, los paisajes, las costumbres, la arqueología, la naturaleza. Porque todo esto es lo que se vende al turista y lo que nunca se agota ni echa a perder.’”¹⁵⁰ Las aerolíneas claramente se verían beneficiadas, y Medellín lograba involucrarse en dicha economía con su aeropuerto de la mano de Avianca, que también fue objeto de varias postales en 1976 en conmemoración de sus cincuenta años de fundación. El congreso, entonces, fue la oportunidad para que Medellín mostrara su industria viajera y, al mismo tiempo, pudo consolidar el avión como un símbolo

¹⁴⁸ D’Onofrio. "XIII Congreso de Cotal. Discurso pronunciado por el señor D’Onofrio en la apertura XIII Congreso de la confederación de organizaciones turísticas de la América Latina-COTAL", Medellín, 18 de mayo de 1970. AHM, Medellín, Alcaldía, Secretaría de Gobierno, Informes, Caja 107, Legajo 07, f. 2.

¹⁴⁹ Lyndon B. Johnson, “Texto del mensaje del señor presidente de los Estados Unidos de Norteamérica a los Asistentes al XI Congreso de COTAL”, Medellín, 18 de mayo de 1970. AHM, Medellín, Alcaldía, Secretaría de Gobierno, Informes, Caja 107, Legajo 07, f. 116.

¹⁵⁰ Lyndon B. Johnson, “Texto del mensaje del señor presidente de los Estados Unidos de Norteamérica a los Asistentes al XI Congreso de COTAL”, Medellín, 18 de mayo de 1970. AHM, Medellín, Alcaldía, Secretaría de Gobierno, Informes, Caja 107, Legajo 07, f. 117.

moderno de la ciudad que lograba unirla con el mundo entero. El avión era el puente que sacaba del ostracismo y del encierro montañoso a Medellín:

Bienvenidos a Medellín, urbe evocadora de legendarias gentes hispánicas, a esta urbe pletórica de vida, de industria, de generosidad, de flores, de belleza, de dinamismo, colocada en valle ubérrimo, trabajada totalmente por el vigor de una raza que ha colonizado laderas y llanuras. Bienvenidos a esta ciudad, la del turismo pujante, la de los cultos viajeros, la que ha desafiado el espacio, abriendo un hermoso aeropuerto entre montañas enhiestas. Bienvenidos a esta Colombia, colocada en la cabeza del continente entre dos océanos, surcada por poderosos medios de locomoción que la unen a todas las regiones del mundo.¹⁵¹

Conclusión

La industria turística entendió rápidamente que la forma más eficaz de vincularse a una economía del turismo era mostrando cómo una ciudad podía ser moderna en medio del subdesarrollo. Esta misma condición de supuesta inferioridad, expresada por sus costumbres provinciales, no era un obstáculo para mostrar el éxito de la modernidad difundido globalmente en la posguerra. Las élites políticas y empresariales entendieron que el turismo era una gran fuente de divisas y que para atraerlo nada mejor que mostrarle al mundo el éxito capitalista en un territorio donde las condiciones eran, aparentemente, adversas y contradictorias al modelo de valores liberales. Lo exótico de Medellín radicaba en que las costumbres provinciales nunca fueron un lastre para la modernización y por lo tanto eso era lo supuestamente admirable: podían maravillarse del éxito de la sociedad occidental en un lugar inmerso de prácticas que se le oponían.

Teniendo en cuenta este ideal contradictorio, la fotografía turística cumpliría la función de ilustrar el estado de esa evolución, pero sin mostrar su proceso. Lo que se muestra es un estado final, detenido. Paradójicamente, ese mundo fluido y acelerado que la ciudad quería reflejar en las fotos, aparecía estático en las diferentes guías de turismo.

Las fotografías turísticas, tenían la función discursiva de ilustrar una modernización exitosa con elementos paisajísticos que ofrecieran al mundo la descontaminación industrial que

¹⁵¹ Guillermo Riaño. “Discurso pronunciado por el señor Guillermo Riaño, presidente del ANATO en la solemne instalación del XIII Congreso de la Confederación de organizaciones turísticas de la América Latina COTAL”, Medellín, 18 de mayo de 1970. AHM, Medellín, Alcaldía, Secretaría de Gobierno, Informes, Caja 108, Legajo 03, f. 10.

demandaban los ciudadanos de las grandes metrópolis. La aplicación del color por parte de Movifoto a las imágenes del turismo, permitió que los íconos como las orquídeas, las mujeres y las obras urbanísticas como los puentes y edificios representativos, tomaran un protagonismo mucho más contundente en la construcción de la marca de ciudad que la industria turística buscaba posicionar. Las maquetas de proyectos futuros, así como las estructuras que apenas estaban construyéndose, fueron desapareciendo a medida que las fotografías a color se consolidaron en íconos que podían ser atractivos sin demostrar que la ciudad seguía modernizándose. La fotografía a color, por lo tanto, permitió cambiar la marca urbana de Medellín como una ciudad en proceso de transformación de las décadas del cuarenta y cincuenta. A finales de los sesenta y setenta, la ciudad se presentaba a sí misma como moderna, con los espacios suficientes para una experiencia turística y comercial integral.

Sin duda, la industria aérea expresada primero en la construcción del aeropuerto a finales de la década del cuarenta y posteriormente su adecuación en infraestructura para vuelos internacionales, fueron circunstancias decisivas para incentivar los cambios en las políticas turísticas y por consiguiente en su respectiva representación fotográfica. El avión era la conexión más moderna con el mundo que posibilitaba a la élite ampliar y consolidar nuevas formas de acumulación de capital. Las fotografías turísticas constituirían un régimen visual que se acomodaba a estas aspiraciones económicas con las que la industria turística buscaba vender una imagen de ciudad, ya fuera como ciudad jardín, como la ciudad de la eterna primavera o como ciudad de eventos y congresos. La fotografía tenía la función de validar y legitimar una identidad cambiante que se acomodara a los vaivenes del mercado y las lógicas geopolíticas.

Capítulo 3

Crecer y volar: la fotografía en la planeación urbana de Medellín, 1941-1975

El capítulo que se desarrolla a continuación tiene como propósito mostrar las funciones que tuvieron las fotografías aéreas en la planeación urbana de Medellín. La fotografía aérea mediaba entre los procesos de transformación urbana y las instituciones estatales que se encargaban de gestionar dichas intervenciones en el espacio urbano. A diferencia del uso turístico que se les daban a las fotos para promocionar y legitimar diferentes formas de vender la ciudad, las fotografías aéreas tenían la función de registrar las condiciones físicas de la ciudad. De esta manera, era un material de primera mano para los ingenieros y arquitectos para observar, evaluar y diagnosticar las medidas necesarias para intervenir un espacio en específico de la ciudad. Todas estas decisiones e investigaciones estaban enmarcadas en los parámetros urbanísticos trazados en el Plan Piloto de Paul Wiener y José Luis Sert.

Con el objetivo de analizar cómo las fotografías aéreas contribuyeron a adaptar la ciudad a al modelo del Plan Piloto, se realiza en primera instancia una exploración de los usos de la fotografía aérea en las estrategias militares. Esto con el fin de desentrañar el por qué este tipo de fotografías fueron retomadas por los planificadores como una de las herramientas para intervenir la ciudad con proyectos urbanísticos. Después de esa exploración se describen algunos acontecimientos sobre el uso de la fotografía en la rectificación y canalización del río Medellín y del Plan Piloto propuesto por Wiener y Sert. Seguido de esto, se señala los vínculos y diferencias entre las fotografías utilizadas por diferentes entidades administrativas en la década del sesenta. Se analiza el papel de la fotografía aérea utilizada por el Instituto de Crédito Territorial (ICT) en los proyectos de desalojo y reasentamiento de tugurios del centro de la ciudad y nuevos proyectos de urbanización. Si bien el uso de la fotografía aérea era predominante dirigido a obtener un conocimiento socioespacial, también servía de herramienta auxiliar para dirimir procesos burocráticos.

3.1. La mirada totalizadora desde el aire

La tensión entre fotografía y espacio se puede identificar en los orígenes mismos de la fotografía aérea y las imbricaciones que tiene con ciertos sectores del poder. La primera fotografía aérea que se conserva fue tomada en Estados Unidos en 1860 por James Wallace Black con ayuda de un globo aerostático de aire caliente. La imagen, titulada “Boston, as the Eagle and the Wild Goose See It”, muestra en detalle la ciudad de Boston observada desde 2.000 pies de altura. En contravía al postulado anterior, se ha afirmado que dos años antes, el francés Gaspard-Félix Tournachon (Nadar) había fotografiado París desde el aire, pero su trabajo se considera desaparecido, razón por la cual se le ha puesto en duda o subvalorado. A pesar de esto, la historia sobre Nadar ha sido muy ilustrativa. Este fotógrafo francés había patentado en 1855 la idea de utilizar fotografías aéreas en la cartografía y la topografía, pero le llevó 3 años de experimentación antes de producir por primera vez con éxito la fotografía aérea. La foto al parecer retrató la localidad francesa de Petit-Becetre tomada desde un globo aerostático a 80 metros sobre el suelo.

Si se va más allá de la discusión temporal y la veracidad empírica sobre los orígenes de dicha práctica y se explora la función social en que este tipo de imagen surge, llama la atención que la fotografía en el caso de Nadar fue todo un acontecimiento que trasciende el simple hecho de ser la primera imagen tomada desde un globo. Como bien lo ha señalado Gisele Freund, para esta época ya eran famosas las demostraciones de los Hermanos Godard con sus experimentos aeronáuticos por todo París. Ante tal espectáculo, Nadar se vio fuertemente motivado para tomar las fotos desde un globo. Este fotógrafo que había sacado una patente de invención, recibió más tarde, durante el asedio de París por el ejército alemán, el nombramiento de comandante de una compañía de aerostatos. Allí, le encomendaron la misión de seguir los movimientos del enemigo desde la barquilla de un globo que flotaba sobre la Place Saint-Pierre, con el encargo de tomar varias fotos si le era posible.¹⁵²

¹⁵² Gisele Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006) 42.

Esta relación entre operaciones militares y la fotografía aérea no puede concebirse como un acontecimiento desprovisto de sentido. Nadar estaba más interesado en producir una fascinante vista aérea persiguiendo sus intereses artísticos que levantar un registro visual que sirviera de información sobre los movimientos del ejército enemigo, sin embargo, fue en el campo bélico donde pudo obtener su taller o laboratorio para realizar experimentos fotográficos desde el aire. Este uso de la fotografía quedaría sedimentado posteriormente con la Primera y especialmente, Segunda Guerra Mundial, cuando por medio de las fotografías se lograron identificar y orientar con más precisión determinadas ofensivas militares.

La fotografía fue inventada y perfeccionada durante el siglo XIX, una época donde el vuelo en globo se convirtió en una creciente y poderosa experiencia aeronáutica. El globo hacía parte de los ideales de la burguesía aventurera decimonónica, tal como lo muestra la novela de Julio Verne *Cinco semanas en globo* (1863). La mirada de la tierra desde las alturas fue tomando un valor mucho más protagónico con la industria aeronáutica. Si la fotografía ha permitido extender la capacidad del ojo humano para percibir y capturar un momento en el espacio y el tiempo, el transporte aéreo, por su parte, permitió superar las limitaciones físicas que “atan” el cuerpo humano a la superficie de la Tierra. Por ello, la co-evolución de la fotografía y el vuelo produciría una dominante forma de ver y representar el mundo moderno en los siglos XX y XXI. Tanto el vuelo como la fotografía son una misma historia que no puede separarse de las cuestiones de la cognición y la representación espacial que se remontan mucho más allá de la inventiva del siglo XIX, y estos deben entenderse también en relación con el orden social en que se inscriben.

Cuando Le Corbusier, uno de las más grandes urbanistas del siglo XX, voló por primera vez en un avión estaba eufórico pero también consternado por la densidad de las ciudades, y proclamó que por medio del avión se tenía la prueba de la pertinencia del deseo de modificar los métodos de la arquitectura y de la planeación urbana. Las palabras de Le Corbusier en *Air Craft* (1935) transmitía la concepción de la fotografía aérea como evidencia científica para intervenir el espacio.¹⁵³ Precisamente, esta capacidad y fascinación que produce la fotografía aérea, según el historiador Denis Cosgrove, reproduce un primitivo deseo cultural

¹⁵³ Tanis Hinchliffe, “Aerial photography and the postwar urban planning in London”, *The London Journal* 35.3 (2010) 277.

que comparte con los mapas: la “vista del ojo de Dios” de la tierra y sus paisajes. Desde lo alto el ser humano puede descubrir la elevación física y la capacidad de ver a través de grandes distancias del espacio, lo cual produce una sensación visual de dominio. Las historias de mapeo, los estudios de visión general y el arte del paisaje están estrechamente entrelazadas con el poder y el control en las culturas alfabetizadas del mundo.¹⁵⁴ En otros términos, al igual que el mapa, la fotografía representa la capacidad de dominación que se tiene sobre el espacio, pero en esta ocasión, tal como lo sugería Le Corbusier, bajo un marco interpretativo científico-técnico y no exclusivamente con fines militares.

La fotografía aérea puede leerse perfectamente desde este punto. La mirada desde las alturas ofrecía la posibilidad de crear representaciones visuales para ordenar la ciudad según parámetros estéticos racionalizadores, tal como fue concebida por los arquitectos seguidores de los paradigmas funcionales de Le Corbusier. Pero la ciudad funcional no era simplemente una transformación del espacio sino un modelo de sociedad. De este modo, si las fotografías aéreas en el campo militar eran instrumentos que posibilitaban una mayor organización de las operaciones militares, para el urbanismo eran un instrumento que brindaba la posibilidad de crear planes para transformar el espacio con conceptos caracterizados por el abstraccionismo geométrico, apeándose a diseños estrictamente racionales y cartesianos, una configuración de flujos, donde no hubiera obstáculos a la productividad.

La relación entre este tipo de planeación militar y la organización de las ciudades no es un tema poco explorado. Tanis Hinchliffe ha afirmado que es evidente que las vistas aéreas en la víspera de la Segunda Guerra Mundial fueron asimiladas, para bien o para mal, como una extensión significativa de nuestros poderes visuales y una posible ayuda al planificador. Esto fue reconocido en el florecimiento de la educación en planificación de la posguerra. No en vano, la fotografía aérea ya había sido abrazada por los responsables de la planificación en América, y se elaboró en su beneficio un libro por el profesor y planificador Melville C. Branch Jr, titulado *Aerial photography in urban planning and research* en 1948. Branch fue pionero en la consideración de la planificación como una disciplina intelectual distinta. En este libro, Branch Jr. discute los dos tipos de fotografía aérea: la vertical y la oblicua. Las imágenes verticales son tomadas con la cámara apuntando directamente al suelo, y por el uso

¹⁵⁴ Denis Cosgrove. *Photography and flight* (London: Reaktion books, 2010) 8.

de más de una cámara, un efecto estereográfico podría ser producido. Para Branch, las estereofotografías verticales son el tipo excepcional de fotografías aéreas para la planificación y la investigación urbana.

El otro tipo de fotografía, el oblicuo (una imagen tomada desde un ángulo inferior a 90 grados), fue considerado por Branch no tan esencial como la vertical para la planeación, ya que mientras que la fotografía vertical, a menudo requiere de un intérprete experto, la fotografía oblicua por su parte podría entenderse fácilmente por el público. Por lo tanto, las fotografías oblicuas fueron consideradas más adecuadas para la exhibición de la ciudad, no tanto como un instrumento analítico que facilitara el conocimiento espacial de la ciudad, como si lo permitían las fotografías verticales. La oblicua se consideraba como una apuesta ante todo estética, con un carácter adulador que “se regocija constantemente en la inclusión de imágenes que destaquen la belleza o grandiosidad de la ciudad”.¹⁵⁵ Además, con un carácter mucho menos riguroso, espontáneas, técnicamente mucho más sencillas y estéticamente mucho más llamativas, las oblicuas tenían un uso más enfocado a la promoción, difusión y publicidad de los espacios urbanos por su vistosidad. Un claro ejemplo de este tipo fueron las numerosas tomas aéreas de Gabriel Carvajal (Anexo 1). La fotografía vertical buscaba el mayor detalle posible con una gran amplitud, ya fuera con visiones más globales desde mucha altura como para construir planos y mapas, o con visiones más cercanas desde vuelos bajos que permitieran ver los más mínimos cambios en un predio o zona.¹⁵⁶ (Anexo 2).

Los planteamientos de Branch fueron sumamente importantes. De su libro, se apoyaron múltiples manuales de la fotografía aérea en la década del cincuenta en adelante. A partir de esto, se creó toda una corriente que etiquetó a la fotografía aérea vertical asociada a una práctica más técnico-científica, especialmente vinculada a la práctica de la planificación urbana, mientras que la oblicua fue ubicada más en el campo de la estética, es decir, en los confines del oficio artístico y la publicidad. Aunque esto no se cumplía a cabalidad, como lo veremos más adelante en lo que respecta al caso de Medellín. A pesar de esos detalles es válido decir que la fotografía perpendicular fue un instrumento mediante el cual el Estado

¹⁵⁵ Lourdes Roca, “La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad: el crucero de El Caballito” *Anais do Museu Paulista*. 9.2 (2011) 80.

¹⁵⁶ Roca 88.

fue capaz de controlar e intervenir el territorio, y que en el caso latinoamericano se aplicó bajo el gran lema de la modernización enmarcado en las lógicas de la guerra fría. Esta vista vertical que pareciera controlarlo todo no es tan sencilla y simple. Si bien con la fotografía aérea se logra una visión omnímoda y precisa, a veces controlar totalmente el espacio no era posible. Evidentemente, la fotografía por sí sola no basta, tiene que estar acompañada de otros métodos de cognición de la sociedad para que los pronósticos y los planes puedan efectuarse.

En las secciones que siguen, se tratará de exponer cómo se empieza a introducir la fotografía aérea en Medellín desde la década del cuarenta, pero también como esta hacía parte de otros instrumentos de conocimiento socioespacial con los que estaba en diálogo y a los que servía de complemento.

3.2. Los inicios de la zonificación y los registros visuales de obra

Desde inicios del siglo XX, la Sociedad de Mejoras Públicas había tenido como uno de sus principales proyectos de ornato y transformación de la ciudad, la rectificación del Río Medellín. El objetivo no solo consistía en embellecerlo sino también de readecuarlo debido a las pésimas condiciones ambientales que generaban sus meandros, las cuales dificultaban su habitabilidad y uso para fines residenciales y sobre todo industriales. El proyecto de intervención del río respondía a “los intereses económicos e ideológicos de una élite política y económica comprometida con su promoción y materialización”.¹⁵⁷ Las obras habilitaron nuevos terrenos para urbanizar y construir vías arterias en dirección sur-norte, y convertir al río en “un paseo urbano, hermoso y atractivo para el turismo”.¹⁵⁸

La Junta de Rectificación y Canalización retomó la propuesta y los estudios del Ferrocarril de Antioquia elaborados por los ingenieros Carlos Cock y Alejandro López en 1910. Las industrias jugaron un importante papel en la financiación de esta nueva etapa de las obras de domesticación del río. En 1941, empresas antioqueñas como el Ferrocarril de Antioquia,

¹⁵⁷ Bibiana Andrea Preciado Zapata, *Canalizar para industrializar: la domesticación del río Medellín en la primera mitad del siglo XX* (Bogotá: Uniandes, 2015) 17

¹⁵⁸ Preciado 18.

Cementos Argos, la Compañía Colombiana de Tabacos y las fábricas de textiles realizaron donaciones significativas para su ejecución.¹⁵⁹

Este proyecto sería tal vez el primero en usar un registro fotográfico aéreo que diera cuenta del estado de la construcción. En 1941, el presidente de la comisión de rectificación del río, Jorge Restrepo Uribe, señalaba en un informe para la Sociedad de Mejoras, que había comenzado a adoptar series aerofotográficas que se hicieron desde Caldas hasta Copacabana, y “que permitieron tener una panorámica casi *total* de la cuenca del río hasta entonces solo estudiado en los segmentos donde se realizaban obras para su domesticación”.¹⁶⁰ Incluso fue tan novedoso el registro fotográfico que fueron exhibidas por tres semanas en las oficinas de Avianca¹⁶¹

Según Restrepo, La Sociedad de Mejoras contrató con Avianca un vuelo con un “aparato que toma las aerofotografías con el técnico respectivo para sacar una aerofotografía del río con una faja de 1 o 2 kms, a lado y lado y desde Caldas hasta El Ancón de Copacabana”.¹⁶²

Además de estas fotografías aéreas, también se contrató al fotógrafo Francisco Mejía para registrar el avance de la rectificación, pero esta vez desde una mirada más horizontal, en la que se observaban las máquinas y los obreros que participaron en el proyecto, de igual modo, se lograba ver en ellas las grandes piedras, los árboles y arbustos atravesados y marcadas curvaturas que tenía el río (Figura 18). En el trabajo de Francisco Mejía se identifica en detalle algunas de las técnicas e infraestructuras que se utilizaron para rectificarlas. Ricardo De la Cuesta, al igual que otros ingenieros y miembros de la Sociedad de Mejoras Públicas, habían propuesto un cambio tecnológico en la ejecución de las obras de rectificación y canalización. Su principal apuesta fue sustituir los trinchos y estacones de madera por la construcción de muros en las orillas hechos con concreto o piedras pegadas con cemento, lo que solo se lograría en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁵⁹ Preciado 47.

¹⁶⁰ Jorge Restrepo, “Rectificación del río Medellín”, *Progreso tercera época* (Medellín) 34 (1942) 1066.

¹⁶¹ Restrepo 1066.

¹⁶² Restrepo 1066

Figura 18: Rectificación del Río Medellín



Fuente: Francisco Mejía, “Rectificación del Río Medellín” (13 x 18 cm) Medellín, 1942-1945, BPP.

El material fotográfico había servido como un importante insumo para planear la rectificación del río en los sectores que aún faltaban en el trayecto Ancón Sabaneta al Ancón Copacabana. Si bien, la rectificación había tenido éxito entre la Aguacatala al puente Guayaquil, no lo era tanto en lo que respecta a la parte del río que iba de Acevedo a Copacabana, el cual todavía seguía inconcluso.

Sumado a esto, el crecimiento que la ciudad había tenido desde los años treinta debido a su consolidación como ciudad industrial a nivel nacional, generó serios problemas de localización y diferenciación de sectores en la ciudad. Medellín tenía un paisaje poco racionalizado en el que se caracterizaba la fusión o convivencia de industria con comercio, industria con vivienda, comercio con vivienda, etc. No se alcanzó a desarrollar la idea de *zoning* como modelo urbano, el cual fue expuesto como materia urgente por el urbanista

Karl Brunner en una conferencia que realizó en Bogotá para los alcaldes el 13 de abril de 1943, ponencia que fue difundida por la élite a través de la revista *Progreso*.¹⁶³

Los planteamientos de Brunner se enfocaban en la urgencia de un plan regulador y de incorporar modelos de zonificación, especialmente en el centro, que empezaba a densificarse y mezclarse en las ciudades latinoamericanas.

La zonificación proponía zonas exclusivas para la industria, reservando los respectivos terrenos. En la Carta de Atenas promulgada en 1933 se consagraban esos ideales de la ciudad moderna, pero seis años más tarde, cuando la Segunda Guerra Mundial apenas empezaba; el eco de la alternativa de la nueva ciudad funcional no había alcanzado la propagación que tiempo después se verificaría.¹⁶⁴ La zonificación como práctica técnica surge en el marco del urbanismo científico, que recurre a la diferenciación económica y social desarrollando incluso propuestas de separación de los barrios. Desde entonces, resulta posible levantar planos o definir estrategias para toda la ciudad.¹⁶⁵

El diseño y producción de información técnico-científico de estas estrategias para la ciudad siguiendo estos modelos urbanos serían realizadas por el informe del Plan Piloto de Wiener y Sert, que trató de aplicar las ideas expuestas por Brunner y que fueron recibidas con beneplácito por la Sociedad de Mejoras. Este informe era necesario para poner en marcha un Plan Regulador ante el desactualizado y abandonado plan de Medellín Futuro, que había quedado corto ante el crecimiento y los nuevos retos que se tenían.

El Plan Piloto se enmarcó en las disposiciones que hizo el gobierno nacional en 1947 que obligaba a las principales ciudades del país implementar la figura del “Plano Regulador”. “Bajo la ley 88 de 1947 en el artículo 7 se afirmaba que los municipios con un presupuesto no inferior a doscientos mil pesos (\$200.000)”¹⁶⁶ estarían en la obligación de levantar el plano regulador que indique la manera como debe continuarse la urbanización futura de la ciudad.

¹⁶³ María Verónica Perfetti, “Las transformaciones de la estructura urbana de Medellín. La colonia, el ensanche y el plan regulador” (Tesis, Escuela técnica superior de arquitectura de Madrid, 1995) 320

¹⁶⁴ Perfetti 320.

¹⁶⁵ Perfetti 327.

¹⁶⁶ Perfetti 336

Esto generó que ciudades como Medellín, Bogotá y Cali buscaran expertos en planeación que contribuyeran a la modernización de las ciudades. En el caso de Medellín, fueron Josep Luís Sert y Paul Lester Wiener a través de la firma “Town Planning Associates” quienes ejecutaron entre 1949 y 1951 el Plan Piloto de la ciudad que tenía como objetivo trazar las directivas generales para la reorganización de la ciudad y su crecimiento.¹⁶⁷

El Plan piloto publicado en 1949 dedicó gran parte de sus análisis urbanísticos al río. Efectivamente concluían que su rectificación y la habilitación de sus zonas aledañas para urbanizar era un eje central y urgente para la ciudad. Las zonas aledañas al río podían convertirse en la centralidad en la que la ciudad podía urbanizarse y a la vez que era la zona con más problemas ambientales que podía causar muchas enfermedades en la población. Así que era un asunto tanto de intervención urbanística como de salud pública. Por tal motivo, el informe contenía una serie de fotografías del río que lo capturaban desde su más nula domesticación, es decir, sin un rumbo bien delineado, el pasto inundado con derrumbes; hasta sectores donde se capturaba la intervención de los trabajadores en medio de la persistencia de elementos rurales, como el paso de una vaca por un puente (Figura 19).

En estas imágenes puede apreciarse cómo la rectificación y canalización era todavía una obra muy inconclusa y algunas partes, como los puentes, presentaban todavía grandes fallas. Pero, de igual modo, se resaltaban espacios que podrían calificarse como ejemplarizantes, en tanto que se muestra el río ordenado, rectificado y canalizado como lo era la parte del río entre Aguacatala y el puente Guayaquil (Figuras 20 y 21). Las fotografías, a diferencia de los otros anexos del informe, no cumplen una función analítica o sintética de recopilación de información por parte de los urbanistas como lo eran los mapas y las tablas estadísticas. Estas fotos cumplen, más bien, la función de ilustrar la dimensión de la problemática, tienen un papel más cualitativo que cuantitativo en el informe. Esta era la forma de señalarle las instituciones administrativas de la ciudad la urgencia y la potencia de su intervención.

¹⁶⁷ Perfetti 336.

Figura 19: Río Medellín



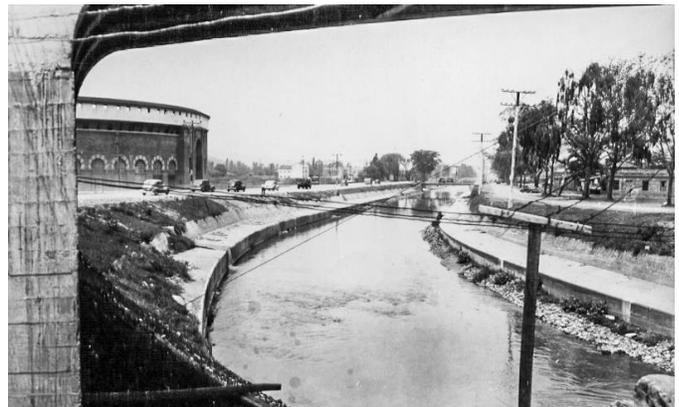
Fuente: Paul Wiener y José Luis Sert, “Río Medellín”, *Plan Regulador. Informe del Plan Piloto de Medellín. Vol I*, (Papel: 8 x 12 cm.) Medellín, 1949. PM-CAM

Figura 20: Río Medellín



Fuente: Paul Wiener y José Luis Sert, “Río Medellín”, *Plan Regulador. Informe del Plan Piloto de Medellín. Vol I*, (Papel: 10 x 6 cm.) Medellín, 1949, PM-CAM

Figura 21: Río Medellín



Fuente: Paul Wiener y José Luis Sert, “Río Medellín”, *Plan Regulador. Informe del Plan Piloto de Medellín. Vol I*, (Papel 10 x 6 cm.) Medellín, 1949, Centro de Documentación Planeación Municipal. PM-CAM

Las fotografías publicadas en el informe se salen de la lógica científico-técnica con la que fue hecho, y se deben leer como un anexo con otro sentido. Más que un componente analítico, es un instrumento retórico con el cual se trata de convencer a las entidades administrativas de la ciudad sobre la necesidad de implementar las directrices que se indican en el informe sobre el río. De este modo, las fotos a diferencia de los mapas, y las tablas estadísticas publicados en el informe, no se destacan como un instrumento de información de la investigación y del diagnóstico urbanístico, sino más bien como una estrategia de convencimiento para motivar la intervención del río. Este uso retórico, como se expondrá más adelante, será utilizado de forma muy particular por el Instituto de Crédito Territorial a finales de los años sesenta, pero con unos fines mucho más burocráticos.

3.1.Observar desde el aire: la fotografía aérea y los dilemas de la urbanización

Convertir el río Medellín como eje urbanístico implicaba que la mayoría de sus zonas aledañas, especialmente en el centro, debían estar aptas para los proyectos urbanísticos que el Plan Piloto de Paul Wiener y José Luis Sert proponía para la ciudad con el fin de ponerla en la vanguardia modernizadora mundial. Para ello, la ciudad debía estar zonificada, claramente diferenciada por sectores administrativos, industriales, comerciales y residenciales. De esta forma, se demandaba una ciudad funcional concebida desde parámetros científicos que estableciera estándares para optimizar las condiciones de habitabilidad de las diferentes zonas que caracterizaría a la ciudad y sus alrededores puesto que la zonificación en los planes pilotos tenían como propósito dimensiones regionales.

Sin embargo, el Plan Regulador que se encargaría de implementar las propuestas del Plan Piloto, solo se empezó a aplicar una década después, tiempo en el que la ciudad había crecido y cambiado bastante por la explosión demográfica y que cambió la balanza de concentración poblacional que antes predominaba en las áreas rurales y que para fines de la década del cincuenta las grandes ciudades concentraban el mayor índice de habitantes del país. Medellín

no estuvo ajena a este fenómeno y eso llevó a que la ciudad tuviera nuevas dinámicas socio-espaciales que hicieron de los planos e informes del Plan Piloto una masa de datos desactualizada que no encajaba con las ideas que allí se proponían. El gran problema que había dejado la propuesta de Wiener y Sert fue que su gran énfasis en la planeación física hizo que se descuidara el análisis de los aspectos económicos y sociales que tenía la ciudad. Por ello, no logró prever la expansión urbana a nivel metropolitana y su implementación produjo una gran segregación social generada por la política de zonificación de usos, uno de sus principales lineamientos.¹⁶⁸

La revisión del Plan Piloto dio lugar en 1959 a lo que se llamó El Plan Director que supondría la aplicación efectiva y concreta de las propuestas Wiener y Sert, con algunas modificaciones pertinentes. De esta manera sirvió de orientación para estudios sobre el desarrollo y crecimiento urbanístico futuro de la ciudad, como en el caso de la estructuración de un plan de zonificación de usos de la tierra, el cual propició la segregación de los usos del suelo, y se agruparon, con un mismo uso, grandes zonas del área urbana clasificadas como: zona residencial, zona industrial, zona comercial y zona institucional y, también, se definieron algunos sectores para recreación y servicios. Posteriormente, se dictaron normas para lograr un aprovechamiento más racional del suelo urbano, y crear las condiciones necesarias para evitar la segregación radical de usos que se estaba generando.¹⁶⁹

De esta manera, había que volver a recopilar información para poder aplicar los lineamientos del Plan Regulador. En 1959, el mismo año en que se empezó a aplicar el Plan Director, el Instituto Agustín Codazzi se encargó de registrar la ciudad con una nueva serie de fotografías aéreas con la intención de brindar insumos a los ingenieros y urbanistas para crear cartografías e identificar los cambios e intervenciones que debían realizarse. Si bien, hubo otro registro aerofotográfico en 1957, estas no tenían como objetivo capturar en su totalidad de forma sistemática y con gran precisión de detalle el espacio de la ciudad como sí lo hizo el vuelo de 1959.

¹⁶⁸ Departamento Administrativo de Planeación, *Medellín: una ciudad que se piensa y se transforma. Departamento Administrativo de Planeación 50 años (1960 - 2010)*. (Medellín: Alcaldía de Medellín, 2011) 76

¹⁶⁹ Departamento Administrativo de Planeación 79

A pesar de “esa fidelidad” y “objetividad”, la tensión de la fotografía con la realidad socio-espacial de la ciudad podía verse en la misma rectificación del río Medellín y su propósito de habilitar los meandros que este ocupaba para ubicar las industrias y hacer un pasaje turístico de la ciudad. Para finales de los cincuenta todavía se encontraban problemas en algunos sectores para dicha rectificación y canalización. Había grandes inconvenientes de financiación del proyecto por la disolución de la Corporación Nacional de Servicios Públicos, por lo cual la obra pasó a ser administrada por el Instituto Nacional de Aprovechamiento de Aguas y Fomento Eléctrico, entidad que no estaba en condiciones de hacer nuevas inversiones en la canalización. Simultáneamente había una carencia de planos de propiedades y de censos de propietarios. No se había podido utilizar los datos del Plan Piloto porque estos eran incompletos.¹⁷⁰ La falta de censos por ejemplo de los nuevos fenómenos de propiedad como los tugurios era otra gran espina a la hora de desarrollar las obras públicas. Era necesario volver a levantar nuevas aerofotografías para identificar esos fenómenos emergentes que obstaculizaban los proyectos urbanísticos.

La cuestión del uso de la fotografía aérea, en este caso, ilustra muy bien cómo la planeación urbanística tiene el poder de producir cosas y dar forma al conocimiento.¹⁷¹ La fotografía es parte del discurso y del marco interpretativo con el cual los urbanistas leen e intervienen el espacio, sin embargo, el hecho de brindar una impresión de totalidad y control sobre el espacio, no garantizaba facilidades en la práctica y en el ejercicio de intervención espacial, tal como se pretendía con el Plan Director, y con estas fotografías que se pensaba eran un completo insumo visual para los ingenieros.

A menudo, los técnicos de la oficina de Planeación se quejaban porque desde mucho tiempo atrás se venían elaborando los mapas de la ciudad con visibles defectos de apreciación, pues figuraban calles y carreras trazadas que aún no se habían comenzado a hacer, como otras que ya existían y no figuraban siquiera en los mapas más recientes. En una carta enviada al Departamento Administrativo de Planeación un técnico manifestaba que no entendía cuál era

¹⁷⁰ Miguel Restrepo Rendón, "Acta No. 1. De la junta de canalización del río Medellín". Medellín, 21 de agosto de 1957. AHM, Medellín, Alcaldía, Oficina Municipal de Fomento y Turismo, Comunicaciones, Tomo 114, f. 216.

¹⁷¹ Joel Outtes, "Disciplinando a la sociedad por medio de la ciudad. La génesis de la planeación de ciudades en Brasil y en Argentina (1894-1945)", *Maguaré* 19 (2005) 44.

la base para elaborar esos "complicados dibujos", pero que, si acaso era "a través de fotos, le gustaría que hicieran una revisión de la nomenclatura...".¹⁷² Ante las continuas intervenciones urbanísticas, las fotos quedaban rápidamente desactualizadas, lo que explicaba este tipo de problemas internos en la lecturas e intervenciones espaciales.

Desde esta perspectiva, las fotografías tenían una cualidad semejante a la de los mapas, pero de ninguna manera eran cartográficas: no hay palabras o símbolos para dilucidar la imagen; no hay ninguna indicación de escala o de dirección.¹⁷³ Lo que permitían era tener, de algún modo, una imagen mucho más detallada y "fiel" a la realidad que la que ilustraban los mapas.

Precisamente era ese carácter objetivo de la fotografía lo que más valoraban en el campo militar. Por un lado, brindaba la posibilidad de expandir la visión de un lugar, desde un punto de no muy fácil acceso para el ser humano; por el otro, posibilitaba un mayor tiempo de observación del territorio sin la presión de las condiciones atmosféricas, técnicas o bélicas que implicaba un avión en territorio enemigo. Con la planeación urbana ocurría algo similar: la fotografía aérea era, ante todo, una herramienta de análisis que servía para planear intervenciones espaciales. Pero su gran problema fue que exigía acciones más o menos inmediatas para que la fotografía no perdiera vigencia y realmente coincidiera con la realidad que los planeadores querían intervenir. Los proyectos a largo plazo se veían entonces truncados muchas veces por la misma "desactualización" de las fotografías.

Esa aspiración de administrar el orden y la naturaleza con el trabajo derivado de la zonificación que se buscaba implementar, tenía para las décadas del sesenta y setenta como sus mayores exponentes y realizadores a los ingenieros, planeadores, arquitectos, científicos y visionarios. Ellos trataban de realizar una ingeniería racional que zonificara todos los aspectos de la vida para que estuvieran en orden con el fin de mejorar de acuerdo a su perspectiva la condición humana.¹⁷⁴ Como bien lo ha señalado James Scott, los mapas son una forma de simplificación y abstracción con los cuales el Estado logra sintetizar la información que le interesa controlar e intervenir de una ciudad o territorio. Es una

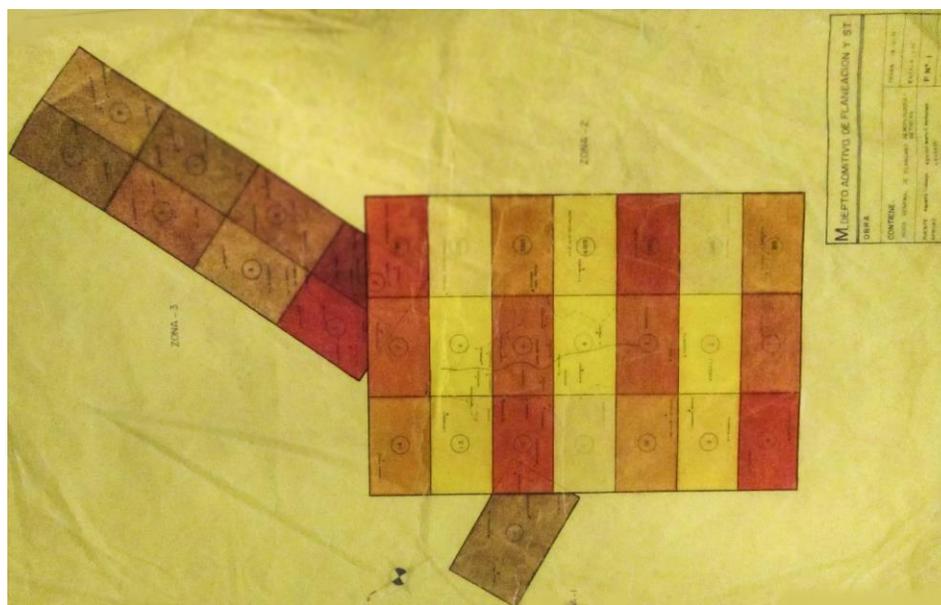
¹⁷² Hernán Cortés, "Carta de Hernán Cortés a Jaime Greffenstein", Medellín, 17 de abril de 1969. AHM, Medellín, Alcaldía, Departamento Administrativo de Planeación, Comunicaciones, Caja 04, Legajo 01, f. 60.

¹⁷³ Cosgrove 8.

¹⁷⁴ James Scott, *Seeing like a state. How certain schemes to improve the human condition have failed* (Yale: University Press, 1998) 88.

representación que reúne la complejidad de la ciudad para hacerla más accesible a la hora de ser estudiada.¹⁷⁵ El cálculo previo para la toma de las aerofotografías se enmarca de manera muy ilustrativa en esa simplificación y abstracción que afirma Scott. Las planchas aerofotogramétricas que servían como base para trazar los vuelos y las zonas como debían distribuirse la toma de fotografías aéreas, eran un reflejo de la manera cómo Medellín era concebida como un polígono o una forma geométrica (Figura 22). La zonificación de la ciudad y su forma cuadriculada y geométrica, era una muestra de cómo se simplificaba el espacio de la ciudad para hacer más accesible su abordaje, de acuerdo al diseño de planchas para la toma de fotografías aéreas en Medellín. Las fotografías aéreas verticales eran la base para generar posteriormente diferentes representaciones cartográficas que estuvieran “actualizadas” al cambio y al crecimiento urbano, y también que indicaran los modelos espaciales como la zonificación. La fotografía vertical buscaba el mayor detalle posible, ya fuera con visiones globales desde alturas considerables como para construir planos y mapas, o con visiones más cercanas desde vuelos bajos que permitieran ver los más mínimos cambios en un predio u obra.¹⁷⁶

Figura 22: “Índice General de planchas aerofotogramétricas”



Fuente: Planeación, “Índice General de planchas aerofotogrametrías”, 1:10, Medellín, 1971, Archivo Histórico de Medellín

¹⁷⁵ Scott 87.

¹⁷⁶ Roca 88.

Se podría decir que aquella lógica se encuentra influenciada por la idea del progreso técnico-científico como la forma más idónea para cambiar la condición humana, puesto que cambiar el espacio, en última instancia supone también cambiar la sociedad. La imagen, en este caso, la fotografía aérea, es una metáfora del orden de la sociedad que se busca. No obstante, como señala Scott “el poder transformador no reside en el mapa, sino en aquellos que depositan la perspectiva en la imagen, que no es más que la lógica con que dicho poder pretende usarlo”.¹⁷⁷

Esta noción de ciudad como una totalidad abarcable a partir de las fotografías aéreas se basaba en una contradicción de fondo. Ante todo, por más abarcadoras que fueran, estas imágenes siempre eran un fragmento del espacio. En su materialidad el espacio siempre desbordó la imagen por la diversa cantidad de elementos, personas y actividades que en la ciudad se desarrollan como también por la misma movilidad que a través del tiempo tenía. La fotografía fija un instante, pero no fija la historia. Ese carácter fragmentario del espacio que era inevitable en la imagen, en lo que respecta al imaginario, se basó en la aspiración científica y política de una totalidad: la ciudad se registra visualmente como una unidad orgánica. Las imágenes aéreas en sus diferentes facetas y espacios lo que hacen es refundar insistentemente esa idea. No obstante, esa misma realidad de los barrios de invasión que se expandían en los terrenos que el Plan Regulador había trazado como los de mayor importancia para el eje cívico-industrial de Medellín, exigía primero otros métodos de información, pero también otro tipo de fotografía aérea: la oblicua.

3.1. Convencer y prever: los usos de la fotografía aérea del Instituto de Crédito Territorial

Ante la cantidad de problemáticas sociales y económicas que tenía que resolver el Plan Director, la administración decidió priorizar lugares de intervención, por lo que se generaron varios estudios y planes de carácter sectorial. A finales de la década del sesenta se iniciaron

¹⁷⁷ Scott 87-88.

estudios para actualizar el plan piloto en zonas concretas y ya no de un modo global como se tenía pensado anteriormente. Uno de los espacios en los que se priorizó la intervención fue el centro. En 1969 se dicta el Reglamento del Centro, con base en el *Estudio del Centro de la Ciudad* hecho en 1968 por César Valencia y Jorge Cadavid para ajustar las normas a los nuevos requerimientos del desarrollo urbano.¹⁷⁸

El *Estudio del Centro de la ciudad* propuso normas para lograr un aprovechamiento más racional del suelo reglamentando la construcción de diferentes tipologías de vivienda, incluyendo las multifamiliares (lo cual introducía al tema de la definición y reglamentación de densidades). Adicionalmente, se expidieron normas de zonificación y usos del suelo, ceñidas a los postulados del Plan Piloto.¹⁷⁹ En el *Estudio del centro de la ciudad* se consideró que en los procesos de crecimiento de las ciudades era frecuente el deterioro de las zonas centrales por el desorden de actividades que allí se llevaban a cabo.

El diagnóstico reconoció que el centro de Medellín cumplía funciones de tipo metropolitano y regional y tenía una estrecha relación con el resto de la ciudad y las poblaciones vecinas; pero que en los últimos años era notorio su desorden: las edificaciones antiguas en mal estado y con poco aprovechamiento del terreno, la escasez de espacios libres y la intensa congestión de vehículos y peatones. De tal manera, Medellín presentaba una pérdida paulatina de valores estéticos tradicionales.¹⁸⁰

Esta idea del centro como “el corazón de la ciudad”, planteaba como un proyecto transversal la construcción de un nuevo centro administrativo. Se afirmaba que la necesidad de conformar un centro administrativo partía de que el “[...] principio básico de ordenación de una ciudad lo constituye la zonificación, es decir la operación de distribuir a cada función y a cada individuo su justa ubicación”.¹⁸¹ Para Valencia y Cadavid, el espacio urbano debía estar organizado de acuerdo con las diversas actividades humanas que reclamaban un

¹⁷⁸ Departamento Administrativo de Planeación 77

¹⁷⁹ Departamento Administrativo de Planeación 137

¹⁸⁰ Departamento Administrativo de Planeación 141

¹⁸¹ César Valencia y Jorge Cadavid, *El Centro Administrativo de la ciudad, informe*, Medellín, marzo de 1968. Archivo Planeación Municipal, D 1351, 5

espacio específico: sectores comerciales, sectores industriales, sectores residenciales, sectores educacionales.

Además, señalaban que la importancia de un centro administrativo unificado también consistía en brindar “facilidad de defensa en casos de subversión del orden público, la economía de la construcción al concentrar las obras, la economía de espacio al planear todo un conjunto, el beneficio estético para la ciudad al disponer no de una serie de edificios sino de un conjunto técnicamente planeado”.¹⁸² Pero tal vez, la importancia que tuvo este estudio en el trabajo desarrollado por el ICT, radica sin duda en las ventajas que Valencia y Cadavid le otorgaban al sector de La Alpujarra, según ellos el más indicado para ubicar el nuevo centro administrativo. Entre esas ventajas, se destacaban dos: la primera, que la Alpujarra era una zona situada en el eje metropolitano del Valle de Aburrá, en un punto geográfico equidistante de lo que sería el futuro núcleo urbano junto a los municipios cercanos. La segunda es que el centro administrativo desarrollaría una zona que para el momento se encontraba bastante deteriorada” y con esta intervención se lograría “una renovación urbana del sector”.¹⁸³

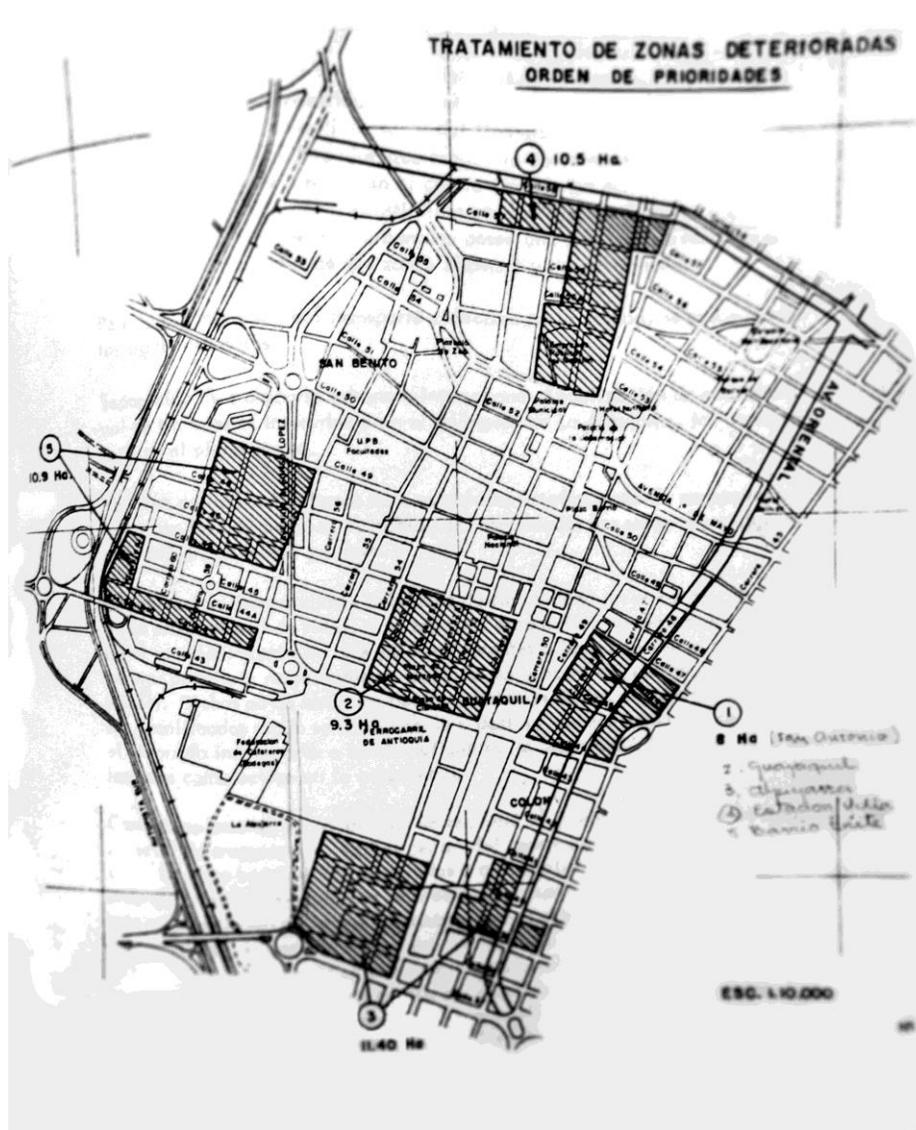
Este estudio mostraba cuáles era las “zonas de deterioro” con más urgencia para renovar (Figura 23). Se clasificaban a estas zonas de dos formas; una que sólo se restringía al criterio físico, es decir, al estado de infraestructura de una edificación; y la otra que correspondía a un criterio socioeconómico en el que se designaban los espacios con edificios en mal estado o estéticamente no adecuados al centro y los respectivos comportamientos sociales que los identificaban. Incluso, el estudio aclara que ambos criterios no coinciden en todas las circunstancias, por lo tanto, especifican cada uno. En la Figura 23 aparecen cinco sectores demarcados de la siguiente forma: San Antonio, Guayaquil, La Bayadera, Alrededores de la Iglesia Corazón de Jesús y los Alrededores del edificio de las EE. PP de Medellín. El estudio indicaba que los sectores de Guayaquil, la Bayadera y San Antonio tenían un deterioro por su estado y por su uso (criterio socio-económico). Los restantes, situados en los alrededores de la Iglesia el Corazón de Jesús y el edificio de las EE.PP. MM, tenían un deterioro por estado (criterio físico). Adicionalmente aclaraba que “el grupo de tugurios situados en los

¹⁸² Valencia y Cadavid 7

¹⁸³ Valencia y Cadavid 54

alrededores de la Estación Villa no se ha considerado porque se trata de la ocupación de una tierra provisional y actualmente se encuentran en vía de traslado”.¹⁸⁴

Figura 23: Tratamiento de zonas deterioradas. Orden de Prioridades



Fuente: Jorge Cadavid; César Valencia, “Tratamiento de zonas deterioradas. Orden de prioridades”. *Estudio del Centro de la Ciudad*, DAP, 1968.

¹⁸⁴ Cesar Valencia; Jorge Cadavid, *Estudio del centro de la ciudad* (Medellín: Departamento Administrativo de Planeación y Servicios Técnicos, 1968) 77

Estas directrices fueron de gran importancia, porque gran parte del trabajo del Instituto de Crédito Territorial (ICT) se concentró en desalojar los espacios ocupados por tugurios y en dar otros usos residenciales a estos proyectos de renovación del centro. Como puede verse en las aerofotografías del sector de la Alpujarra de 1959 (Figura 24), la zona estaba ocupada por un conjunto de viviendas que se denominaron para la época como tugurios y que debían ser erradicadas para darle vía libre al centro administrativo, como lo proponían Valencia y Cadavid en 1968. Estas viviendas fueron uno de los tantos asentamientos de invasión que empezaban a expandirse en la ciudad, especialmente en el centro y los bordes del río. Este caso ejemplifica cómo la fotografía aérea enfocaba muy bien la problemática espacial para los urbanistas. Les permitía visualizar a ingenieros y planificadores no solo las vías férreas sino la distancia, los niveles de densidad y altitud de las construcciones tugurianas.

Figura 24: Aerofotografía sector Alpujarra



Fuente: Instituto Agustín Codazzi, “Aerofotografía del sector de la Alpujarra”, (Papel: 25 x 30 cm.)
Medellín, 1959. PM-CAM

De la mano de estos proyectos de erradicación de tugurios se tuvieron que pensar planes de reasentamiento. Para tal fin la Oficina de Planeación se articuló a otras dependencias como el ICT y la Fundación Casitas de la Providencia. Este proceso dio origen a nuevos proyectos de urbanización que demandaban, para su seguimiento y control, otro tipo de registro fotográfico diferente al vertical como supuestamente el canon científico-técnico promovía. Las fotografías oblicuas a diferencia de las verticales se utilizaron para controlar el proceso de construcción de los nuevos barrios donde se reasentarían a los habitantes de algunos tugurios. Estas permitían una vista mucho más cercana al espacio y a la misma composición de la arquitectura, y junto con otros métodos de conocimiento social, como los censos y los informes realizados por sociólogos y trabajadores sociales, servían como instrumentos de recolección de información que luego serían evaluados para la posterior intervención. Entre las décadas de 1950 y 1960 se realizaron estudios socio-económicos e informes de campo sobre las familias que habitaban los tugurios en la Estación del Ferrocarril. Trabajadores sociales y sociólogos de la Universidad Pontificia Bolivariana formularon diversas investigaciones, informes de práctica y manuales sobre la cuestión de la vivienda apoyados por la Oficina de Planeación Municipal, el Instituto de Crédito Territorial (ICT) y la Fundación Casitas de la Providencia.

Su trabajo se enmarcaba en una estrategia institucional de desalojo de los principales tugurios ubicados en el centro de la ciudad y al margen del río Medellín o de quebradas como las de la Iguaná, Santa Elena, los sectores de Otrabanda y Estación Villa —San Benito— La Carrilera. Ante este panorama, la Oficina de Planeación Municipal recurrió a la Escuela de Servicio Social de la Universidad Pontificia Bolivariana para investigar los sitios con mayor densidad de población de la ciudad, con el objetivo de conocer las estadísticas en cuanto al número global de tugurios y lo relacionado con el aspecto social de sus habitantes y la capacidad de rehabilitación de las familias que los habitaban.¹⁸⁵

A partir de la recopilación de esta información y tener un balance general de la problemática, el Concejo de Medellín, con el apoyo del alcalde Jorge Restrepo Uribe, crearon la Fundación

¹⁸⁵ Kelly Johanna López Roldán, “Educar para habitar. Migración, urbanización e historia social en Medellín. Fundación Casitas de la Providencia, 1960-1970” (Tesis pregrado, Universidad de Antioquia, 2016) 37.

Casitas de la Providencia el 20 de noviembre de 1956 para conseguir, recaudar y administrar bienes y rentas destinados a la construcción de viviendas para las familias de los tugurios.¹⁸⁶

Sin embargo su objetivo iba más allá de una simple reubicación. “La Fundación tenía como misión dotar de condiciones de habitabilidad mínimas a los moradores de los tugurios, para contener los ‘peligros’ que representaba una población ‘excluida’ del orden social”.¹⁸⁷ La desigualdad que se presentaba en estos lugares se percibía como peligrosa porque podía ser aprovechada por las nuevas ideologías como el socialismo. En este sentido, la acción de la fundación tenía como fines colaterales contener acciones revolucionarias a futuro que pudieran poner a Medellín en una supuesta crisis.

La primera reubicación liderada por el Instituto de Crédito Territorial fue en 1958, en la que se trasladaron a 50 familias a una urbanización construida en el noroccidente de la ciudad, conocida como Barrio Santander. Allí las trabajadoras sociales comenzaron la ejecución de la segunda fase del programa de erradicación que era la rehabilitación social a través de talleres de costura, culinaria y otras actividades. Con ellas se pretendía reeducar a la población para controlarla políticamente.¹⁸⁸

“Entre 1958 y 1960, Casitas de la Providencia se encargó de la erradicación de los tugurios de La Iguañá y Cementerio Universal, mientras en conjunto con el ICT construyó cuatrocientas viviendas para el traslado de sus antiguos habitantes al barrio Santander, en la zona noroccidental del valle. En 1960, el municipio decidió construir ‘un barrio piloto de acción comunal’ para erradicar y trasladar a las familias desalojadas de los tugurios ubicados en La Alpujarra, Estación Villa, La Inmaculada y San Benito”.¹⁸⁹

Este barrio piloto se llamó Villa del Socorro y fue el experimento de reeducación y contención política de los habitantes de los tugurios, que ya empezaban a tener formas de organización motivadas por grupos de izquierda.

¹⁸⁶ López 37.

¹⁸⁷ López 38.

¹⁸⁸ López 39.

¹⁸⁹ Oscar Calvo Isaza y Mayra Parra Salazar, *Medellín (Rojo) 1968. Protesta social. Secularización y vida urbana en las jornadas de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano* (Bogotá: Planeta, 2012) 41.

Para la época, varios sacerdotes, entre ellos el líder carismático y controversial Vicente Mejía, fueron consolidando un movimiento social asociado a la teología de la liberación, que basaba su acción política en los tugurios, donde generaban procesos de apropiación y resistencia por el derecho a la vivienda y a la tierra de la que estaban siendo erradicados. Este movimiento de origen católico entendió su compromiso con las comunidades como algo que iba más allá de una cuestión evangélica o de promoción social. Se trataba de un proyecto de liberación integral. Incluso antes del pronunciamiento de la II Conferencia del Episcopado Latinoamericano en Medellín (1968), “aquellos sacerdotes y laicos que trabajaban en las comunidades urbanas se movilizaban políticamente y construyeron grupos de izquierda cristiana en conflicto con las jerarquías locales [...]”.¹⁹⁰

La Arquidiócesis, de la mano de los informes de inteligencia del DAS, estaba enterada de gran parte de las acciones que realizaban los sacerdotes que participaban del movimiento revolucionario. Incluso al sacerdote Vicente Mejía lo trasladaron a Yolombó para intentar desactivarlo de sus actividades de protesta y agitación de masas.

Con motivo de las jornadas de la II Conferencia General del Episcopado, se emprendieron de forma más ardua las erradicaciones, con una cuidadosa selección de los sectores que serían afectados con miras a la reunión de los obispos latinoamericanos. Esto funcionaba como una estrategia para invisibilizar la pobreza ante los ojos del mundo. Pero esta vez los desalojos encontraron una resistencia organizada en diversos puntos de la ciudad.

Contrario a los supuestos de orden moral y la prédica anticomunista promovidos por las élites antioqueñas, en el espacio abierto por la conferencia de Medellín en 1968, sacerdotes católicos se convirtieron en líderes de la resistencia contra las erradicaciones, en actores fundamentales en la urbanización por medio de las invasiones y en constructores de movimientos de izquierda revolucionaria en Medellín.¹⁹¹

Así, la movilización religiosa en comunidades urbanas fue uno de los principales mecanismos para expresar el descontento social en las jornadas de agosto y septiembre de 1968.

Si bien la conferencia marcó un punto diferencial en lo que respecta a las erradicaciones y las protestas frente a estos procesos, la cuestión de los tugurios seguía siendo de orden urbano

¹⁹⁰ Calvo y Parra 34.

¹⁹¹ Calvo y Parra 111.

con intereses de élite de por medio. Mientras existieron asentamientos de tugurios en el centro de la ciudad, los funcionarios de Casitas de la Providencia mantuvieron tanto el programa de erradicaciones, como el de rehabilitación en los barrios, la construcción de las urbanizaciones siempre recayó sobre la institución.¹⁹² De esta manera, la fundación al igual que el ICT coordinaba su acción bajo un modelo que priorizaba la vida basada en un orden social funcional de carácter armónico y racionalizado blindado ante posibles desórdenes de carácter político como el comunismo.

Pero ¿cómo es que las fotos jugaron un papel de intermediación en la comprensión y diálogo institucional, de la transición de las invasiones y tugurios a barrios organizados con servicios públicos y sobre todo legales? Tres casos nos interesan bajo esta perspectiva: Francisco Antonio Zea, Carlos E. Restrepo y el barrio Santa Mónica. Las fotografías tomadas en su mayoría por Gabriel Carvajal y por la empresa Movifoto de Mario Posada tienen en lo que respecta a las fotografías aéreas una particularidad especial: son fotografías oblicuas, no verticales.

Operación Zea

Los conflictos entre el ICT y las comunidades tugurianas eran tanto legales como políticas. Los “tugurianos” acogieron las invasiones de tierra como estrategia de asentamiento para conseguir predios en donde vivir. Algunos de estos terrenos, lo que hoy se conoce como barrio Francisco Antonio Zea, eran propiedades del ICT. Estas invasiones dificultaron la construcción de las viviendas administradas por Casitas de la Providencia y por ende se retardó el traslado de algunas familias que ya estaban destinadas para llegar al barrio que se iba a construir en ese lugar. Los tugurianos reclamaban ser incluidos en la adquisición de estas viviendas, por lo que permanecieron en el lugar impidiendo que la construcción de las viviendas avanzara hasta no se le diera a cada familia una casa de las que se tenía proyectadas edificar. El conflicto se acrecentó, incluso, hasta ocupar la atención de la prensa oficial y también de los medios de comunicación de izquierda.

El 23 de mayo de 1975 el gerente del Instituto de Crédito Territorial, Diter Castrillón envió una carta al presidente de la república al enterarse de la visita a Bogotá que realizaría el

¹⁹² López 43.

alcalde Fernando Uribe Senior. Castrillón quería informar sobre la situación que se presentaba entre la institución y los tugurios del barrio Francisco Antonio Zea IV etapa. En la carta, el funcionario exclamaba la necesidad urgente de aclarar la posición del Gobierno Nacional frente a lo sucedido, puesto que consideraba que los medios de comunicación habían desvirtuado un poco lo que caracterizaba la construcción del barrio dirigida por el Instituto. Esto lo hacía con el fin de que el gobierno conociera de primera mano la situación y ayudara a resolver los problemas de Medellín y concretamente el de los tugurios.¹⁹³ Para Castrillón era necesario generar un conocimiento claro de lo que el Instituto hacía para que lo supiera el Gobierno Nacional sin la información que circulaba en los medios de comunicación sobre la exclusión y represión de la institución a las familias tugurianas. Castrillón quería entonces establecer un canal esclarecedor que hiciera olvidar las aguas turbias generadas por la prensa.

Para dar cuenta de lo que para él significaba realmente el proyecto urbanizador, primero comienza haciendo una síntesis de los antecedentes de las obras que había realizado el Instituto. Enumera las diferentes acciones que el ICT efectuó para resolver el problema de los tugurios, como la financiación otorgada en 1963 para construir las 1003 viviendas de Villa del Socorro y el traslado de “todos” los habitantes que vivían en la Estación Villa y en la Alpujarra.¹⁹⁴ Igualmente, menciona que en 1970 el Instituto atendió a los damnificados de la Quebrada Santa Elena y de la Quebrada la Iguaná, y que en 1971 erradicó totalmente el asentamiento más antiguo de tugurios que había en Medellín cuando trasladó a 150 familias del sector de Tenche al Barrio Doce de Octubre. Además resalta su gestión desde 1968 en la atención a las soluciones de empréstitos muy “blandos” presentadas por las EE. PP de Medellín, para contemplar diferentes frentes dentro del programa de Habitación de Viviendas. De allí que afirmara que fueron muchos los barrios piratas y marginados que se beneficiaron con los préstamos del ICT. Para Castrillón era necesario que sus esfuerzos quedaran claros ante el Gobierno Nacional, la enumeración de proyectos y el tono enfático de la carta, daban cuenta de su urgencia por expresar lo que “realmente” había pasado.

¹⁹³ Diter Castrillón. "Zea IV etapa", Medellín, 23 de mayo de 1975. AHM, Medellín, Alcaldía, Despacho del alcalde, Comunicaciones, Caja 18, Legajo 7, f. 39.

¹⁹⁴ Luego volverían a surgir otros asentamientos en estos sectores, según Diter Castrillón, bajo la responsabilidad de la administración municipal.

En 1968 el ICT había comprado unos terrenos al hospital La María (ubicado en la zona noroccidental de la ciudad), para la construcción del barrio Francisco Antonio Zea.

“A finales de 1969 inició la obra, pero por razones presupuestales solo se ejecutó en el sector oriental (primera, segunda y tercera etapa). Mientras tanto en el sector occidental, a principios de 1970, empezó a constituirse un asentamiento informal conocido en principio como los tugurios del Alfonso López o de La María y después como el barrio Lenin”.¹⁹⁵

El problema fue la invasión de terrenos de propiedad del ICT, por las comunidades que lideradas por el padre Vicente Mejía decidieron tomarse el lugar en una clara afrenta al Instituto. El Instituto por su parte se propuso intervenir este barrio recién fundado, donde había proyectado la IV etapa del Francisco Antonio Zea. Castrillón expresa que se “inició con no pocas penas y sinsabores el mejoramiento del infrahumano asentamiento iniciado en enero de 1970 sobre terrenos del ICT, y el cual no pudo ser detenido porque las autoridades de entonces fueron débiles”.¹⁹⁶ De nuevo, para el gerente del ICT, la administración había dejado de ejercer sus funciones como autoridad y la responsabilizaba de lo que había pasado, de esta forma excusando al Instituto de cualquier error cometido. En sus palabras, la invasión fue organizada por “los Padres del desaparecido grupo de Golconda con el Padre Vicente Mejía a la cabeza y 8 ó 9 agitadores con clara orientación comunista”, los cuales nunca quisieron acceder a constituirse como una Junta de Acción Comunal porque no querían que el Gobierno supiera de sus actuaciones y preferían mantener su acción en la clandestinidad.¹⁹⁷

A pesar de ello, Castrillón sostenía, de forma heroica que el ICT siguiendo claros principios legales, morales y de gobierno decidió mejorar el modo de vivir de 410 familias. Muestra de ello —argumentaba— fueron sus apoyos a la Fundación Casitas de la Providencia que recibió préstamos generosos refinanciados y con intereses reducidos. Inclusive sostenía el gerente del ICT que recibió en pago, terrenos a los precios que prácticamente quiso la Fundación como abono a la deuda.

Dicha carta, que termina siendo un informe con denuncias a la administración por su “torpeza” y a los grupos de oposición por su desconfianza y al mismo tiempo alabanzas al

¹⁹⁵ Laura López Toro, “Organización política en barrios de invasión de Medellín: juntas de tugurianos, casos Fidel Castro, Camilo Torres y Lenin (1965 - 1985)” (Tesis pregrado, Universidad de Antioquia, 2015) 71

¹⁹⁶ Castrillón 40

¹⁹⁷ Castrillón 40

proceso desarrollado por el ICT, adjuntaba tres aerofotografías. Cada una representaba una etapa del proceso simulando una especie de historia con un inicio, nudo y un aparente desenlace feliz. Las imágenes, dos de ellas tomadas por Gabriel Carvajal, dan cuenta de un orden cronológico que se corresponde con las etapas planeadas y desarrolladas por el ICT en conjunto con Casitas de la Providencia. Descritas por el mismo Castrillón después de acordar la intervención con los pobladores:

(...) Después esto se fue haciendo así [fotos] y se trazaron las calles, ta ta ta, pero se fue haciendo por etapas. Pero a la gente, en el lote se les dijo: ustedes me hacen el tugurio en la parte de atrás. Y ellos hicieron el tugurio y yo les entregué los materiales. Yo les entregué madera, clavos, serrucho, martillos y tierra asfáltica. Esa era la dotación, a cada uno se les daba. Armaban el racho aquí así, y vivieron ahí mientras que me daban tiempo para hacer la casa adelante, cuando terminamos la casa adelante tumbamos el tugurio y ustedes se pasan para la casa. Todo esto fue planeado y toda esa cosa se les entregó, y se hizo y funcionó.¹⁹⁸

En abril de 1973, el ICT inicia entonces lo que se denominó como La operación Zea, que consistió en mejorar el asentamiento incontrolado de tugurios en la parte occidental del hospital sanatorio “La María”, por etapas de desmonte y reasentamiento. En la operación se recomendaba a todos los ingenieros y funcionarios del ICT, que no llevaran cámaras fotográficas. Esta parte, la toma de fotografías aéreas y terrestres, fue asignada a Movi-foto a través de su gerente Mario Posada, el mismo que protagonizó el ejercicio iconográfico de turismo en este mismo periodo, como se expuso en el segundo capítulo.¹⁹⁹

Las etapas de la Operación Zea partían de enfrentar una “invasión desordenada”, pasando por una etapa en la que los pobladores desocupaban una parte del predio, se ubicaban en un rincón mientras se iban construyendo las casas y después al estar terminadas se pasaban a estas (Figura 25). De este modo, los habitantes esperaban a un lado del predio mientras la construcción finalizaba. El proyecto estaba planeado en forma de secuencia por lo que iba avanzando conforme se iban terminando las casas y al mismo tiempo los tugurios iban desapareciendo hasta completar la erradicación y rehabilitación completa, construyendo así

¹⁹⁸ Entrevista realizada por Oscar Iván Calo Isaza a Diter Castrillón, Medellín.

¹⁹⁹ Desafortunadamente las fotos de Mario Posada no pudieron encontrarse, pero se encontraron las de Gabriel Carvajal que documenta la intervención. Tanto Mario Posada como Gabriel Carvajal, dos destacados fotógrafos de la ciudad, estuvieron inmersos en trabajos de campo vinculados al ICT.

un barrio organizado racionalmente, en forma de cuadrícula y de forma simétrica (Figuras 26 y 27).

Figura 25: Francisco Antonio Zea IV etapa (Lenin) . Invasión de Tugurios en terrenos del ICT.



Fuente: Gabriel Carvajal, “Barrio Francisco Antonio Zea (Lenin) IV. Invasión de Tugurios en terrenos del ICT” (Papel: 25.30 x 20 cm.) Medellín. AHM.

Figura 26: Franciscón Antonio Zea IV. Reorganización de tugurios



Fuente: Gabriel Carvajal, “Francisco Antonio Zea IV. Reorganización de tugurios” (Papel: 26.50 x 20.20 cm.) Medellín. Archivo Histórico de Medellín.

Figura 26: Francisco Antonio Zea IV. Reorganización de tugurios



Fuente: Gabriel Carvajal, “Francisco Antonio Zea IV. Reorganización de tugurios” (Papel: 26.50 x 20.20 cm.) Medellín. Archivo Histórico de Medellín.

Las fotografías sobre el barrio Francisco Antonio Zea pueden leerse de dos formas. La primera como una serie que registra la evolución de la intervención urbanística y social. Estas fotos están inmersas en una temporalidad teleológica y progresiva que tiene como objetivo ir detallando los progresos de la obra y al mismo tiempo brindar al ingeniero, diseñador o técnico información sobre cómo se comporta la obra, qué falta por hacer y la condición de avance del proyecto. Claramente puede verse en las fotos la figura del barrio de invasión con un diseño aleatorio con pocas medidas de organización geométrica entre viviendas; mientras que en las Figura 26 y 27 se muestra la intervención más planificada del barrio, con calles bien demarcadas, todas asignadas a cuadrículas determinadas.

La segunda interpretación es que las fotografías se inscriben en un discurso que pretende dar una apariencia de “veracidad” con la que el gerente del ICT trata de convencer al Gobierno Nacional, a través del alcalde de la ciudad, que su información es verídica, y el proceso de asignación de viviendas, por lo tanto, se hizo de acuerdo a lo que las fotos confirman: una intervención exitosa. Las fotografías se convierten en una especie de evidencia irrefutable de que lo dicho en la carta era “real”. De este modo, las imágenes son un dispositivo

epistemológico con funciones retóricas que ilustra la “verdad” del ambiente hostil generado por los inconvenientes tanto administrativos como sociales con las comunidades tugurianas. Así pues, la gestión del ICT se confirmaba visualmente por el desarrollo progresivo del proyecto urbanístico del barrio Francisco Antonio Zea IV etapa. El uso de las fotografías tuvo entonces la característica de legitimación a través de un tipo de conocimiento más técnico pero entendible por diferentes sectores y restringido a la homogeneidad la información dentro de los mismos circuitos institucionales del Estado. De esta forma, las imágenes permiten crear un canal comunicativo directo con las diversas entidades institucionales para manejar una idea homogénea sobre la realidad.

Urbanización Carlos E. Restrepo

Un caso similar sobre el uso de este tipo de fotos también puede ilustrarse con la intervención de la unidad Carlos E. Restrepo. En el sector, conocido como Otrabanda, estaban asentadas alrededor de 140 familias que vivían en tugurios y fueron reubicadas gracias a un empréstito del ICT a Casitas de la Providencia.

En un informe realizado en 1971, Diter Castrillón describía la finalización de la primera etapa de construcción de 27 edificios con 216 apartamentos en la Unidad Carlos E. Restrepo (Figura 28). De igual modo menciona que en unión con el Instituto de Valorización se contrató un estudio sobre la posible remodelación del sector Otrabanda, anexo a la unidad Carlos E. Restrepo. El estudio -aclara el gerente del Instituto- sirvió para que el municipio — a solicitud del ICT— clasificara como zona de renovación urbana al sector comprendido entre la calle Colombia, la Carrera 65, la quebrada la Iguaná y el río Medellín.

Más tarde a solicitud del ICT, el Departamento Administrativo de Valorización decretó como objeto de remodelación a la misma zona. Después de estos dos sucesos , Castrillón a modo de crítica e inconformidad, expuso las razones por las que el municipio de Medellín había permitido la remodelación de la obra en el sector mencionado, y se quejaba de que el Instituto de Valorización no había posibilitado la compra de terrenos en Otrabanda lo que impedía, en palabras de Castrillón, que se recuperara “una zona perdida en beneficio de Medellín”.²⁰⁰

²⁰⁰ Instituto de Crédito Territorial, "Remodelación Sector Otrabanda - Valoración unidad Carlos E. Restrepo",. AHM, Medellín, Alcaldía, Despacho del Alcalde, Comunicaciones, Caja 18, Legajo 6, 1971, f. 17

La “zona perdida” eran precisamente los tugurios aledaños a la urbanización de Carlos E. Restrepo, considerados claramente un obstáculo para el desarrollo urbano de esta zona. En este informe iba anexa una fotografía aérea, con la cual se pretendía saldar el conflicto entre el ICT y el Instituto de Valorización. Después de presentárselo directamente al alcalde, se esperaba que este tomara una decisión a favor, para agilizar y dar vía libre a la financiación del proyecto, en aras de una pronta erradicación de los tugurios y ejecución de la siguiente etapa de urbanización (Figura 28).

Figura 28: Barrio Carlos E. Restrepo. Primera Etapa



Fuente: Gabriel Carvajal, “Barrio Carlos E. Restrepo. Primera Etapa” (Papel: 25.30 x 21.30 cm.) Medellín. [1971]. Archivo Histórico de Medellín.

La fotografía aérea del barrio Carlos E. está inmersa en una discusión entre las mismas instituciones. No solamente está como una prueba del proceso de finalización de una etapa de construcción de la unidad residencial, además señala la importancia de comprar los terrenos aledaños a la unidad como medida de protección para futuras invasiones. Así lo demuestra el hecho de centralizar la unidad en la imagen, hacia la parte inferior, y dejar la

parte superior de la foto al espacio urbanizable y al terreno que todavía faltaba por intervenir, el cual, puede observarse parte de construcciones de tugurios. Por tanto, es un mensaje que intenta persuadir al alcalde sobre la pertinencia de remodelar esos espacios, los cuales estaban afectando la imagen de la unidad

De este modo, la fotografía funciona en una doble vía: como prueba de lo que se lleva construido, es decir, como un documento que también muestra los avances o la evolución del proyecto. Y al mismo tiempo, como un instrumento de persuasión, una retórica visual, por medio de la cual se trata de convencer al alcalde de las problemáticas que todavía persisten, o más bien, de lo que todavía falta por hacer para alcanzar una renovación urbana. En este sentido, es una foto que sirve como instrumento para concientizar al alcalde de la importancia del apoyo financiero del proyecto y de esta forma forzar al Instituto de Valorización a darle vía libre al capital necesario para la recuperación de una "zona perdida y que puede beneficiar a Medellín".

Esta forma de usar la fotografía como puente para dirimir obstáculos institucionales y agilizar los procesos, tiene como función de refuerzo de los argumentos de gran valor a la hora de posicionar un discurso entre las relaciones internas de las dependencias de una misma institución. Así que no solo funciona en el marco de una relación binaria que trata de calificar a un enemigo, sino también que funciona de forma endógena para consolidar procesos.

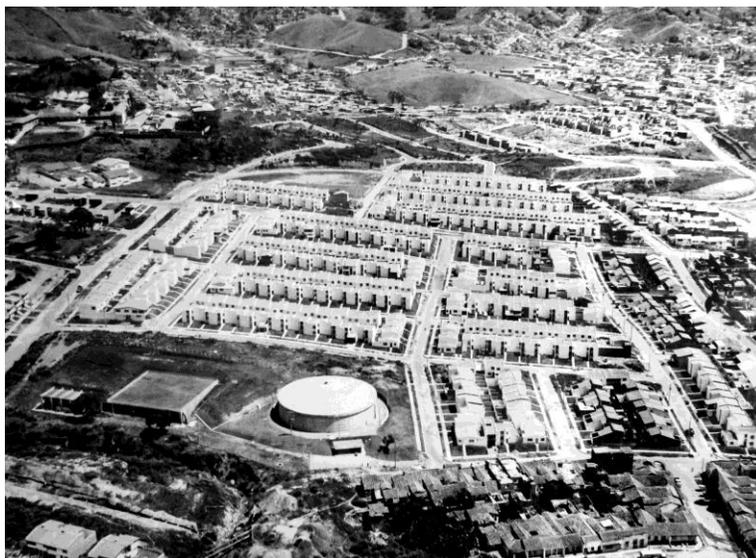
Urbanización Santa Mónica

El 10 de octubre de 1973, en otra comunicación del ICT con el alcalde Guillermo Mora Londoño, se le informa sobre la idea de un proyecto urbanizador en el que se anexa una fotografía con la función -al igual que las anteriores- de agilizar y dar a conocer los procesos urbanísticos dentro de los canales institucionales, esta vez en el caso del barrio Santa Mónica. La foto muestra además otro detalle: cómo operan o pueden trabajarse las fotos con fines comunicativos burocráticos.

La imagen es una vista aérea oblicua en la que se retrata la construcción de la unidad residencial Santa Mónica (Figura 29). Pero esta imagen viene acompañada de un papel mantequilla en el que se dibujan dos recuadros que destacan algunas zonas del barrio que deben tenerse en cuenta para la renovación urbanística (Figura 30). Las marcas que se hacen

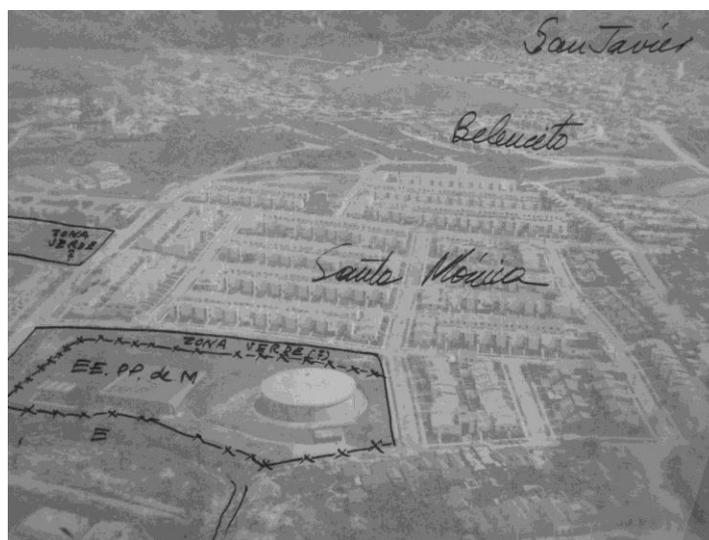
con un esfero sobre el papel, hacen de la imagen una especie de cartografía en la que se señalan los barrios aledaños, que funcionan como coordenadas de ubicación y a modo de señalización, indican los espacios en los que se debe centrar el espectador.

Figura 29: Urbanización residencial Santa Mónica



Fuente: Gabriel Carvajal, “Urbanización residencial Santa Mónica” (Papel: 25.20 x 21.30 cm.) Medellín. Archivo Histórico de Medellín.

Figura 30: Urbanización residencial Santa Mónica



Fuente: Gabriel Carvajal, “Urbanización residencial Santa Mónica” (Papel: 25.20 x 21.30 cm.) Medellín. Archivo Histórico de Medellín.

Los espacios verdes corresponden a un predio de un tanque de las Empresas Públicas de Medellín y a una finca aledaña que no había sido adquirida por el ICT. La propuesta era que estas dos zonas pudieran anexarse para integrarlas en una sola zona verde.²⁰¹ No obstante, para ello no solo había que conseguir el predio, sino también adquirir el aval de las Empresas Públicas para que facilitara el proceso. Por este motivo la foto se anexa a la carta que Diter Castrillón le envía al alcalde, tratando de enseñarle en términos prácticos cómo era el proyecto y así este pudiera hacer las gestiones necesarias. La adquisición de estas zonas verdes tenía como fin la construcción de un parque en el barrio que fuera ejemplo para la ciudad. Además, ante la llegada del presidente de la República para inaugurar la unidad residencial de Santa Mónica, era prioritario gestionar las zonas para empezar a adecuar el parque como parte del barrio.

Efectivamente la gestión se hace. A la semana siguiente el gerente de las Empresas Públicas le responde al ICT:

El primero se refiere a las zonas verdes aledañas a los tanques de la América y que usted sugiere que deberían emplearse tales dentro del complejo urbanístico de Santa Mónica. A este punto debemos manifestarle que el lote de Empresas es únicamente el que está cercado y que si se requiere para efectos de enderezar las vías, alguna cesión por parte de estas creemos que es perfectamente factible”

Sin duda, la comunicación y gestión se hacía mucho más fácil con las fotos de por medio. Las imágenes oblicuas permitían que el conocimiento urbanístico circulara más fácilmente en las diferentes dependencias institucionales. Aseguraba que cualquiera pudiera tomar una decisión a partir de ellas, sin la necesidad de tener conocimientos técnicos especializados de la planeación. Las fotos oblicuas eran un instrumento bastante pedagógico y, sobre todo, retórico, que tenía la función de transmitir el mensaje de forma más clara y contundente. En este último caso, la hoja de mantequilla facilita y agiliza la comprensión al espectador de lo que se está solicitando y le permite crearse una imagen de lo que el proyecto urbanístico busca. Así, la foto junto a los argumentos expuestos en los informes o correspondencia, se convertían en instrumentos de persuasión que facilitaban la comunicación y la gestión dentro de las mismas instituciones estatales.

²⁰¹ Diter Castrillón, “Santa Mónica. Carta al alcalde de Medellín Guillermo Mora Londoño”, Medellín, 10 de octubre de 1973. AHM, Alcaldía, Despacho del Alcalde, Comunicaciones, Caja 18, Legajo 6, f. 114

Conclusión

Las intervenciones urbanísticas, como el Plan Regulador concibieron la ciudad como una gran fábrica de hombres modernos que representaba la llegada a la meta del progreso a través del espinoso proceso de transición del continuo rural-urbano. Al mismo tiempo, se empezaba a incorporar la forma en cómo debería acelerarse la urbanización latinoamericana sin exacerbar los problemas que estuvieron asociados con el crecimiento urbano occidental. Con ello, América Latina se convertía en la esperanza del progreso: una planificación inteligente y previsoras podría evitar el elevado precio del sufrimiento humano. Latinoamérica aparecía como una especie de tierra prometida en la que podía llevarse a cabo una verdadera modernización evitando los costos que los países desarrollados venían descubriendo desde la posguerra. “Solo se necesitaba relevar los problemas y formular las preguntas, capacitar a los técnicos y estudiar las respuestas apropiadas, para asentar sobre esa base sólida – científica- los planes con que los gobiernos esperaban actuar”.²⁰²

La estructura narrativa del Plan, en el cual las ciudades latinoamericanas debían construir para modernizarse, implicaba una doble reconciliación por medio de la técnica: entre el pasado y el futuro y entre la sociedad y el Estado. En el medio estaría el técnico, el planificador, que en palabras de Richard Morse era “como una especie de partera que atiende el nacimiento del proceso ecológico o como un Prometeo que crea de nuevo”.²⁰³

Esa instancia de mediador del planificador, como se trató de mostrar en este capítulo, necesitaba tanto de registros para controlar y vigilar la evolución de las obras, como también de elementos retóricos precisos, breves e inmediatos que establecieran una comunicación y gestión con otros departamentos institucionales, con agilidad y capacidad de superación rápida de obstáculos a los proyectos. En medio de ese intercambio de solicitudes y presiones para que los proyectos tuvieran vía libre, la fotografía cumplía la función de transmisor de los conocimientos y deseos del planificador a las otras instancias con poder de decisión, sin las cuales no era posible desarrollar los proyectos.

²⁰² Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires: Historia Cultural y Crítica urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004) 126

²⁰³ Citado por Gorelik 127

La función de la fotografía al interior de esos complejos círculos institucionales, en los que no todos hablaban el mismo lenguaje técnico, era servir de material complementario a la argumentación escrita que simplificaba las solicitudes y facilitaba la gestión entre las diferentes dependencias institucionales, en este caso entre el Instituto de Crédito Territorial y las instancias superiores como la alcaldía o la misma Presidencia de la República.

La relación entre fotografía, conocimiento y verdad en el contexto de la planeación urbana tiene funciones tanto comprobatorias, como informativas y micropolíticas. Las fotografías aéreas como las verticales fueron usadas primordialmente por los ingenieros y arquitectos para el estudio geomorfológico del territorio. Esto se requería porque la canalización y rectificación del río obligaba a tener una certeza global de todos los afluentes y quebradas que desembocaban al río, por lo que necesitaban intervenirlas para la adecuada canalización. Muchas quebradas se desviaron, al igual que muchas construcciones para poder rectificar el río Medellín. Pero, igualmente, se empezó a configurar en una herramienta micropolítica en la medida que se utilizó como una tecnología para identificar y controlar las invasiones de terrenos. A partir del conocimiento socioespacial que se obtenía de las fotografías oblicuas, estas mismas servían para consolidar, agilizar y homogenizar las opiniones y decisiones de los diferentes ámbitos institucionales del Estado, lo que permitía una mejor coordinación de acción ante confusiones, distorsiones de la información o cuando esta no fluía de la forma en que se requería.

El Instituto de Crédito Territorial acudió a fotógrafos como Gabriel Carvajal y empresas como Movifoto de Mario Posada para construir un registro documental en el que pudiera verse el progreso y evolución de los proyectos urbanísticos. Así, las fotos también tenían la función de posibilitar al planificador tener un archivo para poder volver y comparar las imágenes, e identificar cambios entre un momento y otro, y posteriormente con ellas divulgar y legitimar sus acciones. De esta manera, puede afirmarse que Gabriel Carvajal y Mario Posada no sólo desarrollaron su profesión a nivel artístico o turístico. Sino también, fueron protagonistas de la generación de información para el control y administración del espacio urbano de la ciudad.

La fotografía aérea no solamente se redujo a ser insumo de planos y cartografías, tampoco fue un registro meramente romántico de recuerdos o de vigilancia policiaca. Las fotos se

movían también en dos dimensiones: eran instrumentos efectivos de transmisión de mensajes en las interacciones institucionales, tenían un valor convincente (diagnóstico, pedagógico) y por otro lado, posibilitaban tener un acumulado visual “previsor” (pronóstico, científico y práctico) sobre las intervenciones urbanísticas y los cambios que se iban dando, es decir, le daban legitimidad y precisión a la acción planificadora.

Capítulo 4

La infancia como símbolo de cambio. Representaciones de la urbanización en las fotografías estatales y populares (1943 - 1989)

No es blando el camino del cielo.

Séneca

El conflicto entre las representaciones de ciudad de los sectores populares y las instituciones encargadas de la planeación de la administración municipal fue aumentando por los desalojos y los incumplimientos en el abastecimiento de servicios públicos y de vivienda de la alcaldía a las comunidades populares. Así, fue creciendo una relación de hostilidad, en la que los barrios populares fueron fomentando una autonomía constructiva a través de los convites para llenar los vacíos que dejaba del Estado, mientras que este buscaba simultáneamente intervenir e imponer sus modelos urbanísticos y de control social a estas zonas.

En este capítulo se busca exponer cómo fue la recepción y la reacción de tales proyectos estatales y de élite por parte de los habitantes de los nacientes barrios, a través de las fotografías. Las imágenes de la urbanización producidas por fotógrafos independientes y por los mismos habitantes de los barrios, trazan una narrativa que no se basa en cuestiones técnico-científicas como en la planeación o en perspectivas ostentosas como las del turismo. Más bien, este tipo de imágenes de carácter popular se enfocan en una retórica de la construcción basada en el esfuerzo y la gestión autónoma de sus propios habitantes que establecen una relación distante con el Estado que se expresa en las fotos precisamente por su ausencia. Si a nivel institucional la fotografía tiene valores de precisión geométrica y de ornamentación, en la fotografía popular, en cambio, se promueven los valores del trabajo arduo que sale airoso ante las condiciones adversas del terreno en el que pudieron asentarse para vivir. En las imágenes institucionales el espacio en sí mismo es la prioridad y lo social, el problema a solucionar. En lo popular lo importante es mostrar a la gente en acción, interviniendo con sus propias manos el barrio. En este caso, el aspecto social y comunitario pareciera ser la salvación. Sin embargo, en medio de esa distancia, las fotografías que usan

ambos sobre la urbanización recurren constantemente a la población infantil para expresar y justificar el cambio y la visión de progreso que cada grupo promueve en la ciudad.

Esta diferencia de usos y formas de representación, nos hace suponer inicialmente que existen dos ciudades distintas, cada una contada y construida por dos grupos diferentes. Pero como se sostendrá en este capítulo, las imágenes populares más allá de señalar la autonomía de las comunidades frente al Estado, lo que expresan es su relación conflictiva. No se trata de dos historias paralelas, cada una independiente de la otra, sino que se enfrentan entre sí por una idea de ciudad y de sociedad.

4.1 La ciudad como escenario de representaciones en conflicto

Las imágenes que se construyen de la realidad están enmarcadas en regímenes de interpretación que surgen inicialmente de un grupo social determinado y que con el tiempo se expanden a las demás esferas de la sociedad. Analizar la iconografía popular de la urbanización de la ciudad implica concebir las narraciones como escenarios de disputa que se enmarcan en prácticas discursivas comunes y ampliamente extendidas, las cuales permiten tipos particulares de comunicación y de explicación, mientras se excluyen otros relatos, y en últimas otras visiones, que coexisten con ellos.

El poder de la narrativa participa en la conformación de lo que es "pensable", y a la inversa lo que es "impensable" sobre el pasado. Ese terreno de representaciones que buscan imponerse bajo clasificaciones de peligro lo ilustra muy bien los relatos particulares de la raza, la pobreza y el crimen en la literatura periodística y reformista que surgió en el siglo XIX estadounidense, especialmente lo que se generó en Nueva York en torno a la figura mítica de Gotham, que fue la forma en que se cristalizó la comprensión popular del pasado y del presente conflictivo de los grupos sociales que componen esta ciudad. El género literario *Urban Sketches* generó paisajes mitológicos sobre la ciudad neoyorkina que se fundamentaban en una retórica urbana burguesa bajo el régimen de interpretación de lo popular basado en la relación entre la pobreza, la raza y la delincuencia en el siglo XIX y que

se expandió a un discurso de la clase media urbana en su concepción de los barrios populares.²⁰⁴

La fotografía, al igual que esos géneros literarios del siglo XIX estadounidense, también se construye a partir de determinadas formas específicas de ver el mundo, por lo que su forma de retratar la realidad también representa una ilusión dominante o subversiva de imponer una idea, por ejemplo de lo popular. El conflicto entre representaciones urbanas puede ser visto como una lucha de intereses; por posicionar la “versión” que creen es más apropiada para la ciudad.

Esto da pie para concebir toda imagen como una construcción y transformación de la realidad que está sujeta a visiones de círculos sociales particulares, ya sean hegemónicos o no. Aquí radica su importancia a la hora de entender lo que muestra la fotografía y más específicamente la mirada que se trata de promover con ella. La fotografía de esta manera no se caracteriza por su transparencia, sino más bien por su opacidad, por contener un complejo de tensiones sociales. En este sentido, este capítulo entiende la historia urbana como un escenario que permite evidenciar representaciones del pasado en conflicto sobre la urbanización y el progreso.²⁰⁵

4.2 La masificación como problema urbano. El estigma de la violencia en los nuevos pobladores

Este escenario de conflicto puede rastrearse en la vertiginosa y creciente migración rural a las ciudades en Colombia que aconteció en la mitad del siglo XX, y que evidenció las limitaciones institucionales de las urbes para recibir a toda esta masa expulsada del campo, generando con ello especulaciones por parte del Estado como una alarma de peligro por el advenimiento de la criminalidad, e incluso de movimientos sociales revolucionarios que podían conformar todas estas personas que estaban por fuera de los entornos urbanos.

²⁰⁴ Paul Reckner, “Remembering Gotham: Urban Legends, Public History, and Representations of Poverty, Crime, and Race in New York City”, *International Journal of Historical Archaeology*, 6.2 (2002) 95-112

²⁰⁵ Reckner 95-112

Antes de mostrar en qué consistía este tipo de representación de los nuevos pobladores, es importante primero revisar algunos puntos sobre la masificación, para comprender lo que el Estado debía afrontar y poder entender las posiciones que tomó a nivel institucional.

La explosión demográfica debido al éxodo rural a las ciudades colombianas no fueron casos excepcionales o atípicos. Corresponden a una tendencia del desarrollo capitalista en las principales ciudades latinoamericanas, de la cual las ciudades colombianas también participaron, aunque con diferencias tanto en su funcionamiento como en su origen. La agitación social experimentada en Colombia desde mediados de siglo, tiene sus raíces en un proceso de explosivo crecimiento demográfico y urbanización que los demógrafos han descrito como "incontrolable" y como "una de las transformaciones demográficas más drásticas en la historia contemporánea".²⁰⁶

A diferencia de lo que ocurría a finales del siglo XIX, cuando se necesitaban cincuenta años para que la población se duplicara, hacia los años sesenta cada duplicación tomaba solo 22 años.²⁰⁷ Así, una población de 8'701.800 en 1938 aumentó a 17'584.500 en 1964²⁰⁸.

Este crecimiento demográfico se basó en un aumento constante de las expectativas de vida que obedeció a los niveles cada vez más bajos de mortalidad infantil. El promedio de expectativa de vida, por ejemplo, que era de 40 años en 1940, saltó a 48 años en 1950 y a 58 en 1960. La mortalidad infantil igualmente se redujo a la mitad, descendiendo de 175 a 76 defunciones de menores de un año por cada mil nacimientos anuales.²⁰⁹ Este drástico descenso de la mortalidad en condiciones de una elevada y constante fecundidad ocasionó en el país una verdadera "revolución demográfica", en términos de Olinto Rueda.

El incremento de la expectativa de vida y la disminución de la mortalidad, se dio gracias a una mejora en las condiciones higiénicas que tuvieron lugar en las localidades urbanas desde principios del siglo XX, sobre todo por la aparición de los primeros acueductos y

²⁰⁶ José Olinto Rueda, "Historia de la población de Colombia", *Nueva Historia de Colombia* 5, Comp. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989)

²⁰⁷ Rueda 362

²⁰⁸ Rueda 377

²⁰⁹ Rueda 365

alcantarillados y por una mayor educación higiénica. En esta medida, la aceleración en el crecimiento vegetativo de la población, afirma Jorge Orlando Melo, tiene que ver fundamentalmente con la reducción de las tasas de mortalidad, sobre todo la infantil, mientras la fecundidad se mantuvo constante hasta mediados de siglo, al menos en la tendencia de largo plazo.²¹⁰ Alcanzando entre 1951 y 1964 su máximo nivel histórico, la población urbana se incrementó en 21.3 millones. La inmensa mayoría de esta población se concentró en las grandes ciudades y en las ciudades intermedias. Se experimenta de esta forma un proceso de urbanización que transformó su población de un 75% rural en 1930, a un 75% urbana medio siglo más tarde. Más de la mitad de la población colombiana se concentraba en las urbes a comienzos de la década del sesenta y el proceso de urbanización se aceleró después.²¹¹ Este nuevo crecimiento se hará alrededor de los grandes centros urbanos, ligados a las actividades de comercio e industria. La Costa Atlántica, Valle del Cauca, Antioquia y Bogotá fueron las regiones de mayor crecimiento, mientras que los departamentos más estancados fueron los del oriente, el centro y el sur del país.

Como bien afirma Bernardo Tovar, entre el periodo de las dos guerras mundiales, fue notable la intervención del Estado colombiano en la economía: en el desarrollo de la exportación cafetera, en actividades urbano-industriales y en el capital bancario y financiero. Pero, aclara Tovar, no fue así a nivel social, la intervención se dio de manera desigual, especialmente para los sectores populares.²¹² A partir de 1930, el Estado empieza a realizar más gasto público en obras como carreteras, vías ferroviarias e infraestructura urbana como bibliotecas, colegios, cárceles, cuarteles y hospitales.²¹³

Sin duda, esta intervención del Estado en la economía nacional, produjo un clima favorable para la inversión. Los ingresos provenientes de las exportaciones de café, que difícilmente hubieran podido gastarse en importaciones durante la guerra, fueron canalizados hacia el

²¹⁰ Jorge Orlando Melo. Historia de la población y ocupación del territorio colombiano (Noviembre 2014) <http://www.jorgeorlandomelo.com/histpobla.htm>.

²¹¹ James D. Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 476)

²¹² Bernardo Tovar Zambrano, *Modernización y desarrollo desigual de la intervención estatal, 1914 – 1946. Pasado y presente de la violencia en Colombia*, (Bogotá: CEREC. 1986)

²¹³ Zambrano 170

fortalecimiento de las industrias domésticas de sustitución de importaciones. Esta práctica siguió la tradición, establecida durante la década del veinte, de transferir las utilidades del café a la inversión en la industria. Debido a los factores anteriores, Colombia presenció un incremento del 62,8% en el número de empresas manufactureras —de 2.805 a 4.462— entre 1930 y 1939.²¹⁴ Colombia tuvo claros avances en la década del 30, pero gozó de un crecimiento económico sin precedentes especialmente durante los quince años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. Esta bonanza se extendió hasta el primer gobierno compartido entre liberales y conservadores, el Frente Nacional. Para Colombia, el período comprendido entre 1945 y 1960 fue una "edad dorada" de crecimiento corporativo y de expansión de la industria de sustitución de importaciones (ISI)²¹⁵.

Ante este panorama económico, James Henderson, ha criticado aquellas interpretaciones que han reducido el crecimiento demográfico en las ciudades a la acción de la violencia. Para este autor “la paradoja del floreciente crecimiento económico y el desordenado cambio social en un país aquejado por una difundida violencia rural es más aparente que real”.²¹⁶ Es decir, para Henderson, los estudiosos colombianos han prestado una atención desproporcionada a la Violencia y a la historia política de la nación. Por consiguiente, “los cambios socioeconómicos que afectaron a muchos más colombianos y que ocurrieron simultáneamente con la violencia política, han sido relativamente poco estudiados”.²¹⁷

El crecimiento de la industria de sustitución de importaciones en la Colombia de la posguerra generó que las nuevas fábricas absorbieran una gran proporción de emigrantes, que llegaron a las ciudades en número cada vez mayor durante la década del cincuenta. Según Rueda, se estima que entre 1938 y 1951 se desplazaron 850.000 campesinos hacia las cabeceras municipales y entre 1951-1964 abandonaron el campo cerca de 2.2 millones de campesinos cuyo destino preferencial fueron las grandes ciudades del país para satisfacer la demanda de mano de obra de las industrias.²¹⁸

²¹⁴ Henderson 358

²¹⁵ Henderson 475

²¹⁶ Henderson 477

²¹⁷ Henderson 478

²¹⁸ Rueda 377

¿Cómo llegaron estas masas de campesinos a engrosar las filas de las industrias? Aquí, al parecer está el debate más álgido. Tanto para Henderson como para Rueda, si bien no se puede negar esa “contribución” de la violencia en la expulsión de estas masas, es un error reducir la explicación de la migración a estos términos. Primero, no hay que dejar de lado que la población en las ciudades también creció con rapidez debido a las altas tasas de natalidad y a la disminución de la mortalidad infantil. Segundo, debe tenerse en cuenta que las ciudades también fueron un polo de atracción de la movilidad social de aquellos campesinos que no encontraron un mundo próspero ante la crisis agraria que se sentía por la caída progresiva del café al finalizar la década del 50. Para Henderson, los colombianos pobres sabían que era mucho más probable que su nivel de vida mejorara en la ciudad y no en el campo, y que sus hijos podrían escalar socialmente en la medida en que se educaran. Esta idea no podía dejar de producir cambios en todos los niveles sociales, aunque esto no implicara que ascendieran económica y socialmente de forma efectiva.²¹⁹ A partir de esto, se desprende un tercer elemento a tener en cuenta en relación al crecimiento demográfico de las ciudades, y es el aspecto simbólico o significativo que empiezan a forjar las ciudades. Como bien lo plantea José Luis Romero, los movimientos migratorios y los demás fenómenos que acompañan a la explosión urbana, no podían producirse sino donde existía un polo de atracción y una posibilidad, efímera o duradera, de desarrollo, como en la ciudad.²²⁰

Las razones que explican el extraordinario éxodo de la población campesina y de las pequeñas localidades urbanas en Colombia puede sintetizarse en la concurrencia de tres órdenes sociales íntimamente relacionados: la profundización de la crisis agraria, la agudización de la presión demográfica en las áreas minifundistas como consecuencia del acelerado crecimiento demográfico del periodo, y por último, el recrudecimiento de la violencia política, en las décadas de los años cuarenta y cincuenta,²²¹. Es decir, la violencia política, es un factor entre otros, no el único.

²¹⁹ Henderson 502

²²⁰ Romero 325

²²¹ Rueda 376

4.3 El tugurio como problema

En un estudio sobre el estado de la vivienda en Colombia, el Instituto de Crédito Territorial en 1958 hacía un balance sobre las necesidades urgentes para dotar de habitación a las grandes masas del campo que invadían terrenos en las principales ciudades colombianas. Con tono de alarma, se analizaba que “la expansión urbanística, sometida a la presión demográfica -extraordinariamente fuerte en los últimos años- y a la limitación de inversiones, ha tenido que sufrir las consecuentes deformaciones representadas por las “urbanizaciones piratas”.²²² Asimismo, se resaltaba que las ciudades habían tratado de someterse al criterio técnico de un plan regulador que pusiera en “cintura el desordenado crecimiento de los barrios”, sin embargo, para el ICT estas condiciones habían superado las aspiraciones y directrices de dichos planes. Veían grandes problemas en los tugurios, entre ellos la carencia de servicios públicos y las difíciles condiciones de vida, pero además se señalaba que otra secuela de estas urbanizaciones eran “los problemas conexos con la moral familiar y social que trascienden en la organización general de la comunidad urbana y en el conjunto de la nación”²²³.

Dos años antes, el Instituto de Valorización había empezado a intervenir zonas “deterioradas” como la de Tenche, hoy barrio Malibú. El propósito era poner en práctica el Plan Piloto aprovechando el sector occidental del río que permanecía aun desconectado del centro de la ciudad. Se empezaron a unir las avenidas del río con la carrera 89 – 81. Además la obra se ocupó del ensanchamiento de algunas calles, el tratamiento de las quebradas “La Picacha” y “La altavista”, la construcción de puentes sobre el río Medellín y sobre las dos quebradas (13 en total) y, además, una serie de vías de acceso secundario para que fuera funcional el plan conjunto.

La obra 203, como se llamó a esta primera intervención, se consideraba “un valeroso esfuerzo de las últimas administraciones municipales con miras a darle a la ciudad vías amplias, zonas

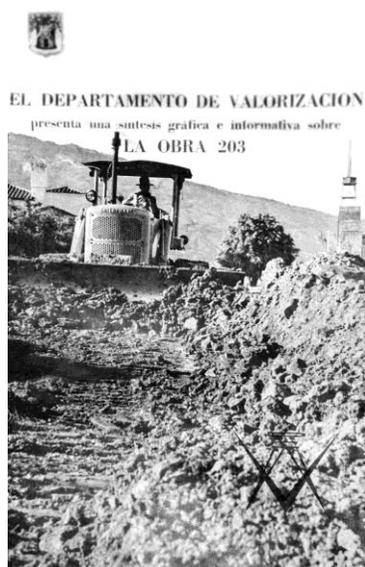
²²² Instituto de Crédito Territorial, *El problema de la vivienda en Colombia. Planteamiento y soluciones* (Bogotá: ITC, 1958) PM.CAM, D 0097

²²³ Instituto de Crédito Territorial, *El problema...*

verdes y un planeamiento en sitios de reciente auge urbanístico, donde la tierra todavía no ha adquirido los altos precios que tiene en otros sitios de la ciudad”.²²⁴

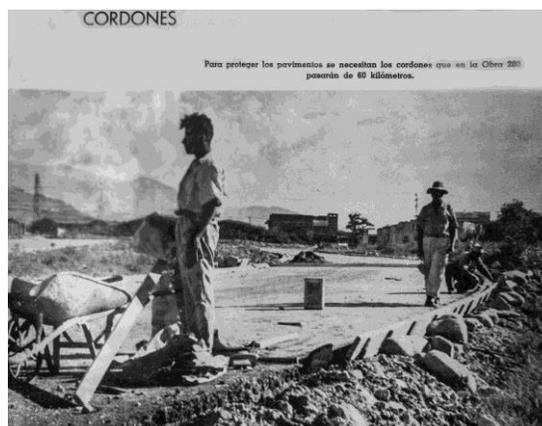
La narrativa visual con que se quisieron registrar los cambios realizados por esta obra, muestra al bulldozer que arrastra lo antiguo y “deteriorado” (figura 31) y abre paso a la construcción de las calles amplias para la libre circulación (figura 32), y que permite derribar casas de carácter colonial (figura 33) por espacios verdes que funcionan como “pulmones para la ciudad” (figura 34). Esa relación entre la máquina y las partes del cuerpo humano, daban cuenta de una concepción de ciudad como organismo vivo que logra construirse con la ayuda de la tecnología. Las intervenciones se muestran con esas personas e instrumentos que ejecutan la voluntad política transformadora de la administración municipal y se hace en lugares desolados, donde supuestamente no hay vida social y culmina, al igual que las imágenes turísticas, con espacios embellecidos igualmente solitarios.

Figura 31: Una ciudad nueva al Occidente del río. Obra 203



Fuente: Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín. Obra 203. Medellín. 1956. D 0476. PM-CAM.

Figura 32: Cordones



Fuente: Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín. Obra 203. Medellín. 1956. D 0476. PM-CAM.

²²⁴ Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín, *Obra 203*. (Medellín: INVAL, 1956) PM-CAM, D 0476.

Figura 33: Lo que el Bulldozer se llevó



Fuente: Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín. Obra 203. Medellín. 1956. D 0476. PM-CAM

Figura 34: Pulmón para la ciudad nueva



Fuente: Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín. Obra 203. Medellín. 1956. D 0476. PM-CAM

Este cuadro ilustra el progreso de una intervención urbanística que va de “lo que el bulldozer se llevó” hasta “el pulmón para la nueva ciudad”, y puede vincularse con lo que Richard Sennett analizaba sobre el plano republicano de L'Enfant para una capital multicéntrica y de funciones diversas como Washington: la relación de los “pulmones” y el significado de la circulación en una ciudad. El terreno “pantanosos y el desagradable clima veraniego que caracterizaba a Washington” exigieron a L'Enfant a pensar en la necesidad de crear «pulmones» urbanos. La referencia que tenía este urbanista francés era la experiencia de la plaza de Luis XV en la ciudad de París del siglo XVIII. Aunque estaba situada exactamente en el centro de esta, fue concebida para que las plantas crecieran en ella libremente. “La plaza de Luis XV se convirtió en una especie de jungla urbana donde la gente iba a pasear cuando quería limpiarse los pulmones, de manera que, finalmente, el jardín central se vio como algo apartado de la vida urbana de la calle”.²²⁵

El pulmón era una referencia tan sustancial como el corazón para los planificadores de la Ilustración. De igual manera, el Instituto de Valorización operaba con estos mismos

²²⁵ Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la sociedad occidental* (Madrid: Alianza editorial, 1997) 287 - 288

conceptos, incluso el Centro fue considerado “el Corazón de la ciudad”, como se sustentaba en el plan piloto de Wiener y Sert y que luego sería retomado por Valencia y Duque en el proyecto de traslado del centro administrativo a la Alpujarra.

Sin embargo, las reformas de Tenche necesitaban más que el bulldozer y la voluntad política de la administración para ser transformada. Los asentamientos de tugurios que para ese periodo empezaban a consolidarse en este sector, truncaron gran parte de esas obras que se consideraban inicialmente de bajo costo y por ello de fácil adquisición, pero que resultaron complejas, entre otras razones, por el tipo de organización social que se estaba configurando en estos asentamientos y que en la década de los sesenta, tomaría mucha más fuerza.

Para una institución como el ICT las intervenciones que se hicieran con estos nuevos pobladores debían estar acompañadas de un proceso educativo que acoplara a los habitantes de tugurios al orden “normal” de la ciudad. Y para ello se necesitaba personal que pudiera entrar a estos sectores y generar diferentes tipos de conocimientos e instrumentos para facilitar su erradicación. De allí que surgieran fundaciones e institutos con la misión encomendada de erradicar los tugurios y trasladar a la población desalojada a otros barrios como la fundación Casitas de la Providencia, mencionada anteriormente en este trabajo.

Paralelo a Casitas y sus trabajadoras sociales, el Departamento Administrativo de Planeación también recurrió a los estudios sociológicos para conocer más de los espacios a erradicar y transformar, pero especialmente para construir modelos conceptuales que dieran orientación a los proyectos. Tal es el caso de los denominados proyectos de Renovación Urbana, que estaban sustentados en informes sociológicos que dieran cabida de forma coordinada, junto a otras entidades administrativas- a las reformas urbanas.

La renovación, como la entendía el Departamento Administrativo de Planeación y difundida en una ponencia presentada al X Congreso Nacional de arquitectos celebrado en Cúcuta en 1966, consistía en un proceso continuo, coordinado de desarrollo, de mantenimiento y reemplazo de las partes estructurales de la ciudad. Su objetivo era brindar el sustento a la totalidad de este proceso. Con un lenguaje de la medicina hospitalaria, donde el conocimiento y acción de las instancias médicas podían lograr sacar de la enfermedad a los individuos,

asimismo la “renovación” se consideraba como una forma de intervenir y sanear los “lugares cancerosos” de la ciudad.

En este sentido, las medidas que se tomaban debían ir más allá de una “cirugía esporádica para remover las células enfermas”. También debían “considerar y atender a la vitalidad de todo”. A partir de esta pretensión orgánica, la renovación consideraba por “deterioro” a aquellos “lugares que podían considerarse como una “enfermedad” que ataca las áreas residenciales, comerciales o industriales de la ciudad y que por lo general las transforma en “tugurios”.²²⁶ Igualmente, los tugurios representaban toda área de carácter residencial “perjudiciales a la seguridad, salud o moralidad de la comunidad por razones de dilapidación, hacinamiento, diseño defectuoso, falta de luz y ventilación, insalubridad y combinación de estos factores”.²²⁷

El programa de Renovación Urbana concebía la prevención de un posible deterioro de las “comunidades que están aun fundamentalmente sanas”. La erradicación, entonces, no consistía en arrasar con todo y volver hacer de nuevo, sino que debía ser focalizada y en orden de prioridad en esas áreas de deterioro, para el desarrollo y “el mejor uso posible”.²²⁸ Junto a la erradicación se consideraba además la “rehabilitación” como “el método usado para remover el deterioro en sus primeras manifestaciones y consiste en reparar o alterar los servicios o mejorar los existentes, usar medidas que le devuelven al área su función más conveniente”.²²⁹

La integralidad, totalidad y sincronización de lo que se consideraba la Renovación urbana estaba basada en este proceso: identificación de los aspectos “deteriorados” para la ciudad, localización de áreas de tugurios, conservación de estructuras patrimoniales o importantes en términos comerciales, erradicación de las estructuras deterioradas y su respectiva rehabilitación.

²²⁶ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación, *Criterios sobre renovación urbana. Ponencia presentada al X Congreso Nacional de arquitectos* (Cúcuta: DAP, ponencia del 28 de Octubre al primero de Noviembre de 1966) 1

²²⁷ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 1

²²⁸ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 1

²²⁹ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 2

El proceso era más complejo de lo que mostraba el Instituto de Valorización en 1956 (figuras 31, 32, 33, 34). Se necesitaban más que máquinas, un par de obreros y la implementación de un órgano respiratorio como el de una zona verde. La Renovación a fin de mantener y restaurar un estado de “salud comunal”, traducía la transformación urbana en términos de un ciclo de hospitalización: la intervención de zonas deterioradas no sólo se originaba desde un enfoque preventivo, sino también de un “tratamiento y su respectiva curación”.²³⁰

Este nuevo ciclo hospitalario de intervención se articulaba a la preocupación de la élite y la administración municipal de integrar aquellas “fuerzas de vida urbana” que “tienden a la desintegración”, con el propósito de asegurar una forma apropiada y eficiente a las actividades administrativas, industriales y comerciales.²³¹

Evitar el “deterioro” de la organización social en estas comunidades y fomentar en cambio la creación de un medio ambiente atractivo dentro del cual la familia puede mejorar sus condiciones de habitación se convertía en los objetivos sociales que se complementaban con los físicos, viales y económicos”.²³² En este sentido, la conciencia de entender e intervenir la dimensión social de estos sectores exigía un conjunto de profesionales que pudiera levantar la información y detalles sobre su forma de organización social. El caso de la renovación de San Antonio fue uno de esos primeros proyectos que si bien no se enfocó en tugurios exactamente, trató de aplicar esta nueva metodología para desplazar las residencias de comunidades pobres y etiquetadas como peligrosas, en zonas que estaban proyectas para intercambios comerciales desde el Plan Piloto.

La motivación para la escogencia del sector, como se señalaba en el informe sociológico que se produjo, tenía que ver con que estas áreas deterioradas, “cuyo loteo y construcción resultan en determinado momento irracionales y obsoletas”, eran las que mejores condiciones presentaban para la renovación. Pero, el informe hacía la salvedad de que la renovación

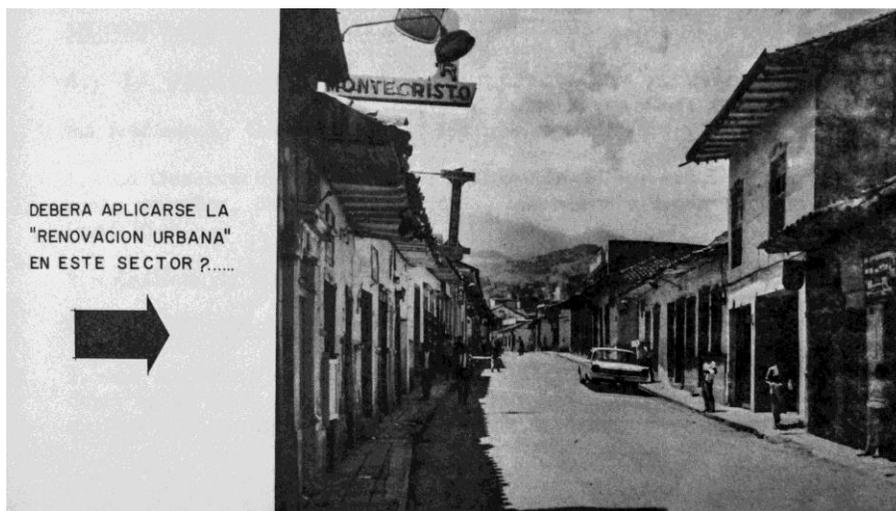
²³⁰ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 2

²³¹ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 3

²³² Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación.4

urbana no debía enfocar la destrucción de monumentos de valor arquitectónico como la iglesia de San Antonio pues esta se consideraba como una “expresión histórica”. La iglesia era lo único que se conservaría del sector, el resto, las casas viejas y calles torcidas, debían ser intervenidas. (Figura 35)

Figura 35: “Deberá aplicarse la “renovación urbana en este sector? ...”



Fuente: “Informe preliminar de estudios sobre la renovación urbana, sector “San Antonio”. *Criterios sobre renovación urbana. Ponencia presentada al X Congreso Nacional de arquitectos, celebrado en Cúcuta del 28 de octubre al primero de noviembre de 1966* (DAP: Medellín, 1966) 6. PM-CAM

El sector de San Antonio era diagnosticado de la siguiente forma: en lo referente a su aspecto físico se identificaba como una zona en avanzado estado de deterioro, es decir una zona “enferma” en medio de un zona comercial o industrial y con tendencia a convertirse en tugurio. En cuanto a su aspecto económico el sector era de gran valor comercial por lo que se presentaba un mal uso de la tierra.²³³ Y en cuanto a los aspectos sociales se le concebía como un “foco de infección para la ciudad”, que afectaba directamente la vivienda y el comercio central, se veía como un centro de múltiples problemas sociales, morales, higiénicos, policivos, etc....y por esta razón se consideraba que era una “necesidad vital de hacer la investigación sociológica, para poder descubrir las pautas de conducta existentes.

²³³ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 6

“Así que se debe hacer un estudio sociológico siempre que se presente: una situación de hecho, un conjunto de instintos, necesidades materiales y morales”.²³⁴

Los informes sociológicos se articulaban entonces a esos sectores tendientes a la “tugurización” es decir, al hacinamiento y a la génesis de potenciales peligros para la ciudad, ya fuera de carácter criminal, moral o político. Esa confluencia entre la lectura médica de la sociedad y la recopilación de información sociológica va a quedar claramente ejemplificada y reunida en las actividades de la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina que tenía como gran preocupación el rápido crecimiento de las ciudades colombianas y latinoamericanas. Para esto recurrieron y difundieron teorías y estudios sobre la sociología de la urbanización como medios para entender e intervenir la problemática de la masificación, considerada como la fuente de los problemas urbanos del presente y del futuro.

En una carta enviada al jefe de Planeación de la ciudad de Medellín en 1969, el director ejecutivo de la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina y el director de estudios socio-demográficos remitían invitación al Departamento Administrativo de Planeación para la realización, a mediados del mes de mayo de ese mismo año, un segundo seminario sobre urbanización, donde discutirían y coordinarían los diferentes programas que sobre este tema se estaban realizando en el país. Se esperaba que esto contribuyera a una formación de un cuerpo teórico que orientara efectivas políticas de acción al proceso de urbanización. El seminario se llevaría a cabo en el hotel Suescún de Sogamoso.²³⁵

En el evento se discutió la necesidad de enfrentar el rápido empeoramiento de los problemas creados por el proceso de urbanización, en el que los países latinoamericanos no disponían del número y tipo de profesionales preparados para intervenir y solucionar las consecuencias de este crecimiento tanto a nivel local como nacional:

La preparación de personal capacitado para proponer estrategias que acorten la distancia entre las necesidades y los recursos de una población urbana en aumento, y preparados

²³⁴ Edith Guttman Sterimberg y Departamento Administrativo de Planeación 7

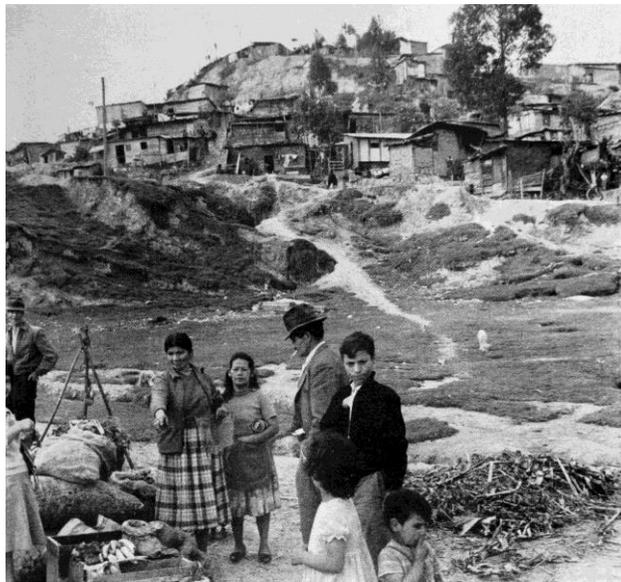
²³⁵ Bernardo Moreno Mejía y Ramiro Cardona Gutiérrez, "Carta de Bernardo Moreno Mejía y Ramiro Cardona Gutiérrez para el jefe de Planeación Municipal Jaime Greiffestein Ospina". Bogotá, 7 de Abril de 1969. AHM, Medellín, Alcaldía, Departamento Administrativo de Planeación, comunicaciones, C04, L01, f. 65

para desarrollar las soluciones técnicas correspondientes, no ha tenido hasta el momento el éxito esperado.²³⁶

Este profesional o práctico debía trabajar en pro de un conocimiento de la realidad del sector popular. El diálogo directo y conciliador con las familias, se pensaba arrojaría elementos de trabajo insustituibles que acercarían a las instituciones a los problemas de la gente.²³⁷

La introducción de teorías sociológicas y la participación de diferentes profesionales de las ciencias sociales, empezó a construir una idea de los tugurios como fenómeno social vinculado estrechamente con la inminente masificación. De este modo, la representación del tugurio se vinculaba con la familia, el hacinamiento y su potencial peligro social. La familia tuguriana se convierte en el sujeto a educar, para intervenir el proceso creciente de urbanización no controlada. En este sentido, la familia escenificada en el tugurio se convierte en el símbolo de la masificación, sobre el que las instituciones públicas y privadas debían planificar. (Figura 36).

Figura 36: Portada. II Seminario nacional sobre urbanización



Fuente: Asociación Colombiana de Facultades de Medicina.
División de estudios de población; Organización Corona. II

²³⁶ Asociación Colombiana de Facultades de Medicina, *División de estudios de población; Organización Corona. II Seminario nacional sobre urbanización*. (Bogotá: ASCOFAME, 1969) 1.

²³⁷ Asociación Colombiana de Facultades de Medicina 2

La Asociación de Facultades de Medicina entendía que el crecimiento de la población en los países en desarrollo no seguía los mismos patrones que el de los países industrializados. Por esa razón, tenían la necesidad de generar conocimiento sobre las tasas demográficas urbanas colombianas y leerlas a la luz de las investigaciones sociológicas de la urbanización.²³⁸ No se trataba de una simple aplicación de esos patrones, sino que era necesario ponerlos en diálogo con las condiciones específicas de nuestras sociedades, identificando tanto similitudes como divergencias. Se entendía que el contexto y la dimensión eran diferentes, pero que también podían tomarse puntos de referencia, por ejemplo, del caso estadounidense, para intervenir el impacto de la masificación, así que la conclusión no era una simple importación de modelos externos. No obstante sí se había incorporado las tesis de esos trabajos sociológicos sobre el proceso de urbanización latinoamericana como diferente al resto de países modernos, en el sentido de que las ciudades latinoamericanas no podían concebirse todavía como sociedades industriales sino más bien como sociedades en transición.

En ese marco interpretativo, las proporciones de crecimiento en el contexto latinoamericano se analizaban con una tasa porcentual de crecimiento mucho más alta, que la de los países industrializados. Por ello se percibía ese rápido crecimiento de la población de los “países en desarrollo” como uno de los factores que influían en “su lento avance hacia el logro de un mayor bienestar general de sus habitantes”.²³⁹

Si bien, la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina tenía un contacto evidente con instituciones privadas sobre investigación demográfica, como la estadounidense *Population Reference Bureau*,²⁴⁰ no es menos cierto que se vinculaba con la tendencia de las

²³⁸ Resalta entre esas ideas sociológicas las del estadounidense Leonard Reissman conocido por su texto *El proceso urbano. Las ciudades en las sociedades industriales*.

²³⁹ Ramiro Cardona G, *La ciudad de la gente* (Bogotá: Asociación colombiana de facultades de medicina y del Population Reference Bureau, 1974) s.p.

²⁴⁰ La institución fue creada en 1929 en Nueva York y se encargaba de generar diferentes tipos de estudios sobre la población, la salud y el medio ambiente, haciendo énfasis en temas como la salud reproductiva, la fertilidad y las condiciones de los niños y las familias

investigaciones latinoamericanas que basaban sus análisis en la especificidad del caso latinoamericano y la crítica a los modelos externos que buscaban imponerse obviando esas particularidades. Este énfasis en la diferencia de concentración de la población de los centros urbanos latinoamericanos y los países desarrollados, se sustentaba en que estos habían tenido un crecimiento poblacional debido al progreso económico, lo que contribuyó a su vez a dicho progreso. Mientras tanto, en lo que respecta a lo latinoamericano, se pensaba que a pesar de los antecedentes históricos que dieron origen a los centros urbanos, “su planificación ha sido orientada por una serie de patrones importados que más que responder a necesidades propias, se constituyen en un obstáculo para su satisfacción”.²⁴¹

Se llegaba a la conclusión de que el enorme crecimiento en tamaño de las ciudades no era malo ni tampoco alarmante, sino que dependía de la estructura con que se afrontara. Las deficiencias urbanas se vinculaban, para la Asociación, más con el funcionamiento de las estructuras de poder que con el mero tamaño o tasa de crecimiento. La ciudad se concebía entonces como un “reto” y una “oportunidad” ante un paisaje urbano “caótico, vulnerable y confuso”. Por lo que la idea era hacer de la ciudad “un lugar utilizable para el hombre libre, en el cual la libertad pueda florecer y el alma de un hombre crecer”.²⁴²

Pues bien, esas condiciones confusas, caóticas y vulnerables se ilustraban a través de fotomontajes que la Asociación publicaba en sus libros. Diferentes momentos que ilustraban protestas de campesinos, la represión policial, niños con armas, niños tirados en la calle sumergidos en la tristeza, habitantes gritando poseídos por la ira y la desesperación, otros con las manos llevadas al rostro para no ver las crueles realidades de la ciudad (Figura 37). De este modo, lo caótico representado por las protestas; lo confuso por esas miradas perplejas de hombres detrás de los barrotes de una cárcel, hasta los mismos enfrentamientos policiales con los ciudadanos y finalmente la vulnerabilidad representada en la infancia, se fueron convirtiendo en una retórica visual de la ciudad, que casi reclamaba por estas razones, una solución planificada.

²⁴¹ Ramiro Cardona G s.p.

²⁴² Ramiro Cardona G s.p.

transformación urbana. Retomando los planteamientos del sociólogo Leonard Reissman: la ciudad era un producto imperfecto física y socialmente.²⁴³

En este sentido, no se percibía la cuestión del crecimiento de la población como algo que tenía que estar debidamente planificado, sino como algo que había que planificar.²⁴⁴ El problema era de doble vía: crecimiento acelerado y estructuras sociales inadecuadas, en otras palabras, era demográfico y a la vez de desarrollo, mientras el primero crece, el segundo tiende a disminuir. Lo importante para enfrentar esta ecuación de valores inversamente proporcionales, era planificar y no concentrarse en la discusión acerca de si la ciudad estaba planificada o no.²⁴⁵

El tugurio aparece en esta disyuntiva del crecimiento poblacional y del desarrollo como una gran consecuencia no de la industrialización ni de la urbanización directamente, sino más bien, de la conservación de formas de vida preindustriales que se traducían en el contexto urbano con un ambiente extraño e inadecuado. Así, se retomaban las ideas de “el trasplante” de prácticas rurales a la ciudad. Uno de esos trasplantes o herencias rurales que iban ligados a los tugurios era el trabajo infantil, pues se consideraba, al igual que en las sociedades rurales, como un hábito admitido socialmente; y asimismo se veían los barrios “degenerados” como una herencia de las técnicas constructivas rurales. Incluso todas las consecuencias sociales que se ligaban en torno a la industrialización eran consideradas más como fallas o problemas de “transición social” que todo cambio en la organización económica y social tiene en su proceso de consolidación.²⁴⁶

Además, se reconocía que el comportamiento político de los inmigrantes urbanos en América Latina distaba mucho de las nociones del clásico estudio antropológico de Oscar Lewis que consideraba a estos grupos como “una cultura de la pobreza”, con un mínimo de organización comunitaria más allá de la familia extensa o nuclear, y una actitud de resignación ante un mundo incambiable. Más bien, la Asociación consideraba que estos colectivos a través de la

²⁴³ Ramiro Cardona G. s.p.

²⁴⁴ Ramiro Cardona G. s.p.

²⁴⁵ Ramiro Cardona G. s.p.

²⁴⁶ Ramiro Cardona G. s.p.

invasión de terrenos y construcción de sus propias viviendas demostraban su capacidad para la acción deliberada.²⁴⁷ Los barrios populares, fueran vistos de forma positiva o negativa, eran para la Asociación, un producto, en gran medida, de invasiones de terrenos urbanos y de urbanizaciones clandestinas que no obedecían las regulaciones urbanísticas. El sentido de la invitación a planificar era mucho más pragmático: en lugar de criticar lo ya hecho, se trataba más bien de avanzar en la solución de problemas. Esta era la estrategia que buscaban promover.

Estas representaciones del tugurio como problema urbano junto a los barrios populares, que se vinculaban de forma estrecha a la masificación, se reprodujeron en otros círculos individuales e institucionales. Queda evidenciado, en las fotografías de Carlos Rodríguez (Figura 38, 40 y 42) y en los trabajos universitarios del área de ciencias sociales (Figuras 39, 41 y 43).²⁴⁸

Figura 38: Así nacieron los tugurios



Fuente: Carlos Rodríguez, *Así nacieron los tugurios*, Negativo blanco y negro, (emulsión/plástico), 5,8 x 5,8 cm, 1940. AHA, Medellín, MA0-300

Figura 39: Sectores tuguriales de la ciudad de Medellín



Fuente: Elsy del Socorro Goez Morales, Yolanda Londoño Medina, *Estudio del impacto socio-económico causado sobre una población por su traslado (Alpujarra - Sivinval)*, Tesis pregrado sociología, Universidad de Antioquia, 1989. UDEA.

²⁴⁷ Ramiro Cardona G. s.p.

²⁴⁸ Hugo Muñoz Echandía, *El problema de los Tugurios en la ciudad de Medellín* (Tesis doctorado Ciencias Económicas, Universidad de Antioquia, 1961)

Figura 40: Tugurios



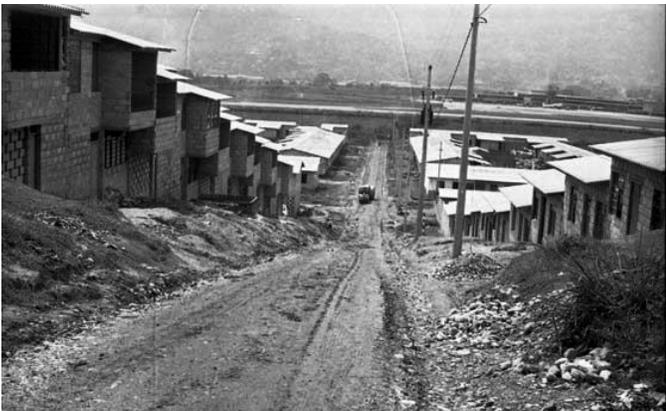
Carlos Rodríguez, Tugurios, Negativo blanco y negro, (emulsión/plástico), 3,6 x 2,4 cm, 1957. AHA, Medellín, MA1-1307

Figura 41: Las familias se hacinan y procrean en los tugurios



Elsy del Socorro Goetz Morales, Yolanda Londoño Medina, Estudio del impacto socio-económico causado sobre una población por su traslado (Alpujarra - Sivinval), Tesis pregrado sociología, Universidad de Antioquia, 1989. UDEA

Figura 42: Casas del ICT



Carlos Rodríguez, Casas del ICT, Negativo blanco y negro (emulsión/plástico), 35mm.1960. AHA, Medellín, CN1-118

Figura 43: Momento de traslado



Elsy del Socorro Goetz Morales, Yolanda Londoño Medina, Estudio del impacto socio-económico causado sobre una población por su traslado (Alpujarra - Sivinval), Tesis pregrado sociología, Universidad de Antioquia, 1989

Tugurio, infancia, familia, masificación y rehabilitación. Este era el proceso de la misma retórica visual que compartían diferentes actores para la década del setenta. Desde el Instituto de Valorización, el Instituto de Crédito Territorial, el Departamento Administrativo de Planeación, la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina, los trabajos de grado de facultades de Ciencias Sociales de universidades públicas como la Universidad de Antioquia, universidades privadas como la Universidad Pontificia Bolivariana y obras de reconocidos fotógrafos como Carlos Rodríguez, por lo general representaban y usaban imágenes que tuvieran de fondo el tugurio; en frente una familia, especialmente con niños que dieran la noción de vulnerabilidad y de paso legitimaran la necesidad de intervenir esas viviendas. La infancia en este ámbito toma un significado especial. Los niños son tomados como la parte más vulnerable y por tanto la razón más justificable para que el estado intervenga y mejore sus condiciones de vida, ejerciendo de este modo, su papel como protector

A finales de la década de los sesenta, el tema de la masificación y su respectivo control fue tomando más importancia que la misma noción de criminalidad y enfermedad. El ciclo que va de una intervención a un lugar y una población en pésimas condiciones, que afectaban no solo a sus habitantes sino a la ciudad en su totalidad, hacia una etapa que ilustrara el progreso, con ambientes organizados, sin la presencia del caos, en donde la racionalización geométrica del espacio primara por encima de la pulsión emocional de las masas; era entonces el culmen, el fin de una supuesta transformación. Una narrativa lineal que legitimaba el modernismo de las diferentes representaciones sociales de la transformación urbana.

Por otro lado, y siguiendo esa misma narrativa, desde el ámbito universitario se definían los tugurios por las "...condiciones infrahumanas en que transcurre la vida de esos ignorados reductos de la sociedad, sometidos a la excesiva incomodidad de sucias y destartadas covachas en donde imperan el hambre, la desnudez, la enfermedad, la ignorancia y la prostitución".²⁴⁹ Además, coincidían con el ICT en la idea de que los tugurios tenían problemas conexos con la moral familiar y social. Se afirmaba que la estructura de la familia "frecuentemente se halla desquiciada por la unión libre de los padres, cuando no por

²⁴⁹ Muñoz Echandía I

prostitución de la madre y hasta de los hijos”. Pero especialmente, se llamaba la atención sobre el potencial carácter criminal que se engendraba: “Allí además muchos antisociales tienen su morada. En este caldeado ambiente inician su carrera delictiva muchos menores de ambos sexos que desde temprana edad se dedican a la vagancia, la mendicidad y el pillaje en forma controlada”.²⁵⁰

De esta forma, desde el campo académico también se puede apreciar cómo diferentes actores sociales fueron construyendo una forma de representación social que relacionaba a los tugurios con potenciales peligros. Pero su correlato visual no se apoya en imágenes explícitas que hagan referencia a actividades inmorales o delictivas. Más bien, las características de los tugurios como un “lugar poblado de casuchas compuestas de materiales de desecho, carentes de servicios públicos y con una gran desproporción de habitantes que los distinguía por su gran hacinamiento”²⁵¹ se cristalizaron como referentes iconográficos en el proceso de erradicación y rehabilitación de los tugurios. El hacinamiento fue representado con la infancia (Figura 44), la cual engloba todas estas características de abandono, vulnerabilidad, potencial tendencia a la criminalidad y otras prácticas mal vistas por fuera de los códigos morales establecidos.

Figura 44: Rápido crecimiento de la Población



Fuente: Ramiro Cardona G. "Rápido crecimiento de la población", *La ciudad de la gente*. Asociación Colombiana de Facultades de Medicina y del Population Reference Bureau. 1974. UDEA

²⁵⁰ Muñoz Echandía 2

²⁵¹ Elsy del Socorro Goetz Morales y Yolanda Londoño Medina, *Estudio del impacto socio-económico causado sobre una población por su traslado (Alpujarra - Sivinal)* (Tesis pregrado sociología: Universidad de Antioquia, 1989) 47

La narrativa del progreso urbanizador institucional se expande a otras esferas, en las que se parte por identificar a los tugurios a través de censos y otros mecanismos de información, que tienen su correlato visual en imágenes similares a la de Carlos Rodríguez “Así nacieron los tugurios” (figura 38), o a las fotos de los trabajos universitarios de diagnóstico y evaluación de los proyectos urbanizadores institucionales, que ejemplifican los sectores tuguriales de la ciudad (figura 39). Después de la identificación, sigue la evidencia de las problemáticas sociales de los tugurios como el hacinamiento, que legitiman la erradicación y reasentamiento (Figura 40 y 41). Por último, el punto de llegada, el traslado, el paso de un orden caótico a uno racionalizado donde los habitantes llegan a las casas dispuestas por las instituciones de vivienda, ya sea el ICT (Figura 42) o Corvide (Figura 43).

Se puede ver cómo los proyectos del ICT y Corvide, confluían en narrativas similares con los estudios urbanos universitarios y los trabajos de fotógrafos, puesto que se enmarcaban en regímenes interpretativos que se habían ampliado a diversos círculos, en este caso, bajo la idea de que el tugurio y el barrio popular constituían un problema y su forma respectiva de solución se basaba en una organización racional ante el caos que los caracterizaba. Las peculiaridades que comparten las fotos al mostrar los tugurios con sus habitantes y luego las casas construidas por las entidades estatales retratadas sin gente, sin los obreros que las hicieron, señalan esas mismas cosmovisiones compartidas. El tugurio es problemático si se le vincula con el estado en que viven las personas allí. Mientras que las casas del ICT son bien vistas desde su construcción misma, ya no importa la socialización que allí se dé, el espacio geométrico pareciera dar por hecho que las relaciones sociales y modo de vida de estos grupos cambiarían (aunque las mismas imágenes muestren las carretas a medio hacer, y las casas todavía inconclusas).

En ese sentido el modelo de progreso en el que se sustentaba la intervención social de estos sectores, concibe el espacio, la nueva espacialidad, como un agente de cambio de la sociedad. Así funcionaba la narrativa institucional, pero no necesariamente así se cumplía. Como se describió anteriormente las resistencias de varios sectores de tugurios, ponía de relieve que el problema no solo radicaba en mejorar las condiciones de vida en un nuevo espacio, sino que la misma toma de terrenos, y los proyectos urbanísticos que ya estaban planeados para

esos sectores y en el que las constantes oleadas migratorias del campo a la ciudad, se veía como un obstáculo para que ese tipo de proyectos avanzaran.

4.4. Suburbio, inmigración e infancia. La representación urbana de Carlos Rodríguez y Giovanna Pezzotti

El tema de la inmigración y el deterioro social de los espacios no era nuevo. Para fines del siglo XIX en Estados Unidos empiezan a construirse las raíces de un género que iba más allá de la reportería gráfica y después tomaría el nombre de Fotografía documental o Fotografía social. El género, iniciado por el fotógrafo Jacob Riis, se enmarcaba en la creciente población inmigrante en la ciudad de Nueva York, población que empezó a ser vista por los organismos institucionales como una cuestión peligrosa, no solamente por la pobreza en que vivían estas personas sino especialmente por su tendencia a la criminalidad. En 1880 los esfuerzos por erradicar la delincuencia lograron que se arrasara con el barrio Five Points, un lugar de confluencia de africanos, ingleses, judíos e italianos. Esto generó que las clases pobres simplemente se mudaran al barrio vecino Lower East Side.

La cruzada del reportero nacido en Dinamarca, Jacob Riis, introdujo algo nuevo. Empezó una expedición fotográfica en estos nuevos barrios marginales de la ciudad, no para vistas comerciales sino más bien para levantar información social de estos sectores, que permitiera una posible comprensión y dimensión del problema. Con la ayuda de amigos como el fotógrafo Stieglitz, y a menudo acompañado por la policía, fotografió los escuálidos cuartos de los habitantes de los suburbios sobre el Lower East Side. Sus fotografías fueron tomadas como divulgaciones de hechos sociales secretos. Mientras tanto Riis presentaba esas imágenes en las lecturas para la iglesia, a los grupos fotográficos y también a los fotógrafos amateur, alcanzando grandes audiencias a través de reproducciones a blanco y negro. Riis en artículos populares y libros relacionados con “La otra mitad”, como llamó al trabajo fotográfico sobre estos suburbios, subrayaba los usos de la cámara obteniendo pintorescas vistas de la ciudad.²⁵²

En la última década del siglo XIX, la mayoría de las ciudades americanas presentaban el problema de la llegada de inmigrantes y sus hijos. En Nueva York, especialmente, los

²⁵² Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as history. Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 1996) 170

inmigrantes del sur y el este de Europa estaban derramados en los concurridos barrios de la ciudad baja. Para un forastero como Riis, los suburbios parecían un caos de lenguas extrañas, raras costumbres, vestuarios, comidas, hábitos dañinos, educados en aterradoras calderas de pobreza y desesperación. No es de extrañar, entonces, que hacia el cambio de siglo la importancia de la ciudad hizo que muchos americanos, especialmente un nuevo grupo de académicos científicos sociales, conscientes de la “sociedad” como un “problema”, y de lo “social” como una nueva categoría de análisis, tuviera la responsabilidad y compromiso de afrontar esta problemática.²⁵³

La fotografía documental fue marcada por el descubrimiento del poder de la cámara como espejo de la sociedad para mostrar al mundo su propio reflejo. Fue una forma de despertar conciencia en la sociedad de un “problema”. La fotografía ofrecía una clara representación de lo que la retina del ojo humano ve pero que no siempre advierte. "*La cámara no miente*". Esta confianza en la cámara otorgó a la fotografía documental su mayor fuerza psicológica y atractivo: "*dice la verdad*" o también puede mostrar lo que nadie ha podido ver. Los fotógrafos como Riis tenían algo más que aportar que una simple instantánea. La fotografía transmitía imágenes de un mundo desconocido e inquietante para el grupo de los *establecidos* neoyorkinos.

La publicación de Jacob Riis *How the Other half lives: Studies among the tenements of New York*, transforma las descripciones urbanas a través de la tecnología fotográfica. Esta innovación, desde la perspectiva del poder, extendía más allá de la imagen misma la retórica de la observación directa como base para las afirmaciones de conocimiento sobre los materiales y el estado moral de los pobres urbanos. Riis invitaba a sus lectores a “ver por sí mismos” a través de la pretendida objetividad del lente de la cámara.²⁵⁴ En este libro, Riis proponía al lector juzgar por sí mismo. Sin embargo, el relato visual claramente se imponía al discurso escrito del libro. En sus imágenes, Riis relata los aspectos materiales de la pobreza vinculados con el alcohol y el cigarrillo, comportamientos sexuales inapropiados, criminalidad, violencia, etnias no nativas, mixturas raciales y enfermedad. Mientras que la intención de Riis era exponer y mejorar las brutales condiciones materiales de la pobreza de

²⁵³ Alan Trachtenberg .171

²⁵⁴ Reckner 101

Nueva York e incluso algunas veces reconoció las condiciones de explotación bajo las cuales los trabajadores pobres estaban forzados a laborar, su estilo narrativo reafirmó la asociación entre crimen, raza y pobreza, construyendo así una especie de identidad sociológica de los grupos sociales que habitaban los suburbios, que predominaba por encima de las condiciones de explotación en que estas personas vivían.²⁵⁵

De esta forma, la identidad racial y étnica, por ejemplo, de las bandas criminales de estos barrios, sirvieron para explicar la criminalidad, especialmente para la mayoría de los blancos, lectores de clase media – personas con poca experiencia directa de la cultura urbana de la calle.²⁵⁶

El fotoensayo de Riis *How the other lives* pone en cuestión cómo la fotografía puede funcionar como evidencia de unas proposiciones completamente diferentes a las de los usos oficiales que les quiso dar el autor . Sin embargo, la misma idea de recurrir a un fotoensayo, seguía reproduciendo esa misma ilusión de la mirada objetiva. El ensayo, que buscaba explicar las fotos, ponerlas en contexto y sobre todo generar una conciencia y una especie de redención de Riis por estas personas, va mucho más allá de producir un cierto ambiente de decoro. Estaba más bien vinculado con una promoción de una realidad referencial común: no un “realismo”, sino una “realidad”, era una ausencia de ficción, o incluso una “cientificidad”. Esto contrastaba precisamente con un libro que buscaba en el ensayo unido a la fotografía, una estrecha intimidad entre el ensayo personal o informal- con su énfasis en el “punto de vista” privado-, la memoria y la autobiografía, inscrita en el contexto de asociaciones personales y “perspectivas” privadas.²⁵⁷

Pues bien, estos intereses personales con que Riis quiso probablemente construir su libro, no se alejaban de esa representación científica de la pobreza en la cual su trabajo estaba inmerso: la puesta en público de un problema como la pobreza, asociado al crimen y a cuestiones raciales. El caso del fotógrafo Carlos Rodríguez puede que no sea muy distinto, aunque no haya producido una obra similar a un fotoensayo como la de Riis.

²⁵⁵ Reckner 101

²⁵⁶ Reckner 104

²⁵⁷ Mitchell 252

En algunos textos se han recopilado algunas de sus palabras sobre el origen de su oficio. Solía decir que no era un fotógrafo sino un reportero gráfico, y esto no quería decir tampoco que fuera un fotógrafo de prensa, recalca que eran dos cosas distintas.²⁵⁸ Este esfuerzo por rescatar más su condición de periodista que de fotógrafo, iba ligado a su interés por la noticia comunicada a través de la fotografía “lo suyo era estar en la calle a la caza del suceso de interés público”.²⁵⁹ Incluso desde sus inicios como fotógrafo le advertían que no se dejará llamar fotógrafo, sino reportero gráfico, porque él podía distinguir lo que era o no una noticia.²⁶⁰

Ese énfasis en la condición de reportero, iba de la mano con su oficio como fotógrafo independiente que elegía a su consideración lo que podía ser noticia, de este modo, sus fotos no las tomaba por un encargo en especial, sino más bien por la lectura que hacía de la realidad y el impacto o atracción que pudiera tener para venderlas posteriormente a los diarios de la ciudad. “yo mantenía en la calle buscando la noticia...Por eso muchas veces chivié a los fotógrafos de prensa. Cada rato aparecía en los periódicos fotos mías sobre hechos desconocidos”.²⁶¹

Las mismas palabras en que Carlos Rodríguez describía su oficio han sido reproducidas por las historias que se han construido en torno a él. Dar por sentado esta misma idea de reportero independiente al que solo le importaba la noticia, puede desdibujar un poco precisamente la práctica de documentar los hechos de transformación de la ciudad. Ese interés por la noticia, por la calle, claramente correspondía a una necesidad de contactar de forma “más directa” la realidad. En ese sentido, no se diferencia mucho de la obra de Riis. Los dos pueden considerarse como observadores que intentan dar cuenta de algo de forma menos ficcional y más real.²⁶² Así que lo que Rodríguez llamaba noticia puede también llamarse un problema.

²⁵⁸ Palabras de Carlos Rodríguez recogidas por Horacio Gil Pantoja en: *Carlos Rodríguez. Reportero gráfico*, Banco de la República (Medellín, Banco de la República 1991) s.p

²⁵⁹ Banco de la República, *Carlos Rodríguez. Reportero gráfico* (Medellín: Banco de la República, 1991)

²⁶⁰ Ricardo Aricapa Ardila, *Foto reporter: Carlos Rodríguez*. (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia – Dirección de Cultura Universidad de Antioquia, 1999) 13

²⁶¹ Aricapa 148

²⁶² También es ilustrativo que los dos hayan tenido contactos cercanos con la policía. Carlos Rodríguez después de trabajar en El Heraldo hasta 1941, ingresó como fotógrafo a la sección de detectivismo donde laboraría hasta 1949. Ver: Ricardo Aricapa Ardila, *Foto reporter...* 44

Su interés por los tugurios, la demolición, reubicación y rehabilitación (Figuras 8, 10 y 12) estaba inmerso también en esa misma intención de identificar problemas urbanos, dotarse de información sobre ellos para finalmente dar cuenta de su proceso de intervención y supuesto mejoramiento.

Un caso en oposición a esta lógica puede encontrarse en la obra de Giovanna Pezzotti. Pezzotti aprendió el oficio de la mano del mismo Gabriel Carvajal y los hermanos Rodríguez. Además trabajó un buen tiempo en Fotoelectro, almacén de insumos fotográficos de propiedad de Mario Posada, única compañía en la ciudad que comercializaba los productos e insumos que los fotógrafos requerían. A diferencia de este campo de fotógrafos empresarios, Pezzotti no eligió el camino de las grandes fotografías que mostraban el progreso de la ciudad o de las obras institucionales. Ella decidió poner de relieve una mirada desde esas otras manifestaciones de organización urbana y popular que también se gestaban en Medellín. Su trabajo se centró más en un reportero gráfico crítico, que daba más fuerza a la realidad de las comunidades y movimientos sociales de izquierda. Es de resaltar que esa perspectiva nace desde una mirada femenina, muy inusual para el mundo fotográfico de la época.²⁶³

En un panorama de agitación política intensa aparecen las fotografías de Giovanna Pezzotti sobre el surgimiento y las formas de vivir en los tugurios de la ciudad. Experiencia que derivó en que sus fotografías se alejaran del canon fotográfico que dominaba en el momento, distanciándose de la mirada de fotógrafos reconocidos como Jorge Obando (Caramanta 1894 - Medellín 1982) y Gabriel Carvajal (Medellín 1916-2008), quienes otorgaban un punto de vista más institucionalizado y estético de una Medellín rebosante de cambios urbanos, de consolidación de centros empresariales y turísticos. Ella eligió ser parte de los movimientos populares y de izquierda a finales de los sesenta y setenta liderados por el padre Vicente Mejía, quien fue el promotor del proyecto Frente Unido del también Padre Camilo Torres en

²⁶³ En Colombia, en la historia de la fotografía ha predominado más la figura masculina que la femenina. Prácticamente no aparecen mujeres en las historias de la fotografía publicadas en el país. El libro *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*, publicado por el Taller La Huella en 1983, no reproduce una sola fotografía tomada por una mujer. Uno de los más importantes libros *Testigo Ocular, la Fotografía en Antioquia, 1848-1950* de Santiago Londoño Vélez resalta que el nacimiento de la reportería gráfica o “la noticia visual” se debe a personajes como Carlos Rodríguez (Foto reporter), Francisco Mejía y Gabriel Carvajal. En su libro tampoco aparecen mujeres fotógrafas, y por supuesto, Giovanna Pezzotti no aparece en él.

Medellín. Al igual que Carlos Rodríguez (Foto reporter), Pezzotti muestra ese mundo de los tugurios y barrios populares de la ciudad, pero a través de fotografías mucho más íntimas, exploratorias y con afinidades políticas más claras que las de Rodríguez.

En esta fotografía hay una evidente muestra de que el relato visual debía ser diferente. Su finalidad no era tanto lo informativo y la objetividad del mensaje que comunicaba la imagen. Si las fotografías institucionales se enmarcaban en una representación del tugurio como problema urbano, en Pezzotti este es más bien una redención, una especie de lugar donde se originaba la esperanza y la revolución de clases oprimidas para su ascensión en la sociedad.

Esa aproximación entre lo religioso y lo político estaba influenciada por la misma dinámica política en la que Pezzotti participaba: la Teología de la Liberación que le llegó de la mano del padre Vicente Mejía, uno de sus grandes inspiradores y a quien acompañó un buen tiempo antes de exiliarse por amenazas contra su vida. Este sector de la iglesia que venía de la llamada “opción por los pobres”, difundida por la Teología de la Liberación, tuvo su acontecimiento central -en el caso de Medellín- con la II Conferencia del Episcopado Latinoamericano realizada en 1968. El compromiso que asumieron los curas “rebeldes” con los grupos sociales menos favorecidos, dejó de ser comprendido como una cuestión evangélica o de promoción social y se convirtió en un proyecto de liberación integral.²⁶⁴

En este mismo año, la movilización popular constituye la imagen del tugurio como el punto de encuentro entre esa rama militante de sacerdotes, con un fuerte sentido por la justicia social, y los pobres que buscaban respaldo para defender sus viviendas y no ser desplazados del lugar que ya habían tomado. (Figura 45)

²⁶⁴ Oscar Calvo Isaza y Mayra Parra Salazar, *Medellín (Rojo) 1968. Protesta social. Secularización y vida urbana en las jornadas de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. (Bogotá: Planeta, 2012)

Figura 45: Tugurio Camilo Torres



Fuente: Giovanna Pezzotti, “Sin Título”, Archivo Personal Eberhar Cano. 25 cm ancho x 20 cm largo. Papel. 196?

En esta foto, publicada en un periódico popular en 1968, a la par que se desarrollaba el Celam, el padre Vicente Mejía recalca: “Lo que sí podemos dejar en claro es que la Iglesia no está ni por una violencia ‘sistemática y apriorística’ ni por una no violencia estereotipada, pacifista y cómplice con una explotación y violencia institucionalizada pues el evangelio no da campo libre a la injusticia”. Así, la leyenda que acompaña a la foto es esta: “Dios hizo la Tierra para todos, y algunos hombres olvidan que son hermanos y concentran el poder

económico en sus manos impidiendo a los otros promoverse y realizar como imagen de Dios Creador”.²⁶⁵

La imagen hacía explícito que la situación no era solo de abandono y de falta de intervención del Estado, sino más bien todo lo contrario, una presencia del Estado que se veía como una coalición con los intereses de la élite. El Estado entonces era sinónimo de desconfianza, por lo que lo popular se convertía en una especie de recurso que hacía frente al Estado y sus intereses particulares, haciendo énfasis en el poder de la autonomía comunitaria como forma de empoderamiento social.

Esta dimensión popular era entendida como el resultado del trabajo de concientización realizado en los barrios y medios populares. Los "pobres" concientizados, inspirados por su fe religiosa, eran vistos como los actores de su propia liberación. "La voz de los pobres" se convirtió en el lema principal de este tipo de movimiento político religioso. Su dimensión progresista implicaba un cambio social y un proyecto de renovación de la Iglesia católica desde sus bases locales y laicas. “Se trataba de una teología ‘en perspectiva latinoamericana’ que se definía desde las experiencias sociales e históricas de América latina y pretendía encarnar las enseñanzas del Concilio Vaticano II en una realidad de violencia social y política”.²⁶⁶ De esta manera, buscaba en la fe cristiana y en el Evangelio de Jesucristo la inspiración para el compromiso contra la pobreza, en pro de la liberación integral de todo hombre.²⁶⁷

El discurso de la teología de la liberación influyó de forma considerable en algunos puntos de la urbanización de Medellín. Los valores de la autonomía y autenticidad de lo popular primaban frente a los modelos “impositivos” o externos a sus realidades socio-políticas locales. Se legitimaban las prácticas de auto-construcción y se asignaba gran valor identitario al trabajo manual, como una de las grandes características sociales a resaltar en lo popular (Figura 46). El trabajo no era un lastre y tampoco una expresión de unas condiciones indignas de explotación, sino más bien, una oportunidad que las mismas comunidades creaban para

²⁶⁵ “El evangelio no dá campo libre a la injusticia”, *Radar de la Montaña* (Medellín) Marzo de 1969: 6

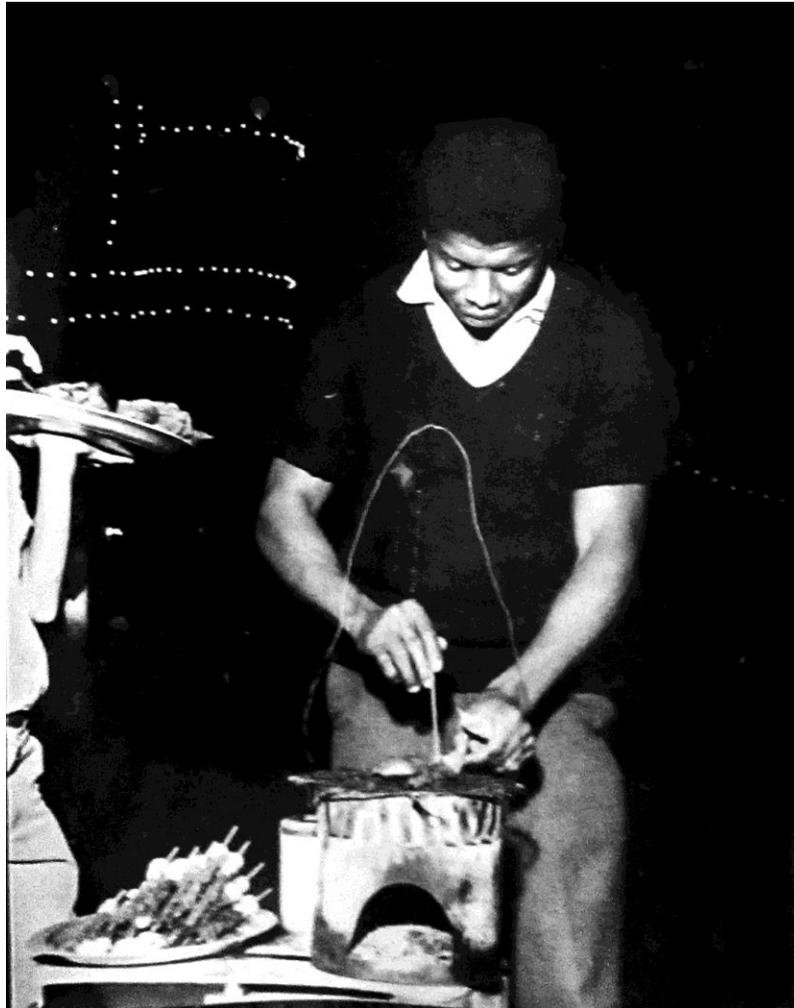
²⁶⁶ Malik, Tahar Chaouch, “La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica”, *Revista Mexicana de Sociología*. 69.3 (septiembre de 2007) 429.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032007000300002&lng=es&nrm=iso

²⁶⁷ Tahar 430

su propio progreso. Esa retórica de la autonomía, del trabajo y lo popular como forma de dar cuenta de la urbanización y la construcción que realizaban las comunidades sin la presencia del Estado, será una matriz importante en las fotografías que la gente utilizaba para contar la historia del surgimiento de sus barrios.

Figura 46: Vendedor de Chuzos



Giovanna Pezzotti, “Vendedor de chuzos”, Archivo Personal Eberhar Cano. 25 cm ancho x 20 cm largo. Papel. 1968

4.5 Urbanizaciones autónomas. La expresión visual de un conflicto entre el Estado y lo popular

Los desencuentros y desconfianzas mutuas entre el Estado y los grupos sociales que representaba el movimiento liderado por el padre Vicente Mejía, ponían de manifiesto un conflicto más amplio: el resquebrajamiento de las relaciones entre la élite, el Estado y los sectores populares. En la década del sesenta, la crisis de los patronatos obreros en las fábricas y el fracaso de barrios construidos para dominar a las masas, como el caso de la urbanización Villa del Socorro, indicaban que las formas de control social que habían sido diseñadas por las élites antioqueñas a partir de la religión estaban desmoronándose.²⁶⁸ Ante los cambios en la estructura urbana, la decadencia de la industria y la formación de una sociedad masificada, “la coalición políticamente dominante” había perdido gran parte de ese “pasado glorioso” representado en una sociedad que funcionaba perfectamente y de manera armónica, pero que luego se tradujo en una crisis social entendida como una crisis moral por pérdida de valores.²⁶⁹

Para el Estado los barrios de invasión eran una inminente amenaza social, mientras que para los sectores populares las instituciones estatales eran instrumentos que utilizaban las élites para desterrarlos e imponerles modelos de espacio y vida. La tensión latente entre estas dos formas de representar al otro, tendrían también su correlato visual en relación a la forma en cómo los sectores populares usaron las fotografías. Si había una narrativa basada en el progreso técnico-funcional, a esta se le contraponía una que también tenía una perspectiva de progreso, pero de carácter mesiánico.

En la década del cuarenta, antes de estas pujas entre el Estado y los sectores populares, pueden rastrearse imágenes que muestran que las intervenciones del Estado, por ejemplo de fuentes hídricas, eran muy bien recibidas por los habitantes. Un caso especial fue el de Villa Hermosa. La planta de filtros que se construyó en el barrio, se convirtió en un espacio recurrente para los habitantes, las familias o las parejas de esposos se retraban allí (Figura 47 y 48) y le daban a esa espacialidad un valor importante en la identidad del barrio, incluso esta

²⁶⁸ Oscar Calvo Isaza y Mayra Parra 34

²⁶⁹ Vilma Franco, *Poder regional y proyecto hegemónico: el caso de la ciudad metropolitana de Medellín y su entorno regional 1970- 2000* (Medellín: IPC. 2006) 319

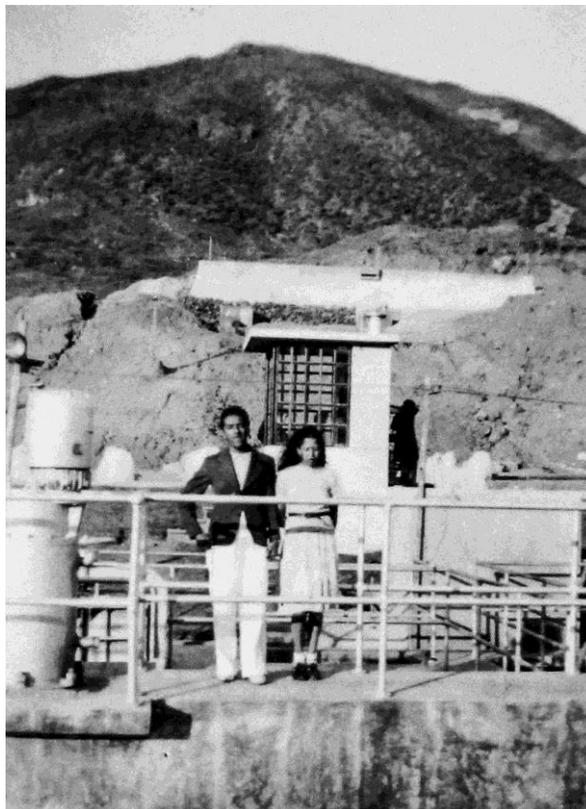
planta de filtros (figura 50) fue una postal turística que daba cuenta de su valor urbanístico (Figura 49)

Figura 47: Inicio de la Planta de Filtros barrio Villa Hermosa



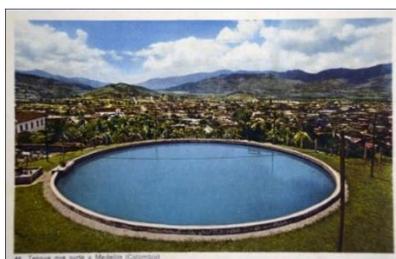
Hugo León Gutiérrez Zapata, "Historia de mi barrio: Villa Hermosa", Medellín, 31 de Julio de 1989, PM-CAM, Medellín, M 0334, ej.1

Figura 48: Planta de Filtros Villa Hermosa



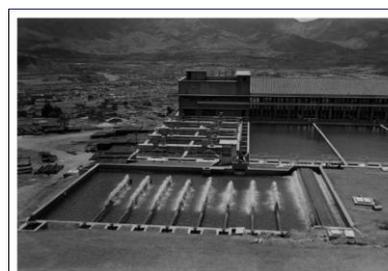
Hugo León Gutiérrez Zapata, "Historia de mi barrio: Villa Hermosa", Medellín, 31 de Julio de 1989, PM-CAM, Medellín, M 0334, ej.1

Figura 49: Tanque que surte a Medellín



Francisco Mejía, Tanque surtidor de agua en Villa Hermosa, BPP, Postal, s.f. BPP-F-012-0293

Figura 50: Los Filtros Villa Hermosa



Gabriel Carvajal, Los filtros Villa Hermosa, BPP, 9 x 12 cm, 1961, BPP-F-015-0494

Según la historia popular del barrio Villa Hermosa, este nombre al parecer se debe a una casa que se hizo famosa, construida en 1936 y de propiedad del matrimonio de Pedro Yepes y Soledad Mejía, provenientes del Retiro. La casa tenía en el portal un enorme aviso con letras rojas: “Villa Hermosa”. Esto sirvió como referente para los otros asentamientos, por lo que el barrio terminó adoptando este nombre. A diferencia de los barrios populares que se conformarían en el sesenta, el barrio Villa Hermosa tenía fuertes referentes de construcción muy ligados a las instituciones públicas, como por ejemplo el batallón de infantería Atanasio Girardot (1926), que incluso en 1938 ayudó a mejorar la carretera, los servicios de agua y luz. Al finalizar la década del 30, el municipio compró a Carlos Vázquez los terrenos del llamado sector Cucuruto para la construcción de la Planta de Filtros. En Cucuruto vivían algunas familias “varias [de] mujeres viudas y abandonadas dedicadas a lavar ropas de los ricos del centro”.²⁷⁰ No se tienen muchos detalles, pero claramente eran familias de bajos recursos que fueron desplazadas para la construcción de la planta.

Pero este tipo de acontecimientos no influyen mucho en esta narrativa como si se verá en otra historia de barrio más adelante. El papel protagónico de las instituciones oficiales que hicieron parte de la dinámica de poblamiento del barrio, como el batallón y las Empresas municipales, se convirtió en el eje estructurante de la forma de relatar la historia de barrio y así quedó patentado en las fotos que la acompañan. Especialmente la planta se considera como la creadora de un nuevo panorama para el barrio, aunque, también se señala que a fines de esta década del cuarenta se empieza a notar una fuerte recomposición social del barrio por la partida de antiguos residentes y la llegada de nuevos habitantes. El ambiente social se vuelve pesado dando lugar a robos, asesinatos y consumo de drogas por grupos juveniles. Las fotos que aparecen en esta historia todavía no tenían ese filtro político tan marcado como las de Giovana Pezzotti. No hay una relación de los habitantes como constructores del barrio. La creación de una planta de filtros se convierte en una unidad simbólica para contar la historia del barrio. Y también aparece el fervor religioso, que al igual que otros barrios de la

²⁷⁰ Hugo León Gutiérrez Zapata, "Historia de mi barrio: Villa Hermosa", (Medellín: Alcaldía, 31 de julio de 1989) PM-CAM, Medellín, M 0334

década del cuarenta, como La Milagrosa, ponen como eje visual todas las tradiciones carmelitas y fundaciones religiosas, en conjunto con la acción de la iglesia en el barrio.²⁷¹

Otro tipo de historia puede verse ya para la década del cincuenta. Y empieza a delinearse una visión muy parecida a la tierra prometida de la biblia. En una historia corta de 4 páginas que relata la llegada de una familia a Moravia, se describe cómo alguien les señaló el morro y les dijo que era el barrio Moravia "tierra de nadie, escombros, miseria, chatarra", a pesar de tal referencia decidieron ir allí porque la montaña de chatarra y pobreza, se les pareció a Jerusalén por lo que dijeron a sus hijos que podían instalarse sin ningún temor. Levantaron una choza y empezaron a buscar trabajo sin mucho éxito:

Todo empezó en una mañana lluviosa y fría del mes de abril de el año 1954. Llegaba de tierras distantes en compañía de mujer y un hijo de apenas cinco años de edad. Como equipaje solo traía en mi mente un cúmulo de recuerdos, de pasado ya vivido no olvidado. Pasado que me había dejado solo sin luz entre las sombras. Alguién se me acercó y me dijo, allá al frente Barrio Moravia tierra de nadie escombros miseria chatarra. Al escuchar la palabra chatarra conjugada con nadie que era yo en ese momento, dije a los míos vamos allá sin ningún temor ya que ese cerro se me parese a Jerusalén y sus montañas enmarcadas por la pobreza.²⁷²

Ese paisaje lúgubre, de tristeza, basura, soledad y desamparo era una constante en el barrio Moravia en sus inicios (Figura 51). Pero con la llegada de algunos curas como Vicente Mejía empezó a construirse una faceta distinta, con personas en pie, tugurios bien armados, familias trabajando de forma solidaria, en compañía de los líderes políticos que los apoyaban (Figura 59 y 60).

²⁷¹ Hugo León Gutiérrez Zapata s.p

²⁷² Irma Gallo P., "La historia de mi barrio Moravia" (Medellín: 30 Julio de 1990) PM-CAM, Medellín, M 0325

Figura 51: Sin título



Fuente: Anónimo, Sin título, Lugar: Barrio Moravia. Archivo Colectivo Camilo Vive-Medellín, 9 x 9 cm. Papel. [1968]

Varios barrios empezaron a usar sus imágenes para dar cuenta del barrio como un paisaje en el cual podían retratarse. En las historias populares que se construyeron por parte de los mismos habitantes, se puede ver incluso un contraste temporal que retrata en un mismo lugar dos generaciones distintas (Figura 52 y 53): en el caso del barrio La Rosa,²⁷³ se puede ver por ejemplo este tipo de uso, haciendo un contraste entre una niña de 1960 y otra de 1986 con el fin de mostrar el cambio de paisaje de un mismo lugar y la transición de un paisaje con características muy rurales (Figura 53) hacia un paisaje de construcciones urbanísticas de gran densidad (Figura 52). Dos modelos, dos generaciones diferentes en un mismo lugar pero con dos paisajes distintos. Incluso en este tipo de historias pueden verse algunos habitantes del barrio sobre la máquina retroexcavadora que simboliza los comienzos de la construcción de la parroquia La Asunción en 1952 (Figura 54). El uso de las fotos de esta

²⁷³ Este barrio está ubicado en la comuna Nor-oriental. Limita con los barrios Santa Cruz, Moscú N.1, El Zancudo, Berlín, San Isidro, Palermo y con el Río Medellín

historia, tiene como fin realizar una narrativa que contraste el antes y el después, en unas se habla del cambio del paisaje, en otras, se afirma que el barrio no ha cambiado en algunos aspectos como en su "arquitectura deforme".²⁷⁴

Figura 52: Barrio La Rosa



Carlos Alberto Arango Vélez; Aníbal Giraldo Arcila, "Historia de mi barrio: La Rosa ", Medellín, 14 de Julio de 1986. PM-CAM, Medellín, M 0183, ej.1

Figura 53: Barrio La Rosa



Carlos Alberto Arango Vélez; Aníbal Giraldo Arcila, "Historia de mi barrio: La Rosa ", Medellín, 14 de Julio de 1986. PM-CAM, Medellín, M 0183, ej.1

Figura 54: Construcción capilla La Asunción



Carlos Alberto Arango Vélez; Aníbal Giraldo Arcila, "Historia de mi barrio: La Rosa ", Medellín, 14 de Julio de 1986. PM-CAM, Medellín, M 0183, ej.1

²⁷⁴ Carlos Alberto Arango Vélez; Aníbal Giraldo Arcila, "Historia de mi barrio : La Rosa " (Medellín: Alcaldía: 14 de Julio de 1986) PM-CAM, Medellín, M 0183

Las imágenes que retratan cambios temporales en los espacios y el uso de maquinarias para la construcción de las capillas, son elementos discursivos muy importantes que se encuentran en muchas de las historias de los barrios de la ciudad. Son una constante en conjunto las imágenes de la construcción de iglesias, procesiones y desfiles religiosos (Figura 55).

Figura 55: Convite construcción vía de acceso al barrio Manrique Oriental



Guillermo León, Rojas Lopera, "La historia de mi barrio Manrique Oriental", Medellín, Septiembre de 1989, PM-CAM, Medellín, M 0073, ej.1

Pero en algunos barrios populares, se encuentran imágenes donde mostrar la gente construyendo sus propias viviendas, los andenes y las vías sin ningún rastro de la posible influencia de alguna institucionalidad en este proceso, es también una peculiaridad discursiva, por ejemplo en las imágenes del barrio Popular N° 1 (Figura 56).

Figura 56: Construcción capilla Popular # 1



Francisco Javier García Marulanda, "Trabajo de competencia de historia de los barrios en éste caso de mi barrio: Popular N° 1", Medellín, Julio 14 de 1986, PM-CAM, Medellín, M 0266, ej.1

Se dice que el barrio empezó con una invasión de terreno en 1959. La principal invasión se dio entre los años 1960 y 1962, y para 1963 ya todo el sector estaba tomado y cercado.²⁷⁵ Se resalta el apoyo del padre Vicente Mejía, entonces párroco de la iglesia San Martín de Porres, quien ayudó a solucionar problemas con el escuadrón de la fuerza pública que llegaba tumbando los ranchos, deteniendo a la gente y exigiendo el papel de compra del predio.

Posteriormente se organizaron como junta comunal y se le puso el nombre de Barrio Popular, luego surgió el Popular dos y luego el Playón de los comuneros. En medio de su construcción, el barrio tuvo muchos problemas con urbanizadores y propietarios privados. En la historia se

²⁷⁵ Francisco Javier García Marulanda, "Trabajo de competencia de historia de los barrios en éste caso de mi barrio: Popular N° 1" (Medellín: Alcaldía, Julio 14 de 1986) PM-CAM, Medellín, M 0266

cuentan algunos de los problemas territoriales internos del barrio como delimitaciones de terrenos, control de basuras, contrabando de luz y control de aguas residuales. Se destaca con mucho ahínco la llegada del Padre Federico Carrasquilla, que contribuyó a solucionar muchos problemas en el barrio, especialmente de servicios públicos y vivienda.

La influencia del padre Vicente en la organización comunitaria se hace evidente en las historias de los barrios y en las imágenes que hay en ellas. Especialmente se destaca lo que se denomina como “El convite”, que es la unión de gran parte de los integrantes del barrio para gestionar la construcción y dotación de infraestructura del propio barrio (Figura 56). Esta imagen del convite va a ser una constante visual en este tipo de barrios, junto a la movilización y la protesta (Figura 57).

Figura 57: Terminal de buses Popular # 1



Francisco Javier García Marulanda, "Trabajo de competencia de historia de los barrios en éste caso de mi barrio: Popular N° 1", Medellín, Julio 14 de 1986, PM-CAM, Medellín, M 0266, ej.1

Por ejemplo, en el barrio Villa Liliam o el barrio Belén Rincón, se muestra a través de la imagen cómo los mismos habitantes construyen el andén, desde niños hasta adultos (Figura 58). También se ilustran historias más personales de la construcción de las propias casas con

el esfuerzo de los mismos que la habitaban (Figura 59) y el trabajo colectivo para pavimentar las calles a través de la venta de empanadas.²⁷⁶

Figura 58: Convite para construir anden barrio Villa Liliam



Oswaldo Gutiérrez Garzón, "Trabajo sobre la historia de mi Barrio Villa Liliam, parte alta".
Medellín, 31 de agosto de 1989, PM-CAM, Medellín, M 0291, ej.1

Figura 59: Arreglando el camino en la Frontera, Barrio Belén Rincón



Aura Rosa Jaramillo de Maya, "Historia de mi Barrio : el Rincón de Belén", Medellín, 1984, PM-CAM, Medellín, M 0093, ej.1

²⁷⁶ Aura Rosa Jaramillo de Maya, "Historia de mi Barrio: el Rincón de Belén" (Medellín: Alcaldía, 1984) PM-CAM, Medellín, M 0093

La historia del barrio la Esperanza en Castilla ilustra muy bien esta relación entre convite, Teología de la Liberación y fotografía popular. En este barrio toman importancia crucial la parroquia y los sacerdotes, porque entorno a estos dos elementos gira su historia. Se destaca el conflicto por la legalización del terreno de la Junta de Acción Comunal con los familiares de Juan de Dios Cock, quién había dado el terreno de forma verbal.

La Esperanza pasó de ser un barrio sin servicios públicos, alcantarillado, escenarios educativos, recreativos y culturales e iglesia; a tener todo esto y hasta más. De la mano de los sacerdotes de la Comunidad Asuncionista, cuyo origen era belga, se construyeron lugares y entidades como un centro de salud, una biblioteca, un colegio cooperativo y hasta una cooperativa de ahorro y crédito.²⁷⁷

En las fotos de este barrio puede verse desde el principio la construcción de la iglesia por niños, los cuales cargan cajas y baldes en un trasfondo de piedra y tierra. También pueden apreciarse imágenes sobre la primera casa de la Junta de Acción Comunal. Luego se muestran más fotos mostrando a la comunidad cavando y removiendo piedras. La pala, la tierra y la piedra se convierten entonces en elementos fundamentales para dar cuenta de una historia que se construye.

La idea de autoconstrucción se define así: "Construir es colaborar con la tierra, imprimir una marca humana en un paisaje que se modificará para siempre: es también contribuir a ese lento cambio que constituye la vida de las ciudades".²⁷⁸

²⁷⁷ Carlos Andrés Cañaverall Usuga, Aportes para la reflexión y socialización de las prácticas comunitarias del barrio La Esperanza - Castilla en la ciudad de Medellín, Tesis pregrado, Universidad de Antioquia, 2007, p. 36

²⁷⁸ Luis Emiro Alvarez Buenagente, "Las voces de la Esperanza: (o de cómo la Esperanza se hizo realidad)", Medellín, Agosto de 1989, M-CAM, Medellín, M 0507, p.13

Figura 59: Convite Barrio La Esperanza



Anónimo, Convite Barrio La Esperanza, Carlos Andrés Cañaveral Usuga, Aportes para la reflexión y socialización de las prácticas comunitarias del barrio La Esperanza - Castilla en la ciudad de Medellín, Tesis de pregrado en Antropología, Universidad de Antioquia, 2007

Figura 60: Barrio La Esperanza



Anónimo, Convite Barrio La Esperanza, Carlos Andrés Cañaveral Usuga, Aportes para la reflexión y socialización de las prácticas comunitarias del barrio La Esperanza - Castilla en la ciudad de Medellín, Tesis pregrado en Antropología, Universidad de Antioquia, 2007

Conclusión

El uso de las fotografías institucionales para clasificar e identificar los problemas urbanos de la ciudad, se basó en una asociación del tugurio con la infancia, la pobreza y la masificación, que podía desencadenar en la perspectiva del Estado en potenciales actos criminales o revolucionarios. Esa misma mirada del Estado hacia los habitantes de los tugurios y de los barrios populares se extendió a otros círculos como facultades de ciencias sociales de universidades públicas como la Universidad de Antioquia y en la obra de fotógrafos independientes como Carlos Rodríguez. Las fotografías que se usaban en las diferentes ponencias e informes, trascendieron la perspectiva clínica de finales de los años cincuenta a una interpretación más sociológica sobre la masificación y sus consecuencias para la ciudad a finales de la década del sesenta, y se extendería en la década del setenta. De esta interpretación sociológica se derivan imágenes más complejas como los fotomontajes, que articulaban diversos momentos caóticos urbanos para señalar las dimensiones de las problemáticas y la urgencia de intervenirlas racionalmente.

Desde la historia del barrio popular y sus imágenes se puede concluir que el barrio no es sólo una construcción física habitacional, sino también una construcción simbólica que resalta los valores de la autonomía comunitaria, con la cual se resiste y se toma distancia del intervencionismo estatal. La ausencia de las máquinas y de cualquier persona u objeto que aluda al Estado, mientras se exalta el trabajo manual y comunitario es el signo visual que señala el conflicto de lo popular con las esferas del Estado. Esa cuestión del Estado como actor ausente en las fotografías de carácter social o popular se debe entender como una resistencia y una distancia que forja una identidad de los barrios en contraposición al Estado. No quiere decir esto que los barrios se construyeron solos, tampoco que se gestionaron solamente con recursos propios. La cuestión es que precisamente la relación de hostilidad con la institucionalidad para gestionar estos recursos, hace que el Estado no haga parte de sus historias expresada en las imágenes. No son dos ciudades, tampoco dos historias paralelas, las fotos expresan la relación conflictiva entre lo popular y la élite traducida en las obras de la institucionalidad estatal. Su ausencia es entonces una presencia negativa que indica su inconformidad contra el sector de la opulencia.

Sin embargo, las fotografías institucionales y populares recurrieron a la infancia como símbolo para justificar el cambio urbano. Para lo institucional, el carácter vulnerable de los niños justifica la intervención inmediata del Estado. Para lo popular, los niños son el símbolo de la nueva generación. Ellos representan el progreso por su vulnerabilidad y a la vez porque se les asocia con alegría y esperanza. En las fotografías institucionales, la infancia está representada de forma lastimera, triste, apabullante. En lo popular se les representa con felicidad. Pero para ambos, la infancia es el sujeto protagónico de la nueva urbanización, ya sea porque corre peligro o porque simboliza un futuro prometedor. Las dos miradas implican una noción de progreso. La institucional la construye a partir en la ciencia y en la intervención efectiva del Estado. Para los habitantes de los barrios populares, el progreso se alcanza a través del trabajo comunitario y autónomo frente al Estado.

Conclusiones

En este trabajo se abordó el estudio de la fotografía desde dos grados escenarios: el turismo y la urbanización en el periodo 1940 - 1980. La investigación se concentró en los usos y funciones de las fotografías por parte de las entidades estatales encargadas de la administración de la planeación urbana y el turismo de la ciudad, en conjunto con la producción visual utilizada por los habitantes de los barrios e integrantes de movimientos sociales de carácter popular. Las dependencias estatales como también los sectores populares construyeron diferentes representaciones visuales de la ciudad, mediante las cuales promovían una identidad de acorde a sus respectivos intereses. Estas instituciones y actores estuvieron conociéndose y enfrentándose a partir del uso de las fotografías en un periodo de una acelerada transición demográfica, de crecimiento físico de la ciudad y de fuertes conflictos sociales generados por la implementación de proyectos urbanísticos a gran escala que buscaban modernizar y anclar a Medellín en una economía global.

Las principales corrientes historiográficas que han predominado en el estudio de la fotografía en Medellín construyeron su historia preguntándose sobre cómo las fotos ilustran un progreso técnico y artístico de la mirada de los fotógrafos, donde las instituciones y las lógicas del poder quedan reducidas a un segundo plano. Este trabajo se alejó de esta postura, aunque tampoco se acogió a la idea que considera a las imágenes como objetos a través de los cuales se manipulan los deseos de las masas, como si las fotos tuvieran por sí mismas un poder total y efectivo.

A diferencia de esas dos posturas, se propuso entender las imágenes fotográficas como una tecnología socioespacial que posibilitaba administrar y gestionar el conocimiento del espacio en conjunto con otras tecnologías. El hecho de que esta investigación no diera exclusividad a las fotos, como una fuente única que explica los procesos que las instituciones y actores desarrollaban, permitió, por ejemplo, que este trabajo pudiera analizar también otro tipo de materiales, como imágenes publicitarias, mapas, planos y textos, que se vinculaban con las estrategias de cada grupo para imponerse ante otros y que, por tal motivo, dialogaban con las

fotos y posibilitaban entender de mejor forma los alcances y límites que estas tenían. La fotografía como tecnología socioespacial pone su foco de atención en esos intersticios en donde se lucha por imponer una idea a un espacio social determinado. Entendida así, no interesaba tanto ver cómo miraba un fotógrafo la sociedad como artista, ni tampoco cómo se manipulaba y dominaba a la sociedad con los mensajes que las instituciones les daban con las imágenes. En vez de ello, al concebir la fotografía como una tecnología, se trató de analizar las posibilidades que las fotos ofrecen a los actores en disputa por el espacio de la ciudad para obtener información y conocimiento con el fin de coordinar estrategias de acción definidas en el espacio urbano. De este modo, las tecnologías pueden ser utilizadas por diferentes actores con diferentes intenciones que pueden complementarse o enfrentarse entre sí.

La narrativa visual de las fotografías usadas por la Oficina de Turismo de Medellín fue estableciendo convenios con fotógrafos. La innovación de la fotografía a color fue usada por la Oficina de Turismo para refinar una industria encaminada a vender la ciudad estableciendo visualmente, y de forma más llamativa, una marca de ciudad que fue cambiando y añadiendo símbolos a su imagen. Así, a la ciudad industrial de los años cuarenta, se le añadió la ciudad jardín en la década del cincuenta, y en los dos decenios siguientes se sumaron las orquídeas, las mujeres y el avión. Todos construían un sistema discursivo mediante el cual se ofrecía un sello distintivo de Medellín al mundo para ser consumida turística y comercialmente. Esta representación visual de una marca urbana fue cambiando a una escala con pretensiones más globales, especialmente en las décadas del sesenta y el setenta, en una apuesta por hacer del turismo una industria exitosa económicamente para las élites de la ciudad. Inicialmente, Medellín fue pensada como una ciudad donde las flores ofrecían al mundo un paraíso de “eterna primavera”, y al empezar la década de los setenta, con la experiencia de la celebración de varios congresos en la ciudad, el discurso turístico cambió hacia una Medellín que tenía la infraestructura para ser sede de los más importantes eventos a nivel latinoamericano y del mundo.

La función idealizadora de la fotografía en la gestión turística de la ciudad, estaba ligada con una función mucho más material, incluso menos estética y más técnica. La fotografía en el diseño y la planeación de la ciudad para ajustar su espacio a los cánones urbanísticos de la

época. Se buscó en esta parte entender la forma en que se retrataron las nuevas espacialidades de la ciudad, los megaproyectos y la intervención en asentamientos no controlados por el Estado, como aquellos registros fotográficos aéreos de la Alpujarra y las urbanizaciones formales y “piratas”. También se analizó el uso de las fotografías aéreas y las panorámicas por parte de Planeación Municipal, en que se pudo establecer cómo la fotografía tenía la función de ser un potente agente para la erradicación de tugurios y una novedosa forma de comunicación interinstitucional para agilizar la acción dentro de las mismas dependencias estatales, que les permitía ejecutar de forma más eficaz los proyectos. Todo ello confluía con las directrices y programas que venían del Plan Piloto, pero a su vez, el uso de las fotografías evidenciaba la necesidad de actualizar el conocimiento de las nuevas realidades del espacio urbano, puesto que los informes del Plan Piloto no se ajustaban a los cambios que la ciudad había tenido. En este sentido, la fotografía permitió cerrar la brecha cognoscitiva acerca de los espacios y grupos sociales que no estaban controlados o que obstaculizaban los proyectos urbanísticos que estaban pendientes por ejecutarse.

Las formas en que se clasificaba a estos grupos sociales no controlados desde las fotografías, por parte de las entidades estatales y por los mismos sectores populares, expresaban una hostilidad mutua. Las instituciones de planeación usaron las imágenes para identificar y clasificar los grupos humanos y los peligros que se les asociaban desde la perspectiva del Estado, y también se observó cómo las fotos servían para construir identidades barriales en oposición a la lógica del poder establecida. Desde el uso y significación de las imágenes de los sectores populares, se concluye que el barrio no es solamente una construcción física habitacional, sino también una construcción simbólica que connota autonomía comunitaria frente al Estado, y en la que prevalece el esfuerzo de sus integrantes en vez de los apoyos institucionales. Esa cuestión del Estado como ausente en las fotografías de carácter social o popular es una forma de expresión visual de la inconformidad, de la resistencia y desconfianza de las comunidades populares hacia las instituciones y maquinarias estatales. Esto se hace más evidente a partir de la década del sesenta, cuando las intervenciones del Estado fueron tomando fuerza mediante los desalojos y los traslados abruptos de los tugurios y de otros grupos populares para construir nuevas espacialidades, como algunas calles y el centro administrativo, proyectos que expulsaron sectores populares que fueron a parar a las periferias de la ciudad.

Los discursos de autonomía y la gestión popular se fueron expandiendo a partir de esa relación de hostilidad con la institucionalidad por la disputa de quiénes eran los sujetos y protagonistas del cambio en la ciudad.

Esta oposición que se expresa en las fotos tanto a nivel institucional como popular, no quiere decir que Medellín esté conformada por dos ciudades paralelas. Las fotos estatales y barriales muestran la relación conflictiva entre la élite y el sector popular. La clasificación e identificación clínica y sociológica de entidades como el Departamento Administrativo de Planeación y la expresión político-religiosa de las imágenes populares, confluyen en una noción del progreso que asciende, pero que se logra a través de diferentes caminos. El primero es el conocimiento científico y técnico; el segundo, el trabajo y la solidaridad comunitaria.

De este modo, la fotografía como una tecnología socioespacial tiene funciones micropolíticas que se enfrentan directa e indirectamente entre sí. Ya sea para clasificar e identificar a otros como también para fortalecer simultáneamente procesos identitarios. Esto demuestra que las fotos no contienen en sí mismas una dominación, y que por el simple hecho de utilizarlas no se está reproduciendo (automáticamente) un sistema de representación del poder. Los usos de las fotos dependen de las lógicas representacionales con que se utilizan, y por ello, pueden ser instrumentos útiles para la esfera estatal como también para intereses y estrategias populares. Por ello, una misma tecnología puede usarse por diferentes colectividades para luchar y diferenciarse entre sí.

Además, los usos urbanos de la fotografía se enmarcan en una relación de dependencia entre el turismo, la planeación y las formas como se clasifican e intervienen los espacios ocupados por los sectores populares. Esa correspondencia consiste en el hecho de que tanto los promotores turismo como las autoridades encargadas de la planeación y los sectores populares, se están observando entre sí para disputarse el proceso y el protagonismo de la urbanización. Las narrativas visuales son los medios en que se interpelan cada proyecto e idea de ciudad. Estas formas visuales expresan un conflicto socioespacial en el que la fotografía no es tanto un instrumento de comunicación como de observación y de

convencimiento interno para fortalecer y legitimar las acciones institucionales contra los otros modelos que sobreviven o apenas nacen en la ciudad. Por otro lado, también sirven para el convencimiento y reconocimiento de que hay una forma de vida sin el Estado, donde la comunidad y solidaridad (como en el “convite”) son formas de acción distintas a la construcción de ciudad que se hace “desde arriba”. Cada actor tiene en estas luchas una temporalidad, una concepción de progreso que los caracteriza.

Las imágenes del turismo son los proyectos futuros, de algún modo, los referentes que la planeación está buscando que se logren tal como turísticamente se necesitan. Las fotografías turísticas reproducen la ideología de la élite empresarial que ve en el turismo una nueva fuente de riqueza. Por ellos, la función de las imágenes es mostrar hacia afuera los sueños urbanos hechos realidad. Las fotografías turísticas “¡a todo color!” le imprimen el empaque de mercancía a la ciudad para poder venderse y posibilita que el espacio mismo pueda viajar y llegar a otros lugares. De esta manera, la fotografía turística hace de los lugares turísticos unos espacios movedizos que pueden llegar a los ojos de cualquier persona en cualquier lugar. Sin embargo, la noción de progreso que estas fotografías transmiten es estática. La ciudad se representa en el culmen de la modernización y por ello es digna de ser visitada tal como se muestra en las fotos. Por otro lado, las entidades planeadoras saben que esos espacios no funcionan tan bien como el turismo lo requiere. De hecho, el sentido de la planeación urbana surge de considerar que la ciudad no está terminada -en contraposición a lo que se cree desde el sector turismo- sino que apenas se está construyendo. Por eso, sus imágenes son más detalladas e informativas, pero igualmente con una finalidad futura: la posibilidad de intervenir y mejorar los espacios retratados. El progreso que ilustran las fotografías usadas por las entidades planeadoras están vinculados a un espacio que debe ser cambiado y por tanto es maleable si se aplican los conocimientos necesarios.

En el turismo se manifiesta cómo se vendía una ciudad moderna y se buscaba disponerla al disfrute del visitante, mientras que desde el ámbito de la planeación urbana se transformaba el espacio con referentes funcionales usando la fotografía como instrumento de información espacial, con fines como la erradicación de viviendas informales y otro tipo de construcciones. Cuestión diferente se da en el uso popular de las imágenes. La recepción y

la reacción frente a tales proyectos estatales y de élite por parte de los habitantes de los nacientes barrios populares a través de las fotografías, señala igualmente una noción de progreso, pero con una significación distinta. Las imágenes de la urbanización producidas por fotógrafos independientes y por los mismos habitantes de los barrios, trazan una narrativa que no se basa en cuestiones técnico-científicas, como sí ocurre en el caso de la planeación o en obras acabadas y brillantes como las que se construían con fines turísticos. Más bien, este tipo de imágenes de carácter popular se enfocan en una retórica de la construcción con base en el esfuerzo y la autonomía de gestión de sus propios habitantes. Si a nivel institucional la fotografía tiene valores de ornamentación y de precisión geométrica, en la fotografía popular, en cambio, se promueven los valores del trabajo cooperativo autónomo al Estado. En las imágenes institucionales el espacio en sí mismo es la prioridad y lo social el problema a solucionar; en lo popular lo importante es mostrar a la gente en acción, interviniendo con sus propias manos el barrio, de manera que el aspecto social y comunitario pareciera ser la salvación.

La fotografía como tecnología protagonista en la lucha por la producción del espacio en Medellín entre las décadas de 1940 y 1980 señala cómo las imágenes se vincularon a una idea de progreso del espacio urbano: una partía de la estética del consumo y el conocimiento técnico-científico para transitar el camino hacia una modernidad soñada, el otro, basado en la solidaridad del trabajo colectivo, tenía el propósito de alimentar una esperanza redentora. Así, Medellín se debate conflictivamente entre una “industria sin chimeneas” que funciona “a todo color”, transformándose a través de la máquina y el conocimiento científico, y un espacio urbano popular con una fuerte reticencia al Estado, donde los grupos sociales traducen el cambio urbano en una “salvación mesiánica” forjada a partir del trabajo comunitario autónomo.

Pero más allá de estas diferencias en el significado, los usos de las fotografías por parte de ambos actores confluyen en una misma funcionalidad de las fotos: su capacidad de ofrecer un realismo espacial. Todas se basan en el estatuto de verdad que la fotografía les ofrece para dar cuenta de quién y cómo produce o crea el espacio. Ese valor “real” de las imágenes es el factor donde se sintetiza el poder político y transformador que tienen para intervenir y luchar por el espacio de la ciudad. La necesidad de crear evidencias, registros, pruebas y artefactos

visuales que resguarden la historia del proceso urbano que cada actor realiza, ya sea institucional o popular, permite gestionar y administrar las representaciones urbanas que buscan implementarse sobre la urbanización y la forma social que allí debe prevalecer.

Esta participación de la fotografía y de reconocidos fotógrafos como Gabriel Carvajal, Mario Posada y Carlos Rodríguez, pero también y de fotógrafas marginales como Giovanna Pezzotti, muestran que un oficio que se ha valorado usualmente como artístico y que se ha destacado por ser una huella que no deja olvidar el pasado, también tiene vínculos y participaciones activas con instituciones de poder y con sectores de oposición y resistencia. Que sus producciones fueron hechas no solo con una mirada desde el espíritu artístico, sino que también, construían sus perspectivas desde las exigencias e intereses económicos o políticos de instituciones y de lógicas de poder concretas.

Finalmente, este trabajo deja abiertas varias líneas de trabajo que podrían explorarse más adelante. Una primera línea consiste en determinar el impacto de las fotografías turísticas de Medellín a nivel nacional e internacional. Identificar los lugares a donde llegaban la publicidad de la ciudad en la década del sesenta permitiría analizar los alcances de la Oficina de Fomento y Turismo y la recepción de esas fotos en otros países o ciudades. Además, queda todavía por explorar el material visual turístico del archivo de Mario Posada (Movifoto), el cual aún no está disponible para la consulta pública y que puede aportar material importante para comprender la forma como se fabricaban las identidades comerciales de Medellín y de otras ciudades a nivel nacional. Esto permitiría, entre otras cosas, abrir la discusión en el campo de la historiografía de la fotografía sobre cómo se introdujeron los fotógrafos colombianos a la industria turística, por ejemplo, el caso de los vínculos del fotógrafo bogotano Hernán Díaz con la Corporación Nacional de Turismo.

Otro tema que se desprende de este trabajo para un estudio a futuro es la exploración de los repertorios fotográficos de instituciones estadounidenses que financiaron investigaciones sobre el estado de la urbanización en Colombia durante la década del setenta. Esto contribuiría a entender por qué se usaron fotomontajes, los cuales nacieron en movimientos anarquistas y se harían famosos posteriormente con el constructivismo ruso. También queda por explorar el uso de las fotografías por parte de la Asociación Colombiana de la Facultad de Medicina y su papel en la intervención de los tugurios de ciudades colombianas como

Cali, Pereira, Bogotá y Barranquilla. Esto podría ofrecer un rico análisis comparativo sobre el uso de la fotografía en las reformas urbanas de las ciudades colombianas.

Otra línea que podría resultar muy productiva y es la que se refiere a las relaciones entre el Instituto Agustín Codazzi y la planeación urbana de las ciudades. Las contribuciones de este instituto en el campo cartográfico, y en la toma sistemática de fotografías aéreas y en las respectivas categorías que se manejaban para su interpretación, puede brindar elementos para comprender la recepción científica del uso de las imágenes enfocado al estudio del espacio.

Fuentes y Bibliografía

Fuentes manuscritas

Archivo Histórico de Medellín (AHM)

- Fondo Alcaldía, Sección Oficina Municipal de Fomento y Turismo; Sección Departamento de Fomento y Turismo; Sección Departamento Administrativo de Planeación; Sección Despacho del Alcalde; Sección Secretaría de Gobierno
- Fondo Radioperiódico El Clarín

Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (BLAA)

Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad Eafit, Medellín (BLEV)

- Sala patrimonial, Guías Turísticas

Biblioteca Nacional, Bogotá (BN)

Centro de Documentación de Planeación Municipal, Medellín (PM-CAM)

- Colección “Concurso escriba la Historia de su Barrio”

Universidad de Antioquia, Sala Patrimonial (Medellín)

- Colección de Tesis de grado, Sala Antioquia

Entrevistas

Diter Castrillón, Entrevista realizada por Oscar Iván Calo Isaza, Medellín.

Fuentes visuales

Archivo Colectivo Camilo Vive-Medellín (CCVM)

- Colección fotográfica Vicente Mejía
- Colección de prensa

Archivo Histórico de Antioquia (AHA)

- Fondo Carlos Rodríguez

Archivo Personal Eberhar Cano (APEC)

Archivo Personal Luz Posada de Greiff (APLPG)

- Colección Postales

Biblioteca Luis Angel Arango (BLAA)

- Mapoteca

Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad Eafit, Medellín (BLEV)

- Sala patrimonial, Guías Turísticas

Biblioteca Pública Piloto, Archivo Fotográfico

- Colección Gabriel Carvajal

Centro de Documentación de Planeación Municipal, Medellín (PM-CAM)

- Colección “Concurso escriba la Historia de su Barrio”

Periódicos y Revistas

El Colombiano (Medellín) 2015

La Ciudad (Medellín) 1955 - 1959

Life Magazine (Estados Unidos) 1950

Progreso tercera época (Medellín) 1942

Progreso. Órgano de la Sociedad de Mejoras Públicas (Medellín) 1949 - 1959

Radar de la Montaña (Medellín) 1969.

Revista Semana (Bogotá) 2015

The New York Times (New York) 2015

Impresos

Anónimo. *Guía de Medellín*. Medellín: Fernando Gómez Martínez, 1956. (BLEV).

Anónimo. *Guía Turística de Medellín*. Medellín: Compañía Colombiana de Turismo, 1943. (BLEV).

Anónimo. *Medellín. Exposición Nacional*. Medellín: s.e, 1944. (BLEV).

Anónimo. *Medellín*. Medellín: Interpint, 1978.

- Asociación Colombiana de Facultades de Medicina. *División de estudios de población; Organización Corona. II Seminario nacional sobre urbanización*. Bogotá: ASCOFAME, 1969.
- Cardona G., Ramiro. *La ciudad de la gente*. Bogotá: Asociación colombiana de facultades de medicina y del Population Reference Bureau, 1974.
- Corporación Nacional de Turismo, *Quinta de Bolívar. Guía turística oficial*. Medellín: Movifoto, s.f. (BN)
- Guttman Sterimberg, Edith y Departamento Administrativo de Planeación. *Criterios sobre renovación urbana. Ponencia presentada al X Congreso Nacional de arquitectos*. Cúcuta: Departamento Administrativo de Planeación, 1966.
- Instituto de Crédito Territorial, *El problema de la vivienda en Colombia. Planteamiento y soluciones*. Bogotá: ITC, 1958. (PM-CAM).
- Instituto Metropolitano de Valorización de Medellín. *Obra 203*. Medellín: INVAL, 1956. (PM-CAM)
- Oficina de Fomento y Turismo de Medellín y Empresa Colombiana de Turismo. *Medellín guía—guide. Turismo y Fomento de Medellín*”. Bogotá: s.e, 1960. (BLAA)
- Solano, Armando. *Colombia: País de ciudades, 1947*. Bogotá: Antena, 1947. (BLEV).
- Valencia César y Cadavid, Jorge. *El Centro Administrativo de la ciudad, informe*. Medellín: marzo de 1968. (PM-CAM).
- _____. *Estudio del centro de la ciudad*. Medellín: Departamento Administrativo de Planeación y Servicios Técnicos, 1968.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trota, 1998.
- Agamben, Giorgio. “*¿Qué es un dispositivo?*”. *Revista Sociológica* 26.73 (2011): 249-264
- Almandoz, Arturo. “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana” *Perspectivas urbanas* 1 (2002): 29–39.

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Medellín: Pepe, 1970.
- Arango, Luz Gabriela. *Mujer, Religión e industria. Fabricato 1923-1982*. Medellín: Universidad de Antioquia-Universidad Externado de Colombia, 1991.
- Aricapa Ardila, Ricardo. *Foto reporter: Carlos Rodríguez*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia – Dirección de Cultura Universidad de Antioquia, 1999.
- Banco de la República, *Carlos Rodríguez. Reportero gráfico*. Medellín: Banco de la República, 1991.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1992.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Letrae, 1978.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1999.
- _____. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Berger, John. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Botero, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*. Medellín: Concejo de Medellín, 1994.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. 2005.
- Calvo Isaza, Oscar y Parra Salazar, Mayra. *Medellín (Rojo) 1968. Protesta social. Secularización y vida urbana en las jornadas de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. Bogotá: Planeta, 2012.
- Cañaveral Usuga, Carlos Andrés. *Aportes para la reflexión y socialización de las prácticas comunitarias del barrio La Esperanza - Castilla en la ciudad de Medellín*, Tesis pregrado: Universidad de Antioquia, 2007.
- Castells, Manuel. *La cuestión urbana*. Barcelona: Siglo XXI, 1976.
- Cosgrove, Denis *Photography and flight*. London: Reaktion books, 2010).

- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.
- Departamento Administrativo de Planeación. *Medellín: una ciudad que se piensa y se transforma. Departamento Administrativo de Planeación 50 años (1960 - 2010)*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2011.
- Departamento de Planeación Metropolitana. *Barrio Corazón de Jesús: diagnóstico y propuesta para su intervención, documento interno: Plan zonal del centro*. Medellín: Departamento Administrativo de Planeación Metropolitana, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- _____. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós. Barcelona. 2004.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Durand, Regis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen, 1984.
- Farnsworth-Alvear, Ann. *Dulcinea in the Factory. Myths, morals and women in colombia's industrial experiment, 1905-1960*. Durham and London: Duke University press, 2000.
- Foucault, Michel. Espacios Otros". *Versión. Estudios de comunicación y política* 9 (1999): 15-26
- Franco, Vilma. *Poder regional y proyecto hegemónico: el caso de la ciudad metropolitana de Medellín y su entorno regional 1970- 2000*. Medellín: IPC. 2006.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977..
- Frietsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

- Gallagher, Victoria J. y Zagacki, Kenneth S. "Visibility and Rhetoric: Epiphanies and Transformations in the "Life" Photographs of the Selma Marches of 1965". *Rhetoric Society Quarterly* 37.2 (2007): 113-135
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbano*. Buenos Aires. Eudeba, 2010.
- Gernsheim, Helmut. *A concise history of photography*. New York: Dover publications, 1986.
- Giraldo, Hernán. *Aeropuerto Olaya Herrera, el Aeropuerto de Medellín*. Medellín: Aeropuerto Olaya Herrera, 2006.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.
- Gorelik, Adrián. *La Grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- _____. "Ciudad, modernidad y modernización" *Universitas Humanística* 56. 56 (2003): 11-27.
- _____. *Cultura urbana y pensamiento social en América Latina*. Cambridge: Seminario del Centre of Latin American Studies Cambridge, 2002.
- _____. *Miradas sobre Buenos Aires: Historia Cultural y Crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Hall, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996.
- Heno Albaracín, Ana María. "Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia". *Universitas Humanística* 75 (2013) 329-355.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gomez, 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- Hinchliffe, Tanis. "Aerial photography and the postwar urban planning in London". *The London Journal* 35.3 (2010): 277-288
- Kracauer, Sigfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

- Krauss, Rosalind y Michelson, Annette. "Fotografía: número especial. Editorial de la revista October No 5". *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Lefebvre, Henri *La producción del espacio*. Madrid: Capital Swing, 2013.
- Lemagny, Jean-Claude. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- Londoño, Santiago. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848 – 1950*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.
- López Roldán, Kelly Johanna. *Educación para habitar. Migración, urbanización e historia social en Medellín. Fundación Casitas de la Providencia, 1960-1970*. Tesis pregrado, Universidad de Antioquia, 2016.
- López Toro, Laura. *Organización política en barrios de invasión en Medellín: juntas de tugurianos, casos Fidel Castro, Camilo Torres y Lenin (1965 - 1985)*. Tesis pregrado, Universidad de Antioquia, 2015.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Mcquire, Scott. *Media city. Media, architecture and urban space*. London: Sage publications, 2008.
- Mejía, Juan Luis. "La fotografía". *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros, 1988.
- _____. "Testigo en blanco y negro". *Semana*, 1112 (Edición especial, 2003).
- Melo, Jorge Orlando. *Historia de la población y ocupación del territorio colombiano* (Noviembre 2014), <http://www.jorgeorlandomelo.com/histpobla.htm>.
- Mitchell, W.T.J. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal*. Madrid: Akal, 2009.
- Molina Londoño. Luis Fernando. *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios visuales* 6 (Noviembre 2014). http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf.
- Newhall, Beaumont. *History of photography from 1839 to the present day*. London: Secker & Warburg, 1972.

- Outtes, Joel. "Disciplinando a la sociedad por medio de la ciudad. La génesis de la planeación de ciudades en Brasil y en Argentina (1894-1945)", *Maguaré* 19 (2005): 39-73
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983.
- Perfetti, María Verónica. *Las transformaciones de la estructura urbana de Medellín. La colonia, el ensanche y el plan regulador*. Tesis, Escuela técnica superior de arquitectura de Madrid, 1995.
- _____. *Cartografía urbana de Medellín 1790 - 1950. Medellín (Antioquia)*. Medellín: Concejo de Medellín, 1993.
- Preciado Zapata, Bibiana Andrea. *Canalizar para industrializar: la domesticación del río Medellín en la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Uniandes, 2015.
- Reckner, Paul . "Remembering Gotham: Urban Legends, Public History, and Representations of Poverty, Crime, and Race in New York City", *International Journal of Historical Archaeology*, 6.2 (2002): 95-112.
- Roca, Lourdes. "La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad: el cruce de El Caballito". *Anais do Museu Paulista*. 9.2 (2011): 71-105
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno, 1984.
- Rueda, José Olinto. "Historia de la población de Colombia". *Nueva Historia de Colombia* 5, Comp. Álvaro Tirado Mejía. Bogotá: Planeta, 1989.
- Ruiz Gómez, Darío. "Del fotógrafo artesano al artista fotógrafo. Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez y Jorge Obando". *Arte en Colombia* 75 (1987): 70-74.
- _____. *El proceso de la cultura en Antioquia*. Medellín: Autores antioqueños, 1987.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2009.
- Scott, James. *Seeing like a state. How certain schemes to improve the human condition have failed*. Yale: University Press, 1998.
- Sekula, Allan. "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, 41.1 (1981): 15-25.
<http://www.jstor.org/stable/776511>.
- _____. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación". *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

- _____. “On the Invention of Photographic Meaning”, *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin. London: MacMillan Press, 1982.
- Sennett, Richard. “Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante”. *Aquelarre* 10.21. (2011): 179-196.
- _____. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la sociedad occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1997.
- _____. *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama. 2011.
- Silva, Armando. “La ciudad como arte”. *Diálogos de comunicación*. 40 (1994): 5-11
- _____. *Imaginario urbano*. Bogotá: Arango Editores, 2006.
- Simmel, Georg. “Puente y puerta”, *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 2001.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara, 2005.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Stavrídes, Stavras. *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal, 2016.
- Szarkowski John. *The photographer’s eye*. New York: Museum of Modern Art, 1986.
- Tagg, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Tahar Chaouch, Malik. “La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica”, *Revista Mexicana de Sociología*. 69.3 (2007).
- The Georg Eastman House Collection. *Historia de la fotografía de 1839 a la actualidad*. New York: Taschen, 2012.
- Tovar Zambrano, Bernardo. *Modernización y desarrollo desigual de la intervención estatal, 1914 – 1946. Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: CEREC. 1986.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs. Images as history. Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1996.
- Val Cubero, Alejandra. “Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte”. *Arte, individuo y sociedad* 22.2 (2010): 63–72.
- Van Gelder, Hilder, *Photography theory in historical perspective*. Chichester: Blackwell, 2011.
- Wells, Liz. *Photography. A critical introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Zelljadt, Katja. “Capturing a City’s Past”, *Journal of visual culture*. 9.3 (2010): 425-438.

Anexos

Anexo 1: Aeropuerto Olaya Herrera



Gabriel Carvajal, "Aeropuerto Olaya Herrera"(6x9cm) 16 de Mayo de 1966, Medellín. BPP. F-018-0426

Anexo 2: Tenche



Instituto Agustín Codazzi, “Aerofotografía del sector Tenche - Aeropuerto”, (Papel: 25 x 30 cm.) Medellín, 1959. PM-CAM