

**CONSUMO Y PRODUCCIÓN DE IMÁGENES EN EL ENTORNO COTIDIANO:
CASO DE LOS ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS DE LA FAMILIA ECHAVARRÍA
UPEGUI**

CATALINA TORO GIRALDO

Trabajo de grado presentado para la
Maestría en Estudios Humanísticos

Dirigido por:

Andrés Vélez Posada

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
2019

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. LA FOTOGRAFÍA: UNA PRÁCTICA POPULAR EN LA FAMILIA ECHAVARRÍA UPEGUI (MEDELLÍN, INICIOS DEL SIGLO XX)	18
1.1. Medellín, la fotografía y las imágenes globales	20
1.2. La fotografía en el espacio familiar	32
1.3. Fotografía y cultura visual impresa	37
1.4. Media hora de amor	42
2. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO EXPERIENCIA MIMÉTICA	47
2.1. Sobre la mimesis y la creación en fotografía	49
2.1. Mimesis en pintura y fotografía	57
3.LA CREACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA DE AFICIONADO	73
3.1. La fotografía como afición	74
3.2. Pose en movimiento	83
3.3. Ficción	91
CONCLUSIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	100

TABLA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Álbum de negativos marca Kodak. Fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui.....	10
Fotografía 2. Baño Público, el Jordán (Robledo). 1926. Alfonso Echavarría.	15
Fotografía 3. Benjamín de la Calle. Comparsa. S.f. Tomado del libro Crónica de la fotografía en Colombia 1841/1948. p. 77.....	25
Fotografía 4. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2, 1923.....	26
Fotografía 5. Imagen tomada de la versión digital de la revista Cine Mundial. Marzo de 1928. 28	
Fotografía 6. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 3, 1924-1928.	29
Fotografía 7. Francisco Mejía. Gitanas. 1936. Tomado del libro El gesto y la mirada. p. 56.....	30
Fotografía 8. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2. 1923.....	30
Fotografía 9. Vista del álbum abierto. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 3, 1924-1928.	34
Fotografía 10. Vista del álbum abierto. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.....	35
Fotografía 11. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2, 1923.....	36
Fotografía 12. Sin título. Álbum N.º 7. 1932.	40
Fotografía 13. Sin título. Álbum N ° 3. 1924-1928.	41
Fotografía 14. Sin título. Álbum N ° 2. 1923.	42
Fotografía 15. Media Hora de Amor. Recorte de la Revista Cine Mundial.	44
Fotografía 16. Media Hora de Amor por María y Olga Echavarría Upegui.	45
Fotografía 17. Media Hora de Amor por María y Olga Echavarría Upegui.	46
Fotografía 18. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930 – 1932.....	52
Fotografía 19. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930-1932.	54
Fotografía 20. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930 – 1932.....	55
Fotografía 21. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.	56
Fotografía 22. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.	57
Fotografía 23. Registro de exposición Marta y María Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Archivo de negativos. 1942.....	59
Fotografía 24. Imagen tomada del texto ATLAS: “portar el mundo entero de los sufrimientos” p 72.....	62
Fotografía 25. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum # 2. 1923.	64
Fotografía 26. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 1. S.f.	65
Fotografía 27. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 1. S.f.	66

Fotografía 28. Autorretrato. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 4. 1926 – 1929.....	78
Fotografía 29. Sin título. Fondo fotográfico Familia Echavarría Upegui. Álbum N° 9, S.f.	68
Fotografía 30. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum de negativos. S.f.	69
Fotografía 31. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 9, S.f.	70
Fotografía 32. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 8, 1980.....	71
Fotografía 33. El depósito de carros, Álbum de negativos, Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. 1928.....	80
Fotografía 34. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.	81
Fotografía 35. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 3, 1924 – 1928.	82
Fotografía 36. Miguel Angel Rojas. Fenómeno (serie Faenza). 1979.....	85
Fotografía 37. Fernell Franco. Serie Prostitutas. 1970.	85
Fotografía 38. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 3 1924 - 1928	87
Fotografía 39. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 2 1923	88
Fotografía 40. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 2 1923.	90
Fotografía 41. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 5. 1926 – 1931.	91
Fotografía 42. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.	93
Fotografía 43. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.	94

Al latido de tu vida, hijo

AGRADECIMIENTOS

Este paso por la maestría en Estudios Humanísticos no habría sido posible sin el apoyo de mis padres a quienes agradezco infinitamente por apoyarme siempre y por creer que la vía de la educación y el conocimiento serían la guía para mi libre pensar y mi independencia. Le agradezco a mi esposo por su apoyo, su energía, y el impulso que le da a mi vida con su amor y vitalidad.

Cuando comencé la maestría no tenía claridad sobre el trabajo de investigación que iba a llevar a cabo, sin embargo, pensaba constantemente en la posibilidad de trabajar con unos álbumes fotográficos que había visto unos años atrás y que seguían rondando en mi cabeza. Las dudas sobre la pertinencia de hacer un trabajo de investigación sobre estos álbumes pronto se despejaron cuando pude tenerlos más cerca y cada vez que los miraba no dejaba de sorprenderme y de emocionarme. Esta ilusión se hizo mayor con la guía de mi asesor, Andrés Vélez Posada, quien me mostró la potencia que había en la idea de trabajar con estos objetos que parecían tan simples y cotidianos. A él le agradezco su apoyo constante, su claridad, y su entrega durante todo el proceso, me siento honrada de haber compartido con él, no solo por todas las luces que me dio desde su saber y su ejercicio profesional, sino también por ser una gran persona.

Agradezco a mi tía Mariela Toro por haberme mostrado los álbumes fotográficos de la familia Echavarría Upegui y por todas las historias y la información que compartió conmigo sobre la familia, le agradezco a Olga Elena Mattei por su amable disposición y las agradables charlas que tuvimos alrededor de los álbumes y su familia, a Ximena Arosemena y a Leonor Echavarría Toro por dejarme al cuidado de los álbumes el tiempo que duró esta investigación.

Por último quiero agradecer a las personas que de alguna manera y en algún punto del proceso alimentaron este trabajo con sus comentarios, aportes e ideas: al rector de la Universidad Eafit Juan Luis Mejía, al profesor Juan Camilo Escobar, a Yenny León, Pablo Castro, Jorge Lopera,

Pablo Santamaría, y Esteban Duperly. También le quiero agradecer a todo el equipo de la Sala patrimonial de la Universidad Eafit por su disposición, apoyo y amable colaboración.

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la presente investigación es el fondo fotográfico de los Echavarría Upegui, familia antioqueña que, desde la afición, practicó la fotografía en su entorno cotidiano. La colección está compuesta por casi dos mil fotografías¹ almacenadas y distribuidas en quince álbumes que están fechados desde la segunda hasta la última década del siglo XX.

Con el propósito de comprender la relación entre el consumo y la producción de imágenes en el entorno doméstico y cotidiano, esta investigación se enfocará principalmente en las fotografías que la familia Echavarría Upegui realizó en los años comprendidos entre 1920 y 1940, época clave en la que los avances técnicos de la fotografía, junto con el desarrollo industrial y comercial en las ciudades (en este caso Medellín, Colombia) posibilitaron el uso extensivo de este medio. En este contexto, se analizarán tanto las prácticas de imitación creativa como las de experimentación y se mostrará la potencialidad estética que, durante esos años, tuvo la fotografía aficionada en la vida cotidiana de la familia Echavarría Upegui.

La familia Echavarría Upegui, estaba compuesta por Elena Upegui, su esposo Alfonso Canuto Echavarría² y sus ocho hijos: María, Elvira, Arturo, Berta, Juan José, Olga, Marta y Elena. Vivieron en la avenida Juan del Corral entre la parroquia Jesús de Nazareno y el Hospital San Vicente de Paul, al nororiente de la ciudad de Medellín, en una casa grande de doble fachada, con patios interiores, galerías a los lados y pesebrera. Es de importancia tener en cuenta algunos aspectos de la vida del padre, Alfonso Canuto Echavarría, para adquirir una visión más completa del nivel socioeconómico de su familia y la relación con las distintas manifestaciones culturales de la época. Él nació en Itagüí, Antioquia, en 1878. A través de entrevistas con sus familiares se pudo conocer que trabajó como administrador en una mina de oro en Santa Rosa de Osos y que, tras volver a la ciudad, ingresó al Banco Comercial Antioqueño³ donde se jubiló. Era un hombre culto, le gustaba leer y tenía una biblioteca amplia y nutrida. Le apasionaba la música y se

¹ En este conteo se incluyen tanto los negativos como las copias positivadas.

² No se ha logrado ubicar con exactitud la fecha de fallecimiento de Alfonso Canuto Echavarría. Pero se puede deducir, por las fechas de los álbumes y las últimas fotos en las que aparece, que murió en la década del setenta del siglo xx.

³ Este banco se fundó con el nombre de Banco Alemán Antioqueño.

dedicaba por afición a la fotografía y a la pintura. Él solía practicar ambas, haciendo retratos de su esposa e hijas, así como copias de obras reconocidas de la historia del arte.

Respecto a sus hijos, las mujeres tienen un papel protagónico dentro de los álbumes. Ellas eran creativas e inquietas y al parecer adquirieron de su padre el gusto por el arte y el trabajo manual: hacían costura, coleccionaban portadas de revistas y reparaban objetos. También aprendieron fotografía, y ellas mismas se hacían fotos y, probablemente, las revelaban, pues los negativos y las copias tienen algunas marcas de químicos, huellas y están cortados de manera dispareja, lo que lleva a pensar que probablemente trabajaban en su propio laboratorio casero. Por su parte, Marta pintaba y dibujaba, Elena hacía joyería, y María trabajaba con cuero, madera y encuadernación. Si bien no se tiene certeza sobre el momento en que la familia comenzó a usar la fotografía, sí se puede decir que su condición social media-alta y su interés por las artes les permitió adquirir y estar en contacto con las tecnologías que llegaban a la ciudad y que en su momento se percibían como grandes novedades.

Una de las consecuencias del uso de la cámara fotográfica en la familia Echavarría Upegui fue la acumulación de imágenes. En este sentido, una de las actividades más comunes relacionadas con la fotografía, en el espacio cotidiano y familiar, es la de coleccionar las propias imágenes a través de álbumes. Los álbumes son dispositivos materiales altamente significativos para abordar el fenómeno de la fotografía familiar. Como veremos, los álbumes proponen unas maneras particulares de organización, visualización y curaduría de la imagen, revelando actitudes y valoraciones al interior de la familia.

A continuación, se describe el fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui⁴:

a) Un álbum marca Kodak (ver Fotografía 1) para negativos de 8 x 14 centímetros, con cien fundas, enumeradas del uno al cien, de papel transparente, que sirven para identificar y manipular las imágenes por separado sin tener que sacarlas. En su estado actual, el álbum se encuentra deteriorado y, por lo tanto, los negativos que están allí almacenados corren el riesgo de

⁴ En este momento el fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui está bajo la custodia de Ximena Arosemena, bisnieta de Alfonso Canuto Echavarría, quien amablemente dejó los álbumes bajo mi cuidado mientras se lleva a cabo esta investigación

dañarse. Las primeras dos hojas de este álbum proponen una tabla preestablecida, a modo de formulario, para realizar un índice con números del uno al cien, de modo que se puede escribir al frente algo que identifique el negativo que hay en cada funda: el motivo, el lugar o la persona fotografiada. En este álbum hay una lista escrita a lápiz, probablemente realizada por alguna de las hermanas Echavarría Upegui, en la que aparecen títulos como: *Elvira y yo haciendo postales; Santa Rosa 1930; Paseo al Retiro; La colección de novios; En el patio en una mesa María y yo; Toreros 1930; Donde las Castro en Santa Elena*. Se ve entonces cómo, para nombrar sus fotos, las autoras hacen uso de una pequeña descripción de la situación, el lugar y los nombres de los personajes que allí aparecen. Además revelan los modos en que el aficionado se adueña, valora y cataloga su colección.



Fotografía 1. Álbum de negativos marca Kodak. Fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui (Registro fotográfico del fondo realizado como parte del proceso de esta investigación)

b) Trece álbumes en los que hay alrededor de mil cuatrocientas fotografías en blanco y negro, y a color, tamaño postal (8 x 12 cm aproximadamente) De hecho, los negativos se positivaban en “*post cards*” –o postales– para ser enviadas e intercambiadas entre familiares y amigos, cumpliendo el mismo papel que la tarjeta de visita en su momento. Los álbumes están

enumerados del uno al trece y en la primera hoja de cada uno, excepto en el primero, las fechas aparecen escritas al lado de las fotografías. Es importante mencionar que de 1924 a 1932, del primer al sexto álbum, se destacan retratos de las hermanas Echavarría en su niñez y juventud, en la casa, en paseos, realizando diferentes actividades lúdicas, montando a caballo, jugando baloncesto. Pero sobre todo predominan las imágenes en las que ellas aparecen ante la cámara, en una suerte de puesta en escena, posando con todo tipo de utensilios y disfraces. Ahora bien, a partir del séptimo álbum, hay un salto en el tiempo a 1950 y comienzan a aparecer algunas fotos a color. probablemente los matrimonios y la vida que cada una fue tomando provoco una pausa en la producción fotográfica de la familia. Por su parte, el octavo álbum comienza en la década de los ochenta, y de ahí hasta el décimo tercero todas las fotografías son a color y aparecen las hermanas Echavarría en su adultez y vejez con sus hijos y nietos en reuniones familiares, cumpleaños y paseos. Sin embargo en esta investigación se trabajará con los primeros seis álbumes ya que dan testimonio del activo contexto de producción fotográfica en el núcleo de la familia Echavarría Upegui.

c) Un álbum pequeño y antiguo que contiene aproximadamente doscientas fotografías de 5 x 7 centímetros cada una, que se encuentran en muy mal estado. Sin embargo, en las que aún son visibles, se destacan fotografías de paisajes urbanos y rurales, fotos del ferrocarril, construcciones, viaductos, paseos y retratos de las Echavarría Upegui posando con diferentes disfraces. A diferencia de los demás, este álbum no está enumerado ni fechado.

d) Por último, como excepción a los álbumes, una caja de metal oxidado de 8 x 20 x 10 centímetros, de galletas de mantequilla marca “Petit-Beurre”, en la que se encuentran seis sobres distintos con negativos de diferentes formatos: a color, de 35 mm; y blanco y negro, de 6 x 6 cm.

Como se puede evidenciar, el fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui es muy amplio y variado, y contiene no solo las copias sino también los negativos. El hecho de que la familia conservara estos últimos demuestra su interés por el medio fotográfico. Además, los diversos formatos dan cuenta del uso de diferentes cámaras y de la manera en que la familia asumía la

fotografía, esto es, a través del conocimiento técnico del medio y al mismo tiempo como actividad cotidiana, creativa y de experimentación.

El caso de estudio de los álbumes de la familia Echavarría Upegui quiere poner de presente que la fotografía familiar y de aficionado – ubicada dentro de la categoría de lo vernáculo- debe comenzar a ser considerada dentro de la historia de la fotografía en Colombia y en Antioquia. Se ha podido comprobar que la mayoría de investigaciones sobre la historia de la fotografía local no han tenido en cuenta este tipo de fotografía, por el contrario, se han encargado de legitimar la fotografía que los expertos han catalogado como imágenes con una importante carga estética o histórica. Patricia Londoño es su texto *El patrimonio fotográfico en Colombia: un estado de la cuestión*, señala como a comienzos de los años ochenta del siglo XX cuando las instituciones se interesaron por rescatar, conservar y divulgar archivo fotográfico en Colombia lo hicieron obedeciendo, en un principio, a búsquedas estéticas, y más adelante con intenciones históricas cuando la fotografía fue asumida como un documento de gran valor para el estudio de la historia. Y corroborando esa visión sobre el valor que estas instituciones le dieron a las fotografías antiguas como documentos fácticos para estudiar el pasado la autora propone:

Las imágenes visuales han producido en este siglo transformaciones tan profundas en la cultura como las que ocurrieron en el mundo antiguo, cuando la comunicación oral fue transformada por la escritura y más tarde por la imprenta. En esto ha tenido mucho que ver la fotografía, la cual nos permite ver eventos que no tenemos al frente y nos proporcionan evidencias del pasado, que lo vuelve tan certero como el presente. (Londoño, 1988, p. 107)

Lo anterior, puede ayuda a entender, por qué muchas de las investigaciones dedicadas a rescatar archivo fotográfico suelen asumir la fotografía de antes como si esta fuera la prueba o la fiel evidencia de un acontecimiento del pasado, como si su valor y su función solo radicara en su aspecto testimonial. En este panorama de legitimación donde la fotografía es asumida como evidencia, es preciso mencionar que abundan investigaciones y artículos dedicados al trabajo de los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle (1869-1964) y Melitón Rodríguez (1875-1942) entre los que se encuentran: *Benjamín de la Calle Fotógrafo: 1869 – 1934*, *Benjamín de la Calle*

fotógrafo, Melitón Rodríguez: Fotografías, Melitón Rodríguez fotógrafo: Momentos espacios y personajes 1892 - 1922, Melitón Rodríguez: 1871 – 1942, Medellín de ayer 60 años: archivo fotográfico Melitón Rodríguez.

Aunque el objetivo de esta investigación no es museográfico, y tampoco obedece a una catalogación, clasificación o reconstrucción histórica a través del acervo de la familia Echavarría Upegui, sí vale la pena mencionar que tiene una dimensión de valoración y que, en ese sentido, procura alinearse con iniciativas nacionales por la preservación del patrimonio fotográfico pues tiene la intención de exaltar y dar a conocer la producción fotográfica familiar y aficionada precisamnte, para ampliar el espectro de lo que estas instituciones han considerado como el patrimonio visual del país a través de la fotografía

Es el caso de la Biblioteca Pública Piloto que si bien hoy cuenta con uno de los acervos fotográficos más numerosos e importantes en América Latina, incluye, entre su basto banco de imágenes, un porcentaje muy bajo de álbumes fotográficos familiares. Cuestión que aunque se hace necesario señalar, no pretende quitarle mérito a la importante labor que ha desarrollado dicha institución desde que, con la compra del fondo fotográfico de Benjamín de la Calle en 1980, comenzó una dedicada tarea por conseguir, conservar y difundir los archivos de los fotógrafos antioqueños más reconocidos en su momento y que en su mayoría ejercieron la fotografía como profesión. De hecho, la tarea llevada a cabo por la Biblioteca Pública Piloto y la publicación en 1983 del libro *Historia de la fotografía en Colombia 1840 – 1950* bajo la investigación de Eduardo Serrano y la exposición realizada a partir del mismo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, fueron quizás los primeros referentes para la creación de otros proyectos de recuperación, investigación y difusión de archivo fotográfico en todo el país (Goyeneche, 2009)

Además de los proyectos ya mencionados en relación a la conservación y difusión de archivo fotográfico en Colombia, cabe resaltar que la primera publicación realizada en el país en miras a este tema fue sobre el trabajo fotográfico de dos aficionados: se trata del archivo de Fernando Carrizosa y Roberto J. Herrera editado en el libro *75 años de fotografía. 1865-1940: personas, hechos, costumbres y cosas*, el cual, más que una investigación histórica, se asemeja a una

especie de diario entre anécdotas y fotografías. Otras publicaciones y proyectos a considerar son: el libro *Crónica de la fotografía en Colombia (1841-1948)* producido por el colectivo Taller la Huella y publicado en 1983, la creación del Centro de memoria visual por la fundación Antioqueña para los Estudios Sociales –FAES-, las investigaciones que viene realizando El Banco de la República a través de sus sedes regionales en el país con su proyecto *Memoria Visual*, y más recientemente iniciativas por parte de universidades como las investigaciones monográficas y exposiciones realizadas en Medellín por la Universidad EAFIT desde el 2011 las cuales han tenido la intención de rescatar y visualizar la vida y obra de fotógrafos antioqueños entre los que se encuentran: Jorge Obando, Pastor Restrepo, Horacio Marino Rodríguez y la familia Duperly.

Otro proyecto que es preciso mencionar es *Un siglo de vida en Medellín*, realizado por la Fundación Vítaz y el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, entre los años 1997-1998. Si bien esta iniciativa no tuvo mayor visibilidad, cabe aclarar que en ella apareció por primera vez la referencia pública a las fotografías de los álbumes de la familia Echavarría Upegui, como la del “Baño público, el Jordán” (Ver Fotografía 2). Este proyecto fue concebido como “un álbum colectivo de ciudad” (Gomez, 2007, p.13) que funcionó a través de una convocatoria abierta para que las personas llevaran fotografías de sus archivos personales o álbumes familiares. Las fotografías fueron seleccionadas, escaneadas y clasificadas por temas, tales como ritos y ceremonias, transporte, arquitectura, moda y familia. Si bien esta iniciativa se interesó por visibilizar la fotografía familiar y de aficionado no ofrecía es su análisis mayor referencia a las fotografías o al contexto de consumo, circulación y producción de estas imágenes familiares, sino que más bien, estas fueron utilizadas como testimonio para ilustrar ciertos aspectos culturales, sociales e históricos de la sociedad medellinense.



13. Baño Público, el Jordán (Robledo), 1926. Fotógrafo: Alfonso Echavarría; propietaria: María Echavarría (www.viztaz.com.co).

Fotografía 2. Baño Público, el Jordán (Robledo). 1926. Alfonso Echavarría.

Por ejemplo, sobre esta fotografía de la familia Echavarría (ver Fotografía 2), donde se ven seis mujeres posando en el Baño Público de El Jordán, en el barrio Robledo, aparece un comentario que indica cómo los paseos eran parte fundamental de los ritos de esparcimiento y recreo de las familias antioqueñas y cómo estos se convirtieron en un importante motivo para las fotografías familiares, asunto que pone de presente las ocasiones en que las personas comenzaron a usar la fotografía cuando tuvieron acceso a su propia cámara:

Las fotografías de los paseos y las salidas constituyen una riqueza documental muy importante en la memoria colectiva de la ciudad, fundamentalmente a partir de la segunda década del siglo XX, cuando algunas personas pudieron manejar sus propias cámaras. En los registros de los fotógrafos aficionados encontramos las imágenes de los lugares más importantes para el esparcimiento familiar como los baños públicos, los tradicionales

paseos a los ríos, quebradas y a los morros Pan de azúcar, El Salvador, Picacho, Enciso, Miraflores, Girardota, El Poblado, Cisneros, Puerto Berrío, Santa Fe de Antioquia y la "altiplanicie Oriental". (Gómez, 2007, p. 21).

Aparte del estudio realizado por la fundación Viztaz, como ya se mencionó, no hay en Antioquia mayores referencias sobre investigaciones que tomen en cuenta la fotografía familiar y de aficionado, por eso, este trabajo quiere poner de presente el valor y la importancia de este tipo de fotografía vernácula, y de esa manera ampliar el panorama para poder elucidar otras categorías de lo fotográfico y una nueva comprensión del medio, y es en este punto que se hace necesario diferenciar el enfoque desde el que se abordará, en este trabajo de investigación, la fotografía de archivo.

La aproximación al Fondo Fotográfico de la familia Echavarría Upegui se aleja de una reconstrucción histórica del pasado para concentrarse, en cambio, en elaborar una interpretación estética a través de un archivo histórico, se trata de poder informar históricamente cuestiones estéticas de la fotografía abordando la pregunta por la construcción de las imágenes familiares. Con este enfoque proponemos un acercamiento al documento fotográfico en el que se analizan diferentes factores de la cultura visual que van desde las prácticas concretas de la familia con el entorno cultural, hasta sus valoraciones y actitudes ante la imagen, es decir, sus *modos de ver*.

La perspectiva que proponen los estudios visuales sobre la relación de la sociedad con las imágenes en la vida cotidiana (Guasch, 2003, p. 8 - 16) permite entender el fondo fotográfico familiar como el resultado de, al menos, tres aspectos de la visualidad: el entorno en el que circulan las imágenes, los modelos visuales, y las estrategias de apropiación y de experimentación. En esta investigación se propone evidenciar tales aspectos a través de tres momentos de análisis: primero, el entorno fotográfico de la ciudad de Medellín y la circulación de las imágenes en el espacio familiar en la primera mitad del siglo veinte; segundo, los modelos visuales a través de la representación y la construcción de imágenes de mujeres; y tercero, las prácticas de apropiación y experimentación con el medio fotográfico desde la afición y la cotidianidad.

En el primer capítulo, se indagará sobre el panorama fotográfico de Medellín en la primera mitad del siglo XX, se revisará la práctica del retrato y, en general, los usos de la fotografía en la sociedad del momento, con el ánimo de comprender la relación que estableció la familia Echavarría Upegui con el contexto de producción, consumo y circulación de la fotografía en la ciudad de Medellín. Así mismo, se abordará la ampliación industrial y comercial de la fotografía a nivel global y la reproducción de imágenes a través de medios impresos como postales, revistas, prensa y libros. Estos medios impresos serán factores importantes para el análisis de las fotografías en esta primera parte, pues buscaremos comprobar cómo se pueden establecer correspondencias entre la producción fotográfica de la familia y las imágenes que consumían.

En el segundo capítulo, se describirán los *modos de ver* (Berger, 1977) de la familia Echavarría Upegui que estuvieron mediados por una práctica de la imitación. En este ejercicio interpretativo se prestará particular atención a la idea de *mímesis* y a los modelos visuales, entendidos como aquellos gestos, formas, conceptos, maneras de ver y conocer que *sobreviven* en las imágenes a través del tiempo. Estas ideas, que aparecen en las teorías sobre la imagen de autores como Aby Warburg, George Didi-Huberman y John Berger las ampliaremos y pondremos en práctica. Para delimitar el análisis, se revisará en las fotografías de los álbumes de la familia la construcción de imágenes de mujeres en Medellín a inicios de siglo y cómo se relacionan con modelos visuales globales y estereotipos que forman los modos de ver del siglo XX.

En el tercer capítulo, se profundizará en la relación que la familia entabló con la fotografía, con el fin de mostrar las posibilidades plásticas a las que da lugar la práctica de la fotografía como afición. Además, se considerará la relación entre aficionado, técnica y práctica para afirmar que en este cruce existen posibilidades de experimentación y creación, y se mostrará que la fotografía de aficionado tiene una estética propia con características y procedimientos genuinos.

1. LA FOTOGRAFÍA: UNA PRÁCTICA POPULAR EN LA FAMILIA ECHAVARRÍA UPEGUI (MEDELLÍN, INICIOS DEL SIGLO XX)

Para responder a la pregunta sobre la relación entre el consumo y la producción de imágenes en el entorno doméstico y cotidiano, en este capítulo se analizará, desde el contexto del hogar, la presencia de la cultura visual disponible por la fotografía, el cine, y las revistas, en la producción fotográfica la familia Echavarría Upegui. Para ello, se explorará la fotografía familiar dentro del contexto de la ampliación industrial y comercial de la fotografía que se dio en la ciudad en la primera mitad del siglo XX. Se pensará en la expansión de las imágenes alrededor del mundo y cómo esto influyó en los *modos de ver*, en la organización del álbum fotográfico, y en cómo la cultura visual impresa fue adoptada por la familia Echavarría Upegui en su producción fotográfica cotidiana.

La primera mitad del siglo XX significó para Medellín su consolidación como centro urbano. Un acelerado proceso de industrialización transformó el aspecto de la ciudad y la vida de sus habitantes; se crearon las grandes fábricas de la industria comercial asociadas a la minería, los textiles y la exportación del café. A esto se sumó el crecimiento poblacional debido a la gran cantidad de migrantes que, desde otras localidades de Antioquia, buscaba en este nuevo centro oportunidades comerciales, educativas, políticas y laborales (Ramírez, 2011). La idea de una urbe moderna se vio respaldada con proyectos de planeación y construcción tales como: la canalización del río Medellín, la implementación del sistema de acueducto, la realización de vías férreas, al igual que apertura de servicios aeronáuticos y pavimentación de calles para los automóviles que recién llegaban.

En medio de esa transformación, la llamada industria cultural no se quedaba atrás. La llegada del gramófono, la radio, el cine y los espacios para el disfrute de estos fueron abriéndose camino en la nascente ciudad. Con la remodelación del Teatro Bolívar y la construcción del Teatro Junín no solo se abría la escena urbana a piezas dramáticas, óperas y zarzuelas de compañías provenientes de España, Italia, México y Argentina, sino también a películas, recitales y

conciertos o, eventualmente, como en el caso del Teatro Granada, a peleas de boxeo o a corridas de toros en el recién creado Circo España. Los clubes sociales, por su parte, se establecieron como el lugar de encuentro de la clase alta donde se introdujeron deportes como el baloncesto y el tenis, y en los que se organizaban bailes y mascaradas. Si bien el entretenimiento y el espectáculo, como vimos, ya hacían parte de las actividades culturales de la ciudad, la llegada del cine, el gramófono y demás tecnologías asociadas a la industria cultural, causaron revuelo entre los sectores más conservadores de la sociedad. El prestigioso médico, biólogo y profesor de la Universidad de Antioquia, Emilio Robledo, en el libro *Álbum Medellín 1932*, hace referencia a cómo sectores tradicionales de esta sociedad en tránsito asumían las nuevas tecnologías asociadas al arte y la cultura:

Llegaban con frecuencia hasta aquí cantores de ópera como Nicoli y Bartolomasi, la Aimó, La Conti Foroni y el famoso bajo Fucili; actores como Luque o Doña Esperanza Aguilar y músicos de la talla de Brindis de Salas cuyas notas arrancadas por modo genial a un violín que había hecho maravillas en las cortes imperiales mismas, aún resuenan en nuestros oídos. Todo esto se va alejando más y más cada día por la influencia malsana del cinematógrafo y las grafónolas. Estos instrumentos –tan útiles cuando se les emplea debidamente– van a dar al traste con lo que es verdaderamente artístico y han sido causa de la perversión del buen gusto y de que el pueblo reemplace los asuntos ennoblecedores que hacen alada el alma, con las trapisondas de los que viven a salto de mata y con las escenas brutales de asesinatos, robos, seducciones y escalamientos de la más baja estofa. (p. 81).

Esta resistencia, por ciertos sectores de la sociedad, hacia los nuevos medios asociados con la industria cultural, cuestionaba especialmente la presencia femenina en estos escenarios. De hecho, la comunidad religiosa consideraba que estas no eran actividades convenientes para ellas, ya que debían dedicarse exclusivamente al buen funcionamiento de sus hogares: “Eran frecuentes los artículos en la prensa católica [...] donde se les encomendaba a las mujeres controlar la coquetería, el exagerado interés por la moda, las malas lecturas, el cine, el teatro y los deportes” (Reyes, 1996, p. 436).

Como se puede ver, hay una falta de sincronía entre el proyecto católico y moralizador y el proyecto de modernización; entre el ambiente de crecimiento industrial y económico de la ciudad en contraposición a los valores de una sociedad machista, pacata y conservadora. En este complejo contexto de modernización se ubica la actividad fotográfica de la familia Echavarría Upegui, la cual, por su estatus social de clase media – alta, y su intereses intelectuales y culturales, vivió de cerca y de manera intensa la llegada del progreso y las nuevas tecnologías.

Según el testimonio de Olga Elena Mattei (Entrevista con Olga Elenea Mattei, 2018), hija de Olga Echavarría Upegui, su familia materna estaba a la vanguardia de todo lo que llegaba a la ciudad: modas, disfraces, libros, y tecnología, y además eran muy afines, al arte y la cultura. Eran aficionados a la música, la pintura, y la lectura, tenían una extensa biblioteca que contenía desde novelas y enciclopedias, hasta revistas y otros tipos de publicaciones impresas. Asunto que les permitio estar en contacto con acontecimientos, noticias, ideas, imágenes, y novedades que circulaban a nivel nacional e internacional.

1.1. Medellín, la fotografía y las imágenes globales

La revolución en la reproducción que causó el invento de la cámara no tiene precedentes. La cámara fotográfica cambió nuestra forma de ver y de relacionarnos con la imagen. Walter Benjamin, en su popular ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* analiza cómo las condiciones de la reproductibilidad técnica introdujeron cambios en la percepción y en la experiencia sobre el mundo, toda vez que ante nuestros ojos se nos presentó una realidad mediada por la cámara con la fotografía y el cine (Benjamin, 2008). Con la cámara no solo se reprodujeron imágenes masivamente que circularon alrededor del mundo, sino que se pudo ver el mundo como nunca antes, las cuatro patas de un caballo en el aire de Edward Muybridge (1887), un fresco de una capilla en un libro y hasta un detalle de ese fresco. John Berger (1977) ilustra esta idea a través del manifiesto que escribió el director de cine ruso Dziga Vertov en 1923:

Soy un ojo, un ojo mecánico. Yo, la máquina, te muestro un mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero, desde hoy y para siempre, de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco y me alejo de los objetos. Me arrastro por debajo de

ellos. Me muevo junto a la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, maniobrando en los movimientos caóticos, registrando un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Liberada de las ataduras del tiempo y el espacio, coordino cualquier y todos los puntos del universo donde sea que yo quiero que estén. Mi modo lleva hacia la creación de una percepción totalmente nueva del mundo. Por lo tanto, explico, de una manera nueva, un mundo desconocido para ti (Berger, 1977, p. 17)

Ese mundo desconocido estuvo al alcance de la familia Echavarría Upegui a través de la cámara fotográfica, ya que, les permitió ver imágenes que de otra manera no habrían visto, pero además de eso, la reproducción técnica hizo más evidente la influencia que las imágenes comenzaban a tener en las sociedades generando *modos de ver* y entornos visuales que se incorporaron en la cotidianidad de las personas y que influyeron en su percepción del mundo. (Benjamin, 2008)

Desde que se logró disminuir el tiempo de exposición para capturar una imagen a mediados del siglo XIX, el retrato fotográfico fue una de las prácticas más populares, y gracias a la posibilidad de hacer copias a través de técnicas como el *Colodión húmedo* y el *Ferrotipo*, el retrato se dirigió hacia una vía de producción industrial y comercial que se replicó en todo el mundo con la llamada “tarjeta de visita”, la cual era usada como carta de presentación entre los sectores más pudientes de la sociedad, y que con el tiempo fue accesible a la mayoría de personas.

Fue así, como el retrato fotográfico se constituyó como una de las fuentes de mayores ingresos para los fotógrafos de las ciudades, en Medellín el taller fotográfico de los hermanos Vicente y Pastor⁵ Restrepo, dominó el mercado de las tarjetas de visita (Mejía, 2011, p.8). De hecho, a ese taller fotográfico que funcionó entre 1858 y 1873, se adjudica la expansión y la tradición de la práctica fotográfica en la ciudad: “con la instalación definitiva, en Medellín de un taller de fotografía, el de Ricardo Wills y Pastor Restrepo, se fue constituyendo una escuela, un círculo, una sociabilidad artística alrededor de esta práctica, en la cual se destacaron, además de Wills y Restrepo, Gonzalo Gaviria, Emiliano Mejía, Enrique Latorre y Rafael Mesa” (Escobar, 2018, p. 48). La mayoría de estos, fueron hombres ilustrados y cosmopolitas, y su cercanía con el viejo

⁵ Constituido inicialmente por Ricardo Wills y Pastor Restrepo.

continente a través de sus viajes a Europa, los hizo portadores de saberes en el área de la alquimia fotográfica aportando a la expansión de la fotografía en Medellín, pero también de otras áreas del conocimiento, las artes y el proyecto de modernización de la ciudad. (Escobar y Maya, 2014)

Con la llegada del siglo XX la ciudad ya contaba con unas bases sólidas en el quehacer fotográfico gracias a estas sociedades e intercambio de conocimientos entre fotógrafos, pero también a raíz del surgimiento de gabinetes, la introducción de nuevas técnicas y la transmisión de la producción fotográfica que se heredaba de un fotógrafo a otro. La también llamada “edad de oro” de la fotografía que sucedió en los últimos decenios del siglo XIX donde se consolidó la tradición fotográfica en Antioquia, (Londoño, 1993).

La actividad fotográfica en la ciudad continuó en aumento durante las primeras décadas del siguiente siglo, además, se dio la expansión en los usos de la fotografía debido, en gran medida, a la industrialización del medio. En *apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*, se observa que para 1935 la ciudad contaba con alrededor de 13 gabinetes de fotografía activos, además de dos almacenes de comercialización de cámaras y demás artículos fotográficos: el almacén foto Duperly que distribuía productos marca Kodak -desde su apertura en 1915-, y Rafael Mesa los correspondientes a la casa alemana Agfa. En la medida en que se simplificó la técnica fotográfica y los precios de las cámaras disminuyeron, incrementó el número de aficionados lo que expandió aún más los usos de la fotografía especialmente hacia el entorno familiar. Este auge de la fotografía, empero, presentó un nuevo reto para los fotógrafos profesionales quienes vieron reducida su clientela a acontecimientos especiales y debieron diferenciarse de los aficionados perfeccionando sus procedimientos técnicos (Londoño, 2015)

Si bien los retratos en estudio seguían representando la práctica con mayor comercialización entre los gabinetes fotográficos, lo cuales además ofrecían servicios de revelado, copia, retoque e iluminación, el espectro de producción para los fotógrafos también se amplió: acontecimientos como la llegada del ferrocarril, el incendio del parque Berrío en 1921, las huelgas, manifestaciones y movimientos sociales, las visitas de personajes de la vida pública, al igual que

la fotografía de paisaje y arquitectura, el entorno urbano, la vida social, los espectáculos, detonaron el interés de muchos fotógrafos de la época quienes intercalaron su trabajo entre sus estudios y la fotografía al aire libre y el reportaje. Entre estos fotógrafos se identifican: Benjamin de la Calle, Jorge Obando, Francisco Mejía, Melitón Rodríguez, Rafael Mesa, Oscar Duperly.

Aparte de esto, se destacan, en la década de los veinten y los treinta del siglo XX, la realización de concursos fotográficos tanto para profesionales como para aficionados, el aumento de publicaciones fotográficas en revistas – entre ellas la primera fotografía área realizada en 1922 y publicada por la revista *Sábado*, la foto fija de la primera producción cinematográfica local - Bajo el Cielo Antioqueño en 1925-, el primer curso de fotografía dictado en la ciudad en el instituto de Bellas Artes entre otros. La circulación y consumo de fotografías también aumentó, la mayor producción y la expansión en los usos de la fotografía se hizo más visible a través del incremento de reproducciones fotográficas en revistas, prensa, anuncios publicitarios, libros, catálogos, postales, y álbumes familiares.

A propósito del consumo de imágenes y la variedad de contenidos que circulaban a través de diferentes medios como publicaciones impresas tanto a nivel nacional como internacional, Juan Camilo Escobar, es su más reciente investigación sobre la vida y obra de Horacio Marino Rodríguez, *Piedra, Papel y Tijera. Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)* deja ver como estas publicaciones influyeron en los imaginarios de la elite de la ciudad y por ende en sus actividades culturales e intelectuales:

Durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, las élites intelectuales erigieron un conjunto de imaginarios de la propia sociedad, debido a las publicaciones que circularon entre los continentes y la legitimación que lograron de ciertas prácticas compartidas por los letrados de Europa y América en razón del “ proyecto civilizador”. En esta época, entre la elite Antioqueña existió una preocupación por “educar” a los habitantes en el progreso intelectual, industrial y material (p. 42).

Bajo esta lógica, se puede decir que la reproducción masiva de imágenes a través de medios impresos ayudó a legitimar el gusto europeo en el imaginario local. Lo considerado de buen gusto o lo artístico estaba directamente relacionado con los cánones estéticos establecidos por Europa los cuales fueron adoptados por la élite y los intelectuales para el progreso cultural de la ciudad y materializados en representaciones pictóricas, escultóricas, en la arquitectura, la decoración, la música, la fotografía y demás expresiones artísticas. De hecho la fotografía de estudio es un ejemplo contundente de la adopción de estos modelos de representación en donde a través del uso de elementos decorativos, la indumentaria, el vestuario, la pose, se recrean unos escenarios y unas situaciones, se podría decir, híbridas entre ese gusto europeo y las costumbres locales.

Para el caso de la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui es posible decir que de alguna manera ellos trasladaban esas prácticas de estudio a la fotografía familiar y a su espacio cotidiano realizando sus propias versiones e interpretaciones de las imágenes que consumían y que por lo tanto sus imágenes obedecen a ciertos gustos estéticos socialmente aprehendidos, aceptados, legitimados y difundidos con la reproducción masiva de imágenes. A continuación, se mostrarán algunas relaciones manifiestas que, de manera un poco intuitiva, se encontraron entre fotografías de los álbumes de la familia Echavarría Upegui con imágenes de revistas. Esto, con la idea de demostrar la influencia que ejercían las imágenes del mundo en el imaginario local, en los fotógrafos, y especialmente en la práctica fotográfica de la familia Echavarría Upegui.

En *Comparsa* (ver Fotografía 3), foto realizada por Benjamín de la Calle, se puede observar un grupo de mujeres disfrazadas vistiendo atuendos árabes y posando en un lujoso escenario con abundantes telas y cojines⁶. En la fotografía realizada por la familia Echavarría Upegui (ver fotografía 4) se observan tres de las hermanas Echavarría también disfrazadas pero con indumentaria alegórica al mundo egipcio. En ambos casos, las fotografías están construidas a

⁶ Es importante aclarar que esta misma fotografía, de Benjamín de la Calle aparece en el archivo digital de la Biblioteca Publica Piloto fechada en 1915 con el título: Grupo de Odaliscas. Y en su descripción se lee que esta imagen obedece a la “representación de una escena de Las Mil y Una Noches” y a continuación complementan: “ se observan cinco exóticas mujeres, lujosamente vestidas y adornadas; el escenario ornamentado con cortinajes, cojines y cofre, en busca de crear un clima de sensualidad poco usual para la época.” (BPP Digital).

partir de puestas en escena donde varios modelos aparecen disfrazadas y posando en un escenario en el que recrean situaciones y personajes que hacen referencia a culturas extranjeras, pero además, a unos estereotipos de representación de la mujer que se manifiestan en la repetición de poses y en la manera en como ellas son mostradas, como es el caso de la forma en que se repite el gesto de la mujer recostada de lado apoyando el peso de su cuerpo sobre su brazo.



Fotografía 3. Benjamín de la Calle. Comparsa. S.f. Tomado del libro *Crónica de la fotografía en Colombia 1841/1948*. p. 77.



Fotografía 4. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2, 1923.

Para el caso de la Fotografía 4, es posible ver que la indumentaria que usan las hermanas Echavarría contiene símbolos que hacen parte de la iconografía egipcia, desde la planta que se ve en la esquina superior derecha de la imagen hasta los objetos que dos de las modelos sostienen en sus manos que se asemejan a la planta de papiro, emblemática de la civilización egipcia. La voluptuosidad en las telas, la forma en que usan las joyas en sus brazos y el tocado en la cabeza asemejan lo que se conoce en la cultura egipcia como *Klaft* o *Name*, y que era usado generalmente por los faraones. Se trata pues de una puesta en escena en el trópico latinoamericano de lo que Edward Saïd nombró como los modos de ver propios de gusto y moda “orientalista”, difundido por el arte y las iconografías imperiales del siglo XIX en Europa (Saïd, 2002).

Lo mismo ocurre con otras fotografías de los álbumes (ver Fotografías 5, 6, 7 y 8). Donde se ve cómo la adopción de vestuarios, modas y elementos de otras partes del mundo es apropiada como una estrategia de producción en un gran cantidad de imágenes producidas en la primera mitad del siglo XX. Así por ejemplo es patente la relación entre la imagen que acompaña el cuento, *Fifi entre los Kalibeños* (ver fotografía 5) y la fotografía realizada por las Echavarría donde aparecen haciendo de mujeres árabes (ver fotografía 6). Y la relación entre la imagen realizada por el fotógrafo antioqueño Francisco Mejía (ver fotografía 7) y la producida por la familia (ver fotografía 8), en las que hay una clara referencia al mundo de la mujer gitana.

CINE-MUNDIAL

Bajo el Sol del Desierto

FIFI ENTRE LOS KABILEÑOS

Por Luis Antonio de Vega.



Lillo Hilas sostiene
con el arco el peso
de los marroquíes.

PARA los españoles. Targar la blanca, para los árabes, Targar la negra. Sala de Juerga del "Kamsal Frazeh". Alrededor de uno de los mesas en la que gira la bola de la esleta, españoles, franceses, Italianos, una pareja de alemanes, moscos vestidos a la europea con chongos, turcos musulmanos sobre sus albosos, judíos, y en mujeres, coetáneas, costaditas en Marseña, hebreos de marroquíes a los, muchachos marroquíes arribatos.

Se juega en español, pero en la sala se habla en todos los idiomas. La voz del "crupier" se oye.

—¡Hagan Juerga, señores!

Quedo un momento dudoso con una ficha de diez francos en el aire y detrás de mí una voz francesa, dice:

—¡Hasta! ¡Hasta!

Dejó caer la bola en el cuadrero izquierdo, aún la pelota y luego el crupier anunció:

—¡A ososonardo, falta!

Revoló la pelota y vino hacia atrás.

Una poseñeta, los ojos muy negros, la piel muy blanca, truce el boragallo pintado en forma de cruzado de boraja francesa. En sagada viste la esquila y se encamina a la mesa de los caballeros.

* * *

Ya estoy otra vez en el Arakch, instalado en la bella casa del que fue hijo del Rzar el Kélar, Mohamed el Erenki, caso que guarda relación con la granica de su dueño.

De tal vez la ruta alta de Laroché y, el no lo sé, lo parece por el lugar que ocupa junto a la puerta de la Alcazaba en el final del Zoua Chico y en el tercer piso que es el más alto de esta casa alta de El Arakch, las manos de la judía Roguel han ordenado sus libros y sus papeles durante mi ausencia. Los libros, como de otro caso, nunca, es demasiado española y tiene tres verdaderas. Desde cualquiera de ellas se ve el mar y el paisaje africano de la otra banda del Louca pero no, pero osamos, profiere una de ellas: la que destaca el panorama justo, nuevo y reciente de la ciudad.

Lo que más gusta de ver son: los vestros lusobechos. Aquí las heretas son raras, así que el único lugar adonde pare que las heretas se reúnan son las terrazas que a ríngara con por pótre que son felices.

(Continúa en la página 259)

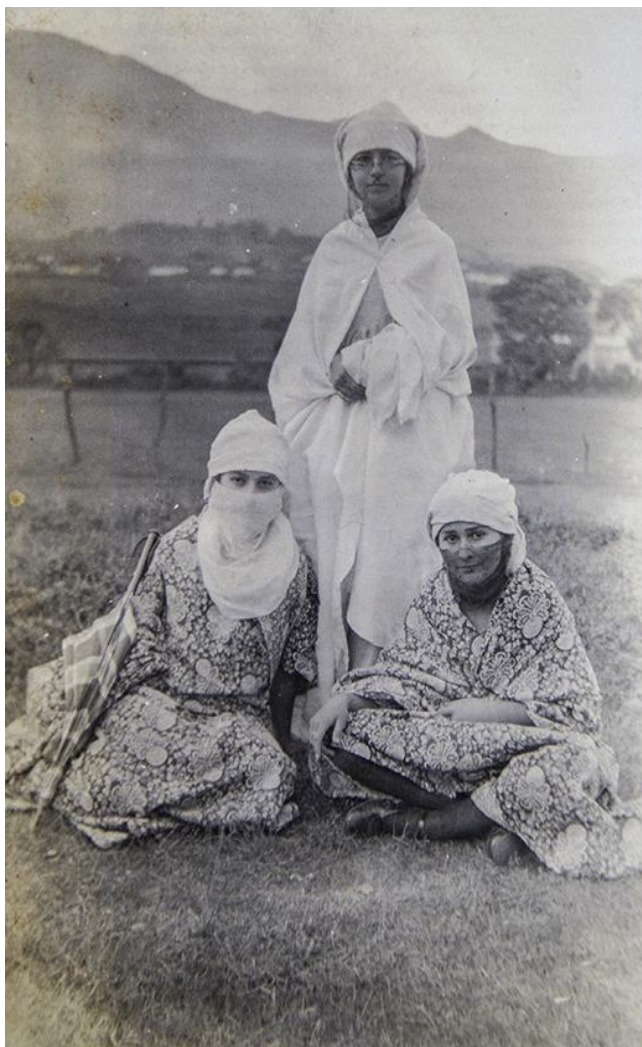
MARZO, 1928



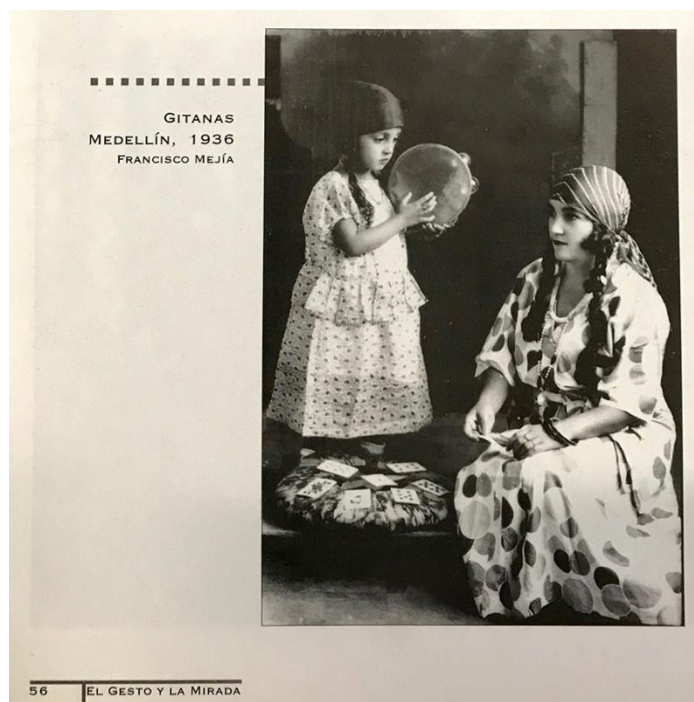
El Zoua del Jarda, el Pacha de Elou Arakch
en el Mercado que domina Elouca.

MARZO, 1928

Fotografía 5. Imagen tomada de la versión digital de la revista Cine Mundial. Marzo de 1928.



Fotografía 6. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 3, 1924-1928.



Fotografía 7. Francisco Mejía. Gitanas. 1936. Tomado del libro *El gesto y la mirada*. p. 56.



Fotografía 8. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2. 1923.

Las similitudes que se encontraron entre las fotografías realizadas por los fotógrafos Benjamín de la Calle y Francisco Mejía (ver fotografías 3 y 7) y las realizadas por la familia Echavarría Upegui (ver fotografías 4, 6 y 8) nos dan pistas que señalan como en los retratos fotográficos realizados ya fuera por profesionales o aficionados, se repiten unos modelos de representación asociados a iconografías y arquetipos orientales incorporados en los *modos de ver* y en el imaginario local.

Es importante señalar dentro de la lectura de estas imágenes, cómo el disfraz y las puestas en escena eran muy recurrentes dentro de la actividad fotográfica de la familia Echavarría Upegui, pues como se verá en las imágenes que se desplegarán en este trabajo y según lo observado en el fondo fotográfico, la mayoría de veces que las hermanas Echavarría se retrataban lo hacían disfrazadas o con atuendos que venían acompañados de toda una puesta en escena donde los objetos que utilizaban, en su generalidad realizados de manera casera, tenían una función simbólica fundamental de representar de la manera más parecida posible la situación deseada.

Además si se hace una revisión rápida de las imágenes producidas por los estudios fotográficos activos en la ciudad, contemporáneos a la producción fotográfica de la familia, tales como el de: Daniel A. Mesa, Rafael Mesa, Melitón Rodríguez, y Benjamín de la Calle, se puede ver como las puestas en escena y los disfraces eran estrategias de representación recurrentes para retratar a la clientela. Ahora bien, la pregunta sobre porqué las personas se retrataban disfrazadas es un tema que amerita una investigación aparte, pero se puede responder parcialmente si se piensa en los *modos de ver* y en los estereotipos difundidos por el arte y la cultura europeos, y apropiados por la sociedad medellinense

Por ejemplo, la ocasión del disfraz en Medellín estaba asociada a la comparsa, una actividad que se llevaba a cabo en los carnavales que se realizaban en la ciudad donde los jóvenes disfrazados salían en caravanas a recorrer las calles de Medellín. Juan Luis Mejía (2014) en *Nostalgias de Carnaval*, cuenta que los carnavales fueron creados por las clases altas de la sociedad quienes trajeron esta moda del viejo continente. Sin embargo agrega, que las fiestas y los carnavales fueron importantes ritos sociales que se celebraron en Medellín desde la época colonial hasta 1916, cuando las autoridades religiosas decidieron acabar con dichos festejos que siempre vieron

con recelo y desconfianza. Pero esta moda del carnaval no solo llegó a través de quienes habían viajado a Europa, sino que también se vio a través del cine. A propósito, Mejía menciona una crónica de Lisandro Ochoa donde este cuenta que los miembros del club Brelán quisieron replicar un carnaval que vieron en una película:

En 1988, una compañía francesa realizó en Medellín las primeras proyecciones de cinematógrafo. Una de las películas exhibidas se llamaba *Un carnaval en Niza*. Los miembros del club Brelán, entusiasmados con las imágenes que allí habían visto, quisieron replicar la experiencia y para ello solicitaron autorización del gobernador del departamento quien concedió permiso por tres días contados a partir del 12 de octubre. Parece que la fiesta estaba tan buena que decidió conceder otros dos días de carnaval (Mejía, 2014)

1.2.La fotografía en el espacio familiar

Además de esos *modos de ver* incorporados en la percepción visual legitimados por el arte europeo y difundidos a través de técnicas de reproducción en diferentes medios como revistas, postales, prensa, y libros, el uso de técnicas de reproducción fotográfica se difundió por todas las esferas de la sociedad y de sus instituciones. La fotografía, por ejemplo, estuvo ligada a campos y espacios disciplinares tan variados como la medicina, la astronomía, la biología, la antropología y las ciencias forenses lo que permitió llevar a cabo nuevas experimentaciones y cambios en la manera de observar la naturaleza (Daston y Galison, 2010, pp 125 – 161).

El desarrollo técnico de la cámara situó la fotografía en espacios diferentes a los del estudio del fotógrafo, se ampliaron los usos y la función de la fotografía. Para la primera década del siglo XX, la cámara había dejado de ser una máquina costosa, pesada, compleja en su manejo y de uso exclusivo de profesionales. Empresas como Kodak, con presencia comercial a lo largo del mundo, introdujeron en la primera mitad del siglo XX modelos de cámaras fotográficas compactas, económicas, versátiles y de fácil manejo. Estas cualidades trasladaron la cámara a

espacios cotidianos de sociabilidad como los hogares, asegurando de paso la supervivencia económica de la industria fotográfica ahora que, potencialmente, estaba al alcance de todos.

El uso masivo de la fotografía en Colombia tuvo que esperar hasta la década de 1930 pues a diferencia de Europa, no hubo hasta esta época en el país “la base económica para el consumo masivo de la imagen fotográfica” (Roda y Rubiano, 1983, p. 22). Cuando las cámaras compactas salieron al mercado acompañadas de la idea de que todo el mundo podía hacer una fotografía de manera fácil, se superaron las barreras que impedían lograr una buena imagen, por ejemplo, en lugares cerrados o con condiciones lumínicas poco favorables, como una habitación o el salón de una casa. La fotografía familiar encontró cabida precisamente en este contexto en el que, además de una disposición técnica, “se impuso la cámara fotográfica privada como hobby y como forma de perpetuar los recuerdos de la familia” (Reyes, 1993, p. 51).

La explicación sociológica sobre la amplia difusión de la fotografía en el espacio familiar, dice Pierre Bourdieu, se debe a que la práctica fotográfica en la familia “encontró ya creadas sus condiciones sociales de existencia” es decir, unos ritos domésticos de integración familiar a través de los cuales la familia se “recrea” y “reafirma” como grupo y en donde confluyen para “solemnizar” y “eternizar” momentos importantes de la vida cotidiana. Para decirlo con una redundancia esclarecedora: la fotografía se convierte en el medio para solemnizar esos momentos solemnes de la familia. La aparición de la práctica doméstica de la fotografía, reafirma la integración del grupo al ponerla de manifiesto. Así, siguiendo a Bourdieu, la confirmación de unidad del grupo familiar se vería cristalizada en la construcción de un objeto primordial: el álbum familiar en el que se disponen y se guardan las fotografías de los acontecimientos de la familia. (Bourdieu, 2003, pp. 56-69).

Siguiendo con el álbum familiar, Armando Silva (2012), define, en su investigación *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, el álbum fotográfico como una técnica doméstica de archivo que permite guardar y clasificar, de manera singular y única, imágenes de uno mismo y sus parientes cercanos, pero más allá de eso, para el autor, el álbum fotográfico familiar es un relato visual cargado de oralidad que tiene condiciones comunicativas y características narrativas propias, y en ese sentido debe ser analizado en su conjunto: “(…) tratándose del álbum de

fotografías siempre una foto se relaciona tanto con la anterior como con la posterior y todas en conjunto revelan tanto un sentido literario como visual que exige la comprensión del conjunto antes que de la fracción de uno de sus elementos.” (p. 109)

A continuación se hace un ejercicio para intentar analizar, bajo esa idea del álbum como conjunto, las estrategias de representación y catalogación usadas por la familia Echavarría Upegui en la construcción de sus álbumes familiares. Allí se encontró que la disposición de las imágenes dentro de los mismos obedece a los siguientes criterios: El primero está relacionado con un orden cronológico pues cada álbum al inicio está marcado con un número (del uno al trece) y con el año o los años, entre los que fueron realizadas las fotografías. Y el segundo, con la creación de una suerte de series que corresponden a la situación fotografiada, (ver fotografías 9, 10 y 11) allí se observa como en cada hoja son reunidas un grupo de fotografías de acuerdo a la puesta en escena, al disfraz o el atuendo utilizado.



Fotografía 9. Vista del álbum abierto. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 3, 1924-1928.



Fotografía 10. Vista del álbum abierto. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.



Fotografía 11. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 2, 1923.

Si se miran en conjunto las páginas de estas tres hojas de álbumes, se puede ver que hay una intención o un interés por parte de la familia hacia lo otro, hacia lo exótico, hacia la caracterización de personajes y actividades ajenas a las propias, como si hubiera implícita la idea de coleccionar el mundo y de descubrirlo a través de las fotografías. Y precisamente esa idea de coleccionar lo exótico, es muy afín al origen de los álbumes fotográficos el cual se remonta al libro *The Pencil of nature* (1844) de Henry Fox Talbot, en donde el artista pega a mano una serie de *Calotipos* en los que aparecen bodegones y objetos familiares acompañadas de textos sobre su vida y sus descubrimientos. (Sougez, 2004, p. 109)

Otro precursor directo del álbum de fotografías es el primer taller de tiradas fotográficas en serie creado en Francia en 1851, *Imprimerie Photographique*, era el nombre de la editorial que producía y vendía álbumes con una serie de láminas fotográficas acompañadas de datos históricos sobre las obras reproducidas. Muchas de estas reproducciones pertenecían a trabajos de fotógrafos que habían realizado viajes a África y Medio Oriente entre los que se encuentran Maxime Du Camp, Pierre Tremaux, Auguste Salzmann, entre otros (Sougez, 2004, pp. 119 – 123). Por lo tanto, se puede pensar que coleccionar fotografías es como coleccionar el mundo en pequeños tesoros impresos y que así lo concebía la familia Echavarría Upegui.

1.3.Fotografía y cultura visual impresa

Como se mencionó antes, en esta investigación se establece que la reproducción de imágenes a través de medios impresos como las postales y las revistas, tuvo gran influencia en los *modos de ver* y en la producción fotográfica no solo de la familia Echavarría Upegui sino en general en la producción fotográfica local, por ello, es importante revisar un poco la historia de las revistas ilustradas con fotografía en Medellín y en Colombia.

En la revista *El Repertorio*, creada en 1886 por Horacio Marino Rodríguez junto a Francisco Antonio Cano, aparecieron las primeras reproducciones fotográficas que circularon en un medio impreso en la ciudad por medio de la técnica del fotograbado y zincografía. Al mismo tiempo, esta revista se constituyó “como un espacio de sociabilidad artística para varios jóvenes

talentos del Medellín finisecular”. Esta publicación además se caracterizó por editar contenidos con especial énfasis en las Bellas Artes y la literatura.

(...) la “revista mensual ilustrada” *El Repertorio* ... reprodujo, así fuera de forma deficiente y rudimentaria, las primeras fotografías que aparecieron impresas en Colombia ... en ella tiene cabida el ensayo, la crítica de arte, la información científica, las partituras musicales, el estudio histórico y la reseña biográfica. Y todo ello con un exigente criterio de selección y calidad. (Santofimio, 1988, p. 511)

Sin embargo, las revistas ampliamente ilustradas con fotografías tuvieron mayor auge en la segunda y tercera década del siglo XX. En Medellín, la revista *Sábado*, cuya primera edición salió en 1921, se destacó, además de su contenido literario, por la publicación permanente de fotografías. Allí se publicaron fotografías de aficionados, pero también de renombrados fotógrafos de la ciudad como Benjamín de la Calle, Óscar Duperly y Gonzalo Escovar, quienes alternaban el trabajo en sus talleres con colaboración a este medio impreso y otras importantes revistas del momento como *El Gráfico* y *Cromos*⁷.

Si bien no hay datos que confirmen que la familia Echavarría consumía las revistas mencionadas anteriormente, si podemos ver a través de algunas fotografías de sus álbumes como la práctica de la lectura, o de ver libros o revistas, era frecuente dentro de las actividades de la familia, o por lo menos como, a través de estas fotos, se manifiesta un interés por parte de las hermanas

⁷ Estas revistas editadas en Bogotá, pero con gran circulación en el país dieron mucha importancia en sus páginas a la gráfica y la fotografía. Sus contenidos fluctuaban entre variedades culturales, crónicas, literatura (en especial cuento) y algunas notas políticas, económicas y sociales. Ambas revistas compartieron el interés de ampliar su público lector que si bien estaba dirigido a diferentes sectores sociales (*El Gráfico* a una clase media y *Cromos* a una clase alta, su público objetivo estaba enfocado en las mujeres. *Cromos* incluso se anunciaba como la revista ideal para tener en la biblioteca de la casa y para el disfrute de la esposa y las hijas. La lectura en casa para las mujeres era una actividad recurrente y cotidiana: “En este sentido, la lectura, por ser una práctica educativa y de entretenimiento que podía ser controlada dentro del ámbito privado, del hogar, adquirió un papel fundamental en la vida cotidiana de las mujeres -de aquellas que contaban con tiempo y condiciones adecuadas para leer- en la forma como se configuraron a sí mismas como sujetos e imaginaron su relación con los hombres y con el mundo de afuera” (Marín, 2016, p. 188 - 207).

Echavarría de representarse a si mismas cercanas al mundo de la lectura y las publicaciones impresas (ver fotografías 12, 13 y 14).



Fotografía 12. Sin título. Álbum N.º 7. 1932.

La fotografía 12 donde las hermanas Echavarría se ven sentadas en un sillón mirando la revista *Lecturas*, es un caso para intentar comprender la relación que ellas establecieron con las imágenes que veían. En la portada de la revista se observa el retrato de una pareja y se alcanza a leer el nombre de la publicación: *Lecturas*. Llama la atención, si se mira el peinado de la mujer que se ve en la portada de la revista, la similitud con el de la joven que la está sosteniendo, incluso los brillos en su cabello. Esta revista es una publicación española que se editó por primera vez en 1917 y que sigue vigente hasta nuestros días. El contenido de sus primeras ediciones constaba, como se puede comprobar mirando las portadas de otras de sus publicaciones, en cuentos, novelas, caricaturas, historietas, “variedades amenas e instructivas”, “paginas cinematográficas”, “reproducciones de cuadros”, “vistas de España”, entre otras. Se puede comprobar a través de esta imagen (ver fotografía 12) que la familia estaba a la vanguardia de las publicaciones extranjeras que llegaban a la ciudad y que además tenía la capacidad económica para adquirirlas, por lo tanto se puede decir que sus hábitos de consumo de imágenes estaban mediados también por su capacidad adquisitiva.



Fotografía 13. Sin título. Álbum N ° 3. 1924-1928.



Fotografía 14. Sin título. Álbum N ° 2. 1923

1.4. Media hora de amor

Entre las páginas del álbum número 4 que data de 1926–1929, aparece guardado un recorte de revista⁸ que tiene por título *Media Hora de Amor*, allí se muestra la secuencia de una escena de

⁸ Este recorte fue tomado de la edición de noviembre de 1928 de la revista *Cine Mundial*, nombre de la versión en español de una publicación mensual ilustrada norteamericana llamada *Moving Picture World*. Entre 1916 y 1948 esta revista se dio a la tarea de entretener e informar al mundo hispanoparlante sobre las últimas noticias cinematográficas de Hollywood que dominó el mercado latinoamericano en los años veinte del siglo pasado. La revista incluía reportajes sobre la incursión de actores latinos en la pantalla grande y sobre lo que acontecía en la industria y la producción cinematográfica a este lado del continente, especialmente en México y Argentina. Esta revista mensual, ampliamente ilustrada, también publicaba cartas enviadas por sus lectores, lo cual proporciona una visión amplia de la recepción de las películas por parte del público latino (Serna, 2013).

una película producida por la Metro Goldwyn Meyer que tiene como protagonistas a dos importantes actores norteamericanos, Marceline Day, actriz de la era del cine mudo y Edward Nugent vinculado a la actuación y al mundo del espectáculo. La secuencia transcurre en un espacio cotidiano, en donde se insinúa el coqueteo entre estos dos personajes. En la primera escena, aparecen sentados en una silla y separados el uno del otro por un gran cojín, en la segunda escena se toman de las manos, en la tercera siguen tomados de las manos y están más cerca y los cojines que los separaban aparece a un lado de la silla, en la cuarta se abrazan, en la quinta se besan, en la sexta siguen abrazados y ella se sienta en las piernas del joven y en la séptima entre cruzan sus brazos medio acostados en la silla. En la esquina inferior del recorte se abre un recuadro que dice:

No sabemos si la cinta es parlante, pero por si acaso...

Él y Ella. – ¡Parece mentira que hagan unos cojines tan grandes!

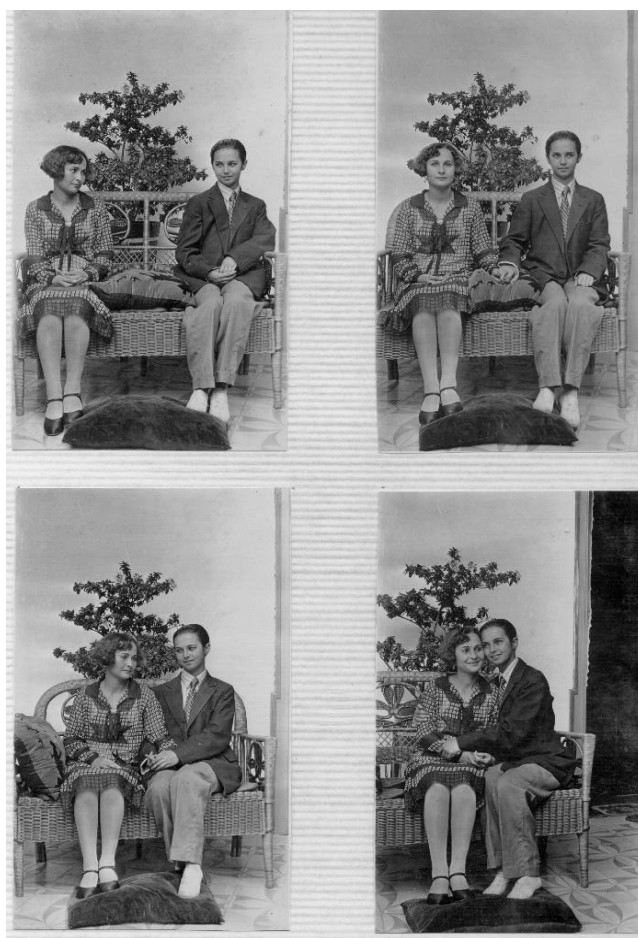
Él. - ¡Ah! Ella. - ¡Oh!

1. *Él. - ¿Me quieres? Ella. – Si.*
2. *Él. – Te adoro... Ella. – No me aprietes así*
3. *Él y Ella. – Mmmmm...*
4. *Silencio profundo.*
5. *Más (más silencio).*



Fotografía 15. *Media Hora de Amor*. Recorte de la Revista Cine Mundial. 1928

En el mismo álbum, al lado del recorte, están dispuestas las fotos de la versión casera que las Echavarría realizaron de esta *Media Hora de Amor* (ver Fotografías 16 y 17). En este caso seis imágenes imitan la secuencia anterior: la acción y los objetos que componen la imagen son básicamente los mismos, sin embargo, hay algunas diferencias: la pareja está, pero el hombre es una mujer disfrazada con atuendo masculino, y se omite la escena del beso. De resto, la silla se asemeja mucho a la original, el cojín está ubicado en las mismas partes cumpliendo la misma trayectoria, el vestuario, las acciones de los personajes, las poses, las miradas, la cuidadosa posición de las manos y los pies, se asemejan mucho a la imagen original, lo cual es indicio de la observación detallada que las Echavarría hicieron de la imagen y del cuidado en la producción de las fotografías.



Fotografía 16. *Media Hora de Amor* por María y Olga Echavarría Upegui. Álbum N° 4. 1923 -



Fotografía 17. *Media Hora de Amor* por María y Olga Echavarría Upegui. Álbum N° 4. 1923 - 1929

A lo largo de este capítulo, y haciendo uso activo del material fotográfico del fondo de la familia Echavarría Upegui, se ha podido ilustrar y demostrar, cómo los avances técnicos del medio fotográfico permitieron que la cámara se ubicara en otros espacios de sociabilidad. La llegada de la industria fotográfica al hogar, permitió que se diera el fenómeno de la fotografía familiar, donde el álbum y la colección de imágenes juegan un papel primordial. En ese sentido, se pudo mostrar cómo a través de la reproducción técnica de la imagen y de las publicaciones impresas circuló una cultura visual que influyó en los *modos de ver* y en la percepción de la familia Echavarría Upegui, y cómo ese circuito de circulación de imágenes, creó un ambiente apto para que la familia asumiera prácticas de producción constituidos por nuevos hábitos y posibilidades visuales. Estas posibilidades serán abordadas en los próximos dos capítulos de esta investigación.

2. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO EXPERIENCIA MIMÉTICA

En el primer capítulo se abordó cómo la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui en Medellín se inscribió en un contexto de ampliación industrial y comercial de la fotografía durante la primera mitad del siglo XX. En el marco de la producción, consumo y circulación de la fotografía, se pudo advertir cómo la reproducción de imágenes a través de medios impresos influyó en los *modos de ver* (Berger, 1977) de la familia y, por tanto, en los usos de esta tecnología visual. En este capítulo se procurará describir aquellos *modos de ver* de la familia que estuvieron mediados en gran medida por una práctica de la imitación. Empero, es importante aclarar que no se trata solo de encasillar la práctica fotográfica de la familia en la imitación, sino de considerar la fotografía familiar como una práctica que supone una actitud creativa y que, como se verá en el tercer capítulo, abre las posibilidades de experimentación para el fotógrafo aficionado.

A partir de las ideas sobre la imagen propuestas por Aby Warburg (2010), George Didi-Huberman (2008, 2010 y 2011) y Jhon Berger (1977), en este ejercicio interpretativo se prestará particular atención a la idea de mimesis y a los modelos visuales entendidos como aquellos gestos, formas, conceptos, maneras de ver y conocer que *sobreviven* (Warburg, 2010) en las imágenes a través del tiempo. Es así como la mimesis es entendida, en este trabajo, más allá del problema copia-referente, y en cambio está asociada con la repetición de expresiones, moviminetos, actitudes, con las relaciones entre imágenes, con aquello que no es tan visible en la imagen, es más pulsional, psíquico y menos concreto.

Con *modos de ver*, el historiador de arte John Berger hace referencia a cómo el mirar no es un proceso natural o espontáneo, sino que depende del hábito y la convención. En otras palabras, el modo en que se ven las cosas obedece al ambiente o al contexto social y cultural en el que se está inscrito y que está incorporado en la cotidianidad de tal manera que se asume la visualidad como un proceso natural. Para Berger, “toda imagen incorpora un modo de ver” (1977, p.10) y, del mismo modo, toda percepción o apreciación de una imagen depende del propio *modo de ver*. Es así como el proceso de *ver* implica un juego de reciprocidad, un ver y ser vistos, una

correspondencia o encuentro entre lo que se ve y lo que mira en el observador aquello que es visto.

La cámara fotográfica y cinematográfica evidenciaron esta *naturaleza recíproca de la visión*, (Berger, 1977, p. 9). Según el autor, esta reciprocidad habría sido anulada por la invención y expansión de la perspectiva lineal que, desde inicios del Renacimiento, situó al espectador como el centro del mundo:

[...] según la convención de la perspectiva, no existe reciprocidad visual [...] la contradicción inherente a la perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigir las a un único espectador [...] que solo podía estar en un lugar en cada instante (p. 16).

Entonces, tras la invención de la cámara fotográfica y cinematográfica, y el nuevo impulso en la reproducción masiva de imágenes que trajo, ya no hay un centro que lleve lo visible hacia el ojo de un espectador, sino que hay un despliegue de imágenes en simultáneo, un encuentro de miradas, puntos de vista, tiempos. Por ejemplo, una persona puede ver desde su casa, en una postal, la imagen de un fresco de una capilla que se encuentra a miles de kilómetros de distancia y, al lado de esa postal, puede tener una foto de su infancia, y contigua a esta, una fotografía de la Gran Muralla China y, así sucesivamente, crea un mosaico de imágenes de distintos lugares y tiempos en un mismo espacio.

George Didi-Huberman (2008), sobre esta idea de montaje, propone que: “*El montaje* hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas ignorando todo orden de grandez, toda jerarquía, es decir, proyectándolas en el mismo plano de proximidad, como en la parte delantera del escenario” (p. 99). Además, argumenta Huberman, que para poder adivinar la imaginación de las relaciones posibles entre estas formas se requiere un trabajo de recomposición y de remontaje, de choque y de confrontación de diferencias, de unir lo que parece distante, y es por eso que el montaje requiere necesariamente del desmontaje. Y es precisamente bajo esta lógica de recomposición y desmontaje que, en este trabajo, se intenta realizar la lectura de los álbumes fotográficos de la familia Echavarría Upegui.

Esta noción de la yuxtaposición de imágenes, de lo simultáneo, es fundamental pues se refiere a la experiencia de la recepción de las mismas, a la manera en que la sociedad las usa y convive con las que circulan de manera masiva. Ahora bien, aplicando lo anterior al caso de la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui, es de aclarar que ellos contaban con un muy buen repertorio de imágenes diversas: fotografías, reproducciones de obras de arte, postales, entre otras, que empleaban como detonantes para crear las propias, tal cual se mostrará a lo largo de este capítulo. En este sentido, se entiende esta *mímesis* no como un producto subordinado del original, sino como una práctica que implica no solo observación y emulación, sino también experimentación y creación.

2.1. Sobre la mimesis y la creación en fotografía

El pensamiento estético occidental ha puesto en el centro de su discurso el concepto de mimesis o imitación con el fin de teorizar sobre las expresiones artísticas, sus diferencias con otros fenómenos y las múltiples maneras en que se experimenta y se responde a las obras de arte. Según Wladislaw Tatarkiewicz (2002), el concepto de mimesis se ha transformado a lo largo de la historia, desde la antigüedad hasta los tiempos modernos y, a pesar de sus diferentes definiciones, este término se ha movido entre una concepción platónica y aristotélica. Este autor señala que, a partir del Libro X de *La República*, Platón consideró al arte imitativo como “una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior” (Citado por Tatarkiewicz, 2002, p. 302). Mientras que, por otro lado, “Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal” (p. 303). En otras palabras, el pensamiento platónico asumía la representación mimética como una manifestación donde las formas siempre estaban subordinadas al original y, en ese sentido, la mimesis era vista como una práctica poco auténtica, inferior y falsa. De otra parte, desde una perspectiva aristotélica, la mimesis no solo funcionaba para volver a presentar objetos o elementos de la naturaleza ya existentes, sino también para embellecerlos, hacerlos universales y ejemplares y, en última instancia, para superar, terminar o “mejorar” a la naturaleza (pp. 303 - 345).

Según esta útil síntesis, Tatarkiewicz (2002) sostiene que el mayor cambio del concepto de imitación se dio en el Renacimiento cuando se asumió la tesis según la cual “el objeto de imitación debía ser no solo la naturaleza, sino también y, ante todo, aquellos que fueron sus mejores imitadores, esto es, los antiguos” (p. 308). De esa manera, a partir de la segunda mitad del siglo XV, la escritura, la escultura, la poesía y la pintura procuraron adoptar patrones de representación usados por los artistas clásicos, convirtiendo la manera antigua (*all'antica*) en el signo de la novedad y de lo moderno (Panofsky, 1983)

Este cambio fundamental en el concepto de imitación que se dio en el Renacimiento es analizado por Martin Kemp (1977) quien revisa, a través de textos renacentistas y del análisis lexical de palabras como *ingegno*, *fantasia*, *invenzione*, cómo, en el contexto artístico, la figura del artista se transforma de “artista como imitador” a “artista como creador” (p. 347). Según Kemp (1977), en el Renacimiento, ambos términos (imitador y creador) no eran concebidos como antagónicos sino como complementarios; las artes visuales veían la imitación como una ampliación de la imaginación y de los procesos racionales asociados al descubrimiento, la invención y al hacer del artista:

Uno de los factores unificantes era la creencia que la *mimesis* de la naturaleza era de fundamental importancia, que el arte requería conocimiento racional y la Antigüedad proveía la mejor posible guía para ello. Mientras que a la invención y a la imaginación se les otorgó un rol significativo, las creencias “racionales” no fueron invalidadas, sino que fueron puestas en concordancia con las dos últimas. Los arquitectos llevaron la iniciativa de esto: Brunelleschi, Alberti y Manetti se aseguraron en demostrar que ningún escritor serio sobre artes visuales podía ignorar la facultad de la invención como un atributo necesario para la gran arquitectura. De manera similar Cennini, Francesco di Giorgio, Filarete y Leonardo comenzaron a establecer que los procesos imaginativos, ya fueran asumidos como *fantasia*, *imaginativa* o *cogitativa*, asumían un rol vital en la invención artística, retomando un tema que había sido ampliamente expresado en la poesía de Dante y que se había filtrado en los textos medievales hasta los textos clásicos (p. 396).

Por lo tanto, se puede entender la imitación como una forma de conocimiento que expande las posibilidades de creación e invención. Más adelante, en el siglo XVIII, Charles Batteux (2018) presenta la mimesis como la propiedad universal de todas las artes. Esta idea, que alcanzó gran popularidad, pretendía establecer los verdaderos principios de las artes y su naturaleza proponiendo que el fin último y el común denominador de las *Bellas Artes*⁹ entre las que incluía poesía, pintura, escultura, música y danza, no debía ser otro que la imitación de la naturaleza: “Demuéstrese por la cualidad misma del espíritu humano, que la imitación de la *Naturaleza* debe ser su objeto común, y que no se distinguen entre sí sino por el medio que emplean para ejecutar esta imitación” (p. 3). Y más adelante continúa:

El espíritu humano no puede crear sino impropriamente; todas sus producciones llevan consigo la marca de un modelo [...] inventar en las artes no es darle el ser a un objeto, es reconocerle dónde existe y cómo es en sí. Los hombres de Ingenio, que más adelantan en ellas, no hacen más que descubrir lo que ya existía; no son creadores sino por lo que han observado, y recíprocamente no son observadores sino para ponerse en estado de poder crear (p.15).

Esta percepción de las *Bellas Artes* pone de manifiesto que el artista no puede crear de la nada, por el contrario, es un gran observador con la capacidad de reconocer en lo que ya existe la potencia para crear.

Más adelante, en el siglo XX, se da un regreso a la concepción platónica de mimesis, a través de autores como Walter Benjamin y Theodore Adorno, quienes concebían la mimesis como un comportamiento natural al hombre (Puetz, 2002, párr. 7). A partir de las ideas de Benjamin y Adorno, Michael Taussig (1993) posiciona la mimesis como un comportamiento adaptativo, previo al lenguaje, que permite al humano hacerse similar al entorno que lo rodea a través de la asimilación y del juego por medio de actos miméticos corporales y físicos. La distinción entre ser uno y los otros se vuelve porosa y flexible. En vez de entender la mimesis como dominio sobre la naturaleza, la imitación como mímica abre una experiencia táctil del mundo en el que las

⁹ Denominadas así por Charles Batteux.

categorías cartesianas de objeto y sujeto no son firmes, sino maleables; la experiencia con el mundo se crea cuando uno mismo se hace similar a otra cosa a través de la actividad mimética.

Esta idea de mimesis donde el ser humano no se sobrepone a la naturaleza, sino que de alguna forma se camufla en ella, puede ser compatible con la manera en que las Echavarría percibieron y experimentaron con las imágenes, y lo hicieron disfrazándose, posando y actuando para sus fotografías. Tal vez de esa manera, mimetizándose a través de sus fotos, asimilaban y descubrían, desde su casa, el mundo exterior. La siguiente imagen (ver Fotografía 18) es una muestra de lo anterior. En ella se ve como dos de las hermanas Echavarría toman una postal enviada por otra de sus hermanas para imitarla a través de una fotografía hecha en casa.



Fotografía 18. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930 – 1932.

En esta imagen se ve cómo a través de la disposición de las fotos en el propio álbum se pone en evidencia la intención de la imitación. Al lado izquierdo está la foto de alguna de las hermanas con su esposo, una foto que probablemente se había enviado como una postal de recuerdo, y dos

de sus hermanas decidieron replicarla. En la imagen del lado derecho se refleja cómo cada una de ellas asume el rol, el de su cuñado y de su hermana, respectivamente. El atuendo masculino coincide perfectamente: el pantalón, la camisa manga larga, las cargaderas; también el de la mujer es muy similar. Respecto a la postura, la posición de los pies, el abrazo y la forma en que se toman de las manos dejando por fuera el meñique es una muestra de la aguda observación que conlleva la práctica de la imitación.

Es de aclarar que en los diversos álbumes de las hermanas Echavarría Upegui se encontraron, en su mayoría, imágenes cuya mimesis no corresponde necesariamente a una imagen en particular o que funcione como detonante para hacer una especie de copia. No obstante, las referencias a los modelos que están imitando son directas y tangibles en los estereotipos sociales: toreras, enfermeras y monjas son solo algunos de los muchos ejemplos que hay en los álbumes de la familia (ver Fotografías 19,20,21 y 22).



Fotografía 19. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930-1932.



Fotografía 20. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 6, 1930 – 1932.



Fotografía 21. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.



Fotografía 22. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui, álbum N° 1, S.f.

2.1. Mimesis en pintura y fotografía

La práctica de la imitación en la familia Echavarría Upegui no solo se expresó a través del lenguaje fotográfico sino también del pictórico. Como se analizará a continuación, los *modos de ver* de la familia también se constituyeron a partir de su gusto por la pintura clásica y los modelos de representación de este lenguaje. De hecho, Marta Echavarría Upegui incursionó en la pintura, siguiendo las huellas de su padre Alfonso. Ella hizo parte de la escuela de pintura de Bellas Artes y su nombre aparece en listado de alumnos de la escuela de Artes Plásticas de dicha institución (Archivo Sociedad Amigos del Arte, 1936-1961, folio 2).

La copia era una práctica común y además muy valorada dentro del ejercicio pictórico de Marta, asunto que se puede comprobar gracias al testimonio que ella misma hizo en ocasión de la

exposición que la Sociedad de Amigos del Arte¹⁰ realizó en 1942, sobre su trabajo y el de su hermana María:

Amable público: Para que se admiren con bondad mis obras, advierto –como lo hizo un expositor reciente- que yo también soy meramente aficionada sin pretender al título de pintora. Abusando de ello, me permito exponer mis copias junto a mis originales: cosa que no haría un verdadero pintor. La copia es un género de pintura muy poco apreciado aquí, pero que no deja de tener su mérito y conveniencia. Me atrevo a decirlo. María Echavarría U. (Letras y Encajes, 1942, p. 6234)

Marta, de manera valiente, defiende y advierte la importancia de la copia en el medio artístico, la cataloga como “género” y pone de presente que a esta práctica no se le proporcionaba, en ese momento, el valor que debía merecer en el círculo de las artes. En dicha exposición, Marta participó con obra pictórica (acuarelas y óleos) y gráfica (dibujos a lápiz y pastel), y María con objetos en cuero, pirograbado y encuadernación. En el listado de obras presentadas por Marta, bajo la categoría de copias, se encuentran los siguientes nombres:

Virgen – de Procaccini
Santa Ana – (por encargo de Dn Jaime Echavarría)
Santa Ana – (por encargo de Dn Rudesindo Echavarría)
El Beso – de Francisco Hayez
Lady Hamilton – de G. Romney
Cabeza de viejo
Cabeza de Venus – Botticelli
Corazón de Jesús
Muchacha árabe
Cristo de limpias

¹⁰ La *Sociedad de amigos del arte* se fundó en Medellín de manera definitiva en 1937 con el ánimo de promover las actividades culturales en la ciudad, de hecho, su impacto en el proyecto moderno fue de gran importancia pues tenían la convicción de que, a través de la promoción y la realización de eventos artísticos y culturales, podían no solo dinamizar la cultura, sino instruir a la ciudadanía en el buen comportamiento:

[...] el arte va a jugar un papel fundamental en los procesos de modernidad cuando pasa de ser un pasatiempo a un elemento que puede transformar y ayudar al progreso de la ciudad, mediante la enseñanza de normas sociales y formas de comportamiento que debían adquirir los habitantes de la ciudad. (Pérez, 2013, p. 38)

Entre los negativos que están en el archivo fotográfico de la familia se encuentran algunos acetatos en blanco y negro donde está el registro de la exposición de Marta y María. En la Fotografía 23 se observa una parte de las obras expuestas en la sala donde se reconoce la cabeza de Venus tomada de la representación de *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.



Fotografía 23. Registro de exposición Marta y María Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Archivo de negativos. 1942.

La presencia de la copia de *El Nacimiento de Venus* en esta exposición remite de nuevo al tema de la reproducción, la circulación y la percepción de las imágenes: ¿cuántas veces ha sido reproducida esta pintura?, ¿en cuántos libros de arte, postales, revistas ha aparecido esta figura?, ¿cuántas veces y con cuántos propósitos ha sido usada? Precisamente en los usos que se les dan a estas obras de arte está su potencia de ser actualizada.

En relación con lo anterior, podemos decir también que las imágenes están hechas de tiempo. George Didi-Huberman (2011) afirma que “la imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (p. 32). Para Didi-Huberman, en las imágenes se conjugan diferentes tiempos y a partir de esta premisa cuestiona “los valores del uso del tiempo en la disciplina histórica” (p. 35) e intenta desarmar las certezas que la historiografía, desde Vassari hasta el mismo Panofsky, ha legitimado: entre ellas, el rechazo al anacronismo. Para el autor francés, el anacronismo es natural a las imágenes, pues ellas son “como un objeto de tiempo complejo [...]: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (p. 39). Y es de esta manera que, el anacronismo se presenta como un campo fecundo que puede dar plasticidad a la interpretación de las imágenes y que además valida la experiencia presente que tenemos con ellas. “Mucho antes de que el arte tuviera una historia –que comenzó o recomenzó, se dice, con Vassari–, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria” (p. 42).

En este sentido, *El Nacimiento de Venus* en la exposición de Marta, abre una pregunta, dentro de la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui, ¿de qué manera se asumió la representación de la figura femenina y cómo en sus imágenes *sobreviven* modelos visuales o arquetipos del arte del pasado?

Este concepto de *supervivencia* fue acuñado por Aby Warburg para decir que “las imágenes transmitidas por la memoria histórica no son inertes e inanimadas, sino que poseen una vida especial y rebajada que el autor llama precisamente vida póstuma, supervivencia (*Nachleben*)” (como se citó en Agamben, 2010, p. 26). Estas imágenes hechas de tiempo y de memoria, son explicadas por Warburg a través de lo que llamó *pathosformel* o fórmula del *pathos*, fórmulas de imágenes en movimiento pero también en tensión, de imágenes en transformación, en otras palabras de fórmulas híbridas “de materia y forma, de creación y performance de primaridad y repetición” (Agamben, 2010, p.19)

El Atlas Mnemosyne fue el último proyecto que Warburg emprendió, allí el historiador reunió, en más de sesenta paneles, mil imágenes en las que congregaba “cara a cara, relieves antiguos, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, pliegos sueltos, ilustraciones

recortadas de revistas y dibujos de antiguos maestros” (Citado en López, 2013, p. 17). Didi-Huberman (2010) describe así la intención de *El Atlas Mnemosyne*:

(...) existen gestos humanos capaces de sobrevivir desde la antigüedad griega u oriental hasta las actitudes, captadas por el aparato fotográfico del propio Warburg, de una campesina italiana de finales del siglo XIX o comienzos del XX es lo que pretende mostrarnos *El Atlas Mnemosyne* en toda su extensión (o mejor, diría yo, en todo su “rizoma” de imágenes (p. 73).

Además, Huberman (2010) pone de manifiesto el sentido de estos gestos. Si bien hace su análisis a partir de la figura del *Atlas Farnesio*, que aparece en una de las láminas del *Atlas Mnemosyne*, para explicar el proyecto Wargburiano, también resalta la importancia de la *Ninfa* dentro de este proyecto y la relación de antítesis que esta tiene con *Atlas*:

Todo cuanto la Ninfa Wargburiana transporta con generosidad sobre la cabeza como una antigua diosa de la victoria, Atlas, en cambio, lo llevará a solas, casi sin fuerzas. Todo aquello que aparece como *ofrenda erótica* y como gracia (aun cruel) sobre la cabeza de la ninfa, aparecerá como *destino trágico* y como sufrimiento sobre los hombros de Atlas. (Huberman, 2010, p. 73)



Fotografía 24. Imagen tomada del texto ATLAS: “portar el mundo entero de los sufrimientos” p 72.

En la lámina 46 del *Atlas Mnemosyne* de Warburg (ver fotografía 24) hay entonces dispuestas una serie de imágenes - desde relieves, frescos, pinturas, bocetos, y hasta una fotografía hecha por el propio Warburg de un campesina toscana- donde aparece la *Ninfa* realizando el gesto de transportar, cargar o portar. En ese sentido y volviendo a la fórmula del *pathos* y a la idea de *supervivencia*, la *ninfa*, que está hecha de tiempo y de memoria y que está en continua transformación no puede ser una sola sino una relación, un rizoma y por eso, “Se malentiende la figura del atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. (Agamben, 2010, p. 19)

Volviendo al fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui, es importante al respecto señalar las referencias al gesto de cargar, sostener y portar que, precisamente aparece en algunas de las puestas en escena protagonizadas por las hermanas Echavarría Upegui y que dan cuenta de cómo la *Ninfa* sobrevive en las prácticas miméticas y creativas de la familia. El caso que se privilegiará será el de la imagen de las aguadoras¹¹ (ver Fotografías 25, 26 y 27).

¹¹ En estas fotografías hay una referencia directa al oficio de aguadoras o aguateras, quienes se encargaban de recolectar agua para uso doméstico o para la venta, y que fue usado hasta el momento en que se reguló el suministro de agua corriente, que solo mejoró en Medellín con la construcción del acueducto en 1925.



Fotografía 25. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum # 2.

1923.



Fotografía 26. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 1.
S.f.



Fotografía 27. Hermanas Echavarría Upegui. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 1.

S.f.

Esta acción de la mujer cargando un jarrón o una vasija, portadora de la gracia y de la ofrenda, fue reconocida como una imagen de sobrevivencia por Aby Warburg (Fotografía 24). El acto que reproducen las hermanas Echavarría Upegui es un gesto que se repite en la representación de la figura femenina y que se puede apreciar en diferentes momentos de la historia, de manera ejemplar, en obras como: *El nacimiento de la virgen (1491)* de Domenico Ghirlandaio, *Ninfas de la fuente de los inocentes (1547 – 1550)* un relieve realizado por escultor francés Jean Goujon, diferentes representaciones de *Jesús y la samaritana*, en pinturas del siglo XIX como *La canción del esclavo Nubio (1863)* de Frederick Goodall, o en la obra de Eugène Delacroix que en sus diferentes representaciones de su viaje al norte de África incluyó el motivo de la “aguadora” en su pieza *Femmes à la Fontaine* (finalizada alrededor de 1854).

Otros casos en los que se puede comprobar la vivificación de motivos pictóricos en las fotografías, los encontramos dentro de los álbumes fotográficos de la familia a través las pinturas que hacían parte de su colección. En el álbum número nueve hay varias fotografías que muestran el interior de la casa en la que vivió la familia Echavarría Upegui. En la sala, entre los cuadros que están colgados en las paredes, hay dos pinturas en las que encontramos correspondencias con dos fotografías de los álbumes (ver Fotografías 29,30,31 y 32).



Fotografía 28. Sin título. Fondo fotográfico Familia Echavarría Upegui. Álbum N° 9, S.f.

En la parte superior izquierda de la fotografía de la sala de lectura (ver Fotografía 29), vemos una pequeña pintura de género en la que se alcanzan a ver una señora y una niña. La señora, probablemente la mamá, le está enseñando costura a su hija quien observa atentamente la lección.



Fotografía 29. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum de negativos. S.f.

Mostrando de nuevo un caso de paralelismo y mimesis manifiestos, en una de las fotografías de la familia se ve cómo, Madre e hija (ver fotografía 30), realizan la misma acción que se ve en la pintura (ver Fotografía 29). El vestuario de ambas, la pose, la mirada atenta de la hija al gesto de

su madre, el ovillo de lana, todo se corresponde con la pintura a tal punto que se puede pensar que primero fue realizada la fotografía y luego la pintura, invirtiendo así la jerarquía de modelo y copia.



Fotografía 30. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 9, S.f.

En otra fotografía del interior de la casa, se puede ver un muro con distintos cuadros enmarcados (ver Fotografía 31). En la parte superior izquierda de la imagen distinguimos la escena de tres niños a la orilla de un lago que parecen estar pescando. De nuevo, la misma escena se repite en una fotografía (ver Fotografía 32) que pone en escena la misma situación de la pesca en la que tres niños representan los gestos, la pose y el vestuario. Hasta su reflejo en el agua es producido por la toma fotográfica.



Fotografía 31. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 8, 1980.

La pintura y la fotografía han tenido relaciones de correspondencia desde la invención de la cámara fotográfica. Desde la *cámara oscura*, se sabe que muchos pintores hicieron uso de este mecanismo como un instrumento óptico ya fuera para proyectar un objeto en una superficie o para descubrir otros puntos de vista. De la misma manera, muchos fotógrafos se apropiaron de elementos pictóricos no solo en relación a las poses de los retratados y la composición de la imagen, sino técnicamente a través de complejos procesos de revelado, o realizando complejas puestas en escena o especies *tableaux vivants* (cuadros vivos) para hacer que sus fotografías lucieran como pinturas. Este movimiento conocido como pictorialismo se expandió por el mundo, no obstante, es difícil conocer de qué manera se usó en Colombia o en América Latina,

ya que ha sido un tema poco explorado dentro de la producción fotográfica de este lado del continente y menos dentro de las producciones fotográficas familiares.

Sin embargo, estos casos muestran una aplicación de la vivificación de motivos pictóricos en la fotografía, del mismo modo en que las aguadoras, la lección de costura y la pesca rememoran formas o imágenes de la memoria colectiva y de la historia del arte. Este ejercicio de relaciones entre imágenes deja ver como el concepto de mimesis, y supervivencia permite hacer una lectura rizomática y anacrónica de los álbumes fotográficos de la familia Echavarría Upegui al mismo tiempo que permite vislumbrar el proceso creativo de la familia comprobando como sus hábitos de consumo de imágenes más allá de ser un entretenimiento eran ejercicios hermenéuticos y de interpretación a través de los cuales se valían para reelaborar, en sus producciones fotográficas familiares, su versión del mundo.

3.LA CREACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA DE AFICIONADO

En este capítulo revisaremos la relación entre aficionado, técnica y práctica para mostrar cómo en este cruce existen posibilidades de experimentación y creación. Con esta finalidad, el propósito es el de asumir la fotografía familiar como un medio que tiene sus propias lógicas formales y de representación, como una práctica en la que se asumen estrategias de producción asociadas a la lúdica, al ocio y, de modo notable, a la recursividad en el uso de elementos y formas de representación en el entorno cotidiano y familiar, tales como las poses, las puestas en escena y la invención ficcional.

Desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, hacer una fotografía como aficionado en Colombia y en Medellín era una práctica exclusiva para sectores pudientes de la sociedad. Como se planteó anteriormente, el uso masivo de la fotografía en Colombia tuvo que esperar a la década de los treinta. Si bien el número de aficionados iba en aumento y la complejidad de los procesos fotográficos disminuía, la técnica aún demandaba trabajo, tiempo, dinero y dedicación. De esta manera, los primeros aficionados debían adquirir una considerable amplitud de conocimientos técnicos que, en cambio, los aficionados que llegaron con posterioridad ya no necesitaban tener gracias a la simplificación en el uso de la cámara fotográfica.

A medida que la fotografía se hacía más sencilla, cada vez había que saber menos del manejo técnico de la cámara. En 1947, en uno de los manuales para el aficionado publicado por Kodak, encontramos esta aseveración: “Cualquiera puede tomar fotos de primera a la primera prueba, sin conocimiento alguno de teoría fotográfica (...) del mismo modo que cualquiera puede manejar un radio sin ser ingeniero electricista o hombre de ciencia” (p. 10).

Por lo tanto, se puede decir que las condiciones de producción técnica de cada época obligan a que el rol del fotógrafo y de la fotografía misma se transformen. Con la democratización de la fotografía, la cámara pasa de manos de profesionales a aficionados, aumenta la producción de fotografías, se amplía el espectro de motivos a fotografiar y la fotografía misma comienza a

ocupar un lugar primordial en la vida familiar. Según Londoño, (2009) este paso de profesional a aficionado, implicó cambios en el lenguaje visual fotográfico, en donde la rigidez de la pose cambió por la espontaneidad de los momentos:

La cámara portátil empleada por manos no profesionales implicó un cambio cuantitativo y cualitativo en la producción fotográfica. No solo muchas personas tuvieron a su alcance instrumentos que antes estaban reservados al fotógrafo profesional, sino que el objeto de la fotografía y el lenguaje visual se modificaron ostensiblemente. Quedó atrás la enervada pose, la rigidez de la expresión del rostro y la grave solemnidad que asiste a tantos retratos decimonónicos. A cambio, surgió la expresión espontánea que revela emociones y estados de ánimo, y se hizo posible fotografiar casi cualquier situación, de tal surte que los individuos pudieron conmemorar de manera visual distintos aspectos de su vida. (p. 190)

A continuación, veremos cómo ese cambio técnico en que la fotografía se traslada a manos de aficionados y a un espacio privado y cotidiano, como el hogar, transforma las maneras de producción, cambiando las formas de representación y proponiendo un lenguaje visual propio que merece ser revisado. En este sentido, la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui será la guía para demostrar de qué manera la fotografía de aficionado en el entorno familiar encuentra un ambiente propicio para asumir riesgos y libertades que hacen de este tipo de fotografía un campo fecundo para la interpretación con una estética propia.

3.1. La fotografía como afición

La RAE tiene dos acepciones para la palabra aficionado: la primera, “Que tiene afición o gusto por una actividad o por algún espectáculo al que asiste con frecuencia” y la segunda, “que cultiva o práctica, sin ser profesional, un arte, oficio, ciencia, deporte, etc.” (RAE, 2018) según esto, la práctica del aficionado estaría mediada por el gusto, la constancia y, además, su existencia implicaría la existencia de un no aficionado, es decir, de un profesional.

En el ámbito de la fotografía, se podría pensar que la distinción entre un aficionado y un profesional esta ligada a los avances técnicos de la cámara fotográfica, el contexto histórico y las condiciones de producción, es decir, si la labor del fotógrafo está asociada al mercado de la fotografía o al contexto comercial, o si por el contrario practica la fotografía como pasatiempo. Consecuentemente, se diría que el profesional debe tener conocimientos relacionados al manejo técnico de la cámara, el control de la iluminación y los procesos de revelado y copia, pero también debe tener claridad sobre aspectos de la imagen como las leyes de composición, los puntos de vista, los planos, entre otras. Y que el aficionado, por el contrario, está vinculado a un proceso automático y a una práctica que no requiere mayores conocimientos técnicos.

Sin embargo, estas diferencias se quedan cortas para definir al aficionado en fotografía. Según Chéroux (2014) “el amateurismo en fotografía es un fenómeno dual” (p. 68) que debe ser revisado bajo esa condición. En primera instancia, el autor propone que el término *amateur* se transformó a lo largo del siglo XIX pasando de ser casi que sinónimo de experticia a ser equivalente a un simple usuario con conotaciones peyorativas. Y en segunda instancia, el autor distingue dos tipos de aficionados, el “*amateur experto*” y el “*amateur usuario*”, los cuales surgen en concordancia con dos momentos de avances de la técnica fotográfica, el primero a partir de 1880 con el desarrollo del bromuro de plata y la producción y comercialización de placas secas listas para su uso, y el segundo a partir de 1890 con la consecuente mejora de tecnologías fotográficas y con el despliegue de la industria hacia un público más amplio.

Siguiendo con este autor, la primera efervescencia en Francia de *amateurs* fue la de los “*expertos*” la cual estuvo estrechamente ligada al conocimiento de la técnica fotográfica y se vio materializada a través de la creación de asociaciones o clubes donde los socios, hombres provenientes de la aristocracia, se reunían para intercambiar conocimiento y poner a prueba sus capacidades técnicas, en este nicho se destacaban imágenes complejas en su realización como fotografías nocturnas, capturas de animales en movimiento, personas saltando, pero también con distintas técnicas de revelado y copia. Generalmente estos aficionados tenían varias cámaras, un laboratorio bien equipado y estaban al tanto de todas las novedades del medio. La segunda generación, que el autor denomina “*amateurs usuarios*” encontró cabida principalmente en el espacio familiar, donde los aficionados – ahora también mujeres y niños - a diferencia de los

primeros, no tenían mayor interés por los procedimientos técnicos, sino más bien por fotografiar la mayor cantidad de momentos posibles con ocasión de celebraciones familiares, paseos, reuniones, y en general temas domésticos que resultaban en una serie de *clichés* de imágenes borrosas y mal encuadradas.

Por último, el autor señala, cómo el surgimiento de los “*amateurs usuarios*” provocó en los “*amateurs expertos*” por un lado una preocupación por diferenciarse de estos últimos sobresaliendo gracias a su destreza técnica, y por el otro, una suerte de empatía donde los *expertos* intentando atraer a los *usuarios* a una práctica más exigente de la fotografía crearon modelos de formación pedagógica donde la lúdica y la experimentación eran el camino para atraer a los *usuarios*: “Será en este contexto que aparecerá todo un repertorio de propuestas lúdicas (fotogramas, fotomontajes, sobreimpresiones, deformaciones ópticas, etcétera) reunidas, en aquella época, bajo la apelación genérica de “entretenimientos fotográficos” (p. 80). Chéroux, concluye que reconocer la tensión o la dualidad del amateurismo fotográfico de finales del siglo XIX y sus consecuencias, por ejemplo, en términos pedagógicos ayuda a entender el campo sobre el cual se construyeron las bases de la fotografía del siglo XX. (Chéroux, 2014, p. 63-81)

Si bien la definición que propone Chéroux ayuda a distinguir y a evaluar de manera precisa el problema del aficionado en fotografía, aún esas categorías, podrían ampliarse al considerar que la producción fotográfica dentro del entorno familiar va más allá de fotografiar *clichés*, que la foto familiar también tiene sus propias estrategias de representación asociadas a la lúdica y la experimentación, que la práctica de la fotografía familiar, espacio privilegiado para el aficionado *usuario*, se ve enriquecida, por ejemplo, por la vivencia de los lazos afectivos y la relación de confianza y complicidad entre el fotógrafo y el fotografiado. De hecho, de hecho intentar ubicar la producción fotográfica de la familia Echavarría Upegui bajo las categorías mencionadas anteriormente sería complejo pues si bien se desarrolla en el entorno familiar, la asiduidad con la que practicaban la fotografía, las elaboradas puestas en escena que realizaban y el bagaje y la formación visual de la familia Echavarría Upegui dan pistas para elaborar otras miradas sobre la fotografía aficionada en el ámbito familiar.

También es importante señalar que en este trabajo y en el contexto colombiano se considera que la gran popularización de la fotografía en manos de aficionados o el surgimiento del denominado *amateur usuario*, toma fuerza en la segunda y tercera década del siglo XX, cuando hubo mayor accesibilidad económica para adquirir una variedad de cámaras livianas y de fácil manejo que comenzaron a circular en Medellín desde 1915 con la apertura del establecimiento Foto Duperly. Si bien no se tiene certeza sobre cómo y cuando surgió el interés de Alfonso y de sus hijas por la fotografía, lo que sí se sabe es que la mayoría de las fotografías del fondo fotográfico de la familia fueron realizadas con una *Folding Pocket Camera* o cámara plegable de bolsillo Kodak, probablemente la versión 3A producida entre 1903- 1915, la cual tuvo gran popularidad por ser la primera cámara para hacer reproducciones en tamaño postal.

Alfonso Echavarría, el padre de familia, tiene una presencia significativa en las fotografías que se conservan en los álbumes fotográficos de los Echavarría Upegui. A través de sus intervenciones y maneras de componer las imágenes podemos comprobar cómo, en efecto, el ojo o el *modo de ver* del fotógrafo aficionado explora y se abre a posibilidades desde el contexto familiar.

El primer ejemplo que se mostrará es emblemático: este autorretrato (ver fotografía 32) realizado por Alfonso es una prueba de la constante inquietud y la búsqueda del fotógrafo por explorar formas de representarse a sí mismo. En este caso utiliza el recurso del espejo para retratarse a sí mismo como fotógrafo pero a la vez está retratando a una de sus hijas quien mira fijamente al lente su padre mientras él se ve concentrado en la toma fotográfica. Esta fotografía propone un juego espacial a través del reflejo en el espejo y a la vez la simultaneidad de dos momentos: el del retratado (en este caso la hija) y el del fotógrafo que siempre está detrás de la cámara pero que esta vez se muestra en el acto mismo de la captura de la imagen.



Fotografía 32. Autorretrato. Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui. Álbum N° 4. 1926 – 1929.

El tema del autorretrato como se verá en las siguientes imágenes (ver fotografías 33, 34 y 35) es un lenguaje que Alfonso continuará explorando de manera menos literal y mas arriesgada.

En esta ocasión (ver Fotografía 33), se puede ver cómo la presencia de Alfonso en la composición se extiende como una sombra. En efecto, en esta el fotógrafo usa el recurso de su sombra para representarse dentro de la imagen que está realizando, como una forma de autorretrato a través la silueta. Se puede reconocer su contorno en la sombra que ocupa casi la mitad de la imagen: la forma ovalada en su cabeza dibuja la boina que lleva puesta y que lo delata. Se trata entonces de otro autorretrato, pero esta vez no se representa detrás de un espejo en el interior de su casa, sino que se esconde detrás de una gran sombra que revela su imagen sobre una especie de muelle con piso de madera en un lugar inesperado: un depósito de carros. Sin embargo, la estrategia que usa es similar a la del autorretrato en el espejo en tanto hace un juego compositivo para retratarse siempre con alguien más. En este caso lo acompañan tres jóvenes, dos de ellas muestran sus rostros de perfil mientras esconden su cuerpo tras el muelle y la tercera de ellas, la más joven, sentada en el borde del muelle, mira fijamente la gran sombra que se dibuja en el suelo.



Fotografía 33. El depósito de carros, Álbum de negativos, Fondo fotográfico familia Echavarría Upegui.

Al igual que en el caso anterior, se identificaron en los álbumes al menos otras dos fotografías (ver fotografías 34 y 35) en las que Alfonso hace uso de su sombra para representarse en las imágenes y que demuestra cómo su mirada de aficionado lo lleva a explorar el tema de la auto representación dentro de su producción fotográfica.



Fotografía 34. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.

En la Fotografía 34, de nuevo aparece la presencia del fotógrafo a través de su sombra. Esta vez, su ubicación en el primer plano de la imagen, aunque un poco más borrosa, pone de presente su intención de representarse en la foto, esta vez, junto a unos jóvenes que posan distraídos frente a la cámara delante de la fachada de la casa donde vivió.



Fotografía 35. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 3, 1924 – 1928.

En la Fotografía 35, la sombra del fotógrafo se ve acompañada por la sombra de otro espectador de la escena, una escena que llama poderosamente la atención pues retrata a una de sus hijas apuntando con una escopeta. Si bien en este caso el resultado de las sombras en la foto puede ser una mera incidencia no controlada en un día soleado, este juego de lo incidental da paso para

demostrar que el error y el accidente juegan un papel primordial en el proceso de exploración y experimentación.

Estas imágenes dan muestra de cómo, a través del lenguaje fotográfico aficionado en el entorno familiar y su uso de la fotografía instantánea se pueden obtener resultados de interés artístico: en este caso, se trata de una exploración por parte de Alfonso Canuto Echavarría, sobre la representación de sí mismo a través de la presencia de la inclusión de la sombra en la composición. En las cuatro fotografías anteriores, se demuestra que la formación visual, la conciencia sobre ciertos aspectos técnicos y el entorno familiar, como espacio ejemplar para la experimentación, efectivamente proporcionan las condiciones para producir imágenes de gran valor estético y conceptual. Asimismo, estas imágenes permiten intuir una intención por parte de Alfonso y de sus hijas de asumir la fotografía como una herramienta o un lenguaje que les permitía expandir las formas de representarse a sí mismos.

3.2. Pose en movimiento

La dualidad que se mencionó antes y que se dio entre la práctica fotográfica de dos grupos de *amateurs* a finales del siglo XIX y principios del XX, puede ser equivalente a la fotografía con pretensiones artísticas impulsada por el *pictorialismo*, en contraposición a lo que se conoce como *instantánea*. En el primer caso, un grupo llamado *Photo – Secession* o *Foto Secesión* conformado por fotógrafos radicados en Norteamérica, entre los que se encontraban Alfred Stieglitz (1864 – 1946) y Edward Steichen (1879 – 1973), concebía la fotografía como una forma de arte, como un trabajo que requería conocimientos técnicos del medio y la labor manual del fotógrafo, y además se oponían a toda forma de fotografía como pasatiempo popular o actividad comercial (Fineman, 2004). El fotógrafo artista se debía diferenciar del aficionado por su experticia técnica y, sobre todo, por su capacidad de manipulación en los complejos procesos de revelado que realizaban, como el retoque de negativos que iba desde pequeñas modificaciones hasta visibles intervenciones en las que rayaban, con unas especies de cuchillas, el soporte del negativo para dar a la fotografía la apariencia de boceto.

Otra característica de este movimiento era que sus imágenes parecían representaciones pictóricas realizadas a través de puestas en escena como especies de *Tableau Vivant* (pintura viviente), potenciando el valor expresivo de la fotografía y demostrando que su valor estaba más allá de reproducir el mundo a su alrededor. (Hosteler, 2004)

Por otro lado, la fotografía instantánea vendría a ser el lenguaje de los aficionados, de los que prefieren la cantidad más que la calidad y estaría ubicada en el contexto familiar. Las primeras instantáneas fueron realizadas para capturar momentos cotidianos como la conmemoración de eventos familiares, fiestas, reuniones o viajes, y se caracteriza por ser rápida, inmediata y directa. (Fineman, 2014)

Ahora bien, esta aparente oposición no implica una ausencia de intención estética o de modo de ver experimental. En otras palabras, el modo de ver aficionado de la fotografía familiar puede ser valorado como una práctica estética con estatuto propio. En efecto, en los años cincuenta y sesenta este lenguaje directo, espontáneo de las instantáneas asociada a la fotografía familiar, fue retomada por artistas y fotógrafos cuya motivación era la de rescatar la naturalidad, la inmediatez, el azar y la accidentalidad de esta estética de la fotografía instantánea (Fineman, 2014). Esta revaloración la podemos ver representada en Colombia en artistas como Miguel Ángel Rojas (1946) con su serie del teatro *Faenza* (ver Fotografía 36) -donde el artista usa una cámara pequeña para retratar de manera oculta la vida clandestina que se comnzaba a dar en este teatro olvidado de la ciuda de Bogotá, como una escena paralela a la de la película, el artista retrata esa clandestinidad haciendo uso del movimineto y del azar que le propone las condiciones precarias de iluminacion dadas por la luz del proyector de cine- y en Fernell Franco (1942-2006) con sus series “prostitutas” (ver Fotografía 37) se puede ver como el fotógarfo retrata de manera directa y como logra captar la espontaneidad de la cotidinidad de estas mujeres en los suburbios de Cali.Y es precisamente esta valoración estética la que quisiéramos resaltar aquí de modo retrospectivo, para entender la dimensión artística de la práctica fotográfica de la Familia Echavarría Upegui y, por extensión, de los aficionados a la fotografía a comienzo del siglo XX en Colombia.



Fotografía 36. Miguel Angel Rojas. Fenómeno (serie Faenza).1979



Fotografía 37. Fernell Franco. Serie Prostitutas. 1970.

En este sentido se puede decir que la creatividad y las desiciones esteticas no residen solamnte en el fotografo que tiene el conocimiento y las habilidades técnicas. Por lo tanto, para poder entender las prácticas del aficionado *usuario* es necesario liberar al aficionado *experto* de la

categoría de creador único y afirmar que los aficionados en el ámbito familiar tienen conocimientos y asumen decisiones estéticas que les da el estatus genuino de creadores.

En los álbumes de la familia Echavarría Upegui, la fotografía instantánea está llena de elementos estéticos y voluntades de composición y construcción susceptibles de ser valorados. En cada una de las fotografías hay en común una construcción o puesta en escena donde las jóvenes Echavarría están disfrazadas, asumen ciertos roles y tienen conciencia de cada gesto que recrean: desde la postura de los pies y las manos, hasta la mirada. Y al mismo tiempo, estas fotos comparten ciertos “problemas” técnicos, asociados al movimiento, los cortes en el encuadre, pero también se reconocen otros elementos como la incidentalidad y la recursividad en el uso de objetos asociados a la instantánea.

En las siguientes fotografías se analizará estos aspectos. En la Fotografía 38, dos de las hermanas Echavarría están disfrazadas de cortesanas, preparándose como para un baile ambas posan para la cámara asumiendo la misma postura, con un brazo se toman de las manos mientras dejan el otro en la cintura, sus pies también están dispuestos como para empezar el baile y en sus rostros se dibuja una pequeña sonrisa. En esta foto se puede ver el aspecto técnico del movimiento que se puede apreciar en los rostros de las modelos pero también, en los brazos y en algunos pliegues de sus vestidos, este “error” técnico obedece probablemente a que la foto fue realizada sin trípode y a las bajas condiciones de luz que había el espacio al momento de hacer la fotografía, sin embargo es este aspecto el que le da a la foto ese impulso de naturalidad y espontaneidad de la instantánea.



Fotografía 38. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 3 1924 - 1928

En la Fotografía 39 ocurre algo muy similar a la anterior, en relación al aspecto técnico del movimiento que en este caso se percibe, sobre todo, en el personaje que se ve a la derecha de la imagen. El encuadre también es un factor importante pues las modelos aparecen muy a la izquierda del cuadro dejando un poco de lado la simetría de la imagen. Pero en esta foto, además, hay una irrupción de elementos cotidianos dentro de la escena teatral que las Echavarría están realizando y que aparecen de improvisto. Las plantas y el poste parecen ser accidentales y sin

embargo tiene un gran protagonismo, tanto así que las plantas se convierten en parte fundamental de la escenografía.



Fotografía 39. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 2 1923

Esta irrupción de los elementos cotidianos se hace más visible en la Fotografía 40 en la que además de las plantas y el poste, aparecen elementos como la percha de pared y la puerta abierta a una habitación. Además, entra en juego la estrategia de la recursividad de los elementos, nos

referimos en este caso a como un pequeño jarrón con un inflador de llanta de bicicleta se convierte en un narguile. Asimismo, en la Fotografía 41, una caneca se convierte en tambor, una manguera en corno francés, una raqueta en guitarra o violín, una tabla de madera en piano y un rodillo de tierra en un violonchelo.



Fotografía 40. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 2 1923.



Fotografía 41. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 5. 1926 – 1931.

Esta transformación de los objetos en elementos simbólicos, que acá se nombra como recursividad de elementos, es bastante significativa en la producción fotográfica de la familia no solo por ser una estrategia que se repite en muchas de sus fotos si no por el valor creativo que esto conlleva, en la medida en que estos elementos caseros y cotidianos se convierten en potentes contenedores de sentido. Una especie de quietud en movimiento, así se podría nombrar ese encuentro entre la rigidez de la pose y el impulso hacia la ingeniosa recursividad de la instantánea.

3.3. Ficción

Las fotografías de la familia Echavarría Upegui están mediadas, como vimos en el capítulo anterior, por la práctica de la mimesis creativa. Jugar a ser otro implica la activación de una forma de conocimiento orientada hacia el descubrimiento. En este caso la *ficción* en la producción fotográfica de la familia vendría a jugar un papel similar. Nelson Goodman (1990)

concibe el arte como la creación de un espacio de ficción que posibilita crear una “versión de mundo”.

Goodman sostiene que la poesía, la música, la danza, la pintura y demás formas de arte son maneras descubrir y ampliar el conocimiento tan válidas como las ciencias matemáticas, observacionales y experimentales. En efecto, tanto las ciencias como las artes construyen versiones del mundo: lo deshacen, lo reorganizan y lo vuelven a construir por medios y estrategias que se materializan de diferentes maneras. En el caso del arte, a través de lenguaje de símbolos y de mecanismos menos literales como la metáfora, y en el caso de la ciencia a través de un lenguaje más denotativo y por medios diversos como protocolos de cuantificación y formulación de teorías. Sin embargo, por más diferentes que puedan llegar a ser sus motivaciones, estos comportamientos o modos activos de conocimiento en ocasiones se cruzan y se alimentan entre sí (Goodman, 1990, pp. 140 - 147).

Trasladando esta idea de *hacer mundos* a la práctica fotográfica de la familia Echavarría Upegui podemos decir que ellos, a través de la posibilidad de ficcionar que les daba la fotografía, construían *su versión de mundo*. Desde la práctica de ver imágenes, hasta la construcción del vestuario, las puestas en escena, la pose y los gestos. Los miembros de la familia Echavarría Upegui activaron todo un proceso de observación, análisis, deconstrucción, organización y reconstrucción de mundo con sus propios recursos. El mundo que se despliega en los álbumes de instáneas de esta familia del Medellín de las primeras décadas del siglo XX es un espacio visual o imaginal a partir del mundo visto y consumido en revistas, películas, piezas de teatro, libros y prensa, pero lo que vemos en los álbumes es también su capacidad de recrearse y de imaginarse siendo otro, en otras latitudes, en otros espacios y en otras situaciones. Es en estas creaciones ficcionales que es posible ver de manera decisiva el impulso estético y experimental que acerca la fotografía del aficionado a la práctica del artista profesional.

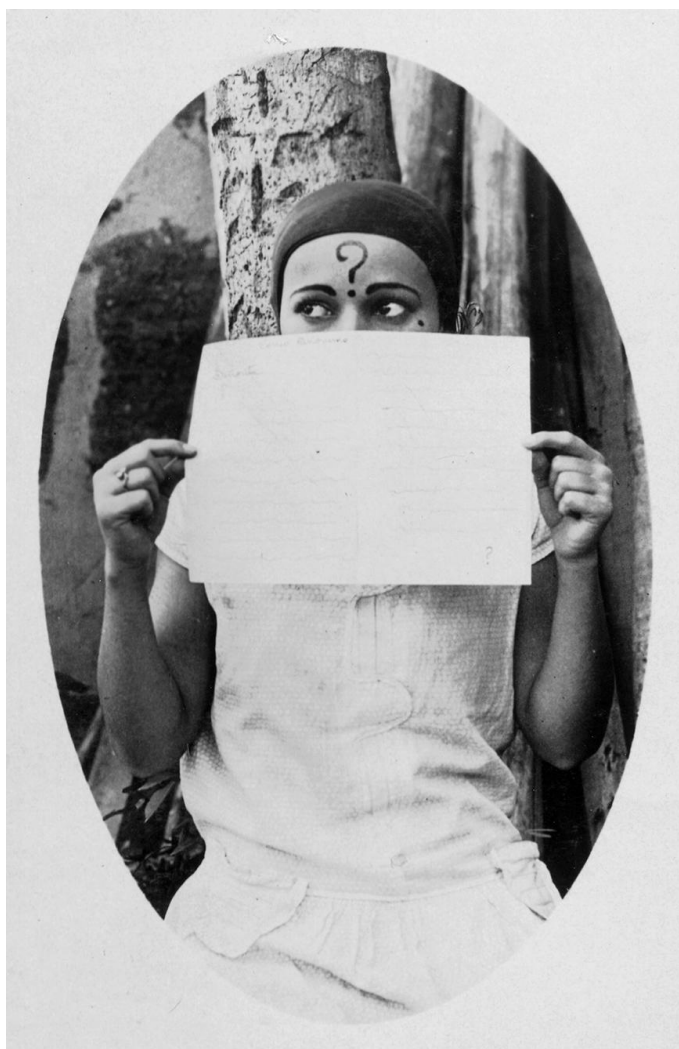
Para lograr esas dimensiones ficcionales, la familia Echavarría Upegui no necesitaba que la construcción de esas puestas en escena fuera compleja. En ocasiones bastaba con la luz y el efecto de sombras, con sacarle provecho a las propiedades y apariencias del lugar, con captar la actitud del modelo y con unos cuantos elementos que le permitieran al espectador ingresar

empáticamente al mundo de la ficción. La Fotografía 42, por ejemplo, logra con pocos elementos crear una atmósfera y una escena cinematográfica de género policiaco. El lugar, un callejón sin salida y el personaje, como el de un detective o un criminal. El atuendo crea el resto del misterio del personaje: la boina, las gafas, la curva perfecta de un mechón de pelo sobre su frente, los labios pintados, el gesto con su boca que sostiene un cigarrillo sin encender y sus manos empuñadas dentro de su gabán.



Fotografía 42. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.

En otra fotografía (ver Fotografía 43) también se puede ver que, con pocos recursos, pero contundentes, se logra una composición potente. Un gran signo de interrogación en la frente de la modelo, y otro signo de interrogación en una gran con hoja que al parecer tiene un texto indescifrable y que cubre casi todo el rostro del personaje. Lo único que queda descubierto son sus ojos. Un punto debajo del ojo derecho que no se sabe si es un lunar, una lágrima o un punto aparte le da continuidad a ese juego entre la lectura de un texto y el (no poder) descifrar un rostro o un gesto. Esta imagen nos invita de manera directa a interrogarla con la certeza de saber que, más allá de la formulación del acertijo, no hay una respuesta.



Fotografía 43. Sin título. Fondo fotográfico familia Echavarría. Álbum N° 4, 1926 – 1929.

La práctica fotográfica del aficionado en el espacio familiar debe entonces ser valorada, no como una forma de oposición al artista fotógrafo, sino como una práctica donde genuinamente existe una estética que tiene unos modos de procedimiento y unas características propias, entre las cuales se lograron distinguir: la búsqueda y la exploración de la representación propia a través del autorretrato, el encuentro entre la pose, el disfraz y lo fortuito, así como la presencia de la espontaneidad y la apertura de espacios de ficción. En todas estas propiedades la imaginación, el error y la experimentación juegan un papel primordial. Los Echavarría Upegui son un ejemplo diciente de la práctica del aficionado: ellos hacen parte de un grupo de usuarios de instantáneas en un contexto local de consumo de imágenes donde no solo se activan procesos de mimesis, sino que también se desencadenan *modos de ver* que producen, crean y experimentan.

CONCLUSIONES

Abordar el fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui para analizar su visualidad nos ha permitido reconocer en sus fotografías aspectos relacionados al circuito de producción, circulación y consumo de imágenes en Medellín a inicios del siglo veinte, así como la percepción, la imaginación, las ideas y, en síntesis, los modos de ver de la familia en su práctica fotográfica. Para analizar la fotografía familiar es necesario asumirla más allá de las convenciones que la consideran un mero registro anecdótico del pasado. En cambio, tal y como se ha mostrado a lo largo de esta investigación, y en casos como los de la familia Echavarría Upegui, esta práctica puede asumirse desde el lente de la fotografía de aficionado y, con ello, dimensionar la gran potencia que tienen para la reflexión desde los estudios visuales y, en general, estéticos.

En este contexto, los medios impresos, de producción nacional en expansión, y algunas publicaciones provenientes del exterior; fueron material de consulta e inspiración para los métodos creativos de la Familia Echavarría Upegui. No se puede dar por descontado que la información visual para esta época era la imagen fija, mayoritariamente en blanco y negro. Esto, claro está, al margen del cine, que permitía un espectro de mayor envergadura por incorporar la variable del tiempo. En ambos casos, la mayor parte de imágenes que llegaban y circulaban en la Medellín de primera mitad del siglo XX tenían relación con el mercado y las formas de vida de otras realidades en otras geografías. Tal presencia extranjera modeló los *modos de ver* de la sociedad medellinense. Sin embargo, como se pudo ver con la familia Echavarría Upegui, es preciso considerar la parte activa con la información gráfica que se consume. De una forma muy propia, los miembros de esta familia, en su mayoría mujeres, llevaron sus propias visiones a la interpretación escénica para capturar, en cuerpo propio, la experiencia de ser y estar en estas otras realidades.

Estas otras realidades, antes que ser un impedimento, fueron de alguna manera las que motivaban su viaje creativo, sin necesidad de hacer movimientos locativos o grandes desplazamientos. Podríamos acertar al decir que esta familia viajó con el poder de la imagen sin

tener que desplazar su cuerpo: un viaje simbólico que se nutrió de sus ideas e interpretaciones subjetivas de un mundo que había llegado a sus manos en forma de revistas y publicaciones variadas que se colectaban y seleccionaban.

Un factor relevante a todas luces es el fenómeno de la reproducción visual por medios mecánicos, el cual posibilitó una capacidad creativa particular desde los entornos familiares, yendo más allá de los estudios del fotógrafo profesional. En manos de la familia Echavarría Upegui, la cámara automática permitió desarrollar una astucia interpretativa que se evidencia en las transformaciones o puestas en escena obtenidas en las sesiones fotográficas. Estas puestas en escena parecen situarse entre la interpretación teatral espontánea y el resultado de una búsqueda de imitación objetivamente de una imagen apreciada. En todo caso, siempre la imagen fotográfica era motivo o fin de las elucubraciones plásticas y visuales de esta familia.

Con respecto a la relación entre modelos e imágenes consumidas y producción fotográfica, se mostró cómo la práctica de visualidad de la familia y sus *modos de ver* estuvieron mediados por la imitación. Jugar a ser otro a través de la posibilidad de mimesis que les daba la fotografía le permitió a la familia Echavarría Upegui establecer un espacio de conocimiento y descubrimiento. Además, se pudo mostrar que la relación de la familia Echavarría Upegui con las imágenes trascendía el ámbito fotográfico y se comprobó cómo, en sus producciones, hay una vivificación de motivos pictóricos e imágenes sobrevivientes y arquetípicas. En efecto, se ha sugerido la existencia de un modelo previo o ideal imaginal relacionado a los modelos de representación pictórica de la figura femenina. Sin embargo, como también se advirtió, si bien la mimesis es significativa dentro de estos procesos, la práctica del fotógrafo aficionado en el espacio familiar también propone un lenguaje y unos modos de representación propios y creativos.

Una de las apuestas de esta investigación fue proponer este caso como un modelo que se podría escalar a otros similares, en tiempo y espacio. Es decir: los análisis que presentamos sobre la familia Echavarría Upegui podrían aplicarse a otras familias o grupos sociales que usaron la fotografía desde la afición, como pasatiempo y como una salida para el ocio creativo. En ese sentido resultan particularmente útiles los análisis que se realizaron sobre las estrategias de

producción, las características formales y las posibilidades expresivas de la instantánea como herramienta del fotógrafo aficionado en el espacio familiar.

Este análisis permite valorar la fotografía de aficionado y la producción en el entorno cotidiano y familiar como un lenguaje que tiene una estética propia en donde la lúdica, el ocio, la ficción, la recursividad en el uso de elementos, las poses, las puestas en escena juegan un papel primordial. De igual manera, se estableció que la fotografía de aficionado desde el espacio familiar y desde la intimidad del hogar proporciona un ambiente favorable pues se ve potenciada por los lazos familiares, la confianza y la complicidad entre fotógrafo y modelo. Así mismo, se encontró que en este tipo de fotografía familiar se vinculan al menos dos modelos de producción: por un lado, aquel relacionado con la estética de la instantánea potenciada por la espontaneidad, la inmediatez, el azar, la accidentalidad y el juego; y por el otro, una tradición formal de representación asociada a valores de control y premeditación visibles en la construcción de puestas en escena y en la adopción de roles, actitudes, y poses.

La fotografía aficionada familiar, relacionada en todos los sentidos con lo imaginal y lo ficcional, abre la posibilidad de pensar la práctica fotográfica de la familia Echavarría Upegui dentro de posibilidades artísticas contemporáneas donde la lúdica, el accidente, el error y la apropiación, entre otras, hacen parte de las estrategias que usan los artistas para llevar a cabo sus obras. Por ese motivo se propuso que las fotografías de la familia Echavarría tienen algo de visionario o, al menos, muy inspirador para la fotografía contemporánea. La familia asumió riesgos con sus fotografías, expandió el abanico de posibilidades del medio sin ninguna pretensión artística o comercial. Tal vez eso fue lo que les dio la libertad de imitar, de crear y de experimentar.

En la revisión y observación constante de los álbumes de la familia, cada vez surgían nuevas preguntas y posibles caminos de interpretación que quedaron por fuera de este análisis pero que podrían ser aprovechados para estudios posteriores. La sensación constante de percibir en las imágenes de la familia la influencia de ideales extranjeros que han prevalecido en el imaginario antioqueño, “paisa”, donde hay un culto y una admiración a lo que viene de afuera, desde la cultura, el arte, la política hasta el modo de vestir. Pero también una mirada romántica de tierras

antiguas o alejadas, como Europa y Asia, son asuntos que valdría la pena develar pues nos permitirían conectar los estudios visuales y culturales de la fotografía familiar con fenómenos y análisis poscoloniales. El asunto de género, igualmente, queda como una gran pista por expandir con el fin de indagar y preguntarse con mayor profundidad por los modelos de representación femenina en la fotografía en Antioquia a principios del siglo pasado.

Además de los análisis, las conclusiones y las posibilidades de interpretación que abre el fondo fotográfico de la familia Echavarría Upegui, se hace indispensable un abordaje material del fondo. Es necesario realizar un trabajo de conservación, catalogación y digitalización para el cuidado y preservación de este importante archivo que hace parte de la historia sociocultural. El estudio de los álbumes familiares de los Echavarría Upegui son un acceso para comenzar a indagar en la producción fotográfica familiar, aficionada y cotidiana en Medellín y en Colombia. Este tipo de prácticas merecen ser estudiadas no solo desde lo anecdótico o lo narrativo, sino también desde perspectivas estéticas, sociológicas, antropológicas e históricas, que se pregunten por las características, alcances y efectos de un lenguaje que, en medio de su popularidad, sigue siendo desconocido.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia, España: Pre-textos

Arango, M. C. (2006). *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814 – 1960: Del chibalete a la rotativa*. Medellín, Colombia: EAFIT.

Batteux, C (1800). Principios filosóficos de la literatura: o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Tomo 1. Madrid. Imprenta de Sancha. Traducción de Agustín García de Arrieta. Recuperado de: {<http://www.cervantesvirtual.com/obra/principios-filosoficos-de-la-literatura-o-curso-razonado-de-bellas-letras-y-de-bellas-artes-4>}

Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: J. Editor (Ed.), *Sobre la fotografía*. Madrid, España: PRE-TEXTOS

Benjamin, W. (2008). *Pequeña historia de la fotografía*. En: J. Editor (Ed.), *Sobre la fotografía*. Madrid, España: PRE-TEXTOS.

Berger, J. (1977). *Ways of seeing*. Londres, Inglaterra: Penguin

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona, España: Gustavo Gili

Carrizosa, M., y Herrera, R. J. (1978). *75 años de fotografía. 1865 – 1940: personas, hechos, costumbres y cosas*. Bogotá, Colombia: Presencia

Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ciudad de México, México: serieve

Daston, L., & Peter Galison, P. (2007). *Objectivity*. Nueva York, Estados Unidos: Zone Books.

Didi-Huberman, G. (2010). II Atlas “Portar el mundo entero de los sufrimientos” [en línea]. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/19GD_es.pdf

Didi-huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: Machado libros

Didi-huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo

Escobar, J. C. (2018). *Introducción. Contextos y conexiones en tiempos de Horacio Marino Rodríguez Márquez. Ensayo cronológico*. En Juan Camilo Escobar Villegas. (Eds.), *Piedra, papel y tijera: Horacio Marino Rodríguez Márquez (15 – 38)* Medellín, Colombia: Editorial EAFIT

Escobar, J. C., y Maya, A. L. (2014). *Sociabilidades, cosmopolitismo y procesos de modernización en Medellín en el transito del siglo XIX al XX*. En Juan Camilo Escobar Villegas. (Eds.), *Hágase la luz! Pastor Restrepo Maya Fotógrafo (1839-1921) (11 – 43)* Medellín, Colombia: Editorial EAFIT

Escobar, M. (1988). *Revistas culturales*. En J. O Editor (Ed.), *Historia de Antioquia*. Medellín, Colombia: Suramericana

Escobar, M. (2000). *Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*. En, *150 años de Fotografía*. Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto

Exposicion Echavarría Upegui. (1942) *Revista Letras y Encajes*, (195), 6234

Fineman, M. (2004). *Kodak and the Rise of Amateur Photography* [en línea]. Recuperado de: https://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm

Gómez, L. (2007). *Memoria Visual de Medellín*. Boletín cultural y Bibliográfico Banco de la Republica, 44 (74). Recuperado de: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/448/450

- Goodman, N (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España: La balsa de la medusa
- Goyeneche, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Histórica
- Guasch, A. M. (2003) Los estudios visuales. Un estado de la cuestión, *Estudios visuales* (1). 8-16. Recuperado de <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>
- Hostetler, L. (2004). International pictorialism [en línea]. Recuperado de: https://www.metmuseum.org/toah/hd/ipic/hd_ipic.htm
- Kemp, M. (1977) *From "mimesis" to "fantasia": The Quattrocento Vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual art*. Recuperado de: <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.VIATOR.2.301573>
- Londoño, P. (1988). *Colombia, la vida diaria: Usos y costumbres*. En J. O Editor (Ed.), *Historia de Antioquia*. Medellín, Colombia: suramericana
- Londoño, P. (1988). *El patrimonio fotográfico en Colombia: un estado de la cuestión*. En anónimo. (Ed.), *Estudios Sociales N 2*. Medellín, Colombia: fundación Antioqueña para los Estudios Sociales
- Londoño, P. (2015). *La cultura*. En Eduardo Posada Carbó (Ed.), *Colombia Tomo 3 1880-1930 la apertura al mundo* (265 - 340). Madrid, España: Taurus y Fundación MAPFRE
- Londoño, S. (2009). *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia 1848-1950*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia
- Londoño, S. (1993). *Benjamín de la calle fotógrafo*. Bogotá, Colombia: Banco de la Rep
- Lopez, J. (2010). *Warburg, cazador de símbolos compartidos*. En anónimo. (Eds.), *Sandro Botticelli: El nacimiento de Venus y La primavera*. Madrid, España: Casimiro

Marín, P. A. (2016). Diversificación del público lector en Bogotá (1910 – 1924): Un análisis de las revistas ilustradas *El Grafico* y *Cromos*. *Historia Y Memoria*, (13). Recuperado de: https://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/historia_memoria/article/view/5204/4376

Mejía, J. L. (1988). La fotografía. En J. O Editor (Ed.), *Historia de Antioquia*. Medellín, Colombia: Suramericana.

Mejia, J. L. (2014). Nostalgias de Carnaval. [en línea]. Recuperado de <https://www.universocentro.com/NUMERO61/NostalgiaDecarnaval.aspx>

Panofsky, E. (1983). *Renacimiento y renacentismos en el arte occidental*. Madrid, España: Alianza

Pérez, L, F. (2013). *Sociedad de amigos del arte de Medellín (1936 – 1962)* (tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín, Colombia

Puetz, M. (2002). Mimesis [en línea] Recuperado de <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm>

Ramírez, S. P. (2011). Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950: Los perfiles de la inmigración pueblerina hacia Medellín. *Anuario Colombiano de Historia Social y Cultural*, 38 (2). Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/28089/35987>

Real academia de la lengua española. (2018). Diccionario de la lengua española (23.ª ed) Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=0xTQUAN>

Reyes, C. (1996). Vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1940. En J. O Editor (Ed.), *Historia de Medellín: Tomo II*. Bogotá: Suramericana.

Robledo, M. (1987). Medellín hace cuarenta años. En anónimo (Eds.), *Álbum Medellín 1932* (pp. 79-95). Medellín, Colombia: Inmobiliaria S.A

Rodríguez, H. y Rodríguez, M. (2011). Lecciones sobre fotografía y cuadernos de caja. Universidad EAFIT. Recuperado de: <https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/58/9789587200829.pdf?sequence=3>

Saïd, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona, España: Debolsillo

Santofimio, R. (1996). La fotografía en Medellín: 1950–1980. En J. O Editor (Ed.), *Historia de Medellín: Tomo II*. Bogotá: Suramericana.

Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá

Silva, A. (2012). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Sello editorial Universidad Medellín

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá, Colombia: Alfaguara

Sougez, M-L. (2004). *Historia de la fotografía*. Madrid, España: Catédra

SPD-EAFIT, SAA, Lista espectáculos y eventos 1936-1961, SAA-71, f.2.

Taller la Huella. (1983). *Crónica de la fotografía en Colombia 1841/1948*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia

Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos

Taussing, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A particular history of the senses*. New York, Estados Unidos: Routledge

Warburg, A (2010). *Sandro Botticelli: Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid, España: Casimiro Libros