



## Epílogo

¿Qué hace que un hombre, escritor antes que dibujante, o, al contrario, tome la pluma o el lápiz y dibuje de manera espontánea personajes, en poses y movimientos visibles? La respuesta está en la posibilidad de representar, con la misma imaginación, expresiones, situaciones, momentos, con lápiz o tinta y pluma. Y con la misma imaginación convertir aquellos trazos en palabras, frases o narraciones. No hay diferencia entre uno y otro, y Franz los practicó con la curiosidad que fluye entre la observación y el detalle. Entre los papeles que Max Brod no destruyó, como fue el deseo de Franz a su muerte, quedaron cientos de dibujos, en cuadernos, hojas sueltas, en las márgenes de cartas y manuscritos, a la tinta o a lápiz, que hasta el momento han tenido escasa divulgación y dejan entrever un artista con carácter, mirada y contenido. La pregunta y el abordaje a los dibujos de Franz Kafka son la razón de la existencia de este encuentro que me permitió no solo transitar por todos sus dibujos sino, además, tomar un lugar a su lado y dibujar con él. El resultado está gobernado por el azar presente en todos los encuentros.

### Saúl Álvarez Lara

Escritor, pintor, diseñador, publicista, editor. Ha publicado cuentos y novelas en editoriales universitarias e independientes, y ha recibido premios y menciones en dibujo y escritura. Autor de los libros de cuentos *Recuentos* (2001), *El sótano del cielo* (2003) y *¡Otra vez!* (2007).



# Las orquídeas de WILLYS I RESTREPO

*Esteban Duperly*

**P**uede afirmarse que la historia de la fotografía en Antioquia está bien documentada. Basta leer el relato total de *Testigo ocular*, un libro que Santiago Londoño Vélez publicó en 2009 y lo contiene todo: fechas, protagonistas, nombres y referencias. En su momento Londoño documentó el inicio, nudo y desenlace de la práctica fotográfica en Antioquia, desde 1848 a 1950, y después no quedó nada más para agregar.

Aunque, por supuesto, es exageración. Existen también las múltiples publicaciones de varios calibres y calados que se han hecho en torno a los hermanos Rodríguez —incluidas las Lecciones de fotografía y cuaderno de caja, en la colección Bicentenario de Antioquia—, y las investigaciones sobre Pastor Restrepo, Obando, los Duperly; así como los textos dispersos —artículos, prólogos y curadurías— de Juan Luis Mejía, más la aún confiable “Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia”, de Miguel Escobar. De Rafael Mesa, otra de las estrellas brillantes en la constelación, se ocupó en su momento el Banco de la República junto con Londoño en el pequeño catálogo *Espejo de papel*. Sobre Benjamín de la Calle escribió, de nuevo, otra vez, Londoño. Y próximamente una universidad de los Estados Unidos publicará como libro la investigación doctoral de la profesora Juanita Solano sobre Benjamín y los Rodríguez.

En cuestión de fotografía ya se sabe, pues, quiénes fueron los pioneros en Antioquia, cuándo empezaron, cuándo terminaron, y bajo qué nombres trabajaron, aunque desde luego todavía hay deudas: Gonzalo Gaviria y Enrique Latorre, por ejemplo, no tienen investigaciones dedicadas aún, como tampoco Toto López Mesa. O Francisco Mejía, cuyo estudio más sistemático lo hizo Alejandra Díaz para una tesis de maestría en Historia, pero solo sobre el registro fotográfico de la educación femenina. Se me escapan títulos, por supuesto, y me quedo sin mencionar las publicaciones que en su momento editó la Biblioteca Pública Piloto (BPP) o los catálogos del Museo de Arte Moderno de Medellín. En todo caso, quien quiera consultar la nómina completa de fotógrafos antioqueños la encuentra en el libro que Jaime Osorio hizo con Villegas Editores, aunque se trata de un pasón epidérmico por nombres nada más.

Como se ve, existe un acumulado de información importante sobre lo fundamental. Lo cual da pie para ir más hondo y hacerse preguntas nuevas. No se trata ya de averiguar quién hizo

qué, sino de indagar por el significado de la producción. Con qué fin se produjeron esas fotografías en el pasado y qué puede decirse de ellas en el presente.

De hecho, el trabajo de la profesora Solano mencionado atrás, traza ese camino hacia lo que puede considerarse estudios críticos sobre nuestra fotografía. En su investigación se preguntó por el uso del retoque en los negativos de los Rodríguez y De la Calle, asunto relacionado con regímenes de representación mundiales y locales. También llamó la atención sobre un tema pasado por alto: nuestras fototecas más grandes contienen mayormente negativos, así que analizamos basándonos en positivos digitales y no en las copias finales en papel. Es decir, especulamos sobre el resultado final. Esto sería equivalente a juzgar la obra de un escritor por las galeradas de prueba.

Toda esta larga introducción-digresión para permitirme señalar lo que sigue: la fotografía del siglo XIX y principios del XX en Antioquia tiende a ser monótona. Durante cinco años de contacto directo con el material conservado en el Archivo Fotográfico BPP, tuve la sensación de estar en presencia de la misma imagen una y otra vez: un hombre, o una mujer, o un hombre y una mujer, o un grupo de hombres y, o, de mujeres, retratados en un estudio contra un fondo de paisaje alpino. Las variaciones de esa fórmula son muchas, pero al mismo tiempo muy pocas. Me reafirmo: en esencia todas las fotos son la misma: urbanitas blanco-mestizos ataviados a la europea contra un telón. Y uso el término “ataviados” y no “vestidos”, porque a veces van trajeados a la antioqueña, pero todo lo demás es a la europea. Lo cual no es del todo extraño ni exclusivo para Antioquia. Boris Kossoy ha explicado en múltiples textos que a los fotógrafos del siglo XIX y principios del XX los atravesó lo que él define como “un filtro cultural”. De ahí que las fotografías de la época se parezcan tanto: están filtradas por el cedazo de la estética europea. La apariencia de las fotografías en esos años fue mundial y homogénea.

---

Cuando se revisan acervos fotográficos locales **hay muy pocas imágenes de indígenas, negritudes y exteriores naturales.** La diversidad étnica y naturaleza son dos ausencias notables en nuestra fotografía. **Esto se revierte, sin embargo, en el siglo XX.**

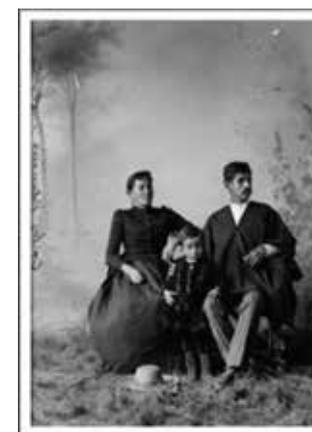
---

Kossoy habla de una “homogenización tanto en la praxis como en la estética fotográfica” (1998, 36). Los materiales, los equipos, la tecnología, todo era desarrollado en las tres grandes metrópolis de Europa occidental: Londres, París y Hamburgo. Esto empezó a variar lentamente cuando los Estados Unidos entraron en la ecuación de la mano de George Eastman, pero por lo menos hasta el principio del siglo XX la fotografía se

produjo tecnológica y estéticamente a la europea. No solo desde allí se importaban las máquinas sino también “modelos estereotipados de representación (poses, vestuario, iluminación, adornos y accesorios)”. Es decir, convenciones visuales que, como cualquier producto cultural emitido desde lo hegemónico, fueron absorbidas por las llamadas periferias subalternas y practicadas como una aspiración: la aspiración a ser modernos.

Los retratos antioqueños, pues, fueron aspiracionales. Una fotografía de estudio era un trozo de modernidad que un mestizo de una provincia montañosa de un país en la periferia del globo podía comprar. Los fotógrafos, por su parte, eran artesanos-comerciantes<sup>1</sup> que trabajaban al servicio de una clientela y, como cualquier otro negociante, vendían lo que les demandaban. Lo cual explica la aparición repetida y sistemática de la misma imagen, o el mismo tipo de imagen, una y otra vez. Pero no lo digo yo, Malcolm Deas hizo notar la poca diversidad temática en la fotografía no solo antioqueña sino colombiana en el siglo XIX: “Sorprende la persistencia de escasez” (2011, 24). Todo esto lleva a preguntarse: ¿dónde están las otras fotos, las que retratan a poblaciones diferentes o que fueron hechas en otros escenarios? ¿Existieron?

Sí, aunque en el ámbito de la excepción. Cuando se revisan acervos fotográficos locales hay muy pocas imágenes de indígenas, negritudes y exteriores naturales. La diversidad étnica y naturaleza son dos ausencias notables en nuestra fotografía. Esto se revierte, sin embargo, en el siglo XX. Para el caso del registro de indígenas y negros, la razón parece apuntar a dos lugares: primero, las misiones religiosas incorporaron fotógrafos en el trabajo misionero. Lo que registraron los capuchinos, los franciscanos y las monjas



Retratos de la fotografía Rodríguez producidos en 1892. En ellos resulta evidente las diferentes variaciones de lo mismo. Durante ese año ese telón fue tal vez el más usado dentro del estudio. Positivos digitales a partir de placa seca. 13x18 cm. Archivo Fotográfico BPP.

<sup>1</sup> Tanto Santiago Londoño como Darío Ruiz hablan del fotógrafo-artista, que es una suerte de evolución o segundo estado del artesano-fotógrafo. Yo interpreto a los fotógrafos como artesanos que, si transitaron hacia algo, fue a la figura de comerciantes, aunque sin dejar de reconocer en ellos una dimensión estética y estilística.

lauritas en Urabá sirve de ejemplo<sup>2</sup>. Y segundo, la fotografía antropológica se consolidó con los institutos Arqueológico y Etnográfico en la década de 1930. Las colecciones del ICANH y de la pareja Dolmatoff-Dussán, en el Banco de la República, están ahí para probarlo.

Por su parte, la fotografía en exteriores, cuando la hubo, se cifró casi exclusivamente en los emblemas del proyecto modernizador: sistemas de transporte y comunicación, infraestructura, producción agrícola de exportación –tabaco, café–, economía extractiva como la minería y panorámicas de ciudad. Es decir, la naturaleza tiende a aparecer en la fotografía como un obstáculo vencido o por vencer. En el texto “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, Juan Luis Mejía explica que los paisajes decorativos se concebían pintados en láminas litografiadas (1997, 11), aunque, una vez más, los escenarios eran de Europa. Tomaría hasta el final del siglo para que el paisaje propio se desarrollara en pintura en Colombia con la Escuela de la Sabana –historia que narró Eduardo Serrano– y que en Antioquia Francisco Antonio Cano hiciera lo propio a partir de 1892, con alrededores silvestres de Medellín. La fotografía de naturaleza prístina y con verdadera vocación de paisaje, no surgiría de manera serial y sistemática sino hasta las fotos de páramos y cumbres que hizo Erwin Krauss, a partir de 1930 (*El camino de la montaña*, 1996).

Y aquí es necesaria una nueva digresión: que las fotos de diversidad humana y naturaleza se echen en falta no significa que nunca hubieran sido producidas; solo que no las conservamos en nuestros centros documentales. Los archivos de Leibniz-Institut für Länderkunde y Museen-Reiss-Engelhorn Mannheim, en Alemania; la Cancillería francesa, el Museo Nacional de Ciencias Naturales de España, la Biblioteca Británica de Londres, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, la Biblioteca Pública de Nueva York y el Museo Metropolitano –la lista puede ser mucho más extensa– tienen fotografías de nuestra diversidad humana y geográfica. Esas imágenes están allí porque fueron tomadas o comisionadas por viajeros, exploradores, agentes de negocios o diplomáticos extranjeros que recorrieron nuestro territorio y usaron la fotografía como una tecnología para recolectar información en el marco de empresas colonialistas e imperiales de potencias europeas y también de los Estados Unidos. Esos viajeros se llevaron sus fotos de regreso a sus países y, como resultado, la narración de nuestra diversidad está en otras manos. La pregunta de por qué los nacionales no hicimos o encargamos esas imágenes y por qué no usamos una tecnología disponible para propósitos propios, intento resolverla en la investigación que origina este artículo.

Por eso resulta tan importante el puñado de imágenes que son el verdadero tema de este texto: las fotos de orquídeas de Willys i Restrepo. En el libro *Hágase la luz*, la investigación más

completa sobre Pastor Restrepo y sus empresas fotográficas, aparecen seis fotografías a la albúmina, pegadas sobre cartón a la manera de las tarjetas de visita –aunque no tienen la decoración ni los emblemas habituales, salvo un sello pequeño y sobrio en el envés– de algunas orquídeas sembradas en maceta. De ellas, la BPP conserva una, la “Stanhopea de Juan Lalinde”, de 6x10 centímetros, fechada equivocadamente en 1880. Hágase la luz le otorga un *circa* 1875, mucho más probable. Esas mismas fotos de orquídeas, aunque no la *Stanhopea* de la BPP aparecen en “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX”, el texto ya citado de Juan Luis Mejía, que es de 1997. Con esto quiero enfatizar que se trata de una serie conocida desde hace décadas y en general los investigadores están familiarizados con ella.



Orquídeas de Willys i Restrepo. Medellín, c. 1870. Copia en albúmina, 6.5x10 cm. Colección Universidad EAFIT.

Stanhopea de Juan Lalinde / Atribuida a Pastor Restrepo. Medellín, c. 1875. Copia en albúmina, 6.5x10 cm. Archivo Fotográfico BPP.

. Los Restrepo fueron representantes de lo que Javier Mejía Cubillos llamó **“los muchachos del despegue”**; es decir, los hijos de la primera generación de comerciantes y mineros ricos antioqueños que viajaron al exterior y tuvieron experiencias cosmopolitas. Como resultado trajeron empresas y emblemas de lo que se definía como civilización y progreso, que por antonomasia era lo extranjero y antagonizaba con lo local. Las plantas foráneas fueron uno de esos emblemas.

<sup>2</sup> Ver: Córdoba-Restrepo, Juan Felipe. (2015). *En tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en la Guajira, Colombia, 1892-1952*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

La existencia de esas imágenes se explica, en conceso casi total de investigadores, porque el suegro de Restrepo era Juan Lalinde Lema, un cultivador de orquídeas y otras plantas tropicales en un palacete llamado El Pedregal, que tenía la fachada forrada en enredaderas, además de exuberantes jardines exteriores e interiores. Allí Pastor entró en contacto con la afición de las orquídeas, aunque al parecer su interés y gusto por las plantas era propio y autónomo. A él se le relaciona con la introducción de flora foránea con fines paisajísticos, como el eucalipto, que según un texto que Vicente Restrepo publicó en *El Heraldo* del 5 de agosto de 1869, Pastor hizo germinar con la intención de sembrarlos en la plaza de Villanueva, cerca de su pomposa casa, que aún existe.

Lo cual tiene todo que ver con la mentalidad de Restrepo. Sus empresas y las de su hermano Vicente encajaron en un paradigma de la época: la persecución de la modernidad. El laboratorio de fundiciones, la droguería, la cervecería, la fotografía, todas fueron importaciones de tecnologías europeas o norteamericanas que los dos hermanos trajeron de sus viajes con el fin de modernizar a Medellín. Modernizar, claro, según un canon cultural e ideológico también importado. Los Restrepo fueron representantes de lo que Javier Mejía Cubillos llamó “los muchachos del despegue”; es decir, los hijos de la primera generación de comerciantes y mineros ricos antioqueños que viajaron al exterior y tuvieron experiencias

cosmopolitas. Como resultado trajeron empresas y emblemas de lo que se definía como civilización y progreso, que por antonomasia era lo extranjero y antagonizaba con lo local. Las plantas foráneas fueron uno de esos emblemas.

Germán Márquez en el texto “De la abundancia a la escasez. La transformación de ecosistemas en Colombia” menciona un aspecto poco conocido de esa persecución y aspiración a lo moderno: la creación de paisajes artificiales y decorativos como medio de transformación de la naturaleza local, con el fin de darles un aspecto más europeo (429). Esta idea la expone también Juan David Delgado Roza en un artículo que aparece en *Semillas de historia ambiental*, un libro compilatorio sobre la historia ambiental de Colombia. Delgado dice: “Existía en las élites de la época una mentalidad europeizante con respecto a la manera de ver y utilizar las tierras altas colombianas” (209).

Esto forma parte de un concepto que Alfred W. Crosby define como “imperialismo ecológico”. Crosby sostiene que una arista del colonialismo e imperialismo europeo consistió en la implantación de su biota en las colonias. El paradigma europeizante consiguió, de manera involuntaria y también como proyecto, que se modificaran los entornos para crear una suerte de “nuevas Europas”. Lo más notable en nuestro medio fueron pastos y forrajes introducidos para alimentar ganados traídos de Europa noroccidental, pero también plantas ornamentales

con el fin de que los parques y las alamedas lucieran como las de París o Londres. De ahí los pinos, así como los magnolios y los cerezos en nuestros ecosistemas, como también los eucaliptos, aún más curiosos, porque venían desde Australia, en la antípoda del expansionismo imperial británico.

Restrepo, pues, germinaba eucaliptos y otras plantas extranjeras como parte de su ambición moderna y cosmopolita. Y es mi opinión que también orquídeas, aunque fueran tan colombianas. O al menos que las retratara de la manera en que lo hizo. Para cultivar orquídeas *ex situ* deben sembrarse en materas, lo cual las separa de su entorno boscoso. Hasta ahí todo es muy estándar. Pero no deja de ser curioso que en el país de las orquídeas, y en una Antioquia aún abundante en especímenes *in situ*, Restrepo las fotografiara a la manera del Real Jardín Botánico de Kew.

Así como los retratos de las personas se hacían en estudios rodeados de una estética foránea, mi argumento es que Restrepo tomó las fotos de orquídeas a la británica. La apariencia homogénea de la fotografía que mencioné atrás también cumplía una función: seguir un código. Bajo ese código una imagen podía ser entendida en cualquier parte del mundo, pues se atenia a convenciones y a arreglos que facilitaban que no resultara ajena a los ojos de nadie. Al hacer esas fotos Pastor Restrepo estaba siguiendo un conjunto de reglas, siendo fiel al deber ser, para que, a su vez, los demás entendieran qué estaban viendo. Los retratos a la europea eran hechos para generar una sensación de coherencia, pues retratar de otra manera era producir imágenes disonantes. Una “otredad”, como se dice hoy, muy difícil de digerir en ese entonces.

Para plantas y animales esos códigos eran los de la fotografía científica. Las orquídeas de Restrepo están retratadas en matera y frente a un fondo neutro y claro, cuya intención era aislar y, al mismo tiempo, resaltar el objeto con el fin de, a partir de su registro fotográfico, describir, medir, clasificar e inventariar

lo retratado. Esos cuatro verbos fueron importantes en la época. De acuerdo con Mauricio Nieto Olarte, América significó para los europeos un *corpus* de información desconocida, cuya interpretación y asimilación requirió tecnologías de representación, pues el objeto real no siempre era posible transportarlo de un continente a otro. El oro, la plata y los minerales no entrañaban ese problema, pero lo orgánico podía morir, desvirtuarse en las travesías, o no sobrevivir mucho tiempo una vez llegaban al destino (Nieto Olarte, 2016, 128). De ahí que en la fotografía mundial existan centenares de fotos de plantas, de animales y, peor, de seres humanos. La fotográfica antropométrica que se inventaron los hombres blancos europeos para clasificar a todo aquel que en sus colonias no luciera como ellos, bien puede estar en la lista de las infamias. Pero volviendo a las orquídeas de Restrepo, Juan Luis Mejía sospecha que esas fotos fueron hechas para ser enviadas a Londres, a una sociedad de orquideología a la que, probablemente, pertenecía Juan Lalinde (Escobar Villegas, 2014, 18). Y al parecer esas mismas imágenes se mencionaron en un catálogo de objetos enviados a la Exposición Nacional de 1871, lo cual significaría una fecha más temprana de creación. Pero lo que importa señalar es que las exposiciones nacionales eran copias en pequeño de las exposiciones universales que tenían lugar en las metrópolis. El movimiento de imitación es evidente.

En *Hágase la luz* se afirma que con estas fotos Pastor Restrepo participaba “desde Medellín en la mundialización de lo que podríamos denominar un ‘romanticismo naturalista’” (Escobar Villegas, 203). Y por su parte en el texto de Mejía de 1997 sobre la representación de la naturaleza en Antioquia, se reconoce en Restrepo la pregunta por la importancia de lo propio frente a lo europeo, porque además de plantas locales fotografió alfarería y orfebrería precolombina. Pero bajo mi juicio, y desde luego esta divergencia está tocada por la retórica de lo decolonial, tanto la participación “desde Medellín” como “la pregunta por la importancia de

---

Las orquídeas de Restrepo **están retratadas en matera y frente a un fondo neutro y claro**, cuya intención era aislar y, al mismo tiempo, resaltar el objeto con el fin de, a partir de su registro fotográfico, **describir, medir, clasificar e inventariar lo retratado**. Esos cuatro verbos fueron importantes en la época.

---

lo propio”, respondieron más bien a las acciones de un hombre que actuaba bajo el influjo del paradigma de lo moderno y lo civilizado, lo cual, parafraseando a Germán Palacio en *Fiebre de tierra caliente*, tenía una connotación eurocéntrica con significaciones despectivas hacia los trópicos, es decir, hacia lo local.

La tecnología para producir fotos *in situ* estaba disponible: el colodión húmedo. Que era complejo y demandaba preparar las placas negativas en el mismo lugar. Tal vez para Restrepo y los suyos perseguir orquídeas por las laderas del Valle de Aburrá con un laboratorio de colodión a cuestas y una cámara de fuelle no resultara fácil, pero en 1870 el fotógrafo estadounidense Timothy H. O’Sullivan estaba haciéndolo en el Darién, en ese entonces parte de los Estados Unidos de Colombia. También el francés Armando Reclus recorrió el mismo territorio entre 1876 y 1878, y en su equipo viajó un fotógrafo (*monsieur Sosa*). Una década más tarde, en 1887, aunque seguro operando con una tecnología nueva, la placa seca, el británico Albert Millican recorrió “el norte de Suramérica” buscando orquídeas, viaje que publicó en 1891 bajo el título *Travels and Adventures of an Orchid Hunter. An account of Canoe and Camp*

*Life in Colombia, While Collecting Orchids in the Northern Andes*. Allí aparecen, reproducidas con la técnica del fotograbado, una fotografía de una *Cattleya mendelii* aferrada a su tronco y otra de una masa de *Odontoglossum crispum*, ambas hechas en el bosque.

O’Sullivan formaba parte de una misión de la marina militar estadounidense enviada a explorar Panamá. Lo mismo Reclus, quien de hecho era oficial naval. Es decir, estamos ante empresas financiadas por gobiernos foráneos. Los intereses de ambas, la estadounidense y la francesa, tenían explicaciones geopolíticas y estratégicas pues estaban cifradas en la posibilidad de un canal interoceánico, pero también en los recursos naturales del istmo. Las dos misiones incluyeron la tecnología fotográfica porque era importante el registro verídico de lo encontrado.

Millican, por su parte, era un negociante que vendía el producto de sus “cacerías” a jardines botánicos e invernaderos privados en Europa. Tomaba fotos de propaganda para un negocio que incluía tocar su mercancía y a sí mismo, con un aura de aventura y peligro en periferias exóticas apartadas de los centros civilizados.



Orquídea del Darién por Timothy H. O’Sullivan. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, Biblioteca Pública de Nueva York. “Orchi’s flower”. New York Public Library Digital Collections. Acceso el 6 de octubre de 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-68f8-a3d9-e040-e00a18064a99>.



Orquídeas *in situ* publicadas en *Travels and Adventures of an Orchid Hunter*.

La lógica de producción de **las imágenes hechas por extranjeros fue la de agentes que deambulaban por nuestros territorios con intereses extractivistas, de exotismo, o ambos**; mientras que la de Willys i Restrepo era encajar en un canon y participar de una ambición: ser moderno.

Como se ve, para ninguno de los casos anteriores resultaba pertinente separar visualmente a las orquídeas de su entorno, a diferencia de Restrepo. La lógica de producción de las imágenes hechas por extranjeros fue la de agentes que deambulaban por nuestros territorios con intereses extractivistas, de exotismo, o ambos; mientras que la de Willys i Restrepo era encajar en un canon y participar de una ambición: ser moderno.

La dedicación permanente de nuestros fotógrafos al retrato en el interior de sus estudios, es mi hipótesis, apunta a que, salvo los extranjeros y solo en ocasiones, los contrataron para algo diferente. El fotógrafo de aquel entonces no era ese sujeto activo en el que pensamos hoy, en búsqueda permanente de motivos que le llaman la atención y son el resultado de sus inquietudes emocionales o intelectuales, sino un comerciante que producía obras por encargo. El Estado colombiano del siglo XIX debió haber sido ese gran contratante de imágenes fotográficas, pero no tuvo la capacidad para investigarse a sí mismo y por eso emprendió muy pocas empresas de exploración para documentar su geografía, sus recursos y sus gentes. Y cuando lo hizo, en comisiones y misiones que además casi siempre se quedaron trucas, utilizó tecnologías menos sofisticadas o más prácticas, como la acuarela o el dibujo. Por el contrario, los extranjeros de toda suerte y calaña, desde misiones militares y científicas financiadas por potencias imperiales hasta rebuscadores de fortuna, sí emprendieron esas empresas exploratorias que los nacionales no quisimos o no fuimos capaces de emprender. Y en ellas incluyeron la tecnología fotográfica.

En *Hágase la luz* los autores califican a Restrepo como “hombre global”, “un euroamericano que supo moverse entre los dos continentes con mucha propiedad”, “progresista, conectado, modernizador y burgués”. Lo fue, sin duda, pero no dejo de pensar en un hombre que, repito, en el país de las orquídeas solo las retrató en macetas, dentro de un estudio, frente a un fondo neutro, con el fin de enviar las imágenes a Londres.

Lo que yo intuyo ahí es una cuestión mayor. Un clásico movimiento de eurocentrismo: la idea que la cultura europea occidental y su aparato epistemológico tenían la capacidad de explicar cualquier otra cultura según sus términos. Que Europa era el sujeto y el resto del mundo el objeto (Nieto Olarte, 197). Que Europa era la vara de medir, incluidas las orquídeas colombianas, las cuales Restrepo tornaba en productos científicos o comerciales para la vista inglesa retratándolas como tal. Y en esa medida, a la luz de interpretaciones críticas que no intentan hacer juicio de quien en su momento produjo las fotografías, sino llamar la atención sobre la manera en la que hoy elegimos referirnos a esa producción, en esas fotos moderado, modernidad y modernizador significan subordinación. Consciente o inconsciente, le dejo la decisión al lector.



## Referencias

- Crosby, Alfred. (1988). *Imperialismo ecológico: la expansión biológica de Europa, 900-1900*. Barcelona: Crítica.
- Deas, Malcolm et al. (2011). *Colombia a través de la fotografía, 1842-2010*. Madrid: Fundación Mapfre: Taurus.
- Delgado Rozo, Juan David. (2015). "Nuestras pobres vacas de otros tiempos: refinamiento ganadero y cambio de paisaje en la sabana de Bogotá 1860-1880". En: *Semillas de historia ambiental*. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis-Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar Villegas, Juan Camilo. (2014). *¡Hágase la luz! Pastor Restrepo Maya fotógrafo (1839-1921)*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Escobar Villegas, Juan Camilo y Maya Salazar, Adolfo León. (2014). "Pastor Restrepo Maya (1839-1921). Vida y obra de un fotógrafo cosmopolita". En: *¡Hágase la luz! Pastor Restrepo Maya fotógrafo (1839-1921)*, 11-43. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Kossoy, Boris. (1998). "Photography in Nineteenth-Century Latin America. The European Experience and the Exotic Experience". En: *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*, 18-54. Austin: Universidad de Texas.
- Krauss, Erwin. (1996). *El camino de la montaña*. Bogotá: Diego Samper Ediciones.
- Londoño Vélez, Santiago. (2009). *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Editorial Universidad de Antioquia.
- Márquez, Germán. (2001). "De la abundancia a la escasez. La transformación de ecosistemas en Colombia". En: *Naturaleza en disputa: Ensayos de historia ambiental de Colombia 1850-1995*, 321-452. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-ICAHN.

- Mejía Cubillos, Javier. (2014). "El auge económico antioqueño del siglo XIX desde un enfoque de desarrollo económico local". *Ensayos de economía*, (45), 11-34.
- Mejía, Juan Luis. (1997). "Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX". En: *Poesía de la naturaleza: una visión del paisaje en Antioquia*, 7-20. Medellín: Suramericana.
- Nieto Olarte, Mauricio. (2016). "The European Comprehension of the World: Early Modern Science and Eurocentrism". En: *The Global Social Sciences. Under and Beyond European Universalism*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Palacio, Germán. (2006). *Fiebre de tierra caliente: una historia ambiental de Colombia, 1850-1930*. Bogotá: ILSA-Universidad Nacional de Colombia.
- Reclus, Armand. (1881). *Panama et Darien: voyages d'exploration (1876-1878)*. París: Librairie Hachette Et C.
- Ruiz Gómez, Darío. (2014). *Proceso de la cultura en Antioquia*. Editado por Luis Fernando González Escobar y Fernando Cubides Martínez. Bicentenario de Antioquia. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Serrano, Eduardo. (1990). *La Escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá: Novus Ediciones.

---

## Esteban Duperly

Medellín. Comunicador Social y Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana. Fotógrafo y escritor. Es autor de las novelas *Dos aguas* (2018) y *El medidor de tierras* (2023). Entre 2016 y 2020, fue Gestor del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto. Este texto forma parte de sus adelantos de investigación para una tesis de maestría en Historia.

