



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Solano Roa, Juanita

Orientalism in the Andes: Photographs by Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle in the Long 19th Century (Bilingual Article, English and Spanish)

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 7, 2020, Julio-Noviembre, pp. 203-250

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764906010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ORIENTALISM IN THE ANDES: PHOTOGRAPHS BY MELITÓN RODRÍGUEZ AND BENJAMÍN DE LA CALLE IN THE LONG 19TH CENTURY

Orientalismo en Los Andes: Fotografías de Melitón Rodríguez y Benjamín
de la Calle en el largo siglo XIX

Orientalismo nos Andes: fotografías de Melitón Rodríguez e Benjamín
de la Calle no longo século XIX

Reception date: January 10, 2020. Acceptance date: March 19, 2020. Modification date: April 03, 2020
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.11>

JUANITA SOLANO ROA

Profesora asistente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Su trabajo se concentra en la investigación sobre la historia de la fotografía y la historia del arte moderno y contemporáneo en América Latina. Tiene un doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts (NYU) y una maestría de la misma institución. Antes de vincularse con la Universidad de Los Andes, Juanita trabajó en el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) como manager de la colección. Su trabajo académico ha aparecido en publicaciones como *Beyond the Face: New Perspectives on Portraiture* (London: D. Giles, 2018), *Lámparas de mil bujías: Fotografía y arte en América Latina desde 1839* (Barcelona: Fog, 2018) —libro del cual también fue co-editora—y *Manuel Álvarez Bravo: Vintage* (New York: Throckmorton Fine Art, 2014).

<https://orcid.org/0000-0002-2160-1791>

ABSTRACT:

Through a critical analysis of a selection of orientalist photographs taken by Colombian photographers Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle during the long 19th century, this article explores the ambivalence of such images according to both the context in which they were created and their specific functions. In this text, the notion of orientalism is problematized by placing the problem outside established narratives, which regard it as a phenomenon proper to the centers of colonial power. Thus, it is critical to question the role of orientalism in places like Latin America, where there was no power relationship with the East, in order to achieve an accurate understanding of part of these photographers' body of work.

KEYWORDS:

Photography, Latin American Photography, Orientalism, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle.

Cite this: Solano Roa, Juanita. Orientalism in the Andes: Photographs by Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle During the Long 19th century. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 7 (2020): 201-224. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.11>

RESUMEN:

Por medio de un análisis crítico de una selección de fotografías orientalistas tomadas por los fotógrafos antioqueños Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle durante el largo siglo XIX, este artículo explora la ambivalencia de las imágenes según el contexto en el que fueron creadas y la función que cumplían. Por medio de este trabajo se busca complejizar la noción de orientalismo al situar la problemática por fuera de las narrativas establecidas, que lo consideran como un fenómeno propio de los centros de poder colonial. Así, preguntas alrededor de la función del orientalismo en lugares como América Latina, desde donde no se ejercía una relación de poder con Oriente, se vuelven fundamentales para entender parte del cuerpo de trabajo de estos fotógrafos.

PALABRAS CLAVE:

Fotografía, Fotografía latinoamericana, Orientalismo, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle.

RESUMO:

Por meio de um análise crítica da seleção de fotografias orientalistas tiradas pelos fotógrafos Melitón Rodríguez e Benjamin de la Calle durante o longo século XIX, este artigo pesquisa a ambivalência das imagens segundo o contexto em que foram criadas e a função que cumpriram. O texto complexa a noção de orientalismo ao situar a problemática fora das narrativas estabelecidas que lhe-consideram como um fenómeno próprio dos centros de poder colonial. Assim, perguntas sobre a função do orientalismo em locais como América Latina, desde onde não existia nem se exercia uma relação de poder com o Oriente, torna fundamental para compreender o trabalho de estos dois fotógrafos.

PALAVRAS CHAVE:

fotografia, fotografia latino-americana, orientalismo, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle.

In 1910, Melitón Rodríguez, a Colombian photographer, *created* a photograph titled *Cosecha de rosas* (Rose Harvest) (Img. 1). I emphasize the verb “to create” because, as this essay will show, the photograph was not spontaneously shot; on the contrary, it was carefully thought over and conceived in advance. *Cosecha de rosas* depicts an orientalist scene of feminine everyday life: two women, wearing traditional Middle Eastern clothing, work together gathering roses and plucking their petals to place them inside an urn. Rodríguez prepared the mise-en-scène using Oriental vases of different sizes and flowers scattered on the floor as evidence of the women’s toil. He also selected a hand-painted background that alludes to an interior space with an Oriental atmosphere, with profusely decorated columns



Image 1. Rodríguez Photography, *Cosecha de rosas*, 1910. Dry Plate Positive. Piloto Public Library, Medellín.

and a tapestry in the background. As with many other orientalist scenes, this is an image that cannot be placed in a specific time or place, thus conforming to the common stereotypes of orientalist photography, which were extremely popular during the second half of the 19th century. Moreover, this photograph was created with an artistic aim in view, since it was originally meant to be submitted to a photography contest.

When Rodríguez created *Cosecha de rosas* orientalism was already a well-known subject in European photography and painting. In Colombia, however, and specifically in Medellín, where Rodríguez was born and where he spent his whole life, it was hardly known as a practice. By the early 20th century Medellín had become the country's second largest city and industrial hotspot, but it still remained a fairly isolated city in the middle of the Andes. In terms of artistic practice there was only an incipient academic tradition, and the city's first school of fine arts opened its doors in 1910. Photography was regarded as a mechanical medium to be used in the production of portraits and city postcards, but it was not viewed as a valid technique within the field of art. For these reasons *Cosecha de rosas* is a very intriguing image, bringing to mind questions such as these: how did a Colombian photographer, who never left the country, come into contact with orientalist tropes? Did Orientalism perhaps reach beyond the colonial European gaze to become a global tendency? And if that is the case, what is the meaning of Oriental imagery produced outside the European colonizing territories?

To answer these questions, we must first define what we understand by Orientalism. As the literary critic Edward Said noted, Orientalism was a tradition of thought that imagined, distorted, and exaggerated the cultures of the Islamic and Asian East; an ideology defined by the Western hegemonic cultural sphere that postulated a set of essential distinctions between the East—mainly Northern Africa, the Middle East, and Asia—and the European West, in order thus to control and validate a distinctive vision of the East from a Western point of view. Orientalism regarded the East as an exotic culture, and built this view into an ideology of political domination that justified colonialism and perpetuated European rule.¹ Orientalist stereotypes often sexualized, racialized, and feminized their protagonists. Moreover, orientalist images purported to be realistic documents of life in those territories—which remained to a great extent unknown at the time—, more so in the case of photographic representations. These photographs, which were predominantly taken inside a studio, were carefully composed and embellished in order to recreate through them the world of fantasy with which the Orient was associated. This outlook spread out through the entire Western cultural sphere, especially during the 19th century,

1. See Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1994).

yielding works of literature, drama, painting, and photography that exaggerated the clichés of cultural tropes.

More recently, Orientalism has been partly redefined through a set of critical responses to Said's initial analysis. These new proposals argue that Said's focus obscures a variety of nuances within bodies of work that prove to be more complex and diverse. For instance, Said assumed that conceptions of "East" and "West" were stable and mutually exclusive political and cultural constructions, and this assumption has been challenged. It has also been argued that Said's perspective has blocked from view other narratives and counternarratives within which the "Orientals" themselves were active participants.² These reflections have led to a more inclusive definition of Orientalism, one that is no longer grounded on binary terms.³ Taking this into account, this essay understands Orientalism as a network of aesthetic, economical, and political relations that cut across national and historical divisions. This characterization aims to question the kind of unilateral strength attributed to this ideology and to attain a more nuanced understanding of its uses and contexts. *Cosecha de rosas* is a photograph that puts precisely these issues on the table.

PAINTING WITH LIGHT

In line with the tradition of pictorialist photography—a popular trend during the long 19th century,⁴ which sought to make photographs resemble paintings in order to validate their acknowledgement as art—Rodríguez imitates a pictorial composition in *Cosecha de rosas*.⁵ In fact, this photograph is based on the painting *La Cueillette des roses* (The Rose Harvest) by the Austrian artist Rudolf Ernst (1854-1932), who became a prolific orientalist painter in France towards the end of the 19th century (Img. 2). A comparison between the two images clearly shows that the photograph retains several key elements from the painting's composition: the woman on the left side sitting on the floor while plucking rose petals; the roses scattered on the floor directly in front of the urn; the second terracotta urn placed on a wooden stand to the right; the woman in the background who enters from the right carrying a basket of roses on her shoulder; and even the smaller, fallen urn that can be seen in the foreground.

It seems unlikely that Rodríguez could have created *Cosecha de rosas* without being previously acquainted with Ernst's painting (or an engraving, photograph, or other version of the same composition).⁶ Although I have been unable to find physical or textual evidence of this—aside from the images themselves—the most plausible explanation is that Rodríguez may have had access to a reproduction of the painting through his cousin, the painter Francisco

2. Ali Behdad, "The Orientalist Photograph," in *Photography's Orientalism* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), 12.

3. See Keya Ganguly, "Roundtable: Revisiting Edward Said's Orientalism," *History of the Present* 5, n.º 1 (2015): 65-82.

4. The long 19th century is a historical period typically regarded as lasting from the arrival of the French Revolution in 1789 until the onset of the First World War in 1914 (alternatively until 1917, according to some historians). The term was coined by the Russian literary critic Ilya Ehrenburg and the British historian Eric Hobsbawm.

5. For further information on pictorialism, see: Alfred Stieglitz, "Pictorial Photography," in *Classic Essays on Photography* (Port Townsend, WA: Leete's Island Books, 1980); Peter Henry Emerson, "Naturalistic Photography" and "The Death of Naturalistic Photography," in *Photography in Print*, edited by Vicki Goldberg (New York: Simon and Schuster, 1981), 190-196.

6. There are at least three extant versions of Ernst's painting, which has led several art historians to conclude that the composition was highly sought-after by collectors. The version selected for comparison in this essay is most likely the one to which Rodríguez had access, since the details (such as the terracotta urn and the direction of the gaze of the woman sitting on the floor), perfectly match those of his photographic version.



Image 2. Rudolf Enst, *The Perfume Makers*, s.f. Oil on canvas. Private collection. Photograph courtesy of Sotheby's.

7. Santiago Londoño, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014), 66. Londoño also mentions René-Francois Prinnet (1861-1946) as a possible orientalist influence in Cano's work, although Prinnet's style was closer to Realism and Impressionism than to orientalist imagery.

Antonio Cano, who in 1898 received a grant from the Colombian government that allowed him to travel to Paris and study painting at the Julian and Colarrosi Academies. Cano's stay in France coincided with the last wave of European Orientalism. Although the art scene in Paris was going through an extremely effervescent moment, and modern art was assertively staking out a place for itself, Cano stirred clear of avant-garde programs and remained close to the academy, studying under a generation of slightly older artists, among them the painter

Jean-Baptiste Constant, who had turned to orientalist painting after a journey to Morocco in 1872.⁷

The impact of Orientalism in Cano's work is reflected in some of his paintings, most visibly in *El Cristo del perdón* (The Christ of Forgiveness, 1910), *Rebeca* (1910), and *El Soko* (1901). In the first two paintings, the orientalist influence is hidden behind the religious and historical subject matter—a strategy used by several painters who followed this trend, attempting to introduce a 'realistic' element into biblical scenes. Although Cano did not create paintings that overtly exoticized Middle Eastern culture, he did stress the sense of allusive sensuality embodied by the female characters (occasionally Eastern, as in the case of Rebecca), and he idealized the landscape in which the scenes were set (Img. 3). It seems quite plausible to assume that Cano would have brought back photographs, postcards, engravings, books, and journals that may have informed Rodríguez's production. Ernst's painting was very popular among collectors, to the point that there are at least three extant versions of *La Cueillete des roses*. This

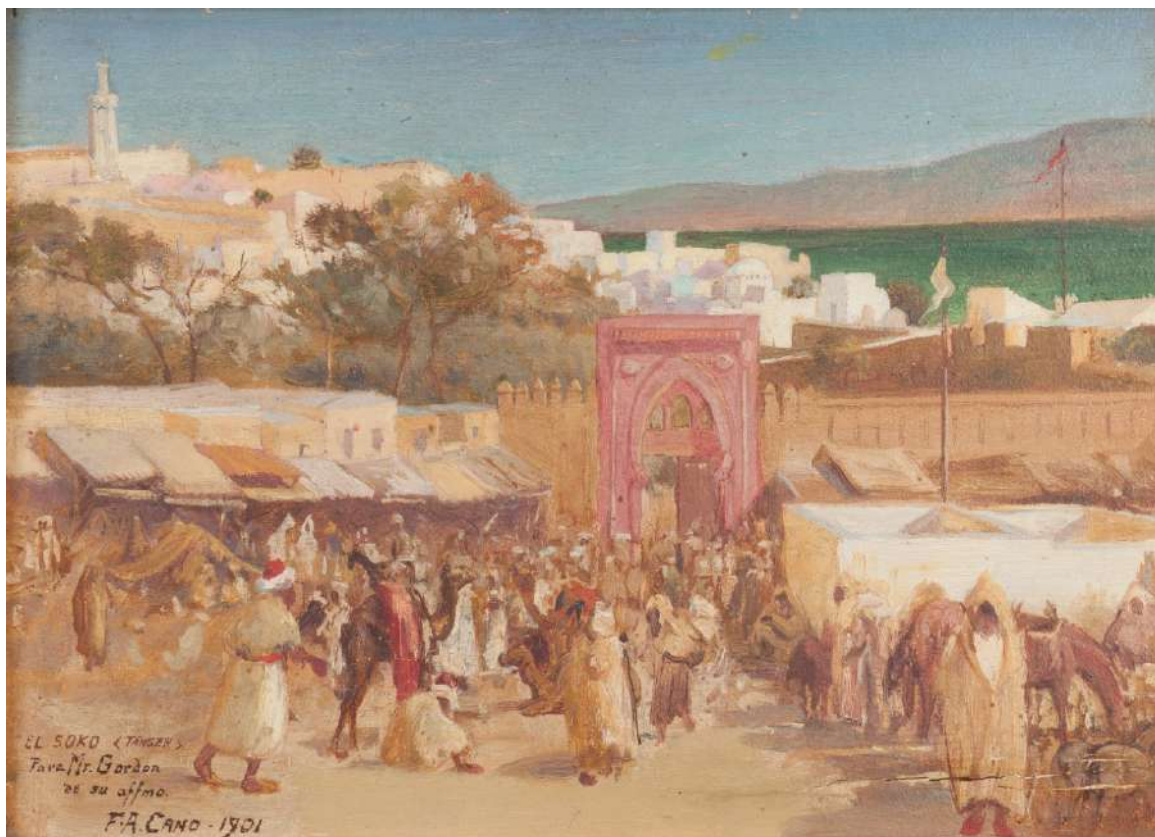


Image 3. Francisco Antonio Cano. *El Soko*, 1901. Oil on wood. Private collection, Medellín. Photography by Carlos Tobón.

suggests that its printed reproduction must also have been quite popular, and that Cano may well have brought a copy of it with him. Cano and Rodríguez were not only close relatives; before his trip to Europe Cano had been Rodríguez's painting instructor, as is shown by the painting titled *Estudio del pintor* (The Painter's Studio), where Rodríguez, still a child, appears in the center of the composition, copying a *carte de visite*. Cano had also formed a partnership with Horacio Marino Rodríguez, Melitón's older brother, to open a photo studio called Foto Cano y Rodríguez in 1889. It is also worth noting that Cano produced his two largest orientalist paintings at around the same time as Rodríguez produced his photograph: 1910. Thus, there is good reason to think that, after Cano's return from Europe in 1901, the impact of his stay there carried over into Rodríguez's work, leading him to the creation of a photograph inspired by Ernst's painting.

Beyond these points of resemblance, *Cosecha de rosas* and *La Cueillete des roses* both fulfill a similar role. Although one might think at first that, upon being translated into an entirely different medium and context, the image in Ernst's painting would undergo a dramatic shift in function and meaning, the fact is that, in ideological terms, there was no significant change. By imitating the Orient, Rodríguez's work defined itself in opposition to it, and thus identified itself with the Western understanding of culture. Such was, in fact, the ultimate aim of a discourse promoted by the intellectual élites in the region of Antioquia, of which Rodríguez was himself a part. That ideological discourse was based on notions of identity and progress through the encouragement of a new regionalist vision known as *la raza antioqueña* (the Antioqueño race).

Since the early 19th century the idea of progress had been a factor that urged and enforced material and ideological claims in the state of Antioquia, in a process that reached its peak of intensity right around the time that Rodríguez shot *Cosecha de rosas*. Antioquia experienced an economic boom, driven first by the mining industry and later by the coffee trade, and enabled by the fact that the turn-of-the-century civil wars did not impact the region too drastically. This boom served as an argument in favor of proclaiming a "superior race" that set Antioqueños apart from the rest of the country. The concept of *la raza antioqueña* should here be understood as a myth, according to Barthes's definition,⁸ namely, as a kind of discourse that took on multiple forms and enabled the naturalization of a particular worldview. The discourse of *la raza antioqueña* became strong enough to deviate from reality, thus creating an ideology. In fact, by 1910 this myth was so ingrained in the local culture to the point of claiming that "if there is a place in Latin America where the ideal rock of a superior race can be found, [...] that place is Antioquia."⁹

The myth gained strength through the exoticization of the Other, in this case an indigenous, black, and mestizo Other to which Antioqueño culture was undeniably

8. See Roland Barthes, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 2012).

9. Libardo López, *La raza antioqueña* (Medellín: Imprenta La Organización, 1910), 7-8.

connected, but from which it needed to distance itself in order to proclaim the hegemony of the white race, of which *la raza antioqueña* now postulated itself as a representative. This discourse promoted a set of values characterized by standards of hard work, Catholic beliefs, honest principles, commercial skills, an emphasis on the notion of the traditional family, and, as is logical, the whiteness of the skin. Ultimately, this discourse operated quite similarly to that of eurocentrism, which likewise critically relied on the construction of Orientalism and of the Other. In both cases, and in accordance with Said's argument, what was at stake was a collective notion that created a Western identity in opposition to that of non-Westerners—or an Antioqueño identity in opposition to that of non-Antioqueños—thus creating the idea of a superior race in comparison to other cultures.¹⁰

In the 19th century Latin American intellectuals, and writers in particular, often appropriated different forms of Orientalism in their work.¹¹ Many created an imaginary and exotic orientalist space in their writings, rooted in a European worldview. Nonetheless, in this context Orientalism did not function as a political tool for colonial domination, but rather as a strategy used to create a sense of affinity with hegemonic culture. Thus, Orientalism became an additional tool of modernist Latin American discourses, which were often racist, hygiene-eist, and sexist.¹² Nonetheless, this was a contradictory movement, to the extent that it was incongruous with efforts to establish a differentiated Latin American self-identity. If the latter was an attempt by Latin Americans themselves to create an original image of their own culture that could distinguish them from the rest of the world, they were working against their own discourse by seeking to align themselves with a specific image of Europe. In Latin America eurocentrism was, and in many cases remains, the hegemonic line of thought, a fact that could be explained through the particular ways in which emancipatory processes unfolded in the region. Indeed, the struggles for independence in these territories were not led by indigenous peoples (as in Africa or India), but were orchestrated instead by criollo elites that wanted to govern themselves, to dominate indigenous peoples, and to build nations grounded on ideals of linguistic and racial purity.¹³ The need to position their own culture at the level of European culture, to which they ultimately took themselves to belong, led these elites to appropriate the exotic Other constructed by the orientalist tradition. Photography, a new medium promoted by enlightened thought as a modern technology capable of “objectively” capturing reality, became a perfect tool for promoting this ideology.

PHOTOGRAPHIC ORIENTALISMS

The medium of photography had a unique relationship with the mythical Orient from the moment of its invention. In fact, when François Arago gave the speech

10. Said, *Orientalism*, 15.

11. These include Juan José Tablada, Arturo Ambrogi, Efrén Rebolledo, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, and Julián del Casal.

12. Francisco Morán, “‘Volutas del deseo’: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano.” *MLN* 120, n.º 2 (2005): 385.

13. Silvia Nagy-Zekmi, *Moros en la costa: orientalismo en América Latina* (Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008), 18.

14. Dominique François Arago, "Report," in *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, (New Heaven: Leete's Island Books, 1980), 15-27.

15. Behdad, "The Orientalist Photograph," 14.

16. See Douglas Nickel, *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad* (Princeton: Princeton University Press, 2004).

17. Behdad, "The Orientalist Photograph," 2.

18. Behdad, "The Orientalist Photograph," 12.

before France's Chamber of Deputies in 1839 announcing the invention of photography, the scientist emphasized the advantages that the medium would bring to the documentation and exploration of the Middle East.¹⁴ Accordingly, a mere 80 days after that speech the daguerreotypist Frédéric Goupil-Fesquet, along with a group of French painters and scholars led by Horace Vernet, travelled to Algeria and Egypt to document ancient monuments.¹⁵ Starting in the 1850s many photographers embarked on toilsome journeys to Egypt and the Holy Land to capture parts of the world that Westerners had rarely seen. Among these photographers were Maxime du Camp, Francis Frith, August Salzman, Jacques Antoine Moulin, and Félix Bonfils (Img. 4). These images fascinated European consumers and enjoyed great success on the market.¹⁶ Thanks to subsequent advances in photographic technology, from collodion to gelatin-based processes, photographs became easier to produce and circulate in order to satisfy the nascent industry of tourism and the desire among collectors for orientalist images.¹⁷ The expeditions to the Middle East were part of a set of political,



Image 4. Francis Frith, *The Pyramids of Geezeh*, 1856-1860. Albumen silver print. 16.2 x 22.8 cm. Getty's Open Content Program. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

cultural, and economic relations between East and West, and the resulting images must be understood as a consequence of these exchanges and networks.¹⁸

The large number of images of an orientalist sort produced during that period covered a wide range of subject matter, from documentation of historical monuments to studio photography. The fact that photography was presumed to be an objective and transparent medium rendered the production of this sort of images even more problematic. The distorted reality portrayed by paintings was already interpreted as a true document of life in Middle Eastern countries, so that in the case of photographic representations the images were attributed an even greater documentary value. It was taken for granted that the camera acted as a witness to what came in front of it, since this was a medium that relied on the presence of a referent as a condition for the production of the image. However, as is well known today, that referent could be widely manipulated, allowing for the creation of scenes that were carefully selected, framed, and even staged into scenarios intended to portray a reality that did not exist, but that sold very well. The demand was so broad that images of this sort were produced by both foreign and local photographers, and their conventions were far from uniform, as they shifted depending on the customer and the function for which they were created.

Studio photography is of particular interest in this case, since it is a phenomenon that often developed inside the studios of well-known photographers in France, England, and even Colombia. Driven by the 19th century fascination for dressing up, which was to some degree a way of escaping the limitations of everyday life, orientalist studio photography quickly established itself as a popular trend. Most often with commercial intent, photographers created representations tinged with eroticism, including harem scenes or depictions of imagined odalisques. Although there is a long genealogy to this iconography, the main sources for 19th century photography are to be found in the work of painters like Ingres, Delacroix, and Gérôme. Among the *mise-en-scènes* produced inside these photo studios those created by Jacques Antoine Moulin stand out. Moulin was a photographer “specializing in *académies*,” as he described himself in the Paris directories at the time.¹⁹ Moulin used the term “*académies*” to refer to nude studies commissioned by artists, who used them as sources for their work and which often bordered on the pornographic. This is visible, for example, in images like *A Moorish Woman with her Maid* (ca. 1856) (Img. 5), a photograph that shows a woman stretching out over some pillows and resting her feet on the lap of her servant, who holds them with one hand while placing the other over her right knee. The legs and arms of the woman at rest are provocatively uncovered, as she places her right hand between her legs. Here the body of a woman is used to arouse sexual desire

19. “Félix Jacques Moulin”, *The J. Paul Getty Museum*, accessed April 4, 2018, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/2028/flix-jacques-moulin-french-1802-1875/>.

20. This image is immediately reminiscent of Édouard Manet’s *Olympia* (1863), although it predates it. In both the photograph and *Olympia* issues of race and class are brought explicitly into view by the inclusion of a black woman as servant in the image. For a broader account of this issue, see T.J. Clark, *The Painting of Modern Life* (New York: Knopf, 1984), 79-146.



Image 5. Félix Jacques Antoin Moulin, *A Moorish Woman with her Maid*, ca. 1856. Albumen silver print. Getty's Open Content Program. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

in the onlooker, turning the feminine body into an object that summons a scrutinizing gaze.²⁰ This photograph was also included in an album created in 1865 to commemorate Napoleon III's visit to Algeria, and it was probably seen in a different context by Roger Fenton, one of England's most famous orientalist photographers.²¹ In fact, Fenton likewise included a photograph of a reclining odalisque in an orientalist suite that he produced in his London studio in 1858 (Img. 6). In this image, the woman appears in a pose similar to that in Moulin's photograph, although here we see the model by herself. Here too the woman is posing inside a set decorated with pillows, tapestries, vases, and other orientalist props. In this case the model is wearing wide pants and a shirt that is suggestively unfastened, subtly uncovering part of her left breast. This pose became a standard way of portraying Eastern women for Western eyes. The recumbent body signaled submission and also called on the viewer to make use of it. The sexual connotations in images of this kind were intentional, and the exploitation of women's bodies was at stake, especially when they were women of color, who were perceived as

21. Gordon Baldwin, *Roger Fenton: Pasha and Bayadere* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1996), 24.

22. Gail Ching-Liang Low, *White Skin/Black Masks: Representation and Colonialism* (London and New York: Routledge, 1996), 21.



Image 6. Roger Fenton, *Odalisque*, 1858. Salted paper print from glass negative. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

symbols of “sexual regression and promiscuity.”²² This iconography was repeated in paintings, drawings, engravings, and more profusely in visiting cards and postcards. In these new photographic formats the images were obtained at a low cost and therefore available to a broader portion of the population, functioning as objects that circulated profusely and were collected around the world. Thus, through the possibility of possessing the eroticized Other and the widespread circulation of these images, the iconography of the odalisque became a “cultural cliché,” which in turn led to the “naturalization of the mythology of Oriental eroticism.”²³

THE ORIENTALIST COSTUME

Within the body of work produced by Antioqueño photographers in the long 19th century we find another series of photographs whose intent was not quite as artistic and which also feature women and men in Oriental attire. Unlike *Cosecha*

23. Behdad, “The Orientalist Photograph,” 27.

de rosas, a pictorialist photograph conceived as a work of art to be submitted to a photography contest, these photographs are individual or group portraits of members of Antioqueño society, whose names and last names are occasionally written on the negative plates. The habit of dressing up in costume was among the traditions proper to the long 19th century in Medellín: adults and children alike appear in a profuse collection of images wearing suits that refer to angels, monks, gipsy women, and even bakers. The photographs that I will now examine are in all likelihood related to this tradition, which became increasingly popular in Medellín as the 19th century advanced, perhaps due to the spread of the theater, the opera, and other performing arts. In his 1909 book *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y vejece* (Notes for the History of Theater in Medellín and Old Matters), Eladio Gónima recalls that

[i]n the year [18]39 a famous costume ball was held in the home of Doctor Gabriel Echeverri, and this ball was the talk of the town for long after, for there was a great display of luxury, good music, and above all the cordiality and courtesy with which Mr. Echeverri, his wife, and children performed the honors of their house.

Among the costumes worn by the ladies and young ladies, one could find Cleopatra, Mary Stuart, Esther, Rachel, etc., and the gentlemen wore the old Spanish suit, from the days of Luis XIV, Louis XV, Hungarian costume, old Venetian costume, etc.

Judging by this recollection in the early 19th century the Medellín elite already exhibited a lively interest for the praxis of performing exotic characters as part of the costumes that they chose to wear to these private celebrations.

Rodríguez's body of work includes another photograph in an orientalist mode, taken in 1899 and featuring a group of 14 men dressed up as Arabs (Img. 7). The men pose before the camera in different positions, some sitting in the foreground while others remain standing in the background with their gazes turned in different directions. One of them is even seen turning his back to the viewer. What is most worthy of attention in the image is the kind of costume worn by the men, of which the most visible element is a mask that exaggerates the black skin of the "Arab" that it purports to depict, and features a moustache, large eyes, and thick eyebrows. The men wear striped pants and white shirts, a short cape in a darker tone, a hat that hints at some kind of turban, with a half-moon on top, and bathing towels that a few of them wear as long capes or over their heads, in the manner of a traditional head scarf (*keffiyeh*) but without the black string that holds it in place. It is clear that the costume chosen by this group is a pastiche of elements drawn from an imaginary space assembled out of various



Image 7. Fotografía Rodríguez, *Grupo árabe*, 1899. Dry Plate Positive. Piloto Public Library, Medellín.

sources, such as albums of exotic types, paintings, engravings, and photographs, as well as written and spoken narratives.

This photograph is also exemplary of a kind of a *mise-en-scène*, on this occasion deprived of artistic intent, wherein the figure of the Other, “the Arab,” is reduced to simplistic visual stereotypes. Unlike *Cosecha de rosas*, in this image the photographer’s intention plays a minor role, and what is captured is rather a reflection of the deeply ingrained ideology of *la raza antioqueña*. The black mask becomes a profoundly symbolic element that highlights, by contrast, the alleged whiteness of the skin behind it. In this case, the costume unmasks a naturalized way of thinking, creating a space for the *mise-en-scène* of the politics of costume.

Skin color as a socio-political notion constructed by hegemonic nations functions as an invisible norm and thus institutes an asymmetrical ontological relation between white and black beings.²⁴ The “civilizing” fantasy upon which the discourse of *la raza antioqueña* was built treats the Other as a fiction wherein the black/mestizo/indian person is not only a non-white, but also plays a fundamental role, as an Other, in the construction of an idea of the white man. In this photograph, the black/mestizo/indian is replaced by “the Arab,” a figure of the Other around which an abundant negative symbolic arsenal had already been assembled in Spain. This arsenal was in turn inherited in America with the arrival of the Europeans. In fact, as Hernán G. Taboada explains, the embodiment of a religious alterity attributed to the Moores functioned as a model for the ideological construction of the figure of the Amerindian.²⁵ This entails that the “Arab” costume featured in Rodríguez’s photograph not only corresponds to a construction of difference personified by a being who is exotic, homogeneous, and essentialized, but that it also reflects the values inherited by the criollos and perpetuated among the middle and upper classes of what today is Colombia. In spite of this, we must be careful and understand that the Orientalism reflected in these images is not driven by an ill-meaning intent on the part of the models or the photographer; instead, as Said himself explains, such Orientalism functions as a way of cataloguing and contextualizing knowledge that is available at a given historical moment.

We may compare this photograph by Rodríguez with another image that offers an even more complex sense of the taste for the oriental in turn-of-the-century Medellín. Taken by photographer Benjamín de la Calle in 1915, and commonly known under the title *Odaliscas* (Odalisques), the photograph depicts a group of five women dressed up in Arab clothes, wearing headdresses covered in feathers and pearls, necklaces, and other accessories (Img. 8).²⁶ The models pose before a painted background that depicts a column decorated with flowers and a curtain that opens into a barely visible landscape, amidst a scene profusely decorated with pillows, tapestries, and other textiles that intensify its theatricality. In the back of the image one of the models places her hand inside a small chest filled with jewels, as if it were a treasure found in a scene from the *1001 Nights*.

While *Cosecha de rosas* was an image modeled after a European painting and titled with a symbolic phrase, photographs like De la Calle’s are commemorative records of a personal nature. This can be inferred not only from the fact that the names and last names of the people depicted appear in two other photographs taken during the same session as *Odaliscas*, but also from the tone of the images, which unlike *Cosecha de rosas* do not represent an action, but rather present the portrayed individuals in static poses. The picture of the odalisques is accompanied

24. Ching-Liang Low, *White Skin/Black Masks*, 222.

25. Hernán G. H. Taboada, “La sombra del Oriente en la independencia americana,” in *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*, edited by Silvia Nagy-Zekmi (Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008), 22.

26. The photograph as such is untitled. It is known as *Odaliscas* on the basis of the title given to its two companion photographs.



Image 8. Benjamín de la Calle, *Untitled* [Odaliscas], 1915. Dry Plate Positive. Piloto Public Library, Medellín.

by individual portraits of two of the models seen in the group scene, wearing the same costumes and accessories. In these two individual portraits we see Mmes. Alicia Botero and Alicia Sánchez, posing in the same set (although rearranged) next to the chest of jewels mentioned above. Unlike the group portrait, the negatives of these two images bear the names of the models written on the plate, along with the word “odalisque” and the date in which the images were shot (April 1915). We may also note that the group photograph was printed in a large format (roughly 25×20 cm), which suggests that it must have been an expensive item, even before taking into account the additional cost of the individual shots. This suggests that the women in the portraits were in all likelihood members of Antioquia’s upper classes, for at the time photography, although already available to a wider expanse of the population, remained a luxury, and most people would

only have their picture taken once or twice throughout their lives, generally on very important occasions like a first communion and/or a wedding.

De la Calle, a photographer from Antioquia who was born in Yarumal but lived in Medellín since 1899, is better known for his work portraying—although not exclusively—the other half of Antioquia's society, that is, the mestizo, peasant, and lower-middle-class populations: the Others of a society that proclaimed itself as white, Catholic, and heterosexual. He was a controversial figure in Antioqueño society, not only for his known homosexuality but also because through his photographic work he often positioned himself against the discourses promoted by the myth of *la raza antioqueña*. The fact that De la Calle would also create orientalist images—that is, photographs that materialize an exotic construction of the unknown—makes it clear that even someone like him could hardly escape his historical context, although even here his images were more complex, as will be explained in the following lines.

The group portrait of the odalisques clearly points back to similar representations of the harem motif, specifically to those taken in the Ottoman empire by foreign and local photographers who sought to satisfy the European rage for orientalist eroticism. These photographs typically depicted groups of Turkish women and, unlike those taken by European photographers in Northern Africa or Europe, those produced by Ottomans were less risky and rather chaste. In fact, the women are hardly ever depicted nude, although, as Ali Behdad has noted, they always pose without the *hijab* and partially displaying their bodies.²⁷ These photographers also dignified their models by giving the image the title of *Dames turques*, perhaps due to regulations regarding the use of photography within the Ottoman empire, intended to project a positive image (Img. 9).²⁸ Although these images were more innocuous and did not present their subjects in the nude, they were not for this reason any less erotic or orientalist. Many photographers took advantage of this partial unveiling to encourage play with the fantastic idea of the inaccessible harem. Although the veil is part of a woman's social dress code within the Muslim religious context, the interior scenes produced by orientalist artists opened the way for an erotic interpretation of this item of clothing. Such images travelled around the world, especially to Europe, where other photographers would use them as reference to recreate similar scenes. In turn, these new images were distributed in other contexts, thus creating a worldwide economy of visual Orientalism.

A photograph like *Favorite of the Harem* (1901), published by the American company Underwood and Underwood, could well have served as the model for De la Calle's *Odaliscas* (Img. 10). Produced as a stereograph, the image presents a group of five women striking sensual poses on a set filled with pillows and textiles, while a man, possibly "the Sultan," chooses his favorite. The

27. Ali Behdad, *Camera Orientalis: Reflections on Photography from the Middle East* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2016), 63.

28. Behdad, *Camera Orientalis*, 63.



Imagen 9. Pascal Sébah, Groupe de dames turcs, s.f. Turquie, photographic prints: albumen. 1852-1920. Pierre Gigord Collection of Photographs. Getty Research Institute Special Collections, Los Angeles



Imagen 10. Underwood and Underwood, *Favorite of the Harem*, 1901. Albumen. Courtesy of del The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

photograph is staged and relies on the same tropes as De la Calle's image; oddly, both photographs refrain from using stereotypical props like hookahs, tea sets, or musical instruments like the tambourine. It is not known where this image was taken, since the stereograph publishing house Underwood and Underwood was one of the largest in the world, with offices in New York, London, Toronto, and Ottawa (Kansas). It is worth noting that the women do not appear naked, so that eroticism in this image functions similarly to that of the Ottoman photographs: in both cases the absence of nudity produced a scene that is not thereby any less sensual and orientalist. Erotic scenes were especially privileged by consumers of stereographs, since the image gained a higher degree of realism as it became three-dimensional when viewed through the stereoscope.

Bearing in mind the conservative context of Antioqueño society, the decision to use a relatively chaste approach to the creation of erotic-orientalist images lined up quite well with the intentions of the models, who were clearly looking to uncover their bodies and to project a sexuality to which they had no access in their daily lives, but which they could also not display altogether freely before the camera, since they feared damaging their good standing as society ladies. The odalisques photograph is remarkable in that it is a vertical image, a trait that distinguishes it from European photographs of the same motif, such as those by Moulin or Fenton, where the women stare directly at the viewer with their bodies turned towards the camera, suggestively inviting the person on the other side of the lens, or the image, to scrutinize their bodies. The horizontality of Fenton's and Moulin's images emphasized the idea of submission by presenting the women's bodies reclined on their sides. In contrast, the verticality of De la Calle's photograph allows for postures that are more active and less subdued to an objectivizing gaze, and in this way confers some degree of power unto the bodies of the depicted women. Through its suggestions of multiplicity and excess, De la Calle's photograph points towards the harem fantasy, a dream of polygamy that, in the context of Medellín, would undoubtedly have been received as a highly provocative proposition and scandalized some of its spectators. By this provocative aspect, the image defied the secretive attitude of conservative Antioqueño society, allowing the women to explore their sexuality without having to uncover their bodies in order to satisfy the viewer's desire. Perhaps most importantly, even though the image has the capacity to provoke a space of fantasy, into which others could project their desires without fear of reprisal, the women who appear in this photo pose for themselves and not for the imposed gaze of another person. Indeed, this portrait was a commission, and not an image created by De la Calle to be sent to an exhibition or sold and distributed as a visiting card or a postcard, as his European contemporaries often did. The women in *Odaliscas*, unlike those in *Cosecha de rosas*, who are shown

engaged in convivial labor and suggest a submissive attitude, choose to present themselves as defiant and empowered characters.

In that sense, the picture of the odalisques displays a duality that renders it unique. On the one hand, it is an image of feminine liberation, of a kind that was possible only within the space of performance enabled by the costumes and the photographic setting. In other words, the act of performing a different identity by wearing an outfit not worn in daily life allowed them to act freely and to disregard the stern restrictions that women were expected to follow under the codes of good behaviour and the Marian model of Catholicism. On the other hand, the orientalist costume inevitably relied on an exotization of the Other, and to that extent aligned itself with the same structures of power against which the image appeared to take a stand. By virtue of this duality the image is ambivalent, or even contradictory, although the sense of subversion against the discourse of the élite, against the discourse of *la raza antioqueña* that promoted a patriarchal attitude towards women, would have carried the most weight within the context in which the image was produced. Thus, *Odaliscas* must be understood as an instance of counterdiscourse, an image of liberation that, beyond creating a vision of the unknown as an inferior culture, functions as a symbolical space of radical alterity, removed from the conventions of its own culture. By embodying a character who was alien to the dress codes proper their own culture, the women may have felt a certain degree of freedom, for by portraying a fictitious character they were able to play a role on the margins of their socio-cultural anchorage. In other words, by “orientalizing” themselves, the women gained freedom.

CONCLUSION

The production of orientalist images outside of the hegemonic centers allows us to see the East-West divide as problematic. These images, little studied until now, challenge a binary and static understanding of these cultural representations, based on direct relations of power, and invite us to reflect on the circulation, appropriation, and transformation of ideas within Western and non-Western cultures. When orientalist depictions were produced in places like Colombia, which on account of its marginal position had no direct relations, whether political or colonial, with the East, these images fulfilled very diverse roles. Non-hegemonic Orientalism aimed to consolidate a representation of local élites as “modern” and “civilized” through a form of identification with prevailing international trends. However, images like those produced by De la Calle functioned differently, reflecting an imagined liberation. By “orientalizing” their subjects such images opened up a path of emancipation, above all with respect to gender constrictions.

29. Linda Nochlin, “The Imaginary Orient,” in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art* (New York: Harper + Row, 1989), 51.

Nonetheless, the same process also positioned these other cultures in relation to the East as an exotic Other, as can be seen in Rodríguez’s photographs.

Contrasting with the traditional take on European Orientalism, which, as art historian Linda Nochlin has pointed out, portrayed its subjects as “irredeemably different from, more backward than, and culturally inferior to those who construct and consume the picturesque product,”²⁹ in Antioquia these images were rather paradoxical. Although they became a way of siding with the European milieu, and therefore a way of proving that one belonged to a “superior culture” through the exoticization and creation of an Other, they functioned simultaneously as liberating constructs. We might then argue that the Orient, by allowing for these two perspectives, was an internal construction that produced discourses of self-knowledge through a representational alter-ego. In that sense, the Orient that was constructed through images such as those by Rodríguez and De la Calle created a context wherein the fantasy of the costume and the mise-en-scène occasionally allowed the portrayed women to decontextualize themselves from prevailing socio-cultural and religious codes.



BIBLIOGRAPHY

- Baldwin, Gordon. *All the Mighty World. The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- Baldwin, Gordon. *Roger Fenton: Pasha and Bayadere*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1996.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 2012.
- Behdad, Ali. "The Orientalist Photograph." In *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, edited by Ali Behdad and Luke Gartlan. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013, 11-32.
- Behdad, Ali. *Camera Orientalis: Reflections on Photography from the Middle East*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2016.
- Ching-Liang Low, Gail. *White Skin/Black Masks: Representation and Colonialism*. London and New York: Routledge, 1996.
- Clark, T.J. *The Painting of Modern Life*. New York: Knopf, 1984.
- Escobar, Juan Camilo. *Progresar y civilizar: imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Escobar, Juan Camilo and Adolfo León Maya. "Siglos de conexiones, no de aislamientos." *Eafitense*, n.º 104 (2013): 8-15.
- Ganguly, Keya. "Roundtable: Revisiting Edward Said's Orientalism." *History of the Present* 5, n.º 1 (2015): 65-82.
- Goldberg, Vicki (editor), *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- Londoño, Santiago. *Benjamín de la Calle, fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES) and Biblioteca Pública Piloto, 1993.
- Londoño, Santiago. *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014.
- Londoño, Santiago. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Biblioteca Pública Piloto, 2010.
- López, Libardo. *La raza antioqueña*. Medellín: Imprenta La Organización, 1910.
- Morán, Francisco. "'Voluntas del deseo': hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano." *MLN* 120, n.º 2 (2005): 383-407.
- Nagy-Zekmi, Silvia. *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

- Nickel, Douglas. *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Nochlin, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art*. New York: Harper + Row, 1989.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Taboada, Hernán G. H. "La sombra del Oriente en la independencia americana." In *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*, edited by Silvia Nagy-Zemki. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008, 25-40.
- Trachtenberg, Alan (editor), *Classic Essays on Photography*. New Heaven: Leete's Island Books, 1980.

ORIENTALISMO EN LOS ANDES: FOTOGRAFÍAS DE MELITÓN RODRÍGUEZ Y BENJAMÍN DE LA CALLE EN EL LARGO SIGLO XIX

Orientalism in the Andes: Photographs by Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle During the Long 19th century

Orientalismo nos Andes: fotografías de Melitón Rodríguez e Benjamín de la Calle no longo século XIX

Fecha de recepción: 10 de enero de 2020. Fecha de aceptación: 19 de marzo de 2020. Fecha de modificación: 3 de abril de 2020
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.11>

JUANITA SOLANO ROA

Profesora asistente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Su trabajo se concentra en la investigación sobre la historia de la fotografía y la historia del arte moderno y contemporáneo en América Latina. Tiene un doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts (NYU) y una maestría de la misma institución. Antes de vincularse con la Universidad de Los Andes, Juanita trabajó en el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) como manager de la colección. Su trabajo académico ha aparecido en publicaciones como *Beyond the Face: New Perspectives on Portraiture* (London: D. Giles, 2018), *Lámparas de mil bujías: Fotografía y arte en América Latina desde 1839* (Barcelona: Fog, 2018) —libro del cual también fue co-editora— y *Manuel Álvarez Bravo: Vintage* (New York: Throckmorton Fine Art, 2014).

<https://orcid.org/0000-0002-2160-1791>

RESUMEN:

Por medio de un análisis crítico de una selección de fotografías orientalistas tomadas por los fotógrafos antioqueños Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle durante el largo siglo XIX, este artículo explora la ambivalencia de las imágenes según el contexto en el que fueron creadas y la función que cumplían. Por medio de este trabajo se busca complejizar la noción de orientalismo al situar la problemática por fuera de las narrativas establecidas, que lo consideran como un fenómeno propio de los centros de poder colonial. Así, preguntas alrededor de la función del orientalismo en lugares como América Latina, desde donde no se ejercía una relación de poder con Oriente, se vuelven fundamentales para entender parte del cuerpo de trabajo de estos fotógrafos.

PALABRAS CLAVE:

Fotografía, Fotografía latinoamericana, Orientalismo, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle

Cite this:

Solano Roa, Juanita "Orientalismo en Los Andes: Fotografías de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle en el largo siglo XIX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 7 (2020): 227-248. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.11>

ABSTRACT:

Through a critical analysis of a selection of orientalist photographs taken by Colombian photographers Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle during the long nineteenth century, this article explores the ambivalence of such images according to both the context in which they were created and their specific functions. In this text, the notion of orientalism is problematized by placing the problem outside established narratives, which regard it as a phenomenon proper to the centers of colonial power. Thus, it is critical to question the role of orientalism in places like Latin America, where there was no power relationship with the East, in order to achieve an accurate understanding of part of these photographers' body of work.

KEYWORDS:

Photography, Latin American Photography, Orientalism, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle

RESUMO:

Por meio de um análise crítico da seleção de fotografias orientalistas tiradas pelos fotógrafos Melitón Rodríguez e Benjamin de la Calle durante o longo século XIX, este artigo pesquisa a ambivalência das imagens segundo o contexto em que foram criadas e a função que cumpriram. O texto complexa a noção de orientalismo ao situar a problemática fora das narrativas estabelecidas que lhe-consideram como um fenómeno próprio dos centros de poder colonial. Assim, perguntas sobre a função do orientalismo em locais como América Latina, desde onde não existia nem se exercia uma relação de poder com o Oriente, torna fundamental para compreender o trabalho de estos dois fotógrafos.

PALAVRAS CHAVE:

fotografia, fotografia latino-americana, orientalismo, Medellín, Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle.

En 1910 el fotógrafo colombiano Melitón Rodríguez *creó* una foto titulada *Cosecha de rosas* (Img. 1). Enfatizo el verbo “crear”, pues como se demostrará en este texto, la foto no fue tomada espontáneamente; por el contrario, fue cuidadosamente meditada y preconcebida. *Cosecha de rosas* representa una escena orientalista de convivencia femenina: dos mujeres, vestidas con ropa tradicional del Medio Oriente, trabajan juntas mientras recogen rosas y arrancan sus pétalos para meterlos en una urna. Rodríguez preparó la puesta en escena utilizando jarrones orientales de diferentes tamaños y flores esparcidas en el suelo como evidencia del trabajo de las mujeres. Eligió también un fondo pintado a mano que alude a un interior de aire oriental, con columnas profusamente decoradas y un tapiz al



Imagen 1. Fotografía Rodríguez, *Cosecha de rosas*, 1910. Positivo digital de placa seca. Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

fondo. Al igual que muchas otras escenas orientalistas, esta es una imagen que no se puede situar en un momento o lugar específico, siguiendo así los estereotipos comunes de la fotografía orientalista que fue extremadamente popular durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta fotografía fue además creada con ánimos artísticos pues la intención original era enviarla a un concurso de fotografía.

Cuando Rodríguez creó *Cosecha de rosas*, el orientalismo era ya un tema común en la fotografía y la pintura europeas. En Colombia, sin embargo, y específicamente en Medellín (donde Rodríguez nació y vivió durante toda su vida), el orientalismo era una práctica apenas conocida. A principios del siglo XX Medellín se había convertido en la segunda ciudad más grande del país y en su centro industrial, pero era todavía una ciudad bastante aislada en medio de los Andes. En términos de práctica artística apenas existía una tradición académica, ya que la primera escuela de bellas artes en Medellín abrió sus puertas en 1910. La fotografía era vista como un medio mecánico utilizado para producir retratos y postales de la ciudad, pero no era considerada una técnica válida dentro del campo artístico. Por estas razones *Cosecha de rosas* es una imagen bastante intrigante que suscita las siguientes preguntas: ¿cómo se involucró un fotógrafo colombiano, que nunca abandonó su país, con tropos orientalistas?, ¿traspasó acaso el orientalismo la mirada colonizadora europea para convertirse en una tendencia global? Y en caso de ser así, ¿cuál es el significado de las imágenes orientalistas producidas por fuera de los territorios colonizadores europeos?

Para responder a estas preguntas es necesario definir primero lo que se entiende por orientalismo. Como señaló el crítico literario Edward Said, el orientalismo fue una línea de pensamiento que imaginó, distorsionó y exageró las culturas del Oriente islámico y asiático; una ideología definida por la esfera cultural hegemónica occidental, que postula un conjunto de distinciones esenciales entre Oriente —principalmente África del Norte, Oriente Medio y Asia— y el Occidente europeo, para así controlar y autorizar una visión distintiva del Oriente desde el punto de vista de Occidente. El orientalismo vio al Oriente como una cultura exótica y construyó a partir de ello una ideología de dominación política que justificaba el colonialismo y perpetuaba el dominio europeo.¹ Los estereotipos orientalistas a menudo sexualizaban, racializaban y feminizaban a sus protagonistas. Además, las imágenes se presentaban como documentos realistas de la vida en estos territorios —en gran medida desconocidos en ese momento— un hecho que se exacerbó aún más a través de las representaciones fotográficas. Estas fotografías, en su mayoría tomadas dentro de un estudio, eran cuidadosamente compuestas y embellecidas para recrear a través de ellas el mundo de fantasía con el que se asociaba el Oriente. Esta forma de ver se extendió por toda la esfera cultural occidental, especialmente durante el siglo XIX, produciendo piezas de

1. Véase Edward Said, *Orientalism* (Nueva York: Vintage Books, 1994).

literatura, teatro, pintura y fotografía que exageraban los clichés de los tropos culturales.

Más recientemente, el orientalismo se ha redefinido, en parte, en contra del análisis inicial de Said. Estas nuevas propuestas argumentan que el enfoque de Said oscurece diferentes matices dentro de cuerpos de trabajo que son más complejos y diversos. Por ejemplo, Said presumía que las nociones de “Oriente” y “Occidente” eran construcciones políticas, culturales e ideológicas estables y mutuamente excluyentes, una idea que ha sido cuestionada. También se ha expuesto que la perspectiva de Said ha ocultado otras narrativas y contra-narrativas en las que los mismos “orientales” eran participantes activos.² A partir de estas reflexiones ha surgido una definición del orientalismo más inclusiva y no basada en términos binarios.³ Teniendo esto en cuenta, la noción de orientalismo sobre la que se reflexiona en este texto, lo entiende como una red de relaciones estéticas, económicas y políticas que cruzan las fronteras nacionales e históricas. Esta caracterización busca complicar las fuerzas unidireccionales originalmente atribuidas a esta ideología, generando una comprensión más matizada de sus usos y contextos. *Cosecha de rosas* es una fotografía que pone sobre la mesa precisamente estos cuestionamientos.

PINTANDO CON LA LUZ

Siguiendo la tradición de la fotografía pictorialista —una tendencia fotográfica popular en el largo siglo XIX⁴ que buscaba hacer que la fotografía se pareciera a la pintura para que así se le considerara como un arte— Rodríguez imita una composición pictórica para la creación de *Cosecha de rosas*.⁵ De hecho, esta fotografía está basada en la pintura *La Cueillette des roses* del artista austriaco Rudolf Ernst (1854-1932), quien a finales del siglo XIX se convirtió en un prolífico pintor orientalista en Francia (Img. 2). Como se evidencia al comparar las dos imágenes, la fotografía conserva varios de los elementos principales de la composición de la pintura: la mujer sentada en el piso arrancando los pétalos de rosas aparece en la parte izquierda; las rosas dispersas en el piso, justo frente a la urna; la presencia en la parte derecha de otra urna de terracota sobre un soporte de madera; la mujer del fondo que ingresa desde el lado derecho cargando una canasta de rosas en su hombro; e incluso la urna más pequeña que aparece caída en el primer plano.

Es difícil pensar que Rodríguez creó *Cosecha de rosas* sin el previo conocimiento de la pintura de Ernst (o de un grabado, fotografía u otra versión de la misma composición).⁶ Aunque no ha sido posible encontrar evidencia física o textual de ello —aparte de las imágenes mismas— la explicación más factible es que Rodríguez pudo haber tenido acceso a una reproducción de la pintura a través de su primo, el pintor Francisco Antonio Cano, quien en 1898 recibió

2. Ali Behdad, “The Orientalist Photograph”, en *Photography’s Orientalism* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2013), 12.

3. Véase Keya Ganguly, “Roundtable: Revisiting Edward Said’s Orientalism”. *History of the Present* 5, no. 1 (2015): 65-82.

4. El largo siglo XIX es un periodo de tiempo que usualmente se demarca entre 1789 con el advenimiento de la Revolución Industrial y 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Algunos historiadores lo extienden hasta 1917. El término fue acuñado por el crítico literario ruso Ilya Ehrenburg y historiador británico Eric Hobsbawm.

5. Para más información sobre el pictorialismo, véase: Alfred Stieglitz, “Pictorial Photography”, en *Classic Essays on Photography* (Port Townsend, WA: Leete’s Island Books, 1980); Peter Henry Emerson, “Naturalistic Photography” y “The Death of Naturalistic Photography”, en *Photography in Print*, editado por Vicki Goldberg (Ciudad: Editorial, año), 190-196.

6. Existen por lo menos tres versiones de la pintura de Ernst, lo que ha llevado a varios historiadores del arte a concluir que la composición era muy apetecida por los coleccionistas. La versión elegida como comparación en este texto es muy probablemente a la que tuvo acceso Rodríguez, pues los detalles (como la urna de terracota y la dirección de la mirada de la mujer sentada en el piso) coinciden perfectamente con su versión fotográfica.



Imagen 2. Rudolf Enst, *La Cueillette des Roses*, s.f. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Fotografía cortesía de Sotheby's.

7. Santiago Londoño, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014), 66. Londoño también menciona a René-Francois Prinnet (1861-1946) como una posible influencia orientalista en la obra de Cano, pero su estilo era más cercano a los intereses del realismo e impresionismo que a la imagería orientalista.

una beca del gobierno colombiano para viajar a París y estudiar pintura en las Academias Julian y Colarrosi. La estadía de Cano en Francia coincidió con la última corriente del orientalismo europeo. Aunque la escena artística parisina pasaba por un momento supremamente efervescente y el arte moderno se abría un espacio con contundencia, Cano evitó la agenda de las vanguardias y se mantuvo más cerca de la academia. Así, fue alumno de una generación de artistas un poco mayores, dentro de ellos Jean-Baptiste Constant, un pintor que había recurrido a la pintura orientalista después de un viaje a Marruecos en 1872.⁷

El impacto del orientalismo en la obra de Cano se refleja en algunas de sus pinturas, particularmente en *El Cristo del perdón* (1910), *Rebeca* (1910) y *El Soko* (1901). En las dos primeras pinturas, la influencia orientalista se oculta detrás de temas religiosos e históricos —una estrategia utilizada por varios pintores de esta corriente que buscaban introducir un elemento ‘realista’ en las escenas bíblicas. Cano no creó pinturas en las que se hacía una exotización explícita de la cultura del Oriente Medio, pero sí exaltó sugerencias alusivas a la sensualidad encarnadas en personajes femeninos (algunas veces orientales —como en el caso de Rebeca) e idealizó el paisaje de las escenas (Img. 3). Es muy factible pensar que Cano trajo consigo fotografías, postales, grabados, libros y revistas que podrían haber informado la producción de Rodríguez. La pintura de Ernst era muy popular entre los coleccionistas, tanto que existen por lo menos tres versiones de *La Cueillette des Roses*. Esto indica que su reproducción impresa debió ser también bastante popular, y que es probable que Cano trajera consigo alguna copia de ella. Cano y Rodríguez no solo eran parientes cercanos; Cano había sido maestro de pintura de Rodríguez antes de su viaje a Europa, como se evidencia en la pintura titulada

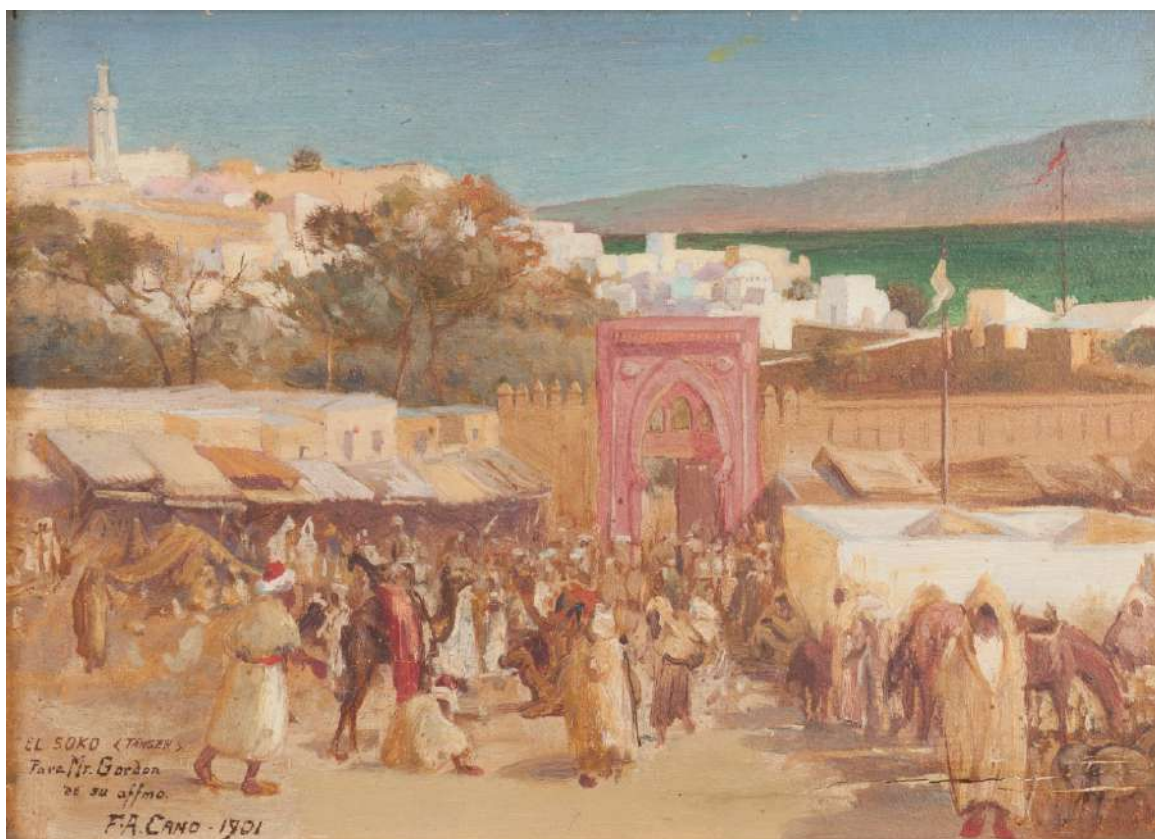


Imagen 3. Francisco Antonio Cano. *El Soko*, 1901. Óleo sobre madera. Colección privada, Medellín. Fotografía Carlos Tobón.

Estudio del pintor en la que aparece Rodríguez, todavía un niño, en el centro de la composición copiando una tarjeta de visita. Cano fue además socio de Horacio Marino Rodríguez, hermano mayor de Melitón Rodríguez, con quien abrió un foto-estudio llamado Foto Cano y Rodríguez en 1889. Asimismo, cabe notar que la fecha en la que Cano realizó sus dos pinturas orientalistas de mayor envergadura coincide con la fecha de la foto de Rodríguez: 1910. Por estas razones es posible pensar que a su regreso de Europa en 1901 el impacto de la estadía parisina de Cano se manifestara en la obra de Rodríguez, llevándolo a crear una fotografía inspirada en la pintura de Ernst.

Más allá de estos parecidos entre *Cosecha de rosas* y *Las fabricantes de perfume*, las imágenes también tienen una función similar. Aunque a primera vista la traducción de la pintura de Ernst a un medio y contexto completamente diferente podría indicar un cambio dramático en la función y el significado de la imagen, lo cierto es que tal diferencia, en términos ideológicos, no fue tan drástica en este caso. Al imitar al Oriente, la producción de Rodríguez se definió a sí misma en oposición a él, y de este modo se identificó con la comprensión occidental de la cultura. Este fue, de hecho, el objetivo final de un discurso promovido por la élite intelectual en el departamento de Antioquia, a la que el mismo Rodríguez pertenecía. Este discurso ideológico se basó en nociones de identidad y progreso a través del fomento de una nueva visión regionalista, a saber, “la raza antioqueña”.

Desde principios del siglo XIX la idea de progreso fue un agente que fomentó e impuso exigencias materiales e ideológicas en el departamento de Antioquia, que tuvieron su mayor apogeo precisamente en el momento en que Rodríguez tomó la foto *Cosecha de rosas*. El auge económico de Antioquia, que surgió como resultado de la explotación minera y posteriormente del comercio del café, y el poco impacto que tuvieron las guerras civiles del cambio de siglo en la región, sirvieron como argumento para la proclamación de una “raza superior” que distinguía a los antioqueños del resto del país. El concepto de la “raza antioqueña” debe entenderse aquí como un mito en términos Barthianos,⁸ es decir: un tipo de discurso que tomó múltiples formas y que ayudó a naturalizar un punto de vista particular del mundo. El discurso de la “raza antioqueña” era tan prominente que se desvió de la realidad, creando así una ideología. De hecho, para 1910, el mito de la raza antioqueña estaba tan entrañado en la cultura local que se llegó a afirmar que si “hay lugar en América Latina en que existe esa roca ideal de una raza superior, [...] ese lugar es Antioquia.”⁹

Este mito se fortaleció a través de la exotización del Otro, en este caso un Otro indio, negro y mestizo con el que la cultura antioqueña tenía vínculos innegables, pero del que era preciso distanciarse para proclamar la hegemonía de la raza blanca, de la que la raza antioqueña se postulaba ahora como representante. El discurso de la raza antioqueña promovía un conjunto de valores caracterizados

8. Véase Roland Barthes, *Mythologies* (Nueva York: Hill and Wang, 2012).

9. Libardo López, *La raza antioqueña* (Medellín: Imprenta La Organización, 1910), 7-8.

por estándares de trabajo duro, creencias católicas, principios honestos, habilidades comerciales, un énfasis en la noción de la familia tradicional y, como es lógico, la blancura de la piel. En último término, este discurso funcionaba de manera muy similar al del eurocentrismo, para el que la construcción del orientalismo y del Otro fue también crucial. Se trataba en ambos casos, en concordancia con el argumento de Said, de una noción colectiva que identificaba a los occidentales en oposición a los no occidentales —o a los antioqueños en oposición a los no antioqueños— creando así la idea de una raza superior en comparación con otras culturas.¹⁰

Los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX, en particular los escritores, se apropiaron de diferentes formas de orientalismo en su trabajo.¹¹ En sus escritos, muchos crearon un espacio orientalista, imaginado y exótico, que partía de una visión europea del mundo. Sin embargo, el orientalismo no operaría en este contexto como herramienta política para la dominación colonial, sino como una estrategia para alinearse con la cultura hegemónica. Así, el orientalismo se convirtió en un elemento adicional de los discursos modernistas latinoamericanos que, en muchos de los casos, fueron racistas, higienistas y sexistas.¹² Sin embargo, este fue un movimiento contradictorio, ya que discordaba con las intenciones diferenciadoras de los propios latinoamericanos. Es decir, si aquellos pretendían crear una imagen original de su propia cultura que los diferenciara del resto del mundo, frustraban su propio discurso al tratar de alinearse con cierta imagen de Europa. En América Latina el eurocentrismo era, y en muchos casos sigue siendo, la línea hegemónica de pensamiento, un hecho que podría explicarse a través de las particularidades de los procesos de emancipación. En efecto, las luchas independentistas en estos territorios no fueron dirigidas por los pueblos indígenas nativos (como en África o India), sino que fue orquestada por las élites criollas que querían gobernarse a sí mismas, dominar a los indios y construir naciones basadas en ideales de pureza lingüística y racial.¹³ La necesidad de posicionar su propia cultura al nivel de la europea, a la que finalmente creían pertenecer, llevó a estas élites a apropiarse del Otro exótico construido por la tradición orientalista. La fotografía, un medio nuevo impulsado por el pensamiento ilustrado como una tecnología moderna capaz de capturar la realidad “objetivamente”, se convirtió en una herramienta perfecta para impulsar esta ideología.

ORIENTALISMOS FOTOGRÁFICOS

La fotografía como medio tuvo una relación particular con el mítico Oriente desde su invención. De hecho, en el discurso pronunciado por François Arago al anunciar la invención de la fotografía ante la Cámara de los Diputados de Francia en 1839, el científico enfatizó las ventajas que el medio aportaría a la

10. Said, *Orientalism*, 15.

11. Entre ellos se encuentran Juan José Tablada, Arturo Ambrogi, Efrén Rebolledo, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y Julián del Casal.

12. Francisco Morán, “‘Voluntas del deseo’: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano.” *MLN* 120, no. 2 (2005): 385.

13. Silvia Nagy-Zekmi, *Moros en la costa: orientalismo en América Latina* (Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008), 18.

14. Dominique François Arago, "Report", en *Classic Essays on Photography*, editado por Alan Trachtenberg, (New Heaven: Leete's Island Books, 1980), 15-27.

15. Behdad, "The Orientalist Photograph", 14.

16. Véase Douglas Nickel, *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad* (Princeton: Princeton University Press, 2004).

17. Behdad, "The Orientalist Photograph", 2.

18. Behdad, "The Orientalist Photograph", 12.

documentación y exploración de Medio Oriente.¹⁴ Es así como tan solo ochenta días después aquella intervención, el daguerrotipista Frederic Goupil-Fesquet y un grupo de pintores y eruditos franceses dirigidos por Horace Venet viajaron a Argelia y Egipto para documentar monumentos antiguos.¹⁵ A partir de la década de 1850 muchos fotógrafos se embarcaron en viajes engorrosos a Egipto y Tierra Santa para capturar partes del mundo que apenas habían visto los occidentales. Entre estos fotógrafos se encontraban Maxime du Camp, Francis Frith, August Salzman, Jacques Antoine Moulin y Felix Bonfils (Img. 4). Estas imágenes fascinaron a los consumidores europeos y tuvieron un gran éxito en el mercado.¹⁶ Los avances en la tecnología fotográfica, desde el colodión hasta los procesos basados en gelatina, hicieron que las fotografías fueran más fáciles de producir y circular para satisfacer a la emergente industria turística y el deseo de los coleccionistas por imágenes orientalistas.¹⁷ Las expediciones a Oriente Medio formaron parte de un conjunto de relaciones políticas, culturales y económicas entre Oriente y Occidente, y las imágenes resultantes deben entenderse como consecuencia de estos intercambios y redes.¹⁸



Imagen 4. Francis Frith, *The Pyramids of Geezeh*, 1856-1860. Copia en albumen 16.2 × 22.8 cm. Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

La cantidad de imágenes de corte orientalista producidas durante este periodo abarca una amplia cantidad de temáticas, desde la documentación de monumentos históricos hasta la fotografía de estudio. Al tratarse de un medio aparentemente objetivo y transparente, la producción de imágenes fotográficas de corte orientalista era aún más problemática. La distorsión de la realidad presentada en la pintura era ya leída como un documento real de aquello que se vivía en los países del Medio Oriente, y en su representación fotográfica se atribuía a las imágenes una carga documental más alta. Se daba por sentado que la cámara actuaba en calidad de testigo de aquello que se posaba frente a ella, por tratarse de un medio que asumía la presencia de un referente como condición de producción de la imagen. Sin embargo, como es hoy bien sabido, dicho referente podía ser ampliamente manipulado, creando así escenas que eran cuidadosamente seleccionadas, enmarcadas y hasta construidas en puestas en escena que buscaban dar cuenta de una realidad que no existía pero que se comercializaba muy bien. La demanda era tan amplia que este tipo de imágenes eran producidas tanto por fotógrafos extranjeros como por locales, y sus convenciones no fueron monolíticas sino más bien cambiantes, dependiendo del tipo de cliente y la función para la cual eran creadas.

La fotografía de estudio es de particular interés en este caso, pues es un fenómeno que se desarrolló en muchos casos dentro de los estudios de fotógrafos famosos en Francia, Inglaterra, e incluso Colombia. Impulsada por la fascinación decimonónica por disfrazarse, que era en parte una forma de escapar de las limitaciones de la vida cotidiana, la fotografía de estudio orientalista se estableció rápidamente como una tendencia generalizada. Con fines comerciales en la mayoría de los casos, los fotógrafos crearon representaciones de connotación erótica, incluyendo escenas de harems u odaliscas imaginadas. Se trata de una iconografía con una larga genealogía pero que, en la fotografía del siglo XIX, se deriva principalmente del trabajo de pintores como Ingres, Delacroix y Gérôme. Dentro de las puestas en escena en los estudios fotográficos se destacan las creadas por Jacques Antoine Moulin, un fotógrafo “especialista en *académies*”, tal y como se describía a sí mismo en los directorios de París de la época.¹⁹ El término “*académies*” fue utilizado por Moulin para describir los estudios de desnudos comisionados por artistas, quienes los usaban como base para sus trabajos, y que a su vez, en muchos casos, rayaban en lo pornográfico. Esto se ve por ejemplo en imágenes como *A Moorish Woman with Her Maid* (ca. 1856) (Img. 5), una fotografía que muestra a una mujer acostada sobre varios cojines, descansando sus pies descalzos sobre el regazo de su criada, quien sostiene sus pies con una mano y sus rodillas con la otra. Las piernas y los brazos de la mujer acostada se descubren de manera provocativa, posando su mano derecha entre sus piernas. Aquí, el cuerpo de la mujer es utilizado para exaltar el deseo sexual de quien mira,

19. “Félix Jacques Moulin”, *The J. Paul Getty Museum*, consultado el 4 de abril de 2018, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/2028/felix-jacques-moulin-french-1802-1875/>.



Imagen 5. Félix Jacques Antoin Moulin, *A Moorish Woman with her Maid*, ca. 1856. Copia en albumen. Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

20. Esta es una imagen que recuerda inmediatamente a la *Olympia* de Edouard Manet (1863), aunque es anterior. Tanto en la fotografía como en *Olympia* los problemas de raza y clase emergen explícitamente al incluir una mujer negra como sirvienta en la imagen. Para una discusión más amplia de este tema, véase T.J. Clark, *The Painting of Modern Life* (Nueva York: Knopf, 1984), 79-146.

21. Gordon Baldwin, *Roger Fenton: Pasha and Bayadere* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 1996), 24.

convirtiendo así el cuerpo femenino en un objeto que suscita una mirada escudriñante.²⁰ Esta fotografía forma además parte de un álbum creado en 1865 para celebrar la visita de Napoleón III a Argelia y fue probablemente vista en otro contexto por Roger Fenton, uno de los fotógrafos orientalistas más famosos de Inglaterra.²¹ De hecho, Fenton también incluyó una fotografía de una odalisca reclinada en la *suite* orientalista que produjo en su estudio de Londres en 1858 (Img. 6). En esta imagen, la mujer aparece en una pose similar a la que vemos en la fotografía de Moulin, aunque esta vez la modelo aparece sola. Aquí también la mujer posa en medio de un set decorado por un conjunto de cojines, alfombras, jarrones y otros accesorios orientalistas. En este caso la modelo viste unos pantalones anchos y una camisa que se abre sugestivamente dejando al descubierto, muy sutilmente, parte de su seno izquierdo. Esta pose se convirtió en la forma estándar de retratar a las mujeres orientales para los ojos occidentales. El cuerpo reclinado connotaba sumisión e invitaba a la vez al observador a hacer uso de él. Las connotaciones sexuales en este tipo de imágenes eran intencionales y la



Imagen 6. Roger Fenton, *Odalisque*, 1858. Copia en papel salado. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

explotación de los cuerpos de las mujeres estaba en juego especialmente cuando se trataba de mujeres negras o de color, a quienes se percibía como símbolos de “regresión sexual y promiscuidad”.²² Esta iconografía se repitió en pinturas, dibujos, grabados, y aún más profusamente en *cartes-de-visite* y postales. En estos nuevos formatos fotográficos la imagen era barata y, por lo tanto, accesible a una mayor parte de la población, fungiendo como objetos que circulaban profusamente y se coleccionaban alrededor del mundo. Así pues, tanto la posibilidad de poseer al Otro erotizado como la circulación generalizada de estas imágenes convirtieron a la iconografía de la odalisca en un “cliché cultural”, con lo que también se “naturalizó la mitología del erotismo oriental”.²³

EL DISFRAZ ORIENTALISTA

Dentro del cuerpo de trabajo realizado por los fotógrafos antioqueños de la época existen una serie de fotografías, tomadas con propósitos menos artísticos,

22. Gail Ching-Liang Low, *White Skin/Black Masks: Representation and Colonialism* (Londres y Nueva York: Routledge, 1996), 21.

23. Behdad, “The Orientalist Photograph”, 27.

en las que también aparecen mujeres y hombres disfrazados con trajes orientales. A diferencia de *Cosecha de rosas*, una fotografía de corte pictorialista pensada como obra de arte para ser enviada a un concurso fotográfico, estas fotografías son retratos individuales o en grupo de personas de la sociedad antioqueña, con nombre y apellido en algunos de los casos tal y como aparece escrito a mano en las placas de negativos. Dentro de las tradiciones del largo siglo XIX en Medellín era costumbre disfrazarse: tanto adultos como niños aparecen en una profusa colección de imágenes vistiendo trajes que aluden a ángeles, monjes, gitanas y hasta panaderos. Las fotografías analizadas a continuación constituyen una serie de registros posiblemente relacionados con esta tradición, que se exacerbó en el siglo XIX en Medellín debido quizá a la proliferación del teatro, la ópera y otras artes escénicas. En su libro *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y vejez* de 1909, Eladio Gónima recuerda que

[e]n el año [18]39 tuvo lugar en la casa de D. Gabriel Echeverri un famoso baile de disfraces, baile que dio qué hablar por mucho tiempo, merced al gran lujo desplegado por él, por la buena música y más que todo por la cordialidad y cortesía con que el Sr. Echeverri, su esposa é hijos hicieron los honores de su casa.

Entre los disfraces de las señoras y señoritas, se veían Cleopatra, María Estuardo, Ester, Raquel &c., y los caballeros lucían el traje del antiguo español, del tiempo de Luis XIV, Luis XV, el Húngaro, el Veneciano de otros tiempo &c.

A juzgar por este recuento, a principios del siglo XIX ya era evidente dentro de la élite medellinense un interés por la representación de personajes con rasgos exóticos dentro de los disfraces elegidos para estas celebraciones privadas.

El cuerpo de trabajo de Rodríguez incluye otra fotografía de corte orientalista, tomada en 1899, que representa un grupo de catorce hombres disfrazados de árabes (Img. 7). Los hombres posan frente a la cámara en diferentes posiciones, algunos sentados en el primer plano de la imagen, mientras otros se mantienen de pie en la parte posterior mirando en diferentes direcciones. Incluso uno de ellos aparece de espalda. Lo que más llama la atención de la imagen es el tipo de disfraz, que consiste ante todo de una máscara que exagera la piel negra del “árabe” al que imita y que tiene un bigote, ojos grandes y cejas pobladas. La ropa que llevan consiste en pantalón y camisa blanca rayados, una capa corta más oscura, un sombrero que alude a una especie de turbante con una media luna en la parte superior, y toallas de baño que algunos llevan como capas largas o en la cabeza como si fuese un pañuelo típico (*keffiyeh*), pero sin la cuerda negra que lo sostiene. Claramente el disfraz elegido por este grupo es un pastiche de elementos



Imagen 7. Fotografía Rodríguez, *Grupo árabe*, 1899. Positivo digital de placa seca. Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

tomados de un imaginario construido a partir de varias fuentes como álbumes de tipos exóticos, pinturas, grabados y fotografías, así como narraciones tanto escritas como orales.

Esta fotografía ejemplifica también una puesta en escena, esta vez sin intensiones artísticas, en la que la figura del Otro, “el árabe”, se simplifica en estereotipos visuales. A diferencia de *Cosecha de rosas*, en esta imagen la intención del fotógrafo pasa prácticamente a un segundo plano y lo que se captura es más bien un reflejo de la tan arraigada ideología de la “raza antioqueña”. La máscara negra se convierte en un elemento profundamente simbólico que expresa, por contraposición, la supuesta blancura de la piel que se esconde tras de ella. El disfraz desenmascara en este caso un pensamiento naturalizado y da espacio para la puesta en escena de las políticas del vestuario.

El color de la piel como noción socio-política construida en el contexto de las naciones hegemónicas opera como una norma invisible e instituye así una relación ontológica asimétrica entre el ser blanco y el negro.²⁴ La fantasía “civilizadora” sobre la que se construyó el discurso de la “raza antioqueña” trata al Otro como una ficción en la que el negro/mestizo/indio no solo es no-blanco, sino que cumple un papel fundamental, en calidad de Otro, en la construcción de una idea de hombre blanco. En esta fotografía el negro/mestizo/indio es reemplazado por “el árabe”, una figura del Otro sobre la que se había construido ya un amplio arsenal simbólico negativo en España, que se hereda en América con la llegada de los europeos. De hecho, como lo explica Hernán G. Taboada, la encarnación de una alteridad religiosa atribuida a los moros sirvió como modelo para la construcción ideológica de la figura del amerindio.²⁵ Ello implica que el disfraz del “árabe” en la fotografía de Rodríguez no solo corresponde a una construcción de la diferencia personificada en un ser exótico, homogéneo y esencializado, sino que refleja también los valores heredados por los criollos y perpetuados entre las clases medias y altas de lo que hoy es Colombia. Sin embargo, hay que tener cuidado y entender que el orientalismo reflejado en estas imágenes no se da bajo una iniciativa malintencionada de los modelos ni de los fotógrafos, sino que, como el mismo Said lo explica, opera como una forma de catalogar y contextualizar los conocimientos existentes de cierto momento histórico.

En contraposición al trabajo de Rodríguez se encuentra una imagen que nos ofrece una idea aún más compleja del gusto por lo oriental en la Medellín finisecular. Tomada por el fotógrafo Benjamín de la Calle en 1915 y titulada popularmente como *Odaliscas*, la fotografía representa un grupo de cinco mujeres disfrazadas con trajes árabes, tocados con plumas y perlas, collares y otros accesorios (Img. 8).²⁶ Las modelos posan frente a un telón pintado con una columna decorada con flores y una cortina que se abre a un paisaje apenas visible, en medio de una escena profusamente decorada con cojines, alfombras y otros textiles que exacerban su teatralidad. En la parte posterior una de las modelos introduce su mano dentro de un pequeño baúl lleno de joyas, como si se tratase de un tesoro encontrado en una escena de *Las mil y una noches*.

Mientras que *Cosecha de rosas* fue una imagen pensada a partir de una pintura europea y titulada con un nombre simbólico, fotografías como la de De la Calle son más bien registros personales con un fin conmemorativo. Esto se infiere no solamente por la aparición de los nombres y apellidos de las retratadas en otras dos fotografías tomadas durante la misma sesión que *Odaliscas*, sino también por el carácter de las imágenes, que a diferencia de *Cosecha de rosas* no representan una acción, sino que simplemente se presenta a los personajes retratados posando de manera estática. La fotografía de las odaliscas está acompañada de dos retratos individuales de dos de las modelos de la escena grupal en donde

24. Ching-Liang Low, *White Skin/Black Masks*, 222.

25. Hernán G. H. Taboada, “La sombra del Oriente en la independencia americana”, en *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*, editado por Silvia Nagy-Zekmi (Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008), 22.

26. La fotografía como tal no tiene título. Este se deriva del título dado a las dos fotografías que la acompañan.



Imagen 8. Benjamín de la Calle, *Sin título* [*Odaliscas*], 1915. Positivo digital de placa seca. Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

figuran vistiendo los mismos trajes y accesorios. En estos retratos individuales aparecen las señoras Alicia Botero y Alicia Sánchez posando en el mismo escenario (aunque re-organizado para la nueva toma) siempre con el baúl ya nombrado. A diferencia del retrato grupal, los negativos de estas dos imágenes llevan escritos sobre las placas los nombres de las modelos, la palabra “odalisca” y la fecha en la que fueron tomadas las imágenes (abril 1915). Además, la fotografía grupal es de gran formato (25 × 20 cm aproximadamente), lo que indica el alto valor que se debió pagar por ella, sin contar el costo de las tomas individuales. Esto indica que las mujeres retratadas pertenecían seguramente a la clase alta antioqueña, pues en aquella época la fotografía, aunque ya más democratizada, todavía era un lujo y la mayor parte de las personas se tomaban apenas una o dos fotografías en el

transcurso de sus vidas, por lo general en ocasiones de gran importancia como la primera comunión y/o el matrimonio.

De la Calle, fotógrafo antioqueño nacido en Yarumal pero establecido en Medellín desde 1899, es más conocido por el trabajo que realizó retratando —aunque no exclusivamente— a la otra mitad de la sociedad antioqueña, es decir, al pueblo mestizo, campesino y de la clase media baja: a los Otros de la sociedad autoproclamada blanca, católica y heterosexual. De la Calle fue un personaje controversial en la sociedad antioqueña, no solo por su conocida homosexualidad sino también por las posiciones que asumió a través de su trabajo fotográfico, oponiéndose en muchos casos a los discursos promovidos por el mito de la “raza antioqueña”. Que De la Calle creara también imágenes orientalistas —es decir, fotos en donde se materializa una construcción exótica de lo desconocido— habla del hecho de que incluso alguien como él difícilmente podía escapar de su contexto histórico, si bien aún en este caso sus imágenes eran más complejas, como se verá más adelante.

La fotografía grupal de las odaliscas se remite claramente a imágenes similares que representan un harem, específicamente a aquellas tomadas en el imperio otomán por fotógrafos extranjeros y locales que buscaban satisfacer el fervor europeo por el erotismo orientalista. Normalmente estas fotografías representaban grupos de mujeres turcas y, a diferencia de las tomadas por fotógrafos europeos en el norte de África o Europa, aquellas hechas por los otomanos eran más inofensivas y castas. De hecho, las mujeres casi nunca aparecen desnudas, aunque, como apunta el investigador Ali Behdad, posan siempre sin el *hijab* y mostrando parte de sus cuerpos.²⁷ De la misma manera, estos fotógrafos dignificaban a sus modelos al titular las imágenes como *dames turques*, quizá debido a las regulaciones del imperio otomán sobre los usos de la fotografía, con las que se buscaba proyectar una imagen positiva (Img. 9).²⁸ El hecho de ser más inocuas y de no representar desnudos no las hace, sin embargo, menos eróticas ni menos orientalistas. Muchos fotógrafos aprovechaban este desvelo parcial para promover el juego con la idea fantasiosa del harem al que no se tiene acceso. Si bien el velo forma parte del código social para la vestimenta de la mujer en el contexto religioso musulmán, la representación en espacios interiores por parte de los denominados artistas orientalistas le abrían paso a una interpretación erótica del mismo. Imágenes de este tipo viajaban alrededor del mundo, especialmente a Europa, en donde otros fotógrafos las tomaban como referencia para recrear escenas similares. A su vez, estas nuevas imágenes eran distribuidas en otros contextos, creando así una amplia economía del orientalismo visual alrededor del mundo.

Una fotografía como *Favorite of the Harem* (1901), publicada por la firma estadounidense Underwood and Underwood, bien pudo haber servido como modelo para las Odaliscas de De la Calle (Img. 10). Producida como una vista

27. Ali Behdad, *Camera Orientalis: Reflections on Photography from the Middle East* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2016), 63.

28. Behdad, *Camera Orientalis*, 63.



Imagen 9. Pascal Sébah, *Groupe de dames turcs*, s.f. Página del álbum *Turquie*, 1852-1920. Pierre Gigord Collection of Photographs. Getty Research Institute Special Collections, Los Angeles.



Imagen 10. Underwood and Underwood, *Favorite of the Harem*, 1901. Copia en albumen. Imagen digital cortesía del The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

estereoscópica, la imagen presenta un grupo de cinco mujeres posando sensualmente en medio de un escenario lleno de cojines y textiles, mientras un hombre, posiblemente “el sultán”, elige a su favorita. La fotografía es una puesta en escena y hace uso de los mismos tropos que la imagen de De la Calle; curiosamente, ambas fotografías omiten el uso de accesorios estereotípicos como la narguile, los sets de té, o de instrumentos musicales como la pandereta. Se desconoce el lugar donde se tomó esta imagen, pues la firma de vistas estereoscópicas Underwood and Underwood era una de las más grandes del mundo, con locaciones en Nueva York, Londres, Toronto y Ottawa (Kansas). Llama la atención que las mujeres no aparecen desnudas, por lo que su erotismo opera de manera semejante al de las imágenes otomanas: aquí también la carencia de desnudo produce una escena que no es por ello menos sensual y orientalista. Las escenas eróticas eran especialmente privilegiadas por los consumidores de fotografías estereoscópicas, pues al ser observadas con un estereoscopio la imagen se veía en tres dimensiones, incrementando así su cualidad realista.

Teniendo en cuenta el contexto conservador de la sociedad antioqueña, la adopción de un modo más casto en la creación de imágenes erótico-orientalistas se alineaba muy bien con los propósitos de las modelos, quienes claramente buscaban descubrir sus cuerpos y proyectar una sexualidad a la que no tenían acceso en su vida diaria, pero que tampoco podían desplegar con total libertad frente a la cámara, pues no querían dañar su nombre de damas de la alta sociedad antioqueña. La foto de las odaliscas tiene la característica de ser una imagen vertical, rasgo que la distingue de las fotografías europeas del mismo tema, como las de Moulin o Fenton. En estas últimas las mujeres miran al espectador directamente, con sus cuerpos enfrentados a la cámara invitando, de manera sugerente, a la persona que se encuentra al otro lado de la lente o de la imagen a escudriñar sus cuerpos. La horizontalidad de las imágenes de Fenton y Moulin enfatiza la idea de sumisión al presentar el cuerpo de las mujeres extendido sobre sus costados, mientras que la verticalidad de la fotografía de De la Calle contrapone esta postura con poses más activas y menos subyugadas a una mirada objetivadora adjudicando así cierto poder a los cuerpos de las mujeres allí representadas. La multiplicidad y el exceso sugeridos por la fotografía de De la Calle hacen referencia a la fantasía del harem, un sueño de poligamia que, en el contexto de Medellín, era sin duda una provocación muy sugestiva que podría haber producido reacciones escandalosas por parte de algunos espectadores. El aspecto provocador de la imagen desafiaba la actitud solapada de la conservadora sociedad antioqueña, al dar espacio a las mujeres para explorar su sexualidad sin la necesidad de descubrir sus cuerpos para satisfacer el deseo de los espectadores. Quizás lo más importante es que, incluso si la imagen tiene la capacidad de provocar un espacio de fantasía en el que los deseos de otros podrían proyectarse con impunidad, las mujeres

que aparecen en esta foto posan para sí mismas y no para la mirada impuesta por otra persona. Se trata, en efecto, de un retrato comisionado y no de una imagen creada por De la Calle para ser enviada a una exposición o vendida y distribuida en forma de tarjeta de visita o postal, como hacían sus contemporáneos al otro lado del mundo. En contraste con *Cosecha de rosas*, donde las dos mujeres trabajan de manera cordial y sugieren una actitud sumisa, en las *Odaliscas* las mujeres eligen presentarse como personajes desafiantes y empoderados.

La fotografía de las odaliscas presenta así una dualidad que la hace única. Por un lado, es una imagen de liberación femenina que era permitida solo en el espacio de performance que abrían tanto el disfraz como el escenario fotográfico. Es decir, personificar otra identidad al lucir un traje que no se utiliza en la vida diaria, les daba permiso para actuar libremente sin las estrictas restricciones que debían seguir las mujeres bajo los códigos de urbanidad y el modelo mariano de la religión católica. Por el otro, el disfraz orientalista apelaba inevitablemente a una exotización del otro, y por ende se alineaba con las mismas estructuras de poder a las que la imagen parecía enfrentarse. Esta dualidad hace de esta imagen una fotografía ambivalente o incluso contradictoria, si bien la carga de la subversión contra el discurso de la élite, contra el discurso de la “raza antioqueña” que promovió una actitud patriarcal hacia las mujeres, habría tenido mayor peso dentro del contexto en el que se hizo la imagen. Así, *Odaliscas* debe ser entendida como un ejemplo de contra-discurso, como una imagen de liberación que, más allá de crear una visión de lo desconocido como una cultura inferior, opera un como espacio simbólico de alteridad radical, lejano de las convenciones de su propia cultura. Al encarnar un personaje ajeno a los códigos de vestimenta de su propia cultura, las mujeres podrían haber sentido cierta libertad, porque representaban un personaje ficticio que les permitía jugar un rol al margen de su anclaje socio-cultural. En otras palabras, al “orientalizarse” las mujeres adquirirían libertad.

CONCLUSIÓN

La división entre Oriente y Occidente se problematiza con la producción de imágenes orientalistas por fuera de los centros hegemónicos. Estas imágenes poco estudiadas hasta ahora desafían una comprensión binaria y estática de estas representaciones culturales, basada en relaciones directas de poder, y motivan reflexiones alrededor de la circulación, apropiación y transformación de ideas dentro de las culturas occidentales y no occidentales. Cuando se produjeron representaciones orientalistas en lugares como Colombia, que, dada su posición marginal, no tenían relaciones directas de tipo político o colonial con Oriente, estas imágenes desempeñaron papeles muy diversos. El orientalismo no hegemónico tuvo como objetivo afianzar una representación de las élites locales como “modernas”

29. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", en *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art* (Nueva York: Harper + Row, 1989), 51.

y "civilizadas" a través de una forma de identificación con las principales tendencias internacionales. No obstante, imágenes como las producidas por De la Calle operaron de otra forma, convirtiéndose en reflejos de una liberación imaginada que al "orientalizar" a sus sujetos abrían un camino de emancipación, sobre todo en relación a las constricciones de género. Sin embargo, dicho proceso también posicionó a estas otras culturas en relación con el Oriente como un Otro exótico, tal y como se ve en las fotografías de Rodríguez.

En contraste con la perspectiva tradicional del orientalismo europeo que, como señaló la historiadora del arte Linda Nochlin, presentaba sus temas como "irremediabilmente diferentes, atrasados y culturalmente inferiores en comparación a los que construyen y consumen el producto orientalista pintoresco", en Antioquia estas imágenes fueron más bien paradójicas.²⁹ Si bien se convirtieron en una forma de alinearse con el entorno europeo y, por lo tanto, como demostración de pertenencia a una "cultura superior", exotizando y creando así un Otro, al mismo tiempo operaron como constructos liberadores. Al permitir estas dos perspectivas, podría decirse que el Oriente es entonces una construcción interna que produce discursos de autoconocimiento a partir de un alter-ego representacional. En este sentido, el Oriente construido a través de imágenes como las de Rodríguez y De la Calle generó un contexto donde la fantasía del disfraz y de la puesta en escena permitieron en algunos casos que las mujeres retratadas se descontextualizaran de los códigos socio-culturales y religiosos reinantes.



BIBLIOGRAFÍA

- Baldwin, Gordon. *All the Mighty World. The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- . *Roger Fenton: Pasha and Bayadere*, Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 1996.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 2012.
- Behdad, Ali. “The Orientalist Photograph”. En *Photography’s Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, editado por Ali Behdad y Luke Gartlan. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2013, 11-32.
- Behdad, Ali. *Camera Orientalis: Reflections on Photography from the Middle East*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2016.
- Ching-Liang Low, Gail. *White Skin/Black Masks: Representation and Colonialism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- Clark, T.J. *The Painting of Modern Life*. Nueva York: Knopf, 1984.
- Escobar, Juan Camilo. *Progresar y civilizar: imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Escobar, Juan Camilo y Adolfo León Maya. “Siglos de conexiones, no de aislamientos”. *Eafitense*, n.º 104 (2013): 8-15.
- Ganguly, Keya. “Roundtable: Revisiting Edward Said’s Orientalism”. *History of the Present* 5, n.º 1 (2015): 65-82.
- Goldberg, Vicki (editora), *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- Londoño, Santiago. *Benjamín de la Calle, fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES) y Biblioteca Pública Piloto, 1993.
- Londoño, Santiago. *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014.
- Londoño, Santiago. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Biblioteca Pública Piloto, 2010.
- López, Libardo. *La raza antioqueña*. Medellín: Imprenta La Organización, 1910.
- Morán, Francisco. “‘Voluntas del deseo’: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano”. *MLN* 120, n.º 2 (2005): 383-407.
- Nagy-Zekmi, Silvia. *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

Nickel, Douglas. *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian*

Photographer Abroad. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Nochlin, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art*.

Nueva York: Harper + Row, 1989.

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books, 1994.

Taboada, Hernán G. H. “La sombra del Oriente en la independencia americana”. En *Moros en la costa: orientalismo en América Latina*, editado por Silvia Nagy-Zemki. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008, 25-40.

Trachtenberg, Alan (editor), *Classic Essays on Photography*. New Heaven: Leete's Island Books, 1980.