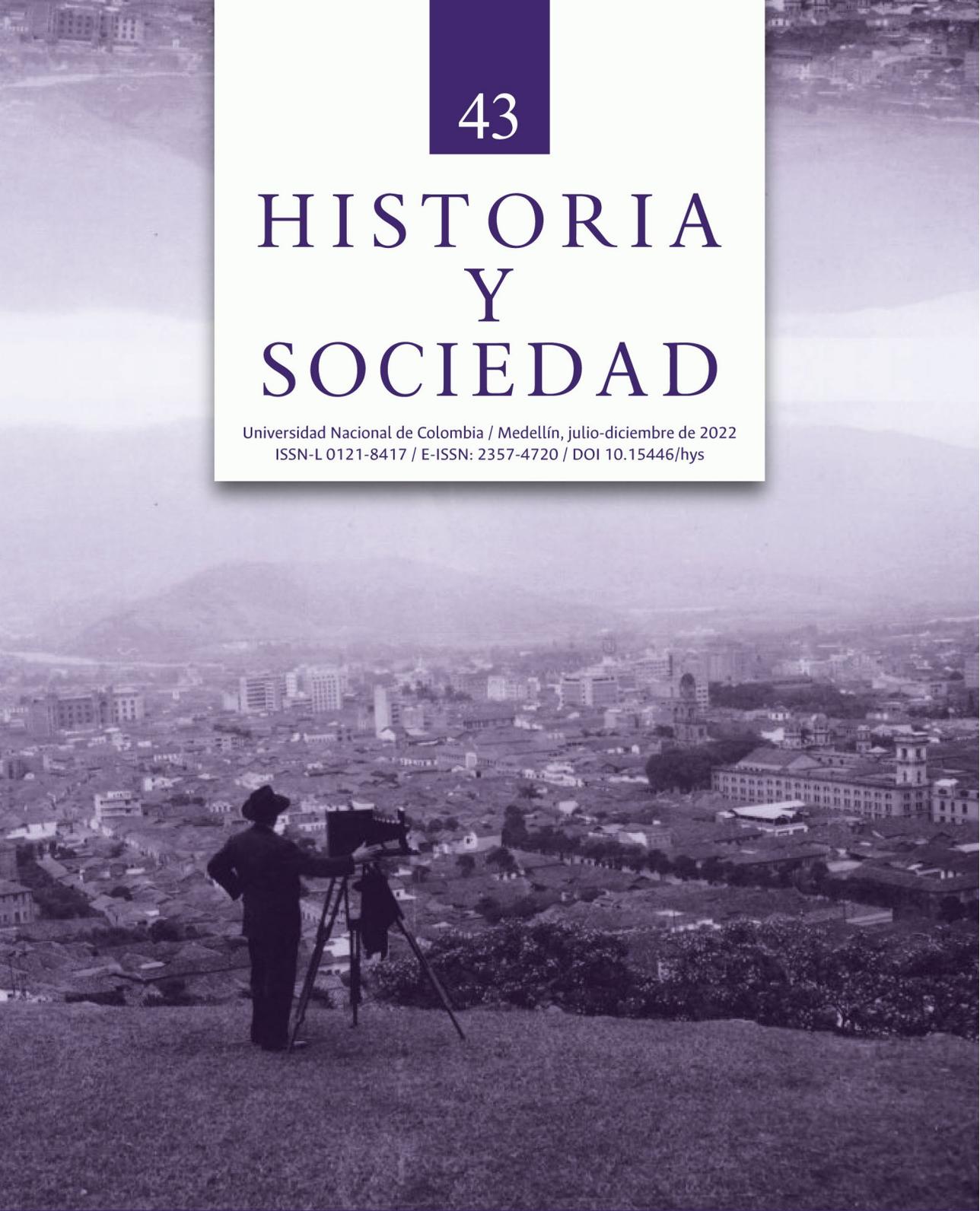


43

# HISTORIA Y SOCIEDAD

Universidad Nacional de Colombia / Medellín, julio-diciembre de 2022  
ISSN-L 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI 10.15446/hys



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
Sede Medellín



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# Fotoramas: Jorge Obando y la fotografía panorámica de los años treinta en Colombia\*

Juanita Solano-Roa\*\*

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n43.99707>

**Resumen** | a partir de los años 30 del siglo XX, el fotógrafo colombiano Jorge Obando empezó a fotografiar utilizando una cámara Cirkut Eastman Kodak. Esta cámara, capaz de rotar 360° grados sobre su eje, le permitió a Obando desarrollar un nuevo tipo de fotografía al producir imágenes en formato panorámico que capturaron el momento de transición hacia la modernidad en Colombia. Este artículo examinó la relación entre el formato de este tipo de fotografías y los temas capturados por Obando. La fotografía panorámica —una evolución del panorama pictórico inventado por el irlandés Robert Barker en 1787— es inseparable de las relaciones de poder establecidas por el medio que nació en el siglo XVIII. De la misma manera, la repetición de los motivos y sujetos capturados por Obando son intrínsecos a la emergente modernidad que se asomaba en Colombia durante los años treinta. El lente de Obando capturó esos momentos de transición mediante una técnica y un formato que reproducen y refuerzan el discurso visual de sus imágenes. A través de un análisis de algunas de sus fotografías, este trabajo hizo evidentes estas relaciones poco exploradas en su obra.

**Palabras clave** | panorama; fotografía; fotografía panorámica; equipo fotográfico; representación social; zona urbana; historia urbana; guerra; paisaje; panóptico; modernización; industrialización; Jorge Obando; Colombia; América Latina; siglo XX.

---

\* **Recibido:** 25 de noviembre de 2021 / **Aprobado:** 22 de febrero de 2022 / **Modificado:** 26 de mayo de 2022. Artículo de investigación financiado con el Fondo de Apoyo a Profesores Asistentes (FAPA) de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia).

\*\* Doctora en Historia del Arte por la New York University, Institute of Fine Arts (Nueva York, Estados Unidos). Profesora de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Coeditora del proyecto de humanidades digitales “La fiebre del banano/Banana Craze”, <https://bananacraze.uniandes.edu.co/> En 2022 recibió el premio al mejor artículo sobre arte latinoamericano de la Asossiation for Latin American Art (ALAA)  <https://orcid.org/0000-0002-2160-1791>

 [juani-so@uniandes.edu.co](mailto:juani-so@uniandes.edu.co)



**Cómo citar / How to Cite Item:** Solano-Roa, Juanita. “Fotoramas: Jorge Obando y la fotografía panorámica de los años treinta en Colombia”. *Historia y Sociedad*, no. 43 (2022): 69-91. <https://doi.org/10.15446/hys.n43.99707>



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Hist.Soc. 43 (Julio-diciembre de 2022) / pp. 69-91  
ISSN-L 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n43.99707>

### **Photoramas: Jorge Obando and Panoramic Photography During the 1930s in Colombia**

**Abstract** | since the 1930s, Colombian photographer Jorge Obando began to take photographs using a Cirkut Eastman Kodak camera. This camera, capable of rotating 360° on its axis, enabled him to develop a new type of photography producing panoramic images that captured a moment of transition towards modernity in Colombia. This article examines the relationship between the format of these photographs and Obando's subjects. Panoramic photography –an evolution of the pictorial panorama invented by Irishman Robert Barker in 1787– is inseparable from the power relations established by the medium that was born in the 18<sup>th</sup> century. Likewise, the repetition of motifs and subjects captured by Obando are intrinsic to the emerging modernity that appeared in Colombia during the 1930s. Obando's lens captured those moments of transition through a technique and a format that reproduced and reinforced the visual discourse of the images. Through an analysis of some of his photographs, this article investigates and makes evident these little-explored relationships in his work.

**Keywords** | panorama; photography; panoramic photography; photographic equipment; social representation; urban areas; urban history; war; landscape; panoptic; modernization; industrialization; Jorge Obando; Colombia; Latin America; 20<sup>th</sup> century.

### **Fotoramas: Jorge Obando e a fotografia panorâmica dos anos 30 na Colômbia**

**Resumo** | a partir da década de 30 do século 20, o fotógrafo colombiano Jorge Obando começou a fotografar com uma câmera Cirkut Eastman Kodak. Esta câmera, capaz de girar 360° sobre seu eixo, permitiu a Obando desenvolver um novo tipo de fotografia, produzindo imagens panorâmicas que captavam o momento de transição para a modernidade na Colômbia. Este artigo examina a relação entre o formato desses tipos de fotografias e os assuntos capturados por Obando. A fotografia panorâmica –uma evolução do panorama pictórico inventado pelo irlandês Robert Barker em 1787– é indissociável das relações de poder estabelecidas pelo meio que nasceu no século 18. Da mesma forma, a repetição dos motivos e temas captados por Obando são intrínsecos à modernidade emergente que surgiu na Colômbia durante a década de 1930. As lentes de Obando capturaram esses momentos de transição por meio de uma técnica e um formato que reproduzem e reforçam o discurso visual de suas imagens. Por meio da análise de algumas de suas fotografias, este trabalho investiga e evidencia essas relações pouco exploradas em sua obra.

**Palavras-chave** | panorama, fotografia, fotografia panorâmica, equipamento fotográfico; representação social; zona urbana; história urbana; guerra; paisagem; panóptico; modernização; industrialização; Jorge Obando, Colômbia; América Latina; século XX.

## Introducción

A partir de la década de 1930, el fotógrafo colombiano Jorge Obando (1892-1982) empezó a utilizar la panorámica como formato para la creación de imágenes fotográficas. La fotografía panorámica fue una innovación tecnológica que popularizó Obando en Colombia con la introducción de la cámara Cirkut Eastman Kodak que podía rotar 360° sobre su mismo eje. Aunque la fotografía panorámica había acompañado al medio fotográfico prácticamente desde su invención, esta no se estableció como un sello estilístico de ningún fotógrafo en el país sino hasta la apropiación de este formato por parte de Obando. Pero, ¿cuáles fueron las razones que llevaron al fotógrafo a adoptar este formato tan particular? ¿Por qué la insistencia en el uso de un formato fotográfico que resultaba más complejo de revelar, ampliar e imprimir? ¿Existió una relación entre el formato y los sujetos fotografiados por Obando en la década del 30? ¿Qué implicaciones sociales y políticas tuvo el formato panorámico?

El trabajo de Obando ha sido poco estudiado por la historiografía del arte y la fotografía en Colombia a pesar de ser uno de los fotógrafos más reconocidos del siglo XX. Algunas aproximaciones a su obra incluyen el trabajo canónico de Eduardo Serrano en su libro *Historia de la fotografía en Colombia* de 1983 y más recientemente una serie de investigaciones y curadurías como la llevada a cabo por el equipo de la Universidad EAFIT en 2011 quienes curaron una exposición de la obra de Obando que se mostró en Medellín y que después viajó a Bogotá<sup>1</sup>. La muestra estuvo acompañada de un libro que lastimosamente salió de circulación y quedó entonces solo soportada por la guía de estudio que produjo el Museo del Banco de la República (en donde se exhibió la muestra en Bogotá) y en la que se reprodujo el mismo texto escrito por Juan Luis Mejía que aparecía originalmente en el libro<sup>2</sup>. A partir de esta exposición, María Margarita Sánchez escribió una reseña que constituye, quizá, la respuesta más aguda al trabajo de Obando hasta el momento, en donde afirma que su trabajo se fundamentó en dos elementos principales: la cercanía al presidente Pedro Nel Ospina (1922-1926), tío de la esposa del fotógrafo y quien le dio el acceso a las altas esferas del poder; y la adquisición de la cámara panorámica a finales de los años veinte<sup>3</sup>. La publicación más reciente en ocuparse del estudio de las fotografías de Obando es el trabajo de Beatriz-Elena Múnera, quien plantea que sus fotografías se centran en una mirada hacia lo plural y lo colectivo en oposición a su contemporáneo Luis Benito Ramos quien se enfocó en el retrato individual<sup>4</sup>.

1. Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983), 258-259.

2. Para leer este texto ver Juan-Luis Mejía-Arango, *Guía de estudio* núm. 112. *Gabinete artístico de Jorge Obando C. Fotografías de un país en transición 1925-1957*, guía de estudio de exposición organizada por Banco de la República, Unidad de Artes y Otras Colecciones - Universidad EAFIT, 2011, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll29/id/64>

3. María-Margarita Sánchez, "Jorge Obando. Panorámicas de la modernidad en Colombia", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, no. 1 (2012): 175-176, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2359>

4. Beatriz-Elena Múnera-Barbosa, "La fotografía social de Luis Benito Ramos y Jorge Obando", en *La fotografía, un documento social*, coords. Beatriz-Elena Múnera-Barbosa y J. Ignacio "Iñaki" Chávez (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2019), 139-155.

En este texto me distanciaré de las propuestas hasta ahora enunciadas y me centraré en una discusión sobre la importancia del *formato* panorámico en relación a las fotografías que Obando dedicó a la documentación del desarrollo y la implementación de una sociedad moderna impulsada especialmente en el contexto de los años 30 y 40 del siglo pasado en Colombia. A partir de la metodología del análisis visual de las fotografías, su inserción dentro de un contexto histórico específico y de la teoría del panoptismo de Michel Foucault, se propone que las temáticas elegidas por Obando en sus fotografías panorámicas se relacionan con la idea de “la vista total” característica del panorama decimonónico, que reforzaba así una mirada vigilante y empoderaba tanto al fotógrafo como al espectador de estas imágenes. Nada es neutro en una imagen fotográfica. Los formatos y los espacios de circulación cargan a la fotografía con significados que exceden la representación verosímil de sus imágenes<sup>5</sup>. En ese sentido, un análisis de las fotografías en relación a la manera en que estas se presentan es crucial para entender los alcances de las mismas.

Aunque Obando se hizo famoso por el uso del formato panorámico, este no fue el único formato que utilizó en su carrera de más de cincuenta años<sup>6</sup>. De hecho, los primeros años de su trabajo como fotógrafo —durante la década del veinte— los dedicó a la fotografía tradicional de estudio en su “Gabinete Artístico” ubicado en la ciudad de Medellín<sup>7</sup>. Posteriormente, Obando utilizó una variedad de formatos que no se limitaban al panorámico como lo demuestran algunos retratos guardados en su archivo como el que tomó de su esposa Concha Ospina Madriñán en 1928 o tarjetas postales de vistas de la ciudad de Medellín y la documentación de eventos importantes para la sociedad del momento (figura 1). El formato panorámico cumplía unas funciones muy particulares en la fotografía de Obando: lo utilizó para capturar a las masas en manifestaciones públicas; para documentar el proceso de industrialización y la modernidad en el país; y para detener, en una sola imagen, grupos de ciudadanos “productivos” que pertenecían a diversas instituciones de carácter público y privado como militares, estudiantes, curas y policías, entre otros (figura 2). Además, el formato panorámico ocupó un lugar preponderante en temáticas como el paisaje, el tema más característico de esta tecnología. Esto se ve reflejado en algunas vistas de ciudades como Medellín y en fotografías que documentan íconos del paisaje colombiano como el salto del Tequendama, tema principal de muchísimos pintores y fotógrafos del siglo XIX (figuras 3 y 4). Como se expondrá a continuación, las implicaciones del formato panorámico se relacionan de manera estrecha con las temáticas seleccionadas por el fotógrafo, convirtiéndose

5. Para más información ver Geoffrey Batchen, “Identidad”, en *Arder en deseos: la concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 11-25; John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003); Allan Sekula, “Introduction”, en *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), ix-xv.

6. Según Juan-Luis Mejía, Obando dejó de fotografiar en 1974. Ver Juan-Luis Mejía-Arango, “El fotógrafo de las multitudes”, en *Guía de estudio* núm. 112, 4.

7. Mejía-Arango, “El fotógrafo de las multitudes”, en *Guía de estudio* núm. 112, 4.

este en un elemento fundamental para el análisis de sus imágenes. La larga horizontalidad de sus fotografías se relaciona también con las implicaciones políticas de la tecnología del panorama, un espectáculo inmersivo desarrollado primero en Inglaterra a finales del siglo XVIII y posteriormente adoptada de diferentes maneras alrededor del mundo.

**Figura 1.** *Concha Ospina Madriñán*



Fuente: Jorge Obando, 1928, 23 x 18 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

**Figura 2.** *Militares en la Base Aérea Palanquero*



Fuente: Jorge Obando, 1933, 34 x 150 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

**Figura 3.** Medellín desde el Palacio Nacional, vista sur



Fuente: Jorge Obando, 1934, 40 x 199 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

**Figura 4.** Salto del Tequendama



Fuente: Jorge Obando, s.f., Biblioteca Pública Piloto (Medellín, Colombia).

## La vista total

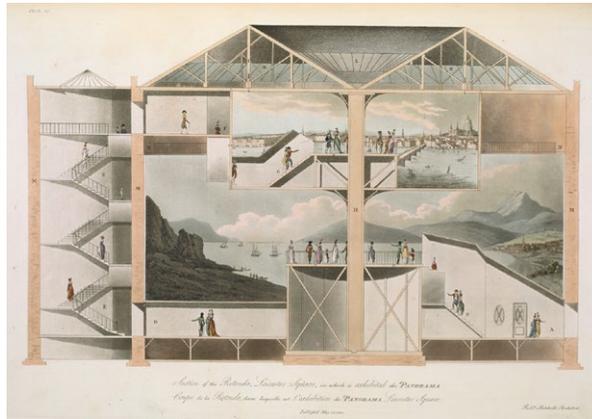
La palabra panorama no existía antes del siglo XVIII y su aparición se dio de la mano de la invención de una de las atracciones más populares de finales de este siglo y de la primera mitad del siglo XIX: el panorama. Este neologismo significa “vista total” y se deriva de las palabras griegas “pan” que quiere decir “todo” y “horama” que quiere decir “vista”. De hecho, cuando Robert Barker inauguró el primer panorama en la ciudad de Edimburgo en 1787, se refirió a este como “La nature à coup d’oil” —La naturaleza de un vistazo—, un nombre que no tuvo mucho éxito comercial. La palabra “panorama” se acuñó realmente unos años más tarde, en 1791, cuando el periódico *The Times* la utilizó para referirse al nuevo e innovador espectáculo<sup>8</sup>. El panorama decimonónico consistía en un edificio circular al cual se accedía por medio de una plataforma interior que llevaba al visitante al centro de la estructura. Desde allí, los espectadores podían apreciar una pintura de gran formato que cubría por completo la circunferencia del recinto (figura 5). Los panoramas eran pinturas que reproducían fielmente el lugar representado visto desde todos los ángulos de tal forma que el espectador sentía que

8. Bernard Comment, *The Panorama* (Londres: Reaktion Books, 1999), 7.

se encontraba emplazado en el paisaje o en el lugar representado por la imagen pictórica. El nivel de verosimilitud era tan alto que la realidad se confundía con la representación. Así lo señaló Charlotte Bury, una señora que visitó el panorama de Vittoria en 1838:

Fui a ver un panorama de Vittoria. Era una representación demasiado fiel de una escena de batalla; y un extraño, una persona con aspecto de caballero, que estaba allí, con el brazo en cabestrillo; y había estado en Vittoria el día después de que se libró la batalla, dijo que la escena estaba retratada con gran exactitud.<sup>9</sup>

**Figura 5.** Corte de la rotunda del panorama de Leicester Square



Fuente: Robert Mitchell, aguatinta, 1801. British Library (Londres, Reino Unido).

Para lograr esta ilusión, la pintura estaba perfectamente iluminada por medio de los efectos de la luz natural que entraba por la parte superior de la estructura del panorama a través de una vidriera localizada en la parte baja del techo, pero que no era visible para los espectadores quienes se posicionaban en el centro de la rotonda en una plataforma cubierta por un parasol de gran tamaño. El panorama estaba organizado de tal forma que ningún elemento del espacio exterior interrumpía con la ilusión de la pintura. De hecho, era preciso ingresar primero por un corredor oscuro y subir unas escaleras que alejaban a los visitantes de la realidad exterior antes de aproximarse a la experiencia inmersiva. El panorama se convirtió en uno de los espectáculos más populares durante el siglo XIX y su novedosa manera de presentar el mundo implicó un cambio paradigmático tanto en las formas de ver, como en las lógicas de la representación.

9. Charlotte Bury, *Diary illustrative of the times of George the Fourth, comprising the secret history of the court during the reigns of George III and George IV. Interspersed with original letters from Queen Caroline, the princess Charlotte, and from other distinguished persons*, vol. II (Londres: Henry Colburn, 1838), 2: 6. Traducción de la autora.

La nueva composición de la pintura panorámica implicó una ruptura con la gramática de la perspectiva lineal de Alberti —propia la cámara oscura— basada en la focalización de un punto de vista único<sup>10</sup>. Con el panorama, el horizonte dejó de ser el lugar de conjunción del punto de fuga y se convirtió en una línea continua que representa el infinito tal y como se percibía en estas nuevas pinturas. El panorama no tenía principio ni fin ampliando así la vista tradicional tanto de la pintura como la del ojo humano, que tiene la capacidad de ver con una amplitud de entre 120 y 170 grados, ampliándose solo al girar la cabeza. La idea de una “vista total” se encarnaba entonces mediante la vista de 360 grados de este nuevo tipo de pintura. Paradójicamente, a pesar de rodear y envolver al espectador, en el panorama no se podía ver todo al mismo tiempo. Esto implicaba un desplazamiento del cuerpo y de la mirada, así como una nueva relación con el espacio representado.

Pero, ¿qué se veía exactamente en un panorama? Las temáticas más comunes de los primeros panoramas fueron vistas de las principales ciudades europeas. Con la transformación del paisaje fruto de la revolución industrial y el crecimiento de las grandes metrópolis, ciudades como Londres y París se empezaron a transformar en espacios congestionados y poco higiénicos, en donde la visibilidad era cada vez menor. Las primeras pinturas panorámicas, como la hecha por Robert Barker para la inauguración del primer panorama de Londres, mostraban la ciudad vista usualmente desde un lugar en lo alto (figura 6). Barker utilizó como centro de la composición el edificio de los molinos de Albión, un símbolo de la revolución industrial inglesa. Este edificio de cinco pisos fue el primer molino de harina comercial del mundo en funcionar con motores de vapor. Mediante el uso de este referente como centro de la composición, esta innovadora forma de representación empezó a expresar también las nuevas fantasías de percepción, al posicionar al espectador sobre una estructura que no solo simbolizaba modernidad y desarrollo, sino que además implicaba una nueva forma de ganar control sobre el espacio colectivo. La vista desde lo alto implicaba una visión con poder de dominio. Esto mismo sucedió con las fotografías de Obando como se desarrollará en la siguiente sección.

**Figura 6.** Vista panorámica de Londres



Fuente: Henry Aston Barker (after Robert Barker), 1792. © Image; Crown Copyright: UK Government Art Collection.

10. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge y Londres: MIT Press, 1990), 113.

El segundo tema en aparecer rápidamente en las pinturas de panorama fueron las guerras. Esta tecnología se convirtió en una forma de propaganda política al representar desde un punto de vista fijo escenas de batallas basadas en las ideas de nación y poder. Los pintores de panoramas buscaban ser lo más fiel posible a los eventos que retrataban. En muchos casos lograban incluso pintar las escenas tan solo meses después de que sucedieran los combates, de tal manera que los espectadores que no habían sido parte de la guerra se sintieran involucrados en ella, pero siempre ocupando el punto de vista de la posición de poder<sup>11</sup>. Los panoramas pintados por Charles Langlois son un ejemplo de esta propuesta<sup>12</sup>. Las batallas napoleónicas fueron sin duda uno de los temas más populares durante los primeros años de la aparición de esta tecnología<sup>13</sup>. De la misma manera, pintores latinoamericanos como Cándido López adoptaron el formato panorámico (aunque en pintura tradicional) justamente para representar la guerra, como fue el caso de la guerra de la Triple Alianza. Así mismo, episodios como este, que constituyó el primer enfrentamiento bélico en ser fotografiado en América Latina, incorporaron ya dentro de sus imágenes de los campos de batalla una ruptura en las formas de representación características de la pintura panorámica como la eliminación de cualquier objeto que interrumpiera con la línea del horizonte<sup>14</sup>.

La tercera temática recurrente en la pintura de panorama fue la del paisaje, ya fuera este entendido como una manera de fomentar la noción del viaje al representar lugares históricos importantes como aquellos recorridos durante el Grand Tour (Roma, Florencia, Nápoles, Palermo, Pompeya) o para la representación de paisajes lejanos al europeo y de lugares “exóticos” como Calcuta y Río de Janeiro<sup>15</sup>. Pero la representación aparentemente inocua de estos lugares se asociaba directamente con las políticas coloniales e imperialistas de los paisajes representados. De la misma manera que lo hizo más tarde la fotografía de paisaje, especialmente la practicada en contextos coloniales, la distancia explícita en las fotografías evadía la cercanía y el detalle y privilegiaba los momentos de elevación y distancia. La mirada colonial veía en la experiencia íntima “fracaso” e “intimidación”, mientras que la distancia y la altura proporcionaban seguridad<sup>16</sup>.

11. Comment, *The Panorama*, 8.

12. Langlois fue oficial dentro del Ejército napoleónico, lo que permitió tener la experiencia directa de algunas de las escenas que representó posteriormente.

13. Comment, *The Panorama*, 8.

14. Estas imágenes pueden consultarse en “Guerra del Paraguay (1864-1870)”, en Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo-Uruguay, Colección de fotografías, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19777?offset=40>

15. Para un análisis exhaustivo de dos panoramas de Río de Janeiro ver Carla Hermann “Landscape and Power: Taunay’s and Burford’s Panoramas of Rio de Janeiro in Paris and London in the First Half of the Nineteenth Century”, *Artelogie*, no. 10 (2017), en línea, <https://doi.org/10.4000/artelogie.796>

16. Christopher Pinney, “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula”, en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 281-302.

No es casualidad que el primer panorama se inaugurara en 1787, el mismo año en que se anunció el panóptico de Jeremy Bentham. Al igual que el panorama, el panóptico de Bentham se compone de una estructura arquitectónica circular en cuyo centro se fija una torre desde la que se puede observar en simultaneidad lo que sucede en los 360 grados que componen la circunferencia del edificio. La invención de Bentham y su régimen disciplinar se basaba en la regulación de la visión y la visibilidad. Así lo describe Michel Foucault: “El mecanismo panóptico organiza unidades espaciales que hacen posible ver constantemente y reconocer de inmediato”<sup>17</sup>. Pero mientras que en la estructura panóptica el guardia de seguridad es el que ocupa el lugar de poder en la torre central —el lugar desde el cual se vigila— en el panorama ese lugar es ocupado por el espectador. Así, el visitante del panorama pagaba no solo por disfrutar de la ilusión óptica inmersiva que ofrecía esta nueva tecnología, sino también por adquirir una ilusión de empoderamiento. En la fotografía panorámica de Obando, esa sensación de poder fue reforzada por el mecanismo de la cámara Cirkut, que al operar mediante la misma configuración del panorama decimonónico, posicionó al fotógrafo en el lugar del vigilante del panóptico. Esta relación se materializa al observar una fotografía como la tomada por Obando en el Instituto Técnico Central, la primera escuela profesional de artes y oficios fundada en Bogotá. En la fotografía aparece Obando en el centro de una circunferencia formada por los estudiantes de la institución (figura 7). Tanto el fotógrafo como la cámara se convirtieron en sujetos de poder y vigilancia que registraron no cualquier evento, sino a un grupo de personas que hacían parte de una institución propia de la misma lógica de la Ilustración de la que nacieron tanto el panóptico como el panorama.

**Figura 7.** Jorge Obando en la logística para tomar la fotografía en el Instituto Técnico Central (Bogotá)



Fuente: Jorge Obando, 1932, 18 x 23 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

.....  
17. Michel Foucault, “Panopticism”, en *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, eds. Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (Londres: Routledge, 2004), 75.

La relación entre la fotografía y el panorama se remonta a los inicios del medio. Desde la invención del daguerrotipo, los fotógrafos se vieron atraídos por la idea de crear imágenes que se extendieran horizontalmente con el fin de capturar mediante el nuevo medio un espacio más amplio como se ve en los daguerrotipos de París tomados por Friedrich von Martens en 1845. Sin embargo, estos no abarcaban una vista de 360 grados y respondían más bien a lo que se conoce como un “falso panorama”. Como la tecnología temprana no permitía crear imágenes que abarcaran en una sola toma esa vista total, como las producidas por Obando, los fotógrafos unían diferentes placas o impresiones para construir la imagen panorámica. Aunque la ilusión de la continuidad se hacía visible, su fragmentación distanciaba a la práctica del efecto del panorama pictórico. Las primeras fotografías en adoptar el formato panorámico, fuese continuo o discontinuo, seguían las temáticas de los panoramas pictóricos: vistas de ciudades, como el famoso panorama de San Francisco creado por Eadweard Muybridge o la fotografía de Ciudad de México hecha por Desiré Charney hacia 1858<sup>18</sup>; paisajes de guerra y/o territorios colonizados o exotizados como, por ejemplo, las vistas de George Barnard tomadas para el Ejército de la Unión durante la guerra de secesión estadounidense o el panorama de Lucknow, creado por Felice Beato en la India. Para el caso latinoamericano un precedente fundamental fueron las fotografías panorámicas de Marc Ferrez tomadas a finales del siglo XIX y en muchos casos hechas por encargo para el Gobierno de Dom Pedro II o para otras instituciones privadas que lograron forjar una idea de Brasil cosmopolita y exótico. Como lo afirman Tim Barringer y Kate Trumpener,

La asombrosa impresión que la indexicalidad no seleccionada de la cámara produjo en sus primeros espectadores solo aumentó cuando el campo de visión se expandió más allá del campo periférico del ojo humano. El efecto del detalle increíblemente multitudinario creado por los primeros panoramas pintados se intensificó ahora, pero a escala miniatura.<sup>19</sup>

A principios del siglo XX, los hermanos Lumière encontraron la manera de traducir esa experiencia fotográfica en miniatura a la escala del panorama pictórico. En 1900, Louis y Auguste inauguraron en la Exhibición Internacional de París el Photorama Lumière: un sistema de proyección de imágenes fotográficas estáticas sobre una pantalla de 360 grados. El *Photorama* funcionaba mediante dos mecanismos: primero, una cámara llamada el *Pèriphote* que tenía 12 lentes dispuestos alrededor de una placa fotográfica circular. Para

18. Se sabe que durante el siglo XIX se hicieron más fotografías de este tipo en América Latina, pero lastimosamente no se han conservado. Ver Gerardo Martínez-Delgado, “La ilusión de la ciudad total. Fotografía panorámica en México antes de 1910 e investigación en historia urbana”, *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 24, no. 68 (2017): 111, <https://www.redalyc.org/journal/5295/529558394006/>

19. Tim Barringer y Kate Trumpener, “Introduction”, en *On the Viewing Platform. The Panorama Between Viewing Canvas and Screen*, eds. Tim Barringer y Kate Trumpener (Nueva Haven: Yale University Press, 2020), 18.

crear la ilusión de una fotografía continua de 360 grados, los lentes de la cámara giraban 3 veces por segundo, capturando 36 fotografías que al ser proyectadas de manera continua constituirían la vista panorámica inmersiva. El segundo mecanismo, el *Photorama* en sí, consistía en un aparato giratorio con marcos separados que proyectaba las imágenes sobre una pantalla circular que medía aproximadamente 5,8 metros de alto por 20 metros de largo y que rodeaba por completo a la audiencia<sup>20</sup>. El *Photorama* Lumière abrió en París en febrero de 1902, pero no tuvo el éxito comercial esperado, y cerró en la primavera del siguiente año, posiblemente debido al éxito que para ese momento ya había adquirido el cinematógrafo.

Durante el siglo XIX se produjeron diferentes tipos de fotografías panorámicas. Sin embargo, estas respondían a vistas que abarcaban hasta 150 grados utilizando mecanismos de la cámara como un lente que podía hacer un movimiento horizontal. Ese es el caso de la cámara #4 Kodak Panoram introducida en 1899 y que se volvió un dispositivo muy popular dentro del círculo de fotógrafos aficionados. La particularidad de esta cámara panorámica es que ya no necesitaba de un trípode y que funcionaba con negativos de película<sup>21</sup>. Posteriormente, en 1904, Kodak patentó la Cirkut, la cámara que utilizó Obando para la creación de sus más famosas fotografías y usada también por fotógrafos comerciales alrededor del mundo. El cambio radical con esta nueva tecnología es que permitía hacer vistas continuas de hasta 360 grados, de tal forma que, técnicamente, solo hasta el siglo XX se logró recrear fotográficamente el efecto del panorama pictórico en su totalidad.

El fracaso del *Photorama* Lumière, pero el éxito de la fotografía panorámica impresa es revelador en el sentido en que la imagen panorámica se naturalizó y popularizó durante el siglo XX, pero desde en el medio fotográfico, convirtiéndose así la fotografía en “una heredera ideológica y a pequeña escala de los grandes panoramas pictóricos” sin la necesidad del elemento inmersivo<sup>22</sup>. Esta aproximación a la fotografía panorámica es fundamental para entender el poder de la fotografía de Obando.

## Modernidad y fotografía panorámica

Obando inició su carrera como fotógrafo en 1923 en la ciudad de Medellín con el establecimiento llamado “Gabinete artístico de J. Obando C.”, pero fue a partir de la década del 30 que su carrera tomó un giro inesperado precisamente con la adquisición de la cámara Cirkut Eastman Kodak, presuntamente comprada a un alemán que además le enseñó a manejar el .....

20. “Le Photorama Lumière”, *Institut Lumière*, página web, <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/photoramas.html>

21. Para más información sobre la evolución de las cámaras panorámicas ver Martínez-Delgado, “La ilusión de la ciudad total”, 101-133; Sánchez, “Jorge Obando. Panorámicas”, 175-176.

22. Andrea Cuarterolo, “Pequeña historia de la fotografía como espectáculo”, en *Lámparas de mil Bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*, eds. Elena Rosauro y Juanita Solano (Barcelona: Editorial Foc, 2018), 66.

aparato<sup>23</sup>. En 1925, Obando se casó con Concha Ospina Madriñán, hija del entonces ministro de Defensa y sobrina del presidente de la república Pedro Nel Ospina, perteneciente al Partido Conservador y quien dio acceso al fotógrafo a las esferas del poder. Las imágenes más emblemáticas de Obando las realizó durante el periodo conocido como la República Liberal, iniciado en 1930 con la llegada al poder de Enrique Olaya Herrera y que se extendió hasta 1946 con la entrada del Gobierno del conservador Mariano Ospina Pérez y el inicio del periodo que se conoce como La Violencia<sup>24</sup>.

No es casualidad que la primera gran panorámica de Obando capture la bienvenida al nuevo presidente de la república Enrique Olaya Herrera en la Plaza Cisneros de Medellín (figura 8). La fotografía de 2 metros de largo documentó las hordas de personas –casi todos hombres con sombreros a la usanza de la época– que salieron a la calle para festejar no solo la llegada al poder del presidente, sino también el tránsito hacia el nuevo régimen liberal después de 44 años de hegemonía conservadora. Esta fue, además, como lo explica el historiador Jorge Orlando Melo, “la primera vez, desde 1851, que un candidato de un partido diferente al del presidente recibió el poder por su triunfo electoral, en medio de una ola latinoamericana de golpes y gobiernos militares”<sup>25</sup>. La idea de la gente en la calle, de las manifestaciones multitudinarias y de una política que se hacía por fuera de los clubes y restaurantes caracterizó la campaña de Olaya Herrera y fue lo que en parte lo llevó al triunfo<sup>26</sup>. Esa idea se tradujo de manera casi perfecta en la fotografía de Obando, que no buscó capturar la individualidad de las personas, sino la multitud que se apresaba en la plaza abarrotada. Más de la mitad de la imagen que se expande horizontalmente captura los cientos de personas que se encontraban en el lugar del evento y que se extienden hacia el infinito por las calles que llegaban a la plaza, y que se vislumbran en miniatura en los tejados y ventanas de todas las edificaciones que la rodeaban. Obando decidió encuadrar la fotografía de tal manera que la multitud parece extenderse no solo hacia el horizonte, sino también hacia el lugar que ocupa el espectador, dando así la sensación de infinito. El foco en esta fotografía no es el nuevo presidente, casi inidentificable en la imagen, sino la muchedumbre que por medio del formato panorámico parece extenderse indefinidamente. La inmersión, un elemento esencial en la tecnología del panorama pictórico del siglo XIX, se reemplazó en la fotografía por el desbordamiento de la “vista total” (“pan” “horama”) que prometía este tipo de representación.

23. Múnera-Barbosa, “La fotografía social de Luis”, 146; y Mejía-Arango, “El fotógrafo de las multitudes”, en *Guía de estudio* núm. 112, 7.

24. El periodo conocido como La Violencia se enmarca entre 1946 y 1958 y se caracterizó por el ejercicio de violencia bipartidista entre conservadores y liberales. Los estallidos de violencia emergieron de mano de los conservadores quienes salieron a cobrar viejas deudas y ofensas que se habían acumulado contra ellos durante años del predominio liberal. La violencia bipartidista se exacerbó a partir del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, en el episodio conocido como “El Bogotazo” del 9 de abril de 1948. Para más información ver Eduardo Umaña-Luna, Germán Guzmán-Campos y Orlando Fals-Borda, *La Violencia en Colombia* (Bogotá: Taurus, 2016).

25. Jorge-Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia* (Madrid: Turner, 2017), 198.

26. Melo, *Historia mínima*, 198.

**Figura 8.** Manifestación a Enrique Olaya Herrera en la Plaza Cisneros, Medellín



Fuente: Jorge Obando, 1930, 57 x 200 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

Como se anunció en la introducción de este texto, Obando utilizó el formato panorámico para capturar temáticas muy específicas, dentro de estas, aquellas que se relacionaban directamente con la transición hacia la modernidad industrializada que caracterizó al país durante la década del treinta. Uno de los acontecimientos políticos y sociales más importantes de esta década fue la introducción de lo que se conocería como “La Revolución en Marcha”, liderada por el presidente Alfonso López Pumarejo quien estuvo en el poder entre 1934 y 1938. El programa de esta “revolución”, tal y como lo habían hecho sus contemporáneos en Estados Unidos y México, buscaba principalmente modernizar al país y apoyar a la población más pobre de tal manera que se pudieran favorecer del sistema<sup>27</sup>. Aunque el enfoque general de la política de López Pumarejo se dio en el campo de lo social, basado en reformas fiscales e institucionales, en términos industriales y económicos también se vio reflejado el progreso. Según Richard Stoller, el aumento en el desarrollo industrial en Colombia creció hasta en un 12 % anual durante la Revolución en Marcha<sup>28</sup>. Este desarrollo se vio especialmente reflejado en el contexto de Medellín a partir de este periodo. La fotografía de la flota de taxis de Tax Medellín, que tomó Obando en 1935, puede considerarse como un reflejo de la creciente industrialización del país, y en particular de la región antioqueña (figura 9). La repetición sistemática de 38 carros vistos de frente, alineados perfectamente sobre la línea del horizonte, uno al lado del otro, sumado a la horizontalidad de la imagen, transmite justamente los valores de repetición y serie característicos de los procesos industriales y que no casualmente remiten al mecanismo de la fotografía como una tecnología producto de esos mismos ideales. El producto industrial, al ser organizado de manera seriada —la base misma de la manufactura— crea su propia estética al ser fotografiado mediante el formato panorámico que evoca la continuidad infinita del

.....

27. David Bushnell, *Colombia una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Planeta, 2007), 269.

28. Bushnell, *Colombia una nación*, 367.

objeto retratado. Esta “serialidad” perfectamente organizada da la sensación de un mundo comprensible, aprehensible y dispuesto por y para el hombre, siendo el hombre el centro de ese mundo. Esta idea se vio claramente reforzada mediante el uso de la panorámica en donde tanto fotógrafo como espectador se sitúan necesariamente en ese centro para poder comprender y distinguir ese mundo que los rodea.

**Figura 9.** *Tax Medellín*



Fuente: Jorge Obando, 1935, 33 x 199 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

El tercer tema recurrente dentro de las fotografías panorámicas de Obando es el de los grupos de ciudadanos “productivos” en donde lo serial y repetitivo de los sujetos evoca el mismo proceso de industrialización anunciado anteriormente, pero en donde la repetición ya no es ocupada por objetos sino por *sujetos* que pertenecen a instituciones oficiales tanto de la sociedad civil como del Estado: el colegio, la Iglesia católica, la Policía, etcétera. El nacimiento de este tipo de instituciones se relaciona justamente con los espacios de disciplinamiento que emergieron junto a tecnologías como el panorama y el panóptico. Como argumenta John Tagg, invocando a Foucault, el poder es lo que más se exhibe y mejor se oculta en Occidente<sup>29</sup>. De allí que la relación entre la temática de las fotografías de Obando con el formato y la tecnología que las produce sea tan determinante, pues la materialidad misma de la imagen, su formato alargado que se ha leído más como una pericia estética curiosa, es en realidad producto de las mismas estrategias de vigilancia y control de las que se deriva.

En imágenes como la de un grupo de estudiantes del Liceo La Salle tomada en Bogotá en 1930 es posible observar como esa “microfísica” del poder en la sociedad moderna ha disciplinado los gestos y las acciones de los sujetos retratados (figura 10). Todos los niños de la primera fila aparecen sentados sobre el suelo con las piernas cruzadas, los preadolescentes de la segunda se sientan sobre sillas posando sus brazos sobre sus regazos, y los más adultos de la tercera y cuarta filas aparecen erguidos, mirando todos directamente a la cámara. No hay en los estudiantes un gesto de transgresión, una sonrisa, una mirada en otra dirección o una posición del cuerpo que resista el control y adiestramiento frente a la cámara. Quizá, esta transgresión se vislumbra tan solo en un niño que aparece en la izquierda de la imagen, que recoge sus piernas cruzadas entre sus brazos y agacha su mirada

29. Tagg, *El peso de*, 90.

sutilmente evadiendo el poder de la cámara. La misma disposición de los sujetos, de los más jóvenes a los más adultos, habla de los procesos de control sobre el cuerpo que se ejercen tanto por medio de la institución escolar como por la fotografía misma.

**Figura 10.** Liceo La Salle Bogotá



Fuente: Jorge Obando, 1930, 17 x 110 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

## Paisaje panorámico

Dentro de las imágenes de paisaje de Obando, tema recurrente no solo en la fotografía panorámica sino también en la pintura panorámica decimonónica, se destaca una fotografía de 1934 en donde Obando captura la ciudad de Medellín vista desde el Palacio Nacional de una manera bastante cercana al panorama de Barker de Londres anteriormente nombrado (figuras 3 y 6). Tomada desde lo alto del recién inaugurado edificio diseñado por el arquitecto belga Agustín Goovaerts, el fotógrafo antioqueño documentó el crecimiento urbano de Medellín que se extendía hacia el sur, poco a poco colonizando los cerros que rodean el valle donde se ubica la ciudad. El crecimiento urbano en lugares como Medellín se acrecentó particularmente en esta década basado en la “expansión de los servicios y la construcción, así como [en] la industria manufacturera”<sup>30</sup>. Si el panorama de Barker fue leído en código del despegue de la revolución industrial inglesa, la fotografía de Obando puede entenderse como su paralelo en Colombia, en particular, en Medellín con el desarrollo de la industria manufacturera. Como lo afirma el historiador David Bushnell, “[d]urante los años 30 la producción textil en particular creció a un ritmo anual mayor al registrado en Gran Bretaña durante la fase de ‘despegue’ de la Revolución Industrial”<sup>31</sup>. La fotografía de Obando capturó el desarrollo de la ciudad en donde se visualiza una urbe cambiante con construcciones bajas de tejas de barro en el centro de la ciudad –desde donde fue tomada la imagen– mientras que a los lejos se vislumbra una chimenea que anuncia el desarrollo de la creciente industria.

.....  
30. Bushnell, *Colombia una*, 268.

31. Bushnell, *Colombia una*, 268.

Al igual que en el panorama Barker, el lugar desde donde se despliega la fotografía y que a su vez ocupan tanto fotógrafo/artista como el espectador, no es neutro. El Palacio Nacional fue un edificio encargado en la década del veinte por Pedro Nel Ospina (tío de la esposa del fotógrafo y entonces gobernador de Antioquia) y respondía a la demanda de una naciente modernización por parte del Estado. Aunque el estilo modernista de este edificio no fue bien recibido, la construcción encarnaba los valores del progreso al ser una de las primeras estructuras de concreto reforzado de gran tamaño en la ciudad. El Palacio Nacional tenía una profusión de arcos de medio punto que lo hacía destacarse entre la arquitectura colonial que caracterizaba al centro de la ciudad. Una de las torres emblemáticas del edificio aparece en el primer plano de la imagen, dejando ver el ladrillo a la vista original que después fue cubierto en 1940<sup>32</sup>. Así, la fotografía de Obando debe ser entendida como un reflejo de la modernidad de ese momento, al ser tomada desde un lugar de poder simbólico, pero también como una materialización visual del lugar de poder que tuvo el discurso desarrollista.

La última fotografía que analizaré en este texto, es la del famoso Salto del Tequendama, una cascada de agua ubicada cerca de Bogotá y que se convirtió en un ícono del paisaje colombiano desde su primera ilustración hecha por Alexander von Humboldt para su libro *Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* en 1810. Desde principios del siglo XIX, el salto llamó la atención de viajeros y científicos por la singularidad de la proporción entre la altura y el volumen de agua que cae de la cascada. Como lo explica Verónica Uribe, la verificación de su altura como hito emblemático se llevó cabo tanto por extranjeros como por locales, dentro de los que se destacan José Celestino Mutis, Humboldt, el sabio Francisco José de Caldas, y el barón Jean Baptiste Louis Gros<sup>33</sup>. La lámina de Humboldt representa el Salto visto desde abajo, destacando el caudal de agua y la alta caída en medio del precipicio rocoso. La verticalidad de la obra enfatiza justamente en la altura del salto, que para ese entonces resultaba ser una de sus atracciones más particulares. Además, las dimensiones de la falla geológica se reforzaban visualmente por medio de la inclusión de dos pequeñas personas que contemplan la caída estruendosa del agua desde el risco<sup>34</sup>.

La primera fotografía que se conoce del Salto del Tequendama fue tomada por el español José María Gutiérrez de Alba en los años setenta del siglo XIX (figura 11). Su imagen continúa con la perspectiva impuesta por Humboldt y representa el salto visto desde el lugar en donde se inicia la falla geológica. No fue sino hasta ya entrado el siglo XX, cerca de 1925, que esa mirada cambió, cuando el fotógrafo Gumersindo Cuéllar capturó el salto visto desde arriba y en formato horizontal.

32. "El Palacio de la Desidia", *El Tiempo*, 25 de agosto de 1991, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-142666>

33. Verónica Uribe-Hanabergh, "Pintar el ruido con silencio: descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del salto del Tequendama", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 41, no. 115 (2019): 12, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2019.115.2689>

34. Esta vista se convirtió en el modelo a seguir de muchísimos pintores que ilustraron el Salto con profusión. Dentro de las ilustraciones se destacan las acuarelas de Henry Price (1849) y de Edwin Mark (ca. 1850), que muestran al Salto desde un punto de vista similar al de Humboldt e incluso la pintura de Frederick Edwin Church quien retrata la cascada vista desde el frente, ahora con una distancia sobre el río, pero siempre vista desde abajo o a la altura de la caída.

En la imagen de Cuéllar se percibe ahora no solo la naturaleza que atrajo la mirada romántica de los pintores del siglo XIX, sino ahora también la intervención humana mediante la inclusión del hotel que se construyó justo en frente de este imponente paisaje y que se volvió en un referente tan importante como el salto mismo<sup>35</sup>. Este punto de vista, desde lo alto de las montañas que rodean a la cascada, es el lugar desde donde Obando tomó su imagen de este icónico lugar. Al imprimir en la mirada ahora no solo el nuevo punto de vista, que desde su altura emplaza al espectador en una posición de poder, sino también mediante el uso del formato panorámico, Obando expandió y complejizó la mirada y la experiencia romántica que tanto atrajo a los viajeros del siglo XIX. Su fotografía no solo destaca la geografía rocosa del barranco al extenderla hacia la izquierda mostrando una mirada más amplia y nueva del icónico paisaje, sino que incluyó la intervención humana ahora no solo presente mediante la arquitectura del hotel que aparece en el plano intermedio, sino también mediante la inclusión de la carretera que se observa en la parte superior derecha de la imagen, pero sobre todo, a través de la inclusión del tren pasando justo en el momento de la toma (figura 4). La intervención humana presente en esta fotografía, que por su formato y por su punto de vista indican una voluntad de dominación sobre el territorio representado, reforzó el poder de autoridad del hombre sobre la naturaleza y su intención de desarrollo industrial.

**Figura 11.** *El salto de Tequendama*



Fuente: José María Gutiérrez de Alba, 1871-1873, 17 x 110 cm,  
Colección Banco de la República, Bogotá-Colombia.

35. Carlos Rojas-Cocoma, "Entre emblema y olvido: las imágenes del Salto del Tequendama en las colecciones del Banco de la República", *Red Cultural del Banco de la República: proyectos*, página web, <https://www.banrepcultural.org/proyectos/el-salto-de-tequendama/entre-emblema-y-olvido>; La fotografía de Gumersindo Cuéllar puede consultarse en "Salto de Tequendama. Foto 14" en Banco de la República, Bogotá-Colombia, Colección fotográfica: Gumersindo Cuéllar, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/1744/>

Esa posición central y en lo alto, que sustituyó el punto de vista de la plataforma del panorama pictórico inmersivo, es la que permite al espectador maravillarse con la vista y es la que en últimas se convierte en un elemento constituyente del panorama. Aunque al cambiar de formato, de pintura a fotografía, la plataforma central parece haber desaparecido esta siempre se encuentra presente, ya sea mediante el uso del mismo paisaje en donde un punto en lo alto de la montaña ofrece la elevación del fotógrafo para capturar la imagen —como se devela en una fotografía que documenta a Obando con su cámara en un punto en lo alto de la montaña desde donde tomó una foto de la ciudad de Medellín— o incluso, mediante la construcción de una plataforma que eleva el punto de vista del fotógrafo y lo destaca entre la multitud como se ve en la imagen de Carlos Rodríguez que capturó a Obando en el Parque de Berrío de Medellín documentando una manifestación de 1947 (figuras 12 y 13).

**Figura 12.** Jorge Obando desde el cerro El Salvador de Medellín



Fuente: Jorge Obando, ca. 1941, 18 x 23 cm, Colección Gabinete Artístico (Medellín, Colombia).

**Figura 13.** La llegada de Laureano Gómez, Parque Berrío, 1947, subido en el andamio al fotógrafo Jorge Obando



Fuente: Carlos Rodríguez, 1947, 18 x 23 cm, Gobernación de Antioquia, Archivo Histórico de Antioquia (AHA), Medellín, Colombia, Fondo: Carlos Rodríguez, código 19.

## Conclusiones

Como se demostró en el artículo, el formato panorámico en la fotografía de Obando cargó a sus imágenes con significados simbólicos que lo relacionaron directamente con su antecesor técnico, el panorama pictórico del siglo XIX. Las imágenes de Obando que utilizaron este formato documentaron temáticas en las que la tecnología del panorama reforzó la mirada vigilante y empoderada tanto del fotógrafo como del espectador. La plataforma, un elemento primordial en la construcción de la ilusión del panorama pictórico, siguió presente en la fotografía de este formato cargando con ella las connotaciones de una mirada con historia: el lugar en lo alto, la plataforma, no es solo punto desde donde el guardia del panóptico vigila, sino también el lugar desde donde se controla el territorio en estrategias militares. De hecho, como lo afirman Tim Barringer y Kate Trumpener, “[l]os orígenes históricos del panorama incluyen las visiones estratégicas trazadas por los delineantes, a veces explícitamente para el líder militar, para informar el movimiento de tropas y la estrategia de batalla”<sup>36</sup>.

Al igual que el panorama pictórico inmersivo del siglo XIX, la fotografía de Obando exige de un ejercicio de movimiento para apreciar la imagen. Si bien el espectador no necesita desplazarse dentro del espacio para aprehender la vista, el nuevo formato de fotografía sí exige un recorrido de la mirada. Según Andrea Cuarterolo, “[c]omo en los diferentes espectáculos panorámicos, en estas imágenes [fotográficas] se volvía asimismo indispensable detener repetidamente esa mirada en múltiples puntos de interés para poder apreciar adecuadamente todos los detalles reproducidos”<sup>37</sup>. En ese sentido, este nuevo formato fotográfico implicó no solo una nueva estética, que en sí misma necesitaba nuevas lógicas de composición, sino también una reorganización del régimen de lo visible.

Aunque las imágenes panorámicas producidas por Obando se pueden clasificar dentro del campo de la fotografía documental, estas difieren de la estética que caracterizaba en ese momento dicha práctica a nivel global. La fotografía documental de los años 30 se identifica normalmente por su carácter humanista con enfoque social y reformista, como, por ejemplo, la practicada por los fotógrafos estadounidenses de la Farm Security Administration (Dorothea Lange, Walker Evans, Roy Strycker, Ben Shahn, entre otros), o por la estética de la instantánea que emergía justamente en ese momento de la mano de fotógrafos como Henry Cartier-Bresson y Robert Capa. Para el caso de América Latina, la fotografía documental de los años de 1930 versó sobre un retorno a las temáticas indigenistas y campesinas como lo ejemplifica para Colombia el trabajo de Luis Benito Ramos. También se caracterizó por la emergencia del ensayo fotográfico y del reportaje visual como parte de la tendencia internacional generada por publicaciones como las revistas *Lifé en español* (circulación internacional en América Latina), *O Cruzeiro* (Brasil), *Norte* (México), *Hoy* .....

36. Barringer y Trumpener, “Introduction”, 7.

37. Cuarterolo, “Pequeña historia”, 67.

(México), entre muchas otras. Uno de los pocos fotógrafos latinoamericanos en adentrarse en la práctica de la fotografía panorámica como lo hizo Obando en los años de 1930, fue el mexicano Aurelio Escobar, quien se destacó por el uso de este formato para documentar los beneficios de la Revolución mexicana<sup>38</sup>.

Aunque Obando capturó con su cámara momentos icónicos que lo volvieron famoso en la prensa internacional, como el reportaje que hizo del accidente aéreo en donde murió el cantante de tango argentino Carlos Gardel, la mayoría de sus imágenes panorámicas responden más bien a un sentido del tiempo de larga duración y no al momento decisivo de la captura fotográfica. Esto se evidencia de forma explícita en la fotografía que tomó de los estudiantes del Liceo de la Salle, en la que se aprecia el mismo sacerdote al inicio y al final de la imagen (figura 10). Es decir, mientras la cámara rotaba sobre su propio eje, el sacerdote tuvo el tiempo para cambiar de posición y así aparecer dos veces en la misma imagen.

Como se ha argumentado en este texto, al igual que el panorama inmersivo del siglo XIX, la fotografía panorámica terminó siendo una respuesta a la necesidad de dominio geográfico, social y político. El formato da la sensación de una organización del mundo para aquel que se encuentra en lugar de poder, es decir, en el centro del panorama (en la plataforma), lugar que ocupan tanto el fotógrafo como es espectador en este tipo de fotografía. Es así como el formato panorámico en la fotografía de Obando resulta fundamental para la comprensión del significado no solo artístico sino contextual de sus imágenes.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Archivos

- [1] Archivo Histórico de Antioquia (AHA), Medellín, Colombia. Fondo: Carlos Rodríguez.
- [2] Banco de la República, Bogotá-Colombia. Colección fotográfica: Gumersindo Cuéllar. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/1744/>
- [3] Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo-Uruguay. Colección de fotografías. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19777?offset=40>
- [4] Biblioteca Pública Piloto, Medellín-Colombia. Archivo fotográfico.
- [5] Colección Banco de la República, Bogotá-Colombia (José María Gutiérrez de Alba) detallar referencia repositorio.
- [6] Colección Gabinete Artístico de Jorge Obando. Medellín-Colombia. Archivo privado.

.....  
 38. Arturo Guevara-Escobar, *El que se mueve no sale en la foto. Aurelio Escobar, fotógrafo profesional* (Ciudad de México: Adabi de México - Fundación Alfredo Harp Helú - Archivo General de la Nación, 2012).

### Documentos impresos y manuscritos

- [7] Bury, Charlotte. *Diary Illustrative of the Times of George the Fourth, Comprising the Secret History of the Court during the Reigns of George III and George IV. Interspersed with Original Letters from Queen Caroline, the Princess Charlotte, and from Other Distinguished Persons*. Londres: Henry Colburn, 1838.
- [8] “Le Photorama Lumière”. Institut Lumière, página web. <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/photoramas.html>

### Fuentes secundarias

- [9] “El Palacio de la Desidia”. *El Tiempo*, 25 de agosto de 1991. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-142666>
- [10] Barringer, Tim y Kate Trumpener. “Introduction”. En *On the Viewing Platform. The Panorama Between Viewing Canvas and Screen*, editado por Tim Barringer y Kate Trumpener, 1-39. Nueva Haven: Yale University Press, 2020.
- [11] Batchen, Geoffrey. “Identidad”. En *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, 11-25. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- [12] Bushnell, David. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta, 2007.
- [13] Comment, Bernard. *The Panorama*. Londres: Reaktion Books, 1999.
- [14] Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge y Londres: MIT Press, 1990.
- [15] Cuarterolo, Andrea. “Pequeña historia de la fotografía como espectáculo”. En *Lámparas de mil Bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*, editado por Elena Rosaura y Juanita Solano, 28-92. Barcelona: Editorial Foc, 2018.
- [16] Foucault, Michel. “Panopticism”. En *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, editado por Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, 73-78. Londres: Routledge, 2004.
- [17] Guevara-Escobar, Arturo. *El que se mueve no sale en la foto. Aurelio Escobar, fotógrafo profesional*. Ciudad de México: Adabi de México - Fundación Alfredo Harp Helú - Archivo General de la Nación, 2012.
- [18] Hermann, Carla. “Landscape and Power: Taunay’s and Burford’s Panoramas of Rio de Janeiro in Paris and London in the First Half of the Nineteenth Century”. *Artelogie*, no. 10 (2017), en línea. <https://doi.org/10.4000/artelogie.796>
- [19] Martínez-Delgado, Gerardo, “La ilusión de la ciudad total. Fotografía panorámica en México antes de 1910 e investigación en historia urbana”. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 24, no. 68 (2017): 101-133. <https://www.redalyc.org/journal/5295/529558394006/>
- [20] Mejía-Arango, Juan-Luis. “El fotógrafo de las multitudes”, en *Guía de estudio núm. 112. Gabinete artístico de Jorge Obando C. Fotografías de un país en transición 1925-1957*. Guía de estudio de exposición organizada por Banco de la República, Unidad de Artes y Otras Colecciones - Universidad EAFIT, 2011. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll29/id/64>

- [21] Mejía-Arango, Juan-Luis. *Guía de estudio núm. 112. Gabinete artístico de Jorge Obando C. Fotografías de un país en transición 1925-1957*. Guía de estudio de exposición organizada por Banco de la República, Unidad de Artes y Otras Colecciones - Universidad EAFIT, 2011. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll29/id/64>
- [22] Melo, Jorge-Orlando. *Historia mínima de Colombia*. Madrid: Turner, 2017.
- [23] Múniera-Barbosa, Beatriz-Elena. "La fotografía social de Luis Benito Ramos y Jorge Obando". En *La fotografía, un documento social*, coordinado por Beatriz-Elena Múniera-Barbosa y J. Ignacio "Iñaki" Chávez, 139-155. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2019.
- [24] Pinney, Christopher. "Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 281-302. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- [25] Rojas-Cocoma, Carlos. "Entre emblema y olvido: las imágenes del Salto del Tequendama en las colecciones del Banco de la República". *Red Cultural del Banco de la República: proyectos*, página web. <https://www.banrepcultural.org/proyectos/el-salto-de-tequendama/entre-emblema-y-olvido>
- [26] Sánchez, María-Margarita. "Jorge Obando. Panorámicas de la modernidad en Colombia". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, no. 1 (2012): 175-176. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2359>
- [27] Sekula, Allan. "Introduction". En *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, ix-xv. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- [28] Serrano, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.
- [29] Tagg, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- [30] Umaña-Luna, Eduardo, Germán Guzmán-Campos y Orlando Fals-Borda. *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus, 2016.
- [31] Uribe-Hanabergh, Verónica. "Pintar el ruido con silencio: descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del salto del Tequendama". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 41, no. 115 (2019): 9-60. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.115.2689>