

Nombre del autor de la ponencia: Véronique Mondéjar  
Entidad a la que pertenece: Facultad de Ciencias Humanas y Sociales,  
Universidad Nacional de Colombia, Sede de Medellín.  
Título del trabajo de investigación: Impresiones de plata: un enfoque social  
Línea de problematización: Historia, Memoria y Poder.  
Palabras claves: Fotografía, veracidad testimonial, archivo, iconología.

## RESUMEN

El lenguaje de la imagen deviene axiomático cuando, desde unas historicidades conexas a un entorno socio-cultural, se refuerzan lazos de poder. Cierta valorización socio-económica le ha otorgado al médium fotográfico una aprehensión natural de la noción de realidad. Sin embargo, la veracidad testimonial sigue siendo un entramado de valores culturales que conforman una memoria colectiva.

La técnica fotográfica se desarrolló como perfeccionamiento del dibujo, al que siempre se ha considerado “*precursor ideológico*”<sup>1</sup> de la fotografía. Por esta herencia, la bicromía del blanco y negro alusiva al trazo de grafito del lápiz, ha logrado definir el medio fotográfico. Su huella ha logrado imponerse en las esferas culturales por ser un médium que apela directamente a la memoria colectiva de pueblos y gobernantes. Se dibuja desde allí su rol histórico que aparece como síntoma de la subida al poder de la clase social burguesa por el ansia de fijar en el curso de la historia su ascenso económico-social.

Se considerarán, pues, dos ejes de reflexión: Por un lado ver como la fotografía se emplaza en el proceso de construcción del mito de la veracidad

---

<sup>1</sup> CROMER, Gabriel (Octubre 1925). Le secret du physionotrace, la curieuse machine à dessiner. Paris: *Bulletin de la Société du Vieux papier*. p. 477-484.

testimonial que se subtitula en esta ponencia: *Visualización o espontaneidad del momento decisivo*.

El clic de la toma deviene simulacro socio-cultural porque lo registrado sella una visión personal que se queda en la memoria como documento objetivo. Es así como las imágenes devienen objetos cuyas formas fijan valores en la visión de la cultura de consumo que hoy nos rige.

Y por otro lado, al existir un juego entre público y pantalla que suspende toda credibilidad, otro apartado titulado: *Proyección o ilusión de la realidad*. Se otorgan a estas imágenes valores de apariencia creando un horizonte virtual que se presta a una interpretación. Tanto el punto de vista como la profundidad de campo son proporciones de la perspectiva que ocultan los potenciales interpretativos de la imagen porque al generar una ilusión se toman como veracidad testimonial. La visión es una imagen que no se puede ver porque es siempre la ilusión de algo o alguien.

La imagen fotográfica es fundadora de criterios de construcción de identidad. Sin embargo, existe una brecha entre veracidad testimonial y la construcción de la noción de documento histórico pues la fuerza de convencimiento de la imagen toma cada vez más espacio en las mentalidades. El acto fotográfico incide en la realidad desde su intervención fragmentada. Este es el médium cuyos valores indiscriminados plasman esta ilusión de veracidad realista de la representación, ocultando el aspecto hermenéutico intrínseco al clic de cada toma de vista.

La realidad empieza a ser comprendida como una escritura que necesita decodificarse. Por otro lado, la condición actual del desarrollo tecnológico-virtual establece nuevas relaciones socioculturales que posicionan nuevos valores como la globalización, la simultaneidad o la atemporalidad del uso masivo de la imagen.

Por esto se puede concluir que se establece a través de la fotografía una jerarquía psicológica del mundo contemporáneo del espectáculo.

## **PONENCIA: “IMPRESIONES DE PLATA: UN ENFOQUE SOCIAL”**

**Por: Véronique Mondéjar**

### **Introducción**

Titular esta ponencia “*Impresiones de plata para un enfoque social*” permite definir inicialmente un término técnico que designa la época análoga de los pioneros de la fotografía. Es interesante anotar que esta técnica se desarrolló como perfeccionamiento del dibujo, considerándose la como “*precursora ideológica*<sup>2</sup>” de la fotografía. Por esta herencia, la bicromía del blanco y negro alusiva al trazo de grafito del lápiz, ha logrado definir el medio fotográfico. Exaltando cierta capacidad investigativa de este medio naciente, los pioneros posibilitaron que estas dos tonalidades logaran ser el filtro cromático del imaginario de la fotografía. heredera directa del dibujo, la primera impresión fue realmente en color sepia por el color del óxido del bromuro de plata. Impresionar diferentes superficies era más fácil que fijarlas y las sales de plata en su oxidación con el oxígeno del aire ofrecieron a los primeros intentos gamas de ocres que se fueron enrojeciendo con el tiempo. Estos colores remiten a los lápices de sanguina o sienas que de siempre se utilizaron en el dibujo sobre papel o frescos en paredes y cavernas. Los que

---

<sup>2</sup> CROMER, Gabriel, Le secret du physionotrace, la curieuse machine à dessiner, Paris, Bulletin de la Société du Vieux papier. Octobre 1925. p. 477-484.

parecen definir el médium fotográfico siguen remitiéndonos al dibujo y emanan de la bicromía del blanco y negro. Ciertamente, estas sutilidades expresivas del gris filtran la expresión de los conceptos artísticos de la fotografía, lo cual es común designar como impresiones de plata.

En segundo lugar, los gustos o el carácter sociopolítico de cada época retratada se evidencian en diferentes formas artísticas: A partir del Paleolítico, la especie humana parece haber cogido unos senderos diferentes del de la presentación estética de algunos elementos de su entorno. Se puso en la tarea de representar las cosas. Los eventos, las presas de la caza, los animales míticos tomaron la forma de objetos que han demostrado que la especie humana es capaz de abstraerse a partir de los objetos cotidianos en búsqueda de superficies representativas táctiles o visuales. Nace la imagen. Aunque durante el Paleolítico en la caza se tiene en cuenta lo furtivo del encuentro entre cazador y presa, también de nuestros días en la representación fotográfica entra el factor azar que viene siendo determinante en la captación instantánea de la imagen. Una fotografía puede dispararse sola, por accidente o programándose el disparo sin la acción directa del operador dando como resultado una imagen-objeto independiente del acto humano. Son huellas de actividad más que producción representacional. Como lo son las cámaras de seguridad en los condominios habitacionales, las empresas, la banca o los aeropuertos. La fotografía como prueba de una presencia intrusa, peligrosa, que testifique una red de seguridad socio-cultural. El rol de la fotografía policial está presente desde los pioneros con el género de la fotografía vernácula, ayudando a fortalecer el halo de veracidad que toda imagen adquiere cuando testifica sobre un hecho pasado.

Una huella que ha logrado imponerse en las esferas culturales por ser un médium apela directamente a la memoria colectiva de pueblos y gobernantes. Se dibuja desde allí su rol histórico que aparece como síntoma de la subida al poder de la clase social burguesa por el ansia de fijar en el curso de la historia su ascenso económico-social. Así, según la sociología del arte se faculta poner en evidencia lazos existentes entre la evolución social y las tendencias de los diversos modos creativos porque cada periodo de la historia pone a dialogar distintos modos de expresión artística. [Newhall, 1937].

Se puede de esta manera tomar en cuenta la fotografía desde su función de representación social. Inicialmente, al dibujo se lo considera como un “*precursor ideológico*”<sup>3</sup> de la fotografía, siendo esta última una continuación del retrato, tan valorado durante el ascenso político y económico de la clase burguesa y hasta su llegada al poder. [Freund, 1936].

Es en 1965 cuando el interés manifestado por la fotografía como objeto de estudio se consolida teóricamente, a partir de los estudios de Pierre Bourdieu sobre la importancia de la fotografía en tanto que campo investigativo de la sociología.

A partir de esto pretendemos discutir los dos ejes de reflexión siguientes: Por un lado ver como la fotografía se emplaza en el proceso de construcción del mito de la veracidad testimonial que se subtitula en esta ponencia: *Visualización o espontaneidad del momento decisivo*. Y por otro lado, al existir un juego entre público y pantalla que suspende toda credibilidad, otro apartado titulado: *Proyección o ilusión de la realidad*.

---

<sup>3</sup> FREUND, Giselle propone ver la práctica fotográfica principalmente bajo el ángulo de la industrialización del retrato como visualización de una época. Es un acercamiento histórico-social de la fotografía del siglo XIX de Francia, fiel a la sociología de la Escuela de Frankfurt, que propone una visión global de las relaciones entre arte y sociedad.

Las vertientes reflexivas enunciadas se enraízan en el contexto sociológico contemporáneo de la noción de espectáculo. Esta noción se consolida a lo largo de las décadas comprendidas entre el mediado del Siglo XIX y principios del siglo XX, época donde los espectáculos ilusionistas sirvieron de excusa para fomentar la ilusión de realidad inherente al medio.

### **Visualización o la espontaneidad del “*momento decisivo*”<sup>4</sup>**

Es en el mismo instante de la aparición de una imagen en el visor de la cámara, que se establece el punto de vista como un momento de intuición creativa. Esta habilidad parece intrínseca al acto de la toma de vista lo que parece poner a dialogar el concepto de visualización con los lazos estrechos existentes entre arte y sociedad, cada nueva época con sus particularismos ve nacer nuevas formas de comportamiento social. Por esto más que la mera técnica de impresión de la realidad, importa cómo esa fotografía nos relaciona con lo demás. Se contempla desde allí el hecho fotográfico no como la imagen resultante de una técnica, sino como una cultura de la visión, ya que la cámara desde su invento a mediados del siglo XIX va abarcando los siglos posteriores. La posibilidad instantánea de captura creó tantos adeptos en el universo de la fotografía de aficionados que sus imágenes inundaron los mercados del siglo XX convirtiéndose en testimonio visual de la era industrial. Pero también existe un contenido documental inseparable inmerso en toda fotografía. Este depende de la decisión del que oprime el botón. La imagen

---

<sup>4</sup> “La gente no sabe ver con la mirada punzante del que interroga lo que ve, solo saben identificar lo descriptivo y eso saben fotografiar. El Arte no existe sino por casualidad. Es únicamente la suerte lo que cuenta. Se trata del azar porque cuando uno se propone tomar una vista no logra nada. Hay que estar dispuesto y todo se resuelve solo. No se debe pensar pero si hay que reconocer que la base es la geometría. Existe una intuición de la divina proporción que dispone del encuadre, lo compone. Se trata del ritmo ubicado en un espacio el del cuadro de la fotografía. Mero número de oro. Es más la forma que la luz porque la forma prima sobre la luz como un perfume... Cuando la gente está distraída Henry Cartier Bresson está dispuesto a ayudar la geometría a entrar en el juego de la toma de vista, papel evidente y decisivo a la vez que se define en el acto decisivo del encuadre. Hay que sentirlo intuitivamente. Primero tomo la foto después puedo saludar. Sensibilidad y intuición junto con el sentido de la geometría no hay otro misterio en la fotografía.” CARTIER BRESSON, Henri: “Just plain love” película de Raphael O Byrne. Henri Cartier-Bresson society website. YouTube 2001.

capturada habla de muchas más cosas que de la geometría espacial del encuadre. El clic resulta de una perspectiva personal, de una intención voluntaria ¡Gesto de precisión con la energía ancestral del cazador!

Existe una prolongación ideológica del ojo como órgano visual que posibilita el signo fotográfico. Recordemos entonces el punto de fuga en los estudios sobre la perspectiva realizados por Alberti y su célebre cubo que delimitó las relaciones geométricas generando el *trompe l'oeil* de la representación tridimensional en una superficie plana posibilitando un desarrollo del realismo desde el dibujo que va a irradiar la totalidad del mundo pictórico. Vemos entonces como este clic deviene semántico pues la imagen capturada habla de muchas más cosas que de la geometría espacial del encuadre. El vector temporal es también fijado con este gesto y de él depende la comprensión de la imagen. Se transmiten emociones cuyos valores siguen inmersos en este acto decisivo de la toma de vista. Sin embargo pareciera que esta visualización centrada se limitara a una visión como de Cíclope porque aunque se considere que la fotografía es un instrumento idóneo para conocer otras instancias sociológicas, la óptica geométrica de solo dos planos nos lleva a aniquilar otros sentidos de aprehensión de la realidad, es una percepción que filtra exclusivamente la observación visual de universos por comprender. Empero, ello facilita una función social definida porque existe un carácter documental que le otorga la apariencia de ser el instrumento de reproducción más fiel, más imparcial de la vida social. A pesar de estas limitaciones, la fotografía se vuelve un medio de creación capaz de recrear deseos, procrear ilusiones susceptibles de distraer las masas de su cotidiano. Clic: el momento queda fijado en un instante y para siempre. En este sentido

podemos afirmar que nuestra conciencia, nuestras expectativas, nuestra sensibilidad, lo que proyectamos como esperanzas de futuro está determinado metafóricamente de alguna manera por lo que significa la fotografía. Esta ha sido un puente magnífico entre el siglo XIX y el siglo XXI. El siglo XIX ha sido el siglo que ha inventado el concepto de realidad que todavía manejamos, el siglo XXI seguramente será el siglo de la ilusión, de lo virtual. La fotografía se ha movido justamente entre esos conceptos, el de realidad y el concepto de virtualidad, de ilusión. Por eso el trabajo de todo fotógrafo, sea consciente o no, se mueve entre dos mitos: el mito de que toda fotografía es real y el mito de que toda fotografía es incierta<sup>5</sup>.

Existe una relación implícita entre el fotógrafo y el que contempla la fotografía.

*“La imagen y el espectador se parecen.”* [Aumont, 2002].

Usualmente, en fotografía como en otras expresiones artísticas, lo tradicional o lo predecible enmascara lo novedoso o lo experimental. Las barreras culturales formadas por editores, galeristas, críticos y otros patrocinadores representan factores decisivos. Las realizaciones que trascienden socialmente validan los géneros. Se crean categorías, se establecen jerarquías genéricas: Retratos, desnudos, paisajes y bodegones en la categoría artística. La fotografía documental se divide en reportaje y fotoperiodismo. Los disidentes son los que se preocupan únicamente por la experimentación creativa, alejando a menudo sus proyectos del éxito económico. Impulsados por la aspiración de expandir el lenguaje del médium, estos autores toman riesgos. Los logros adquiridos, tantos expresivos como técnicos, son empujados por estos experimentadores. Este deseo de captar lo

---

<sup>5</sup> LÓPEZ, Manuel, “Lo que yo hago es vacunar al espectador: Joan Fontcuberta”, Artículo en la revista FOTO, Marzo 1999.

implícito, lo oscuro, va formando un imaginario fotográfico genuino. Se suele decir que el arte, empuja las fronteras del médium tanto técnicas como expresivas. Se establece una competencia en el campo icónico, entre lo pictural y lo fotográfico. Es usual referirse a la fotografía como un arte que no posee sentido en sí mismo, un arte intermedio como lo denomina el sociólogo Pierre Bourdieu, un arte que no significa sino que es un fiel reflejo de lo real. La fotografía en la teoría actual llamada *indicial* encarna el paradigma contemporáneo de las concepciones del acto fotográfico: es fundamentalmente un acto cognitivo. [Dubois, 1983: 58] La fotografía utilizada por otras disciplinas deviene una herramienta de conocimiento, de diagnóstico en medicina, etnología, ciencias, información..., etc. La fotografía se convierte en un medio fiable de conocimiento de lo real circundante ya que no se cuestiona su fiabilidad como medio directo de observación del entorno alrededor del cual muchas actividades humanas confluyen.

Es siguiendo estos senderos cognitivos que también podemos considerar la fotografía de archivo como un instrumento para conocer otras instancias, imaginar universos por comprender. Sin embargo, pocas son las fotografías que perduran en las memorias colectivas las que llegan a comunicar la esencia como lo logra hacer el arte. Mirar la historia de la fotografía con estos propósitos, sitúa la imagen en un paradigma entre veracidad histórica e interpretación expresiva del mismo médium. "*No se puede confundir la historia de la fotografía de un país con la historia de un país a través de la fotografía*". [Kossoy, 2001: Cap. 3]. Con esto se constatan dos perspectivas disimiles: historia y arte. Para el historiador, la fotografía es un instrumento de estudio de la finalidad sociológica. Para el artista la fotografía es un proceso en

elaboración continua. Sin embargo tanto para el aficionado como para el profesional pareciera que es difícil no sucumbir a una especie de bulimia consumista de imágenes. Los avances incesantes de la técnica y el abaratamiento de costos de producción han facilitado la toma de vista y lo que fuera el laboratorio analógico se ha incorporado a la cámara digital, poniendo al alcance de un clic el desfile incesante de ensayos y hallazgos fotográficos.

### **Proyección o ilusión de la realidad**

La fotografía no podría confundirse con la realidad retratada sino que se le otorgan valores de apariencia. Así, la imagen fotográfica crea un horizonte virtual. La noción de representación adquiere un carácter retórico cuyos estratos de significación son sedimentados por la historia. Su representante ocupa el lugar de lo representado. Estos aspectos favorecen que la imagen fotográfica se preste a la fetichización<sup>6</sup>. Lo que no se puede repetir, el “scoop” lo nunca visto, lo excepcional y catastrófico, ennoblecen la fotografía que encontró en las publicaciones de las revistas de actualidad, de moda, o en los periódicos, su expansión y razón industrial de ser modelo de una sociedad democrática y libertaria pero capitalista pues está al servicio de un consumismo exacerbado. La mera presencia de la imagen fotográfica invita a la imitación de un comportamiento compulsivo incentivado por el “*glamour*” convirtiéndola en instrumento infalible de promoción para la compra y venta de productos.

Las teorías modernas de la representación, elaboradas a partir del tronco común de lo analítico y de la fenomenología, han rechazado el hecho que una imagen sea considerada simplemente como un plano que se puede ver como

---

<sup>6</sup> METZ, Christian analiza cómo opera una negativa de lo real en toda fetichización sin embargo, es en la empresa fotográfica misma donde opera una conjunción entre el ejercicio de la mirada y esta fetichización.

un paisaje. Sin embargo, existen diferencias entre una imagen que representa un paisaje y lo figurado en él. Esto significa que no se puede pensar de la misma manera un cuadro y su visión. Así lo expone la tesis cartesiana fundamental de la *Dioptrique*. La visión es una imagen que no se puede ver porque es siempre la ilusión de algo o alguien. Las teorías modernas de la representación privilegian la relación entre el objeto y su representación dentro del cuadro. Representación del objeto y objeto de representación son las dos vertientes de lo objetivo y lo subjetivo. A menudo se olvida que pueden existir representaciones sin sujetos solamente representando formas y objetos.

Podemos imaginar establecer nuevas relaciones entre la forma en su sentido artístico y lo ontológico. ¿Cómo se emplaza la fotografía en el proceso de construcción de la noción de veracidad testimonial? Es porque la fotografía puede manipular objetos como formas representacionales que combinan objetos existentes o puestas en escena al igual que cosas ausentes. En una fotografía, la luz fijada en una superficie aparece como un vacío que da forma a caras, calles, paisajes, que sabemos ausentes pero que percibimos como vividos. No se trata de una perspectiva únicamente convencional, porque este fenómeno no constituye, de antemano, una regla cultural.

Hay que distinguir no solo el concepto de representación y la idea clásica de mimesis, sino también la idea moderna de significación. [Peirce, 1978]. Contrariamente a lo expresado por toda teoría mimética, representar no se limita a la producción de una copia, puesto que una obra puede representar algo ausente.

La significación al contrario, es una operación que incluye un intérprete, poniendo en relación un signo y un objeto. La fotografía del humo no es el signo del fuego porque tiene que existir una representación previa por hábitos o por experiencia para que se comprenda el signo más no la fotografía. La diferencia entre signo y representación es que un signo puede variar sin afectar lo que significa mientras que una representación no puede ser afectada sin perturbar lo que representa. Significar es entonces, asociar un signo a un objeto por el intermediario de uno o más signos. Representar es acordar una presencia a una ausencia y viceversa. En el signo, la presencia se esfuma detrás de la relación: en la representación no hay más nada que una relación entre lo presente y lo ausente<sup>7</sup>. [Debray, 1992: 21].

Las diferencias entre la realidad y la fotografía transfieren la cuestión a la noción de lo documental, al andamiaje epistemológico. [Formiguera, 2002]. Es porque coexiste un parecido muy cercano con la percepción diaria del mundo, alejándose así de formas como la pintura, el dibujo y la escultura, que emerge este atributo. A pesar de reconocer el sujeto de una imagen fotográfica, se permiten distorsiones codificadas como la ausencia de color, un ángulo peculiar de vista o una ausencia de luz. Partir de la luz es una opinión defendida también de manera distinta que muestra como la tradición del pensamiento desde Platón, basa la epistemología de la filosofía occidental en el fenómeno lumínico<sup>8</sup>[Blumenberg, 2008]. Estas diferencias desaparecen cuando la representación muestra la esencia de lo retratado más que una interpretación distintiva. Existe, sin embargo, un aura que trasciende el perfil

---

<sup>7</sup> *"Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir~ para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos su último suspiro pero ellos dan su última mirada".* DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>8</sup> *"La luz se ha constituido en metáfora de la verdad, y el ojo, en el elemento que ha dado acceso a dicha luz."* BLUMENBERG, Hans, *La legitimación de la edad moderna*, Valencia, Pre-textos, 2008.

hipotético del campo investigativo. Evidentemente, toda representación está abierta a la interpretación y puede ciertamente ser utilizada como signo. En la mimesis, la representación es una relación entre objeto y forma.

Estas reflexiones se enraízan en el contexto sociológico contemporáneo de la noción de espectáculo. Este espacio se crea a lo largo de las décadas comprendidas entre mediados del Siglo XIX y principios del siglo XX, en el cual los espectáculos ilusionistas han servido de excusa para burlar la misma credibilidad capaz de generar la captación de esta ilusión de realidad que provoca el invento de la fotografía. [Debord, 2000].

Las nociones de realidad y su relación con el referente sociocultural relatado en la historia posicionan la imagen en una encrucijada. La imagen fotográfica es fundadora de criterios de construcción de identidad. Sin embargo, existe una brecha entre veracidad testimonial y la construcción de la noción de documento histórico. El análisis iconológico localiza este debate en la esfera de la interpretación. Lo que se busca es localizar la noción de significado que va dibujando su propio contenido. Entre veracidad testimonial y documento histórico, la fotografía va fijando criterios de construcción de identidad por la cual se pueda localizar la noción de significado, de contenido en la interpretación y definir tres lazos interpretativos de la imagen: lo iconológico, lo interpretativo y sus valores. [Panofsky, 1976].

Desde el punto de vista de la teoría de la significación, toda representación es significativa y se presta a una interpretación. Todos los medios de representación pasan por medios objetivos como lo son la perspectiva, la profundidad de campo, las proporciones, son medios construidos, interpretativos, que toman sentidos nada más que bajo la mirada de una

visión acostumbrada. No representan inmediatamente lo real porque necesitan de un intérprete. [Panofsky, 1976]. El fotógrafo ha de captar una situación ambientada que transmita una atmósfera que logre superar la realidad de los objetos. Así, la magia de la fotografía cuyo poder de convicción logra transformar la realidad del medio documental se convierte en señal persuasiva porque forja una evidencia irrefutable a partir de los testimonios fotográficos que cumple la misión de acallar cualquier suspicacia. Desde los inicios del arte del retrato fotográfico los estudios dedicados a la fotografía del siglo XIX han instaurado el retoque. Uno de los más reconocidos en París era el estudio Nadar, en Medellín los estudios “Rodríguez” abrieron un departamento dedicado al arte del retoque de las placas de Daguerrotipo. También más tarde, se embellecieron las “*Carte de Visite*” como lo requería su uso de presentación mundana. Estos retoques fotográficos jugaron un rol de apertura social en los estrechos círculos de poder. Existió en estos pioneros, todo un ejército de hábiles artistas del “*retrato iluminado*” que desde la trastienda del estudio fotográfico, se empleó en colorear a mano retratos y paisajes inaugurando antes de la hora la fotografía a color. Este género del retrato heredó de la pintura la ambientación con telón de fondos bidimensionales, el uso de utilería, maquillaje y vestuario para ennoblecer a los retratados. La pose imita entonces los ademanes heredados de bustos y compostura del arte escultórico. El cuidado estético del encuadre y el uso de una iluminación cenital ayudaron a suavizar los rasgos y las líneas de expresión para que los rostros puedan ofrecer a la posteridad una sonrisa atemporal y sobre todo orgullosa de sí y pudiente. Esta tradición del retrato perdura en los pocos estudios de fotografía que han

resistido al cambio digital de la técnica análoga y en los muchos que han pasado a la herramienta digital (Photoshop...). Los retratos de bodas, celebraciones de quince años en Latino América y bautizos, ofrecen álbumes determinados donde se escoge el fondo, el lugar natural o retocado para las diferentes poses de la pareja de recién casados solos o con sus respectivos familiares. Aquí la práctica del retoque hace parte del plus estético que muchas veces es la característica publicitada por la firma del estudio en cuestión. Existe un convencionalismo que desde las poses, la iluminación natural y el vestuario persiste en imitar cuadros costumbristas cuyo propósito es augurar a los clientes felicidad y prosperidad. Las grandes empresas multinacionales siguen exhibiendo en sus galerías y despachos, retratos de los fundadores como si de próceres políticos se tratara.

El género del retrato derivó también muy pronto en la fotografía de identidad. En la mitad del siglo XX, los avances de la técnica inundaron las ciudades de máquinas automáticas de retratos de identidad llamadas "fotomatón". Estos retratos ya responden a códigos establecidos por las diferentes oficinas de control ciudadano como la Registraduría, el DAS, los Consulados para la otorgación de visas o cédulas de extranjería de permanencia en los países de elección de viaje. El fondo debe ser neutro, usualmente azul, la fotografía a color de unas medidas bien específicas y a veces diferentes según las oficinas que solicitan el retrato de identidad. Pero se sigue puliendo las imperfecciones de los rasgos con la herramienta digital Photoshop que ha remplazado las hábiles pinceladas de los retoques a manos mencionados. Es curioso constatar que el consulado Francés ha establecido recientemente normas de pose y aderezos para los retratos de identidad solicitados para sus

estadías en ese país. En estas fotografías de identidad consular se prohíbe sonreír, la frente del sujeto debe ocupar una cierta cantidad de espacio estipulada en el encuadre, se debe llevar una chaqueta oscura y el porte de gafas debe ser tomado sin lentes para evitar los reflejos. Curiosamente, se acepta el retoque lumínico y el del aspecto estético, se pueden difuminar sombras marcadas, pulir arrugas e imperfecciones de la piel como cicatrices, se tiñen canas etc....

El medio de información y comunicación confluyen para formar una noción histórica de realidad. El espectador mediatizado consulta el mundo visual en los periódicos, los libros, los álbumes, los archivos o las colecciones de fotos. Desde este pedestal ejercemos de público privilegiado porque se suelen emitir juicios constantes que van forjando una apreciación a veces inconscientemente. Estamos acostumbrados desde nuestra posición de consumidor de imágenes a examinar la sociedad con ojos de experto. Asumimos el rol de "*connaisseur*". Se acepta así como espejo propio una idea o un gusto que nos va a pertenecer poco a poco. La fotografía verifica con una imagen lo que se materializa en un primer momento de intuición no ausente de las nociones de producto y consumo.

Heredado del siglo XIX, se evidencia un peculiar solapamiento entre los términos de visualización y realidad lo que facilitó el desarrollo de una perspectiva unificada, proyectada hacia una era tecnológica. Aquel siglo de las luces, fue también una época propicia a la noción de espectáculo, porque con las ciencias y las tecnologías nacientes, germinaba un mundo-simulacro. Desde esta época se asume la tecnología como elemento consustancial al progreso y al futuro. Por ello, aprendimos a mentir a nuestros sentidos, y a

preocuparnos por ellos aunque hagamos de cada paso una atracción de feria. Aquella técnica de fotogramas por metros que impregnaron nuestras retenciones retinianas, el cinematógrafo cambio nuestra relación al mundo. En esta carrera hacia la captación de la realidad, la fotografía supuso un importante hito, liberando en parte a la pintura del yugo del mimetismo.

Pero los fotógrafos en absoluto se conformaron con retratar la realidad pues descubrieron pronto el placer de fabricarla como ya lo referimos anteriormente. No tardó en descubrirse el gran potencial para la ficción del nuevo soporte. Antes incluso de la aparición de los primeros fotomontajes a mediados del siglo XIX de artistas notables como Oscar Gustave Reijlander<sup>9</sup> o Peach Robinson,<sup>10</sup> uno de sus inventores se atrevió a desnaturalizar el entorno con su cámara. El fotógrafo Hippolyte Bayard,<sup>11</sup> inventor de los primeros métodos de imprimir positivos sobre papel, batalló contra la actitud del gobierno Francés que le excluyó de la gloria al premiar al pintor Louis Daguerre como inventor de la fotografía. Este pionero propuso el primer y singular fotomontaje de la historia: "*Autorretrato con hombre ahogado*" (1840) donde el fotógrafo se retrató a sí mismo como un cadáver recuperado del río, probablemente en la morgue. Remató su simbólico suicidio escribiendo una nota en el reverso de la foto. Se anticipa, en este ejemplo, un placer propio de nuestro tiempo que es la virtualización de la noción de realidad. El aspecto realista del sistema de representación fotográfico permite un formalismo que permite una proyección virtual antes no experimentada por ningún medio de representación. La imagen del mundo se corrige, se manipula o recrea según

---

<sup>9</sup> ELLIOTT, David, Oscar Gustave Reijlander: 1813-1875, Sweden, Modern Museum / Royal Photographic Society, 1998.

<sup>10</sup> Artículo en Catálogo de exposición, "Peach Robinson. British Journal of Photography July 14<sup>th</sup>", Edinburgh: The Photographic Convention of the United Kingdom, July 10, 1899, 1999, p. 437.

<sup>11</sup> BEATON, Cecil y GAIL, Buckland, The Magic Image. The Genius of Photography from 1839 to the present day. Boston: Little Brown and Co. Editor, 1975.

los intereses de los diferentes núcleos comunicacionales de los usuarios de cada red social.

Entre la visualización y la espontaneidad de la toma de vista se construye nuestra memoria colectiva, reminiscencias compartidas. A partir de allí se fijan visiones que son dinámicas colectivas porque crean pertenencias culturales. Estas reminiscencias se aglutinan en el cimiento del reconocimiento identitario. La visión-historia es mediada por valores socioculturales que están sumergidos en la imagen latente y subjetiva que aureola toda fotografía por más realista que parezca. No hay imaginación sin alguien para imaginarse, no hay visión sin alguien para ver, ni tacto sin alguien para tocar: estas representaciones son indisociables de sí, porque contribuyen a constituirse.

A partir de estas reflexiones se puede concluir que en la era tecnológica, la representación reagrupa en gran parte la dimensión psicológica desde su elaboración en una conciencia o en un sistema perceptivo. La virtualización mediática consiste en una realidad cuya escala "implosiona" a partir de la imagen fotográfica. En la era contemporánea la creencia en el objeto mediático transforma la percepción del entorno y la inserción del sujeto en su perspectiva misma. "*De quien son estos ojos que están viendo*" uno se puede preguntar como lo hace tantas veces el poeta Fernando Pessoa. Sin embargo, el resultado de querer fijar el instante nunca está ausente de valores o nociones de producto y consumo. Existen simultáneamente objetos y acontecimientos. Mientras que los objetos son cosas que representan lo fotografiado, los eventos son presencias de estas cosas o presencias de objetos. Un evento sería una presencia de las cosas en el mundo. De un

punto de vista estético, lo ilusorio trasciende lo verdadero.<sup>12</sup> En este sentido, objetos y acontecimientos se vuelven similares, pertenecen al mismo régimen, el sistema objetivo, el de la acumulación. Sin embargo objetos y eventos son equivalentes en el universo de las cosas sin pertenecer por este hecho a la misma categorización, las cosas son formales porque desvelan ausencia o presencia que triangulan sus relaciones estéticas cuando están mediatizadas por la técnica fotográfica.

### **Nuevas relaciones socio-culturales: De lo químico a lo digital**

Los factores significativos puestos en funcionamiento tienden a una connotación poética dual. Por un lado la dialéctica entre el ocultar y el mostrar y, por otro, la utilización de la luz como paradójico instrumento del ocultamiento. La luz no es un agente de descubrimiento, sino un instrumento práctico de camuflaje. Este elemento no es un descubrimiento sino que pertenece a una tradición pictórica.

Desde Velásquez o Goya existe una tradición que ha ido educando la mirada contemporánea, y cuya heredera sigue siendo la fotografía porque es capaz de extraer analogías de las cosas más disimiles. Anticipa la manera característica de percepción estimulada por las impresiones de plata. La realidad empieza a ser comprendida como una escritura que necesita decodificarse.

Por otro lado, la condición actual del desarrollo tecnológico-virtual establece nuevas relaciones socioculturales que posicionan nuevos valores como la globalización, la simultaneidad o la atemporalidad del uso masivo de la imagen. Fotografía, cine, televisión, ordenadores han, en solo medio siglo,

---

<sup>12</sup> MORIZOT, Jacques, "Illusion, trompe-l'oeil, simulation", Paris: Revue Française d'Esthétique # 3, Noviembre 2008, p. 2.

cambiado de alquimia. Hemos pasado de lo químico a lo numérico. Las máquinas de la visión han tomado el relevo de la confección de la imagen a la antigua usanza, labradas a mano. Una nueva poética viene a reorganizar el panorama general de las artes visuales y de la sociología. Se trata de la “*Video-esfera*” de la cual habla Régis Debray<sup>13</sup>, revolución técnica y moral que no marca el apogeo de la sociedad del espectáculo sino su fin, siendo la técnica fotográfica el eslabón inicial de esta esfera de conocimiento que inició con el invento de Niepce que desde la Academia de las Ciencias fue pronunciado por el estado francés en la declaración de Arago el 18 de Agosto 1839 como el nacimiento de un nuevo instrumento para el estudio de la naturaleza. “*A partir de hoy la pintura ha muerto*” es la sentencia que los botánicos, los astrónomos y los arqueólogos decretaron cuando apareció la técnica fotográfica siendo en definitiva el inicio del meollo de la evolución hacia la abstracción del arte contemporáneo que liberó al arte del yugo realista de la reproducción del entorno. Hay que esperar la ley del 11 de marzo 1957 para que se asimilara la fotografía a las obras del espíritu y poder así protegerla como lo son las obras literarias o el arte. Este procedimiento fotomecánico había cometido el sacrilegio de introducir un automatismo al seno de lo vital, de lo impalpable en la creación de la imagen. Lo repetible de esta operación mecánica de la toma de vista fue rechazado durante décadas a pesar de ser el principio de una democratización. Con su lema “*Press the button, we do the rest*” -¡Por un dólar!- Kodak revolucionó la imagen como lo hizo también Martin Luther King con la letra sagrada. Hoy le debemos este incesante bombardeo de vistas que han hecho de lo excepcional algo

---

<sup>13</sup> DEBRAY, Régis. Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident. Livre III, L’après spectacle, Paris Gallimard, 1992, p.361.

cuotidiano. El poder de la imagen decae con la democratización de la capacidad de producción instantánea de la imagen digital. Desde la tradición pictórica, la pintura revela un universo ícono sin embargo con la captura instantánea de la realidad, la fotografía se empodera de una carga indicial.

Por ello existen cruces de pensamiento en la reflexión del siglo XX entre la filosofía, la sociología y la historia del arte, que hacen surgir disciplinas nuevas como los estudios visuales. El historiador de arte W. J. T. Mitchell señala, en este orden de ideas, cómo las formaciones históricas y socioculturales devienen un constructo visual que opera en doble sentido<sup>14</sup>. Existe una complejidad del tejido socio-cultural que nos rodea que no puede ser comprendida por el egocentrismo ocular occidental. Se forja una sospecha de la visión como herramienta de conocimiento del mundo porque si hubiera una plena coincidencia entre lo real y su representación no se necesitaría el filtro intelectual de la interpretación teórica. [Innerarity, 2004].

Por su lado, Martin Jay, historiador de las ideas de la Escuela de Frankfurt, propone una arqueología del saber sobre el lugar ocupado por la visión en la tradición occidental. Este catedrático contemporáneo define el impacto sociológico de la fotografía de la manera siguiente: *“En lugar de ser conceptualizada como la antítesis realista de la producción de imágenes artificiales, la imagen fotográfica puede entenderse, al menos en parte, como una estación estética en el camino entre el arte no-Albertiniano.”*<sup>15</sup>

Siendo el arte- no Albertiniano una representación cuya perspectiva es plana, que no busca la profundidad tri-dimensional, no conoce o ignora deliberadamente la atracción geométrica del punto de fuga en su

---

<sup>14</sup> MITCHELL, William J. Thomas, El lenguaje de las imágenes, Chicago, Editorial Universidad de Chicago, 1980.

<sup>15</sup> JAY, Martín, Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Traducido por F. López Martín, Madrid, Akal, Colección Estudios Visuales, 2008.

composición. Por oposición a la profundidad de campo que habla de temporalidad desde el espacio, en el lenguaje de todas estas estéticas no-Albertinianas, existe una frontalidad que significa lo eterno: el plano expresa el ser desde su esencia: lo intemporal. Como ejemplo podemos citar la postura de los personajes en los mosaicos Bizantinos, o la frontalidad del punto de vista de las escenas en los frescos religiosos del Medioevo. Curiosamente desde siempre en la fotografía ha persistido la pose frontal como ademán natural en la sonrisa que instintivamente se le regala a todo objetivo.

### **Consideraciones finales**

La relación entre la fotografía y la verdad, fundamento de la ilusión óptica sigue interesando sociólogos, historiadores o filósofos de las corrientes de los estudios visuales que inquieren a propósito del impacto sobre la sociedad del nuevo invento.

La apariencia de las cosas es el resultado de una construcción social e histórica. Así se constata que el hombre tiene mucha dificultad en trascender sus propios límites de observación que son ámbito socio-cultural de representación. La fotografía sigue teniendo un valor testimonial difícil de refutar porque adquirió su reputación de testigo ocular de lo acontecido<sup>16</sup>:

*“El siglo XIX fue testigo de una serie de estadios en el progreso de una vasta aspiración que surge como la quintaesencia de la ideología burguesa de la representación. Del diorama de Daguerre al Kinetógrafo de Edison, cada etapa de la prehistoria del cine se concibió por parte de sus iniciadores –y de sus publicistas- como representante de su clase social, como un nuevo paso*

---

<sup>16</sup> MAYNARD, Patrick, “Dessiner et photographe: le rôle de la causalité dans la dépeinture”, Ontario: Revue Française d’Esthétique, 2011.

*en la “re-creación” de la realidad, hacia la “perfecta ilusión” del mundo perceptivo*”.<sup>17</sup>

En aquel efecto visualizador de estas impresiones de plata, se aprecia la manera en que una fotografía teje, a partir de la espontaneidad del “*momento decisivo*,” un verdadero simulacro socio-cultural. Lo registrado sella una irrefutable visión personal que se queda en la memoria como documento objetivo. Es así como las imágenes devienen objetos cuyas formas fijan valores en la visión de la cultura de consumo que nos rige. Por ella se tiende hacia la anticipación de nuevas sociedades globales. ¡Cómo algo que revela tanto guarda a su vez un universo por revelar en el vaho del espejo sin azogue de la mirada sociológica!

Desde 1834 se sigue apreciando aquel reflejo que incide en la realidad con su intervención fragmentada. La sonrisa capturada por la instantánea del “amateur” aún revela aquel detalle anodino, otorgándole al médium valores indiscriminados en la jerarquía psicológica del mundo contemporáneo del espectáculo. [Deborde: 1967]. Formas que siguen plasmando esta ilusión que se reinventa desde su constante interpretación.

La fotografía en su encrucijada representativa es una incursión en el flujo del tiempo. En destellos de flash, se fragmenta una visión. Desde la cámara obscura, la noción de realidad produce un verdadero vértigo cuando se aprecia el juego de ausencia y presencia de una subjetividad cuyo lenguaje sigue enfocado en la brecha histórica entre enunciados objetivos y códigos artísticos, memoria y poder.

---

<sup>17</sup> BURCH, Noël, El tragaluz del infinito, Barcelona, Cátedra. Signo e imagen, 1987.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **FILMOGRAFIA**

ASSOULINE, Pierre, Entrevista a Henry Cartier Bresson, Reflejo en el ojo, Paris, 1995.

O BYRNE, Raphael, Just plain love, película sobre CARTIER BRESSON Henri. Henri Cartier-Bresson society website, Consultada en YouTube, 2001.

VAN ZELE, Michel, Película sobre Alberto Giacometti, Consultada en YouTube, 2001.

### **LIBROS**

AUMONT, Jacques, La imagen, Buenos Aires, Paidós, 2002.

BARTHES, Roland, La cámara lúcida, Traducción de J. Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, El pintor de la vida moderna, Bogotá, El ancla, 1863-1995.

BAZIN, André, Qu'est-ce que le cinéma?, Paris, Le Cerf, 1985.

BEATON, Cecil y GAIL, Buckland, The Magic Image. The Genius of Photography from 1839 to the present day, Boston, Little Brown and Co. Editor, 1975.

BENOIST, Jocelyn, Représentations sans objet. Aux origines de la phénoménologie et de la philosophie analytique, Paris, P.U.F, 2001.

BLUMENBERG, Hans, La legitimación de la edad moderna, Valencia, Pre-textos, 2008.

BURCH, Noël, El tragaluz del infinito, Barcelona, Colección, Signo e imagen, Cátedra. 1987.

BREA, José Luis, Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image, Madrid, Akal, 2010.

\_\_\_\_\_, Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Madrid, Akal, 2005.

DEBRAY, Régis, Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident, Paris, Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_, Transmitir, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Lo que vemos, lo que nos mira, Buenos Aires, Mannantial, 2002.

\_\_\_\_\_, Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

DUBOIS, Philippe, L'acte photographique, Bruxelles, Labor, 1983.

FONTCUBERTA, Joan, La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FRANCE, Anatole, Le jardin d'Épicure, Paris, Calmann-Levy, 1894.

FREUND, Gisèle, La photographie en France au XIX siècle, Paris, La Maison des amis des livres/A. Monnier, 1936.

GONZÁLEZ, Labra, Introducción a la psicología del pensamiento, Madrid, Trotta, 1998.

HABERMAS, Jurgen, Pensamiento postmetafísico, Madrid, Taurus, 1988.

INNERARITY, Daniel, La sociedad invisible, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

JAY, Martin, Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Colección Estudios Visuales, Madrid, Akal, 2008.

JOLY, Martine, L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe, Paris, Nathan, 2005.

LACAN, Jacques, Escritos 1, México, Siglo XXI, 2005.

LYOTARD, Jean-François, Discurso-Figura, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MITCHELL, William J. Thomas, Teoría de la imagen, Madrid, Akal, 1972-2012.

PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

\_\_\_\_\_, La perspective comme forme symbolique et autres essais, Paris, Edition de Minuit, 1976.

PEIRCE SANDERS, Charles, Écrits sur le signe, Paris, Le Seuil, 1978.

SERRES, Michel, Hermes 1. La comunicación, Barcelona, Anthropos, 1996.

TIRADO TUR, Juan R, Velázquez, Madrid, Susaeta, 1990.

WHITE, Hayden, The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

XUAN THUAN, Trinh, La Mélodie secrète: et l'homme créa l'univers. Paris, Fayard, 1988.

## **CAPITULO EN LIBROS**

ARNAL, Ariel, "Construyendo símbolos. La fotografía política en México: 1865-1911", Volumen 9. México, Cultura Visual en América latina. 1998.

ARNHEIM, Rudolf, "Arte y Percepción Visual", Capítulo VI, Psicología de la Visión Creadora. 1957, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

BERGSON, Henri, “ L'évolution créatrice”, Collection: Les Oeuvres. Paris, P.U.F, 1959, p.566-570.

BOURDIEU, Pierre, (Compilación), “La fotografía: un arte intermedio”, Capitulo: Imágenes y fantasma escrito por Robert Castel, México, Nueva Imagen, 1979, p. 354.

FRASER, A.C, “Essay concerning Human Understanding”, Londres, Oxford Press, 1894, p. 211-212.

HALL, Stuart, “Representation: Cultural Representations and Signifying Practices”, Capítulo 1, Londres, Sage Publications, 1997, p. 13-74.

KOSSOY, Boris, “Fotografía e historia: Las fuentes fotográficas y los estudios históricos”. Capítulo 3, México, Biblioteca de la mirada, 2001.

RAMIREZ BACCA, Renzo, “Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiador en las ciencias sociales” Capitulo 6: Análisis de las fuentes fotográficas, Medellín, Libro de la Facultad de ciencias Humanas y económicas, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 124-128.

SONTAG, Susan, “Sobre la fotografía”, Traducción de C. Gardini, Bogotá, Alfaguara, 2005, p. 226.

## **ARTICULOS EN REVISTAS**

CABESTAN, Philippe, “Les images sont toutes de la même famille. De l'unité de l'imagination ”, Artículo en la Revue Alter #4, Paris, Espace et imagination, 1996, p. 69-122.

CROMER, Gabriel, « Le secret du physionotrace, la curieuse machine á dessiné ». Paris, Bulletin de la Société du Vieux papier, Octobre 1925, p. 477-484.

DEBORD, Guy, "La Sociedad del Espectáculo", Madrid, Revista Observaciones Filosóficas, 1967-2000.

FORMIGUERA, Pere y FONTCUBERTA, Joan, "Fauna: los trucos del mago", Madrid, Revista Foto # 239, Noviembre 2002.

GARDUÑO, Gustavo, "La Epistemología de la Comunicación en Michel Serres", Artículo en Cinta Moebio # 31, México: UNAM. 2008, p.23-37.

MAYNARD, Patrick, "Dessiner et photographe: le rôle de la causalité dans la dépeintion", Artículo en la Revue Française d'Esthétique. Western Ontario, University of Ontario, 2011.

MONTES SERRANO, "Carlos Panofsky, Gombrich y la miseria del historicismo", La Coruña, Boletín Académico de Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, 1987.

STEINER, Otto, "Fotografía subjetiva", Artículo en la Revista Arte, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2007.

VEGA, Amparo, "Perspectivas de la estética y la política en J.F. Lyotard", Artículo en la revista Estudios Sociales #35, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2010.

## **CATALOGO DE EXPOSICION**

BEAR, Jordan, ROSENHEIM, Jeff L. y GONZÁLEZ, Chema, Catálogo de exposición sobre "Walker Evans", Madrid, Universidad de Columbia y La fundación Mapfre, 2011.

ELLIOTT, David, "Oscar Gustave. 1813-1875", Catálogo de exposición del Modern Museum, Sweden, Royal Photographic Society, 1998.

NEWHALL, Beaumont, "Photography (1839-1937)", Catálogo de exposición. New York, Museum of Modern Art, 1937.

GIACOMETTI, Alberto, Catálogo de exposición, New York, The Museum of Modern Art, 2001-2002.

## **CIBERGRAFÍA**

<http://www.ucm.es/info/multidoc/>

<http://www.persee.fr/web/revues/home>

<http://www.hdl.handle.net/2183/5143>

[http://www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.es/.](http://www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.es/)

<http://www.Joseluisbrea.net/ediciones66/erapost.pdf>. Publicado en marzo 2009.

<http://www.editions.ehess.fr/revues/annales-histoire-sciences-sociales/>

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revues/ahess>

[http://www.rev.estudiosvisuales.net/.](http://www.rev.estudiosvisuales.net/)

<http://www.moebio.uchile.cl/31/garduno.html>

<http://www.res.uniandes.edu.co>

[http://puj-portal.javeriana.edu.co/portal/page/portal/sociales/revista-\\_memoria\\_y\\_sociedad](http://puj-portal.javeriana.edu.co/portal/page/portal/sociales/revista-_memoria_y_sociedad)

<http://www.revue-alter.org>

<http://www.photohastings.org>

<http://www.jstor.org>

<http://www.ehess.fr/fr/ressources-documentaires/>

<http://www.goviernodigital.inah.gob.mx>

<http://vlib.iue.it/history/index.html>