

Foto/Carlos Mario Iema. ¡Que viva Andrés Caicedo!, 2007



REFLEXIONES SOBRE UN MODELO AUTORIAL



PARA LA HISTORIA DE LA
FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA

REFLEXIONES SOBRE UN MODELO AUTORIAL



PARA LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA

Por: Santiago Rueda Fajardo*

sruedafajardo@yahoo.com

Resumen

Las historias fundacionales del medio fotográfico fueron escritas en el modelo autorial cuya creación se le atribuye a Beaumont Newhall. Este tipo de relatos históricos presentan síntomas de desgaste, en especial ante el surgimiento de nuevos modos de investigación. En nuestro país, donde la historia de la fotografía es un campo de estudios muy reciente, el modelo autorial apenas ha sido utilizado y tiene una aplicación vigente, especialmente si se le emplea en un modelo de investigación multidisciplinar. Este escrito tiene por objeto describir y proponer los posibles nuevos modelos y los beneficios que puede aportar, en especial si se utiliza apoyándose en la interpretación iconológica.

Palabras clave

Historia; fotografía; autoría; Colombia; artes visuales; siglo XX.

Abstract

The historical foundations of the photographic media were written under the principles of the authoring model whose creation is attributed Beaumont Newhall. This kind of historical documents present worn symptoms, specially in regard to the emergence of new research methods. In our country, where the history of photography is a very recent field of study, the authoring method has rarely been used and has a current application, specifically if it is applied in a multi-disciplinary research method. This paper intends to describe one propose new possible ways of using the authoring model and the benefits that it may bring specially, if it is used and supported on the iconologist interpretation.

key words:

History, Photography, Authorship, Colombia, Visual Arts, Twentieth Century

*Doctor *cum laude* en teoría, historia y crítica de las artes. Universidad de Barcelona, España. PGC in Design and Media Arts, University of Westminster, Londres, Inglaterra. Maestro en artes plásticas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y Politécnico Gran Colombiano.



Arqueología y crónica

A Beaumont Newhall se le reconoce como el primer historiador de la fotografía¹. En 1937 Alfred Barr, director del MOMA de Nueva York encargó a Newhall la realización de una importante exposición –que coincidía con los primeros cien años de existencia del medio– la cuál estuvo acompañada del catálogo *Fotografía: 1839-1937*, que constituyó la base para su *Historia de la fotografía*², publicada originalmente en 1949. En esta última Newhall abordó el difícil problema de escribir la historia de una herramienta técnica, considerada un arte, que excede una categorización similar a la que podría dársele a la escultura, la música o la poesía y que servía –y sirve– para fines tan disímiles entre sí como la medicina, la publicidad, el reportaje, la botánica, la balística, la práctica forense y la criminología, entre muchísimas otras áreas de aplicación. Newhall optó por establecer un relato basado en los autores más reconocidos del medio en Europa y Estados Unidos, realizando una arqueología del medio y manteniendo cuidadosamente un equilibrado balance, donde se abstuvo de emitir juicios que favorecieran períodos o países, centrándose en figuras particulares, aquellas personalidades que entendieron la práctica fotográfica como la oportunidad de conjugar arte, humanismo, ciencia y tecnología. Al escribir una historia de autores, Newhall estableció un modelo tan influyente que hasta el día de hoy es el que han seguido la mayoría de los historiadores de la fotografía.

Hoy en día el “modelo Newhall,” al que podríamos llamar un modelo autorial, como cabe esperarse, presenta varios síntomas de desgaste. A las historias autoriales, y esto se aplica no sólo a las de la fotografía, se les critica su momificación de los creadores, quienes van incorporándose lentamente a un panteón de los grandes maestros, a medida que coleccionistas, museos, editoriales y galeristas les van dando su visto bueno y les posicionan simbólicamente y económicamente³. A esto debe sumársele el exagerado énfasis en estos relatos por resaltar los rasgos personales de los creadores y, el abuso del aparataje teórico que barniza de aura artística sus creaciones, desvinculándolas de los hechos y las ideologías que las producen.

1 Riego, Bernardo. (2004). “De la “escuela Newhall” a las “historias” de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro.” En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

2 Newhall, Beaumont. (2002). *Fotografía Documental*. En: *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.

3 Riego, Ibid., pp. 49-50.

Estos defectos que han contribuido directa o indirectamente a la pobre comprensión del fenómeno fotográfico se han hecho más evidentes en los últimos años, cuando las prácticas fotográficas especializadas, los archivos públicos y privados, los álbumes familiares y las fotografías anónimas se han convertido en los principales objetos de estudio, en ocasiones, gracias a que las historias de los grandes autores ya han sido recogidas, en especial en importantes centros internacionales.

Sin embargo, y como veremos a continuación, el modelo autorial fortalecido con la experiencia que la nueva historia de la fotografía propone, se presenta aún hoy en día como un tipo de relato útil y válido en la construcción de la foto-historia en nuestro país, donde ni siquiera se han escrito las historias de vida de los creadores.

Estudios históricos sobre la fotografía en Colombia

Debido a la estructuración de la academia colombiana, los historiadores tradicionales han sido reticentes al estudio de la fotografía y de la cultura visual en general, prestando poca atención a volúmenes de información muy importantes. No se exagera si se afirma que los historiadores colombianos han ignorado sistemáticamente a la fotografía, aunque debe reconocerse que gracias al predominio e importancia de los medios audiovisuales en la actualidad, esta actitud se está modificando. Desde la institucionalización de la crítica de arte en Colombia, sucedida gracias a la llegada de inmigrantes europeos como Casimiro Eiger y Walter Engel, y a la llegada al país de la argentina Marta Traba en los años 50, a la fotografía se le ha prestado una atención tangencial. Debe reconocerse que el talento y la diversidad artística colombiana, poco conocidos tanto dentro como fuera de sus fronteras, incidieron en que los críticos se hayan dedicado casi en exclusividad al trabajo de pintores, escultores, grabadores y ceramistas, dejando a un lado a la fotografía.

Los críticos de arte activos en la década de 1970, como Germán Rubiano, Álvaro Medina, Darío Ruiz, Miguel González y José Hernán Aguilar, prestaron atención ocasional a la fotografía, dedicándole un poco más de cuidado que el de sus colegas de la generación precedente, Francisco Gil Tovar, Eugenio Barney Cabrera, y los ya mencionados Eiger y Engel.

Por ello, el trabajo efectuado por Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno en las décadas de 1970 y 1980, su exposición *Historia de la fotografía en Colombia*



Autor: Manuel Díaz. Título: La Conquista del Espacio. Técnica: Fotografía a color. Dimensiones: 30x40 x 1,20m. Año: 2005.

en 1983 y el libro del mismo nombre, lanzado en 1984 por el Museo de Arte Moderno⁴ son trabajos fundacionales. Este último es aún hoy en día el único libro dedicado a cubrir los primeros cien años de la fotografía en el país, desde sus inicios hasta la década de 1950.

En las décadas siguientes se percibe más atención al desarrollo del medio, aunque no se realizaron estudios históricos o teóricos a fondo sobre períodos y fotógrafos, o análisis de las prácticas fotográficas que no pertenecieran al circuito galería-museo. Sin embargo, se encuentran estudios incipientes y aparecen trabajos relevantes. Juan Luis Mesa, Juan Carlos Jurado, Juan Alberto Gaviria, Pilar Moreno de Ángel y Santiago Londoño Vélez, se han ocupado de la historia de la fotografía colombiana del Siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Moreno de Ángel es autora del completo volumen *El daguerrotipo en Colombia*⁵, editado en el 2000. La obra se centra en la biografía de tres personajes históricos: El barón Gros, quién realizara la placa más antigua conocida en el país, *Calle del observatorio, Bogotá* (1842). El pintor y miniaturista bogotano Luis García Hevia (1816-1887) y el estadounidense John Armstrong Bennet, quién en 1848 fundará en Bogotá la primera Galería de la daguerrotipia. Santiago Londoño Vélez y Juan Alberto Gaviria han estudiado la fotografía en Antioquia. Londoño Vélez se ha consagrado a la obra de Melitón Rodríguez⁶ y Benjamín de la Calle⁷ y Gaviria realiza *El gesto y la mirada. Fotografías 1900-1950*, dedicado a los fotógrafos activos en Medellín en ese período: De la Calle, Mejía Rodríguez, Mesa y Gutiérrez.

Álvaro Medina es quizá uno de los pocos historiadores del arte que han intentado realizar el estudio de un fotógrafo activo en la Modernidad, al ocuparse del trabajo de Luis Benito Ramos. El catálogo de la exposición *40 fotos de Luis B. Ramos*, con textos de Germán Arciniegas, Rafael Maya y suyos, constituye la obra más completa que existe sobre el fotógrafo⁸.

4 Serrano, Eduardo. (1984), *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

5 Moreno de Ángel, Pilar. (2000). *El daguerrotipo en Colombia*, Bogotá: Bancafé- Fondo Cultural Cafetero.

6 Véase sus siguientes escritos: "Pioneros de la fotografía en Antioquia". *Credencial Historia*, Bogotá: Edición 75, marzo de 1996. p. 4. "Maestro de la cámara" *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Número 42. Vol. XXXIII - 1996- editado en 1997.

7 Londoño, Santiago. (1993). *Benjamín de la Calle fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República.

Debe mencionarse también *La mirada del fotógrafo. Julio A. Sánchez: Bogotá, Modernidad e imagen*⁹ de Margarita Monsalve, publicado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en Bogotá en el 2003. La *Historia de la fotografía en Colombia (1950-2000)* de Eduardo Serrano, publicada en el 2006 intentó cubrir el enorme vacío bibliográfico sobre el tema, complementando lo que Serrano había realizado veinte años atrás. Contiene un promedio de dos imágenes fotográficas por autor, incluyendo fragmentos de series clásicas como las *Prostitutas* (1972) de Fernell Franco y los *Retratos de cuerpo entero* (1978-1981) de León Ruiz, hasta las crudas fotografías de nuestra guerra actual de Jesús Abad Colorado, cumpliendo con su intención de presentar un panorama de esta práctica en el país y completa el escueto panorama de los estudios fotográficos autoriales en Colombia.

Al comparar el amplio volumen bibliográfico producido en el país sobre los artistas más conocidos, frente al limitado material sobre los fotógrafos, encontramos la evidencia de una valoración cultural diferenciada para cada campo profesional. La explicación a este hecho se debe principalmente a que los fotógrafos han ocupado históricamente un papel menor en la sociedad colombiana. Hasta la aparición de Hernán Díaz, Abdú Eljaiek y Nereo López en la década de 1960, el fotógrafo era considerado poco más que un técnico y su oficio merecía escasísima valoración. Aquellos que se dedicaban a la fotografía social y tenían sus estudios, laboratorios o casas fotográficas, obtenían el estatus que les brindaba su clientela, pero más allá de ello, su trabajo no tenía la menor valoración estética. La gran mayoría de los reporteros gráficos y algunos de los fotógrafos más importantes surgidos en el país hasta hace un par de décadas, eran muchachos de extracción campesina, quienes empezaron en este oficio como barrenderos, mensajeros o empleados de cafetería de los periódicos

8 Incluye una lista de las fotografías que Ramos publicara entre 1934 y 1939. La realización de la exposición se vio motivada por el hallazgo de un álbum del fotógrafo que se encontraba en posesión de una nieta de la hermana mayor del fotógrafo. Léase AAVV *40 fotos de Luis B. Ramos*, con textos de Germán Arciniegas, Rafael Maya y Álvaro Medina. Banco de la República, Bogotá, 1989.

9 Monsalve, Margarita. (2003). *La mirada del fotógrafo: Julio A. Sánchez: Bogotá, modernidad e imagen*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



Autor: Manuel Elías. Título: La Oración del Hombre Invisible. Técnica: Fotografía a color. Dimensiones: 20cm x 1.10m. Año: 2005

y casas fotográficas para las que trabajaran. En un país profundamente excluyente y clasista como Colombia, estos fotógrafos a pesar de la calidad e importancia de su trabajo, nunca tuvieron la misma valoración y atención que los artistas plásticos, en su mayoría miembros de familias acomodadas y que contaban con educación mucho más sofisticada.

Aún hoy en día, los fotógrafos colombianos permanecen en el olvido y el anonimato, excluidos e ignorados de los circuitos académicos artísticos y editoriales. Recoger sus historias es un proceso necesario y hace necesario volver al modelo autorial como una herramienta arqueológica de crucial importancia.

De vuelta

Establecer los principales géneros y autores en cualquier campo de estudios sirve para trazar un panorama general, a partir del cuál se pueden tratar temas particulares. En el caso de la historia de la fotografía es una labor urgente, debido a la ignorancia general que existe sobre el valor del patrimonio cultural en el país. Identificar, reconocer y rescatar el trabajo de las principales figuras activas en cada época, contribuiría a llamar la atención sobre su valor y constituiría el primer paso hacia el establecimiento de unas garantías que permitan su permanencia en el tiempo, perfilándose las singularidades individuales de esos ojos atentos que se dedicaron a registrar particularidades y sensaciones, recogiendo ideas, proyectando sueños y visiones anónimas que han circulado en esos billetes nostálgicos de la civilización, que son las fotografías.

Si los fotógrafos a estudiar están vivos, el investigador cuenta con la oportunidad de conocer de primera mano la génesis de las imágenes y las ideas que las produjeron. Esto en fotografía, donde el registro único de un instante se produce en un momento y en un lugar específico es en particular importante, y el investigador puede reducir las posibilidades de distorsión interpretativa del material elegido, precisando las finalidades originales de imágenes que no necesariamente fueron producto de una intención artística y que no iban dirigidas a un público educado visualmente de la misma forma que el actual. El conocimiento personal del autor permite saber aspectos tan diversos como las preferencias técnicas y estéticas de cada

uno, su relación con el público, sus influencias, sus condiciones laborales y sus archivos personales, entre otras cosas.

Sin embargo, el modelo autorial en fotografía presenta una paradoja. No siempre es enteramente discernible la autoría de las imágenes. No siempre una imagen “habla” por su autor y en muchas ocasiones el investigador se encuentra con “familias” de imágenes, donde no necesariamente se conoce –e incluso donde no importa- su realizador. En la historia de la fotografía podrán encontrarse imágenes en las que la ausencia de una “firma” o un sello personal, y las similitudes entre lo realizado por uno u otro fotógrafo son la constante. Un ejemplo claro del carácter de anonimato casi irreducible que tiene la fotografía, puede encontrarse al mirar conjuntamente el trabajo de los dos más grandes reporteros gráficos del país, Carlos Caicedo y Francisco Carranza. A pesar de que ambos son verdaderos maestros en la captura del instante decisivo, son tan pocas las diferencias en las elecciones del tema, la posición del fotógrafo frente al modelo, la manera de componer, que fácilmente podemos prescindir de la idea de un autor único y original a la hora de analizar sus trabajos.

Esta paradójica situación se hace más interesante al comparar la fotografía colombiana y la latinoamericana, donde aparecen las sorprendentes coincidencias temáticas y visuales entre los fotógrafos. Década tras década pueden encontrarse ejemplos de estas afinidades y paralelismos. Las fotografías de Sandra Eleta en la bahía de Portobelo en Panamá, las imágenes del cubano López Marín obtenidas en La Habana, las gráficas de Roberto Losher y Federico Fernández en Caracas, los retratos indígenas de María Cristina Orive en Guatemala, las imágenes urbanas de Óscar Pintor en Buenos Aires, los retratos heroicos de Flor Garduño y Graciela Iturbide, comparten la sencillez, simplicidad, la fraternidad con el retratado y el humanismo de la fotografía colombiana. Bien podría pensarse que algunas de estas imágenes fueron tomadas en Colombia o que sus autores fueran fotógrafos colombianos. Son de una pobreza de medios tal que reflejan la riqueza inventiva y profesional de quienes las tomaron y nos hacen cuestionarnos sobre la validez de las fronteras y las nacionalidades de estas repúblicas “inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresaran una



real peculiaridad histórica” y cuyos rasgos nacionales se fueron formando como “consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos”¹⁰.

Artistas sin serlo - áreas de análisis

Los fotógrafos por naturaleza exceden el marco habitual de lo que podría ser considerado un artista. Como ha afirmado inteligentemente Daniel Girardin “la fotografía es un arte, a veces incluso más que un arte y a menudo algo más allá del arte”¹¹. Por ello, a la fotografía no puede clasificarse y encasillarse en una historia del arte o en una historia técnica, si se quiere poder ofrecer una interpretación amplia de lo que es.

Boris Kossoy ha señalado cómo las historias clásicas de la fotografía, incluso las más recientes, están moldeadas “en un espíritu más cercano a la botánica que a las ciencias sociales”¹² siguiendo una clasificación técnica y estética que divide y categoriza las imágenes, desvinculándolas de los hechos históricos que las producen, de la ideología de sus autores y produciendo testimonios “inocentes,” que son válidos sólo si se ajustan a las normativas preconcebidas de lo que “debe ser” y lo que tenga semejanza con los modelos ya definidos.

El modelo arqueológico-autorial debe articularse entonces con los resultados obtenidos del análisis de otras fuentes igualmente importantes. Para tratar de mantener el delicado balance entre la historia de la fotografía y las fotografías de la historia, para mantener la coherencia en el relato, el investigador debe aprovechar la visión “en gran angular” que la historia del arte ofrece y que permite utilizar un enfoque multidisciplinar que incluya elementos de la teoría del arte, el análisis político-económico o la antropología visual, sin necesidad de atarse o limitarse a los discursos que definen estas disciplinas.

Cuestiones de iconografía

Curiosamente, y a pesar de parecer una metodología novedosa, la investigación multidisciplinar en cierta forma nos trae de vuelta a uno de los textos clásicos en los estudios de la historia del arte. En su ensayo “Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del renacimiento”¹³, Erwin Panofsky describe su método de interpretación en tres niveles o pasos consecutivos: Primero, la descripción

pre-iconográfica, correspondiente a una identificación de los objetos que componen una obra de arte dentro de un estilo, entendido este último como el “estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas”¹⁴. Si bien esta descripción es básicamente formalista, el segundo paso, el análisis iconográfico, profundiza en el conocimiento de los mecanismos y las ideas en la cultura que definen, influyen y contribuyen en la manera específica en que determinado tema o motivo sea representado. El conocimiento y la familiaridad con el período que se estudia y en especial con las fuentes literarias, posibilita la correcta identificación de la manera en que los temas y los conceptos son representados. El último paso, el análisis iconológico, enmarca a la obra de arte dentro de las corrientes esenciales del pensamiento humano. Éste es logrado mediante lo que Panofsky llama la intuición sintética, la capacidad subjetiva y personal, la cosmovisión de cada historiador. Se reconoce así implícitamente, la inexistencia de un dogma y una verdad absoluta, y a la historia del arte como una ciencia interpretativa en constante movimiento, que fluctúa de acuerdo a los cambios en la cultura que la produce.

Mencionaremos ahora las diferentes fuentes que complementan al modelo autorial. La primera de ellas es la producción editorial. No debe olvidarse que en gran medida llegamos a las fotografías gracias a los medios impresos que hacen uso de ellas, lo que supone además un proceso de edición y filtraje diverso, y a través del cual pueden rastrearse elementos del juicio estético, el gusto, las opiniones ideológicas y políticas de cada época. Por ello, el seguimiento a las publicaciones, a la participación de los fotógrafos en ellas, a la divulgación y difusión de las mismas es importante para realizar una historia completa de la fotografía, entendida como un proceso productivo que tiene mecanismos de circulación y un público, ya que “una buena historia de la fotografía será aquella que no hable sólo de fotos y fotógrafos, sino también de los usos sociales de las imágenes; una historia de los fotógrafos, las fotos, los intermediarios y el público, de las relaciones entre ellos”¹⁵.

En este sentido cabe recordar que la historia de los canales de producción y las industrias que se beneficiaron y utilizaron la fotografía no ha sido aún trazada, y posiblemente es uno de los campos donde un modelo interdisciplinar pueda resultar muy exitoso, contribuyendo a la construcción de un pensamiento crítico sobre el fenómeno fotográfico. En el país no se ha realizado una historia técnica de la fotografía, ni de los modos en que ésta ha sido distribuida, comercializada y recibida. A pesar de que Colombia ha sido

10 Paz, Octavio. (1981). *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica. pp. 133-134.

11 Girardin, Daniel. (2004). En Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

12 Kossoy, Boris. (2004). “Reflexiones sobre la historia de la fotografía”. En Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar. pp. 94-107.

13 Panofsky, Erwin. (1980). “Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del renacimiento”. En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.

14 *Ibid.*, p. 60.

15 Navarrete, José. (2004). “Adios Mr Newhall”. En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar, p. 66.



un país históricamente dependiente y con dificultades comerciales grandes, podría intentarse profundizar en los resultados para la fotografía que esa dependencia produce, cuyas consecuencias no necesariamente deben verse como exclusivamente negativas.

Otra de las carencias que puede encontrarse en las historias tradicionales del medio, es la falta de relacionamiento entre la fotografía, el cine, la literatura, la poesía, las artes gráficas y la pintura. Una lectura en conjunto de lo sucedido en las artes y las letras, por arriesgada que pueda parecer, facilita la comprensión de la mentalidad, la ideología, la estética y el gusto que originan las imágenes. Como afirma Carmelo Vega: "La fotografía, como la pintura, la poesía, el cine o la música, es, ante todo, una declaración de la sensibilidad de un tiempo. En consecuencia, si la fotografía es parte del conjunto de las manifestaciones creativas del hombre, también comparte con otras formas de creación sus mismos principios y postulados, sus mismas causas y sus mismos efectos"¹⁶.

Conclusión

Para el estudio de la fotografía es necesaria una metodología de investigación, apoyada en la tradicional

investigación histórica y la teoría del arte, que incluya también los estudios visuales y culturales y la aplicación de procedimientos de trabajo de campo heredados, tanto de la antropología como del periodismo, esto es en resumen, la aplicación de un modelo de historia activa, la participación viva del investigador en el momento en el que vive y en la escritura de relatos, donde las jerarquías habituales que privilegian al fotógrafo/ artista se cuestionen y permitan una aproximación hacia lo fotográfico más objetiva, o al menos más atenta al documento, que es en esencia lo que una fotografía es. Los estudios en este campo son especialmente excitantes para cualquier investigador. No debe olvidarse que los géneros, estilos y usos sociales de la fotografía están aún por ser estudiados, cuando no identificados y que además, aún debe hacerse justicia al talento de los fotógrafos colombianos, habitualmente excluidos e ignorados por los circuitos académicos, artísticos y editoriales, y entre los que se cuentan artistas, pero también un amplio número de reporteros gráficos, antropólogos y arquitectos y recordando a Ian Jeffrey quien afirma que "es de dominio público que la fotografía está llena de artistas que no son conscientes de ello" y "es más probable que el verdadero artista sea un fotógrafo de pueblo".¹⁷

¹⁶ Vega, Carmelo. (2004). "Reflexiones para una nueva historia de la fotografía." En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar, pp. 210-219.

¹⁷ Jeffrey, Ian. En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar. p. 27.



Foto / Manuel Alberto Barón Univio, Era Espacial, 2006

Bibliografía

- Girardin, Daniel. (2004). En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Jeffrey, Ian. En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar. p. 27.
- Kossoy, Boris. (2004). "Reflexiones sobre la historia de la fotografía". En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar. pp. 94-107.
- Londoño, Santiago. (1993). *Benjamín de la Calle fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República.
- _____. (1996). "Pioneros de la fotografía en Antioquia." *Credencial Historia*, Edición 75, Bogotá. p. 4.
- Londoño Vélez, Santiago. "Maestro de la cámara". En: Vol. xxxiii - 1996- editado en 1997.
- Monsalve, Margarita. (2003). *La mirada del fotógrafo: Julio A. Sánchez*. Bogotá, Modernidad e imagen, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Moreno de Ángel, Pilar. (2000). *El daguerrotipo en Colombia*, Bogotá: Bancafé- Fondo Cultural Cafetero.
- Navarrete, José. (2004). "Adios Mr Newhall". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Número 42. Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar, p. 66.
- Newhall, Beaumont. (2002). "Fotografía Documental". En: *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Panofsky, Erwin. (1980). "Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del renacimiento". En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Paz, Octavio. (1981). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 133-134.
- Planetario Distrital. *40 fotos de Luis B. Ramos, 1899-1955*. Catálogo. Textos de Germán Arciniegas, Álvaro Medina y Martha Segura. Bogotá. 1988.
- Riego, Bernardo. (2004). "De la "escuela Newhall" a las "historias" de la fotografía: Experiencias y propuestas de futuro." En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Serrano, Eduardo, (1984). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- _____. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia (1950-2000)*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Vega, Carmelo. (2004). "Reflexiones para una nueva historia de la fotografía." En: Fontcuberta, Joan. (Compilador). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar. pp. 210-219.