PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO : ARTE EN COLOMBIA

Ministerio de Cultura- Universidad de los Andes

Modalidad: ENSAYO LARGO

Seudónimo: C.V. Flórez

Título: LA FOTOGRAFÍA DE TELÓN DE FONDO

LA FOTOGRAFÍA DE TELÓN DE FONDO

En 1840, Hippolyte Bayard, francés, funcionario del gobierno, aficionado al arte e inventor se alistaba a realizar un singular autorretrato. Para hacerlo, escogió un sombrero de paja ancho, un objeto doméstico, un jarrón, un trapo o cobija y un espacio neutro. Luego se colocó ante la cámara, se quitó la camisa, se remangó una tela en la parte baja del cuerpo y posó por varios minutos con los ojos cerrados, aparentando estar muerto. Bayard hizo tres tomas con esta escenificación, con pequeñas variantes compositivas. En el dorso de una de ellas escribió en tercera persona un dramático texto que explicaba el estado de ánimo del inventor antes de su supuesta muerte, causado por la indiferencia e ingratitud del estado francés¹.

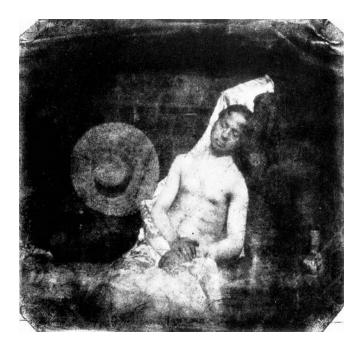


Figura 1. Bayard, H. (1840). Autorretrato como ahogado, París, Société Française de Photographie, positivo directo sobre papel.

¹ En enero de 1839 en el Congreso de la Academia francesa, Jean François Arago presentaría al público la invención de Jacques Louis Mandé Daguerre, el Daguerrotipo, en respuesta de lo cuál, el gobierno otorgaría honores a Daguerre junto con una pensión anual por el resto de su vida. Un tratamiento análogo solicitaba Bayard, quien había propuesto una técnica similar y se sentía merecedor de honores y reconocimiento, no obstante, no obtuvo ninguno. De hecho, durante años, las historias de la fotografía minimizarían su presencia pionera en la invención y perfeccionamiento de la herramienta fotográfica. Ha sido sólo en las últimas décadas que sus aportes han sido revisados y señalados.

El procedimiento empleado por Bayard para llevar a cabo "Autorretrato como ahogado", hace visibles potencialidades de la fotografía que, a lo largo del siglo XIX fueron opacadas si no, invisibilizadas por el discurso dominante. Este discurso planteó a la fotografía como esencialmente relatora de la verdad y con ello, la instituyó como testigo privilegiado de eventos, descriptora de lugares, de sucesos, de sujetos. Se entendió a la fotografía, ante todo, como producto de una operación de engranaje entre naturaleza y máquina, en el marco de la que se producía una copia exacta de lo que la lente veía, tal cual aparecía en la realidad. Un ejemplo revelador de esta forma de entender la fotografía proviene de la voz de los propios protofotógrafos, cuyas reflexiones sobre sus inventos han sido cuidadosamente investigados por Geoffrey Batchen (2004:55-72). Los protofotógrafos, esto es, el grupo de investigadores que dieron los primeros pasos hacia la obtención de imágenes capturadas por la cámara oscura, hicieron referencia a sus procedimientos en comunicaciones diversas y en ellas hacen patente la dificultad que tenían para entender y precisar lo que se encontraban haciendo. Un elemento común a sus definiciones fue entender la imagen resultante de la captura como producto, o bien, de la voluntad de la naturaleza, o bien de la máquina. Por ejemplo, uno de los nombres que Nicéforo Niépce consideró para su invento fue Autophyse, queriendo con ello señalar que aquella particular técnica que se encontraba desarrollando lo que hacía era posibilitar que la naturaleza se autogenerara, materializándose en un producto visual, o, dicho de otro modo, que ella realizara una copia de sí misma. (Batchen, 2004:67). Esta idea autogenerativa es común a los discursos de Niépce, Daguerre, Florence y Talbot².

En esas primeras frases casi no se da agencia alguna al registrante, el fotógrafo parece ser entendido como un operario cuyo papel básicamente posibilita la toma, desprovisto de capacidad autoral. Una idea similar está presente en los textos de los ensayistas contemporáneos a ellos, como lo muestra el que escribe Baudelaire con motivo del Salón de 1859:

² Algunas de las definiciones dadas por los protofotógrafos, de hecho, empoderan a la naturaleza, definiéndola como protagonista y receptora de la operación de registro: "En la fotografía La naturaleza se expresa a sí misma" (Daguerre); "es un dibujo no hecho por el hombre", "la naturaleza se pinta a sí misma" (Talbot), Son "dibujos hechos por la naturaleza" (Florence) (Batchen, 2004: 66).

Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!³

Por otra parte, el discurso de la fotografía, como bien lo señala Pierre Bourdieu (2003), respondía a las expectativas que en la época se tenían sobre sus posibles usos sociales y dentro de tales expectativas se tejió la idea de contar en la fotografía fundamentalmente, con un testigo veraz. La circulación de tal idea para ser viable, para volverse hegemónica, debió construir un observador adiestrado en ver lo que en las fotografías había de real, tanto como en no registrar lo que en ellas había de ficcional. La construcción social de la fotografía como relatora de la verdad, significó la elaboración de un complejo entramado visual y narrativo que para funcionar hubo de enmascarar múltiples evidencias. Así, dicha construcción social debió neutralizar la mirada cíclope de la cámara, la descontextualización que produce toda fotografía así como el corte temporal que supone. Debio igualmente, aceptar la traducción en blanco y negro de lo que es colorido; la traducción de lo tridimensional en bidimensional; debió comprimir la realidad extensa en un resumido encuadre y aceptar a éste como sistema de enmarque de lo real. Pero aun más, debió ignorar al operador o al fotógrafo; a su voluntad y su sesgo, a sus peculiaridades e idiosincrasias. Ello significó convertir los objetivos en eso, en objetivos, tanto como en elementos sedentarios, estables, unitarios y llanos. De esta manera, a este aparataje relacionado profundamente con el cubo perspéctico del quattrocento (Crary, 2008; Bourdieu, 2003) se le adjudicó la característica de ser realista, de hecho, como se indicó, a pesar suyo.

_

³ Baudelaire, Charles, "Salón de 1859, Cartas al Sr. Director de la Revue Française, Cap I, El público moderno y la fotografía".

Desde ese punto de vista, Bayard era extremadamente lúcido al entender que la fotografía se prestaba para producir ficciones, recortes de realidad, ediciones y descontextualizaciones. De hecho, parecía sensible a un fenómeno singular, muy tratado posteriormente por los pensadores de la fotografía, el hecho de que la fotografía cambiara de sentido por la presencia coexistente de un texto que sobre ella hiciera un comentario. En ese sentido, la relación inquietante entre fotografía y pie de imagen⁴ también parecería emerger como problema con la protofotografía de Bayard.

En términos históricos, no deja de resultar llamativo que el discurso predominante sobre la fotografía produjese un punto ciego acerca de prácticas fotográficas que, de hecho, tuvieron mucho éxito a lo largo del siglo XIX, como lo serían las fotografías denominadas, de *tableaux vivant* o las de *puesta en escena*, logrando reprimir su existencia. La fotografía *de tableaux vivant*, señala Lori Pauli (2006), de carácter marcadamente burgués, se tomaba en el contexto de veladas y ratos de ocio, donde una de las habilidades del "actor" era la de lograr quedarse quieto por largo tiempo, para asemejarse a una pintura viva o a una pintura-escultura viva⁵. Estos "cuadros vivos" requerían de vestuario y la construcción de escenarios improvisados, telones, utilería y accesorios. En este tipo de fotografías era incierto quien era el director de la escena, dado que los propios sujetos fotografiados guiaban aspectos centrales de la imagen y de la composición, y el fotógrafo oficiaba alí más bien como un dócil operario.

Por otra parte, la otra práctica fotográfica abundantemente seguida en el siglo XIX fue la de "puesta en escena", de la cual, el ejercicio de Bayard es un ejemplo pionero. Un fotógrafo sueco residente en Inglaterra, Oscar Gustave Rejlander, será uno de los representantes más importantes de la fotografía de puesta en escena y de la fotografía compuesta. Las composiciones "El primer negativo" o "La fotografía dándole un nuevo pincel a la pintura", son piezas célebres en las que es clara la vinculación de procesos y sistemas de representación provenientes del teatro, de la pintura y aun de la literatura, dados los aspectos narrativos de la imagen. Sus proyectos requerían la construcción de un escenario,

-

⁴ Gisele Freund problematizará agudamente esa relación en "La fotografía como documento social" (Freund, 1993). Igual cosa hace Joan Fontcuberta en el "Beso de Judas" (Fontcuberta, 2004).

⁵ Un poco como ocurre hoy con las estatuas vivas en el espacio urbano, a un paso entre el performance, la teatralidad, la pintura y la escultura.

el empleo de disfraces y accesorios, de análisis de composición y de efectos de luz, el trabajo con actores, un guión y, finalmente, la realización de una actuación ante la cámara. Aquello que formaría parte del encuadre de la imagen estaría previamente calculado por el autor de la fotografía, quien, como un director de escena o un pintor ante sus modelos, tendría casi completo control sobre el resultado y lo que allí sucedería no sería producto de la resolución de un evento y o de un acontecimiento, sino que sería consecuencia de la construcción de una narración visual altamente meditada.



Figura 2. Rejlander, O.G. (1857) El primer negativo, colodión húmedo, Nueva York, Hans P. Kraus.

A la fotografía de Bayard, cercana a las dos prácticas mencionadas, seguirían, entonces, numerosas fotografías de puesta en escena. Nombres como los de Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron, Roger Fenton, Warren Thompson y F. Holland -Day estarán asociados con este tipo de procedimiento. De hecho, la fotografía de estudio, lugar de donde provino un porcentaje importante de las fotografías que se tomaron en el siglo XIX⁶, aun cuando no suelen asociarse con este procedimiento, son claramente fotografías de puesta en escena. Los clientes debían ingresar a un estudio, el cual, en el momento del auge del procedimiento, era un lugar espacioso, lleno de tapetes, cuadros, pieles, objetos

_

⁶ Beaumont Newhall comenta que la mayoría de daguerrotipos tuvieron como tema el retrato. Un estudio de Nueva York decía haber tomado de 300 a 1000 daguerrotipos por día. Por su parte, Disderi vendía de tres a cuatro mil francos diarios en retratos (Newhall, 2002, p. 65). Olivier Debroise menciona la presencia en la ciudad de México de siete estudios en 1856, que pasarían a ser más de veinte en 1860 y en 1870, setenta y cuatro. (Debroise, 2005, pp. 52-53). Ambos datos ayudan a hacerse a la idea del éxito que estudios y galerías tuvieron de forma muy temprana y la demanda de retratos de que eran objeto.

decorativos, mobiliario diverso y disfraces. Estos estudios, usualmente ubicados en las partes altas de los edificios, requerían de toda la luz disponible para poder capturar lo mejor posible un rostro, un rasgo. Adminículos diversos, por otra parte, fueron empleados como ayudas para lograr mejores calidades en la imagen y conquistar el tan perseguido parecido. El modelo debía soportar minutos largos de exposición ante la luz caliente del sol y ser centro del reflejo emitido por botellas verdes y azules reflectantes. Su cabeza debía apoyarse en un instrumento que debía mantenerla quieta, un apoya-cabezas. Ciertamente, esta quietud forzada se hizo visible en muchos retratos y de hecho, el congelamiento del movimiento se volvería característico de este género.

El RETRATO

El retrato en su forma moderna estaba reservado a personas de rango y jerarquía. Obispos, reyes, aristócratas o ricos burgueses tuvieron derecho a la representación de su propia efigie. La representación del rostro del burgués, usualmente con sentido mortuorio fue implementada en los países bajos hacia 1400. El retrato tenía existencia en tanto herramienta simbólica de aseveración del prestigio social, político o religioso. Mientras, un género menor estaría reservado para la representación de tipos comunes o populares, aquél que se denomina precisamente "pintura de género" o, peor aun, "pintura costumbrista". En el siglo XVIII, centro europa la practicará con mayor abundancia. Por ejemplo, Hogarth, representaría este tipo de sujetos con ánimo aleccionador y moralizante. Condiversa intención representaciones extraordinarias de sujetos desempoderados aparecerán en la historia del arte anterior al XIX de la mano de artistas como Velázquez o Caravaggio.

Con la llegada del siglo XIX y los profundos cambios políticos, sociales y económicos que implicaron las transformaciones relativas a los procesos de modernización y tecnologización y el más vertiginoso que lento giro hacia un capitalismo industrial, nuevas clientelas requirieron los servicios de los retratistas. Este deseo de auto conmemoración o de representación dentro del marco social, fue respondido con el ofrecimiento de la realización de retratos en miniatura, formato pictórico de gran éxito durante las primeras

décadas del siglo⁷. (Tagg, 2005). Después de 1839, una de las expectativas más grandes respecto a las potenciales aplicaciones del Daguerrotipo se relacionaba con el retrato. Aun cuando Daguerre creyó imposible esta aplicación, las prontas mejorías aplicadas al invento, en términos de lentes y de superficies sensibilizadas hicieron que hacia 1850 el ejercicio del retrato fuese completamente viable y de hecho, exitoso. El talbotipo también había dado resultados extraordinarios en Escocia de la mano de Hill y Adamson. Así, muy tempranamente, tan sólo veinte años después de socializado el invento, los retratos eran uno de los géneros más apetecidos⁸. A esto deben sumarse dos hechos fundamentales: el abaratamiento de las tomas y la multiplicación de los estudios fotográficos. Recogiendo las ideas señaladas, podría decirse que un giro absolutamente determinante es introducido en la era de la fotografía, esto es, el acceso del individuo, no importando su rango, etnia o clase social, a la propia imagen; o dicho de otro modo, la era de la fotografía es la de la democratización de la representación visual del propio rostro y con ello, la constitución del mismo como algo memorable en sí y para cualquiera. Esto significó que la fotografía, heredera de normativas y fórmulas provenientes de la pintura, altamente excluyentes y jerárquicas, en algún momento entre 1839 y 1860, época del primer esplendor de la fotografía de retrato, debió construir un discurso sobre el rostro. Este discurso se amparó a caballo, de una manera muy extraña, entre las convenciones de la representación pictórica y otras fuentes de representación de rostros y de cuerpos que, de carácter documental, poseían muy distintos fines y metodologías: fuentes antropológicas, etnográficas y judiciales.

_

⁷ Dice Eugenio Barney Cabrera al respecto, "[En Colombia] En tiempo en que la fotografía no existía y el daguerrotipo era extraño o demasiado costoso y poco lisonjero, la miniatura estaba llamada a ocupar primerísimo lugar en la solicitud y el reclamo de damas y caballeros ansiosos de que sus efigies, idealizadas por el artista al gusto de la clientela, perdurasen como signos de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud. Por ello la nómina de miniaturistas coincide, en términos generales, con la de los artistas activos. (Barney-Cabrera, 1983, Vol 9). El énfasis es propio.

⁸ Al respecto narra John Tagg: "En plena "daguerrotipomanía", la gente corriente se agolpaba para hacerse fotografías y pronto superaron en número a los propietarios de fábricas, hombres de Estado, y eruditos e intelectuales entre quienes se había establecido inicialmente el retrato fotográfico. Tenderos, funcionarios de rango inferior, cargos públicos y pequeños comerciantes fueron los sectores de clase media que encontraron en la fotografía un nuevo medio de representación acorde con sus condiciones económicas e ideológicas". (Tagg, 2005, p. 61)

EL RETRATO FOTOGRÁFICO

Si alguna característica tiene la fotografía, anota Geoffrey Batchen, es la de representarse mediante una paradoja sostenida. Eso parece suceder especialmente con el género retrato. Éste se escinde en dos posibilidades antitéticas que de tan opuestas, se ayudan a constituir de manera correspondiente. Por una parte, en el siglo XIX desde las diversas instancias de vigilancia y control representadas por las instituciones divisorias tales como cárceles, orfanatos, hospitales y frenocomios, se requirieron los servicios de herramientas de registro miméticas y fiables de los individuos bajo su control. Nuevas especialidades disciplinares como la psiquiatría, la antropología, la etnografía, la fotografía judicial, la criminalística requerían de tales tipos de registros. La fotografía pareció ser la herramienta veraz y fiable, poseedora de un realismo suficiente, que lo distinguía con ventajas, de otras artes miméticas como la pintura o el grabado.

En la medida en que la fotografía constituía un arte emergente, sin tradición ni historia, parecía no esconder tras de sí ninguna convención. No obstante, desde luego, antes que nada, la fotografía era heredera de las convenciones y de la estética del arte, en especial, de la pintura. Así, la fotografía de documentación, por otorgarle esa denominación, debió procurar apartarse de la fotografía estetizante para producir los registros instrumentales que requería. De esta manera, la pregunta sobre qué tipo de sistema adoptar para la captura de un rostro, de un cuerpo, según la finalidad de la toma sería extremadamente compleja y a ella, a lo largo de la segunda parte del siglo, se darán múltiples respuestas. Una de las más tempranas fue la del biólogo y catedrático de Historia Natural, Thomas Henry Huxley, quien en 1869 señala cual podría ser un método para registrar las diversas "razas de hombres que pueblan el territorio británico (Tagg, 2005, p. 47). Propuso dos sistemas centrados el uno, en la fotografía del cuerpo entero, y el segundo, en la fotografía de la cabeza. En ambos casos, Huxley aconsejaba la realización de dos tomas, una de frente y una de perfil, siempre procurando que en la toma se expusiera lo más claramente posible cada detalle. También aconsejaba el empleo de una vara de medir que facilitara la comprensión de las proporciones corporales del registrado. Por su parte, para Alphonse Bertillon, creador del método de fotografía judicial denominado Bertillonage, el problema fundamental del registro era lograr una imagen en la cual el rostro pudiera satisfacer la necesidad de identificación en el pasado, en el presente y en el futuro ⁹. Una de las fragilidades de la fotografía judicial ocurría en relación a los reos reincidentes y su capacidad de confundir mediante el disfraz, los procesos de identificación. Así, frente a la amenaza de escamoteo o de usurpación de la identidad, Bertillon propuso un sistema de referencias cruzadas: fotografía de frente y de perfil del acusado; la toma de medidas de diversas partes del cuerpo, entre ellas, del fémur y del cráneo. La unión de estos datos evitarían en lo posible, las dudas surgidas por el empleo del disfraz.

Con el advenimiento de la sistematización del aparato representacional perspéctico, vino un equipamiento de convenciones que poco a poco se fueron inscribiendo dentro del sentido común. Una de ellas consistía en la preferencia por representar objetos y personas de manera escorzada, esto es, en una vista de tres cuartos, de suerte que la figura era descrita asimétricamente. Tal punto de vista reportaba dinamismo y movimiento a la composición y, posiblemente, era un artificio que sugería con eficiencia, la idea de tridimensionalidad. A ese uso se lo entendió como bello, como estéticamente agradable y dicha idea de lo "agradable" como retrato fue naturalizada por el uso y por la repetición a lo largo de los siglos, desde el *quattrocento*. Por otro lado, esa codificación parecía confrontar representaciones planimétricas y frontales que el renacimiento tan furiosamente quería deponer, entre otras razones, por sentirlos la manifestación de un retroceso respecto a la carrera hacia el mimetismo y la consecución de la ilusión visual.

Hacia el siglo XVIII esa construcción de la representación había devenido una "naturalización" que incluia dentro de su constructo, una soterrada discriminación de clase. Se reservaban las representaciones de tres cuartos, las "artísticas", para las personas de rango, mientras, las subordinadas eran registradas frontalmente. En el uso que se hace de la fotografía frontal/simétrica en el siglo XIX, tanto en la fotografía etnográfica, en la médica o en la judicial, dicha forma de representación fue produciendo una imagen de los sujetos "otros", de los colonizados, de los enfermos o de los criminales.

⁹ El Bertillonage fue implementado en Francia hacia la década de los 80 del siglo XIX (Tagg, 2005; Naranjo, 2006).

Se puede percibir esa tensión entre las dos metodologías de toma de registro en el texto del naturalista y fotógrafo Eugène Trutat, escrita en 1884, cuando lleva a cabo una reflexión acerca de la sistematización del registro de carácter científico: "Los retratos denominados de "tres cuartos" sólo tienen valor estético y, sin proscribirlos del todo, es conveniente realizarlos únicamente como algo accesorio. [...] Para los retratos de la cara, es importante colocar al sujeto con precisión, de manera que ambos lados de su rostro se vean por igual. Para conseguirlo, basta con ver ambas orejas; confieso que entonces los efectos son poco favorecedores, pero, lo que interesa es conseguir ante todo documentos científicos, incluso a costa del mérito artístico (Naranjo: 87). A su vez Bertillon comenta "Cuando menos nos impresione desde un punto de vista estético la imagen sometida a nuestro examen, más nos interesará bajo el punto de vista científico" (Bertillon, 2006). El carácter estético de un género sancionado por la historia del arte y el estatuto de la fotografía documental, permitían la cabida de conflictos ideológicos en relación con la idea de representar. Podría imaginarse un período de tránsito en el cual, la "fotografía de huella dactilar" como la denomina Arjun Appadurai, cargara huellas de las convenciones provenientes del retrato artístico. William Ewing en su compilación fotográfica "El Cuerpo" identifica una fotografía médica que presenta un enfermo afectado por malformaciones óseas. El retratado es fotografiado de frente, desnudo como lo requería Huxley, pero el fotógrafo no ha logrado aun renunciar al telón, que con cierta coquetería escenográfica, asoma por el lado derecho del proscenio.

Un caso muy interesante de esta situación de ambivalencia que hace evidente la práctica de determinadas convenciones y los usos liminales, desobientes de los mismos llevados a cabo por los usuarios o por el fotógrafo, lo encuentra Cuauhtémoc Medina revisando un grupo de archivos oficiales oaxaqueños (Medina, 1994). Estos archivos provenían de la presidencia municipal de Oaxaca de Juárez y cubrían un lapso de varios años. Las libretas de registro llevaban a cabo la filiación de sujetos pertenecientes a diversos oficios. Será el caso de varios cuadernos encargados de filiar a las prostitutas activas en la ciudad. En el curso de las tomas, las fotografiadas se empoderan del acto fotográfico, posan seductoramente ante la cámara, lucen accesorios con los que interactúan. En el archivo encuentra Medina en varias ocasiones dos copias del mismo registro, algunas de las cuales, llevan una

dedicatoria en su reverso, de lo que deduce que las registradas aprovechaban las tomas para enviar a sus familiares un souvenir.

Flores blancas; en el cabello, en el ramo graciosamente esgrimido a la altura del pecho, y que desparraman en el antebrazo. Flores, también, en la alfombra y trepando, como enredadera, entre los pies del velador. Una chica posa suavemente en este escenario. Auque su rostro da al frente, los ojos se desvían a un lado, como presos de una ensoñación. El cuerpo gira levemente sobre su eje: un pie al frente y otro atrás. (Medina, 1994:577)

Estas fronteras indecisas presentes en la fotografía ponen de manifiesto la convencionalidad de la fotografía de retrato.

EL RETRATO DE ESTUDIO

En 1841 un francés establecido en Inglaterra, Antoine Claudet, patentó el uso de decorados, de luz artificial y de telón de fondo para la realización de fotografías de estudio (Neal, 1997:2). No obstante, dadas las limitaciones técnicas del momento, los artilugios sugeridos por Claudet sólo comenzaron a ser empleados ampliamente en la década de los sesenta, cuando el formato comercial *cartes-de-visites* puso en boga su uso. Este tipo de fotografía, introducido por Eugène Disdéri (Newhall, 2002) denominado así por su tamaño, constituyó pronto un éxito comercial. Su popularidad se debió al bajo coste de la copia, así como a la rapidez con que se entregaba al cliente el producto, que podría llegar a requerir tan sólo la espera de una hora. Estos retratos se hicieron prontamente populares en lugares tan diversos como México, Estados Unidos, Francia o Colombia.

En cuanto al telón de fondo, éste solía ser una pintura de medio a gran formato, que usualmente representaba cierto tipo de paisajes, aquellos aceptados por la convencionalización del género como estéticamente agradables y pintorescos. Los telones de fondo, en el caso colombiano, fueron comprados inicialmente en Europa o copiados de los que allí se empleaban. Representaban neblinas, marinas, paisajes imprecisos y genéricos. El otro tema que podía ocupar al telón eran los interiores burgueses, con columnatas y cortinajes. La instalación de un telón de fondo en el estudio del fotógrafo junto con los adminículos que solían acompañarlo, denunciaría claramente la situación intersticial de la fotografía de estudio, definida o mejor, indefinida entre el teatro y la pintura.

Un retrato de estudio podría entenderse funcionando como símbolo dentro de estas variantes: Por una parte, se esperaba del retrato representar al sujeto haciendo expresa la capacidad de la cámara fotográfica de dar cuenta del parecido con respecto al referente. En estos casos, el mayor énfasis se llevaba a cabo en el rostro y lo que podía sugerir desde los gestos o las singularidades faciales. Este sería el retrato que procuraban llevar a cabo Nadar o Carjat, quienes por otro lado, manifestaron oponerse a emplear telón de fondo u otro implemento complementario. A esta fórmula retratística la han denominado críticos y teóricos de la fotografía, "retrato psicológico". La segunda posibilidad nos dejaría ante la idea, implementada por tradición en el retrato pictórico, de expresar al sujeto en apoyo de accesorios que lo emblematizarían. Un globo terráqueo si es un viajante, una bicicleta, si es un hombre moderno, unas flores, si es una prometida. Este sería el uso de un gran número de retratistas de estudio. Una tercera variante, que desde luego produciría mestizajes con las anteriores, sería el retrato que lejos de querer ser mimético, lo que busca es aparecer "según se desea ser visto". Para Barthes (1992), posiblemente, detrás de este retrato están todos los retratos. Ante la preparación del dispositivo fotográfico, todos nos enderezamos, posamos, arreglamos algo fuera de lugar en nuestra indumentaria procurando dar la mejor vista de nosotros. En estos retratos de deseo, en el siglo XIX, la pose, los disfraces y los fondos contribuían a representar al sujeto precisamente como diferente de él mismo. Como lo mencionan Jean François Chevrier y Jean Sagne, eventualmente, la posibilidad que primaría en un retrato decimonónico sería la de no parecerse a sí¹⁰. La siguiente posibilidad, abundantemente practicada en el siglo XIX, sería la de obtener como retrato un estereotipo. Igualmente aquí surgiría el deseo de parecer otro pero en este caso, un otro genérico, rodeado de precisiones culturales que determinarían un conocimiento de los códigos evidenciados en ese cuerpo ataviado, mirando a la cámara.

Tras la supuesta urgencia de conquistar el parecido que aparentemente es la búsqueda de hacerse un retrato (Nancy, 2006), lo que se desliza en las imágenes del retrato decimonónico es el debate entre el conseguir decir del retrato "así luzco yo", o quizás, "así

¹⁰ Vale la pena señalar que esto mismo sucede en la fotografía india y africana contemporánea. El cliente ingresa al estudio y claramente, solicita una locación o apariencia que lo represente como lo que no es, tal como lo narra un fotógrafo de provincia. (Pinney, 2006), (Garden, 2007). Es el caso de las fotografías de Philip Kwame Apagya, quien ofrece en su estudio de fotógrafo un servicio doble. Realiza el telón según los sueños de su cliente y luego la fotografía. http://www.designboom.com/portrait/apagya.html.

desearía lucir" o "esto me representa". De definiciones del yo representadas por medio de la rostridad se pasa a definiciones del sujeto a través de ritos de reconocimiento y de pertenencia o de la puesta en imagen de deseos y anhelos compartidos. Se trata de la ambivalente construcción de tres sistemas de signos distintos, todos convencionalizados, que privilegian distintas formas de narrar el rostro como exterioridad y el yo como emergencia de la interioridad vehiculada a través del rostro (Belting). Finalmente, la comprensión de ese sujeto ante la cámara se da por medio de un continuo aplazamiento, de una difference que nunca logra decir suficientes cosas de ese cuerpo. Lo que resta es la vinculación con la palabra. A estos retratos se los complementa la narración, como bien lo dice Armando Silva, el retrato está acompañado por el relato (Silva, 1998). En los archivos y museos tal recuento será reemplazado por la ficha técnica: "Retrato de Jacinta Pérez" y una fecha y técnica que darán algo de contexto. Ante la inquietante frustración que parecería poner de manifiesto toda fotografía de retrato, aparentaría existir un adiestramiento cultural extremadamente activado que haría de ese sujeto ciego a los artificios del dispositivo.

Así las cosas, el siglo XIX puso a andar sincrónicamente, dos modalidades del registro de la apariencia física de un sujeto con intenciones completamente distintas y a través de sistemas de captura contrapuestos. Por una parte, estaría el retrato de estudio, empoderante, lisonjero, usualmente llevado a cabo a solicitud del retratado, suerte de auto-homenaje, de verificación de su inscripción dentro del marco social. Por otra parte, señalaríamos las diversas variantes de lo que podríamos denominar el registro documental, en uso del cual, el retratado estará forzado a "no posar" para parecerse, a dejarse ver por la lente sin retóricas ni suplementos, "tal cual se es". En el caso de la fotografía de telón de fondo, el dispositivo mismo parece requerir el fingimiento como herramienta fundamental, produce sujetos disfrazados para "expresarse a sí mismos" ante el grupo social; la fotografía de documento, supone que la fotografía capta una verdad del sujeto desde su apariencia sin afeites. En un caso, se entiende la fotografía como recurso de expresión de deseos, en el otro, como vital herramienta objetiva y de atestiguamiento.

DE LA CALLE, LA NACIÓN Y LOS PAISAJES DE TELÓN DE FONDO

En el final del siglo XIX, la recién constituida Colombia se encontraba en proceso de reformulación de los espacios urbanos. Estas ciudades burguesas buscaban reflejar las disposiciones espaciales de las ciudades europeas, lo que requería consigo implementar regulaciones urbanas, dictámenes sobre formas de construcción y ordenamientos; el desarrollo de un programa de trazado de vías, la construcción de obras ingenieriles como puentes o la normatización de las alturas máximas de las edificaciones. Igualmente, las ciudades administraban cuerpos aleccionados acerca de cómo transitar y manejar la ciudad sus calles y andenes, los espacios públicos y los privados. (Mejía Pavony, 2011).

Esta ciudad en transformación entiende como signos de modernización la presencia de la comodidad y del entretenimiento dentro de nuevas políticas del tiempo libre. Allí juegan un papel importante los hipódromos, los parques con entretenciones y los clubes. En esa instancia de cambio, de circulación, en el medio de la cual los cuerpos se cruzan, se confunden y comparten espacialidades, se produce la necesidad de modificar la percepción de los cuerpos al introducir sistemas de diferenciación. Se deslizan así políticas para segregar a los que se considera inferiores o para aproximar a los que se considera iguales. Mejía Pavony menciona el inicio de una fuerte demarcación entre clases, por ejemplo, en la Bogotá del momento. En ella se constituye una geografía segregante que diferencia claramente la zona sur de la ciudad, especialmente habitada por población trabajadora, de la zona norte, habitada por industriales, empresarios y comerciantes enriquecidos.

Parte de esa élite busca salir de la ciudad y establecerse lejos del centro. Es en ese contexto que emergen dos tipos de casas de habitación. Por una parte, la casa "quinta", casona o palacete rodeado de amplias zonas verdes no dedicadas a la producción, aislada de otras edificaciones pero inscrita dentro del perímetro urbano. Por otra parte, las casas de barrio propiamente dichas como las que rodeaban el parque de Lourdes, en el inicio del barrio Chapinero. Estas casas, más claramente urbanizadas que las quintas, igualmente estarían dotadas de jardín y antejardín. Al respecto, Mejía Pavony hace una descripción que sugiere un territorio profuso en plazas, parques, jardines, casas amplias, cercas y verjas. Complementando lo anterior, cita a Ibáñez que en 1894 describía una zona de Chapinero así:

Se construyeron elegantes quintas, de variado gusto arquitectónico, que dieron al barrio fisonomía especial. En varios puntos de él hay notable semejanza con las aldeas suizas. Sobre las aceras de las espaciosas calles se levantan verdaderos *chalets*, casas elegantes, hoteles, posadas y bulliciosos cafés. [...] Por todas partes hay verjas que separan jardines de las vías públicas, pequeños parques y arboledas que orillan las calzadas. (Mejía Pavony: 2011:40).



Figura 3. Zerda, E. (1910) En el parque, Bogotá, Museo Nacional, óleo sobre tela, 113 x 154 cm.

En la ciudad refrendaban las élites su poder, primero aposentadas en los discursos de limpieza de sangre, de hispanidad, luego, en las capacidades económicas y políticas del sujeto, en su urbanidad y civilidad, en su adecuada absorción de lo francés y de lo europeo. Por otra parte, los ciudadanos deberían manifestar una comprensión y participación activa de los discursos y símbolos de la modernización. Estos discursos segregaban de ese repertorio formativo y normalizador al campesino, al iletrado, al descalzo. La ciudad misma desde su espacio fronterizaba los lugares propicios al orden y la civilidad, excluyendo a aquéllos que consideraba prevalecientemente incivilizados, pertenecientes al orden de lo otro, de lo que entendían como no ciudadano, como vulgar y bárbaro (Guarín: 2011, 47). En los discursos de lo urbano y de la etiqueta, los campesinos, huérfanos y desempoderados no existían como sujetos a interpelar (Pedraza, 2011). Sus oficios, labores y ocupaciones estarían por fuera de la ética y práctica de civilidad.

Dentro de este escenario de cambio de la ciudad burguesa, de sus componentes, de sus calles y edificaciones se inscriben los comercios y entre estos se cuentan los emergentes estudios de fotografía. Los estudios satisfacían diversas necesidades en la ciudad, siendo una de ellas, la de representación de ritos de paso dentro del núcleo de la familia o del grupo social o la de consignar los eventos que otorgarían prestigio al sujeto retratado tales como el logro de un ascenso o de un nuevo cargo. Igualmente, señalaban las diferencias marcadas entre los habitantes de ciudad y sus comodidades, producto de los procesos de modernización, y los simbólicamente alejados espacios rurales.

En Colombia pueden identificarse como fechas fundamentales para la popularización de la fotografía de estudio las dos últimas décadas del siglo XIX. Medellín, Bogotá y Bucaramanga serán espacios en los cuales se abrirán varios estudios que atenderían a su clientela realizando retratos en varios formatos, uno de los cuales, sería el formato *cartes-de-visite*. Los introductores de los telones de fondo serán Wills y Restrepo, en Medellín y Gaviria en Bogotá (Londoño Vélez, 2009; Serrano, 1983).

Así, tenemos un telón que representa un paisaje y adelante, en primer plano está un cuerpo posando. Invitar a alguien a pasar al proscenio e inscribir su cuerpo en una imagen fotográfica supondría, en la Colombia finisecular el encuentro antagónico de varios sistemas de representación solapados. En la mirada, la posición de manos y cabeza, en los ademanes, en la indumentaria, emergerían signos imperceptibles que lo arrimarían a un lado u otro de la nación. Como lo señala Zandra Pedraza (2011, 115-148), varios regímenes del cuerpo y varias gramáticas de la administración del mismo se encontrarían presentes en la era republicana, cuidando cada demostración que éste expresase. Los tipos de señales que de él surgirían tendrían que ver, por una parte con una ética cristiana, por otra parte, con las denominadas poses retóricas. En una tercera instancia, con las híbridas lecturas que la burguesía sensorial hiciera de las gramáticas cristianas, las maneras hispanizantes y las afrancesadas. Este sujeto debía mostrar el ejercicio juicioso de seguimiento de normativas y ordenes para poder así mostrarse como adecuado y acorde con los requerimientos de compostura y de obediencia a los regímenes relacionados con el género, la edad, la etnia, la clase. En esta medida, un sujeto delante del telón debía efectivamente, ejercer como

modelo en un doble sentido, modelo del retrato pero, modelo de ciudadano, inscribiéndose diferencialmente dentro del ámbito prescrito para su cuerpo.

Pedraza señala la circulación de manuales y códigos de urbanidad que establecían normas de comportamiento según el rango, la generación, el género, el oficio, la ocasión, la hora del día, el lugar. Todas las ocasiones, las situaciones estaban cuidadosamente normalizadas por el manual y la etiqueta. La codificación de los cuerpos, de expresiones y de ademanes invadían el ámbito de la vida pública, pero observaban aun mayores constreñimientos en la vida privada. La capacidad de contención de los afectos, de las ideas, del cuerpo mismo expresaría un sujeto adecuado. Esta enorme atención al cuerpo esperaría lograr convertir a los nacionales en ciudadanos, "combinando los elementos de una identidad nacional con las cualidades de una individualidad civilizada, es decir, contenida" (Pedraza, pg 123). Y eventualmente, dentro de esta inscripción costosa dentro del orden social, uno de los mayores éxitos constituiría el ajuste del cuerpo al lugar que le estaba asignado socialmente: el de saber "ponerse en su lugar".

El fotógrafo eventualmente más reconocido en el país como retratista y usuario de telones de fondo será Benjamín de la Calle, activo en Yarumal y Medellín, Antioquia desde 1897. De él se tiene un grupo importante de placas, cada uno de ellas identificada y fechada¹¹. En la primera época del ejercicio de la profesión, en Yarumal, contaba De la Calle con un telón de fondo que representaba un paisaje con un lago. Como accesorios tenía una piel de oveja y algunas materas. También tenía una silla y una cerca tridimensionales, hechas con maderos (Londoño Vélez, 2009).

Una vez en Medellín Benjamín de la Calle había decidido instalar su estudio cerca de la Plaza de Mercado, construida apenas un año atrás (Londoño Vélez, 2009), para así poder interesar a las más diversas capas de la sociedad. Frente a su estudio circulaban ricos hacendados, acaudalados comerciantes, personalidades de la vida política o militar, arrieros, coristas, cargadores, zapateros, actrices, carpinteros, lavanderas, prostitutas, travestis y mendigos: un panorama amplio de la población de la ciudad y de la foránea,

¹¹ De Benjamín de la Calle se cuentan cerca de 5.000 placas de vidrio, de las cuales, la mayoría pertenece a la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

pues el estudio estaba ubicado cerca a la estación del tren. Personas que llevaban a cabo ocupaciones tradicionales y oficios viejos o las que adelantaban labores requeridas por las lógicas cambiantes de la economía de la ciudad, podían acceder a los precios ya llevaderos de un retrato de medio formato que memorizara su imagen¹². De la Calle realizaba retratos de medio cuerpo, más económicos, pero por más dinero, el cliente podía sacarse una foto de cuerpo entero, la cual iba acompañada por el telón y los accesorios que la persona escogiese. No había muchas opciones, así que en muchos retratos el telón reaparece. De la calle llevó a cabo este tipo de retratos mucho tiempo después de que entraron en desuso en Estados Unidos o en Europa, con la presión ejercida por el invento de Georges Eastman de la máquina portátil. En México o en Colombia, la fotografía de telón persistirá entrada la década de los veinte del siglo XX¹³.



Figura 4. Telón de fondo y barca pertenecientes al estudio de Benjamín de la Calle, Medellín, Museo de Antioquia. Fotografía del autor.

De la Calle manejaba cuidadosamente su archivo. Con una punta rayaba la emulsión del negativo en uno de sus laterales y allí consignaba el nombre del retratado, la fecha y el

¹² El asistente del archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto en entrevista personal con quien esto escribe, comentó que De la Calle solía tener precios diferenciales según la capacidad adquisitiva del cliente. En sus palabras, "los clientes más pudientes subsidiaban a los más empobrecidos".

¹³ Melitón Rodríguez dejó el telón de fondo hacia la década primera del siglo XX por encontrar el recurso poco elegante para su clientela. De la Calle siguió empleándolo hasta el fin de sus días, entrada la década del treinta, configurándose su clientela poco a poco más definidamente entre las clases trabajadoras.

lugar de procedencia. Gracias a esa práctica, sabemos que su clientela no era solamente local, venía de diversas poblaciones como Girardota, Amagá, Santa Rosa de Osos, Liborina, Guayabal. En su estudio se cepillaron para la pose cabellos lacios, crespos, negros, castaños y algunos chutos¹⁴. Muchos colores de piel fueron expuestos a la lente, muchas formas de mirar y de no mirar se dejaron ver.

En la fotografía que realiza Benjamin de la Calle de Dolores Uruburo, llevada a cabo en su primera época, podría decirse que emergen de la pose los valores que una mujer debería presentar en la época: recato, decoro, contención y humildad.



Figura 5. De la Calle, B. (1897) *Dolores Uruburo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, placa al gelatinobromuro de plata.

Dolores Uruburo aparece vestida de negro mostrando un respetable luto, muy seguramente. Pequeños detalles se revelan en su cuerpo: sostiene un libro de oraciones en su mano

¹⁴ Es importante señalar la escasa presencia de población afrocolombiana en el retrato de foto-estudio en su periodo de auge. Menor aun la de población indígena.

derecha, mientras en la izquierda se deja ver el anillo de casada; la cabeza se encuentra púdicamente cubierta por el pañolón, los ojos se retiran de la cámara con modestia. En el retrato Uruburo posa mostrando, posiblemente, cómo quiere que su cuerpo sea interpretado socialmente. En esa instancia, ante la cámara y luego, en la vida social de la imagen, su cuerpo forma parte del ámbito de lo público siguiendo las etiquetas.

A la derecha de la imagen hace presencia parcial lo que sería un cercado de madera. Se trata, como lo señalamos arriba, de uno de los objetos que hacían parte de la utilería de De la Calle. Con esta cerca aparece una de las varias simulaciones que plantea la fotografía de telón de fondo. Se simula en un espacio interior uno exterior y para complementar la eficiencia del efecto, se agrega un elemento tridimensional. En la fotografía europea de estudio, usualmente se empleaban accesorios tridimensionales para fortalecer o subrayar algún aspecto de lo que el signo telón estaba señalando. Era usual la presencia de mesitas, columnatas, pieles en el piso, cortinajes para complementar la descripción especial que llevaba a cabo el telón. En este caso, éste representaría algún interior elegante, podría tener también muebles, cortinajes, duplicando ocasionalmente informaciones. Así tendría lugar la coherencia narrativa de la descripción espacial de un interior. Menos frecuente sería la inclusión de elementos tridimensionales cuando los telones de fondo representaban marinas o paisajes. En estos casos, de haber un elemento tridimensional éste estaría anexado al cuerpo del modelo, como bicicletas, bastones y sombreros. Así, el caso de la modalidad implementada por De la Calle supone un tinte aun más escenográfico; en términos contemporáneos, quasi instalativo, dado que el espacio narrado se imbrica con mayor ambigüedad, con el espacio real. Pero lo que realmente hace de este recurso algo singular es la propia cerca. Esa cerca rústica, nudosa y pragmática.

¿De qué manera se inscribe esa cerca en la narración de Dolores como sujeto social? ¿Por qué podría ser tan importante incluir este accesorio? ¿Qué cosa estaría señalando? Dentro de las convenciones del paisaje representado en América Latina durante el siglo XIX, se dio una mixtura singular entre naturalismo, cientificismo y romanticismo. De ella dan prueba la mirada y los discuros del Barón Von Humboldt. Un paisaje estéticamente interesante poseía una serie de características entre las cuales se contaba la manifestación

de su estado salvaje y prístino. Las adjetivaciones aproximarían esas expecativas, ciertamente con aquellas de lo sublime, como las descripciones que da Von Humboldt del Salto del Tequedama. Se remarca lo inquietante y lo desconocido. El paisaje representaba ante todo, aun en las composiciones más convencionales, un imaginario de lo "natural", que se definía antagónicamente respecto a "lo cultural". Esa distancia se remarcaba con insistencia. De los paisajes llevados a cabo en Colombia entre 1893, año de la apertura de la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes, a 1920, con dificultad se deja ver la emergencia de los procesos de modernización, mucho menos, los de subdivisión de los territorios, o la fronterización de los mismos.

Benjamín de la Calle toma en serio la fotografía de puesta en escena y como sucedía en las piezas tableau vivent, teatraliza un poco más la imagen. Así que a sus proscenios agrega algún elemento que parece emerger desde el segundo plano del telón. Así hará con piedras, rocas y con un extraño "tocón" de madera recubierto de enredaderas que aparecerá con frecuencia en sus fotos posteriores. Beaumont Newhall menciona que los telones de fondo solían tener pintadas, en el caso de paisajes rústicos, cercas. En el paisaje estetizado colombiano, los códigos no explícitos que convencionalizarían dicho género, proscribirían la representación de cercas. En cambio, éstas aparecen en número considerable en las ilustraciones de la Comisión Corográfica. Ciertamente, las cercas señalan en primera medida, la presencia humana y con ello, muestran un paisaje intervenido, más aun, inserto dentro de las dinámicas económicas de propiedad y de productividad, llamando elementos contextuales como límites y parcelaciones; presencia de ganado y de siembras; de terratenientes y de arrendatarios. Así, en el régimen de la pintura esteticista colombiana parecería que una cerca difícilmente sería un elemento que se incluiría en una representación paisajística, de la misma manera que un rostro frontal difícilmente sería acogido para realizar una representación de un retrato artístico. En los paisajes estetizantes aparecen en cambio, tapias pisadas y bardas de bahareque. Quizás ambas presentan rasgos suficientemente campesinos y rústicos como para entrar adecuadamente en la retórica del paisaje. Ejemplo de ello es una pieza sobre cartón de pequeño formato de autoría de Roberto Páramo. En el fondo aparece la tapia, en primer plano, las eras de un sembrado,

otro dato borrado casi por completo por la convencionalidad paisajística colombiana. Creo que la presencia de una pieza como esta expresa la escasez del motivo.



Figura 6. Páramo, R. (1910) Sembrado, Bogotá, colección particular, óleo sobre cartón, 9.5 x14 cm.

Si esta interdicción estética operaba tan eficientemente en los paisajes estetizantes, ¿por qué en el caso de los retratos de estudio funcionaba el discurso en torno al paisaje en otro sentido? Se podría establecer una respuesta de triple eje. Por una parte, los discursos sobre la fotografía, como se mencionó más arriba, hacían de sus prácticas cercanas a la descripción realista, a la taxonómica y a la probatoria, aquélla que podríamos denominar documental. Por otra parte, podría la fotografía registrar con una mirada escueta y utilitarista, los paisajes aledaños sin temer romper los códigos de una tradición que no era la suya y en cambio, familiarizarse con los de corte descriptivo y cientificista de las descripciones paisajistas provenientes de programas como el de la Comisión Corográfica, que con ningún reparo mostraban terrenos cercados, huertas o territorios alinderados, eras y campesinos, dado que su finalidad era dar cuenta de la forma más eficiente posible, de los lugares, geografías y tipos humanos que se encontraran en los espacios estudiados.



Figura 7. Fernández, C. (Ca. 1850-52) *Casa de Boyacá, Provincia de Tunja*. Ilustración de la Comisión Corográfica. (En lápiz a un costado se lee: Cuartel general de Barreiro, 1819.), Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, acuarela, 15.6 x 24.8 cm.

La Casa de Boyacá que representa Carmelo Fernández, uno de los tres ilustradores vinculados a la Comisión Corográfica, describe la entrada a una finca, con las casonas de servicio de bahareque en los costados y al fondo, la casa principal. Fernández no olvida mostrar los cercados a lado y lado del camino, a un costado un grupo de gallinas y al otro un perro tumbado, descansando. Al fondo, detrás de dos hombres con sombrero y ruana que charlan, se pueden ver más cercados. Este tipo de imagen y la sencillez de los elementos que representa, parece responder al imperativo de mostrar las cosas con la objetividad y exactitud que requeriría un programa cientificista de compilación de datos precisos. De hecho, en las representaciones diversas que en el final de siglo se hicieron de los territorios nacionales en publicaciones, revistas y semanarios, abundaron las invitaciones a intervenir y explotar el territorio que junto con los programas de mejoras en las vías de comunicación, prometían la entrada del país en el ritmo modernizador y progresista de los países del norte y de Europa que tanto se deseaba.

Finalmente, la última argumentación se basa en la idea de que el paisaje del fondo de las fotografías de telón no son mera decoración sino que forman parte de la descripción que se

hace del sujeto. Así, parte de una narrativa civilizante y modernizadora del siglo XIX y los inicios del XX en Colombia, constituye un escenario donde el sujeto, antes que nada, pertenece al ámbito de la ciudad. Desde esta interpretación, Doña Dolores, ciudadana, se ubica plácidamente ante el paisaje docilizado. Su condición es la de propietaria, de la que la cerca es anuncio e indice. Integrada a los discursos de nación, la propiedad sería condición emblemática de la civilidad que ésta reclama.

En 1906 había adquirido De la Calle algunos nuevos decorados, entre ellos, una balaustrada, rematada en una columna de fuste. Esta balaustrada la colocaba entre el modelo y el fondo, la ponía de manera frontal, en otras ocasiones, la diagonalizaba. Hacía sentar al modelo sobre la balaustrada o lo colocaba al frente. La balaustrada introducía una estructura arquitectónica que escindía al sujeto del paisaje, construía un mirador desde el cual, el paisaje, extrañado, tenía sentido en cuanto objeto de la contemplación y para la contemplación. De esta manera, mediante un recurso metonímico, se inscribía ese cuerpo dentro de un orden arquitectónico que elidía al modelo del territorio. El sujeto, de esta manera era fronterizado del territorio, colocado en el espacio del citadino, del propietario, era ubicado en una imaginaria casa republicana y señorial de la cual, en esta narrativa, como se comentó arriba, sería su propietario. El proscenio del estudio, como ámbito pedagógico, produciría los sistemas de enmarcamiento del modelo, propondría al cuerpo performar el simulacro para poder así, acceder a la visibilidad.

Posar es adoptar una posición. Es performar una postura y en el mismo acto de hacerlo, llevar a cabo una impostura¹⁵. El retrato de telón de fondo implica la búsqueda de registro de una semejanza de sí, el empleo del telón de fondo implica una impostura. Para las poblaciones campesinas no existían etiquetas o urbanidades, en cierta medida, representaban al otro de la nación, a la cuál esta no interpelaba sino desde la subalternación. Las prescripciones apretadas emitidas desde la élite letrada, referentes a la construcción de normativas vigilantes de un cierto uso del lenguaje, del abordamiento de determinados temas de conversación; la contención pudorosa de los afectos, el seguimiento de

¹⁵ Craig Owens señala la relación entre pose e impostura (Owens, 2004). Appadurai plantea la ambivalencia entre impostar y posar (Appadurai, 1997).

determinadas gramáticas del vestido y de la indumentaria, reforzaban la regimentación más importante de todas, la autoconsciencia del sujeto de su lugar de pertenencia dentro de la estructura social y su aceptación del mismo. "Conocer uno su lugar" sería la base garante de la estabilidad del orden social.

En estas circunstancias, el telón de fondo daba un lugar a los sujetos subalternos, les daba una imagen a los sujetos invisibles a la nación. Las gramáticas repetitivas de la toma, inscribían esos cuerpos dentro de los rituales corporales de las élites. Desde allí, mimaban acuerdos y contratos, sentencias y pertenencias. El paisaje devenía representación, no la presencia arada del terreno, no la tierra entre las uñas, sino la neblina imprecisa, el paraje pintoresco, el territorio a contemplar. Allí, la balaustrada constituye un elemento semiótico inesperado. De forma contradictoria, en lugar de ejercer como signo de un mirador desde el cual mirar hacia un lejos: la propiedad. Deviene mirador desde donde observar al sujeto de la pose, esto es, al sujeto del performance de su im-propia identidad.



Figura 8. De la Calle, B. (1916) *Juan Bautista Tamayo, Guayabal*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, placa al gelatino-bromuro de plata.

En 1916, Juan Bautista Tamayo posó para De la Calle. Su cuerpo, recogido y cauteloso apenas si toca la balaustrada ante la cual se ubica. Una mano en el carriel se asegura de saber donde colocarse, la otra, tímida, se resbala hacia un bolsillo. Ante la mirada del espectador, que lo ausculta, su rostro se ladea esquivo. Veo aquí al "otro" de la ciudad. Sólo que aquí, inopinadamente se le pide que devuelva la mirada, que haga uso del tiempo, perdiéndolo, que se muestre empoderado, a sus anchas en ese espacio que de lo contrario, lo expulsa. Tamayo con dificultad recoge ese contradictorio instructivo. A sus pies una insólita matera desarregla la composición, demasiado próxima al cuerpo para ser ornamento, demasiada alejada del "jardín" para hacer parte de él, demasiado expresa para ser el relato de un desorden. La matera oculta la señal inequívoca que delataría por completo lo que el lenguaje corporal de Bautista expresa. Dentro de algún código no explícito ético/ estético, la urbanidad de un retrato calificaría como impropia la mostración excesiva de unos pies descalzos, injustificable, sin lugar dentro del relato señorial que promete la composición. Los pies infractores deberán ser censurados y con ello, emitir un mensaje de reprimenda a ese cuerpo inadecuado que se muestra ahora, en su frágil incompletud. Como diría Bourdieu, incómodo y desolidario de su propio cuerpo, consciente de lo "acampesinada" que es su presencia corporal, le ha pedido al fotógrafo que le tape los pies o bien, es el fotógrafo mismo quien le ha propuesto llevar a cabo la engañifa. Este dispositivo simple y sencillo de censura y borramiento parcial se llevará a cabo en numerosas fotografías del archivo de De la Calle, sobre todo en modelos masculinos y en niños. Mujeres y niñas por lo general aparecen calzadas.

Debemos colegir que muchos de sus modelos "bajaban" a la ciudad descalzos, situación usual entre el campesinado o entre las clases trabajadoras más humildes, parecía no ofrecer conflicto en el marco de las actividades comerciales o cotidianas, pero, otra cosa sucedía cuando de entrar al foto-estudio se trataba. En el momento de exponer su cuerpo como espectáculo, se hacían conscientes de lo que la ciudad les expresaba desde diferentes signos. El venir del mundo rural los hacía inadecuados, torpes, y a lo menos, risibles. Hay en estas fotografías un subtexto que habla del sesgo anti-campesino de la nación. Y ese sesgo se hacía explícito en el gabinete del fotógrafo, donde el propio cuerpo era motivo de exhibición. Este acontecimiento, paradójicamente tenía lugar bajo la ambientación de un espacio que en aparicencia, tan sólo en aparicencia, parece tan cercano al campesino: un

paisaje. Aquí se hace claro el ordenamiento simbólico de ese género. El campesino tiene contacto con un terreno, con la tierra, propiamente. Con el olor de ella cuando está recién removida, con el zumbido de los zancudos, con el sabor del sudor y las texturas de las malezas que arranca. Nada de eso constituye un paisaje. Un terreno deviene paisaje cuando no se labora, cuando se va a él, no se vive de él¹⁶. Todos los elementos mencionados ostentan un exceso de materialidad, una impronta física inaplazable, biólogica, oliente, untuosa, que constituye lo residual del territorio, lo no "paisagénico", menos aun lo fotogénico. Como dice Zandra Pedraza, el campo existe para ir a pasear en la Colombia del siglo XIX y de inicios del XX, eventualmente si se tiene un espíritu cultivado y sensible, se puede ser sorprendido ante la belleza de un paraje o de una puesta de sol, quizás con la vista de un ganado vacuno que pasta a lo lejos. Si se es el propietario de un terreno, mirar ese espacio será motivo doble de admiración, aun prescindiendo de la posesión de un espíritu especialmente contemplativo. Pero el espacio que se yergue ante el campesino es un terreno para laborar, para poner a producir, pragmático, ajeno, problemático. El campesino se halla ante lo "real", mientras el terrateniente, el ciudadano se resuelve con "lo simbólico". Siguiendo esta línea de ideas distribuida por Lacan, lo real sería el país, lo simbólico el paisaje y lo imaginario, la producción paisajística.

_

¹⁶ Al respecto, anota Raymond Williams, "un campo trabajado dificilmente constituirá un paisaje", frase que edxpone brevemente las condiciones sociales y políticas necesarias para que un territorio devenga paisaje. (Williams, 2001).



Figura 9. De la Calle, B. (1918) *Pedro Antonio Zapata e hijo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, placa al gelatino-bromuro de plata.

Pedro Antonio Zapata posa con su hijo. Detrás se ve el mismo telón de la fotografía anterior, esta vez mostrando una balaustrada tridimensional muy ornamentada, barroquizante, más bien un murete, que los separa del jardín, pues siguiendo el razonamiento anterior, ese paisaje tras la barrera es más que cualquier otra cosa, un jardín. El padre, en una postura dominante y autoritaria se sienta en una silla, mientras el hijo, de pie, algo retrocedido su cuerpo, coloca una mano en el hombro del padre. Esta vez el modelo está calzado, los zapatos sucios de polvo insinúan una caminata larga, un viaje a pie. El hijo, de pantalón a media pierna, los pies desnudos, actitud recogida, mira temeroso al sesgo.

Las retóricas de los telones de fondo de paisaje y aun, las de espacios interiores, están interpelando a un sujeto urbano y urbanizado. En varios aspectos, su narración excluye al cuerpo del campesino. De allí la sensación de incongruencia, de fractura, que emerge de estas imágenes. En fotografías bolivianas y peruanas, resulta aun más fuerte el constraste pues el retratado es un indígena, todavía aun más invisible para la retórica de la imagen y para la estética construida de los cuerpos fotografiables.

La simulación que supone el juego del telón y del sujeto de la foto bordea aquí, las fronteras entre el retrato y la fotografía de tipos étnicos. El tránsito entre la foto conmemorativa y auto celebratoria al de la fotografía antropológica y etnográfica es muy frágil. Juan Bautista Tamayo G. de Guayabal pone en evidencia el juego de significados en el medio de los cuales, lo honorífico puede devenir estrategia de control, señalamiento de los otros a corregir y a civilizar, manifestación alardeante de un discurso de lo apropiado que lo incluiría y que en el mismo gesto, lo produciría como inapropiado. Bautista, desterrotrializado, es colocado en un lugar que lo pone fuera de lugar o, dicho de otro modo, ha sido puesto en su sitio. Aquí el problema es que quizás ese sitio no tiene lugar (Butler, 2004). Así, la condición para la experimentación de la visibilización de ese sujeto es la expresión de un señalamiento que lo inscribe y que lo excluye a la vez. Appadurai habla de la ambivalencia del suplemento, considerando que el telón de fondo actúa desde la lógica de éste (Appadurai). El proscenio fotográfico, el fondo y su primer plano producen el correlato del sujeto que en él se dispone a ser retratado. En el ritual fotográfico, el modelo se inscribe dentro de los discursos de la nación mientras se le sugiere de qué forma frágil y condicionada esa pertenencia ocurre.

El discurso que plantean estas fotografías como espacios dedicados a la contemplación, construyen una subjetividad secuestrada, que mima las producidas desde Europa. Los sujetos de estas representaciones dócilmente se enmarcan dentro de estas relaciones, estos sistemas descriptivos a los cuales, sus cuerpos deben ajustarse. De allí la incómoda presencia de éstos, que en su color, en el juego de imitación parcial que emerge entre la postura y la impostura, se manifiestan como cuerpos extraños al discurso que el telón y los adminículos producen.

En las fotografías de telón, el fondo hace parte de la identidad del retratado, lugar aparente desde el cual ésta se adelanta y se desdobla. La espacialidad mimada por el telón opera, en cierta medida, como operaba el escudo de armas en relación con el retrato (Belting, 146). Representa una serie de índices que deben interpretarse en relación con el retratado, como parte de su rango, de su estirpe territorial y de su lugar social. No obstante, la lógica de la fotografía de puesta en escena invita al modelo a llevar a cabo un travestismo que, en muchos casos, lo inserta dentro de un orden social al cual no pertenece. Es una situación

equívoca, aceptada socialmente, de trasgresión de los regímenes indumentarios, si aceptamos como parte de su indumentaria, lo que el telón muestra. Esto resulta particularmente anómalo si se toma en consideración que los códigos reclaman la inserción semiótica del individuo dentro del orden social, desde la regulación de las clases. En este caso, el momento histórico en el cual estas imágenes son tomadas, coinciden con la procura de la sociedad colombiana, desde varias estrategias de esclarecer de la manera más nítida, los campos de inscripción de los cuerpos y la separación explícita de cada clase social. Por otra parte, la transgresión mencionada, como sucede con el travestismo, implica la manifestación de la no satisfacción de pertenecer a un orden simbólico dado, mientras se accede en representación, a otro que ostenta privilegios. Este travestismo supone un acto de insubordinación que equivoca las etiquetas como quien usurpa el escudo de otro. En potencia, lo que se está subvirtiendo es el orden social desde las normativas de identidad de clase. Eso hace del modelo de la fotografía, un "anti-modelo" puesto que se consigna en amenaza potencial del *status quo*.

Una insubordinación así la lleva a efecto Francisco Guzmán, quien en 1922 posó para la cámara. Aparentemente decidió visitar el estudio del fotógrafo en compañía de su compañero de faenas, un perro blanco y negro que tranquilo, dormita a sus pies. Los accesorios urbanos, los decorados, invitan a ver a Guzmán inserto dentro de los avatares de la creciente ciudad, mientras él, contradictoriamente, con su vara en mano, su tula en el hombro, no hace sino expresar su participación de la vida rural. El paisaje detrás establece con insistencia la no pertenencia de ese cuerpo a ese lugar. Se trata de un sujeto que mima la pertenencia a un cierto ámbito social, (Bhabha, 2002) que accede a parte de la retórica de la fotografía aprestigiante, que lo inscribiría como un sujeto adecuado, suficientemente blanco, urbano y adinerado. No obstante, el mimetismo es sólo parcial, no logra llevarse a cabo. El sujeto es ciudadano pero no tanto. Así, el mimetismo se hace visible al manifestar al sujeto de la interdicción, el sujeto rechazado por los manuales de urbanidad, el sujeto campesino, no propietario, no culto. Francisco Guzmán acepta las reglas, recoge su postura, se disminuye ante la cámara y se deja colonizar por los decorados y el paisaje, que pretenden desdoblarlo en lo que no es, en lo que quizás quisiera ser o tal vez, más seguramente, en lo que la nación o la ciudad desea que sea pero, quizás no, pues el no acaba de cumplir las reglas. Su cuerpo tiene demasiada presencia, su ropa es muy

"colorida", el gesto de la mano impertinente y la presencia del perro es excesivamente ostensible, relajada y física. Ante el muro del mirador, Guzmán es objeto de una burla de la cual él es protagonista. Igualmente, como todo parodista, él es el sujeto que lleva a cabo la burla y comprueba que todo el tinglado no es nada más que mero simulacro y con éste, simulacral el discurso incluyente de la nación.



Figura 10. De la calle, B. (1922) *Francisco Guzmán*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, placa al gelatinobromuro de plata.

El sujeto del retrato parodiza un discurso de nación que al ser performado lo excluye. Se inscribe dentro de la imagen y al inscribirse se distancia, manifestando la farsa que constituyen los discursos de inclusión. El retrato de telón de fondo se desgarra entre lo que quiere representar y lo que representa. El observador de una fotografía, eventualmente es testigo de ese desgarramiento que no puede localizar ni precisar, pero que, no obstante, hace que de la fotografía emerja algo que está incorrecto, o que es extraño o simplemente, que aparenta estar ligeramente fuera de lugar. Ese desgarramiento es a lo que hacia referencia Benjamin cuando hablaba en su *pequeña historia de la fotografía*¹⁷ del

_

¹⁷ La *Pequeña historia de la fotografía* es un breve ensayo de Benjamin, definitivamente menos célebre que *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Está fechado en 1931, es decir que fue escrito cuatro años antes que *La obra*, si tomamos como referencia la primera versión de ésta. Como decíamos, si

Inconsciente óptico (Benjamin, 2005, pp. 26-28). La fotografía reporta algo que ni el fotógrafo ni el fotografiado saben que está ahí, ante la cámara, dejando evidencia de su existencia.

En el catálgo Formless, a user's guide (Bois, 1997), Yves- Alain Bois y Rosalind Krauss trabajan una exposición elaborando varias ideas lanzadas por Georges Bataille y socializadas a través de la revista *Documents*, la públicación más audaz del surrealismo no bretoniano. Una de las nociones que explora Bataille y en la cual estará acompañado por varios de sus cómplices y colaboradores, será la de lo informe. Lo informe se opone a la idea de forma, de formalismo, de orden, de materialismo alto, esto es, a la idea de la materia sublimada y estetizada, desproveída de su sombra, de su materialidad misma. A la máquina sublimatoria del humanismo, que desprecia Bataille, éste contrapone un motor desublimatorio, degradante y crítico. Para ficcionalizar la idea de forma Occidente habrá llevado a cabo muchos ejercicios de forzamiento, realizando montajes y ediciones para no enfrentar a lo real. Durante generaciones se habrán acometido procesos de ocultamiento del bajo materialismo, de lo informe, de lo "otro", de lo heterólogo, según término de Bataille¹⁸. La forma herguida del cuerpo humano, puesta su atención en la cabeza, símbolo de la racionalidad, y en la boca, símbolo del logos, del lenguaje, se opondrá a la forma desublimatoria de la horizontalidad, en la cual, el eje boca-ano recuerda los aspectos instintuales que rigen el cuerpo, las aberturas del deseo y de lo escatológico. De ahí el interés que tendrá Bataille en las extrañas fotografías del dedo gordo del pie de Jacques André Boiffard, realizadas para la edición número 6 de Documents (Krauss, 2002:123). El dedo, con su descarada forma redondeada, excesiva, recuerda la carnalidad del cuerpo, la presencia de su materialidad. El dedo gordo como metonimia del pie, aterriza al cuerpo "descorporalizado", reprimido y le recuerda la presencia del polvo, de la telaraña, de la tierra, del lodo y el amasijo. Esta degradación es vista como un proceso de reconocimiento

bien menos célebre, no por ello es menos importante, en realidad en La pequeña historia se ve abocetado los argumentos fundamentales del texto posterior. Varias de las principales ideas ya comienzan a ser expresadas y una de ellas es la de que existe un inconsciente óptico que eventualmente se revela con el copiado mismo de la fotografía o con su circulación, escapándose del control del fotógrafo el sentido completo o aun, parcial, de la imagen.

¹⁸ Lo heterólogo es aquello que es siempre lo otro (Bois y Krauss, 2002).

de múltiples instancias que componen a lo humano y a la vida misma, terriblemente sometidas e ignoradas tras procesos dolorosos de silenciamiento forzado y de represión.

Me parece interesante y provocador pensar en la tensión que parece planear entre De la Calle y sus modelos. Sus ruanas, sus pantalones desjaretados, sus pies descalzos, los zapatos empolvados. De la Calle los tapa, los camufla, pero sus posturas corporales, sus ropas, el polvo recogido en un trayecto arduo por el camino destapado, no le permiten realizar por completo ese ocultamiento. La presencia de esos pies descalzos son lo informe, lo inadecuado, lo real que los manuales de urbanidad desesperadamente tratan de ocultar. Carl Einstein, uno de los colaboradores de *Documents* realiza un artículo sobre el ruiseñor y las diversas alegorías de la cual hace parte. Pero el ruiseñor, ese "signo del eterno optimismo", del "animal convertido en mascota" dice Einstein, en realidad no es lo que le importa analizar, sino las represiones que hay detrás de los lugares comunes en los que él es insertado. El ruiseñor puede simbolizar el corazón, una rosa, los senos pero jamás las piernas. El truco del ruiseñor, su papel, es precisamente el evitar aludir a esta parte del cuerpo. Así, lo que Einstein pretende es "mostrar las piernas bajo las faldas" de alegorías y símbolos, dejar ver lo indecente que hay camuflado tras el sentimentalismo banal.

En este caso, lo indecente que no se deja tapar es el odio al otro, el odio al campesinado que atraviesa las políticas del cuerpo y que se oculta tras las faldas de los discursos empalagosos de nación. Lo inadecuado es que ese sujeto curtido, trajinado, empolvado esté allí parado, mirando, con toda su presencia no citadina, ¿no ciudadana? Desplazado de la ciudad y en el grueso del territorio nacional, aun del campo, lucha por seguir adelante a pesar de las políticas económicas, sociales, racializadas y clasistas de una nación que no lo incluye ni representa. El retorno de lo reprimido que tiene lugar allí, es la mirada que se arrima desde el otro lado del cono de la representación, desde unos zapatos viejos y empolvados, desde esos obscenos pies descalzos que retornan desafiantemente la mirada.

BIBLIOGRAFÍA

Appadurai, A. (1997, marzo-abril). "The Colonial Backdrop", en *Afterimage* [en línea], Vol 24, N. 5, disponible en http://www.questia.com/library/journal/1G1-19291516/the-colonial-backdrop, recuperado: enero 10 de 2013.

Azara, P. (2002). El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Barcelona: Gili.

Barney-Cabrera, E. (1983, Vol 9). "Los Miniaturistas". En AAVV, *Historia del Arte Colombiano* (pp. 1242-1248). Barcelona: Salvat.

Barrell, J. (1980). *The dark side of the landscape : the rural poor in english painting, 1730-1840.* Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, R. (1992). La cámara lúcida. Barcelona: Paidós.

Batchen, G. (2004). Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.

Baudelaire, C. (1996). "Salón de 1859, El público moderno y la fotografía", en Baudelaire, C. Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor.

Baudrillard, J. (2001). "La precesión de los simulacros", en Wallis, B. (edit), *Arte después de la Modernidad*. Akal.

Benjamin, W. (2005). Pequeña Historia de la fotografía. In W. Benjamin, & Pre-textos (Ed.), *Sobre la fotografía*. Valencia.

Belting, H. (2010). Antropología de la imagen. Madrid: Katz.

Bertillon, A. (2006). "La fotografía judicial", en Naranjo, J. (edit), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 102-111). Barcelona.

Bhabha, H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.

Bois, Y.A. Y Krauss, R. (1997) Formless, a User's Guide. New York: Zone Books.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

-(2004). El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearne. Barcelona: Anagrama.

Butler, J. (2004). Lenguaje, poder e identidad. Madrid: Editorial Síntesis.

Castillo-Parra, C. A. (2008). *El retrato como expresión de poder y creación artística*. Cali: Universidad del Valle.

Castro-Gómez, S. (2007). ¿Disciplinar o poblar? La intelectualidad colombiana frente al problema de la biopolítica (1903-1934). *Nómadas , 26,* 44-55.

Chevrier, J. S. (1984). "L'Autoportrait come mise en scene... Essai sur l'identité, l'exotisme et les excès photographiques". *Photographies*, 46-47.

Cortés, J. M. (2004). Acerca de la construcción social del sexo y el género. En D. Pérez, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 65-84). Barcelona: Gili.

Crary, J. (2008). Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX. Cendeac.

Escobar Calle, M. (s.f.). *Apuntes para una cronología de la historia de la fotografía en Antioquia.* Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Ewing, W. A. (1996). El cuerpo. Fotografías de la configuración humana. Madrid: Siruela.

Debroise, O. (2005). Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2004). El beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona: Gili.

Foucault, M. (1997). Esto no es una pipa. Barcelona: Anagrama.

Freund, G. (1993). La fotografía como documento social. Barcelona: Gili.

Heidt, E. U. (2004). Cuerpo y cultura: la construcción social del ser humano. In D. Pérez, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 46-64). Barcelona: Gili.

Krauss, R. (1990). Lo fotográfico. Madrid: Gili.

Lippard, L. (1997). Frames of Mind. Afterimage, 24 (5).

Londoño Vélez, S. (2009). *Testigo ocular. La fotografíia en Antioquia, 1848-1950.* Medellín: Universidad de Antioquia.

Medina, C. (1994, Vol 2). Identidad e identificación. La fotografía y la identidad de las personas. Un caso Oaxaqueño. En G. CURIEL MÉNDEZ, & R. y. GONZÁLEZ MELLO, *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas* (pp. 577-598). México.

Mejía Pavony, G. (2011). En busca de la intimidad. (Bogotá 1880-1910). En P. R. Borja Gómez Jaime, *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX* (pp. 19-43). Bogotá: Taurus.

Monsivais, C. (2006). Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América latina). In I. y. Inés Dussel, *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen.*. Buenos Aires: Manantial - FLACSO - OSDE.

Museo Nacional . (2004). *Colección de pintura. Museo Nacional de Colombia.* (P. Museo Nacional de Colombia, Ed.) Bogotá.

Nancy, J. L. (2006). La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu.

Naranjo, J. (2006). Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili.

Neal, A. (1997). Folk Art Phantasies: Photographers' Backdrops. Afterimage.

Newhall, B. (2002). Historia de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.

Owens, C. (2004). Posar. En J. Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 194-213). Barcelona: Gili.

Pauli, L. (2006). Acting the Part: Photography as Theatre. Ottawa: Merrell.

Pedraza, Z. (2011). La educación del cuerpo y la vida privada. In J. B. Jiménez, *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX* (pp. 115-148). Bogotá: Taurus.

Pinney, C. (2006). Anotaciones desde la superficie de la imagen: fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo. 1845-2006.* Madrid: Gili.

Roger, A. (2007). Breve tratado del paisaje. (B. Nueva, Ed.) Madrid: Gili.

Rojas, C. (2008). La construcción de la ciudadanía en Colombia en el gran siglo XIX: 1810-1929. *Polígramas. Revista literaria* (29), 295-333.

Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Modernode Bogotá.

-(1990). La Escuela de la Sabana. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Silva, A. (1998). Album de familia. La imagen de nosotros mismos. Bogotá: Norma.

Sherlock, M. P. (2004). El doble del cuerpo. In D. Pérez, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 85-93). Barcelona: Gili.

Soja, E. (1996). *Third Space. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined pllaces.* Oxford: Basil Blackwell.

Tagg, J. (2005). El peso de la representación. Barcelona: Gustavo Gili.

Trutat, E. (2006). La fotografía aplicada a la historia natural. In J. Naranjo, & Gili (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006* (pp. 85-91). Barcelona.

Williams, R. (2001). El campo y la ciudad. Buenos Aires: Paidós.