
IMAGEN, SOCIEDAD, Y MODERNIDAD EN EL DEPARTAMENTO DE NARIÑO, 1870-2010

Por: Ricardo Oviedo Arévalo¹

He leído que en Chile se piensa que los indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores en comparación a los blancos y los europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representante de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías.

Martín Chambi

RESUMEN

El Departamento de Nariño es una Entidad Territorial con un rico acervo histórico escrito, demostrado por investigadores de renombre como don José Rafael Sañudo, Leopoldo López Álvarez y Jorge Elías Ortiz a través de fecundas trayectorias investigativas sobre diferentes etapas de su vida republicana.

La reconstrucción de la memoria histórica y social del Departamento de Nariño por medio de la fotografía se constituye en una modalidad de investigación alternativa en el campo de las Ciencias Sociales cuando se plantea hacer hermenéutica de archivo para el análisis social a través la imagen, como un recurso alternativo y novedoso en la indagación social. De esta manera, la fotografía facilita los procesos de investigación, permite otro tipo de acercamientos y lecturas a través de la semiótica de la imagen,

1 Doctor en Sociología, Profesor asociado Udenar, Director del Departamento de Sociología. rioviedo@udenar.edu.co

cuya práctica tiene como antecedentes disciplinares los trabajos de: Serge Gruzinski (1949-), sobre la creación de imaginarios sociales e historia de las mentalidades. De Humberto Eco (1932-) con sus estudios sobre la semiótica y la estética, y Armando Silva (1998), sobre los imaginarios urbanos.

La creación del Departamento de Nariño fue un proyecto tardío en la reorganización del territorio a inicio del siglo XX, con una gran influencia conservadora y religiosa, evidenciándose de manera gráfica las dificultades y los conflictos sociales del suroccidente colombiano con las características propias de multiétnicidad y pluriculturalidad, lo que sin embargo, contribuyó en la construcción del discurso de región a través de la imagen.

De esta manera, se construyen y se relacionan tres tipos de lecturas sobre el Departamento de Nariño: la primera, referente a los contrastes de la geografía y la sociedad (Harvey, 2007), la segunda, referente al paisaje social (Appadurai, 2001), y la tercera, a los procesos de poblamiento en su territorio (Santos, 2000). La fotografía permite hacer la lectura de estas tres variables en diferentes momentos históricos regionales, que logra evidenciar la concepción del Departamento de Nariño como un territorio de fuertes contrastes e hibridaciones sociales, culturales y regionales, que requiere ser estudiado desde otro tipo de acercamientos conceptuales, que aún no han sido explorados.

Palabras claves: Fotografía, semiología, imagen, territorio, sociedad, modernidad, religión.

ABSTRAC:

The Department of Nariño is a territorial entity with a rich historical heritage written by renowned researchers demonstrated as Don Jose Rafael Sanudo, Leopoldo Lopez Alvarez and Jorge Elias Ortiz through fruitful investigative paths on different stages of their republic.

The reconstruction of historical memory and social Nariño Department by means of photography constitutes an alternative mode of research in the field of social sciences when it poses to hermeneutical file for social analysis through the image, as a alternative and innovative resource in the social inquiry. Thus, the picture makes the research process, allowing other approaches and readings through the semiotics of the image, whose practice is the work of disciplinary history: Serge Gruzinski (1949-), on the creation of imaginary and social history of mentalities. In Umberto Eco (1932-) with his studies of semiotics and aesthetics, and Armando Silva (1998), on urban imaginaries.

The creation of the Department of Nariño was a project late in the reorganization of territory to the beginning of the twentieth century, with a conservative and religious influence, showing graphically the difficulties and social conflicts in southwestern Colombia with the characteristics of multi-ethnicity and pluriculturalidad, which nevertheless helped in building the region's speech through the image.

Thus, construct and relate three types of readings on the Department of Nariño, the first concerning the contrasts of geography and society (Harvey, 2007), the second, concerning the social landscape (Appadurai, 2001) and the third, processes of settlement in their territory (Santos, 2000). The photograph allows the reading of these three variables in different regional historical moments, it does demonstrate the concept of the Department of Nariño as a land of sharp contrasts and hybridizations social, cultural and regional, that needs to be studied from other conceptual approaches, that have not yet been explored.

Keywords: Photography, semiology, image, territory, society, modernity, religion.

INTRODUCCIÓN

El Departamento de Nariño tiene una extensión de 33.268 kilómetros cuadrados, que representan el 2.9% del territorio nacional; lo conforman 64 municipios y 67 resguardos indígenas, estos últimos con una superficie de 467 mil hectáreas; el 52% de su territorio pertenece a la Llanura del Pacífico, las tierras altas de los Andes son un 46% y el 2% restante hace parte de la alta Amazonía.

Hasta finales del siglo pasado, Nariño tenía dificultades para comunicarse entre sus centros urbanos, la vía que comunicaba el norte de Colombia con el Ecuador sólo se realizó en los años setenta, y la vía a Tumaco (por mar) a comienzos de los noventa. Aún está pendiente la vía al Putumayo; en 1928 se inauguró el ferrocarril, que comunicaba a Tumaco con El Diviso, a finales de los años cincuenta fue desmantelado. Aún hoy, en el 55% de su territorio, el principal medio de comunicación es fluvial o marítimo. Este aislamiento creó un sentimiento de territorialidad propio, generando identidades e imaginarios locales que son la base de su regionalidad y de su propia cultura. El ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) calificaba su cultura local como parte de lo "típico" en América del Sur, acompañado del gaucho argentino, el roto chileno y el llanero venezolano (Montalvo, 1898:199).

Demográficamente, se puede decir que Nariño ha ingresado en un proceso de transición, con bajas tasas de natalidad y bajas tasas de mortalidad; según el censo de 1995, tenía un millón y medio de habitantes, que representan el 3.5% de la población del país; el 10.8% de ella, es indígena (155.000 personas), el 18.8% es afro descendiente (270.000 personas), el restante 70% es mestizo, superando con casi cuatro veces más en indígenas y dos veces más en afro descendientes el promedio nacional; el 53% de su población es aún rural; tres municipios (Pasto, Tumaco e Ipiales) tienen más de 100 mil habitantes, 21 municipios tienen una población inferior a 10 mil habitantes (Viloria De La Hoz, 2007:19-21).

Nariño, es una de las entidades territoriales más pobres de Colombia, de cada cien pesos que se producen en el país, tan solo 1.7 de ellos lo produce el Departamento. Su población representa el 3.45% de todos los colombianos, el 38.5% de sus hogares tienen Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI), mientras que el promedio nacional es del 25.8% y 4,3 veces más que el de Bogotá; en la región del Pacífico el 63% de los hogares presentan este indicador.

En cuanto a su estructura económica, es poco competitiva, se ubica en el puesto 18 de 23 Departamentos estudiados por el Banco de la República; su participación en el PIB es de 1.9%; el sector agropecuario es el más dinámico con el 32%, el comercio con el 7%, transporte con el 6% y la industria con, apenas, el 3%, seguido de la minería con un 1.2%. Estos indicadores se deben fundamentalmente a las políticas aperturistas y globalizantes aplicadas desde el gobierno central y que han resentido la producción de cereales y lácteos; aunque el área de cultivos ilícitos ha disminuido en relación a años anteriores, hasta diciembre de 2009 estaban sembradas de coca 16.428 hectáreas (frente a 12.272 hectáreas sembradas de papa), que representan el 24% de este cultivo en el país, siendo hoy Nariño el primer Departamento productor y exportador de alcaloides (Viloria de la Hoz, 2007:43-44).

El 38% de los hogares rurales son atendidos por madres cabeza de hogar, las cuales, entre otros factores, llegaron a esa condición por la migración sostenida de miles de “raspachines”, que se dirigieron al vecino Departamento del Putumayo y no regresaron. Cadenas productivas importantes, como la del trigo y de la cebada, se extinguieron en los últimos veinte años, debido ante todo a las políticas neoliberales implementadas desde el gobierno del presidente César Gaviria (1990-1994). Nariño llegó a ser el segundo productor de trigo y el primer productor de cebada del país. Hoy más del 26% se encuentra en situación de miseria. Uno de cada tres nariñenses vive fuera

del Departamento, migrando especialmente hacia zonas del Putumayo, Valle del Cauca y centro del Ecuador.

SOCIOLOGÍA E IMAGEN

El sociólogo francés Pierre Bordieu (1930-2002), cataloga a la fotografía como un arte intermedio. En su introducción del texto *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), se preguntaba lo siguiente: ¿Pueden y deben la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica proporcionar material para la sociología? Y su respuesta es afirmativa, en cuanto, la sociología y la fotografía descansan en la subjetividad del actor con la realidad circundante que da valor a una jerarquización de cosas y objetos que lo rodean y que por lo tanto es indispensable analizar éstas, con ayuda de otras disciplinas como la antropología, la semiótica, la historia del arte, etc. (Bordieu, 1979:15-25).

Por otra parte, el sociológico norteamericano Howard Saúl Becker (1928), perteneciente a la escuela del interaccionismo simbólico, compara a la fotografía en la categoría de los “mundos del arte”, que a su vez es comparada con los “mundos sociales”, como parte de la simbología de la imagen; mientras que el fotógrafo Alemán Gisele Freund (1908-2000), se introduce en el mundo de la fotografía como documento social (1980) a partir de sus trabajos realizados en Suramérica y en las calles de los Estados Unidos, en medio de las protestas sociales de los años treinta. Por otra parte, el sociólogo canadiense Erving Goffman (1922-), uno de los autores más destacados de la micro-sociología publica en 1959 su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, en donde estudia los significados y los símbolos sobre la acción e interacción humana, utilizando metáforas de representación teatral.

El semiólogo colombiano Armando Silva, en su texto *La ciudad como arte*, propone el estudio de una nueva estética a partir de construir un novedoso enfoque de la imagen urbana que ayude a definir los espacios marcados, construidos y proyectados por sus ciudadanos, en lo que él llama las metáforas urbanas, además, señala en su libro *Álbum de familia* (1998), el paso de la fotografía análoga a la digital y su cambio al video y la información que aporta para el estudio social en Colombia (Silva, 1998).

Para el Francés Roland Barthes (1915-1980) la información escrita está compuesta de dos estructuras: el texto y la imagen, las cuales no se pueden mezclar, una tiene un componente lingüístico y la otra está compuesta por líneas, puntos, color, etc., Por lo tanto, la estructura de la fotografía no es una estructura aislada; se comunica con otra estructura que es el texto..., Barthes se pregunta:



Fotografía No. 1. Calle real (hoy calle 18) 1925. San Juan de Pasto.

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? Por definición, la esencia en sí, lo real literal. Del objeto a su imagen hay por cierto una reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una transformación (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (relais), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su análogo perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es predecir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo (BARTHES, 1980:2).

Por otra parte, Weber (1864-1920), nos manifiesta que la sociología no es sólo una disciplina de generalidades, sino, ante todo es la disciplina que estudia y analiza la acción social y que por lo tanto es el individuo quien escoge su tema de investigación, con el que trata de demostrar sus hipótesis iniciales (Weber, 1977:20). Para el sociólogo mexicano, Hugo J. Suárez,

es el mismo sujeto, quien selecciona sus imágenes y crea sus elementos de análisis, que hace que la imagen trascienda a lo subjetivo y por lo tanto a la realidad, creando su propia enciclopedia visual,

...no hay más arriesgado que mostrar una foto; es la invitación a recorrer laberintos personales, ocultos, espacios interiores fuertemente custodiados por múltiples candados. Las puertas mejor resguardadas por nosotros mismos muestran su fragilidad al enseñar una imagen (Suárez, 2008:9).

Por lo tanto, sociología y fotografía son producto de la modernidad, en 1839 el francés Louis Daguerre (1787-1851), aprisiona, por primera vez, la luz en una placa mecánica, dando inicio a la fotografía. En 1853, otro francés, Augusto Comte (1798-1857), publica su texto, *Curso de Filosofía Positiva (1842)*, ambos acontecimientos técnicos y sociales, nos demuestra una nueva forma de ver la realidad desde un punto de vista que abarca desde los avances materiales hasta los sociales, son la antesala de la revolución industrial (Mediados del siglo XVIII y XIX), pero ante todo de una nueva manera de abordar la realidad desde el mundo de lo simbólico, desde la imagen, lo moderno adelgaza el tiempo y el espacio, las distancias se derrumban con el ingreso de artilugios como el barco a vapor (1783) y el ferrocarril (1804), y es exigente en los registros de datos cada vez más abundantes y detallados, la ciencia surge, de esta manera, como un nuevo paradigma intelectual que estaba llamada a remplazar la oscuridad de la tradición del viejo régimen.

En cuanto a lo social, la Revolución Francesa (1789), diseña un nuevo concepto de ciudadano, derechos humanos y ciudadanía, las ciudades se rediseñan como centros industriales, se fundan los grandes periódicos de circulación diaria y masiva, la lectura es parte esencial de estos derechos ciudadanos, la modernidad y sus objetos se vuelven cada vez más cotidianos e invaden todos nuestros rincones imponiendo sus propios afanes e intereses. Por el camino a Barbacoas (Nariño-Colombia) ingresan las primeras cámaras fotográficas, autos, muebles, telas y todo tipo de artefactos, que nos indica que el mundo cambió para siempre y ante la aceleración del tiempo, la memoria debe recurrir a los recuerdos y estos se pueden aprisionar en las primeras láminas de metal (garre tipos), robándoles los recuerdos al afán del “desarrollo”:

De esta manera, la fotografía:

Causó pánico en sectores de lo más diversos, desde aquel fundamentalista religioso que criticaba a la foto como “diabólico artificio francés” que es una blasfemia porque “el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina”; hasta los conocidos celos de Baudelaire desde

el mundo del arte: “En estos días deplorables una industria nueva se produjo, que no contribuyó poco a confirmar a la estupidez en su fe y arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés (...). A partir de este momento la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos estos nuevos adoradores del sol (Suárez, 2008:15).

LA IMAGEN COMO FUENTE DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

Las imágenes prácticamente acompañan al hombre desde su génesis, como lo podemos ver en sus primeros intentos de reproducir lo percibido, imágenes capturadas en las paredes de cuevas, riscos y laderas tienen largo tiempo de convivir con el ser humano. De acuerdo con las diversas formas artesanales, artísticas y técnicas de crearlas, han tenido diferentes significados y funciones según el período, la latitud y diversas culturas que las han producido y han interactuado con ellas, como estos esfuerzos iniciales, la fotografía trasciende el mundo real que captura para elevar la pieza fotográfica al mundo de lo simbólico, donde lo social se demuestra como algo que se interioriza en el individuo. Por lo tanto, la fotografía, es ante todo, un producto social, que bien analizado, devela estructuras, valores, jerarquías y modelos culturales, todos ellos, parte de saberes sociales:

Pero lo que hay que destacar es que la fotografía, para ser observada sociológicamente debe atravesar por un procedimiento particular que la convierta en un objeto analizable científicamente. En este sentido, hay que considerar que, en primer término, una fotografía es un producto cultural, por tanto responde a un agente social que la emitió y cuya visión de mundo quedó plasmada en ella más allá de la voluntad del propio autor: “detrás de la cámara se encuentra siempre el ojo culturalmente interesado del fotógrafo quien selecciona y enfoca desde un ángulo determinado una realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar (Giménez, 2008:17).

De esta manera, la fotografía es una manifestación de las estructuras síquicas ancladas en las mentes de las personas (Suárez: 2008, 24), claro ejemplo de esta interacción entre la sociedad y las imágenes, entre el mundo de lo textual y lo imaginado, los seres humanos tenemos la costumbre de capturar hechos relevantes de nuestra vida: eventos, personas y circunstancias que consideramos importantes, como las fiestas, carnavales, los viajes, los eventos políticos y los sucesos de alguna relevancia que queremos capturar como recuerdos, la imagen fotográfica al contrario del texto, se la aborda desde cualquiera de sus dimensiones, se la puede leer en cualquier dirección,

de arriba abajo de izquierda a derecha, de esta manera, la fotografía es un elemento esencialmente simbólico, y no sujeto al mimetismo de lo real de lo que inicialmente se pudiera pensar (González, 1999:37).

Para ello:

El fotógrafo, como cualquier otro productor cultural, utiliza técnicas para mostrar un mundo que está marcado por su propia mirada. Así una foto nunca es imparcial: opta, demarca, sugiere -y en el límite impone- una visión de mundo. Esta puede ser de manera subjetiva u objetiva, el caso es que en toda imagen está impreso el sistema subjetivo de categorías sociales (y socialmente creadas) que tiene el fotógrafo. ¿Cómo sucede esta operación? A través del uso de las técnicas básicas de composición, iluminación, profundidad de campo, perspectiva, etc., el autor otorga un lugar social a cada objeto -grupo social o persona- que aparece en su foto. En el análisis cuidadoso y sistemático de un conjunto de imágenes, no es difícil reconstruir el sistema de valorización y jerarquía que guía al fotógrafo en el momento de la toma (Suárez, 2008:24).

Sin embargo, esto no se refleja en la investigación social, todo parece indicar que no hay un equilibrio entre el gran protagonismo de la fotografía en la sociedad y la poca atención que merece su estudio desde la exploración social, especialmente, en sociedades aisladas y pobres, donde el uso de la cámara fotográfica fue más eficaz que el trabajo escrito reflejado en el texto, como es el caso del Departamento de Nariño, teniendo en cuenta el costo y el esfuerzo intelectual en producirlo; la fotografía, como ya se dijo, fue uno de los primeros productos de la modernidad que ingresó masivamente a todos los rincones de la sociedad, por su bajo costo y lo fácil de su uso y manejo, incluso en contra del pensamiento pre-moderno y conservador que no recomendaba su uso.

Ante la proliferación de fotografías sobre todos los temas y en todos los contextos, surge un primer interrogante, ¿una fotografía, por si misma, es una fuente de investigación social? e inmediatamente después otra pregunta, en caso de que una fotografía o una *serie* de fotografías tengan información importante para las investigaciones, ¿cómo deben ser utilizadas?, responder a estas interrogantes es de suma importancia, ya que, como veremos más adelante, parte de la no utilización de fotografías con fines investigativos se debe al debate sobre la subjetividad de las ciencias sociales y a la carencia de rigor científico en la utilización de documentos fotográficos; sin embargo, existen sucesos y fenómenos característicos de las sociedades de los siglos XIX y XX que no pueden ser íntegramente explicados sin la utilización de fuentes visuales, lo que refuerza su importancia y la necesidad de su uti-

lización; este planteamiento es el motivo principal del presente proyecto, según Bourdieu, por lo tanto:

Estas preguntas le devuelven a la fotografía un estatuto fundamental para poder ser estudiada sociológicamente. El objetivo será comprender una fotografía sin importar su procedencia (fotografía profesional, popular, familiar, etc.), y para ello se debe no “solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir en cierta medida las intenciones explícitas de su autor, [se debe] también, descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (Bourdieu, 1979:23).

Por último, una vez que se tiene clara la importancia de las fotografías en las investigaciones sociales y que se recomiende su utilización como fuentes, debemos generar un mecanismo de sistematización de la información, tal y como se hace con otro tipo de fuentes, catalogando las imágenes temáticamente, manteniendo el contexto y la circunstancia histórica en que se tomaron las fotografías y añadiendo toda la información necesaria para su adecuada utilización científica.



Fotografía No. 2. Don Hermógenes Zarama. 1905.

Desde su origen, las investigaciones sociales se basan fundamentalmente en fuentes documentales escritas, se recurren a libros, revistas, periódicos; y a fuentes orales y cualitativas como las entrevistas cuasi-estructuradas o la construcción de historias de vida, éstas últimas, buscan, llenar el vacío producido por las deficiencias cuantitativas de la información escrita, que por sí solas no puede resolver los interrogantes que investigación social se plantean a través de la historia.

Por muchos años ha existido una reticencia, desde la comunidad intelectual, a considerar como fuente de investigación a las fotografías, esto se debe principalmente a que se les considera documentos subjetivos, anecdóticos y de múltiple interpretación, lo que demerita la objetividad con que todo documento científico debe ser tratado.

De esta manera, la visión que tenemos de la imagen como *copia*, como resultado de un *proceso imitativo* o de *reproducción* lo más exacta posible, proviene del propio origen latino de la palabra imagen, y siglos después parece que todavía nos cuesta mucho trabajo abordarla como algo más, como resultado de una construcción en la que intervienen procesos de percepción, selección, registro, interpretación y re-significación de lo que nos rodea y lo que experimentamos y que aporta al análisis y comprensión de lo local a partir de lo semiótico (Roca, 2004). En especial, los aportes que desde la imagen puede hacer en una sociedad como la nariñense, que posee pocos registros escritos a partir del surgimiento de la República y su vinculación al naciente Estado del Cauca y posteriormente a la creación del actual Departamento de Nariño, lo que dificultó el estudio sistémico de su desarrollo en buena parte del siglo XIX y XX.

Entonces, la posibilidad de concebir a la fotografía como una construcción social es muy importante, ya que nos permite revalorar el documento fotográfico y explorar en él su potencialidad como fuente de investigación social que enriquece el estudio de lo social y regional.

En este sentido, el documento fotográfico puede contribuir al análisis sociológico e histórico, puede dar indicios de personajes, eventos y situaciones que fueron relegados de la historia oficial y, contextualizado correctamente, puede aportar nuevos elementos para la historia económica, social y política del pasado y del presente.

Las potencialidades de la fotografía en la investigación social, en este sentido, son inmensas, la fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o ha existido. Es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite (Roca, 2004:16).

Si tomamos a la fotografía como artefacto social, como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una praxis social de una época, coincidiremos en que sólo podemos llegar al significado holístico de la fotografía si la consideramos por sí misma como documento/artefacto, interpretamos su contenido y comprendemos la intención del fotógrafo (Roca, 2004:13).

Así como para la historiografía es tan importante conocer quién escribió cualquier documento por analizar, aquí es fundamental conocer dos cosas: quién fue el autor de la fotografía y, de ser el caso, tanto el fotógrafo como el que la encarga, a quien podríamos ver bajo la figura de productor (o *comitente*, para la historia del arte); y los diversos soportes en que se encuentra cualquier pieza o imagen material, así como sus diferentes formas de circulación, y por tanto sus funciones y significaciones; igual de importante es no perder de vista el contexto, porque este tipo de documentos son usualmente descontextualizados.

En este sentido, el investigador que valora las imágenes como fuente de investigación social se enfrenta a la problemática de la falta de insumos, debido entre otras causas, a la falta de recursos públicos para el trabajo documental en los archivos, asunto que es necesario considerar como prioritario, si se pretende que las imágenes dejen de ser objetos ornamentales e ilustrativos y se conviertan en verdaderos documentos con potencialidad científica.

Afortunadamente, los archivos públicos no son la única fuente de documentos fotográficos, existen también las colecciones privadas, el álbum familiar y las fotografías que el mismo investigador puede realizar acorde con los fines específicos de una investigación.

ANTECEDENTES INTERNACIONALES DE LA IMAGEN

Los seres humanos somos entes eminentemente visuales, nuestro cerebro relaciona las imágenes que observamos con conceptos o sucesos concretos, desde los primeros años de la infancia y hasta el último día de nuestra existencia.

Las imágenes, en este sentido, han estado siempre ligadas al desarrollo de la Humanidad y a lo largo de la historia han existido diferentes formas de grabar, de conservar las imágenes que consideramos más importantes a nivel personal, familiar o de la sociedad en su conjunto.

La fotografía, llenó el vacío producido por la necesidad de masificar la imagen como parte de los recuerdos colectivos, pero también, de las “*ansias de ser alguien*” recordado en el tiempo, lujo que sólo lo tenían las capas

más altas de la sociedad que poseían acceso a la pintura, técnica manual y costosa y que perdieron, cuando apareció la imagen sobre metal o papel, técnica ingeniosa, que no tenía intermediarios entre el sujeto y/o el objeto; con la máquina fotográfica, el individuo podía robar él mismo sus propios recuerdos del entorno que el mismo creaba u observaba, nos recuerda el camarógrafo checo, Karl Freund (1890-1969) que:

El retrato se convierte así en una aspiración colectiva y en la posibilidad de sentir que la promesa de igualdad de la modernidad se materializaba; un ciudadano parisino luego de tomarse un retrato y exponerlo al mismo tiempo que el de Luis Felipe decía: “ya no existe distancia alguna entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano” (Freund, 1993:24).

A mediados del siglo XIX, surge paralelamente, en Francia y Brasil el “daguerrotipo”, aun costoso y elitista, en 1846, en París, se vendieron 2000 aparatos y 500000 placas, en 1853, se tomaron tres millones de placas, en 1860, superaban más de treinta millones de fotografías, a finales del siglo XIX, aparece la placa de gelatina- brumoro de plata- apareciendo la película o rollo como se conoce hoy, esta técnica reduce el tiempo de exposición, surge toda una industria especializada, dando movilidad al fotógrafo y abarata su revelado, que permite ampliar su uso y se dirige hacia otros campos, como es la fotografía de paisajes, de vida cotidiana, etc., surgiendo toda una gama de usuarios, desde el aficionado hasta el profesional.

Al inicio del siglo XX, con los grandes sucesos de la Revolución Mexicana, la revolución Rusa y la Primera Guerra Mundial, la fotografía pasó por su primera etapa mediática y se convierte en un eficaz y veraz instrumento de comunicación y de acercar la realidad de la guerra a los lectores de los miles de diarios que reportan los sucesos bélicos, en los años treinta aparece el formato de treinta y cinco milímetros. Ernest Hemingway (1899-1961) se convierte en corresponsal de guerra, junto con el fotógrafo Robert Capa (1913-1954), los cuales realizan las crónicas y registros gráficos más importantes de la época.

La fotografía nuevamente se revoluciona en 1988, cuando la empresa japonesa Fuji, elabora la primera cámara digital (DS-1P), con su propia fuente de energía y con memoria para guardar imágenes, dando origen a una nueva revolución fotográfica, el sistema de tecnología digital, que la vincula a la computadora personal, para muchos fotógrafos y críticos, la fotografía se convierte en banal y termina su periodo de eternidad histórica, hoy, es un ejercicio masivo, que no necesariamente se imprime, aunque ha ganado en movilidad, pudiendo ser enviada casi en tiempo real a cualquier lugar del mundo, después de capturar algún suceso de importancia para el usuario.

ANTECEDENTES DE LA IMAGEN EN COLOMBIA

La imagen fotográfica más antigua data del año de 1842, tomada por el Barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), que registra una calle de Bogotá, el pintor Luis García Hevia (1816-1887) fue un activo promotor de este invento en conjunto con el antioqueño Fermín Isaza (1820-1895), la primera cámara que ingresó a Colombia fue en el año de 1848. En el año de 1849 ingresó al país el ciudadano alemán Emilio Herbrûguer, procedente de los Estados Unidos y Cuba, en su estudio aplicaba la técnica de los daguerretipos, muchos de estos fotógrafos registraron los diferentes conflictos sociales de finales del siglo XIX y principios del XX, de esta manera:

...la fotografía en Colombia pasó de ser un pasatiempo lujoso y una novedosa herramienta técnica de la cual se valieron numerosos pintores colombianos a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, para convertirse en nuevo lenguaje que utilizan no sólo los fotógrafos sino también los artistas que hacen de ella un valioso medio expresivo.

En ese período las modalidades que habían surgido con los inicios de la fotografía alcanzaron un alto nivel de desarrollo; los fotógrafos se especializaron y los argumentos desde los cuales éstos se aproximaron conceptualmente a las distintas temáticas se transformaron (¿Se acabó el rollo? Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000, del Museo Nacional de Colombia, 1983).

De esta manera, se manifiesta la necesidad de integrar los documentos visuales y audiovisuales como fuentes primarias de investigación, ya que sin ellos no podemos acceder ni analizar numerosos fenómenos característicos de las sociedades de los siglos XIX al XXI, que no pudieron quedar registrados en textos. El primer esfuerzo realizado en forma oficial sobre la importancia de la ilustración en el mundo científico en Colombia, fue la expedición botánica realizada en 1783 por don José Celestino Mutis (1732-1808), donde se recopilan más de 20.000 especies de plantas y 7.000 de animales, muchos de ellos, representados en magníficas ilustraciones que destacaban sus principales características. Tenemos entonces, que lo gráfico es parte esencial de las reflexiones científicas de ésta expedición.

En el siglo XIX, se destaca la realización de la Comisión Coreográfica (1850) por parte del gobierno de la época y dirigida por el ingeniero Agustín Codazzi (1793-1859), que combina perfectamente las ilustraciones que tienen como técnica la acuarela y las reflexiones de orden científico, uno de sus capítulos se refiere exclusivamente a su paso por el actual Departamento de Nariño.

En el siglo XX, la fotografía exploró los siguientes temas: el retrato, el desnudo, el documento social, ensayo fotográfico, la seducción por la naturaleza, la arquitectura y el urbanismo, las artes escénicas, el cine, la moda y la reportería gráfica, entre sus mayores exponentes están: Leo Matiz Espinoza (1917-1998), Danilo Vitaneli, Hernán Díaz (1931-1999), Abdúl El-jaiek, Nereo López, Carlos Caicedo, Efraín García, Erwin Kraus, entre otros.

ANTECEDENTES DE LA IMAGEN EN NARIÑO

La fotografía ingresó a Nariño en la década de los sesenta del siglo XIX. En el año de 1873 se registraban cinco fotógrafos activos: Ramírez Fernández (1873), R. Pérez e hijos (1880), José Francisco Zarama (1890), Benjamín Rivadeneira (1895), M. Carrasquilla (1895).

Al iniciarse el siglo XX (1900-1930) tenían estudios fotográficos: Teófilo Mera, Benjamín Guerrero, Jorge López Álvarez, Francisco Gómez Hernández, Francisco Benavides, Ramón Diego Ponce, Ángel Onofre, José Moreno y los siguientes estudios entre los más conocidos: Foto Mera (Ipiales), Foto Bayer, Foto Dávalos, Foto Posso, Foto Rodríguez y Foto Alemana (Londoño: 1985).



Fotografía No. 3. Casa del fotógrafo Teófilo Mera. Mayo 2011 (F. Ricardo Oviedo A.).

También, a comienzos del siglo XX aparece la revista como un formato popular de información, es el caso de la Revista Ilustrada (1899), Odeón (1909), la revista Ilustración Nariñense (1924), El Progreso Nariñense (1937), Anhelos (1944), Revista Amerindia (1952); y todas estas publicaciones reflejan la vida de este tiempo y es un buen reflejo del desarrollo social de los nariñenses, su recurso gráfico es el texto acompañado profusamente por fotografías que refuerzan los artículos periodísticos.

En 1928 se funda el periódico *El Derecho*, de orientación conservadora, que introduce el periodismo permanente en el actual Departamento de Nariño, se imprime en técnica de imprenta manual a una sola tinta. En 1983, sale a luz la primera edición del *Diario del Sur*, que se realiza en máquina offset y como novedad trae la impresión de fotografías a color.

En el año de 1985, celebrando los 450 años de fundación de la ciudad de Pasto, el Banco de la República, publica la primera recopilación gráfica de la ciudad, *Pasto a través de la fotografía*, que abarca imágenes desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, de las élites gobernantes y sociales, aunque la técnica de impresión y diseño dejan mucho que desear, es el primer intento institucional de preservar la memoria gráfica de la región.



Fotografía No. 4. Anónimo, Ipiales 1960.

El interés temático de la fotografía, por los fotógrafos regionales, es idéntico al surgimiento de la misma en otros lugares del país, registrar los cambios arquitectónicos del entorno urbano producidos fundamentalmente a comienzos del siglo XX, el mundo de las élites que se expresa en la moda afrancesada de sus protagonistas, sus recargados abalorios y la impresión en las placas fotográficas de sus mayores acontecimientos públicos, la entrada de los obispos a la ciudad de Pasto, la celebración de fiestas religiosas, el apoteosis de sus fiestas carnestoléndicas, el deporte, los desastres naturales, la llegada de los artilugios de la modernidad, automóviles, aviones y maquinaria industrial, los acontecimientos de los colegios religiosos, sólo fue excluido de la clientela de los fotógrafos los sectores marginales de la población, compuesta fundamentalmente de indígenas y mestizos (Pasto a través de la fotografía: 1985:5).

MODERNIDAD Y FOTOGRAFÍA

Indudablemente, una de las mayores influencias artísticas y estéticas en el sur de Colombia fue la Escuela Quiteña, de gran estilo barroco, sus iconos son una buena muestra del mestizaje producido desde la conquista y consolidado en la colonia y el principio de la República, ese barroquismo mestizo es el que se captura en las primeras fotografías realizadas en la región, como se puede observar en la fotografía de Don Hermógenes Zarama (Ver fotografía No. 2) a comienzos del siglo pasado, donde se observa una gran aglomeración de objetos, en una sala extremadamente recargada de abalorios de todo tipo, desde las sillas de un torneado marcadamente español, hasta una piel de tigrillo, que pisa el personaje central de la placa fotográfica, representando el poder de este personaje con el dominio de la naturaleza, cada uno de los personajes que lo rodea reproducen la estructura familiar de una sociedad patriarcal inmóvil, fuertemente estratificada, donde los objetos hacen parte fundamental del discurso visual de época y que permite la diferenciación del otro, donde en cada detalle que llevan los personajes definen sus roles en la sociedad y no están allí por casualidad, los objetos compiten con los personajes centrales de la fotografía, como dice Michel Foucault, en su texto las palabras y las cosas:

Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas: el mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio (Foucault: 2000:27).



Fotografía No. 5. Teófilo Mera (1889-1972)

Pero la fotografía, como la pintura, también refleja las contradicciones de una sociedad fuertemente estratificada, en su mayoría mestiza, excluyente, rígida, dirigida por una clase señorial que había perdido sus privilegios con el triunfo de la República, entre otros, sus apellidos, que dejaron de ser compuestos, para ser simples como los de sus antiguos peones o huasipungueros, acostumbrados a conocer en muchas ocasiones al dueño de la hacienda o de la mina, por los óleos de sus amos o señores, como los cuadros, de grandes familias elaborados por el pintor ibarreño, Rafael Troya (1845-1921), de mucha influencia en los principales centros urbanos de Nariño a comienzos del siglo XX, también por su imaginería religiosa que hacía parte del mobiliario de las casas señoriales de la época.

Una de las batallas perdidas por la intolerante dirigencia política y religiosa local, fue el ingreso por el puerto de Barbacoas, en el Pacífico nariñense y desde Quito y Guayaquil, del Estado liberal del Ecuador, de los primeros artilugios producidos masivamente por la revolución industrial, el telégrafo, el automóvil, la moda y las cámaras fotográficas, en pleno auge en Europa y Estados Unidos; la agresividad de la curia y de la elite conservadora contra las ideas liberales y el liberalismo como expresión partidaria, que se plasmaba en el aforismo del obispo español, Ezequiel Moreno Díaz, “el liberalismo es pecado” y que:

Por ello, no era extraño que al final de sus pastorales fuera utilizado por un general conservador para arengar sus tropas antes de entrar en batalla. Y el apoyo del obispo a la causa conservadora no se reducía al apoyo moral sino que se concretó en ayuda financiera

para los ejércitos, que hizo decir a uno de los biógrafos del Santo, el padre Toribio Minguela, que el éxito del conservatismo en la campaña del sur se debió más a las intervenciones del obispo Moreno que a la bravura y pericia de los generales (Montalvo, 1898:161-162).

En la lucha abierta contra el gobierno progresista ecuatoriano de Eloy Alfaro y contra el escritor contestatario Juan Montalvo, luchador encarnizado contra la dictadura de Gabriel García Moreno (1821-1875), las ideas eran consideradas potencialmente peligrosas, también lo era el telégrafo y el tren, por donde transitaban y acortaban las distancias de mercancías e ideas.

Si bien la élite nariñense perdió la guerra libertadora, ganó en la cruenta “*guerra de los mil días*”, adoptando el discurso de los triunfadores “*regeneración o catástrofe*”, aunque con el avance irresistible de los vientos de la modernidad, cada vez era más difícil no permitir el ingreso del “*progreso*”, como lo hace conocer el primer gobernador del recientemente creado Departamento de Nariño (1904), Julián Buchelly (1865-1935), hijo de inmigrantes italianos, que se quejaba permanentemente por el desprecio demostrado por la iglesia y algunos destacados miembros de la sociedad local al dificultar el ingreso de las maquinas que beneficiaban a todos los estratos sociales, como es el caso del obispo Moreno que arengaba desde el púlpito como el famoso Pedro el Ermitaño, de las cruzadas:

...la ilustración (léase la modernidad) es no tener Dios, ni religión, ni conciencia... Progreso es ser iguales al burro, sin pensar en otra cosa que en multiplicar los goces, poner toda la felicidad en gozar la materia, y desterrar toda idea de espiritualidad (Sañudo, 1925:136).

Aunque la intolerancia del sacerdote rayó en el fanatismo, también es cierto que representaba la forma de ver el mundo de una clase señorial que le temía al cambio, por su fragilidad, generada por la pobreza y el aislamiento histórico y por la fuerte influencia teológica, que le abrió el camino a tesis euro-centristas, biologicistas, etnocentristas y moralistas, como la del historiador José Rafael Sañudo, que, al comparar la pobreza de Colombia con otras naciones, dice que:

Teniendo Antioquia muy grande proporción de gentes de raza negra, el 14 por ciento, la más inepta para la civilización, es el Departamento más adelantado; lo que se explica por las condiciones de su suelo, rico en oro, que le suministró un objeto de cambio, de mucho valor y corto volumen, y bueno por tanto para la exportación a pesar de malos caminos; con que acrecentó su riqueza y, por lo mismo, su civilización material. No tuvieron fortuna los otros departamentos: sin frutos para el comercio, forastero, o teniendo aquellos que tienen alzas y bajas considerables en el mercado, que impiden un asentado

comercio, no han podido igualarlo en desarrollo; aunque sea como Nariño, que, poblado por fuertes y laboriosos descendientes de extremeños, andaluces, vascos y castellanos, mezclados con Incas y Mayas (sic), pacientes y hábiles artífices y aptos para la civilización como los que más, como lo prueban sus congéneres los japoneses, y teniendo un 20 por ciento de indios y apenas un 10 por ciento de negros; su falta de artículos de exportación, le ha obligado ir algo zaguero de Antioquia (Sañudo, 1925).

La fotografía fue una fuerza innovadora, personas del común, aprendieron este nuevo arte, abrieron sus pequeños estudios, que capturaron los hechos cotidianos y los hicieron perdurar hasta el día de hoy, reflejando el desarrollo de la sociedad nariñense, a partir del anonimato de sus actores improvisados, casos como el de el fotógrafo Teófilo Mera (1889-1972) de Ipiales, que dejó como herencia más de medio millón de fotografías, donde refleja las transformaciones en el tiempo, de la sociedad del sur de Colombia, en especial, la de municipios de la ex-provincia de Obando y de la provincia del Carchi, Ecuador.

Hijo de sacerdote, autodidacta, su padre lo bautizó con el nombre griego de Teófilo (que traduce hijo de Dios, conocido sacerdote benedictino del siglo XII, que inicia la historiografía del arte bizantino y moderno), se inició tempranamente en la fotografía, ingresó al estudio de la imagen, por su habilidad con el dibujo a lápiz, caricaturista aficionado, fundó su estudio en la ciudad de Ipiales en 1916, con una pequeña máquina fotográfica que adquirió con recursos propios, desde muy joven tuvo discusiones con su padre sobre los principios éticos de la religión católica, abrazó el protestantismo siendo uno de sus fundadores en el sur de Colombia, por sus inclinaciones religiosas, fue perseguido él y su familia, discriminándolos de la vida social, fue un militante activo del partido liberal, excomulgado en 1926, por el obispo de Pasto Pueyo de Val (1864-1929), en varias ocasiones su casa fue apedreada por multitudes fanatizadas por la intolerancia religiosa, en especial, cuando adquirió su máquina alemana de estudio, que calificaron como demoniaca y un regalo del protestantismo contra las buenas costumbres y contra la Iglesia.

Fue un verdadero innovador y fotógrafo de estudio, plasmó los cambios sociales de su ciudad, Ipiales y de la actual ex provincia de Obando, así como del norte del Ecuador, dejó en sus más de medio millón de placas, el auge y decadencias de la sociedad de frontera, sus principales eventos, sus espectáculos patrióticos, el carnaval, fiestas religiosas, acontecimientos cívicos y políticos, las protestas, gestas deportivas o musicales, además, de sus calles y balcones, de las doncellas en sus bailes de ingreso a la pubertad. Es decir, son sus principales protagonistas, en una atmósfera bucólica, con

una marcada característica romántica parisina de principios del siglo XX, una élite blanca, segregacionista, racista, terrateniente, que no se identifica con su entorno mestizo e indígena, que se vincula a la modernidad por la adquisición de objetos, que como en el caso de los automóviles, llegaron primero desarmados, transportados a lomo de indio y mula desde el puerto de Barbacoas hasta Ipiales, Túquerres y Pasto y luego se hicieron las carreteras, que reemplazaron muy lentamente los coloniales caminos de arrieros.

A través de su lente, Mera refleja la inmovilidad de una sociedad que se resiste a cambiar, deseosos de permanecer en el tiempo, quedaron inmortalizados para la historia como actores de primer orden, brillan sus tomas de las fiestas patrióticas de comienzos del siglo XX, la presencia del ejército acantonado en la frontera, la movilización ciudadana en la guerra contra el Perú, la hazaña de sus infatigables “mindalas” modernos, los transportadores y sus pesadas máquinas, muchas de sus fotografías, aun se preservan en innumerables álbumes familiares diseminados por toda la región, que sin proponérselo, han preservado la historia a partir de la salvaguardia de la familia como núcleo central de una sociedad mestiza profundamente religiosa, que reclamaba el derecho de poseer los objetos producidos por la revolución industrial.



Fotografía No. 6. Teófilo Mera. Hércules. Dibujo a lápiz.

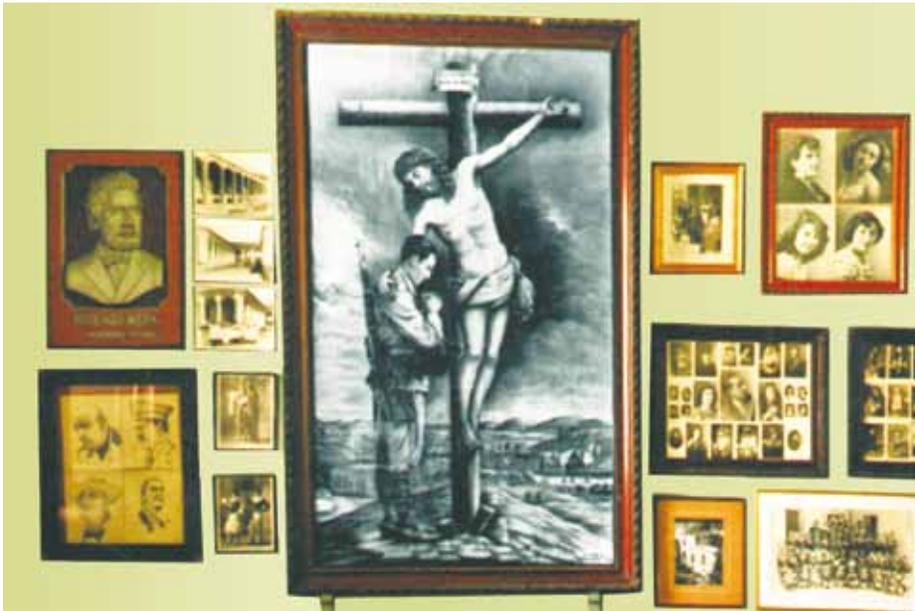
De Mera podemos decir, guardando las proporciones, lo que dijo Vargas Llosa, de ese gigante fotógrafo indígena, peruano, Martín Chambí (1891-1973) que:

Es arriesgado insistir demasiado en el valor testimonial de sus fotos. Ellas lo tienen, también, pero ellas lo expresan a él tanto como al medio en que vivió y atestiguan (...) que cuando se ponía detrás de una cámara se volvía un gigante, una verdadera fuerza inventora, recreadora de la vida (1936:11).

Pero, también, la fotografía logró algo que socialmente y en política hasta el día de hoy es casi un imposible, conseguir que el pueblo anónimo, segregado, estigmatizado por su condición social o económica, se volviera visible, pasando de ser objeto a sujeto de su propia historia, de esta manera, la imagen se convirtió en un referente social igualitario en donde todos los actores tenían la posibilidad de poseerla, reproduciendo ese instante que quería ser recordado y que reflejaba, lo mejor de sus escasas o abundantes pertenencias, su ropa y sus accesorios, algunas veces tan exóticos, como pieles traídas de Europa, una amplia gama de sombreros, zapatos y demás abalorios que hacían del vestuario un elemento indispensable en la diferenciación social y en la reafirmación de su estatus, en una sociedad pobre, que por su privilegiada situación geográfica, tenía acceso a estos lujos.

Tenemos entonces, que el inicio de la fotografía, coincide con los cambios sociales generados a principios del siglo XX por una élite que gobernaba al país no desde las fértiles montañas y valles andinos, sino desde los bosques encantados de la Selva Negra centro europea como nos recuerda el escritor William Ospina, en su artículo *El orgullo del mestizaje*:

Como la Constitución que gobernó a Colombia durante cuatro generaciones fue redactada por Miguel Antonio Caro, un gramático al que sólo le gustaba hablar en latín, y que, sin salir nunca de la Sabana de Bogotá, gobernaba estos trópicos como si estuviera en el Imperio Romano, muchos aquí crecieron con la idea de pertenecer sólo a la tradición occidental: la Colombia de la Constitución de 1886, a la que anhela tanto volver este gobierno, regía un país en el que no había indios, ni negros, ni selvas, ni caimanes, ni anacondas, ni jaguares, ni samanes ni ceibas ni guamos ni guásimos, sino racimos de uvas, lobos que hablaban en los bosques con las niñas, cipreses, primaveras, otoños, e innumerables ruiseñores. Un país inventado en la Sabana, un país de blancos, católicos, liberales, donde se celebraba el día de la raza, que no era la india ni la negra, el día del idioma, que no era el sikwani ni el tunebo, un país de muebles vieneses, de humor británico, o como diría León de Greiff, de “chismes, catolicismo, y una total inopia en los cerebros. (EL ESPECTADOR: 2008, 21 de diciembre).



Fotografía No. 6. Mosaico de fotografías, en el estudio de T. Mera. Ipiales, 2011.

CONCLUSIÓN

Este es el imaginario que reproduce la fotografía en el sur de Colombia, un país, que se niega a conocerse, con una élite que se siente incómoda con su entorno mestizo, tropical y exótico, que sólo la podemos abordar hoy, porque nos dejó reflejada en su imagen sus intenciones de parecerse más a sus antiguos amos que a la naciente sociedad de un país andino, híbrido y diverso, como lo podemos observar a través del ojo de la lente de la cámara de miles de fotógrafos anónimos y de estudio, de millones de actores involuntarios, que nos recuerdan nuestros orígenes republicanos en este trasegar de los doscientos años de nuestra independencia.

De esta manera, la imagen supera en interpretación social en muchas ocasiones los diversos trabajos escritos de viajeros, académicos e intérpretes de la realidad del Departamento de Nariño, que no pudieron desentrañar en profundidad la conformación social y el poblamiento del sur de Colombia, con las fotografías en blanco y negro de sus álbumes familiares, donde se guardan en secreto sus madonas imponentes, sus patriarcas empoderados desde la hacienda y capturados en el tiempo por la fotografía anónima o de estudio, donde se reproduce al detalle la conformación de su estructura familiar piramidal y estratificada típica de la ruralidad de mediados del siglo XX, los desfiles patrióticos, que a través del lente de Mera, nos hace recordar el espíritu robesperiano de la revolución francesa.

Nos refleja también, una sociedad que se resiste al cambio generado por la introducción lenta pero inexorable de la modernidad, que se manifiesta en la élite y actores rasos, que con sus vestidos y accesorios barrocos, le dan un tono de nostalgia, de abandonar un pasado de quietud social y económica, para enfrentarse a un futuro incierto y con altas turbulencias sociales como es el Departamento de Nariño hoy.



Fotografía No. 7. Cajas de negativos, laboratorio fotográfico T. Mera. Ipiales. 2011 (F. Ricardo Oviedo A.).



Fotografía No. 8. Teófilo Mera. Caricatura de los protagonistas de la II guerra mundial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRE, Edouard (1984). *América Pintoresca (Colombia- Ecuador)*, el Ancora Editores, Bogotá.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*, Ediciones Tricle. Barcelona.
- BORDIEU, Pierre (2008). *El oficio del sociólogo*. Siglo XXI. México.
- _____ (1991). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI. México.
- _____ (1979). *La fotografía: un arte intermedio*”, Trad. Tununa Mercado, México, Nueva Imagen.
- BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida*. Ed. Paidós, Barcelona. 1998.
- CINEP-COLCIENCIAS (1998). *Colombia, un país de regiones*. Santafé de Bogotá,
- DEL VALLE, Gastaminza, Félix (ed.) (1999) *Manual de documentación fotográfica*. Síntesis. Madrid.
- DEL VALLE, Félix (2001) *El análisis documental de la fotografía*.
- DURKHEIM, Emilio (1997). *Las reglas del método sociológico*. Akal. Barcelona. España.
- ETTER, Andrés (1990) *Introducción a la ecología del paisaje*. Bogotá: IGAC.
- FREUND, Karl. *Entrevista al cine Alemán*. Universidad Autónoma de Barcelona. 1993.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Las palabras y las cosas*, Editorial siglo XXI, Bogotá.

- GIMÉNEZ, Gilberto (2008). *Cultura, identidad, memoria. Hacia una sociología de la cultura visual*, México D.F.
- GONZÁLEZ, A. José Antonio (1999). *La foto-etnología, los registros gráficos y sus sombras teóricas*. Revista de antropología social. No. 8. Universidad Complutense de Madrid.
- GOFFMAN Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Editorial, Amorrortu. Barcelona.
- GRUZINSKI, Serge. (2001) *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, David (2003). *Espacios de esperanza*. Ediciones Akal. Madrid.
- LONDOÑO, Patricia (1985). *A través de la fotografía*. Pasto. Banco de la República. Pasto.
- MRAZ, John (1985). Historia de la fotografía. Particularidad y nostalgia. Revista NEXOS, No. 91, Julio.
- MONTALVO, Juan (1898). *Lecturas de Juan Montalvo* Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Quito.
- _____ (1992). *Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de las mujeres en México*, Política y Cultura, No. 1, otoño.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA (1983) *¿Se acabó el rollo? Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Editorial Museo de Arte Moderno. Bogotá.
- ONNFROY, Thoron (1983). *América Ecuatorial, Primera Parte*. Editorial Gallo Capitán, Quito.
- SOUGEZ, M.L.; PÉREZ GALLARDO, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____ (1979). *La fotografía un arte intermedio*. Nueva imagen. México.
- ROCA, Lourdes y Fernando Aguayo (2005), *Imágenes e Investigación Social, Estudio introductorio*, Instituto Mora, México.
- ROCA, Lourdes (2004). *La imagen como fuente: una construcción de la investigación social*. Revista, Razón y palabra. UNAM. México.
- SAÑUDO, JOSÉ RAFAEL (1925). *Estudio sobre la vida de Bolívar*, Editorial Díaz del Castillo, Pasto (Colombia)
- SILVA, Armando (1998). *Álbum de familia*. Editorial Norma. Bogotá.
- _____ . (2003). *Bogotá imaginada*. Convenio Andrés Bello. Bogotá.
- SUÁREZ, Hugo José (2008). *La fotografía como fuente de los sentidos*. Flacso, Costa Rica.
- SANTOS, Milton (1987). *Técnica, espacio y tiempo. Globalización y medio técnico-científico*. Editora Ucitec. Sao Paulo.
- WEBER, Max (1977). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá.
- VILORIA DE LA HOZ, Joaquín (2007). *Economía del Departamento de Nariño: Ruralidad y aislamiento*. Documento de trabajo sobre economía regional. No. 87. Marzo.

DOCUMENTOS WEB

- BARTHES, Roland (1998). El mensaje fotográfico. <http://socioloco.tripod.com/observacion/barthes>
- CUETO, Danny y otros. La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano. www.uninirte.edu.co
- PANTOJA, CH. Algunas reflexiones teóricas sobre la imagen como fuente para la historia. www.uca.es

SILVA, Armando, La semiótica y comunicación social en Colombia. http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/22-03ArmandoSilva.pdf

_____ . La ciudad como arte. www.parabolica.org.co

REVISTAS LOCALES

Revista ilustrada (1899).

Revista de ingeniería, Pasto (1906-1909).

Odeón (1907).

Anales de la Universidad de Nariño (1914-1954).

Revista jurídica literaria (1926).

Ilustración Nariñense (1924-1959).

El Progreso Nariñense (1937).

Revista Amerindia (1954).

Cultura Nariñense (1968-1977).

PERIÓDICOS LOCALES:

El Correo del Sur (1884).

Vox Populi (1885).

El Precursor (1886-1888).

El Sur: Pasto (1890-1891).

El Carácter (1891).

El Bien Público (1894).

El Renacimiento (1905-1906).

El Sur Republicano (1909).

El Heraldo (1909-1910).

Nariño Republicano (1913).

Juanambú (1932).

El Derecho (1940-1985).

Diario del Sur (1980-210).

PERIÓDICOS NACIONALES

El País, Cali.

El Tiempo, Bogotá.

El Espectador, Bogotá.