

El poder del archivo fotográfico *anti-icónico* y su efecto histórico de representación: Sudamérica en el mapa global moderno

Edward Goyeneche-Gómez¹

Recibido: 27 de febrero de 2019 / Aceptado: 14 de octubre de 2019

Resumen. Este artículo analiza el poder del archivo fotográfico, como estrategia de comunicación y conocimiento soportada en premisas objetivistas, para construir, desde un marco institucional privado, un dispositivo narrativo y discursivo que permitiera redefinir, históricamente, el papel de la industria del petróleo en la sociedad global, e insertar a culturas marginadas, como las sudamericanas, dentro de un nuevo régimen de representación visual: un mapa moderno. Metodológicamente se estudia el caso del archivo fotográfico construido, entre 1943 y 1950, por la compañía petrolera Standard Oil Company (New Jersey), mezclando métodos documentales cualitativos tradicionales y métodos de los estudios visuales, con base en fuentes primarias textuales y fotográficas. El análisis de este caso, que revolucionó la relación entre la fotografía y la historia, pone sobre la mesa un antecedente relevante para contrastar los problemas de la comunicación contemporánea vinculados al fenómeno de la posverdad y sus relaciones con la propaganda y la publicidad en la industria privada.

Palabras clave: Archivo fotográfico; anti-iconicidad; petróleo; dispositivo discursivo y narrativo; posverdad.

[en] The power of the *anti-iconic* photographic archive and its historical representation effect: South America on the modern global map

Abstract. This article analyzes the power of the photographic archive, as a communication and knowledge strategy supported by objectivist premises, to build, from a private institutional framework, a narrative and discursive device that would historically redefine the role of the oil industry in the global society, and inserting marginalized cultures, such as South Americans, into a new regime of visual representation: a modern map. Methodologically, the case of the photographic archive constructed, between 1943 and 1950, by the oil company Standard Oil Company (New Jersey), is studied mixing traditional qualitative documentary methods and methods of visual studies, based on primary textual and photographic sources. The analysis of this case, which revolutionized the relationship between photography and history, puts on the table a relevant background to contrast the problems of contemporary communication linked to the phenomenon of post-truth and its relations with propaganda and advertising in the industry private.

Keywords: Photographic archive; anti-iconicity; oil; discursive and narrative device; post-truth.

Sumario: 1. Introducción. 2. El archivo fotográfico como dispositivo discursivo y narrativo: marco conceptual y metodológico. 3. Mil fotografías para hacer una imagen: el poder histórico del archivo y la anti-iconicidad de la fotografía. 4. La paradoja de lo local en lo global: América del Sur representada en el nuevo mapa del mundo. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Universidad de La Sabana (Colombia)
E-mail: edward.goyeneche@unisabana.edu.co

Cómo citar: Goyeneche-Gómez, E. (2020) El poder del archivo fotográfico *anti-icónico* y su efecto histórico de representación: Sudamérica en el mapa global moderno. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 345-361.

1. Introducción

Entre 1943 y 1950, la compañía petrolera Standard Oil Company (New Jersey), SONJ, puso en marcha la implementación de un revolucionario proyecto de comunicación visual, soportado en la construcción de un archivo fotográfico, para desarrollar un singular y seminal dispositivo discursivo y narrativo que pretendía redefinir, en parte y en un momento histórico específico, el régimen escópico, visual, de representación del mundo global, no estatal, atravesado por una nueva visión de la industria. Por medio de un método racional y sistemático se intentó que distintos lugares, espacios, sujetos, culturas, sociedades, de los dos hemisferios, se inscribieran, se insertaran, se recrearan en un nuevo mapa global moderno: “Debido a que las operaciones de la industria petrolera son mundiales, y a que el petróleo fluye por todas partes hacia la vida industrial del mundo, nuestros fotógrafos se aventuran por todo el globo” (Stryker, n.d., p. 4, traducción propia). La relación entre la fotografía y la historia alcanzó, aquí, una nueva etapa de desarrollo.

Al situarse en la esfera de la representación se pretendía contar una nueva historia sobre la sociedad industrial global y su nueva relación con las culturas y comunidades específicas. Esto implicó poner en marcha una serie de estrategias epistémicas y estéticas para contar esa historia. La presentación, organización y comunicación fotográfica de ese “nuevo mundo”, conectado por las tuberías petrolíferas, supuso una transformación en los modos de verlo y representarlo, que implicaron procesos concretos de selección y montaje para determinar qué entraba y qué quedaba afuera de ese universo. Así mismo, se trataba de la construcción de una visión totalmente inédita que superaba la idea folclorista y nacionalista de la poética dominante que precedió la Segunda Guerra Mundial, pero que, no se puede olvidar la paradoja, estaba financiada por la SONJ, la empresa privada más grande y poderosa del mundo, que tenía intereses precisos en esa redefinición hegemónica.

La SONJ estaba buscando, justamente, concretar un dispositivo de conocimiento que le permitiera reorganizar y montar de nuevo un tipo de representación sobre la relación entre la industria, la democracia y la sociedad, para enfrentar los complejos problemas de comunicación e imagen de la empresa, tanto dentro como fuera de los Estados Unidos (Larson, Knowlton, & Popple, 1971). El dispositivo para lograr ese propósito sería un archivo fotográfico, diseñado y ejecutado por Roy E. Stryker, que permitiera contar una historia visual de la industria petrolera, más allá del propio lugar de la SONJ en esa historia. Stryker estaba convencido de que el proyecto era mucho más que una campaña para lavar la imagen de la empresa. Él tenía una idea más compleja de la relación entre archivo visual e historia:

El resultado de su trabajo es un creciente archivo de historia contemporánea. Incluso ahora, ya es grande y está en constante expansión, pero el tamaño por sí solo no es nuestra medida de su valor. El objetivo es crear un registro visual que refleje nuestro entorno industrial que tendrá una función más allá de su valor intrínseco. Un registro de este tipo puede contar la historia verdadera y humana de la industria. La publicidad efectiva

y generalizada es un subproducto natural de tal empresa. De ella pueden derivarse contribuciones importantes a la educación general, una mejor comprensión humana y la difusión de técnicas especializadas. Será un depósito de información visual. (Stryker, n.d., p. 6, traducción propia).

Este artículo propone reconstruir una parte de la historia de las representaciones visuales modernas, de los modos de conocer visualmente, y su relación con proyectos institucionales específicos, a partir de un caso concreto que resulta, empírica y teóricamente revolucionario. Un proyecto epistémico, soportado el dispositivo del archivo fotográfico, que pretendió codificar una nueva manera de ver las relaciones entre la democracia liberal global, la industria y su tecnificación y la cultura con todas sus contradicciones.

2. El archivo fotográfico como dispositivo discursivo y narrativo: marco conceptual y metodológico

La noción de dispositivo discursivo y narrativo sigue la línea propuesta en la obra de Michel Foucault en la propia noción de dispositivo y en el concepto de régimen de verdad y de representación. El dispositivo lo define claramente Foucault en la entrevista titulada “El juego de Michel Foucault”, realizada por Alain Grosrichard en 1977, en la que señala que se trata de una red dominante que conecta un conjunto de elementos heterogéneos que se constituyen o estructuran para, en determinado contexto histórico, orientar la relación entre el saber y el poder:

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. (Foucault, 1985, pp. 128–129).

Así mismo, para Foucault ha operado históricamente una constante articulación del poder sobre el conocimiento y del conocimiento sobre el poder, relación dialéctica que define como régimen de verdad, que implica un modo específico de organización, clasificación, denominación o representación de las cosas del mundo, de acuerdo a una disposición estructurada por un dispositivo o mecanismo de control (1968, p. 50). Para John Tagg, siguiendo a Foucault, la formación de los dispositivos reguladores estuvo, siempre, desde el siglo XIX, conectada al desarrollo de nuevas prácticas y campos de conocimiento y a las transformaciones epistémicas que se relacionaron, también, con la propia práctica fotográfica como elemento de prueba y archivo, y su papel en la negociación de los significados. Una estrategia discursiva,

siguiendo John Tagg, que posibilitara recuperar una posición de verdad de la industria capitalista, y brindara mecanismos de renegociación entre lo local y lo global, entre el capitalismo liberal industrial y la democracia, y entre lo distinto y lo homogéneo (2005, pp. 12–13).

Aunque el problema de la crisis de la “verdad” histórica y científica, que se conecta con el tema de la imposición de los regímenes de verdad, no es nuevo, se ha profundizado, en la actualidad, con los problemas de la posverdad, las fake news y la falsa objetividad denunciada en los mockumentarys. Para Lee McIntyre, por ejemplo, el problema de la negación de la ciencia se relaciona con las técnicas para debilitar los consensos científicos y la cuestión del sesgo cognitivo que va contra los parámetros de la racionalidad (2018). En el caso que estamos estudiando, cabe preguntarse sobre la intención de la petrolera SONJ de crear un nuevo discurso cultural transnacional, soportado en una estrategia comunicativa racionalista y objetivista, siguiendo algunos parámetros científicos sociales, para convencer al público de la relevancia de la industria en la sociedad moderna.

Estamos aquí ante un aprovechamiento institucional, privado, de las propias nociones que soportan la “verdad” histórica y científica, para efectos de comunicación, en el contexto de una fase de desarrollo epistemológico en el que las imágenes fotográficas ingresaron al campo de la racionalidad objetivista. En el fondo la SONJ buscaba cómo conectar el problema de la construcción de archivos, de tipo objetivistas, con las necesidades propias de la persuasión, tal como la define Paul Levinson (2017), incorporando, desde ese momento, el problema de la construcción de “hechos alternativos” (Goodspeed, 2017).

Las bases del proyecto de la SONJ parecen coincidir con ciertas interpretaciones que Blake Stimson hizo de algunos proyectos fotográficos de la posguerra, en los que identificó la construcción de una nueva identidad cultural: “Aquí se investiga el papel alternativo asignado a la cultura como tercer sistema diferenciado de organización social que se hizo visible, aunque solo fuera brevemente, entre dos posiciones convincentes y mejor establecidas” (2009, p. 17). Stimson coincide con la visión de Stryker en la idea de que la tarea de esta clase de proyectos era profundamente filosófica, desde lo estético, lo afectivo, lo corpóreo, una forma de conocimiento del mundo: “Por un momento, la fotografía encarnó la promesa de realizar el mismo tipo de trabajo ideológico que hacían los espirituales, los sarongs, las telas tejidas en casa y demás –el trabajo de la ilustración entendido como identidad, como nación-, pero desde ahora a escala global” (2009, p. 27).

La idea de nación global, de identidad global, resulta muy pertinente para interpretar la construcción visual del mundo que propuso el archivo fotográfico de la SONJ, que parecía, como lo señala Stimson, una necesidad, integrada mediante una nueva *idée-force* (2009, p. 32). Pero, al mismo tiempo, ese ideal, siguiendo al autor, no se podía separar del imperialismo transnacional de la industria estadounidense, representada, en el caso que se está estudiando, en la SONJ: “Sin embargo, hacia finales de los años cincuenta, el ideal liberal de una única identidad y una autoridad política globales parecía no solamente utópico, sino también difícil de distinguir del imperialismo cultural, agresivo y transnacional, de la industria estadounidense, del “Coca-Colonialismo” (2009, p. 36).

Esa aspiración globalizante de la identidad fotográfica parece estar presente en el caso del archivo de la SONJ, aunada al tipo de valor epistémico y función que adquirió el modelo del archivo fotográfico, idea que Stimson toma de Allan Sekula:

una experiencia social objetiva del conocimiento, que crea una equivalencia abstracta universalmente intercambiable entre los referentes materiales y sus representaciones, lo que las hace muy poderosas (Sekula, 2004). Esto ya había sido planteado por Aby Warburg en la construcción de su proyecto Atlas Mnemosyne, a propósito de la idea de mapear el “universo”: el arte tiene una función anticaótica que permite organizar, en la memoria, en el espacio del pensamiento, tanto de la personalidad colectiva como del individuo, el propio universo, sus imágenes y sus signos, en una lucha constante contra el caos (2010, p. 3). Lo que se buscaba, con este proyecto, era una identificación global y la construcción de un nuevo mito colectivo, hegemónico y dominante desde el significado, una nueva ideología (Barthes, 2002).

Desde el punto de vista metodológico, este análisis está soportado en un enfoque relacional, de tipo comparativo, que permita comprender el sentido de esa compleja configuración histórica y social que se cristaliza en el objeto estudiado. Es fundamental señalar que el archivo de la SONJ logró definir desde lo teórico y lo empírico el archivo, como un tipo de dispositivo de comunicación visual que tiene sus propias características estéticas, técnicas y epistémicas, cuyo uso buscaba alcanzar objetivos específicos, en su propio tiempo y espacio histórico. De ahí que, los límites del estudio, en términos metodológicos documentales, están definidos por el corpus de fuentes primarias que el propio proyecto produjo, concentrado en dos archivos documentales principales, ubicados en la University of Louisville, en Estados Unidos: el archivo *Roy Stryker (1893-1975) Papers. 1912-1972*, y el archivo *Standard Oil (New Jersey) Collection*.

En términos técnicos se utilizó una metodología relacional que mezcla métodos documentales cualitativos tradicionales y métodos de análisis fotográfico, a partir del estudio de documentos primarios, de distinto tipo que se organizaron y sistematizaron en un corpus documental. El estudio visual específico de imágenes, que se cruza relacionalmente con las fuentes documentales escritas, se centró en las fotografías realizadas en Colombia, Venezuela y Perú. Aunque se buscaba una muestra para un análisis cualitativo documental, no estadístico, se creó una base de datos soportada en unos criterios relevantes en la investigación para la selección del material.

El corpus se limitó a 618 fotografías de las 4563 consultadas el archivo *Standard Oil (New Jersey) Collection* sobre esos tres países de América del Sur. En la selección de las fotografías del corpus final se ponderó el número de acuerdo con la cantidad total, por país, disponible en el archivo existente, teniendo en cuenta que en Colombia el fotógrafo asignado permaneció mucho más tiempo que los casos de Venezuela y Perú. La selección final fue la siguiente:

1. 409 fotografías (66.2%) de Colombia.
2. 154 fotografías (24.9%) de Venezuela.
3. 55 fotografías (8.9%) de Perú.

Los criterios de la selección, para cada país, dependieron de cuatro variables específicas que se cruzaron y ponderaron entre sí:

1. Que en cada categoría de clasificación (*Tab Heading*), predeterminada en el archivo original, se seleccionaran aleatoriamente, como base mínima, entre 5 y 10 fotografías, ponderadas de acuerdo con el total por categoría.

2. Que la selección en cada categoría de clasificación incluyera un número aproximado equivalente de fotografías para los tres años en los cuales fueron tomadas: 1944, 1945 y 1946.
3. Que la selección incluyera fotografías, por lo menos una, de todas las zonas o lugares (país, ciudad, población o espacios específicos) categorizados, previamente, por el propio archivo.
4. Que las historias fotográficas documentales (series), que incluyeran varias fotografías, definidas previamente en un guion (fueran asignadas por el director del proyecto o propuestas por los fotógrafos) se incluyeran completas.

Finalmente, el acercamiento metodológico supuso, desde la crítica de fuentes, que las imágenes solo se pueden leer o interpretar de manera relacional con las demás fuentes documentales y en su contexto de uso y práctica. No se trata, entonces, de encontrar una verdad o una realidad natural en la descripción de fotografías, se trata de analizarlas en relación con los demás elementos que componen la configuración social que se está estudiando (Burke, 2005, p. 16).

3. Mil fotografías para hacer una imagen: el poder histórico del archivo y la anti- iconicidad de la fotografía

Detrás de la premisa epistémica *mil fotografías para hacer una imagen* se cristalizó uno de los principios más revolucionarios que movilizó la construcción del archivo fotográfico de la SONJ en comparación con sus proyectos predecesores: la *anti- iconicidad* de la imagen fotográfica. Se trató de una aventura pionera en la historia de la comunicación visual, dado que fue la primera vez que una megacorporación privada llevó a cabo una empresa de este tipo, comprendiendo institucionalmente el propósito epistémico de construir un archivo de miles y miles de fotografías, con los costos que ello implicaba. La idea *anti- icónica* de la imagen suponía, por una parte, que era imposible que una sola fotografía representara de manera precisa la complejidad del mundo de la industria petrolera. Pero, al mismo tiempo, admitía que el valor de una fotografía se podía establecer en relación con el amplio y complejo corpus documental, en sentido histórico, del que hacía parte:

Para la fotografía, los esfuerzos de la industria y los campos de esta materia son casi inagotables. Hemos descubierto que las buenas fotografías industriales se reciben con sorprendente interés. Pocas personas no conocen más que vagos detalles de la complejidad de una industria gigantesca que constituye una parte tan grande de nuestra civilización. Solo recientemente la misma industria se ha dado cuenta de que la gente tendría que conocer la historia industrial. Para contar esa historia, la industria necesita la habilidad y las ideas de los fotógrafos competentes. (Stryker, 1948, p. 5, traducción propia).

El 14 de septiembre de 1943 Stryker presentó la carta de renuncia a su posición como Jefe de la División de Fotografía, en la *Office of War Information*, OWI, en Washington, D.C., terminando así una larga relación laboral con el gobierno de Roosevelt. Stryker llegó a la SONJ en 1943, como mánager del departamento de fotografía, para desarrollar uno de los proyectos de comunicación visual más ambiciosos de la historia, que, como lo señala Steven W. Plattner, quien en 1981

realizó la investigación más rigurosa que se ha hecho sobre el caso, fue el mayor proyecto de documentación fotográfica en los Estados Unidos realizado por alguien distinto al gobierno (Plattner, 1983, p. 11).

Para Stryker, la fotografía podía definirse como un lenguaje complejo que tenía un sentido epistemológico nuevo y que demandaba un aprendizaje, una construcción, un tratamiento y un uso que se diferenciaban de otros lenguajes de comunicación. Según Stryker, una sola imagen fotográfica o una imagen aislada no tenía sentido, ni valor comunicativo. El efecto del lenguaje fotográfico requería de la construcción de archivos densos, donde se almacenaran grandes cantidades de fotografías, que se constituyeran en una forma de comunicación. De ahí su insistencia, desde el planteamiento de la propuesta inicial, en que el proyecto produjera, por lo menos, 25.000 fotografías antes de comenzar a usar las imágenes para las estrategias de relaciones públicas que requería la compañía. De fondo, para Stryker, el archivo era un dispositivo, “a device”, que le permitiría a muchas personas e instituciones acceder a información visual densa y amplia, con fotografías auténticas y convincentes, sobre el funcionamiento de la industria petrolera alrededor del mundo. Para Stryker la construcción del archivo suponía un proceso de estructuración en sentido lingüístico, según el cual las imágenes adquirirían sentido y significación en relación con otras imágenes, pero, sobre todo, con el conjunto total del contenido. Es decir que el significado visual dependía de la producción y el almacenamiento sistemático de miles de fotografías que permitieran construir un sentido total sobre un tema particular:

Me temo que no marqué el punto clave sobre el que se comenzó a realizar este archivo visual. Usted puede voltear la frase “una imagen hace el trabajo de 1.000 palabras”. Usted podría decir mejor que “se necesitan 1.000 fotografías para hacer una imagen”. Así es como funciona. Usted tiene que tomar cientos y cientos de fotografías en el campo antes de llegar a la imagen que cuenta la misma historia que esas 1,000 palabras. ¿Es una descripción justa de eso, Roy? (“Transcripción de conversatorio con Roy E. Stryker, Chairman Freyermuth, y Arthur Newmeyer Jr.,” n.d., p. 10, traducción propia).

El proceso de construcción del documento fotográfico comenzaba con el diseño de los guiones, *The shooting outline* o *picture ideas*, de las fotografías que debían tomar los fotógrafos para sus historias. Pero el fotógrafo, como el historiador, estaba, además, obligado a documentar todo el proceso de construcción de sus fotografías y buscar toda la información posible sobre el contenido de la imagen que estaba tomando, siguiendo la premisa clásica del sentido documental: “Llega la etapa de “edición” de los fotógrafos, en la oficina de su casa o en el propio campo, donde quiera que él esté. Entonces él escribe el texto de subtítulo o el pie de foto, diciendo el “Quién, Qué, Dónde, Por qué, Cuándo y Cómo”” (Stryker, n.d.-b, p. 8, traducción propia).

El sistema de ordenación y disposición del material fotográfico tenía instrucciones precisas sobre las pautas que se debían seguir para la organización sistemática del documento fotográfico -su identificación, inventariado, clasificación, catalogación, presentación y protección física- que iba a ser archivado. Los aspectos técnicos del proceso incluían, también, el tratamiento archivístico específico de las imágenes que quedaban impresas para la consulta directa del público, así como los aspectos referenciales, de carácter interno, que permitían seguir la línea de la información de

una fotografía desde su negativo hasta su impresión, almacenamiento y uso final:

A cada imagen que pasa la edición inicial se le da un número permanente, escrito en serie con tinta india en la esquina de los originales, y este número se mantiene a través de las impresiones correspondientes, una de las cuales se encuentra en un “libro de contactos”, para uso en la oficina. Los contactos de ese libro contienen todas las impresiones aceptadas, ordenadas en secuencia. Las carpetas de cuero contienen colecciones representativas de ampliaciones, agrupadas localmente por tema. Los libros de contactos constituyen el “inventario” de la oficina. Solo se muestran ampliaciones a los visitantes, ya que se ha demostrado que la mayoría de las personas esperan que las fotografías tengan un tamaño de 5 x 7 pulgadas o más, y no aprecian las posibilidades de las impresiones de contacto. Las 160 carpetas que contienen la ampliación brindan una cobertura integral de la historia de las actividades relacionadas con el petróleo. (Stryker, n.d.-b, pp. 8–9, traducción propia).

La planta física del archivo también fue diseñada, desde el inicio del proyecto, como un espacio cuya función iba más allá de lo físico y arquitectónico. Se trataba de un dispositivo que, en sí mismo, posibilitaba un acceso tanto personal como institucional a todo el material disponible y garantizaba un uso eficiente y conveniente de los ítems del archivo:

c. El archivo. El archivo es el dispositivo que hace que los negativos, las impresiones y los subtítulos o pie de fotos estén disponibles de forma fácil y permanente. La planta física del “archivo de imagen terminado” es una sala de exposición comparable a una tienda minorista (la distribución a medios de publicación y visualización es comparable a un pedido por correo o una operación mayorista).

Por lo tanto, los aspectos físicos y la disposición del espacio de la sala del archivo son tan importantes como los de cualquier sala de exposición. Deben proporcionar la estructura, el espacio y la atmósfera para que la selección de imágenes sea agradable, eficiente y conveniente. (Stryker, 1944, p. 2, traducción propia).

El archivo, construido entre 1943 y 1950, alcanzó la cifra de 500.000 ítems, entre negativos y fotografías impresas de todos los lugares del mundo en los que la compañía tenía actividad en la industria petrolera. Pero lo relevante de esta construcción sistemática está, por una parte, en el cambio del lugar epistémico del archivo en la sociedad, que, a partir de este proyecto, comenzó a situarse también en la empresa privada. Y, por otro lado, en las transformaciones y nuevos usos del documento fotográfico, *anti-icónico* en relación con la construcción de la “verdad” histórica, a partir de la explotación del poder del archivo y no, como se ha señalado, de las fotografías aisladas o icónicas, frecuentemente usadas en las estrategias visuales propagandísticas tradicionales. Para Stryker, solo la construcción de archivos fotográficos de gran escala permitiría garantizar un efecto documental de tipo temporal; efecto que resultaba fundamental para el momento en que se encontraban las sociedades democráticas industrializadas, dado el valor de actualidad y la capacidad única de la imagen documental para representar el presente histórico. La capacidad de construcción y comunicación de una imagen dependía del poder del archivo (Stryker, n.d.-a, p. 1).

En este sentido, el documentalismo industrial buscaba alcanzar un efecto moral de lo histórico soportado en el archivo fotográfico, bajo una premisa humanista en torno a conservar la historia, favoreciendo una memoria a largo plazo, pero utilizando

una racionalidad soportada en premisas de acumulación y efectos técnicos que anticipaban ya la era postfotográfica, como la denomina Joan Fontcuberta (2016), en la que la identidad, la historia y la memoria se disuelven por el efecto las nuevas técnicas y tecnologías (2016, p. 74).

En el caso analizado, la construcción archivística legitimaría, a largo plazo, ese sentido factual requerido para la supuesta reconstrucción auténtica de la historia del petróleo y la representación precisa del papel de la industria en la vida humana. Cabe anotar que ese efecto ya había sido explotado en otros proyectos fotográficos como el de la “Historical Section”, entre 1935 y 1943, también dirigido por Stryker, dentro de la *Farm Security Administration* (FSA), para el gobierno de Roosevelt (Stryker & Wood, 1973), pero nunca con tal énfasis y alcance y con los peligros que en sí mismo eso suponía en la generación de efectos documentales que resultaban cuestionables tal como han reflexionado los teóricos del documental en relación con los problemas de la “verdad” histórica, por ejemplo en las compilaciones de Alexandra Juhasz y Jesse Lerner (2006) o de Cynthia J. Miller (2012).

Pero el archivo de la SONJ fue más allá, desde el punto de vista epistemológico, que los proyectos de archivos fotográficos previos como el de la FSA que tenían un sentido institucional de tipo estatal y nacional y que dejaban entrever, de manera obvia, un efecto instrumental funcional, de tipo propagandístico, ligado a efectos nacionalistas y populistas. El archivo de la SONJ, por el contrario, pretendía, mediante la construcción del archivo, representar, discursiva y narrativamente, un “mundo nuevo” que, de manera hegemónica, se definiera como moderno, industrial y global. El archivo era, en sí mismo, un nuevo mapa del planeta, conectado por las tuberías por las que corría petróleo.

No se trataba, en este sentido, de una identidad global que apelara a la idea simplista de un consumidor cooptado por el capitalismo industrializado, o a un imperialismo cultural agresivo y tradicional, ni tampoco a la explotación de representaciones folclóricas de tipo local, como lo hizo por ejemplo Disney; sino de un efecto de pertenencia global a una cultura industrial moderna, archivada racionalmente y construida como historia real; historia que como lo señala Marta Rosler resultaba, con el uso de la imagen documental, difícil de cuestionar (Rosler, 2004, p. 86).

4. La paradoja de lo local en lo global: América del Sur representada en el nuevo mapa del mundo

La manera como se buscó concretar ese mito, generado por el archivo fotográfico de la SONJ, en el caso de América del Sur, fue insertando a esa parte del mundo en un código colectivo global, de una manera totalmente inédita. Las 4563 fotografías de Colombia, Venezuela y Perú, que se encuentran catalogadas en el archivo Standard Oil (New Jersey) Collection, revelan un tipo de codificación cultural completamente distinta a la que se presentaba, por la misma época, en las fotografías locales. En las 618 fotografías del corpus analizado la representación visual se construyó a partir del sistema de clasificación y categorización del archivo, que dependía de categorías epistémicas y narrativas, de parámetros de uso y función y de códigos y reglas específicas de representación.

La relación entre el petróleo, el hombre y el medio ambiente, que incluía el espacio geográfico, el social y el cultural, estuvo en el núcleo de toda la poética y narrativa

visual del proyecto: “Que la historia del petróleo es parte del esfuerzo constante del hombre por dominar y utilizar su medio ambiente” (Stryker, n.d.-b, p. 3, traducción propia). Las historias fotográficas documentales estaban guiadas por una visión racional humanista de la industria que lograba describir, bajo los parámetros estéticos y formales específicos, cada uno de los elementos que hacían parte de la producción industrial del petróleo y sus derivados en contextos ambientales, geográficos, sociales y culturales específicos que partían de cuatro premisas: el petróleo es internacional, el petróleo suministra energía para el bienestar humano, el petróleo crea empleo humano y el progreso del petróleo proviene de la investigación. Las categorías de clasificación de las fotografías del propio archivo fotográfico permitían establecer el tipo de poética y narrativa que se buscaba construir, y posibilitaban comprender el sistema de relaciones que buscaba organizar míticamente el universo del petróleo. La metodología de archivo conectaba tópicos y áreas geográficas, para todos los países en los cuales la SONJ desarrollara actividades industriales, incluyendo Colombia, Venezuela y Perú, para todos los usos posibles. Una América Latina inédita representada fotográficamente empezó a aparecer en revistas, libros de historia, exposiciones de arte, folletos y periódicos; enmarcada en un sentido racional humanista de la industria que creaba un sistema de relaciones complejo y denso que no podía pasarse por alto desde la construcción histórica:

Los resultados de nuestro trabajo son seleccionados y archivados en nuestro archivo bajo un sistema flexible de materias y áreas geográficas. Los álbumes y archivos están abiertos a cualquier persona que busque un uso legítimo de nuestras fotografías. Los editores pueden recurrir a ellos. El archivo es una fuente valiosa de material para investigadores de todo tipo. Nuestro objetivo es hacer que el archivo cuente la historia completa del petróleo y su relación con la vida moderna. La idea se está poniendo de moda. (Stryker, n.d.-a, p. 6, traducción propia).

En primer lugar, el archivo fotográfico, para cada país, estableció una intrínseca relación de la actividad petrolera con el paisaje, con el entorno/espacio circundante, desde una perspectiva formal general, “general views”, “aerial views”, “long views”, que identificaba, al tiempo, el lugar geográfico específico. Las torres, las tuberías, los tanques, etc., se relacionaban de una manera abstracta con el medio ambiente, redefiniéndolo y convirtiéndolo en una representación espacial fácil de insertar en una mirada global de tipo industrial y técnica, una cartografía o un mapeo, como lo señala Irit Rogoff, que se constituye en una actividad cultural, política y epistemológica: “El mapeo como actividad cultural, política y epistemológica está profundamente imbricado en las narrativas de las naciones sobre su propia formación, particularmente en aquellos casos como el colonialismo donde la extensión no es parte de una masa terrestre continua, sino que está bastante separada, a menudo en otro continente” (Rogoff, 2000, p. 74, traducción propia).

Venezuela quedó retratada en las postales del Lago de Maracaibo con las torres de perforación, o en los campos de Tía Juana y Lagunillas (Vachon, 1944, Neg. no. 1034 y Neg. no. 1029.); la geografía de Colombia se unió a la imagen industrial de El Centro, en Barrancabermeja, y a los tanques de petróleo en el Valle del Magdalena (Collier Jr., 1946b, Neg. no. 43563 y Neg. no. 43551); las montañas nevadas de los andes en Perú eran referenciadas por letreros de la ESSO, y los camiones de gasolina se parqueaban en las ruinas de Cuzco (Collier Jr., 1955, Neg. no. 83207 y Neg.

no. 83047). El medio ambiente se abstraía en torno a los objetos industriales, que aparecían insertos en el propio espacio visual.

En segundo lugar, los procesos de exploración, extracción, producción y distribución del petróleo estaban rigurosamente definidos y clasificados categorialmente. Los usos industriales de las imágenes otorgaban a la industria petrolera un sentido positivo en torno a la idea del bienestar humano y a la construcción de una civilización industrial humanista moderna (Stryker, n.d.-a, p. 8). El archivo, en las fotografías de Colombia, Venezuela y Perú, lograba representar visualmente estas actividades enfatizando, por una parte, en el aspecto humano, que tenía su propia naturaleza cultural y social local; y, por otro lado, profundizaba en el propio inconsciente industrial que solo lo visual, racional y técnico, podía mostrar, y que lograba ser reconocible en todos los lugares del globo.

En tercer lugar, se construyó un tipo de representación, un *phatos*, sobre el trabajo humano -la acción de trabajar- fundada en el trabajo industrial y racional, que daba sentido al orden del mundo capitalista industrial moderno: “No encontrará muchos pozos de petróleo o torres de perforación en los álbumes, pero verá trabajadores del petróleo y sus familias, las personas cuyas manos están detrás de informes anuales llenos de cifras y estadísticas, las vidas que permiten publicar cotizaciones en las juntas de bolsa” (Stryker, n.d.-a, p. 3, traducción propia). Pero es muy llamativo que ese espíritu ético y estético, compartiera tantos elementos con algunas líneas de la ética y la estética del realismo socialista, principalmente de Serguéi Eisenstein, en la construcción visual de la relación del hombre con la máquina y con la fuerza de la acción de su propio trabajo. Esto se vio también reflejado en las técnicas de edición y montaje de las series, que se publicaban posteriormente, como se observa, por ejemplo, en las imágenes de la publicación PHOTO MEMO, con la serie de manos: “Hands” (PHOTO-MEMO, 1947). Esos rostros y esos cuerpos se convertían en el lugar de la cultura industrial racional:

La deseable noción del problema del control humano sobre la jungla tecnológica aparece también en otras formas en el archivo Standard Oil, por ejemplo, en un panel de exhibición que combina docenas de primeros planos de las manos de los trabajadores en una cuadrícula simétrica, un patrón que en última instancia solo confirma la fragmentación y especialización del trabajo humano en el proceso de producción industrial. (Keller, 1985, p. 33, traducción propia).

Los retratos de los trabajadores, de los “Oil Workers”, que los reconocidos fotógrafos John Vachon y John Collier Jr. realizaron en Colombia, Venezuela y Perú también daban cuenta de esa representación racional humanista del trabajo. Los hombres del petróleo eran los empleados de la compañía que estaban conectados con ese mundo natural y salvaje que producía el petróleo, sin parecer autómatas y revelándose como humanos, una premisa de la que, por supuesto, se puede sospechar en la realidad, pero que se buscaba transmitir a toda costa en la representación visual. De ahí que los “Oil Workers” también se representaban como sujetos que tenían una vida familiar y social digna y activa. Los retratos de las familias de los trabajadores, tomadas por Collier Jr. y Vachon, parecen tener un doble sentido, como se observa en otra serie tomada en Venezuela en 1944. Las puestas en escena resultan evidentes. Las fotografías están preparadas y se busca dar un sentido típico de la unidad familiar y del disfrute del tiempo libre y el ocio moderno, escuchando la radio, leyendo la

prensa o utilizando artefactos de la vida doméstica. Una sociedad en ascenso, unas clases sociales medias mezcladas con las clases bajas, un progreso constante y positivo: “Salazar. Operador de la estación de la compañía, Maracay, y su esposa en casa”; “La familia del trabajador petrolero. La imagen de Bolívar se encuentra en la mayoría de las casas de los trabajadores”; “Sra. Jimeno y criada en la cocina de la casa en el campamento de empleados en Concordia”; “Trabajador petrolero y familia en el campamento de San Joaquín” (Vachon, 1944, Vol. 154, traducción propia).

En cuarto lugar, la industria petrolera se presentaba como un agente institucional del bienestar, de desarrollo, civilización y modernidad, implementando proyectos en los campos de la salud, la educación, el transporte, la vivienda y la cultura que beneficiaban a las comunidades locales y a sus trabajadores. Las publicaciones de la SONJ utilizaron sistemáticamente las imágenes para transmitir la importancia de los programas desarrollados para sus trabajadores y sus familias, como se observa en los artículos dedicados a Venezuela, en la revista *The Lamp* (The-Lamp, 1945). En Venezuela, en la Creole Petroleum Corporation, John Vachon documentó las viviendas de los campos petrolíferos, los hospitales construidos por la petrolera, y las escuelas y los programas de educación para niños y adultos:

Las escuelas, construidas y operadas por la Creole, son utilizadas durante el día por los niños y por la noche por sus padres y hermanos mayores. A los niños se les enseñan materias de gramática y artes manuales hasta sexto grado. También trabajan en pequeños jardines de demostración bajo la dirección de instructores, con un énfasis particular en los métodos agrícolas científicos que se adaptan al estudiante para la agricultura, en caso de que decida quedarse en la tierra en lugar de convertirse en un trabajador de una compañía petrolera. (The-Lamp, 1945, pp. 19–20, traducción propia).

En Colombia, John Collier Jr. realizó un cubrimiento fotográfico extenso de las viviendas de los empleados, de las escuelas, de transporte y de los servicios médicos, incluyendo las rigurosas y elaboradas historias del servicio médico en la selva y de la malaria, soportadas institucionalmente en la Tropical Oil Company, proceso descrito por el propio fotógrafo: “Trabajé en El Centro en la historia de la malaria. Cubrí la malaria desde que se contrae hasta la terapia en el hospital de El Centro. Cobertura sobre los métodos modernos de control de la malaria. Fotos de expertos en DDT enviados por Standard para estudiar el problema. Atrapar mosquitos, etc.” (Collier Jr., 1946a, traducción propia).

En quinto lugar, la representación visual de las máquinas, los objetos y los materiales de la actividad petrolera adquirió un nuevo sentido en este proyecto visual. La relación visual de esos objetos con los contextos sociales y culturales locales modificó su propia naturaleza, dándoles un sentido simbólico nuevo. Las fotografías de las tuberías o los laboratorios se relacionaban con las imágenes de la gente, los animales, las ferias, los paisajes locales. En este universo reordenado, reorganizado y redistribuido, en el archivo, Colombia, Venezuela y Perú ocupaban un lugar preponderante al lado de otros lugares del mundo en Estados Unidos, Canadá, Arabia o Europa: un nuevo régimen de representación se iba consolidando. Las tuberías atravesaban, ahora, selvas y llanuras y los tanques invadían los campos tropicales, en contacto con culturas y sociedades nuevas. Las máquinas, siempre monstruosas, se naturalizaron, otra vez, en la vida cotidiana, presentes en las imágenes documentales industriales. Los fotógrafos hacían este ejercicio de síntesis: “Relacionaron los

paisajes con las máquinas y las máquinas con los hombres” (Stryker, n.d.-b, p. 4, traducción propia).

Y, finalmente, en sexto lugar, la poética del petróleo también se construyó a partir de la propia noción del espíritu investigativo de la compañía como parte de la construcción de una sociedad moderna y desarrollada. El racionalismo humanista de la industria moderna profundizaba el mito del bienestar tecnológico guiado por la industria petrolera, una mitología poderosa, pero que, como lo recuerda Peter Burke, de ninguna manera es el reflejo de la realidad (2005, p. 104). Un nuevo mito de la praxis industrial racionalista y humana pareció surgir: el archivo era en sí mismo una epopeya, una visión épica, de la civilización capitalista global.

El archivo de la SONJ logró situar a la industria petrolera en sus propios contextos sociales y culturales inmediatos en un nuevo e inédito mapa del mundo. Las fotografías de lo urbano, lo rural, la vida cotidiana, el entorno medioambiental, la recreación y el ocio, la gente, la infraestructura, las actividades culturales, pero principalmente las actividades económicas e industriales permitían construir ese universo amplio y complejo sobre el que se soportaba la idea de un capitalismo industrializado liberal y democrático, simultáneamente local y global, un sistema de relaciones en el cual el petróleo ocupaba un lugar fundamental. En la revista *The Lamp*, de agosto de 1946, un artículo dedicado a Colombia revelaba esa intención:

Las tres cordilleras de los altos Andes que se extienden hacia el norte desde el Ecuador hasta el Caribe no solo le han dado a Colombia una geografía de increíble grandeza, sino que también han contribuido al distintivo individualismo del pueblo colombiano. Durante siglos pasados, los trenes de mulas que han unido las altas mesetas entre las paredes de las montañas han sido notablemente exitosos en retener el idioma, los modales y las características físicas de los intrépidos antepasados españoles. (...) Sin embargo, la mejora del transporte no ha atenuado el regionalismo fuertemente desarrollado, que es una de las glorias de Colombia. Bogotá, que tenía dos universidades antes de la inauguración de Harvard en 1634, sigue siendo la Atenas de América del Sur. Se enorgullece de la pureza de su español. Sus techos rojos han albergado siglos de escritores, artistas, músicos y científicos. (*The-Lamp*, 1946, p. 5, traducción propia).

Colombia comenzaba a aparecer como un lugar relevante y único en el mapa global debido a sus condiciones geográficas y a sus recursos naturales. Pero al mismo tiempo la singularidad de su historia, de su cultura y de sus condiciones sociales y económicas se construía visualmente en el archivo. A partir de 1945, las publicaciones de la SONJ publicaban sistemáticamente informes, artículos, notas sobre Colombia, todos ilustrados con fotografías del archivo.

La guerra había terminado y el nuevo horizonte suponía la superación de las premisas nacionalistas y folcloristas. Llegaba la era del desarrollo, el progreso y la modernización en la cual Colombia, Venezuela y Perú tenían su lugar en el nuevo régimen de representación gracias a la industria petrolera. La fotografía de la niña sonriente de Caripito, en *The Lamp*, representaba lo que significaba Venezuela para el mundo, y circulaba por distintas publicaciones impresas: “LA CHICA SONRIENTE DE CARIPITO parada en la puerta de su casa cerca de uno de los grandes campos petroleros del este de Venezuela. El pueblo está cerca del río San Juan, una importante arteria de transporte de petróleo” (*The-Lamp*, 1944, p. 29, traducción propia). La representación de América Latina se centraba también en los procesos de modernidad y modernización, soportada en las propias características de la sociedad y la cultura

local, en los cuales la compañía petrolera había tenido una influencia decisiva, en el transporte, la salud, la educación o la infraestructura, buscando mejorar el estándar de vida para todos los integrantes de la sociedad.

Finalmente, en septiembre de 1954, Alberto Lleras Camargo, quien fue Presidente de Colombia en dos ocasiones, periodista y analista político, publicó en *The Lamp* un artículo titulado “The Two Americas” sobre las relaciones entre Estados Unidos y los países de América del Sur, en el que discutía la búsqueda la “pan-americanización”, anticomunista y antifascista, la contradictoria influencia de Estados Unidos en los procesos de modernización e industrialización de los países de Sudamérica, por el sentido intrínseco colonial que implicó, las determinaciones históricas propias de los países latinoamericanos y sus múltiples conflictos e inestabilidades, y el papel de los grupos humanos, por ejemplo indígenas, en la redefinición de ciertos marcos de identidad (1954, pp. 2–5).

La hipótesis de Lleras Camargo suponía que resultaba imposible concretar en los países de América Latina ese proceso de homologación, planteado desde los Estados Unidos, del modelo capitalista industrializado, tecnificado, moderno y democrático, de tipo global, sin comprender, en la propia relación entre los países del sur y los países del norte, las diferencias en las condiciones de determinación social, cultural, económica y política, los “disimilar backgrounds”, propios de cada región, las dos américas. Por una parte, las condiciones de subdesarrollo de los países latinoamericanos, y las propias causas de ese atraso, eran claramente identificables, pero para el autor, por otro lado, la imagen, las concepciones y las representaciones que Estados Unidos había construido sobre esta región del mundo habían creado una contradictoria ilusión de posibilidad de desarrollo y modernización a la manera del norte, dos fuerzas que estaban en constante choque (1954, p. 4):

Sin embargo, es esencial comprender un proceso que, comenzando con el Descubrimiento de América Latina, estableció al Estado como el capitalista supremo, el dispensador de todos los favores, el gran arquitecto de las obras públicas, el único educador durante muchos siglos, y todo esto no contra la voluntad de la gente, en ninguna forma, sino incluso satisfaciendo su demanda insistente. Creo que ya no podemos esperar más ver un período liberal, una era de *laissez faire*, en la vida económica de América Latina. Esto no significa, por supuesto, que un gran proyecto no pueda llevarse a cabo en América Latina, o que carezca de una atracción considerable para el inversionista, o que no ofrezca un amplio campo de oportunidades para la iniciativa privada. Los audaces inversores norteamericanos no han dudado en trabajar en países latinoamericanos en condiciones muy diferentes a las de este país. (Lleras-Camargo, 1954, p. 4, traducción propia).

La reflexión de Lleras Camargo resultaba muy pertinente, pues, justamente, lo que venía haciendo la SONJ era construir esa representación, mítica e ilusoria, del desarrollo del capitalismo industrial, global y democrático, que incluía a América Latina, aun contra todos los obstáculos nacionalistas de los países latinoamericanos. Las contradicciones del propio sistema de representación estuvieron presentes desde el principio, con cierto grado de autoconciencia. Colombia, Venezuela y Perú parecían entrar a un nuevo régimen escópico con todas sus paradojas.

5. Conclusiones

La construcción y ejecución del archivo fotográfico de la Standard Oil Company (New Jersey), entre 1943 y 1950, pretendía generar una red dominante, un dispositivo discursivo y narrativo, que conectara un conjunto complejo de elementos heterogéneos, de tipo económico, político y cultural, en torno a un discurso visual que representara la importancia del papel de la industria del petróleo en el mundo global de su tiempo. Se trató de proyecto que pretendía modificar las relaciones entre el conocimiento y el poder, en la propia configuración que vinculaba la economía y la democracia global, lo local y lo nacional, y la cultura, en medio de una crisis discursiva y social generada por la Segunda Guerra Mundial, por el debilitamiento de las relaciones internacionales, principalmente entre Estados Unidos y América Latina, y por el resquebrajamiento del principal lazo social moderno, el trabajo, crisis que comprometía la base de la vinculación entre el capitalismo industrializado y la democracia liberal.

Roy E. Stryker, el director del proyecto, intentó revolucionar, como se observa en el análisis del caso, la relación epistemológica entre el archivo, el documento visual y *lo histórico*, sobre la base del uso sistemático e industrializado de fotografías. La premisa epistémica *mil fotografías para hacer una imagen* sintetizó uno de los principios más revolucionarios movilizados por el proyecto: la anti-íconicidad de la imagen. Este dispositivo discursivo intentó representar, de forma antiaóptica, en un mismo espacio y tiempo social la industria global y las sociedades y culturales locales, casi todas previamente marginadas del régimen escópico dominante, como en el caso de los países del norte de América del Sur.

Así mismo, el proyecto intentó generar una visión positiva de la relación entre el petróleo, el hombre y el medio ambiente, que incluía todos los contextos locales como en los casos de Colombia, Venezuela y Perú. El archivo buscó, entonces, generar, en este caso, un efecto de identidad globalizante que eliminaba distinciones espaciales y culturales históricamente muy arraigadas, generando una especie de nuevo mito colectivo y la imagen de un sujeto nuevo. Como se observa en el análisis, América del Sur se insertó en ese código colectivo global, de una manera totalmente distinta.

Al ser financiado por la SONJ, que tenía intereses precisos marcados por un colonialismo e imperialismo latente en esa redefinición hegemónica, el poder de este archivo fotográfico, y su inspiración en supuestos históricos y científicos, revela el interés de las compañías privadas en intervenir en las estructuras de conocimiento y comunicación buscando generar discursos y relatos específicos sobre la realidad, de una manera compleja y sofisticada, por lo que casos como este se constituyen en antecedentes de los fenómenos de posverdad y crisis de la “verdad” histórica en el mundo contemporáneo. Pero, al mismo tiempo, la construcción de esa mitología, que incluyó las imágenes de América del Sur, generó una mirada, nunca construida, sobre lugares completamente marginados del régimen global de representación visual. Por supuesto, lo que buscaba el archivo, siendo en sí mismo una industria cultural, era construir, hegemónica e ideológicamente, una nueva representación y organización social e histórica del mundo, cuyo sentido estaba más en la dimensión estética, poética y narrativa de la realidad, que en la realidad misma.

Referencias

- Barthes, R. (2002). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Collier Jr., J. (1946a). [Carta para Roy E. Stryker y/o asistente personal]. ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS. 1912-1972. 83.13 SCHINAS ADDITION. SERIES I. BOX 1. Correspondence 1943-1947. Folder 20. 1946. MAY-JUNE. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Collier Jr., J. (1946b). [Fotografías]. Photographic Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Collier Jr., J. (1955). [Fotografías]. Standard Oil (New Jersey) Collection. Photographic Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1985). *Saber y Verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Goodspeed, W. (2017). *Alternative F@cts*. Columbia: Satirical Press International.
- Juhasz, A., & Lerner, J. (Eds.). (2006). *F is for phony : fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Keller, U. (1985). The Highway as habitat. In U. Keller (Ed.), *The Highway as habitat* (pp. 7-55). Santa Barbara: University Art Museum.
- Larson, H., Knowlton, E., & Popple, C. (1971). *New Horizons 1927-1950. History of Standard Oil Company (New Jersey)*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Levinson, P. (2017). *Fake News in Real Context*. Columbia: Connected Editions, Inc.
- Lleras-Camargo, A. (1954, September). The Two Americas. *The Lamp*. [Publicación Interna]. Vol. 36. No. 3.
- McIntyre, L. (2018). *Posverdad*. Madrid: Cátedra.
- Miller, C. J. (Ed.). (2012). *Too Bold for the Box Office. The Mockumentary from Big Screen to Small*. Lanham: THE SCARECROW PRESS, INC.
- PHOTO-MEMO. (1947, August). Hands. *PHOTO MEMO: From the Picture Files of the Standard Oil Co. (N.J.)*. [Publicación Interna]. No. 4.
- Plattner, S. W. (1983). *Roy Stryker: U.S.A., 1943-1950: The Standard Oil (New Jersey) Photography Project*. Austin: University of Texas Press.
- Rogoff, I. (2000). *terra infirma. geography's visual culture*. New York: Routledge.
- Rosler, M. (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. In J. Ribalta (Ed.), *Efecto real* (pp. 70-125). Barcelona: Gustavo Gili.
- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. In J. Ribalta (Ed.), *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stryker, R. E. (n.d.-a). [Manuscrito inédito]. ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS. 1912-1972. 78.9 SERIES II. A-C. BOX 6. FOLDER 2. RES PERSONAL. II-B-1. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Stryker, R. E. (n.d.-b). Photographic Section. Public Relations Department. Standard Oil Company (N.J.). [Manuscrito inédito]. ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS. 1912-1972. 78.9 SERIES II. PART C - G. BOX 7. FOLDER 3. SONJ. II-D.1. P. 8. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.

- Stryker, R. E. (1944). The Work of the Photographic Department As It Appears After Six Months' Experience, March 28, 1944. [Manuscrito inédito]. ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS. 1912-1972. 78.9 SERIES I. Correspondence 1942-1948. BOX 4. Folder 7. 1944. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Stryker, R. E. (1948). PHOTOGRAPHY AND INDUSTRIAL PUBLIC RELATIONS, Article prepared for Joe Costa, September 28, 1948. [Manuscrito inédito]. ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS 1912-1972. 78.9 SERIES II. A-C. BOX 6. FOLDER 2. RES PERSONAL. II-B-1. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Stryker, R. E., & Wood, N. (1973). *In this proud land. America 1935-1943 as seen in the FSA photographs*. New York: New York Graphic Society Ltd.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- The-Lamp. (1944, September). Oil Notes. *The Lamp*. [Publicación Interna]. Vol. 26. No. 5.
- The-Lamp. (1945, February). VENEZUELA. *The Lamp*. [Publicación Interna]. Vol. 27. No. 1.
- The-Lamp. (1946, August). COLOMBIA. *The Lamp*. [Publicación Interna]. Vol. 28. No. 4.
- Transcripción de conversatorio con Roy E. Stryker, Chairman Freyermuth, y Arthur Newmeyer Jr. (n.d.). ROY STRYKER (1893-1975) PAPERS. 1912-1972. 78.9 SERIES II. A-C. BOX 6. FOLDER 2. RES PERSONAL. II-B-1. Photographic Archives. Special Collections and Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Vachon, J. (1944). [Fotografías]. Standard Oil (New Jersey) Collection. Photographic Archives. University of Louisville. Louisville, KY.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

