

## *Más allá de los límites. Latinoamérica y la historia de la fotografía*

### *Beyond the Limits: Latin America and the History of Photography*

Artículo recibido el 16 de junio de 2021; devuelto para revisión el 24 de enero de 2022; aceptado el 3 de mayo de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2794>

**Pilar Suescún Monroy** Universidad Nacional de Colombia, [psuescunm@unal.edu.co](mailto:psuescunm@unal.edu.co),  
<https://orcid.org/0000-0002-4420-5775>

**Líneas de investigación** Historia y teoría de las artes en América Latina y el Caribe.

**Lines of research** History and Art Theorie in Latinamerican and Caribbean Arts.

**Publicación más relevante** “Retratos de familia: estereotipo y extimidad”, *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, núm. 1 (2014): 110-122.  
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.ci4.2014.1.a08>

**Resumen** La historia de la fotografía, tradicionalmente, la han escrito las naciones dominantes. En un principio, el enfoque fue, sobre todo, técnico y eurocéntrico, pero también estadounidense, a partir de la *Historia de la fotografía* de Newhall. El presente artículo revisa algunos textos que forman parte de la historiografía de la fotografía, y busca identificar cómo se formó el concepto de *fotografía latinoamericana*.

**Palabras clave** Fotografía; historia; historiografía de la fotografía; historia de la fotografía en Latinoamérica; Latinoamérica.

**Abstract** The history of photography has traditionally been written by dominant nations. At a very early stage, the approach was predominantly technical and Eurocentric, but also, following Newhall's *The History of Photography*, came to reflect attitudes peculiar to the United States. This article reviews some texts that form part of the historiography of the photographic field and seeks to identify how the concept of Latin American photography took shape.

**Keywords** Photography; history; historiography of photography; history of Latin American photography; Latin America.

PILAR SUESCÚN MONROY  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

## *Más allá de los límites. Latinoamérica y la historia de la fotografía*

Este escrito tiene como objetivo principal determinar cómo ha tomado forma el concepto de *fotografía latinoamericana* por medio del reconocimiento de algunos de los textos que configuran el campo de la historia de la fotografía. El artículo está compuesto por dos partes: en la primera se busca establecer un contexto, así que se identifican los relatos fundacionales de la fotografía y el enfoque dominante en cuanto a su constructo histórico. La segunda parte está dedicada a la historia de la fotografía en Latinoamérica, que se estudia en tres apartados: en el primero, se reconocen los relatos de arribo, experimentación y desarrollo de la técnica fotográfica en el continente; en el segundo, se presta atención especial a los coloquios latinoamericanos de fotografía con base en las memorias de cada encuentro, y, en el tercero, se revisan exposiciones cuya temática principal fue la fotografía latinoamericana, las cuales supusieron importantes investigaciones de base que involucraron a historiadores y críticos de relevancia en la región. El título *Más allá de los límites* tiene varias intenciones relacionadas con el desarrollo del escrito, como es señalar la necesidad de ir más allá de los bordes establecidos por las narraciones hegemónicas acerca del campo historiográfico de la fotografía; también tiene que ver con la posibilidad de que, a partir de las diversas historias de la fotografía de cada país de Latinoamérica, se superen las fronteras para proponer visiones de conjunto que permitan reconocer puntos en común y, quizás, aspectos esenciales, sin buscar necesariamente una generalidad. Por último, pretende llamar la

atención sobre la percepción de aquello que puede llamarse *fotografía latinoamericana* más allá de sus propias fronteras.

### *La historia de la fotografía*

#### *Los primeros relatos sobre la historia de la fotografía: el desarrollo técnico*

Tras la aparición de la fotografía en el siglo XIX, los textos relacionados con su historia habían expuesto, sobre todo, la relevancia de sus precursores, buscando una reivindicación del papel de los inventores en ese campo. Tal es el caso de *Los informes Arago*<sup>1</sup> de 1839, los textos escritos por Louis-Jaques-Mandé Daguerre (1787-1851)<sup>2</sup> e Isidore Niépce, quienes exponen y defienden sus propios descubrimientos,<sup>3</sup> y *La Verité sur l'invention de la photographie*,<sup>4</sup> escrito en 1867 por Victor Fouque, quien defiende la participación de Nicéphore Niépce en la invención de la fotografía.

Posteriormente se publicaron trabajos tipo manual cuyo énfasis eran los pormenores de la evolución técnica, los cuales daban cuenta de una serie de desarrollos que perseguían un perfeccionamiento vinculado a la simplificación de los procesos y la disminución de los costos de producción, como se observa en los textos de Josef Maria Eder y Georges Potonniée, que dejan ver el tono nacionalista que caracterizó a los primeros estudios históricos sobre fotografía.

El químico de origen austriaco Josef María Eder (1855-1944) publicó la primera edición completa de su *Geschichte der Photographie*<sup>5</sup> en 1905, cuya versión ampliada se editó en 1932. En esta obra precursora, Eder describe la invención de la cámara oscura y el desarrollo de los objetivos ópticos compuestos;

1. Dominique François Arago (nacido el 26 de febrero de 1786 en Estagel, Francia y fallecido el 2 de octubre de 1853 en París) fue un influente astrónomo y físico. Actuó como intermediario entre Daguerre y la Academia Francesa.

2. Louis-Jaques-Mandé Daguerre, *Historique et Description des procédés du daguerreotype et du diorama/Rédigés par Daguerre, Ornés du portrait de l'auteur et Augmentés de Notes et d'observations par MM. Lerebours et Susse Frères* (París: Lerebours/Susse Frères, 1839).

3. En este caso, Isidore Niépce expone el trabajo de su padre Nicéphore (Isidore Niépce, *Historique de la Découverte improprement nommée daguerreotype précédée d'une notice sur* [París: Astier, 1841]).

4. Victor Fouque, *La Verité sur l'invention de la photographie* (París: Châlon-sur-Saône, 1867).

5. Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie* (Nueva York: Arno Press, 1932).

hace una descripción detallada de la relación entre Louis Daguerre y Nicéphore Niépce, y habla de los trabajos de Henry Fox Talbot con el talbotipo y de Bayard con el positivo directo. Eder dedica varios capítulos a la química de la fotografía, presenta procesos que él señala como “intentos de autoimpresión de la naturaleza”, posibilitados por la labor del alemán Johann Heinrich Schulze (1687) como descubridor de las propiedades fotosensibles de las sales de plata y cuyo trabajo exalta Eder.

Por su parte, Georges Potonniée (1862-1949), quien fue director de la Sociedad Francesa de Fotografía, realizó en 1925 la publicación de la *Histoire de la Découverte de la photographie*.<sup>6</sup> Potonniée presenta la cámara oscura y describe varios procesos químicos fotosensibles, como el betún de Judea y la fotografía sobre papel y sobre vidrio.<sup>7</sup> Aunque en esta obra se menciona a otros personajes relevantes en el mundo de la fotografía, el gran protagonista es Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) y su significativo aporte del daguerrotipo, así que en ese texto se realiza una descripción detallada de su vida, que incluye sus trabajos con el diorama y la alianza que realizó con Nicéphore Niépce y con su hijo Isidore.

La discusión en cuanto a la relevancia de Schulze, Niépce y Daguerre devela el condicionamiento de los relatos históricos de la fotografía por un marcado sentimiento nacionalista. La rivalidad entre franceses y alemanes frente a dichos relatos se extendió hasta el periodo de la Guerra Fría, a pesar del esfuerzo por reivindicar el aporte alemán, por parte de historiadores como Erich Stenger (1878-1958).<sup>8</sup>

Aunque las narraciones históricas de la fotografía al inicio tuvieron un enfoque predominantemente técnico, se darían inflexiones sobresalientes como la investigación que presentó Gisèle Freund (1912-2000) en la Sorbona, y que fue la primera tesis de doctorado en la historia sobre fotografía: “La Photographie en France au dix-neuvième siècle: essai de sociologie et d’esthétique”.<sup>9</sup> La propuesta de Freund fue novedosa en su momento debido a que se desmarcó del

6. Georges Potonniée, *Histoire de la Découverte de la photographie* (París: Montel, 1925).

7. Además del fenómeno de la cámara oscura y los procesos de betún de Judea, el daguerrotipo, la fotografía sobre papel y sobre vidrio, se describen procedimientos fotomecánicos, la fotografía de colores, proyecciones y ampliaciones, estereoscopios, figuras móviles (precine).

8. Anne MacKauley, “Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall”, en *Historia de la fotografía*, ed. Gustavo Gilli (Barcelona, 2002), 301-304.

9. Gisèle Freund, “*La Photographie en France au dix-neuvième siècle: essai de sociologie et d’esthétique*” (París: La Maison des Amis des Livres, 1936).

tradicional enfoque que privilegiaba la técnica, y no describió procesos o precursores; en lugar de eso propuso, a partir de la historia del retrato fotográfico, una historia del ascenso de la fotografía determinado por el progreso social de la clase burguesa.

*Newhall: el modelo dominante*

El paradigma que domina los discursos relacionados con la historia de la fotografía en Estados Unidos, Europa y por esa influencia también en América Latina durante el siglo xx, sería el introducido por Beaumont Newhall patrocinado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su propuesta es el resultado de la exposición y correspondiente catálogo que tuvo lugar en dicho museo en 1937, los cuales a su vez darían origen al Departamento de Fotografía del MoMA. El catálogo revisado y ampliado se publicó en 1949, con el título *The History of Photography, from 1839 to the Present* y tendría múltiples ediciones y traducciones posteriores.

Aunque el trabajo de Newhall es usualmente considerado como el primer estudio histórico relevante auspiciado por este tipo de institución, debe considerarse como antecedente importante la muestra que tuvo lugar entre diciembre de 1935 y enero de 1936 en el pabellón Marsan, del ala dedicada a las artes decorativas en el Museo Louvre, titulada *Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine*, cuya curaduría principal estuvo a cargo de Charles Peignot,<sup>10</sup> en colaboración con Emmanuel Sougez.<sup>11</sup>

La exposición gozó de gran éxito en Francia, pues se exaltaba la modernidad y el orgullo patrio francés. A pesar de las exclusiones,<sup>12</sup> la muestra presentó una amplia selección de fotografía moderna, así como una sección de carácter retrospectivo, que incluyó trabajos realizados entre 1839 y 1900.

De esa exhibición Newhall escogió varios nombres para la posterior muestra en el MoMA de Nueva York. Así lo señala la investigadora María Morris Hamburg, quien afirma: “los fotógrafos que reunieron eran una piscina desde la cual

10. Peignot fue propietario de la firma Deberny & Peignot, editora de la revista *Arts et Métiers Graphiques*, publicación cercana al uso de la fotografía.

11. Fotógrafo y editor de arte del periódico *L'Illustration*.

12. Por ejemplo, es notoria la exclusión de rusos y alemanes que hicieron aportes importantes a la fotografía durante la segunda década del siglo xx.

Beaumont Newhall seleccionó muchos nombres para considerar su inclusión en la exposición principal del Museo de Arte Moderno del año siguiente”.<sup>13</sup>

Volviendo a Newhall, en el texto introductorio del catálogo que acompañó la exposición del MoMA, se aclara que el tema del texto es la observación del crecimiento y la contribución de la fotografía a las artes visuales;<sup>14</sup> así que buscando trasladar el relato fundacional, se seleccionaron varias obras y autores que conformaron un relato legitimizante con un claro tono estadounidense.

Newhall propuso una periodización fundada en modelos y parámetros estilísticos establecidos por el arte, que planteó la particularidad estética de la fotografía, al relatar su historia como la de una técnica, desde un enfoque que exaltaba a los individuos y sus obras, en una postura muy conveniente para coleccionistas y para el Museo.

Aunque posteriormente se publicaron importantes investigaciones como la de Jean Claude Lemagny y André Rouillé,<sup>15</sup> y la propuesta de Michel Frizot,<sup>16</sup> el libro de Newhall siguió considerándose la voz predominante respaldada por el MoMA.

Frizot aclara su postura crítica frente a Newhall en las páginas introductorias de su texto cuando dice: “Construyó una visión global de las imágenes, sus técnicas y las influencias externas que las motivaron. Pero el marco establecido por Newhall sólo era aplicable a categorías fotográficas consideradas artísticas

13. María Morris Hamburg, “Exposition Internationale de La Photographie Contemporaine at Musée Des Arts”, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/30.html> (consultado el 29 de julio de 2019).

14. Beaumont Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present* (Nueva York y Londres: Museum of Modern Art, 1982), 5.

15. Jean Claude Lemagny y André Rouillé, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Martínez Roca, 1988), publicado en 1986 y traducido al español en 1988. Sobre este ambicioso estudio, Michel Frizot observa: “tenía la legítima ambición de tratar la fotografía en la historia desde el punto de vista de la evolución social, pero el proyecto se vio empañado por la cantidad restringida de espacio disponible”, en Michel Frizot, *A New History of Photography*, ed. Könemann (Colonia, 1998), 11. Según palabras de Lemagny, se trataba de: “La fotografía en busca de su coherencia interna y la fotografía como dependiente de todo cuanto la rodea”, en Lemagny y Rouillé, *Historia de la fotografía*, 9.

16. Frizot publicó *Una nueva historia de la fotografía*, investigación sobre la cual apunta su autor: “Este enfoque no puede resumirse claramente como una demostración de una secuencia evolutiva. Exige, en cambio, un acercamiento arqueológico al tema, identificando los estratos y estableciendo una tipología del lenguaje de la fotografía y las implicaciones e interacciones de estos aspectos en un momento dado”, en Frizot, *Una nueva historia*, 12.

o que aspiraban a serlo. Además, confirmó el reconocimiento de tipo museístico de la ‘fotografía como arte’.<sup>17</sup>

Ahora bien, en 2002, Joan Fontcuberta publica su libro *Fotografía: crisis de historia*,<sup>18</sup> en el cual recopila las reflexiones de importantes pensadores e historiadores de la fotografía,<sup>19</sup> quienes respondieron a un listado de preguntas cuyo objetivo era discutir el marco historiográfico del campo.

Condicionados por las interrogantes propuestas por Fontcuberta, los autores se refieren al trabajo de Newhall en varias ocasiones. Por ejemplo, Ian Jeffrey dice “fue el primer signo de una gran lista de importantes estudios patrocinados por los museos”,<sup>20</sup> y José Antonio Navarrete agrega “consolidó el modelo historiográfico eurocéntrico”.<sup>21</sup> La amplitud de los cuestionamientos de Fontcuberta condujo a reflexiones importantes acerca del modo como se ha contado la historia de la fotografía, si bien la inquietud por el tema no es novedad.<sup>22</sup>

Se puede decir que existe un acuerdo general entre los autores participantes en el texto de Fontcuberta, en cuanto a la dominancia del modelo Newhall, a quien, a pesar de reconocérsele la inclusión del discurso estético como parte de la historia de la técnica fotográfica, también se le atribuye su destacado aporte a la construcción de un enfoque historiográfico eurocéntrico y con una marcada predilección hacia la producción estadounidense, por medio de una especie de canonización de autores e imágenes.

Marie-Loup Sougez, una de las invitadas de Fontcuberta, observa los pros y los contras de la propuesta de Newhall. Sougez puntualiza: “No me parece tan criticable el esquema básico [...] habida cuenta del momento en que se publica, por el hecho de que se sustente en la historia de una técnica” y continúa su defensa más adelante “fue el primero en tomar en cuenta la rica aportación

17. Frizot, 10.

18. Joan Fontcuberta, *Fotografía: crisis de historia* (Barcelona: Actar, 2002).

19. Ian Jeffrey, Marie-Loup Sougez, Bernardo Riego, José Antonio Navarrete, Carmelo Vega, Daniel Girardin, Boris Kossoy, Mounira Khémir, Teresa Siza, Joan Naranjo, Henning Steen Wettendorf, Andrea Kunard, Johann Swinnen, Vincent Lavoie, Carmelo Vega, Hubertus von Amelunxen, André Gunthert y Mariona Fernández.

20. Fontcuberta, *Fotografía: crisis de historia*, 21.

21. Fontcuberta, *Fotografía: crisis de historia*, 61.

22. Anota por ejemplo Jean-Claude Lemagny en la anteriormente referida *Historia de la fotografía*: “La manera de escribir la historia de la fotografía tiene a su vez una historia”. Lemagny y Rouillé, *Historia de la fotografía*, 9. También fue tema de interés para Anne MacKaulley, “Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall”, publicada originalmente por Taylor & Francis Ltd., Abingdon, Oxfordshire, 301-304.

creativa procedente en buena parte de Europa tras la Primera Guerra Mundial”.<sup>23</sup> El señalamiento de Sougez que resalta cómo la situación migratoria de la posguerra favoreció a los Estados Unidos, es interesante porque matiza la apreciación de la autora sobre la aportación de Newhall; de quien afirma: “marcará todas las posteriores historias, pero con un deliberado acento nacional que arrincona a la producción no americana”.<sup>24</sup>

Con la claridad de que la apreciación de Sougez se refiere a Norteamérica, tendría toda validez cuestionarse en este momento: ¿cómo se ha contado la historia de la fotografía de América Latina? ¿Es posible hablar de algo como una *fotografía latinoamericana*?

### *La historia de la fotografía en Latinoamérica*

#### *Arribo y experimentación*

Como se ha mencionado anteriormente, los relatos históricos de la fotografía tomaron forma en Europa y Estados Unidos, por lo que resulta fundamental ampliar la mirada historiográfica del campo. En el caso de la fotografía en Latinoamérica, pueden ubicarse algunas menciones en textos históricos, como por ejemplo *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, de Helmut y Allison Gernsheim, publicado en 1955, el cual contiene un capítulo titulado “Arquitectura y paisaje”, donde se mencionan los viajes de Eadweard Muybridge<sup>25</sup> a Panamá, México y Guatemala.<sup>26</sup>

Hay que decir que la buena nueva de la fotografía y los pormenores sobre la técnica del daguerrotipo se documentaron bien por la prensa de la época en nuestro continente.<sup>27</sup> Los principales diarios de México, Bogotá, Río de Janeiro,

23. Fontcuberta, *Fotografía: crisis de historia*, 32.

24. Fontcuberta, *Fotografía: crisis de historia*, 32.

25. Edward James Muggeridge, conocido como Eadweard Muybridge, es un fotógrafo inglés pionero en los estudios fotográficos de movimiento y en las correspondientes aportaciones a la tecnología cinematográfica.

26. Helmut y Allison Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* (Nueva York: McGraw-Hill, 1969), 289.

27. El primer daguerrotipista en llegar a nuestro continente fue el abate Louis A. Compté, capellán del buque de escuela francés *L'Orientale*, que arribó al puerto de San Salvador de Bahía en diciembre de 1839 (José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de*

Montevideo y Buenos Aires<sup>28</sup> dedicaron generosas páginas a la descripción del procedimiento y sus posibilidades, lo que daría lugar a diferentes prácticas locales relacionadas con la fotografía, vinculadas con el reconocimiento del territorio, el registro de las ciudades y lo que se llamó la *fotografía de tipos*.<sup>29</sup>

El interés por la historia de la fotografía en América Latina es realmente tardío. Como lo señala el investigador José Antonio Navarrete, la curiosidad inicial por las historias nacionales de la fotografía se despertó a raíz de la celebración de los 100 años de su aparición en 1939,<sup>30</sup> aunque esa fuese una curiosidad efímera y muy general.<sup>31</sup>

Sólo hasta la década de los años setenta tendrían lugar las primeras investigaciones dedicadas al estudio de la historia de la fotografía en las naciones latinoamericanas. En su ensayo “La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina”,<sup>32</sup> Antonio Navarrete señala ejemplos paradigmáticos en esa línea, entre los cuales se encuentran los textos de Boris Kossoy, *Panorama da fotografia no Brasil desde 1832* (1975) y *Hércules Florence: 1833 a descoberta isolada do*

---

*Crítica Histórica* (Montevideo: Cdf, 2017, 45), fecha muy cercana al aviso del gobierno francés que hizo público el daguerrotipo, presentado el 19 de agosto de ese mismo año. El año siguiente tendrían lugar las primeras demostraciones públicas del daguerrotipo en diferentes países de Latinoamérica, como las del mismo abate Comte, el 17 de enero en Río de Janeiro y el 26 de febrero en Montevideo, o la referenciada en la publicación bisemanal mexicana *El Cosmopolita* el 29 de enero de 1840, que da cuenta del primer daguerrotipo exitoso en la Ciudad de México: una imagen de la Catedral (Consejo Mexicano de Fotografía, 1978, 26).

28. Abel Alexander, Patricia Méndez y Ramón Gutiérrez, *Fotografía latinoamericana, Colección Cedodal* (Buenos Aires: Cedodal, 2001), 9.

29. Las fotografías de tipos registraron población indígena, afrodescendiente, regional y nacional; ya fuera relacionándola con su gentilicio o con su oficio o labor. Aunque inicialmente la observación de aquello peculiar o característico no discriminaba clases sociales, pronto se popularizó entre las élites y los extranjeros el “tipo popular”, que señalaba al otro como un motivo doméstico y exótico. Estas imágenes, como arquetipos de identidad encontraron lugar en revistas ilustradas, postales y estereografías de la época. El historiador José Antonio Navarrete atribuye el primer grupo de fotografías de tipos al fotógrafo francés Claude-Joseph-Désiré Charnay (1828-1915). Se trata de una cantidad de imágenes no determinada de la que se conservan 20 retratos en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Pachuca, México (Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, 66-75).

30. Es el caso de los textos pioneros que surgieron en la década de los años cuarenta, de José María Saldaña (Uruguay), Julio Felipe Riobó (Argentina), Eugenio Pereira Salas (Chile), Gilberto Ferrez (Brasil), entre otros. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2000), 77.

31. Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, 198.

32. Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, 202.

*Fotografía no Brazil* (1977), así como la *Historia de la fotografía en el Perú en el siglo XIX: 1839-1876*<sup>33</sup> (1977), de Keith McElroy.

Algunas investigaciones sobre la fotografía en Latinoamérica encontraron lugar en publicaciones periódicas especializadas, como *History of Photography* (1976), la *Rivista di Storia e critica della Fotografia* (1980)<sup>34</sup> y *Art in America* (1979), que publicó un importante acercamiento a la obra del fotógrafo peruano de origen indígena Martin Chambi.<sup>35</sup> Estos primeros intentos por reconocer la historia de la fotografía propia de cada nación permitieron identificar a quienes fueron los pioneros en el desarrollo de la técnica fotográfica en la región, y supusieron también el reconocimiento de acontecimientos como la llegada del daguerrotipo a Latinoamérica y su expansión.

Es el caso del estudio realizado por la historiadora Pilar Moreno de Ángel en *El daguerrotipo en Colombia*,<sup>36</sup> quien hace alusión a experiencias tempranas con efectos de la luz sobre materiales sensibles;<sup>37</sup> las investigaciones de Olivier Debrouse y Rosa Casanova sobre la invención de la fotografía y su desarrollo en México,<sup>38</sup> o el sobresaliente aporte del trabajo del brasileño Boris Kossoy, quien describió con detalle el primer intento fotográfico exitoso, en su texto *Fotografía e historia*,<sup>39</sup> investigación en la cual Kossoy relata cómo en 1833 el francés Antoine Hércules Florence (1804-1879) usó técnicas fotosensibles en la Villa de Sao Carlo, Provincia de Sao Paulo, Brasil, en su afán por lograr un proceso de reproducción de documentos que, si bien no se inscriben dentro

33. Ésta fue parte de la disertación doctoral de McElroy en la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos. Se basó en su trabajo curatorial para la exposición de 1974, titulada “La fotografía en el Perú: siglo XIX en la Galería del Banco Continental de Lima”, Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, 202.

34. Esto según Boris Kossoy quien afirma: “Ambos periódicos tuvieron importancia definitiva para el desarrollo de los estudios históricos. Artículos que incluían investigaciones realizadas en América Latina encontraron espacio en ambas publicaciones”. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 78.

35. Max Kozloff, “Chambi of Cuzco”, *Art in America* (diciembre de 1979): 107–111.

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

37. Señala la historiadora: “En América Latina, a comienzos del siglo XIX, se experimentó con la fotografía. En 1805, Esteban Martínez ensayó en México, probando con una cámara oscura y solución de cloruro de plata sobre plancha de metal, tratando de fijar la imagen de la iglesia de Santo Domingo”, en Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia*, 26.

38. Rosa Casanova y Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

39. Boris Kossoy, *Fotografía e historia* (Sao Paulo: Editora Ática, 1989).

del campo de experimentación estética, sí representan un aporte al relato histórico de la fotografía.<sup>40</sup>

*Los coloquios latinoamericanos de fotografía: el reconocimiento de una identidad propia*

El interés por la historia particular de la fotografía en los países de Latinoamérica fue fundamental para una percepción continental de ésta y frente a aquello que podría llegar a denominarse *Fotografía latinoamericana*. Según la investigadora Mónica Villares, la primera referencia se atribuye a la investigadora venezolana María Teresa Boulton en un artículo aparecido en la publicación *Reflejos*;<sup>41</sup> pero sería en los coloquios latinoamericanos de fotografía que se dieron durante el siglo xx, donde se empezaría a utilizar esa denominación.

El primer coloquio fue organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía gracias al liderazgo de Pedro Meyer. Se celebró del 14 al 16 de mayo de 1978 en el Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México y reunió a fotógrafos e investigadores de quince países<sup>42</sup> interesados en la fotografía del continente como objeto de estudio. El encuentro estuvo acompañado de una exposición<sup>43</sup> que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en la cual participaron más de 450 fotógrafos.

A manera de registro se editaron dos publicaciones: un catálogo de las exposiciones con obras de 135 participantes<sup>44</sup> y las Memorias del coloquio que contienen ponencias y sus respectivos comentarios a cargo de varios investigadores y fotógrafos.<sup>45</sup> Estos personajes iniciaron a partir del coloquio un proceso

40. Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1978), 24.

41. Mónica Villares Ferrer, “Hecho en Latinoamérica: la invención de la ‘fotografía latinoamericana’”, *Revista Sures*, núm. 7 (2016): 1.

42. Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos (autores chicanos), Guatemala, México, Panamá, Perú, Paraguay, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

43. Reunió tres exposiciones principales: la “Primera muestra de fotografía latinoamericana”, la “Retrospectiva de Manuel Álvarez Bravo” y la obra fotográfica de ponentes e invitados.

44. Consejo Mexicano de Fotografía, *Primera muestra de la fotografía latinoamericana contemporánea; [catálogo] Museo de Arte Moderno, primer coloquio latinoamericano de fotografía*, (Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1978).

45. Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1978).

de autorreconocimiento entre pares que incluyó al brasileño Boris Kossoy, la argentina Alicia D'Amico y el venezolano Paolo Gasparini, entre otros. El encuentro también contó con expertos extranjeros entre los cuales se destaca la francesa Gisèle Freund.

El primer coloquio latinoamericano de fotografía reveló dos enfoques posibles para abordar la fotografía de la región: el primero de ellos corresponde a una mirada desde las fotografías mismas, y el segundo, a una visión crítica y reflexiva, que en un principio dio voz, sobre todo, a los fotógrafos, pero que cada vez incluyó más a los críticos e historiadores. La importancia de considerar los catálogos de exposiciones y las memorias de los coloquios consiste, en el marco de este escrito, en que por medio de ellos se identifican las preocupaciones y los objetivos que determinaron estos encuentros frente a la comprensión y construcción del concepto de fotografía latinoamericana.

Así, es posible reconocer tres intereses principales. El primero de ellos es el autorreconocimiento frente a una identidad propia latinoamericana que permitiese tanto descolonizar los relatos históricos como superar los paradigmas de exotismo. Esto impulsó un segundo objetivo común que señala el contexto latinoamericano como determinante de los contenidos de las fotografías, y aclara el fuerte vínculo entre las imágenes, el territorio y su contexto sociopolítico. Finalmente, una tercera línea reflexiva señala el tradicional enfoque técnico que, según la percepción del momento, estaba condicionado por la dependencia tecnológica de los países productores de los insumos fotográficos.

Por ejemplo, la crítica e historiadora del arte Raquel Tibol afirma: “No es por razones de un nacionalismo a ultranza que no debemos someternos a los cánones fotográficos de los Estados Unidos, Francia, Italia, Japón o Alemania. No podemos hacerlo porque poseemos ya nuestras propias necesidades y nuestros propios intereses dentro de la cultura fotográfica, tanto en su producción como en su uso”.<sup>46</sup>

Más adelante, en el mismo texto hace una aclaración: “El primer problema que confronta la crítica es detectar si la fotografía latinoamericana existe como una realidad distinta, pues la fotografía latinoamericana depende en primer lugar de la existencia de América Latina como realidad histórica suficiente”.<sup>47</sup>

46. Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica*, 44.

47. Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica*, 45.

En el segundo<sup>48</sup> y tercer<sup>49</sup> coloquio hubo continuidad respecto al primer encuentro frente a la preocupación por el tema latinoamericano, y de nuevo se reclamó una identidad diferenciada de la europea y de la estadounidense. Para ilustrar este aspecto, en la introducción de las memorias del segundo encuentro se afirma:

El vigor con que ha surgido el movimiento de la fotografía en América Latina se encuentra estrechamente vinculado a las preocupaciones por rescatar la identidad propia. Por eso, en cada fotografía hay algo más que el obligado entorno de su autor; también podemos encontrar la presencia de América Latina, con sus distintos modos de sufrimiento y lucidez, y, así mismo, con su explosiva realidad potencial.<sup>50</sup>

En la misma dirección, el primer principio de la Casa de las Américas, referente a la imagen fotográfica, consignado en la memoria del tercer coloquio señala: “a. Que el fotógrafo latinoamericano vinculado a su época y a su *ámbito* debe enfrentar la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos, las derrotas y las aspiraciones de su pueblo”.<sup>51</sup>

Los tres primeros coloquios buscaban una singularización de lo latinoamericano y responden a un entorno que, a partir de la década de los años setenta, reclamaba tal diferenciación.<sup>52</sup> Ésta se puso en evidencia en sucesos como

48. Este coloquio tuvo lugar en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México en 1981. La discusión central que se propuso fue el vínculo de la fotografía con lo real. Centro de Fotografía de Montevideo, *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. La Habana, Cuba 1984* (Montevideo: CdF, 2018), 19.

49. Éste se celebró en la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, en 1984, bajo la coordinación de Claudi Carreras.

50. Consejo Mexicano de Fotografía, *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1981), 8.

51. Centro de Fotografía de Montevideo, *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 20.

52. En esa dirección señala la investigadora Mónica Villares Ferrer: “Será como respuesta directa a esa realidad y apoyados en las condiciones sociopolíticas que se dan en la segunda mitad del siglo xx, que los fotógrafos del subcontinente decidan reunirse. La recuperación desde la izquierda del concepto histórico-geográfico ‘América Latina’, el triunfo de la Revolución cubana en 1959, y la dimensión que el mismo adquiere bajo una visión crítica de la historia propuesta por varios intelectuales, particularmente al ser conjugado con el concepto de ‘Nuestra América’ creado por José Martí en el siglo xix, serán algunas de las coyunturas aprovechadas por los fotógrafos”, en Villares Ferrer, *“Hecho en Latinoamérica: la invención de la ‘fotografía latinoamericana’”*, 3.

*América Latina en su arte* (1970),<sup>53</sup> el muy influyente Simposio de Austin, 1975<sup>54</sup> y el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos de Caracas, 1978.<sup>55</sup>

Aunque se propuso la realización de un cuarto coloquio en Brasil, éste no se celebraría sino hasta 1993 en Caracas, Venezuela, con el nombre Encuentro de Fotografía Latinoamericana. Vale la pena señalar que el periodo de receso entre el tercer y cuarto coloquio que alcanza casi una década entre 1984 y 1993, coincide con el periodo que se ha llamado “el decenio perdido de Latinoamérica” relacionado con la crisis por el endeudamiento con la banca privada internacional.<sup>56</sup> Debe tenerse en cuenta también que, a partir de la revolución cubana,<sup>57</sup> la fotografía en Latinoamérica ocupó un lugar problemático frente a los enclaves militares y políticos de la región; obra como la de los fotógrafos Alberto Korda, Raúl Corrales y Roberto Salas, entre otros, muestra cómo las fotografías de corte documental en su momento soportaron desde la iconografía las propuestas ideológicas de la revolución.<sup>58</sup>

Al volver al cuarto coloquio, Mariana Figarella, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia en el Museo Nacional de Antropología de México, señala en su comentario a la ponencia “Fotografía ilimitada e inalcanzable” en la Ciudad de México del curador y crítico de arte Nelson Herrera Ysla, que pueden identificarse dos de los ejes que guiaron las discusiones del encuentro: las nuevas maneras de hacer dentro de la creación fotográfica y la presencia, cada vez mayor, de las tecnologías digitales. La autora afirma:

53. Auspiciada por la Pan American Union.

54. Organizado por la Universidad de Austin, Texas, este Simposio cuestionó al artista latinoamericano y su identidad.

55. Dagmary Olivar Graterol, “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta | Olívar Gratero, *SEMIOSFERA, Convergencias y Divergencias Culturales*. Segunda Época”, *Semiosfera* (2014): 183.

56. Sergio Guerra, “Etapas y procesos en la historia de América Latina” (Veracruz: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales Universidad Veracruzana, 1997), 62.

57. Es el periodo comprendido entre 1953-1959 que supone el resultado más importante del movimiento revolucionario cubano de izquierda. Provocó la caída del régimen del dictador Fulgencio Batista, así como el ascenso al poder del Ejército Rebelde que encabezó Fidel Castro.

58. Iván de la Nuez, *Iconocracia: imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea-The Image of Power and the Power of Images in Contemporary Cuban Photography* (Madrid: Turner, 2016), 17.

Conceptos como fotografía construida, puesta en escena, apropiación, reciclaje, descontextualización, deconstrucción, ganan terreno dentro del nuevo lenguaje de la fotografía contemporánea latinoamericana. El rápido desarrollo de tecnologías digitales ha introducido renovadas posibilidades de alteración y manipulación de las imágenes las que quizás, a la larga, vengan a suplantar a los medios mecánicos tradicionales.<sup>59</sup>

Si bien en los primeros coloquios había cierto recelo en cuanto a la existencia de una dependencia tecnológica, en el encuentro de Caracas se asimila la llegada de lo digital como un mundo lleno de posibilidades. La notoria tendencia al revisionismo no se limitó sólo a una nueva forma de percibir la tecnología, sino que además llevó a cuestionar los que en otro momento fueron los ejes de las discusiones.

Esto se corrobora en ponencias como “Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha”, de Josune Dorronso y los correspondientes comentarios realizados por Fernando Castro, quien registraría la principal bibliografía de la ponencia de Dorronso mediante un gran listado en el que se encuentran investigaciones sobre fotografía en las diferentes naciones del continente, algunos de los más sobresalientes exponentes del campo y textos que se refieren a la fotografía latinoamericana.<sup>60</sup>

Para el quinto y último coloquio del siglo xx, que tuvo lugar en 1996, el encuentro regresó a México donde, en lugar de establecer posturas fundamentalistas acerca de Latinoamérica, tomó fuerza el interés por el cambio tecnológico surgido en la fotografía como una tendencia relacionada con el inicio de la globalización, lo que puede verse en ponencias como “La huella bit. El pixel como unidad de memoria”, de José Ramón Alcalá,<sup>61</sup> o “Fotografía: la cuestión electrónica”, de Carlos Fadón Vicente.<sup>62</sup>

En el quinto coloquio es evidente de nuevo una tendencia revisionista, como lo señala Pedro Meyer en su ponencia magistral, “Tres carabelas para el próximo milenio”:

59. Consejo Nacional de la Cultura, *Memorias Encuentro de Fotografía Latinoamericana* (Caracas, 1993), 18.

60. Consejo Nacional de la Cultura, *Memorias Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, 34.

61. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 27.

62. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 33.

Si hablamos de “fotografía latinoamericana”, ¿A cuál fotografía nos estamos refiriendo? ¿A la que se origina en determinado territorio? ¿A la que se crea a partir de cierta sensibilidad y herencia cultural? ¿A la que sólo retrata las caras de América Latina? Mi pregunta sería: ¿Qué condición debe reunir una obra para adquirir la carta de ciudadanía latinoamericana? [...] me parece que el término “fotografía latinoamericana” ha perdido esa nitidez conceptual con la que originalmente la habíamos trazado. Pienso que a medida que pasa el tiempo tendremos que ir encontrando nuevas fórmulas que presenten el tema de la identidad de forma más actual.<sup>63</sup>

En esa misma dirección Boris Kossoy revisa su propia posición en el primer coloquio, en la intervención titulada “Contribución a los estudios históricos de América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas”:

Se trataba de una propuesta lanzada por este autor, sea en función del estadio inicial en que se encontraban las investigaciones históricas en los diferentes países, sea por las dudas que nos asaltaban —más dudas que certezas— en lo que atañía a la búsqueda de parámetros conceptuales para la comprensión de nuestro propio objeto de estudio, su naturaleza, especificidad y alcance.<sup>64</sup>

A casi veinte años del primer encuentro, es posible continuar haciendo un reconocimiento de esos aportes, observar el propio camino recorrido, pero también es clara la necesidad de establecer nuevos paradigmas, acordes a los cambios que se han dado en ese lapso.

El marcado interés por el propio devenir histórico se reconoce especialmente en tres de las mesas de trabajo centrales del quinto coloquio: *La modernidad en la fotografía latinoamericana*,<sup>65</sup> *Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: pasado*<sup>66</sup> y *Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: presente*.<sup>67</sup>

Aunque en esas mesas se dieron discusiones referentes a la historia de la fotografía de Brasil, Venezuela, Perú, Ecuador, Colombia, Cuba y México,

63. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 17.

64. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 77.

65. Moderadora: Esther Acevedo. Ponentes: Ángela Magallanes, Nadia Peregrino, María Teresa Boulton, Fernando Castro y José Antonio Navarrete.

66. Moderadora: Wendy Watriss. Ponentes: Lucía Chiriboga, Borys Kossoy, Juan Luis Mejía y José Antonio Rodríguez.

67. Moderadora: Raquel Tibol. Ponentes: Juan Antonio Molina, James Oles y Rosely Nakagawa.

sobresalen tres intervenciones que observan en su conjunto a América Latina:<sup>68</sup> “Aventuras plurales: fotografía autoral y modernidad en América Latina” de José Antonio Navarrete;<sup>69</sup> “Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas”, de Boris Kossoy,<sup>70</sup> y “Procesos en nuestra fotografía”, de José Antonio Rodríguez.<sup>71</sup>

En su intervención, José Antonio Navarrete inicia con el siguiente diagnóstico:

Poco ha sido hecho en el estudio de conjunto, panorámico, de la fotografía latinoamericana. [...] A ello puede haber contribuido la juventud de nuestra historiografía fotográfica, obligada primero a investigar las historias nacionales.<sup>72</sup>

Más adelante, el investigador señala la importancia de la visión de conjunto:

El rastreo de las particularidades de los procesos de surgimiento y afirmación de la fotografía en América Latina, desde la altura de los conocimientos acumulados al respecto en cada país, ilumina zonas oscuras de nuestras historias socioculturales “locales” (de varias naciones, nacionales, regionales, etc.); esclarece conexiones, coincidencias y diferencias internas, de necesaria atención, desarrolladas en el espacio geográfico y cultural del continente; descubre insospechados niveles de “diálogo” inter e intracultural.<sup>73</sup>

Tal como lo señala Navarrete, finalizado el siglo xx, las historias nacionales de la fotografía que han escrito los investigadores en América Latina posibilitan una narración en conjunto que, sin pretender homogeneizarla, sí permiten revelar puntos en común, como el auge del retratismo, la aparición de las revistas ilustradas o el éxito del fotoclubismo, impulsado en gran medida por el uso aficionado.

68. También está incluida la ponencia “Nuevas referencias históricas de Latinoamérica: presente”, de Rosely Nakagawa que, a pesar de su título, sólo hace referencia al caso de Brasil. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 105.

69. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 67.

70. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 83.

71. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 91.

72. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 67.

73. Centro de la Imagen, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 67.

Una visión de conjunto de la fotografía latinoamericana supone un reto que no es menor, considerando que la definición de una cualidad latinoamericana es de por sí problemática, como lo señala Nestor García Canclini en su libro *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* donde afirma:

No es un tema nuevo el de las coexistencias y tensiones entre lo que nos unifica y nos segmenta. Sin embargo, en sociedades que interactúan con la intensidad que hoy facilitan los viajes y las comunicaciones electrónicas, esta multidiversidad, más compleja, exige hablar de otro modo sobre lo que puede agruparnos.<sup>74</sup>

Es precisamente ese esfuerzo de identificación de algo particular y acaso definitorio, lo que resulta de gran valor en los coloquios latinoamericanos de fotografía, como lo observa la investigadora Leticia Rigat en su artículo dedicado a los encuentros sobre fotografía latinoamericana en el cual sostiene:

Los mencionados coloquios se propusieron situar a la fotografía latinoamericana en el contexto de las actividades de la fotografía internacional, y propiciar una reflexión crítica sobre la identidad visual de las prácticas fotográficas de la región más allá de una distinción en términos geográficos, identificando puntos en común en las producciones de los distintos países.<sup>75</sup>

Deberá entonces reconocerse que los coloquios fueron un escenario de reunión de pares que permitió el establecimiento de vínculos y que iluminó preocupaciones comunes entre aquellos que en ese momento se interesaban por la fotografía de la región.

### *La fotografía latinoamericana más allá de sus fronteras*

Si bien en Latinoamérica se reflexionó sobre las prácticas fotográficas locales, desde otras latitudes la idea de una fotografía latinoamericana se empleó, no sin evidenciar tensiones y problemáticas propias del concepto mismo. Revisar

74. Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Estado y Sociedad, 105 (Buenos Aires: Paidós 2002), 25.

75. Leticia Rigat, "Los coloquios latinoamericanos de fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas", *Dixit*, núm. 32 (2020): 35, <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2108>.

esta forma de ver “desde afuera” la fotografía de Latinoamérica resulta revelador, como lo afirma la investigadora Juliana Robles de la Pava en su artículo “Retóricas expositivas en la construcción de imaginarios sobre la fotografía latinoamericana” donde señala:

Revisar la construcción de los imaginarios referidos a cierta producción fotográfica implica discutir no sólo los límites conceptuales que la noción de imaginario puede proveer sobre la operatividad de ciertos temas, sino también los alcances que pueden tener algunas nociones como la de identidad, herencia, tradición, historia compartida, compromiso y territorio a la hora de comprender, histórica y teóricamente las experiencias que circundan ciertas prácticas culturales.<sup>76</sup>

Un antecedente temprano de exposiciones sobre fotografía latinoamericana más allá de sus fronteras, que vale la pena tener en cuenta, es la exposición *First International Exhibition of Latin American Photography*, organizada por la Unidad de Artes Visuales de la Pan American Union de Washington,<sup>77</sup> bajo la dirección del crítico de arte cubano José Gómez Sicre, la cual tuvo lugar entre enero y febrero de 1949. Esta exhibición incluyó a fotógrafos de Bolivia, Costa Rica, Guatemala, México, Paraguay, Perú y Venezuela,<sup>78</sup> en un primer esfuerzo por presentar la fotografía de Latinoamérica al público estadounidense.<sup>79</sup> Una muestra de tales características fue excepcional y no volvería a repetirse sino hasta varias décadas después.

La primera gran exposición sobre fotografía latinoamericana que se llevó a cabo fuera del continente fue la titulada *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute*,<sup>80</sup> en la Kunsthaus de Zurich, Suiza, en 1981, bajo el cuidado de la

76. Juliana Robles de la Pava, “Retóricas expositivas en la construcción de imaginarios sobre fotografía latinoamericana”, en *Artículos de investigación sobre fotografía latinoamericana* (Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2020), 11.

77. Posteriormente renombrada Organización de Estados Americanos (OEA).

78. Incluyó trabajos de Alfredo Linares (Bolivia); Esteban A. de Varona (Costa Rica); Julio Zadik (Guatemala); Luis Márquez, Agustín Mayo, Pedro Camps, Jesús M. Talavera, Raúl Conde, Lola Álvarez Bravo y Marianne Yampolski (México); Federico Donna y A. Friedrics (Paraguay); Martin Chambi, Rómulo M. Sessarego, González Salazar, Abraham Guillén M. y J. de Ridder (Perú) y Alfredo Boulton (Venezuela). Navarrete, *Fotografiando América Latina*, 201.

79. Kristin G. Congdon y Kara Kelley Hallmark, *Artists from Latin American Cultures: A Biographical Dictionary* (Westport: Greenwood Press, 2002), 64.

80. Erika Billeter y Kunsthaus Zürich, *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute* (Berna: Benteli, 1981).

historiadora alemana Erika Billeter. La exposición se presentó el año siguiente en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, con el nombre *Fotografía iberoamericana de 1860 a nuestros días*.<sup>81</sup>

Esta muestra fue la primera propuesta de tal envergadura que supuso el establecimiento de imaginarios relacionados con la fotografía de América Latina ante el público europeo. La exhibición tuvo gran acogida, en gran medida gracias a que Billeter invitó a importantes historiadores como Boris Kossoy, Josune Dorronsoro, Alicia d'Amico, María Eugenia Haya y Claudia Canales, quienes venían trabajando en la historia de la fotografía en cada uno de sus países de origen. La muestra incluyó obra de Jesús Cubela (Uruguay), Benito Panunzi (Brasil), Melitón Rodríguez (Colombia), Martín Chambi (Perú), Sara Facio (Argentina), Pedro Meyer (México) y Paolo Gasparini (Venezuela), entre otros.

La publicación del libro-catálogo sobre la propuesta de Billeter agrupó reflexiones y obras relacionadas con el devenir histórico de la fotografía latinoamericana, pero además reunió en el capítulo titulado “Lo contemporáneo”<sup>82</sup> una serie de textos sobre los hechos más recientes en Argentina, Brasil, Guatemala, Cuba, México, Panamá, Perú y Venezuela; así como las biografías de varios fotógrafos latinoamericanos y, a manera de contexto, una línea de tiempo que relaciona los hechos históricos de América Latina que se consideraron más relevantes.

A pesar del reconocimiento que recibió esta propuesta, la crítica al trabajo de Billeter vino después con la exposición *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*, llevada a cabo en la Casa de América de Madrid.<sup>83</sup> Esta muestra y su correspondiente catálogo reunieron la visión de Billeter acerca de la fotografía latinoamericana y significaron el establecimiento de paradigmas de exotismo y otredad, sobre todo ante el público europeo. El contenido etnográfico de muchas imágenes tiene que ver con la fotografía de tipos nacionales<sup>84</sup> que se dio en varios países de Latinoamérica.

Ahora bien, en la década de los noventa tuvieron lugar varias exposiciones cuyo motivo fue la fotografía latinoamericana.<sup>85</sup> Entre las exhibiciones de esa

81. Erika Billeter y Kunsthau Zürich, *Fotografía iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días* (Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982).

82. Billeter y Kunsthau Zürich, *Fotografía iberoamericana*, 247.

83. Erika Billeter, *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993* (Barcelona: Lundwerg, 1993).

84. Véase n. 29.

85. Así se observa en exhibiciones organizadas en diferentes países de América Latina, como *Escenarios rituales*, organizada por Gerardo Suter en 1991, *Cambio de foco*, en la Biblioteca Luis

época, sobresale el FotoFest de Houston, realizado en 1992 y conformado por un grupo de 15 muestras curadas por Wendy Watriss, con el objetivo de ofrecer un panorama de la historia de la fotografía en Latinoamérica. Este festival recorrió Estados Unidos durante dos años, gracias al esfuerzo de Independent Curators Inc.<sup>86</sup>

El catálogo resultante de esa exposición, *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994: Fotofest*, contiene ensayos de Wendy Watriss, Boris Kossoy, Fernando Castro y Lois Parkinson Zamora. La publicación tuvo una gran resonancia en el imaginario existente en Estados Unidos respecto a la fotografía latinoamericana. Incluso, al explicar los parámetros que tuvo en cuenta para dar forma a la propuesta, Wendy Watriss afirma:

Durante mucho tiempo la visión internacional de la fotografía latinoamericana se ha limitado a lo que Jorge Gutiérrez llama “el continente cargado de lo exótico [...] entre la miseria, el machete y el fusil, llenos de un romanticismo bonito pero peligroso”. Sin ignorar estas realidades, esta selección intenta reflejar un panorama más amplio de las expresiones creativas que se encuentran en la fotografía latinoamericana.<sup>87</sup>

Watriss señala la metodología que usó para hacer su selección y aclara que cada fotografía debía cumplir al menos dos de los siguientes criterios: el mérito artístico; la asociación con movimientos importantes del arte fotográfico en América Latina; o una conexión internacional con aspectos importantes en la historia y cultura latinoamericana;<sup>88</sup> el resultado de aplicar esos criterios fue un grupo con una gran diversidad de voces.

Watriss consideró fotografías de carácter documental que presentan diferentes dimensiones de Latinoamérica. Algunos ejemplos de ello son la obra del fotógrafo uruguayo Esteban García que documentó la guerra de la triple alianza<sup>89</sup>

---

Ángel Arango de Bogotá, en 1992, y *Romper las márgenes*, a cargo de José Antonio Navarrete en Caracas en 1993.

86. Organización curatorial promotora de arte contemporáneo fundada en 1975 por Susan Sollins y Nina Castelli.

87. Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora, eds., *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994: Fotofest* (Austin: University of Texas Press, 1998), 4.

88. Watriss y Zamora, *Image and Memory*, 4.

89. Suceso bélico que agrupó a Brasil, Uruguay y Argentina en contra de Paraguay entre 1864 y 1870. Watriss y Zamora, *Image and Memory*, 97.

y la del brasileño Marc Ferrez, quien registró el desarrollo económico y la modernización de su país.<sup>90</sup>

Pero, además, la mirada curatorial de Watriss revela un cambio en las prácticas y en la percepción de la fotografía latinoamericana, que va de lo exótico a aproximaciones más cercanas a la plástica, como lo muestra la obra de varios artistas de la selección entre los que se encuentra Luis González Palma o Mario Cravo Neto.

Entre noviembre de 2003 y enero de 2004, tuvo lugar la muestra *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana, 1991-2002*, bajo el cuidado de Alejandro Castellote, que se presentó de forma casi simultánea en la sala de la Fundación Telefónica en Madrid y en el Palau de la Virreina en Barcelona, para itinerar posteriormente por diferentes países.<sup>91</sup>

La muestra reunió el trabajo de importantes fotógrafos de la región,<sup>92</sup> entre los que se destacan Alexander Apóstol de Venezuela, Jaime Ávila y Óscar Muñoz de Colombia, Mario Cravo Neto y Vik Muniz de Brasil, Luis González Palma de Guatemala, Marcos López y Esteban Pastorino de Argentina, Marta María Pérez Bravo y Manuel Piña de Cuba, entre otros nombres prominentes que fueron puestos en diálogo con artistas emergentes.

Alejandro Castellote señala en el texto introductorio:

Lo primero será reconocer que el término “Latinoamérica” no implica una unidad de la que esperar una coherencia y una comunidad de intereses y sensibilización. El mismo término tiende a considerarse un reduccionismo y, por ello, una etiqueta clasificadora [...] el sector más elitista de la crítica de arte contemporáneo reflexiona desde hace décadas sobre la pertinencia de eliminar el apelativo “latinoamericano” para referirse a los artistas individuales o a los grupos cuyo único elemento en común es la necesidad de un visado para entrar en Europa o en Estados Unidos.<sup>93</sup>

La propuesta de Castellote, tal como lo señala la investigadora Carla Bettino, buscaba apartarse tanto de los relatos que siguen un criterio cronológico o por

90. Watriss y Zamora, *Image and Memory*, 104.

91. El proyecto contó con el apoyo de Ediciones Lunwerg y del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, apoyado por la Fundación Telefónica.

92. Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Venezuela, El Salvador, Nicaragua, Panamá y Puerto Rico.

93. Alejandro Castellote y Alejandro Castellanos, *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana, 1991-2002* (Barcelona: Lunwerg Editores, 2003), 15.

países, como también de los estereotipos exóticos y de los temas tradicionales con que siempre se presentó a la región,<sup>94</sup> para lo cual se propusieron tres apartados que conformaban la muestra: rituales de identidad, escenarios e historias alternativas.

*Mapas abiertos* fue una apuesta novedosa, en cuanto a que se alejó de los paradigmas establecidos desde el documentalismo y que mostraban la fotografía latinoamericana desde lo exótico, al señalar la diversidad de posibilidades temáticas y dar cuenta de la complejidad del asunto que sería reiterada posteriormente en otras exhibiciones como *América Latina: fotos + textos 1960-2013*, propuesta que problematizaba la relación entre texto y fotografía, la cual tuvo lugar en la Foundation Cartier pour l'Art Contemporain de París en 2014.<sup>95</sup>

En el texto introductorio del catálogo de esta exposición, el profesor de historia contemporánea de la Sorbona y editor de la revista *Cahiers de Amériques Latines*, Olivier Compagnon, se pregunta: “¿Es posible hablar de una fotografía latinoamericana? ¿Acaso América Latina sería tan sólo una invención de Europa?” y continúa: “más allá de estos fundamentos determinantes de América Latina, como la latinidad y el catolicismo, ¿es realmente posible considerar hoy en día como integrantes de un mismo conjunto a Brasil [...] y al pequeño estado haitiano?”<sup>96</sup>

Las preguntas de Compagnon apuntan a la heterogeneidad propia de aquello que busca abarcar el rótulo de latinoamericano, y enfatizan en las particularidades sociales, económicas, políticas, culturales y de diversas índoles que hacen singular a cada nación; una diversidad que no sólo prevalece, sino que, además, resulta definitoria, como puntualizan las investigadoras Andrea Cuarterolo y Magdalena Broquetas en el artículo, “La historia de la fotografía en América Latina”, donde afirman: “No es posible trazar un panorama homogéneo, en la medida que la situación archivística varía sustancialmente entre países, localidades y regiones, revelando un panorama diverso y desparejo que, por cierto, continúa demandando políticas públicas y estímulos de variada índole”.<sup>97</sup>

94. Carla Bettino, “Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002. Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía”, *Boletín de Arte. Facultad de Bellas Artes* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015), 78.

95. En coproducción con el Museo Amparo de México. Curada por Ángeles Alonso Espinosa, Hervé Chandes, Alexis Fabry, Isabelle Gaudet, Ilana Shamon y Leanne Sacramone conjuntamente con el Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (IHEAL).

96. *América Latina 1960-2013 Fotos + Textos* (Ciudad de México: Editorial RM / Foundation Cartier pour l'Art Contemporain, 2014), 7.

97. Magdalena Broquetas y Andrea Cuarterolo, “Fotografía en América Latina: historia e

El reto de abordar la fotografía latinoamericana también se reconoce en la muestra *Urbes mutantes*, presentada en The International Center of Photography (ICP)<sup>98</sup> en 2014, con curaduría de Alexis Fabry y María Wills y que propuso una serie de ejes temáticos<sup>99</sup> que confluían en la ciudad latinoamericana.

Hibridaciones y nuevas formas de hacer y ser de los artistas han llevado a la fotografía en América Latina a la exploración de nuevos lenguajes propios del arte, así como a nuevas formas de narrar su historia. Aunque el concepto de *fotografía latinoamericana* sigue siendo problemático, continúa vigente y se sigue usando en muestras, bienales y encuentros que acotan sus alcances cobijados en tal denominación,<sup>100</sup> tal como lo sostiene Claudi Carreras en la edición de las *Memorias del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* publicado en 2018 por el Centro de Fotografía de Montevideo donde afirma: “Mientras sigamos generando encuentros, coloquios y debates en torno a la fotografía latinoamericana, ésta seguirá existiendo en el sentido más epistemológico del verbo”.<sup>101</sup>

### Conclusiones

La definición de aquello que puede llamarse *fotografía latinoamericana* se enfrenta a no pocas dificultades, sin embargo, los esfuerzos de diferentes investigadores en cada uno de los países del continente permiten reconocer una historia propia que devela inquietudes y necesidades de nuestro contexto particular.

---

historiografía (siglos XIX y XX)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 22 (2021): 5-21, 10.

98. Se expuso también en el Museo del Banco de la República de Bogotá en 2013.

99. Muros vivos; la noche en vida; masas y protestas; popular y callejero; los olvidados; geometrías ciudadanas; la maldita primavera; desplazamientos e identidades.

100. En esa dirección, en el artículo “Fotografía en América Latina contemporánea” publicado en el número 7 de la revista *Arteologie*, coordinado por Charles Monteiro y Gonzalo Leiva Quijada se afirma lo siguiente: “Aunque sea en adelante comúnmente admitido que la categoría fotografía latinoamericana no designa un conjunto de prácticas homogéneas, la existencia de esta categoría es sostenida por las muestras y los eventos que retoman esta apelación (bienales, foros, festivales) y sobre todo por las categorías temáticas que emplean, que organizan y delimitan el campo cubierto por la apelación fotografía latinoamericana”, en Mathieu Corp, “Las relaciones al pasado en la fotografía latinoamericana: por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía”, *Arteologie*, núm. 7 (2015), <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?rubrique54> (consultado el 18 de febrero de 2020).

101. Centro de Fotografía de Montevideo, *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 15.

Los relatos que están relacionados con la llegada de la tecnología al continente, así como sus pioneros y desarrollo, responden a un enfoque técnico que es común en los primeros textos sobre fotografía, y aunque se han identificado hechos y aportes de relevancia como los experimentos de Hércules Florence en Brasil que hizo públicos Boris Kossoy, la hegemonía de los textos clásicos sobre historia de la fotografía aún no da el lugar que merecerían tales descubrimientos.

Posterior a la fase de análisis de las técnicas, los hechos dan cuenta de una necesidad de autoidentificación, una inquietud por definir lo latinoamericano que ha ido cambiando conforme pasa el tiempo. Así, la latinoamericanidad reclamada en los años setenta en los coloquios de fotografía, daba cuenta de una conmoción política y social que necesitaba esa diferenciación y que se fue disolviendo con las tendencias globalizadoras que trajeron consigo los años noventa, por lo que habría que decir que, si se va a hablar de *fotografía latinoamericana*, se debe partir de la heterogeneidad que caracteriza tal denominación y, aunque sea clara la dificultad para caracterizar ciertas fotografías como latinoamericanas, lo que puede resultar útil es iluminar el camino recorrido, para dar cuenta de quiénes, cómo y por cuenta de qué han ido conformando el gran *corpus* de aquello que se entiende como *fotografía latinoamericana*. ❀

