

**ESCRIBIENDO
SOBRE FOTOGRAFÍA
EN AMÉRICA LATINA**

**ANTOLOGÍA DE TEXTOS
1925-1970**

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE
SELECCIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS



JORNADAS:12

FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA
Confluencias y derivaciones 1978-2018



Miami, 25 de julio de 2017. Foto: Gady Alroy

José Antonio Navarrete es un investigador y curador independiente de cultura y artes visuales radicado en Miami, Florida. Fue curador de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (1983-1988); curador general del *Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993*; asesor de la División de Pintura y Escultura del Museo de Bellas Artes, Caracas (1995-1997), y jefe de la División de Curaduría, Investigación, Educación y Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (2003-2004). Entre 1997 y 2006 fue editor de la revista *Extracámara*, especializada en fotografía venezolana y latinoamericana. De 2012 a 2014 formó parte de un equipo académico internacional que investigó el tema “Redes intelectuales: arte y política en América Latina” como parte del programa *Connecting Art Histories* de la JP Getty Foundation. Actualmente desarrolla el programa curatorial de ArtMedia Gallery en Miami.

Ha curado exposiciones en diversos países. Sus textos han aparecido en numerosos catálogos, revistas de arte, culturales y académicas, así como en periódicos. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Respondiendo una encuesta imaginada”, incluido en *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2015; y *...Of the Americas*, Lehigh University Art Galleries, Bethlehem, Pennsylvania, 2016. Entre sus varios libros publicados se cuenta *Fotografando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, cuya segunda edición revisada y aumentada fue publicada por el Centro de Fotografía de Montevideo en 2017. Con el tema *A Political Reading of the City. The Rise of Modern Latin American Photography*, fue ponente en el PST: LA/LA simposio internacional *Encounters, Utopia, and Experimentation: From Pre-Columbian Tenochtitlan to Contemporary Buenos Aires*, presentado en el Getty Center, Los Ángeles, en 2017. En las Jornadas 12 del Centro de Fotografía de Montevideo, a celebrarse del 17-19 de setiembre de 2018, que tienen como tema *Fotografía Latinoamericana. Confluencias y Derivaciones 1978-2018*, presenta la conferencia *La red olvidada: fotografía y fotoclubismo en América Latina, 1940-1960*.





**ESCRIBIENDO SOBRE
FOTOGRAFÍA EN
AMÉRICA LATINA**

**ANTOLOGÍA DE TEXTOS
1925-1970**

**JOSÉ ANTONIO NAVARRETE
SELECCIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS**



JORNADAS:12

FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA
Confluencias y derivaciones 1978-2018

Intendente de Montevideo

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Director División Información y Comunicación

Marcelo Visconti

Equipo CdF

Director: Daniel Sosa. **Asistente de Dirección:** Susana Centeno. **Jefa Administrativa:** Verónica Berrio. **Coordinador:** Gabriel García. **Coordinadora Sistema de Gestión:** Gabriela Belo. **Comité de Gestión:** Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrio, Susana Centeno, Gabriel García, Lys Gainza, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez. **Planificación:** Gonzalo Bazerque, Lys Gainza, Andrea López. **Secretaría:** Gissela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentina Chaves, Marcelo Mawad. **Administración:** Marcelo Mawad, Martina Callaba. **Gestión:** Gonzalo Bazerque, Andrea López, Johana Maya. **Producción:** Mauro Martella, Luis Díaz, Lys Gainza. **Curaduría:** Hella Spinelli. **Fotografía:** Andrés Cribari, Gabriel García. **Ediciones:** Andrés Cribari. **Expografía:** Claudia Schiaffino, Mathías Domínguez, Laura Nuñez, Sofía Michelini, Nadia Terkiel. **Conservación:** Sandra Rodríguez, Valentina González, Clara Elisa Von Sanden. **Documentación:** Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Digitalización:** Gabriel García, Maicor Borges, Horacio Lorient, Paola Satragno. **Investigación:** Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Educativa:** Lucía Nigro, Martina Callaba, Germán Ramos. **Atención al Público:** Johana Santana, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Laurencia Piedra, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez, Germán Ramos. **Comunicación:** Elena Firpi, Francisco Landro, Natalia Mardero, Laura Nuñez, Sofía Michelini, Santiago Vázquez. **Técnica:** Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Améndola, Miguel Carballo. **Mediateca:** Lilián Hernández, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez. **Actores:** Pablo Tate, Darío Campalans.

Intendencia
de MontevideoCENTRO DE
FOTOGRAFÍA
DE MONTEVIDEO

Navarrete, José Antonio

Escribiendo sobre fotografía en América Latina : Antología de textos 1925-1970 /

José Antonio Navarrete (selección, prólogo y notas).-1era.ed.-

Montevideo : CdF, 2018.-

420p. : il. color, 14x24cm.

Este libro se enmarca en la celebración de las Jornadas 12 : Fotografía latinoamericana. Confluencias y derivaciones (1978-2018), organizadas por el CdF (Montevideo) en setiembre de 2018 a fin de conmemorar los cuarenta años del Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana (México, 1978)

ISBN 978-9974-716-69-8

1. FOTOGRAFÍA-INVESTIGACIÓN
2. FOTOGRAFÍA-CRÍTICA (FUNCIONES ANALÍTICAS)

- © De los textos seleccionados: los autores o derechohabientes, excepto los que son de dominio público
- © Selección, prólogo y notas: José Antonio Navarrete
- © De la presente edición: Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo

Realización: Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.**Coordinación:** Luis Díaz/CdF**Gráfica:** Andrés Cribari/CdF, Nadia Terkiel/CdF**Corrección de textos:** Stella Forner/IM**Traducción de portugués a español:** Carolina Ferrín**Tratamiento digital y calibración de imágenes:** artmedia LLC, Andrés Cribari/CdF

El contenido de esta publicación es propiedad y responsabilidad de los autores.
Prohibida su reproducción total o parcial sin el previo consentimiento.

ISBN: 978-9974-716-69-8



9 789974 716698

Índice

I. Agradecimientos del Centro de Fotografía	9
II. Agradecimientos del autor	11
III. Sobre la fotografía en América Latina, 1925-1970	
Razones para una antología	
<i>José Antonio Navarrete</i>	13
IV. Itinerarios de lectura	
<i>José Antonio Navarrete</i>	31
V. Textos	
1. <i>Diego Rivera</i>	
Edward Weston y Tina Modotti.....	35
2. <i>Martí Casanovas</i>	
Las fotos de Tina Modotti, el anecdotario revolucionario	41
3. <i>Óscar Cerruto</i>	
De la fotografía como función estética	
En torno al artista cusqueño Martín Chambi	49
4. <i>Francisco Ichaso</i>	
Estética de la lente	55
5. <i>Tina Modotti</i>	
Sobre la fotografía	63
6. <i>Alejo Carpentier</i>	
Fotografías populares	69
7. <i>Carlos Mérida</i>	
Fotografía y Cinematógrafo	77
8. <i>El Equipo Poligráfico Ejecutor: David Alfaro Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro, Juan C. Castanigno, Antonio Berni</i>	
Ejercicio plástico	85

9. <i>Ramón Guirao</i>	
Fotoarte	97
10. <i>Mario Vargas Rosas</i>	
Notas sobre la fotografía en Chile	
I. Jorge Opazo.....	103
11. <i>Ramón Clarés Pérez</i>	
Tentativa sobre la imagen fotográfica.....	111
12. <i>Horacio Coppola y Grete Stern</i>	
Sin título [Exposición de motivos]	121
13. <i>Jorge Romero Brest</i>	
Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern	127
14. <i>Luis B. Ramos</i>	
Algo sobre fotografía	143
15. <i>Rafael Suárez Solís</i>	
En elogio de la máquina de retratar	149
16. <i>Dédalus</i> (seudónimo de Darío Achury Valenzuela)	
Ramos, la fotografía y el alma nacional	157
17. <i>Luis Cardoza y Aragón</i>	
A propósito de Álvarez Bravo: vida propia de la fotografía.....	163
18. <i>Mário de Andrade</i>	
El hombre que se encontró	171
19. <i>José Gómez Sicre</i>	
Sin título [Berestein]	177
20. <i>Carlos Augusto León</i>	
El pincel y la cámara	183
21. <i>Manuel Álvarez Bravo</i>	
El arte negro	189
22. <i>José Uriel García</i>	
Martín Chambi, artista neoindígena	195
23. <i>Pietro Maria Bardi</i>	
Sin título [Fotoforma]	203
24. <i>Casimiro Eiger</i>	
Leo Matiz	209
25. <i>Annemarie Heinrich</i>	
Incentivar la expresión creadora en la fotografía	217
26. <i>Eduardo Salvatore</i>	
Consideraciones sobre el momento fotográfico	225
27. <i>Alfredo Boulton</i>	
¿Es un arte la fotografía?.....	237

28. <i>Louis Wiznitzer</i>	
¿Existirá la fotografía abstracta?	
Sí – responde el joven artista brasileño Geraldo de Barros, en una entrevista concedida a “Letras e Artes”	245
29. <i>Jorge Páez Vilaró</i>	
Algunas palabras sobre fotografía	
Adelanto técnico y aletargamiento artístico	253
30. <i>Estanislao del Conte</i>	
Del arte, la crítica y los círculos	
A propósito de “los diez”	261
31. <i>J. Hellmut Freund</i>	
Arte Foto-Gráfica	
Alrededor de la producción de Arno y Jeanne Mandello	269
32. <i>Josefina Alonso de Rodríguez</i>	
Una nueva modalidad de la obra de Julio Zadik	281
33. <i>Juan Gonzalo Rose</i>	
La fotografía artística en México: Nacho López	289
34. <i>Marta Traba</i>	
Blanco y negro	297
35. <i>Fernando García Esteban</i>	
Fotografías de Alfredo Testoni	303
36. <i>Juan Pedro Posani</i>	
Fotos de Paolo Gasparini	309
37. <i>Francisco Pérez Perdomo</i>	
Prólogo a <i>Asfalto-Infierno</i>	319
38. <i>Edmundo Desnoes</i>	
La imagen fotográfica del subdesarrollo	325
39. <i>Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby</i>	
Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)	353
40. <i>Carlos Fuentes</i>	
Sin título [Prólogo a: Enrique Bostelmann. <i>América: un viaje a través de la injusticia</i>]	359
41. <i>Movimiento de Grupos Fotográficos</i>	
Declaración de principios	365
42. <i>Juan Acha</i>	
Perú: despertar revolucionario	373
VI. Índice onomástico	383
VII. Ilustraciones	391



Desde sus inicios, el CdF ha desarrollado una línea editorial sobre diferentes aspectos de la fotografía. Las colecciones de esta línea comprenden proyectos de autor, trabajos de investigación histórica y ciencias sociales, entrevistas, difusión de archivos fotográficos, entre otros.

La publicación de este libro se enmarca en la celebración de las “Jornadas 12: Fotografía latinoamericana. Confluencias y derivaciones”, organizadas por el CdF en setiembre de 2018 a fin de conmemorar los cuarenta años del Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana (México, 1978) y de revisar críticamente los cambios en el panorama político, en los paradigmas fotográficos y en la cultura visual del continente desde esa fecha hasta el presente

Esta iniciativa busca poner en circulación documentos fundamentales de esa historia, con el propósito de generar insumos para enriquecer la reflexión, el debate y la producción de conocimiento sobre la fotografía de América Latina.



Agradecimientos del Centro de Fotografía

El CdF agradece a: Aurelia Álvarez Urbajtel (Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C/ Asociación Manuel Álvarez Bravo, A.C), Biblioteca Nacional de Uruguay, Mahia Biblos (Proyecto Juan Acha), Yeyette Bostelmann (Archivo Fotográfico Enrique Bostelmann), Teo Allain Chambi (Martín Chambi - Archivo Fotográfico), Eduardo Costa, Fabiana de Barros, Hortensia del Campo Peón Naranjo (Fundación Alejo Carpentier), José Espitia Hernández (Centro de Documentación Juan Acha / Centro Cultural Universitario Tlatelolco / Universidad Nacional Autónoma de México), Michel Favre (Arquivo Geraldo de Barros), Jorge Fornet (Casa de las Américas), Silvia García Abirad, Paolo Gasparini, Instituto Payró, Vladimir León, Citlalli López, Pilar López Urreta, Jorge Mara (Galería Jorge Mara - La Ruche), María Martínez Cañas, Mónica Montes (Sala de Arte Público Siqueiros), Fernando Osorio, Jorge Páez, Martín Paz (Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura / UNTREF), Milena Pérez, Graziella Pogolotti (Fundación Alejo Carpentier), Estuardo Porras-Zadik (Estate Julio Zadik), Myriam Radlow (Casa de las Américas), Mari Rodríguez Ichaso, Ana Alicia Rosas Rivera (Instituto Nacional de Bellas Artes), Cristina Rossi, Luis Eduardo Salvatore, Waleska Salazar (Museo de Arte Moderno Carlos Mérida), Alicia Sanguinetti, Carolina Tatani (Instituto Bardi / Casa de Vidro), Sofía Vollmer de Maduro (Alberto Vollmer Foundation, Inc.) y Fernando Zalamea.



Agradecimientos del autor

Sólo es posible realizar un libro como este con múltiples apoyos personales e institucionales.

Aunque esta antología tiene una larga historia como proyecto de investigación de más de dos décadas, fue a partir del año pasado –cuando se definió la posibilidad de su publicación– que se empezaron a adelantar las acciones prácticas para producirla.

Quisiera agradecer primero a Alexandra Nóvoa, investigadora del Centro de Fotografía de Montevideo, así como a Francisco Medail, artista, curador e investigador argentino, por haber compartido conmigo generosamente documentos que, de un modo u otro, terminaron por enriquecer esta antología. Quizás deba remontarme a los comienzos de los años noventa, en Venezuela, para agradecer a la crítica, curadora e investigadora María Teresa Boulton haber puesto en mis manos, cuando conoció en sus mismos orígenes este proyecto, el artículo de Alfredo Boulton que aquí también se publica.

Debo agradecer a numerosos amigos y colegas que me proporcionaron información útil para el desarrollo reciente del proceso de trabajo o colaboraron apoyando su culminación de diferentes maneras. En Argentina, al investigador y curador Rodrigo Alonso y, otra vez, a Francisco Medail. En Chile, a Soledad Abarca, jefa del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile. En Estados Unidos, a Mari Rodríguez Ichaso, editora, escritora, directora y productora de cine; a María Martínez Cañas, artista y docente; a Sofía Vollmer de Maduro, directora y curadora de la Fundación Alberto Vollmer, y a Gady Alroy, director de artmedia Gallery, Miami. En Guatemala, a Estuardo Porras Zadik, presidente del Estate Julio Zadik. En México, a Taiyana Pimentel, curadora y directora de la Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros / La Tallera; a Julieta González, curadora y directora artística del Museo Jumex, y a Mayra Mendoza, investigadora, curadora y subdirectora de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En Perú, al

docente, investigador y curador Andrés Garay Albújar. En Venezuela, al fotógrafo Paolo Gasparini; a la curadora y directora de la Colección Banco Mercantil, Tahía Rivero, así como al fotógrafo Vasco Szinetar, también curador del Archivo Fotografía Urbana. Además, añado los míos a los agradecimientos que el Centro de Fotografía de Montevideo hace a personas e instituciones en el listado que incluye en este volumen.

Por último, agradezco profundamente a mis amigos y familiares por disculparme no haberles dedicado, durante el último año, todo el tiempo de atención que se merecen.

Sobre la fotografía en América Latina, 1925-1970 **Razones para una antología de textos**

José Antonio Navarrete

Esta antología reúne muestras del pensamiento sobre fotografía producido en América Latina entre 1925 y 1970. Como proyecto editorial tiene su antecedente en una corta serie de textos que fueron reproducidos en la revista venezolana *Encuadre*, especializada en cine, fotografía y video, en una sección a mi cargo sobre el tema que se extendió durante 1992 y 1993. En ocho números se difundieron siete artículos, uno por autor, de Eduardo Avilés Ramírez, Luis Cardoza y Aragón, Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Diego Rivera y Jorge Romero Brest. En el último caso, su ensayo se publicó dividido en dos números sucesivos de la revista. Cada texto fue acompañado por una nota introductoria de mi autoría, dedicada a reseñar algunos aspectos del contexto en que se produjo y divulgó, por vez primera vez, el artículo en cuestión.¹

Al abortarse este proyecto, por razones ajenas a mi voluntad, decidí preparar una antología en forma de libro mientras continuaba, de México a Buenos Aires y San Pablo, mi pesquisa de escritos para su configuración. Una propuesta fue presentada finalmente a más de un programa editorial en distintos países de América Latina, durante el curso de las dos últimas décadas, pero no prosperó hasta que el Centro de Fotografía de Montevideo la hiciese suya el año pasado en decisión que agradezco profundamente. En ese largo intervalo, no obstante, cambiaron varias cosas con respecto a la investigación histórica de la fotografía en el subcontinente.

1 Alejo Carpentier. "Fotografías populares" en *Encuadre*, Consejo Nacional de la Cultura (Conac), Caracas, no. 34, enero-febrero, 1992, pp. 33-37; Diego Rivera. "Edward Weston y Tina Modotti", *ibid.*, no. 35, marzo-abril, 1992, pp. 44-47; Martín Casanovas. "Las fotos de Tina Modotti, anécdotas revolucionarias", *ibid.*, no. 36, mayo-junio, 1992, pp. 28-31; Francisco Ichaso. "Estética de la lente", *ibid.*, no. 37, julio-agosto, 1992, pp. 45-49; Luis Cardoza y Aragón. "Manuel Álvarez Bravo", *ibid.*, no. 38, septiembre-octubre, 1992, pp. 44-47; Eduardo Avilés Ramírez. "La deshumanización del arte", *ibid.*, no. 40, enero-febrero, 1993, pp. 49-51; Jorge Romero Brest. "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", 1ª parte, *ibid.*, no. 41, marzo-abril, 1993, pp. 49-53; 2ª parte, *ibid.*, no. 42, mayo-junio, 1993, pp. 30-36.

La reproducción de textos históricos sobre fotografía fue casi excepcional en los países de América Latina durante los años sesenta-ochenta del siglo XX², pero se hizo más frecuente a partir de los noventa con la expansión de investigaciones sobre las historias nacionales del medio. Asimismo, contribuyó a esto último que textos de archivo fueran incorporados a algunos catálogos de artistas, con motivo de sus muestras retrospectivas o antológicas, así como la publicación del cuerpo de trabajo escrito de artistas e intelectuales fallecidos o de larga trayectoria.³ Desde la pasada década, ese interés se ha incrementado, pero poco ha sucedido al respecto en las publicaciones periódicas culturales, comúnmente con acceso a un público más amplio, al igual que en las de arte. En el ámbito de las escasas revistas periódicas especializadas en fotografía que se han publicado en el continente durante las tres últimas décadas, México ha disfrutado de una situación especial en lo concerniente a este asunto. La revista *Alquimia*, especializada en historia de la fotografía mexicana, se ha convertido en una verdadera fuente de difusión sistemática de textos históricos⁴; también, aunque en menor escala, *Luna Córnea*, que ha hecho algo semejante en números específicos.⁵ Por otra parte, volviendo al contexto global de América Latina, son pocos los libros editados con compilaciones de textos históricos sobre fotografía, aunque ya se cuente con intentos para llenar este vacío, como los de María Teresa Boulton, quien reunió artículos producidos en Venezuela desde finales del siglo XIX hasta la divisoria del XX-XXI en *Pensar con la fotografía*⁶; de Renato Mendes, con *Pensamiento crítico en fotografía, Antología Brasil 1890-1930*⁷, así como

2 Dentro de esa excepción caben productos relevantes, como por ejemplo: Diego Rivera. *Arte y política* (selección, prólogo, nota y datos biográficos por Raquel Tibol). México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1979. Esta selección incluyó tres textos de Diego Rivera sobre fotógrafos y fotografía: "Edward Weston y Tina Modotti", de 1926; "Manuel Álvarez Bravo", de 1945, y "Héctor García y la fotografía", de 1955.

3 Entre algunos ejemplos notables de los propios años noventa, pueden anotarse: Grete Stern. *Obra fotográfica en la Argentina* (curaduría y textos de Luis Priamo). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 15 de septiembre-5 de octubre, 1995, catálogo. En este se reprodujo la exposición de motivos suscrita por Horacio Coppola y Grete Stern en el catálogo de su muestra en Buenos Aires de 1935. También: Mário de Andrade. *Será o Benedito? Crônicas do Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*. Ed. preparada por Cláudio Giordano. São Paulo: EDUC/ Giordano/ Ag. Estado, 1992, compilación en la cual fueron incluidos dos textos sobre fotografía: "Phantasias de um poeta", 1939, y "O homem que se achou", 1940.

4 *Alquimia*, órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional de la Cultura, México, de 1997 a la fecha. Su editor, desde su fundación, ha sido el investigador, crítico y curador José Antonio Rodríguez.

5 *Luna Córnea*, Centro de la Imagen, Consejo Nacional de la Cultura, México, de 1992 a la fecha.

6 *Pensar con la fotografía* (selección e introducción: María Teresa Boulton). Caracas: Editorial El Perro y la Rana, 2006.

7 *Antologia Brasil, 1890-1930. Pensamento crítico em fotografia* (concepção, pesquisa, texto e edição: Ricardo Mendes). Funarte - Ministério da Cultura - Governo Federal Brasil, 2013.

la recopilación de documentos históricos variados publicada bajo el título *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia, 1840-1915*.⁸

La situación es relativamente mejor en los archivos digitales nacionales, cuyo número como plataformas de difusión de la memoria escrita sobre la fotografía ha aumentado en los últimos años, a veces en archivos específicos relacionados con la historia del medio, en otras como secciones de bibliotecas en línea⁹ o, más extendidamente, respondiendo a variados tipos de clasificación archivística.¹⁰ Sin embargo, a pesar de su crecimiento son todavía escasos y, como puede suponerse, las diferencias de desarrollo y tecnológicas entre los distintos países latinoamericanos suponen también desiguales posibilidades para la creación y mantenimiento de bibliotecas y archivos virtuales. Quizás los archivos virtuales multinacionales se presentan actualmente como otras alternativas de consideración para el asunto que nos ocupa.¹¹

De todos modos, un archivo virtual sobre el tema, incluso de empeño multinacional, independientemente de su importancia y justificación de existencia, no pondría en cuestionamiento el potencial de conocimiento que propone una antología. Un archivo, en tanto conjunto de documentos relacionados entre sí por un vínculo de carácter necesario, como lo puede ser, para remitirnos al problema de nuestro interés, una materia (la fotografía), un modelo de documento (texto reflexivo), un área geográfico-cultural (América Latina) y un marco temporal (el que se decida), sería siempre una reserva documental, testimonial, así como un depósito de información. Sería un lugar donde caben –y deben caber– los materiales más disímiles que se correspondan con los criterios generales de su configuración, pues nunca los materiales susceptibles de formar parte de sus fondos podrían ser sujetos a criterios subjetivos para decidir o no su ingreso a estos. Dicho en otras palabras, no se podría discriminar entre esos materiales acorde con valoraciones acerca de la importancia o

8 *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia, 1840-1915* (Selección, edición y transcripción de textos: Magdalena Broquetas, Mauricio Bruno y Santiago Delgado). Montevideo: Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo, Uruguay, 2013.

9 Ver, por ejemplo, Memoria chilena, dentro de la Biblioteca Nacional Digital de Chile.

10 Entre otros muchos archivos digitales en América Latina, puede verse: INCA (Investigación Nacional Crítica y Arte) en Perú, proyecto fundado en 2012 que se define a sí mismo como “un archivo sobre crítica de arte peruana contemporánea, que reúne y pone a disposición del público nacional e internacional, un conjunto de publicaciones, artículos, ensayos, crónicas, manifiestos, entrevistas y textos inéditos, entre otros documentos”. Ver: www.inca.net.pe

11 El Internacional Center for the Arts of the Americas (ICAA), dirigido por Mari Carmen Ramírez, Curadora Wortham de Arte Latinoamericano del Houston Museum of Fine Arts, dio inicio en 2002 al proyecto Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, que hasta la fecha ha logrado poner en línea miles de documentos originales referidos al arte latinoamericano del siglo XX al presente.

no de un documento específico: el archivo se construye sobre criterios de clasificación, excluyendo la apreciación crítica.

Una antología es otra cosa: es siempre una selección construida bajo un punto de vista. Toda antología es un estrechamiento del universo del archivo, porque a diferencia del primero, la segunda es un hecho de interpretación. Una antología implica una selección de materiales bajo ciertas premisas críticas: la serie antológica se diferencia de la serie archivística en propósitos. En toda antología hay —o al menos debe haber— uno o varios problemas principales propuestos al análisis del lector. Estos problemas dan densidad crítica y pertinencia a una antología cuya finalidad no es la conformación de un listado de lecturas sino el desarrollo de una tesis o varias relacionadas y, consecuentemente, el registro de las afinidades, disonancias y desviaciones producidas en el trazado de estas. A su vez, por debajo de las tramas discursivas correspondientes a estas tesis, o mejor, entrelazadas en ellas, se despliegan comúnmente otras subtramas que puede ser de utilidad destacar o no, de acuerdo a los objetivos de la antología de que se trate.

La presente antología

Con el paso de los años, los textos que terminé por reunir para armar la presente antología llegaron a sumar varios cientos concentrados en su mayoría en algunos países latinoamericanos —pocos— en los cuales la fotografía, aparte de ser objeto ocasional de análisis en la prensa diaria o en publicaciones de muy diverso tipo entre las culturales y artísticas, también contó con revistas locales especializadas en su práctica. Por eso, además de la definición de los problemas principales a destacar, la selección se veía obligatoriamente sujeta a otras consideraciones en aras de estrechar productivamente el universo del material recopilado.

Los textos agrupados aquí tienen que ver —casi todos— con eventos específicos, ya se trate de una exposición o una publicación, que fueron realizados en algunos de los escenarios locales latinoamericanos. Por eso, esta antología es también una suerte de recorrido por cuerpos de trabajo que circularon públicamente y, en consecuencia, una aproximación crítica a la contribución que hicieron sus autores, tanto los fotógrafos y artistas —autores de las obras—, como quienes escribieron los textos, a las discusiones culturales y artísticas en que participaron. Incluso, algunos artículos que no versan sobre cuerpos de trabajo concretos producidos localmente no dejan de anclarse en las circunstancias de la práctica fotográfica del lugar desde donde despliegan su discurso.¹²

12 En el largo proceso de recopilación de estos textos, publiqué algunos trabajos cuya

Nunca pretendimos tener una representación de todos los países del área en la selección, pues preferimos fijarnos en textos que aportaran ideas a esas discusiones, especialmente en relación con el modo en que actuaba la fotografía en los problemas que las alimentaban. Cualquier decisión en cuanto a esto no sólo pudo estar determinada por lo que hemos llegado a conocer sobre el tema y lo que nos pareció más relevante al respecto, sino seguramente también por lo que aún desconocemos.

También quisimos abrir al máximo el abanico de posiciones representadas en la antología, porque si bien eso podía debilitar el grado de penetración en problemas muy específicos en los que no era nuestro interés profundizar, ayudaba a enriquecer aquellos que definimos como los principales y colocamos en el centro de nuestra atención.¹³ Fue importante en las decisiones tomadas para nuestra compilación, asimismo, incluir las voces de los propios fotógrafos y artistas que usaban la fotografía refiriéndose no sólo a sus propias poéticas sino, igualmente, a problemáticas más generales, como el estado de la práctica artística fotográfica en una determinada coyuntura temporal. De similar importancia fue incluir las voces de profesionales de la crítica artística, periodistas y escritores que lidiaron con la fotografía y abordaron problemas de su práctica que contribuían, por un lado, a la conformación de un campo artístico-cultural centrado en la fotografía o, más ampliamente, a la participación de la fotografía en el campo artístico en general.

Hemos hablado una y otra vez de práctica artística. Lo hemos hecho porque este fue el lugar desde donde preferentemente se desarrollaron los discursos sobre la fotografía, con independencia de que algunos fueran formulados desde posiciones definidas, si no como anti artísticas en su totalidad, como ajenas al arte o, presuntamente, desligadas de las motivaciones de este. Desde los años veinte del siglo XX, la exposición en América Latina fue uno de los principales vehículos para la circulación de aquella fotografía que se erigía como una propuesta de visión del mundo,

lectura puede servir de contexto ampliado de este compendio. Entre ellos: "El bizarro moderno. Apuntes sobre la fotografía moderna en América Latina (años 20 y 30)" en *Extra-Cámara*, Consejo Nacional de la Cultura (Conac), Caracas, n° 1, octubre-diciembre, 1994, pp. 22-29; "Ser moderno. Fotografía moderna de autor en América Latina" en *Actualidades*, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), Caracas, n° 7, enero-abril, 1998, pp. 97-124; "Aventuras plurales: fotografía autoral y modernidad en América Latina" en *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, 1996. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Centro de la Imagen, 2000, pp. 67-70, y "Mirar dos veces. Sobre la fotografía latinoamericana del siglo XX" en *29 miradas de un mismo lugar*. Espacios Unibanca, Caracas, marzo-mayo, 2001, catálogo.

13 Por ejemplo, el papel del fotomontaje, sobre todo en los procesos artísticos, fue planteado por varios críticos y artistas del período que cubrimos, pero no es nuestro objetivo aquí hacer énfasis en este tópico, sino, más ampliamente, en las discusiones sobre la condición o no de la fotografía como arte.

la cual adoptó las estrategias museográficas del arte.¹⁴ Igualmente, desde la misma época, este tipo de fotografía se vinculó a espacios discursivos muy variados, desde las publicaciones artísticas y culturales hasta las especializadas, además de ensayar muy temprano el formato del foto-libro. Este, que tenía ya una amplia tradición como una modalidad discursiva particular en los libros de fotografía que circularon entre fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, se asume con frecuencia como el producto de una visión fotográfica autoral en las nuevas condiciones culturales asociadas a la estética moderna.¹⁵ En suma, el enfoque reflexivo hecho desde premisas metodológicas usadas en el arte, o compartidas con el arte, permitía el planteo de problemas en el análisis de la fotografía que no se posibilitaban con otros enfoques, independientemente de que a su vez contribuyera a velar algunos. De ahí la importancia, en las condiciones contemporáneas, de complementar el estudio de las prácticas y productos fotográficos con otros instrumentos y perspectivas de análisis.

Varios de los artículos de esta recopilación han sido reimpresos en algún momento de los últimos treinta años y otros se pueden localizar en archivos virtuales. A su vez, un buen número de ellos tiene aquí su segunda salida pública después de décadas de su primera edición. No importaba, sin embargo, para nuestros fines, cuál texto incorporado a la antología podía ser más o menos conocido. Hablo, por supuesto, de un conocimiento relativo, circunscrito por lo general a un ámbito especializado y, con frecuencia, correspondiente al país en cuyo escenario se produjo el texto de que se trate. Una antología, según el modelo que adoptamos aquí, crea un espacio propio donde los escritos que incluye se sitúan en una mutua interrelación de la que surgen insospechadas formas de comunicación e intercambio. Los textos no existen únicamente en su momento de singularidad discursiva, sino que palpitan en la compañía de otros afines o próximos, o incluso opuestos y distantes, lo que multiplica el arsenal de ideas que los constituye.

En el presente conjunto de escritos hay algunos problemas que ocupan el foco de las reflexiones y discusiones. Seguramente, estos problemas dejan a otros en una mayor o menor oscuridad u orden de importancia, por lo que no es ociosa la tarea de localizar y, de algún modo, iluminar

14 Lo confirman las fotografías difundidas de la exhibición individual de Tina Modotti (1929) y una temprana de Martín Chambi (sin fecha).

15 Hay fotolibros de muy variadas premisas en la fotografía latinoamericana de la etapa, pero inclusive en los de carácter gubernamental propagandístico puede a veces imponerse una visión autoral. Un buen ejemplo de lo último es *Buenos Aires 1936. IV centenario de la fundación de Buenos Aires*. Visión fotográfica de Horacio Coppola. Textos del arquitecto Alberto Prebisch e Ignacio B. Anzoategui. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936. 230 pp. 205 fotografías. Para una visión del fotolibro en Latinoamérica puede consultarse: Horacio Fernández. *El fotolibro latinoamericano*. México: Editorial rM, 2012.

los últimos. No obstante, hay cuestiones que se imponen en la discusión pública en épocas determinadas, aunque tengan una audiencia limitada, y es en ellas donde nos detendremos. Quizás el problema que podemos reconocer como de primera importancia en el contexto que refieren estos textos sea la pregunta acerca de si la fotografía es o no un arte.

¿Es un arte la fotografía?

La interrogante acerca de si la fotografía es un arte sirvió de título al ensayo de Alfredo Boulton que se incluye en esta antología (n° 27, 1952).¹⁶ Como se sabe, esta pregunta fue formulada en los mismos orígenes de la fotografía, pero cobró especial sentido en América Latina desde el segundo lustro de los años veinte, cuando empezaron a manifestarse en la región las primeras exploraciones fotográficas que se postularon como modernas.

La respuesta afirmativa a esta pregunta, desde el punto de vista de la modernidad artística, requería argumentar la posibilidad de la fotografía de constituirse como un lenguaje particular del arte —dados sus múltiples usos en tanto medio de producción de imágenes— y, consecuentemente, identificar sus diferencias con las restantes artes, como lo señala Manuel Álvarez Bravo (n° 21, 1945). No importaba si se aceptaba la existencia de relaciones entre la fotografía y otras ramas artísticas siempre que en estas la fotografía no ocupase un lugar dependiente. Sin embargo, podían sentirse ajenos a esta pregunta aun aquellos fotógrafos que reconocían en su medio de representación un carácter peculiar, un lenguaje propio, y estaban dispuestos a explorar ese lenguaje desde premisas tradicionalmente concebidas como artísticas. Mario Vargas Rosas resta importancia a la pregunta acerca de si la fotografía es un arte (n° 10, 1934), actitud que comparten Horacio Coppola y Grete Stern (n° 12, 1935), al igual que Luis B. Ramos (n° 14, 1937) y Tina Modotti (n° 5, 1929), quien incluso afirma sentir cierta incomodidad cuando se le identifica como artista: todos ellos, además, usan el mismo argumento para sustentar su opinión. El convencimiento de que los productos de la práctica fotográfica eran importantes parecía ser suficiente para estos fotógrafos —el primero de los mencionados, actuando en su artículo como un crítico—, quienes preferían situarse a distancia de una discusión que les resultaba anticuada o innecesaria: la fotografía era para ellos un medio que representaba la modernidad.

Pero, para otros, era importante sostener la respuesta afirmativa. “¿Es posible negar que la fotografía sea un arte?”, se pregunta Romero Brest (n° 13, 1935): una pregunta retórica, porque ya antes ha brindado

¹⁶ Los números entre paréntesis indican el número que el texto tiene en el orden dado a la antología.

en su ensayo argumentos que la califican como arte. Boulton profiere una exclamación rotunda ante la cuestión: "Claro que lo es", y se lanza en una larga explicación de su punto de vista (n° 27, 1952). Mientras, Josefina Alonso de Rodríguez sostiene que "la fotografía, a través de los años y con los distintos perfeccionamientos que fue adquiriendo, a pasos agigantados llegó a colocarse dentro de la categoría de las artes" (n° 32, 1956).

Aun cuando no esté directamente formulada la cuestión, la necesidad de argumentar que la fotografía puede ser un medio de producción artística recorre una buena parte de los textos de esta antología. El asunto se contiene en los pormenores explicativos sobre la estética fotográfica que brinda Francisco Ichaso (n° 4, 1929); en el elogio a la cámara fotográfica de Rafael Suárez Solís (n° 15, 1938); en la argumentación que prologa los criterios con que Casimiro Eiger analiza la fotografía de Leo Matiz (n° 24, 1951), así como en la entrevista que Juan Gonzalo Rose le hace a Nacho López (n° 33, 1956), para citar algunos ejemplos. La problemática estética de la fotografía incluso alcanza hasta la crónica sobre la fotografía popular de Alejo Carpentier (n° 6, 1930).

La pregunta acerca de la artisticidad de la fotografía es un síntoma de la débil legitimación como práctica artística que la fotografía tiene en América Latina —en algunos países, casi nula— durante el período que abarca la presente serie de artículos, independientemente del reconocimiento puntual y el entusiasmo que pueda suscitar un evento fotográfico específico en alguno de los escenarios culturales locales, como una celebrada exposición de un artista fotógrafo. También la fotografía es por entonces una práctica con pocos cultores que le aporten ambición y metas elevadas en lo artístico. Cuando a finales de los años treinta e inicios de los cuarenta en algunos países del subcontinente comenzaron a formarse los fotoclubes, la situación se hizo todavía más compleja.

El Club Fotográfico Argentino se fundó en 1936; el Club Fotográfico de Chile, luego Foto-Cine Club de Chile, en 1937; el Foto Clube Bandeirante, luego Foto-Cine Clube Bandeirante, en Brasil, y el Club Fotográfico de Cuba, en 1939; el Club Fotográfico Uruguayo, en 1940; el Foto-Club Buenos Aires, en 1945, y el Club Fotográfico de México, en 1949, para mencionar los que tuvieron la actividad más destacada. El fotoclub —en lo fundamental, una organización de aficionados a la fotografía, aunque a él se vinculen también profesionales del medio activos en la prensa o en prácticas comerciales— se organiza sobre la idea tácitamente aceptada de que la fotografía es un arte, pero eso no evita que alguna que otra vez la interrogante sobre este asunto también aparezca en sus predios. Hay que hacer notar que, de todas maneras, el fotoclub es una organización de legitimación de la fotografía como práctica artística en el

interior –sobre todo– de sí mismo, con poca resonancia pública más allá de la red, incluso internacional, que se crea entre los fotoclubes del mundo. El hecho de que su membresía esté compuesta en su mayoría por personas procedentes de los estratos sociales medios, principalmente representantes de las denominadas profesiones liberales: leyes, medicina, ingeniería, arquitectura, entre otras, para la mayoría de las cuales la fotografía es una actividad secundaria, refuerza en el imaginario cultural la comprensión de esta como un arte menor, accesorio, que no forma parte del respetable grupo de las bellas artes. Pese a todo esto, el Foto-Cine Club Bandeirante, de San Pablo, así como el grupo La Carpeta de los Diez, de Buenos Aires –integrada por fotógrafos profesionales prestigiosos, algunos de ellos participantes del movimiento fotoclubista de la ciudad–, se esfuerzan por ir a la búsqueda de nuevos públicos y situar a la fotografía en el campo institucional del arte (n° 30, 1953).

Los argumentos para definir a la fotografía como arte –o a la fotografía como práctica artística– podían variar de un autor a otro que se enfrentaba a la necesidad de acometer esta tarea, pero en general se asentaban en algunas ideas básicas acerca de la relación entre el fotógrafo y su medio. El primero, el fotógrafo, tenía que satisfacer ciertos requisitos especiales para alcanzar la condición de artista o creador. “Pertenece a los nuevos fotógrafos, mejor, a los fotoartistas, la revelación de muchos aspectos de las cosas que estaban inéditos”, sentencia Ramón Guirao (n° 9, 1934), y para lograrlo debe “saber mirar mejor que otros”, arguye Vargas Rosas (n° 10, 1934). Debe tener “conocimiento de la materia, del tema, del objeto, sobre el cual va a actuar su arte”, plantea como exigencia Darío Achury Valenzuela (n° 16, 1939). Tiene “que tener ese don especial de recoger ‘la poesía de lo real’”, dice Mário de Andrade (n° 18, 1940). Inspiración y consciencia le son atributos necesarios, alega Eiger (n° 24, 1951). A su experiencia técnica, se le debe aliar “una sólida preparación estética y cultural”, agrega Eduardo Salvatore (n° 26, 1951). Es su sensibilidad lo que distingue al fotógrafo artista de los millones de clientes de la casa Kodak, afirma Boulton (n° 27, 1952). Según Marta Traba, el fotógrafo artista “debe descubrirnos el significado de las cosas simples, subrayar la poesía en la cual no tenemos ni tiempo ni muchas veces capacidad de reparar, exaltar limpiamente la belleza de un mundo cotidiano que zarandeamos sin misericordia, ciegos, apresurados, indiferentes a su canto profundo” (n° 34, 1960). Mientras, Edmundo Desnoes, un problematizador pertinaz de lo que pone en su mira, de todos modos concede que “el ingrediente más importante de la fotografía siempre es invisible: el fotógrafo”, pues lo que él “siente, piensa, sabe y entiende, determina la calidad de la imagen” (n° 38, 1966).

En esa relación de la que hablamos entre el fotógrafo y su medio, el segundo era considerado como portador de un lenguaje propio —como ya mencionamos—, el cual se argumentaba mayormente a través de la cámara, sus características y posibilidades como dispositivo mecánico, aunque en otras ocasiones se extendía el análisis hasta el proceso de laboratorio inclusive. Coppola y Stern hacen un resumen del proceso fotográfico argumentando cómo en este la técnica fotográfica manifiesta sus propiedades específicas (n° 12, 1935). Romero Brest, al abundar sobre las ideas de ambos artistas, define tres momentos de la producción fotográfica: la visión del objeto, la transposición del objeto al negativo y la copia, y dedica un comentario a los dos primeros (n° 13, 1935). Cardoza y Aragón llama a la cámara “el ojo mecánico” y la caracteriza con breves notas (n° 17, 1939). Comúnmente, como ya señalamos, los atributos de la cámara son puestos de relieve: a ellos se refieren también, entre otros, Ramón Clarés Pérez (n° 11, 1934)¹⁷, José Gómez Sicre (n° 19, 1943), Jorge Páez Vilaró (n° 29, 1953) y Juan Pedro Posani (n° 36, 1961), mientras que, en un máximo plano de generalización, grupos componentes del Movimiento de Grupos Fotográficos hablan del uso de medios fundamentalmente fotográficos como base de su práctica creativa (n° 41, 1970).

El trabajo de definición de la fotografía como arte —o fotografía creativa o, más tarde, fotografía autoral, denominaciones que se distanciaban de la primera por su desconfianza y rechazo al término arte— se acompaña de la reflexión acerca de lo que diferencia o distingue a esta de las otras artes, como ya comentamos. Es de notar cómo hay una marcada propensión a comparar la fotografía con el cine enfatizando la semejanza de las búsquedas visuales de ambos medios, a la par que tratando de distinguir la especificidad de cada uno de ellos. Este es un asunto de mucho peso en los años veinte y treinta gracias a un conjunto de circunstancias, entre ellas la coincidencia que se manifiesta en las exploraciones de un nuevo lenguaje técnico-visual entre las vanguardias fotográfica y cinematográfica. Hay artistas que, inclusive, actúan en una y otra simultáneamente. De todos modos, la comparación entre ambos medios se extiende a todo lo largo del período tomado en cuenta. Le dedican su atención Carlos Mérida (n° 7, 1932), Ramos (n° 14, 1937) y López (n° 33, 1956), sin agotar la lista. Igualmente, el trabajo de separar o distinguir la fotografía de los medios plásticos tradicionales, en especial la pintura, es tarea que ocupa a numerosos autores. La ejecutan, con mayor o menor éxito en su empeño, desde Rivera (n° 1, 1926), pasando entre otros por Ichaso (n° 4, 1929) y Geraldo de Barros (n° 28, 1952), hasta Fernando García Esteban (n° 35,

¹⁷ El meollo de su artículo es, no obstante, una comparación entre la fotografía y el psicoanálisis.

1960), aunque en realidad este es un problema que está presente, a veces de manera indirecta pero latente, en la mayoría de los textos aquí incluidos.

El problema de la diversidad de usos de la fotografía y de las relaciones de las prácticas fotográficas no artísticas con la artística tiene su lugar en algunos de los artículos de esta antología. Si bien ya Tina Modotti había producido desde temprano fotografías que funcionaban tanto en el campo del arte como en el de la prensa obrera, no es hasta los años cuarenta, aproximadamente, que toma fuerza en América Latina la problemática de la relación de la fotografía de prensa con la fotografía considerada como arte. Entre el segundo lustro de los años treinta y primero de los cuarenta la fotografía periodística se reformula en numerosos países de la región, dando paso al fotoperiodismo moderno, en particular en las revistas informativas. Estas publican reportajes gráficos que narran una historia o refieren un problema existente en el cuerpo social a través de imágenes vitales, dinámicas y sintéticas que aspiran a una interpretación de los hechos y a su codificación simbólica. En estos reportajes, acompañados por textos con frecuencia poco extensos, las fotografías adquieren un gran protagonismo, así como las actividades relacionadas con su puesta en plana: la edición y el diseño. El elogio de Achury Valenzuela a la fotografía de Ramos es el reconocimiento a un cuerpo de trabajo que ha sido hecho, fundamentalmente, en forma de reportajes para la prensa, aunque el escritor nunca mencione esa circunstancia (n° 16, 1939). De manera abierta, Boulton consagra como artístico el poder expresivo de la fotografía de prensa (n° 27, 1952). Desnoes reconoce a esta última como productora de documentos valiosos, para después añadir que ciertas fotografías de prensa “trascienden lo documental para devenir imágenes profundas, símbolos y arte” (n° 38, 1966).

Es importante observar que, aunque con alguna reflexión crítica precedente, el asunto de la inclusión de la fotografía en prácticas artísticas no definidas como prácticas fotográficas no tiene su emplazamiento si no hasta los años sesenta, en un contexto de emergencia de nuevas formas de entender y producir arte. Si en los años treinta “Ejercicio plástico”, firmado por el Equipo Poligráfico Ejecutor (n° 8, 1933), constituyó un aporte a un modo de pensar la fotografía en sus relaciones con las artes plásticas de modo diferente, pero aún manteniendo su “especificidad” como medio, en los sesenta se plantean estrategias artísticas que se acercan a la fotografía no como un medio particular de expresión, no motivadas por explorar “su lenguaje” como arte, sino atentas a su carácter de instrumento de registro sociocultural.¹⁸ Lo dicho también pudiera expresarse de otro modo quizás

18 Una aproximación a este asunto puede localizarse en el siguiente texto: José Antonio Navarrete. “La fotografía: especificidad y ‘especificomanía’” en: José Antonio Navarrete. *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida, Venezuela: Colección EnFoco, Dirección General

mucho más preciso: interesa la fotografía como un recurso de representación del archivo discursivo de la fotografía, de las nociones elaboradas en el espacio social para explicar la fotografía, tales como las de objetividad, verdad y documento.¹⁹ Por supuesto, esto significa problematizar, a través de los productos que los realizan, el contenido y alcance de ese archivo de discursos y sus conceptos. Lo hacen así, desde la perspectiva artística, Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby cuando se proponen hacer un arte de los medios de comunicación (n° 39, 1966). Desde la perspectiva de la crítica, Juan Acha aborda ejemplos de este modo crítico de uso de la fotografía en prácticas que él califica de activismo artístico (n° 42, 1970).

¿Qué representar con la fotografía?

La definición de la fotografía como un medio mecánico que representaba el aspecto del mundo físico propició una amplia reflexión en torno a qué debía representar que fuera consonante con su llamado carácter particular. Este último, además, finalmente entendido por muchos como una presunta “naturaleza” del medio, idea que se inscribe en la tendencia de la modernidad a naturalizar —a convertir en naturales— las lecturas socioculturales sobre los fenómenos, procesos, dispositivos, comportamientos y un largo etcétera de hechos de la vida humana en sociedad.

Modotti resume su pensamiento sobre este punto diciendo que la fotografía es “el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones” (n° 5, 1929), precisando así el valor documental que le asigna al medio fotográfico. Con esta afirmación, Modotti desestima cualquier jerarquía entre temas y objetos de representación, algo que demuestra con su propio trabajo. Esta misma actitud desjerarquizadora la asume en su práctica fotográfica José Manuel Acosta, cuyas imágenes de objetos son destacadas por Suárez Solís desde una lectura formalista de la fotografía directa (n° 15, 1938).

Otras posiciones en la línea de pensamiento documentalista sobre la fotografía estrechan más el rango de lo fotografiable y lo circunscriben a la experiencia humana o, más decididamente, a una específica problemática ideológica o política de manifestaciones de esta experiencia. Según Achury

Sectorial de Cine, Fotografía y Video, Consejo Nacional de la Cultura | Fundaimagen, 1995, pp. 23-37.

19 José Antonio Navarrete. “El archivo discursivo de la fotografía: un lugar para el trabajo del arte” en: *En el lugar de lo dicho. Exploraciones en el archivo discursivo de la fotografía* (curaduría y textos de José Antonio Navarrete). Fotograma 13, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 21 de noviembre, 2013 - 24 de febrero, 2014, catálogo. Evento producido conjuntamente por el Centro de Fotografía de Montevideo y el MNAV.

Valenzuela, lo que hace Ramos es fotografiar el alma de la nación, algo que no habían conseguido en Colombia ni “la poesía, ni la música, ni la pintura” (n° 16, 1939). Carlos Augusto León explica que lo que consigue Boulton al fotografiar la Isla de Margarita es “pintar al hombre venezolano tal como es”, y que con ello da una lección a las artes plásticas del país (n° 20, 1944). La fotografía es así comprendida como un medio de exploración del etnos nacional, como un instrumento de captación de las peculiaridades materiales y, más aún, de los rasgo culturales y espirituales de un pueblo. Estas ideas tienen implicaciones ideológicas y políticas que las pueden conducir todavía más lejos: a la búsqueda de supuestas esencias de la nación.

A veces, la exploración en los elementos constitutivos de la nación se concentra en un asunto más específico, quizás más definitivamente sociológico y político. Lo hace Modotti con sus imágenes que tienen un elocuente sentido político y, al decir entusiasta de Casanovas, conjugan perfectamente el arte puro y la propaganda política revolucionaria (n° 2, 1928). Los rostros de Venezuela de Paolo Gasparini son interpretados por Posani como “la exposición expresiva de nosotros mismos, de la esencia concreta del hombre venezolano” que “se troca en auténtica y generosa intención libertadora” (n° 36, 1961), es decir, en imágenes que transitan del compromiso social al político. Para Carlos Fuentes, con su fotografía Enrique Bostelmann ha rescatado del olvido a “esa mayoría aplastante de analfabetos, enfermos, hambrientos, que constituye el 80% de nuestras poblaciones”; pero ha sobrepasado el testimonio de sus infortunios haciendo evidente que “la vida y la cultura de esos hombres dependen de la revolución” (n° 40, 1970), lo que sin duda articula su lectura de las imágenes a ideas extendidas entre artistas e intelectuales en el contexto político en que escribe. Por último, vale destacar el caso de Desnoes, quien desarrolla una operatoria crítica de las prácticas fotográficas que le fueron contemporáneas desde una perspectiva política anticolonialista, tercermundista, dirigida a demostrar que la fotografía no es “la verdad objetiva” sino un lenguaje de la cultura (n° 38, 1966).

Paralela a esta línea de reflexión sobre la fotografía en tanto registro directo, que algunos argumentan en términos de realismo, en el pensamiento sobre la que se produce en América Latina durante estos años hay una larga línea de defensa de la experimentación en la práctica fotográfica y del avance sobre los propios límites del medio. Si esos límites eran entendidos por los defensores del purismo objetivista como el apego estricto a la toma fotográfica directa, como comentamos, para los experimentadores sólo marcaban las fronteras de todos los procedimientos que se podían desarrollar con la escritura de luz intrínseca al proceso fotográfico. Fotograma, solarización, exposición múltiple del mismo negativo,

superposición de negativos y otras modalidades del fotomontaje eran concebidos como parte del arsenal de recursos que se podían usar, pues no implicaban el uso de técnicas pictóricas que los fotógrafos modernos rechazaban en bloque: eran procedimientos que se mantenían dentro de los confines de la fotografía, a veces desechando uno de sus elementos, como el negativo en el caso del fotograma.

Mérida explica el trabajo experimental de Amero, en especial las superposiciones de negativos, como fotografías en las cuales la invención es la protagonista, como imágenes sin ataduras referenciales (n° 7, 1932). Para Annemarie Heinrich “el fotomontaje, las sobreimpresiones, la solarización, los objetivos especiales, los filtros y la ampliadora”, como cualesquiera otros recursos, pueden usarse manteniendo “la conciencia siempre alerta de la vida” (n° 25, 1951), el vínculo con las cosas, actitud que la artista no abandona ni siquiera en sus ensayos más cercanos a la abstracción, en los que subraya la materialidad del objeto. No obstante, dentro de esta línea experimental, la discusión que se extiende desde comienzos de los años cincuenta en América Latina, especialmente en el espacio institucional del fotoclub, es el de la pertinencia o no de la abstracción en fotografía. Interviene en ella Jorge Páez Vilaró con un bien razonado análisis sobre la crisis creativa del fotoclubismo en el momento (n° 29, 1953), pero el Foto-Cine Clube Bandeirante se convierte por entonces en el marco institucional más importante de esta discusión, a la cual está vinculada tanto la reflexión de Eduardo Salvatore, su presidente, sobre los problemas de la renovación artística en fotografía (n° 26, 1951), como el texto de Pietro Maria Bardi que presenta la muestra de Geraldo de Barros en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (n° 23, 1951), como la entrevista que Louis Wiznitzer le hace a este último (n° 28, 1952). En ella, De Barros expone su radical accionamiento en el campo de la abstracción fotográfica cuando afirma que luego de fotografiar algo lo transforma a su antojo “para lograr una composición plástica en la que el tema sea enteramente olvidado, absorbido”, algo que según el crítico Fernando García Esteban también logra Alfredo Testoni con sus fotografías abstractas directas de muros (n° 35, 1960). Asimismo, un objetivo de la Declaración de Principios del Movimiento de Grupos Fotográficos de Argentina es “asumir una actitud experimental dentro del arte fotográfico como único medio de búsqueda permanente”, el cual comparten muchos fotógrafos del complejo escenario fotográfico latinoamericano de los años sesenta-setenta, (n° 41, 1970).

Epílogo

Es imposible localizar una línea dominante en el proceso histórico de la fotografía latinoamericana, la cual no puede entenderse más que como la confluencia y simultaneidad, en cada momento de su devenir, de experiencias –y, en ocasiones, movimientos o tradiciones– variadas, que se recortan sobre un fondo o repertorio de ideas compartido. Cuando hablamos de América Latina debemos tomar en consideración, además, que nos referimos a un espacio geográfico-cultural de naciones con desenvolvimientos históricos y culturales que tienen, a la vez, ciertos rasgos comunes y diferencias más o menos notables entre sí.

En tanto repertorio de ideas, el pensamiento fotográfico moderno se desarrolla dentro de un marco de naciones y territorios con cierto grado de conexiones y afinidades culturales internas. Quienes habitan dentro de los confines de ese marco participan de ese repertorio, como usuarios o productores, en grados variados. Ese fondo, que se hace común –esto es, extendido y compartido– en su propio proceso de desarrollo, no elimina ni sustituye tradiciones o peculiaridades culturales y de pensamiento que se despliegan en múltiples localidades existentes dentro del marco en cuestión. Más bien, esas particularidades locales afectan los modos en que él se desenvuelve.

La fotografía moderna, aunque se empieza a desarrollar en Europa y Estados Unidos a comienzos del siglo XX, se internacionaliza muy pronto y, en su etapa de predominio entre los años veinte a sesenta, su práctica se enriqueció con los aportes de fotógrafos de Asia, África y América Latina. Lo mismo sucede con el correspondiente fondo de ideas que, gestado en el Occidente hegemónico –desde el cual se irradia a escala internacional–, se diversifica y reconfigura con las versiones y los aportes que se le añaden con su internacionalización. No importa, por demás, si estos últimos pudieron influir o no en el centro hegemónico mientras se producían o si su existencia sólo ha podido ser constatada a partir de la reescritura contemporánea de la historia.

Esta antología, como se ha subrayado una y otra vez, recoge un repertorio de ideas que se producen en América Latina sobre la fotografía en el período 1925-1970. Los textos que se incluyen pueden leerse en relación con el fondo común de pensamiento sobre el tema del cual participan; sin embargo, puede ser más productivo abordarlos como las propuestas discursivas que, en los contextos locales concretos del subcontinente, acompañaron los problemas de la práctica fotográfica moderna que en ellos se plantearon. Es decir, estos textos se constituyen, en mayor o menor medida, como aportes específicos y contextuales a un fondo común

de ideas que no sólo enriquecen ese fondo, sino que lo problematizan en su propio ordenamiento y contribuyen a redefinirlo.

La recuperación de textos del archivo es siempre un hecho de divulgación que tiene como finalidad devolverle la palabra a los actores de la historia. Permitirles que de nuevo articulen sus discursos íntegramente, sin la interrupción de otras voces a su habla. Conducirlos al encuentro con el lector preservando el ritmo, la gramática, la sintaxis y hasta el jadeo de su escritura. Pero todavía tiene un objetivo más importante: recobrar el temblor, el pulso vivo de sus ideas.

Tablero de dirección o itinerarios de lectura

Me gustaría invitar a leer este libro recordando la frase con que Julio Cortázar abrió la nota explicativa del tablero de dirección que orientaba la lectura de su novela *Rayuela*: "A su manera este libro es muchos libros". Probablemente sea esa la expresión que mejor define a esta antología de artículos.

Siempre una antología invita indirectamente al lector a un libre trasiego por sus páginas; a desarrollar su lectura con base en una selección personal, más o menos arbitraria, de los textos que la integran; a construir un nuevo orden con sus fragmentos. No obstante, como ya dijimos, en toda antología de artículos reflexivos correspondientes a múltiples voces hay algunos problemas principales propuestos al análisis del lector, lo que no agota la posibilidad de localizar otros comúnmente arrojados por los primeros. En su conjunto, ellos hacen de la antología un depósito de múltiples hilos discursivos.

Cada texto, además, aparte de tener un asunto central, es contenedor de otros que caben en él con un diverso grado de presencia. Esta versatilidad que le es característica posibilita relacionar a un producto textual con distintos discursos; permite ubicarlo en líneas temáticas o de contenido diferentes entre sí, próxima o distante una de otra.

El orden dado a los textos en esta antología sólo tiene un carácter organizativo, indispensable por la cantidad de lecturas que se sugieren. Atendiendo a la diversidad de circunstancias ya comentadas, proponemos varios itinerarios de lectura que responden a específicos problemas discursivos considerados de posible interés para un lector contemporáneo. Asimismo, ofrecemos una clasificación de las voces aquí reunidas que puede también generar reflexión acerca del modo en que se configura el espacio de pensamiento sobre la fotografía en el período abarcado. Al final de su experiencia personal, le quedará al lector la posibilidad de construir otro recorrido no previsto.

Parece importante no olvidar que estos artículos, como se indica desde el título dado a la antología, fueron escritos y publicados entre 1925 y 1970. En cada itinerario, los números consecutivos se refieren a los números de los textos en el libro.

Itinerarios:

1. La fotografía, arte o no arte: 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41.
2. Fotografía y cine: 4, 7, 9, 14, 33.
3. Fotografía y pintura: 1, 10, 13, 20, 21, 24, 28, 33.
4. La representación directa: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40.
5. El compromiso social y político: 2, 8, 22, 36, 38, 40, 42.
6. Los problemas de identidad: 16, 20, 22, 33, 38.
7. La exploración formal: 2, 3, 4, 12, 13, 15, 24, 32, 34, 35.
8. La experimentación: 7, 9, 23, 25, 28, 31, 41.
9. La abstracción: 23, 26, 28, 29, 32, 35.
10. Artes visuales con fotografía: 8, 39, 42.

Voces:

11. Artistas de la fotografía: 5, 10, 12, 14, 21, 25, 26, 27, 28, 33, 41.
12. Artistas visuales: 1, 7, 8, 29, 39.
13. Mujeres fotógrafas y críticas de arte: 5, 12, 25, 32, 34, 41.
14. Escritores y periodistas: 1, 2, 3, 4, 6, 9, 11, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 28, 31, 33, 35, 37, 38, 40.
15. Especialistas en la crítica y la investigación artística: 13, 19, 23, n° 24, 27, 32, 34, 42.
16. Representantes de otras profesiones: 11, 30, 36.

JAN