

**Un discurso latinoamericano en la fotografía de los setenta en México**

**El Consejo Mexicano de Fotografía**

Tesis presentada por

**Irene Adriana Barajas Bustos**

(mat. Núm. 50500 4912)

Para obtener el grado de

**Maestra en Historia del Arte**

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Posgrado en Historia del Arte

Marzo del 2007

Comité Tutorial: Dr. Cuauhtémoc Medina

Dra. Laura González

Dra. Deborah Dorotinsky



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A mis padres Irene Bustos y Abelardo Barajas por la confianza que siempre me han tenido, a mis hermanos Raquel y Rodrigo, a Gerardo Martínez por creer en mi y apoyarme en todo. A mis tutores el Dr. Cuauhtémoc Medina, la Dra. Debora Dorotinsky y la Dra. Laura González, por la motivación constante, la excelente orientación y el compromiso con su profesión. A los amigos y en especial a Tomás Ejea, Emiliano García, Connie Rojas, Nirvana Paz, Gabriel Monroy y Ricardo Correa. A Olivier Debroise por sus comentarios. A Rita Eder por sus enseñanzas siempre tan valoradas. A todos los que me comunicaron tan abiertamente sus experiencias vividas dentro del Consejo Mexicano de Fotografía: Raquel Tibol, Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Jesús Sánchez Uribe, Rodrigo Moya. A la coordinación del Posgrado en Historia del Arte y en especial a Brigida por su apoyo en todos los trámites y orientación durante el laborioso proceso de titulación.

Finalmente a las instituciones que me facilitaron el acceso a sus archivos: el Centro de la Imagen (en especial a Alberto Lima y a Rodrigo Ortega), las bibliotecas de la UNAM: Biblioteca Central, Biblioteca "Samuel Ramos", Biblioteca "Justino Fernández", la Hemeroteca Nacional, el Instituto Mora, así como las bibliotecas particulares de Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina. Gracias a Pedro Meyer por permitirme el acceso a su base de datos personal en la red. Un muy especial agradecimiento a los integrantes, tanto investigadores como curadores, del proyecto, La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México, 1968 - 1997, por compartir conmigo sus miles de archivos conjuntados a partir de cinco años de investigación.

Gracias a todos los que por falta de memoria omití pero que estuvieron conmigo en este importante proceso tanto para mi vida profesional como personal.



## INDICE

Introducción	4
La reflexión sobre el medio fotográfico y su aceptación como registro veraz de la realidad. La teoría sobre la fotografía en los setenta en México	9
Construyendo una nueva visualidad: discursos de resistencia a través de la fotografía	16
La búsqueda de una producción artística identitaria a partir de la resistencia: el latinoamericanismo de izquierda	22
Un acercamiento a la identidad latinoamericana a partir de la fotografía	30
El Consejo Mexicano de Fotografía	34
Adquiriendo un espacio propio	41
La gestión de Pedro Meyer	45
Inconformidad con el CMF. La Imposición de un estilo fotográfico	51
El latinoamericanismo como antiimperialismo: El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía	56
Organizando el circuito continental	60
La preocupación por la identidad	64
Desarrollo del Consejo	68
La militancia como exhibición	72
La teorización de la fotografía social	76
El Consejo Latinoamericano de Fotografía	81
En torno a una segunda independencia	83
Conclusiones	86
Bibliografía	89

## INTRODUCCIÓN.

El Consejo Mexicano de Fotografía fundado en 1977, a diferencia de agrupaciones anteriores, que mencionaré más adelante, se planteaba objetivos muy ambiciosos. Espacios como el Club Fotográfico Mexicano existente desde 1945 buscaban la reunión de profesionales y aficionados a la cámara para mostrar sus imágenes y someterlas a concursos de diversos temas con características principalmente formales. En cambio, el Consejo fue una institución dedicada a los fotógrafos profesionales y viciosos creativos aficionados a la cámara fotográfica. Uno de sus objetivos primordiales era difundir la imagen fotográfica hacia diversos públicos y ámbitos planteando estrategias varias. Talleres, exhibiciones, conferencias, revisión de portafolios, invitaciones a fotógrafos extranjeros, fueron algunas de las múltiples actividades que ésta agrupación realizó buscando promover la fotografía en México proyectándola hacia el extranjero. La agrupación logró consolidar esfuerzos fundando la Casa de la Fotografía en 1980, un espacio propio para desarrollar dichas actividades.

Las temáticas que podrían abordarse acerca del Consejo Mexicano de Fotografía son de diversa índole. En esta investigación me limitaré a estudiar el modelo fotográfico e ideológico que imperó en esta agrupación durante los años de su conformación hasta la realización del *Primer y Segundo Coloquios Latinoamericanos de Fotografía* en 1978 y 1981 respectivamente. Sin embargo me concentraré en el Primer Coloquio evento a partir del cual el CMF contribuyó a generar la versión de la fotografía latinoamericana que definió su ingreso en el circuito fotográfico internacional.

He tomado como punto de partida una suposición generada en el circuito fotográfico de México que señala al CMF como una institución cerrada, la cual promovió un género fotográfico como el propio de Latinoamérica: la fotografía documental. Si bien la fotografía documental entra dentro del amplio espectro de la fotografía periodística, según la consideración del especialista John Mraz: “(...)aunque todo fotoperiodismo es documental, el concepto ‘documentalista’ refiere a una categoría particular, y dentro de la cual hay una variedad de posibilidades”<sup>1</sup>, se les distingue a partir de una característica de temporalidad. El fotoperiodismo cubre una noticia en un momento determinado sin poder profundizar en el desarrollo (causas, implicaciones, participantes, dirección, etc.) del suceso, por lo que el nivel informativo que nos brinda es superficial aunque inmediato. La fotografía documental, en cambio, está orientada hacia un proyecto específico, lo cual permite asignarle mayor tiempo de dedicación y poder así profundizar en el tema. El fotógrafo documentalista se involucra en el proyecto, establece una relación con el sujeto fotografiado y adquiere una responsabilidad autoral sobre la información y el punto de vista vertido en las imágenes. En general, la fotografía periodística estará absorbida por la ideología del medio informativo que la divulgue, mientras que en la fotografía documental predomina la intención del autor de la imagen.

En la historia de la fotografía en México se ha establecido, en varias ocasiones, que el CMF delimitó, de cierto modo, la difusión y producción fotográfica latinoamericana al género documentalista (rechazando principalmente a la fotografía experimental, con intervenciones en la imagen como el collage, los encuadres abstractos, múltiples exposiciones, etc. Sin

---

<sup>1</sup> Mraz, John, “El aura de la veracidad: ética y metafísica en el fotoperiodismo”, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, p.4, Foro: *Sobre ética y Sentido de Realidad* [http://fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/textos\\_sexta/JHON.HTM](http://fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JHON.HTM)

embargo, como se verá más adelante, este argumento no se sostiene, contribuyendo a la expectativa puesta en el medio fotográfico como portador de testimonios.

Con esta investigación pretendo demostrar que si bien existió cierta actitud orientadora por parte del CMF, esto se debió al contexto histórico en que se desarrolló y consolidó y no a una estrategia premeditada y con intenciones excluyentes.

El CMF surge en un momento especialmente álgido de la política continental (por lo que considero necesario establecer una relación constante entre los objetivos del CMF y la visión de las distintas posturas de izquierda en Latinoamérica) donde el quebrantamiento de la estabilidad social y las expectativas revolucionarias de las izquierdas latinoamericanas hacían urgente formular un arte centrado en “reflejar la realidad”, en tanto unía dos tareas: la expectativa de la búsqueda de un arte de identidad “latinoamericanista” y la interpretación de “lo latinoamericano” como “antiimperialista”, encontrando una manera de hacerle frente a las imposiciones culturales yanquis dadas por la vecindad entre México y E.U. así como por su entrometimiento en toda Latinoamérica desde la Revolución Cubana.

Mi hipótesis plantea que la estética de la fotografía documental, se privilegió en la Primer Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea a través del Consejo Mexicano de Fotografía, pues sirvió para articular en este contexto en particular, las expectativas identitarias y políticas que definían en ese periodo los discursos “latinoamericanistas”, donde la fotografía se convertía en el vehículo más efectivo de testimonio y denuncia. De aquí la enorme importancia que cobró el género documental por encima de otros también presentados en esta muestra.



Pretendo de igual manera, discutir el modo en que en el contexto latinoamericano la organización de los fotógrafos como gremio artístico en el Consejo corrió pareja a la toma de conciencia teórica y práctica de la función social de la fotografía, y a la manera en que el fotógrafo del continente asumió el medio como definido por la adquisición del compromiso de plasmar y comunicar visualmente los acontecimientos cotidianos. Es la “ortodoxia” de esta noción de la fotografía latinoamericana como fotografía documental y política, la que me parece importante revisar en la historia del Consejo. Así como, la manera en que el CMF a través del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* representó la noción de que la identidad fotográfica latinoamericana estribaba en su compromiso revolucionario y documental.

Si bien es importante entender cómo fue la constitución del CMF, quiénes fueron los actores más participativos en el proceso, cuáles fueron sus objetivos y qué metas se alcanzaron, considero de mayor relevancia analizar bajo qué criterios se conformó, ya que dicho análisis permitirá entender lo que hasta ahora se presta para infinidad de discusiones en torno a si se impuso una línea de producción como exclusiva del quehacer del fotógrafo latinoamericano<sup>2</sup> y el “mito”<sup>3</sup> (es decir, una concepción deformada pero asimilada como

---

<sup>2</sup> A lo largo del texto la noción “latinoamericano” será muy recurrente por lo que quiero dejar claro que se estará utilizando para establecer la idea de comunidad a partir de Benedict Anderson: “(...) una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión [...] se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas.”. Ver Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>3</sup> Es necesario entender la noción de “mito” desde Roland Barthes en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2002 (1957). El autor comenta: “El mito no oculta nada ni pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión.(...) el mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces), sino porque están naturalizadas.”, p. 222 y 224. En

natural) de la fotografía *comprometida* como la adecuada para la producción de los países tercermundistas. Ahora bien, esta visión no dejó de producir un punto de tensión entre un doble discurso, no por esto contradictorio, planteado por el CMF en sus inicios. Por un lado, se hacía énfasis en el aspecto social de la fotografía queriendo encontrar un estilo que reflejara la “identidad latinoamericana”; y por otro, se insistía en el interés de introducir a la fotografía en el ámbito artístico, considerando así, el aspecto estético pero también mercantil de la obra fotográfica.

Sin embargo, el conflicto entre lo artístico y el compromiso político viene a diluirse, más que resolverse. La historia del Consejo nos señala lo sucedido dentro del ámbito fotográfico, y ésta estuvo marcada por la tensión entre esas dos intenciones. Utilizo el caso del CMF tan solo a manera de ejemplo y como un caso a desarrollar ya que ésta fue una situación que se dio también fuera de los límites del CMF e inclusive fuera del territorio mexicano.

---

este sentido se puede entender también la noción “Latinoamérica”, ya que se ha aceptado como conocimiento naturalizado en el uso y aplicación de dicha noción.

## **La reflexión sobre el medio fotográfico y su aceptación como registro veraz de la realidad. La teoría sobre la fotografía en los setenta en México**

Para la segunda década del siglo XX, con la herencia visual de fotógrafos extranjeros como Tina Modotti y la sacudida social que había dejado la Revolución (ampliamente documentada principalmente por la Agencia Fotográfica de Agustín Víctor Casasola), la fotografía en México comienza a construir un camino distintivo dentro del género del documentalismo. Con una tendencia un tanto folclórica, registrando parajes rurales y personajes indígenas representados como exóticos, convirtiéndolos en representantes de la belleza y armonía de nuestro país, elementos sumamente efectivos para la promoción de México en el extranjero. Sin embargo, ciertos acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo tuvieron repercusión en la manera de construir la imagen ya que tanto los temas como la forma comenzaron a dar un giro hacia nuevos propósitos.

(...) lo que más se conoció sobre México en esos años: esto es, ese fotodocumentalismo que recurrió al indigenismo, a los ámbitos rurales, a lo mítico-mágico, y que tan bien sirvió como imagen de exportación de un país que se presuponía era así: cargado de exotismo.<sup>4</sup>

Los movimientos armados en Latinoamérica, comenzando por la Revolución Cubana en 1959, así como el movimiento estudiantil de 1968 en México, fueron cruciales para concebir una nueva expresión visual a partir de lo vivido cotidianamente donde la forma quedaba supeditada al contenido. Si bien esta nueva construcción de la imagen comienza

---

<sup>4</sup> Rodríguez, José Antonio, "Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana", *Tendencias*, España, Huesca imagen 2004, p. 19.

en México con fotógrafos como Héctor García, Nacho López y Rodrigo Moya desde la década de los sesenta, es a finales de los setenta cuando alcanza su cúspide.

En el ámbito del fotoperiodismo, el primer momento importante se vivió a principios del siglo XX. La Revolución Mexicana llevó a los fotógrafos a registrar lo sucedido en todo el país y por ende, las revistas y periódicos comenzaron a publicar un mayor número de imágenes. Para satisfacer la demanda de imágenes en los medios impresos tanto nacionales como extranjeros surge, en 1912, la primer Agencia de información gráfica, fundada por Agustín Víctor Casasola<sup>5</sup> y en 1920 aparece la agencia *Fotografías de Actualidad*<sup>6</sup>, dirigida por el fotógrafo Enrique Díaz.

Desde el porfiriato y con mayor fuerza durante la Revolución Mexicana (por lo menos hasta 1915), las editoriales habían comprendido que la información gráfica era un aparte sustancial de las publicaciones. Considerando que la población tenía un alto índice de analfabetismo, las imágenes resultaban ser muy elocuentes y necesarias al acompañar la noticia.<sup>7</sup>

Hasta finales de la década de los cuarenta el fotoperiodismo fue consolidando un espacio importante en la vida nacional. Con la aparición de revistas como *Todo* (1933), *Hoy* (1937) y *Rotofoto* (1938) se fue conformando un lenguaje visual que iba cobrando cada vez mayor importancia y con el cual el fotógrafo fue adquiriendo reconocimiento y más espacio en los medios impresos. De la nota gráfica, donde con una sola imagen se ilustraba toda la noticia, se pasó a los fotorreportajes que se cubrían con una serie de

---

<sup>5</sup> El archivo generado por esta Agencia se encuentra actualmente resguardado en la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, Hidalgo. Para mayor información se puede consultar la página de internet: <http://www.sinafo.inah.gob.mx/fototeca/fototeca.html>

<sup>6</sup> El archivo fotográfico de esta agencia, conocido como *Archivo Fotográfico Díaz, Delgado y García*, se encuentra resguardado en el Palacio de Lecumberri, actual Archivo General de la Nación.

<sup>7</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*, México, UNAM, IIE, INAH, 2003, p. 54.

fotografías y posteriormente al fotoensayo donde el tema surge a partir de una propuesta del mismo fotógrafo, lo que indica una total libertad de creación. La historiadora Rebeca Monroy menciona las posibilidades que ofrecieron estos espacios emergentes:

Se aprovechaba y extendía el carácter testimonial, documental, histórico y estético de las fotos para romper con los estereotipos formales del momento, al rebasar el uso social esquematizado de las imágenes de prensa e ir a la búsqueda de nuevas formas de realización.<sup>8</sup>

El auge de la fotografía periodística llegó a su cúspide con su inserción en el espacio museístico en 1947. La exposición *Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa* se realizó en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes siendo director del recinto Carlos Chávez. La curaduría estuvo a cargo de Antonio Rodríguez, la museografía de Fernando Gamboa y el jurado estuvo conformado por Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Carlos Alvarado Lang, Gregorio López y Fuentes y Luis Spota.

Después de este evento, con los medios impresos apoyados y por lo tanto comprometidos con el aparato gubernamental, los fotógrafos comenzaron a delimitar su tono irónico y crítico, disminuyendo la fuerza visual que habían alcanzado con sus imágenes. Fue hasta la década de los setenta que volverían a recobrar el ímpetu tanto desde el punto de vista periodístico como desde el artístico.

Los fotógrafos de prensa no lograron abrirse más espacios entre 1947 y 1975. Sólo entonces, y en gran parte gracias a la tenacidad de dos *outsiders* de la

---

<sup>8</sup> *Ibid.* P.216

profesión, Héctor García y Nacho López, la fotografía penetró, por segunda vez, en el sacrosanto recinto museográfico.<sup>9</sup>

La fotografía en esta década, dentro del contexto de luchas armadas que vivía América Latina en general (lo cual desarrollaré más adelante), comienza a recobrar importancia debido a su capacidad para registrar con un alto grado de mimetismo el referente, es decir la *realidad*, entendida ésta desde el contexto mexicano correspondiente, en una época en que difícilmente se escribían trabajos teórico-reflexivos sobre la condición de la fotografía y su estatuto de veracidad.

Por el funcionamiento mecánico de la cámara, era posible para cualquier persona tener la capacidad de captar una imagen, por otro lado el bajo costo de adquisición de una fotografía a diferencia de un retrato pintado, hacía de esta actividad el medio artístico más democrático. La fotografía cumplía con todas las condiciones para convertirse en el medio más eficaz para representar y comunicar los acontecimientos diarios y fungir, por lo tanto, como arma de batalla gracias a que facilitaba la comprensión e identificación inmediata con lo observado, creando así, símbolos de resistencia<sup>10</sup> en una época en que la noción de *lucha* se expandía con rapidez.

Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. (...) Su poder de reproducir exactamente la realidad externa – poder inherente a su

---

<sup>9</sup> Debrouse, Olivier, *Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. p. 165

<sup>10</sup> Basta recordar la imagen del Che Guevara tomada por Alberto Díaz Gutiérrez, alias “Korda” el 5 de marzo de 1960 y difundida en todo el mundo después de la muerte del Che (1967). Esta imagen pronto se transformó en un símbolo de resistencia.

técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial la vida social.<sup>11</sup>

La falta de análisis teórico sobre las condiciones internas del medio fotográfico y su característica de ser un icono “duro” (refiriéndose a su alto grado de mimetismo) y “naturalizado”<sup>12</sup> (en cuanto al modo inmediato de asimilación perceptual), refrendaban su capacidad de ser un medio neutro, olvidando la intervención del autor sobre la imagen creada. Aún se tenía la suposición (quizás en distinto grado, según fuera el papel del intérprete y su capacidad de reflexión en torno a la imagen: fotógrafo, espectador, editor, etc.) de que la fotografía representaba un espejo fiel de la realidad, sin manipulaciones, sin intervenciones, ni significados preestablecidos que dirigieran la interpretación hacia una lectura determinada.

(...) la fotografía es vista como re-presentación de la naturaleza misma, como una copia sin mediaciones del mundo real. El medio mismo es considerado transparente. Las proposiciones llevadas por el medio no parecen tendenciosas, de ahí que se consideren verdaderas. Se ha supuesto que la fotografía contiene una esencia de significado primitivo, desprovisto de toda determinación cultural.<sup>13</sup>

Es cierto que esta no era una concepción única ya que varios fotógrafos creaban sus imágenes con una idea preconcebida del mensaje que querían transmitir o seleccionaban

---

<sup>11</sup> Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 8.

<sup>12</sup> Tratado desde la autora Pérez, Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido: icono y representación*. La Balsa de Medusa, Madrid, 1988, “En la interpretación del icono, el intérprete supone que esta relación entre la representación y el mundo es directa, eludiendo el hecho de la interposición de un modo específico de representación, de la notable pobreza de los lenguajes respecto de la realidad. Se produce una “naturalización” de los signos icónicos, es decir, se supone la transparencia del lenguaje de la imagen.”, p. 149. Ver también Roland Barthes, *Mitologías*, *Op. cit.* Para revisar la noción de “naturalizado”.

<sup>13</sup> Sekula, Alan, “On the invention of Photographic Meaning” en *Photography in Print*, Albuquerque, ed. Vicki Goldberg, University of New México Press, 1981, p. 452-453

la imagen más adecuada a un argumento personal, pero la tendencia de la fotografía a ser aceptada como un medio transparente era aprovechada principalmente por medios de comunicación para manipular la información acorde a una postura ideológica.

En 1976 aparece la traducción al español del libro de la fotógrafa francesa Gisèle Freund<sup>14</sup> *La Fotografía como Documento Social (Photographie et Société)*. Este fue uno de los pocos libros a los que se tenía fácil acceso en México a finales de los setenta y que aportaba argumentos de cierta importancia para la constitución de una reflexión sobre la imagen fotográfica que ante todo definía “documentación” como una estética de compromiso.

La temática de este texto apuntaba hacia un discurso social de la fotografía, lo mismo que el libro con textos compilados por el sociólogo Pierre Bourdieu, *La Fotografía. Un arte intermedio (Un Art Moyen, Essai sur les usages sociaux de la Photographie)*, editado en francés en 1965 pero traducido al español hasta 1979. Ninguno de estos autores hacen un análisis de la fotografía como signo y su capacidad de transformar o inducir a una lectura premeditada de la imagen. Su reflexión estaba lejos de poder conformar una teoría de la imagen pues no estaba referida al ámbito estético de la fotografía. Éste era, más bien, un estudio social sobre los usos de la fotografía y su impacto como fenómeno comercial.

Ya había sido traducido también al español, el artículo de Roland Barthes: “El mensaje fotográfico” publicado como capítulo en *La semiología* de 1976. Asimismo, aparece un año después en México, un artículo de Susan Sontag en la Revista de la Universidad de

---

<sup>14</sup> Gisèle Freund estuvo cercana al CMF desde el Primer Coloquio. Fue invitada a participar comentando la ponencia del cubano Mario García Joya “Relación entre Realidad y Estilos de la Fotografía en América Latina”.



México titulado “La fotografía como un fin en sí mismo”, que formaba parte de un texto de mayor extensión titulado *On Photography*<sup>15</sup>, aún sin traducción al español en esa época. Sin embargo, la existencia de estas publicaciones y algunas pocas más, no redime la escasez de textos sobre análisis, crítica, teoría e historia de la fotografía, menos aún los escritos o traducidos al español. Estas eran las débiles bases de un sustento teórico sobre la imagen fotográfica aún por conformarse en México.

En el país existieron, desde principios del siglo XX, escasos espacios donde se publicaban reflexiones en torno a la imagen fotográfica. Quienes publicaban no eran especialistas en el tema si no interesado en ámbito de la cultura en general, como Salvador Novo, y en extrañas ocasiones los mismos fotógrafos escribían acerca de su quehacer, como lo hizo Tina Modotti. Fue hasta la segunda mitad del siglo que esta práctica adquirió mayor constancia con pensadores, críticos y teóricos como Antonio Rodríguez (periodista portugués, nacionalizado mexicano en 1941), Carlos Monsiváis (escritor mexicano), Néstor García Canclini (teórico argentino, residiendo en México) y Lázaro Blanco (fotógrafo mexicano), entre otros. Sin embargo, embargo estas esporádicas reflexiones que normalmente aparecían en columnas de periódicos, no lograron consolidar un conjunto de argumentaciones que los llevara a sustentar una teoría propiamente fotográfica. Esta práctica reflexiva en torno a la imagen continúa siendo cotidiana pero sin alcanzar a establecer una teoría propia de Latinoamérica, nuestras referencias continúan siendo de pensadores norteamericanos y europeos.

---

<sup>15</sup> *On Photography* de Susan Sontag se publicó por primera como ensayo en la revista *October* en 1973 y en libro de pasta dura en 1977 por Farrar, Straus & Giroux, New York. Su primera edición en español apareció en 1980 por la editorial Edhasa, Barcelona.

**Construyendo una nueva visualidad:  
discursos de resistencia a través de la fotografía.**

La fotografía en México encuentra un momento importante en la década de 1970. En esta época de fuertes crisis sociales y fricciones políticas, surge un vasto campo de material visual noticioso a ser registrado, los medios impresos de comunicación cobran auge permitiendo a la fotografía integrarse al ámbito periodístico con una novedad: la imagen adquiriría voz propia, aunque delimitada por las restricciones y el control que sobre los medios continuaban ejerciendo las autoridades. Bajo la comanda de “compromiso social” (frase que se propagó rápidamente como el estandarte de la fotografía latinoamericana) el fotógrafo buscaba imágenes que reflejaran los acontecimientos diarios desde un punto de vista personal y crítico.

En el contexto periodístico se vuelven importantes tanto el vínculo entre la imagen y el texto, principalmente con el pie de foto en su función de “anclaje” o “relevo” (en términos de Roland Barthes)<sup>16</sup>, como el espacio en el que se inserta y es difundida la imagen (sea periódico, revista u otro medio impreso), mismo que al responder a una ideología determinada puede modificar tangencialmente su lectura.

Periódicos como el *UnomásUno*, fundado en la Ciudad de México en 1977, promovían la “libertad de expresión” como característica del nuevo periodismo emergente. Dadas las

---

<sup>16</sup> Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995. “(...) un *anclaje* de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, por medio del recurso de una nomenclatura, (...) el texto explicativo me ayuda a dar con el *nivel adecuado de percepción*; me permite acomodar, no sólo la vista, sino también la intelección”. (p. 36) El denominado *relevo*, en cambio “(...) no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen.” (p. 37)

condiciones en que surge este periódico a partir de la crisis de Excélsior<sup>17</sup>, se plantea como un órgano en abierta independencia del aparato gubernamental, con lo cual los fotógrafos retoman la importancia y reconocimiento que tuvieron en los años treinta, dejando de ser simples ilustradores de guiones controlados por las editoriales para asumir el papel de fotoperiodistas; nuevamente adquieren la responsabilidad de opinar a través de sus imágenes y a ser reconocidos por su capacidad de dar la noticia. En esta época ya era común dar crédito a los fotógrafos por sus imágenes, situación que en los treinta no lograba ser una condición del fotoperiodismo.

La trascendencia de una imagen foto periodística depende de la capacidad del fotógrafo o fotógrafa de fundir lo expresivo y lo informativo, de sintetizar en una fracción de segundo una imagen que capta la información del acontecimiento pero, al mismo tiempo, tiene una fuerza estética que hace que sea representativa de una experiencia más amplia.<sup>18</sup>

Los fotógrafos se sentían atraídos por los crudos eventos y aunque no se desarrollaran en el ámbito del fotoperiodismo sintieron la necesidad de registrar esos momentos ya que el medio con el cual trabajaban estaba respaldado por un aura de veracidad y transparencia, la fotografía se asumía como un arma de denuncia. Este era el contexto que se vivía cuando surgió el CMF. Este espacio permitió reunir imágenes de distintos países latinoamericanos pudiendo así encontrar una constante en la temática, la mayoría con contenido social como respuesta a los acontecimientos diarios. De aquí que considere incorrecto concebir la posibilidad de una construcción planeada y premeditada de un estilo propio de la fotografía

---

<sup>17</sup> Excélsior se funda el 18 de marzo de 1917 por Rafael Alducín Bedolla. En 1976 se da una escisión del grupo, siendo despedidos el director general Julio Scherer García y el gerente Hero Rodríguez Toro y saliendo con ellos Manuel Becerra Acosta, entonces subdirector y otras decenas de colaboradores.

<http://www.udem.edu.mx/agencia/historia/excelsiornuevo>

<sup>18</sup> Mraz, John, “Bienales de Fotoperiodismo. Desencuentros de gremios”, *Revista Cuartoscuro*, Año VIII, Número 51, noviembre.diciembre 2001, México, DF., p. 16.

latinoamericana a través del documentalismo, entendido como la fotografía de “compromiso social”. Este tipo de imágenes representaban en una época o con circunstancias específicas, el camino más viable a seguir, y no una imposición por parte de un gremio para poder establecer una cultura visual hegemónica de lo latinoamericano. El artista no puede evitar los efectos de la realidad sobre su obra y si el medio fotográfico es su herramienta, difícilmente escapará a la tentación de registrar eventos que suceden cotidianamente. Esa tarea era definida así por el fotógrafo y organizador Pedro Meyer:

El fotógrafo, consciente de su responsabilidad y atento a lo que lo rodea, no puede caer tan fácilmente en la escapatoria mental de prescindir de su ambiente (...) no quisiera dejar la impresión de que la única fotografía que vale sea la llamada de “denuncia social”; pero si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras tendrá que partir de la ineludible condición de la fotografía, es decir, de una realidad de la cual tomar sus imágenes. (...) Si aquí es donde escogimos producir, de América Latina, de las entrañas de estas tierras tendrán que surgir las imágenes que habremos de realizar.<sup>19</sup>

El énfasis en temas sociales era resultado de la realidad que se vivía y no una elección como búsqueda de identidad y distinción frente a las normas artísticas externas que regían mundialmente a la imagen. Sin embargo, esta situación que resultaba meramente circunstancial para el discurso fotográfico, fue aprovechado para comenzar a construir una visualidad y una imagen identitaria de lo latinoamericano en un momento en que la noción de identidad se encontraba desquebrajada. Esto era un intento por adquirir la independencia del dominio (principalmente económico pero también cultural) yanqui, así como de las represiones de los propios gobiernos que sin embargo respondían a intereses

---

<sup>19</sup> Meyer, Pedro, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.*, p. 8.

ajenos. Esa voluntad de hacer una obra que respondiera a su contexto es lo que, según Paolo Gasparini, estaba involucrado en la preferencia por la ambigüedad del objeto fotográfico más que la pura afición estética:

¿Puede la cámara dar fe de todo lo que quise que ella expresara? No quise dramatizar. No quise falsear la realidad. Ni por un momento me pasó por la cabeza hacer fotos bonitas. Quise que fueran leídas en el mismo contexto que yo las vi, que fueran referidas a la realidad que quería registrar. Pero de antemano sabía de las limitaciones de la imagen, que no logra expresar los momentos, las diversidades, que se congelan en un solo gesto, que pierde la historia que le subyace. La ley de la dialéctica detenida es la ambigüedad y la instantaneidad de la foto en una detención de la dialéctica, es la ambigüedad del producto.<sup>20</sup>

Ante la necesidad de mostrar los acontecimientos, evidenciar y denunciar las injusticias así como encontrar formas más expresivas pero verosímiles para acceder a diferentes grupos sociales, la imagen fotográfica adquiere una gran fuerza. Con sus tres niveles de representación: icónico, indexal y simbólico<sup>21</sup>, la imagen presenta ciertas ventajas para acceder en la conciencia con mayor facilidad que la palabra escrita. La imagen puede impactar desde el primer vistazo y permanecer en la memoria,<sup>22</sup> aunque la información que brinda resulta siempre limitada, su capacidad inmediata de asimilación no se cuestiona. Cada individuo se basa en referencias y conocimientos previos para construir el significado de una imagen, esto es, la lectura de una imagen será siempre subjetiva. La

---

<sup>20</sup> Gasparini, Paolo (Venezuela), comentario a la ponencia “La fotografía y los medios masivos de comunicación en América Latina”, *Hecho en Latinoamérica*, Memorias del 1er Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, DF. CMF, INBA, 1978, p. 59,

<sup>21</sup> Para consulta ver: Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2002 (1983).

<sup>22</sup> El impacto dependerá del grado de costumbre que tengamos en referencia a la imagen. Susan Sontag comenta: “Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías (...) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad.”, *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1981, p. 30.

imagen no registra evidencias, construye realidades. La única evidencia que una fotografía nos puede dar, es respecto a su estatuto indexal, es decir, un objeto tuvo que estar en frente de la cámara para poder ser registrado en el material fotosensible.

La realidad no puede ser considerada solamente como aquello que hace verdadera la totalidad de los enunciados científicos (...) La realidad se constituye principalmente en los procesos semióticos, en la medida que se conforma como objeto de signos o símbolos, pero también de índices o íconos. Es por medio del icono como se amplía nuestra conciencia del mundo y nuestra conciencia perceptiva.<sup>23</sup>

La capacidad de la fotografía por plasmar la realidad a partir de un prejuicio de veracidad, llevó a los fotógrafos a adquirir un compromiso de acción en circunstancias difíciles donde los acontecimientos eran acallados por quienes controlaban los medios. Sin poder abolir la subjetividad que rige cualquier manifestación humana, el fotógrafo asumía la responsabilidad de lo comunicado a través de sus imágenes, con mayor conciencia durante este periodo en que fácilmente se trastocaban las posturas políticas.

El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad (...) Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento.<sup>24</sup>

En el campo artístico la fotografía encuentra otras posibilidades de creación distintas al registro directo, utilizando el color, el montaje, la repetición, la abstracción y otras

---

<sup>23</sup> Pérez, Francisca, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>24</sup> Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 8.

estrategias. Sin embargo, fue menor la insistencia en la promoción, de este tipo de producción fotográfica por lo que no adquirió gran relevancia, viéndose obstruida en la proyección internacional por la fotografía social que cobraba importancia por la circunstancia sociopolítica en América Latina, su temática principal. El auge del documentalismo que se difundía como estandarte de esta zona continental, diluía el interés por otros géneros fotográficos, aunque los creadores fueran constantes en su producción. Como ejemplo se puede mencionar a Carlos Jurado, quien siendo pintor, en esos momentos dedicaba gran parte de su producción a técnicas alternativas de fotografía, tanto en la toma con cámaras estenopéicas<sup>25</sup> como en la impresión utilizando técnicas del siglo XIX como la goma bicromatada y la cianotipia.

Por su facilidad de asimilación y la libertad creativa que se concedió a sí misma, la fotografía encontró desde principios de los setenta, otro momento importante de desarrollo tanto en el ámbito artístico como en el periodístico. Esta época se podría concebir como el *Boom* de la fotografía en México pues se sucedieron importantes acontecimientos que reestructuraron el tratamiento de la imagen en nuestro país, dentro de ellos se reconoce como de gran relevancia la fundación del Consejo Mexicano de Fotografía.

Al armar este rompecabezas, puede hablarse, en efecto, de un *boom* de la fotografía en México. Pero no hay que confundirse; no se trata de un *boom american style*, es decir, netamente comercial, sino de un boom de producción y difusión de la fotografía artística.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ver Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de imágenes y el Unicornio*, México, Taller Leñateros, 1998. o en <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/jurado/libro/indsp.html>

<sup>26</sup> Mandoki, Katia, “Algunos acontecimientos importantes para la fotografía en 1980”, *Aspectos de la Fotografía en México*, Vol. 1, México, Federación Editorial Mexicana, 1981, p. 14.

### **La búsqueda de una producción artística identitaria a partir de la resistencia: el latinoamericanismo de izquierda.**

La noción de América Latina más allá de constituirse a partir de una delimitación geográfica, se identifica como una región con situaciones sociopolíticas y económicas similares. Muchos de estos países se encontraban en esta época en procesos de transformación política y cultural semejantes, lo cual los llevaba a generar vínculos estrechos de apoyo y unidad.

Comenzando la segunda mitad del siglo XX y en adelante, varios países de Latinoamérica sufrieron importantes cambios políticos que trajeron como consecuencia levantamientos armados de diversa índole.

En 1959 el general Fidel Castro protagoniza el golpe de estado contra Fulgencio Batista, esto significó el triunfo de la Revolución Cubana. Con este acontecimiento se generaría una nueva esperanza en la mentalidad de los países latinoamericanos por la lucha de independencia del imperialismo. Esto trajo como consecuencia varios movimientos armados, ocurridos la mayoría de ellos en la década de los setenta.

En Colombia a partir de 1964 comienza una serie de enfrentamientos entre militares y la guerrilla dirigida por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo (FARC-EP), la agrupación insurgente más antigua de Colombia. En Brasil se da un golpe militar en 1964 contra el presidente Joao Goulart, apoyados por E.U. con lo que se inicia una dictadura que durará hasta 1985. En Uruguay el 27 de junio de 1973 se realiza el golpe de estado para imponer un régimen militar que duraría hasta 1985, lo mismo



sucedería en Chile pocos meses después cuando el 11 de septiembre Augusto José Pinochet vence a Salvador Allende estableciendo una dictadura militar, gobernando hasta 1990. En Perú se da un golpe de estado en 1975 contra el presidente Juan Velasco de Alvarado realizado por el General Francisco Morales Bermúdez, presidente hasta 1980. Argentina vive el golpe de estado contra María Estela Martínez de Perón (Isabelita) encabezado por el Comandante Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976 (quien gobernó hasta 1981), imponiendo un aparato de control de la sociedad excesivamente represivo. Nicaragua comienza una Guerra civil en 1979 conocida como Revolución Sandinista, desatada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (apoyado económica y militarmente por Cuba y la URSS) en contra del gobierno de la familia Somoza que apoyados por Estados Unidos duraría varias décadas. El Salvador, con una historia de terrorismo y violencia ya de varios años, sufrió una Guerra civil en 1980. Casi todos los países de Latinoamérica estaban sufriendo guerras como consecuencia de una reestructuración política.<sup>27</sup> Las condiciones sociales generadas por estos actos, como los miles de desaparecidos, torturados y amenazados, estaban siendo acalladas. Esta represión necesitaba encontrar un camino de salida y denunciar los hechos.

El arte es una manifestación social con la característica de poder adquirir una actitud indiferente ante los sucesos circundantes. Sin embargo, en la década de los setenta en Latinoamérica frente a la implacable situación de amenaza política y militar que se vivía,

---

<sup>27</sup> Existe una amplia bibliografía sobre el tema de las dictaduras en América Latina, algunos son: Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 2004, Lozano, Lucrecia, *De Sandino al triunfo de la revolución*, Siglo XXI, 1989, Petras, James, *Estado y régimen en Latinoamérica*, Madrid, Revolución, 1987, Sandoval Rodríguez, Isaac, *Las crisis políticas latinoamericanas y el militarismo*, México, Siglo XXI, 1976, Carranza, Mario Esteban, *Las fuerzas armadas y el estado de excepción en América Latina*, México, Siglo XXI, 1978.

los artistas plásticos no se pudieron mantener ajenos a su circunstancia, y comenzarían a plasmar su postura ideológica en sus obras. Como planteó el crítico brasileño Federico Morais, parecía que radicalismo, cuestionamiento del arte y liberación regional corrían parejas en la misma intentona de fundar un arte revolucionario para América Latina:

Sólo mediante un cuestionamiento radical de cada uno de los componentes del sistema del arte y de la manera en que se relacionan entre sí y en la sociedad, podremos liberar al arte latinoamericano de su dependencia y, simultáneamente, ampliar su campo de acción como instrumento de conciencia revolucionaria.<sup>28</sup>

Partiendo de un sentimiento de identificación generado a partir de estos acontecimientos, en la década de los setenta comienzan a surgir en México agrupaciones artísticas con el fin de realizar obras de grandes dimensiones con mensajes contundentes, en su mayoría, con carga política. Con esta estrategia lograban captar la atención de diversos públicos haciéndolos a la vez partícipes de la obra misma al tener que interactuar con ella. Asimismo, teniendo el objetivo de recuperar el espacio público y distanciándose del limitado espacio de la galería, los artistas salen a la calle para adoptar paredes, construir tendedores, colgar mantas y manifestarse, buscando alcanzar a un público más amplio e invitándolo a incidir en la obra. Con estos gestos cuestionaban la creación individual y apuntaban a la crítica de la comercialización del arte, generando obra efímera, difícil de transportar y colocar en el mercado<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Morais, Federico, *Las artes plásticas y la América Latina: del trance a lo transitorio*, Casa de las Américas, Colección Nuestros Países, 1990. p. 3

<sup>29</sup> Para mayor información sobre este tema consultar Revista *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, INBA, núm. 24, mayo 1980; Sánchez, Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*, México, Navegantes de la comunicación gráfica, 2003; Mayer, Mónica, *Rosa Chillante*, CONACULTA, FONCA, Pinto mi Raya, 2004.

En esta época los fotógrafos ya mostraban intenciones de incursionar en el circuito artístico, prueba de ello fue su participación en la Bienal de Gráfica de 1977 que si bien no tuvo resultados favorables respecto a la aceptación de la fotografía, si derivaría en la creación de la Bienal de Fotografía en 1980. Por otro lado, la importante participación en la conformación del CMF de personajes ajenos a la práctica fotográfica, como fueron la crítica de arte Raquel Tibol y el artista Felipe Ehrenberg, demuestran el estrecho vínculo que se estaba propiciando entre ámbitos que anteriormente no hubieran encontrado compatibilidad.

En el ámbito cultural y social, entre constantes tensiones políticas, y a partir de los desplazamientos culturales generados por la Revolución Cubana, la filosofía marxista acaba por quedar filiada con una ideología latinoamericanista, entendida como proyecto de liberación frente al imperialismo dominante. Esto es aprovechado por los críticos de arte quienes comienzan a elaborar argumentos bajo un discurso marxista, buscando orientar la comprensión del arte como un producto social que, por ende, funge como sensibilizador de la sociedad.

Si lo que tenemos en común son nuestras dificultades, es natural que nuestro arte haga hincapié en una problemática regional, que es fundamentalmente política.<sup>30</sup>

La estética dominante de Europa y Norteamérica<sup>31</sup> estaba impulsando tanto a teóricos como a críticos de arte latinoamericanos a encontrar una construcción disímil en los discursos plásticos, que pudieran identificarse como propios de Latinoamérica. La

---

<sup>30</sup> Morais, Federico, *Op. cit.* p. 12

<sup>31</sup> Serge Guilbaut, en su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Editorial Mondadori, 1990, explica cómo siendo París el centro del arte occidental por años, pierde este importante lugar después de la Segunda Guerra Mundial. Es E.U.A. que al no haber sufrido tal debilitamiento político y económico que establece el nuevo centro del arte mundial en Nueva York.

tendencia en la crítica de arte comienza a adquirir una tónica de izquierda pues surgía dentro de un contexto de represión militar y movimientos armados, donde la identidad nacional se encontraba en crisis. Esta actitud era perceptible a nivel teórico con críticos como Marta Traba, Néstor García Canclini, Damián Bayón y Juan Acha, entre otros. En la práctica esta actitud se reflejaba no solo en las artes plásticas, sino también en la música popular (la canción de protesta, el folclorismo), el diseño gráfico (en carteles de propaganda), la caricatura, la novela, etc.

El arte no puede reemplazar a la política como medio de transformación social, pero (...) el arte ofrece siempre canales para que el conocimiento ideológico sea transmitido, visualizado, sentido hasta corporalizado. Si bien el arte no es un hecho estrictamente político, en el sentido de que no produce como efecto la toma del poder, sus diversos procedimientos de representación de las relaciones sociales y de actuación en ellas dan la posibilidad de intervenir analógica o simbólicamente en la transformación del sistema social. El sentido político más radical del arte socializado es el de producir, en vez de espectadores, actores críticos: en vez de la catarsis o el mero inconformismo, una imaginación capaz de ensayar acciones eficaces.<sup>32</sup>

Frente a las circunstancias sociopolíticas e inconformes con los gobiernos normativos y represivos, el arte latinoamericano desarrolló un discurso plástico que buscaba reflejar una postura política.

El arte politizado no sólo blandirá imágenes que denuncian las injusticias sociales, sino que también desfetichizará el arte y formará conciencia social y artísticamente revolucionaria. El Estado, por su parte, seguirá sobrevalorando

---

<sup>32</sup> García Canclini, Néstor, “¿Qué se puede cambiar a través del arte?” *Revista Plural, Crítica, Arte, Literatura*. Publicación mensual de Excélsior, México, Segunda época, Vol. VI, núm. 71, 1977, p. 74.

el arte culto y contrarrestará los ataques de la izquierda con la industria cultural, los persuasivos medios de comunicación.<sup>33</sup>

En México desde la década de los años veinte, bajo la directriz de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón, a través del movimiento muralista se había establecido un tipo de representación a favor de los obreros, campesinos e indígenas, buscando una iconografía de fácil lectura para acercarse a las masas en muchos casos analfabetas, a fin de fungir como arte de divulgación de la historia nacional y de las condiciones sociales de los diversos grupos. Sin embargo, este imaginario pronto encontró su lugar como el arte oficial, diluyendo la posibilidad de representar un arte de resistencia.

(...) hay que considerar el triunfo del realismo latinoamericano como el “triunfo de un mundo moral”: el del sufrimiento y las luchas de las poblaciones dolidas de esos países, y el de una actitud moral: la de los artistas que fueron capaces de verlas y de sumarse a ellas. Pero no fue, de ninguna manera, el triunfo de una tendencia artística. Se trataba de *esa* forma para *ese* tema. (...) Y acaso su auge no habría sido el mismo si la institucionalización de la Revolución Mexicana no hubiera fomentado el muralismo histórico y anecdótico, con lo cual se oficializó ése que comenzó siendo un arte batallador y militante.<sup>34</sup>

Cincuenta años después imperaba nuevamente la necesidad de generar en la obra artística características que la identificaran como un arte de izquierda, que hablara del pueblo y para el pueblo, que fuera expresión de una comunidad y no de un gobierno. Si bien era un momento en que el arte geometrismo adquiría gran auge, contando con grandes creadores

<sup>33</sup> Acha, Juan, “El arte entre la revolución social y cultural”, *Revista Plural, Crítica, Arte, Literatura*. Publicación mensual de Excelsior, México, Segunda época, Vol., XIII-II, núm. 146, 1983, p. 54.

<sup>34</sup> Bayón, Damián, *América Latina en las artes*, México, Siglo XXI, 1974, p. 212

ya consagrados como Goeritz, Felguérez, Rojo, entre otros; este ámbito quedaba circunscrito al circuito de galerías y museos pues no era un arte que buscara tener un efecto en el pueblo. Fueron más bien los artistas emergentes, jóvenes inconformes con el limitado panorama que se les presentaba tanto a nivel artístico como a nivel social y político, los que comenzarían a proponer un arte de izquierda.

A partir de 1968, después de la matanza de Tlatelolco, debido al choque que esto había representado en la conciencia nacional, fue creciendo la necesidad de encontrar vías alternas de comunicación que permitieran la libre manifestación en un momento de fuerte represión de la información. Esto impulsó a artistas y fotógrafos jóvenes a trastocar los límites del arte como objeto estético y transformarlo en un arte político, un arte “comprometido” con la sociedad. Como ejemplo se puede señalar el Salón Independiente<sup>35</sup> y las diversas manifestaciones de los llamados *Grupos* que incursionaron en el arte efímero y el performance.

En México (...) el desgaste político del país, el alza del marxismo como verdad única, la situación de pobreza creciente y las represiones, encabezadas por la matanza de Tlatelolco en 1968, así como lo que sucedía en otras partes de América Latina, justificaron que a menudo los grupos y las alternativas de los años setenta resultaran fuertemente ideologizados y politizados, con referencia a situaciones locales concretas.<sup>36</sup>

En esos discursos de la izquierda, México se hermanaba con los demás países de Latinoamérica para conformar una sola voz frente al imperialismo, encontrándose así, ante

---

<sup>35</sup> El Salón Independiente se convocó anualmente durante tres años hasta su disolución en 1971. Surge como una alternativa frente al certamen de carácter oficial: el Salón Solar, organizado por el INBA en 1968 aprovechando el auge turístico debido a los Juegos Olímpicos.

<sup>36</sup> Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Lecturas Mexicanas, México, CONACULTA, 2000, p. 63-64.

dos ejes de acción. Por un lado construía un nuevo ser nacional para solventar las problemáticas internas del país; y por otro, construía su ser latinoamericano pues así lo demandaban las circunstancias internacionales. La identidad nacional habría de reconstruirse mediante la lucha revolucionaria.

## **Un acercamiento a la identidad latinoamericana a partir de la fotografía**

La atención internacional estaba puesta en América Latina debido a la tensión política que vivían varios países de la región, por lo que no es de extrañar que surgiera la inquietud en Europa y Norteamérica por conocer la *fotografía latinoamericana*, imaginada como un “conjunto homogéneo” con características propias, concepción que estaba lejos de la realidad artística y social latinoamericana donde las culturas son tan disímiles, presentando solo una característica en común: ser países producto de la Conquista Europea que comparten lenguas de origen romance.

Entre nuestros fotógrafos, en ese nivel de creación, ha ido desarrollándose una actitud común ante ciertos problemas que, independientemente que pueda identificarse con una forma concreta de expresión, es algo que va más allá del quehacer fotográfico, y que tiene mucho que ver con el desarrollo de una conciencia latinoamericanista, y es lo que viene aportando cierta coherencia entre las diferentes fotografías nacionales del Continente.<sup>37</sup>

En Latinoamérica se comienza a construir de manera consciente y apostando a una misión común, tanto por parte de los artistas como de los promotores (gobierno y galerías) una imagen que los identificara, tratando de tomar distancia de lo que hasta entonces había sido el estereotipo de “lo latinoamericano” (la pobreza disfrazada de exótica y folclórica): una imagen fabricada a partir de los estándares establecidos por autoridades externas que rigen las normas artísticas internacionales, siendo en ese momento E.U. el principal ejemplo.

---

<sup>37</sup> García Joya, Mario, “Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina” *Hecho en Latinoamérica, Op. cit.* p. 16.



Condicionados como estamos por imágenes iconográficas de otras latitudes no llegamos a descubrir nuestra propia identidad, aquello que nos identifique y diferencie de manera singular. (...) Ese fotógrafo, que supone estar creando imágenes propias, lleva en el subconsciente el impacto acumulativo de todo lo visto en las publicaciones procedentes de Estados Unidos o de Europa.<sup>38</sup>

Asimismo, debido a las difíciles condiciones sociopolíticas que se vivían, la fotografía en América Latina comienza a adquirir una función social siendo utilizada como testimonio de lo acontecido, ya sea como llamada de alerta o de auxilio en el extranjero, y también, porqué no, de promoción. De aquí que se generalizara un estilo fotográfico latinoamericano claramente documentalista (entendiendo este género como vertiente del fotoperiodismo de acuerdo a lo mencionado anteriormente) como si fuera el único tipo de producción. Lo que se entendía por latinoamericano no era otra cosa que la representación de la revolución social regional, particularmente centrada en la gesta de la Revolución Cubana. Así lo afirmarán escritores como Edmundo Desnoes:

Las fotos de la Revolución Mexicana crearon a principios de nuestro siglo la más poderosa imagen mundial de América Latina. El campesino de un país se convirtió en símbolo de un continente al reproducirse por todo el mundo las fotos y los grabados de los humildes peones armados de México. Después de la revolución, a todo lo largo de más de cuarenta años, el sombrero de ala ancha y el vestido suelto de pantalón blanco se convirtieron en la representación universal del latinoamericano, fuera cubano o brasileño, peruano o argentino. Una imagen local se generalizó. (...) No fue hasta la Revolución Cubana que una nueva imagen de América Latina recorrió el mundo en fotografías.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Meyer, Pedro, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p. 6.

<sup>39</sup> Desnoes, Edmundo, "La imagen fotográfica del subdesarrollo", La Habana, *Casa de las Américas*, año VI, no. 34, 1969, referencia en: <http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Expresion.html>

En la década de los setenta, con el cuerpo socio-político de gran parte del continente en crisis, la fotografía aunada a la cultura popular y al arte emergente (performance, instalaciones, arte colectivo, arte efímero, etc.) constituyó un paso importante en la construcción de una nueva imagen de identidad de lo latinoamericano.

A manera de proyecto personal el fotógrafo venezolano Paolo Gasparini había concebido una fotografía que identificara a América Latina como un conjunto de naciones con características compartidas. En 1972 aparece su libro *Para verte mejor, América Latina*<sup>40</sup> con fotografías tomadas en diversos países y textos del cubano Edmundo Desnoes. Este libro representa la primera aproximación publicada a manera de conjunto, de una construcción visual de la imagen del “latinoamericano”, a partir de una mirada propia, donde el fotógrafo perteneciente al ámbito retratado, se identifica con sus imágenes. Esta coincidencia se sostiene solo desde el punto de vista cultural respecto a otros trabajos realizados anteriormente por fotógrafos extranjeros (como Hugo Brehme, Gertrude Dudy Blom, Henry Cartier Bresson, Bernice Kolko, entre otros). Sin embargo la situación económica del fotógrafo dista mucho de ser semejante a la de los sujetos retratados. Por lo tanto no se puede hablar de identificación desde este ámbito, por lo que sigue siendo un registro alienado.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Gasparini, Paolo, *Para verte mejor, América Latina*, México, Siglo XXI, 1972.

<sup>41</sup> En la década de los noventa Carlota Duarte comienza un proyecto de fotografía realizada por indígenas chiapanecos en su comunidad. Resultado de este proyecto es el trabajo de Maruch Sántiz (publicado con el título *Creencias*, México, Casa de las Imágenes, Ciesas, 1998.), que si bien parte de una plena identificación entre el fotógrafo y lo retratado, existe sin embargo, la dirección de Duarte, como agente externo que promueve y brinda el conocimiento técnico, estético y conceptual. Dejo pendiente el cuestionamiento acerca de un trabajo documental que pueda considerarse plenamente integrado, alejado de un ojo externo que analiza y desmenuza desde un bagaje cultural ajeno o distante al del fotografiado.

De entre los países latinoamericanos es México quién responde al llamado para buscar una respuesta a estos problemas de identidad y a su representación visual<sup>42</sup> convocando al *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*<sup>43</sup> en 1978 a través del Consejo Mexicano de Fotografía con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Como que había una especie de sed latente que México supo interpretar...  
como en tantos países había limitaciones en la libertad de expresión...<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Otros países latinoamericanos también iban conformando representaciones icónicas sobresalientes pero en respuesta de una problemática sociopolítica que en consecuencia generaba un arte de resistencia más que identitario, como ejemplo tenemos el movimiento conocido como “siluetazo” en Argentina. Ver: Amigo Cerisola, Roberto, “Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos”, *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 259-288.

<sup>43</sup> El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía se realizó del 11 al 19 de mayo de 1978 organizado por el CMF bajo los auspicios del INBA y la SEP.

<sup>44</sup> Entrevista a Raquel Tibol realizada el 29 junio 2006 a las 17 hrs. En la Col. Anzures, México, DF.

## **El Consejo Mexicano de Fotografía.**

Si bien no existe una institución que pueda considerarse antecedente directo del CMF que apuntara hacia objetivos y tácticas de acción similares, desde principios del siglo XX en México, comenzaron a formarse agrupaciones<sup>45</sup> de fotógrafos con los más diversos objetivos. El Club Fotográfico Mexicano fundado en 1945 por Mario Zárate, Francisco Vives, López Aguado, Ángel Ituarte y Enrique Segarra, tuvo cierto vínculo con el CMF ya que de él se deslindaron varios miembros que se reencontrarían en este nuevo espacio. Sin embargo, la búsqueda del Club Fotográfico apuntaba hacia una formulación estética en las fotografías que acentuara su artisticidad. Su concepción sobre la imagen distaba mucho de los argumentos que fomentaría posteriormente el Consejo, fundamentados en un análisis mucho más conceptual.

La proliferación de fotos donde el lumpen duerme o camina junto a una pared carcomida – a mayor textura y color, más fotografiable- (...) Los torpes montajes, superposiciones, puestas de sol, trucos de empalmes y recortes, y distorsiones del color en los que se detecta el esfuerzo inaudito del fotógrafo por sorprender y competir con la pintura para sentirse “artista”. Y como corolario, las colecciones aberrantes y cursis salidas de los clubes fotográficos.<sup>46</sup>

A pesar de su falta de insistencia por construir imágenes con un contenido que permitiera una reflexión más profunda, el CFM fue por mucho tiempo aval de la producción

---

<sup>45</sup> En 1904 se funda la *Sociedad fotográfica de Profesionales y Aficionados*. En 1912 Agustín Víctor Casasola funda la Agencia de Información Gráfica y en 1920 Enrique Díaz funda la *Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa*. En 1926 surge la *Asociación de Fotógrafos de México*, entre otros. (La fecha de varias agrupaciones, así como de diversos eventos en la historia de la Fotografía en México están registrados en una cronología detectada por la autora a partir de diversas fuentes).

<sup>46</sup> López, Nacho, comentario a la ponencia “La Fotografía Social: Testimonio o Cliché” presentada por Cornell Capa, *Hecho en Latinoamérica. op. cit.*, p. 40.

fotográfica en México, estableciendo por lo menos durante diez años, una tendencia formalista y estetizante de la fotografía.

En el Club se manejaban aquellas tendencias que otorgaban a la imagen características llamativas. Altos contrastes, (...) en gran tamaño y presentación en bastidores de madera. (...). Todavía en los años sesenta, parecía que todo fotógrafo cuya obra fuera meritoria debía tener su primer contacto con la fotografía en el Club Fotográfico de México.<sup>47</sup>

Tanto Pedro Meyer como Lázaro Blanco, fundadores del Consejo Mexicano de Fotografía, habían pertenecido al Club, aunque en distintas épocas. Esta experiencia les permitió definir objetivos claros en la nueva agrupación proyectada, conociendo de antemano aquello que no querían representar.

Meyer decepcionado del funcionamiento del Club y agotado de las temáticas superficiales, se retira junto con otros miembros para fundar el *Grupo Arte Fotográfico* en 1963. Los intereses de esta agrupación muestran similitudes con el CMF; su intención versaba en generar imágenes con niveles de lectura más allá de una pura composición estetizante. Entre sus actividades, el GAF invitó a fotógrafos extranjeros a dar charlas, promovieron exposiciones de fotografía y desarrollaron una novedosa manera de presentar el trabajo de manera organizada en “portafolios fotográficos”. Finalmente, el grupo se desgastó por falta de compromiso con el objetivo primordial: la fotografía.

El GAF estuvo muy activo durante un par de años y entonces eso degeneró en que nos reuníamos en casa de alguien y era preparar comida para todos y ver quien preparaba mejor comida y al rato ya no era lo que debería haber sido,

---

<sup>47</sup> Blanco, Lázaro, “La fotografía como fotografía” en *México en el Arte*, México, núm. 2, INBA, otoño 1983, p. 73.

tampoco teníamos una sede. (...) estoy interesado en la fotografía no en un club social.<sup>48</sup>

Lázaro Blanco por su parte, ingresa al Club en 1966 con un conocimiento muy vago sobre fotografía, tan solo lo que había aprendido casi de manera autodidacta en el laboratorio de la Facultad de Física de la UNAM (siendo su carrera profesional la de Físico-matemático). Pronto comenzó a reflexionar sobre la función de la imagen más allá de su apariencia estética y estos intereses lo alejaron del Club así como un nuevo empleo, en 1968, coordinando el pool de fotógrafos internacionales en los Juegos Olímpicos.

Comprometido con su profesión, inicia en el mismo año en la Casa del Lago<sup>49</sup>, espacio para la divulgación y promoción cultural perteneciente a la UNAM, el primer taller de fotografía en México. Este sería durante años el único espacio que atendería el ámbito de la enseñanza de la técnica, historia y teoría fotográfica. En 1973 en la misma sede, se inaugura la primer galería dedicada exclusivamente a obra fotográfica, pensando en condiciones específicas para el tratamiento de la imagen, tales como iluminación, montaje, soportes, etc. Características que difícilmente se consideraban como necesidades especiales para la exhibición de la fotografía pues era un momento en que ésta no era apreciada como obra artística. Fue en una exposición en esta galería donde Blanco conoció a Pedro Meyer y juntos comenzarían a detectar ciertas inquietudes en el ámbito fotográfico y a proponer soluciones viables.

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada a Pedro Meyer el 27 de junio del 2006 a las 17 hrs. En Coyoacán, México, DF.

<sup>49</sup> La Casa del Lago es el primer centro de extensión de la cultura de la Universidad Nacional Autónoma de México fundado fuera del campus universitario en 1959. Se encuentra dentro del Bosque de Chapultepec. [http://www.casadellago.unam.mx/htm/f\\_casa.htm](http://www.casadellago.unam.mx/htm/f_casa.htm)

Realmente no teníamos muy clara la idea de qué se podía hacer pero si pensábamos que se tenía que hacer algo porque no había una aceptación y una difusión suficiente para la fotografía, pero para la “buena fotografía”; y yo creo que eso fue lo que nos unió a Pedro y a mi, que veíamos que lo que llamábamos la buena fotografía no tenía buen tratamiento aquí en México.<sup>50</sup>

Otra participante sumamente activa fue la crítica de arte Raquel Tibol, amiga cercana de Pedro Meyer, quien por su parte detectaba la necesidad de atender de manera seria la cuestiones teóricas e históricas en el campo fotográfico. Su versión sobre los inicios del CMF es la siguiente:

Pedro había hecho un viaje a EU y en conversaciones en la OEA (Organización de Estados Americanos) (...) le surgió la idea de hacer una exposición de fotografía latinoamericana. Regresó de EU, nos reunimos, me cuenta esto y me dice: “Me parece buena idea, ¿quieres participar?” Le dije contigo si, con la OEA no. Entonces lo pensó y se decidió por mi y no por la OEA. Entonces fue cuando nos reunimos.<sup>51</sup>

Si bien fueron Pedro Meyer, Lázaro Blanco y Raquel Tibol quienes esbozaron el primer proyecto exitoso en torno a la situación de la fotografía en México y América Latina, fue un conjunto de visiones disímiles de individuos<sup>52</sup> con diversas formas de entender la imagen lo que permitió darle solidez; intentando mantener y desarrollar como objetivo común el fomento al estudio, análisis y práctica de la actividad fotográfica.

---

<sup>50</sup> Entrevista realizada a Lázaro Blanco el 31 de octubre del 2006 a las 12 hrs. En la col. Tlaxpana, México, DF.

<sup>51</sup> Entrevista realizada a Raquel Tibol. *Op. cit.*

<sup>52</sup> Otros participantes que formaron parte del CMF en sus primeros años de actividades fueron: Rodrigo Moya, Pedro Span, Jesús Sánchez Uribe, Herminia Dosal, Julieta Giménez Cacho, Miguel y Felipe Ehrenberg, Jorge Westendarp, Lourdes Grobet, Renata Von Hanffstengel, Anibal Angulo, José Luis Neyra, Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López, Antonio Rodríguez, Marco Aurelio Vasconcelos.

En la primer acta de reunión del día 17 de febrero de 1977 se mencionan como integrantes a Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Raquel Tibol, así como al fotógrafo Enrique Franco y a Jorge Alberto Manrique, historiador de arte y entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Pronto se unirían el artista Felipe Ehrenberg y los fotógrafos: Julieta Giménez Cacho, Nacho López, Rodrigo Moya, José Luis Neyra, Pedro Span y Aníbal Angulo, entre otros. Sin poner el mismo ánimo y compromiso de entrega, todos fueron parte importante para la consolidación del proyecto. Personas de otras áreas invitadas a las primeras reuniones organizativas fueron Ida Rodríguez Prampolini, historiadora de arte; Carla Stellweg, editora de la revista *Artes Visuales* y Yolanda Sierra de la Galería Pro-arte, entre otros. Dato importante pues nos indica una fuerte intención paralela al proyecto latinoamericanista: insertar la fotografía en el ámbito artístico y en el mercado internacional.

El acta formal y legal constitutiva del Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. se firma el 19 de enero de 1978<sup>53</sup> conformando la mesa directiva de la siguiente manera: Pedro Meyer, Presidente; Lázaro Blanco, Vicepresidente; Julieta Giménez Cacho, Secretaria; Marco Aurelio Vasconcelos, Tesorero; y José Luis Neyra, Comisario.

Se establecieron los siguientes objetivos:

1. Apoyar a todos aquellos prácticos y teóricos de la fotografía que deseen y gusten promover la obra y creación fotográfica en México mediante:
  - Talleres teóricos y prácticos.
  - El incremento de publicaciones fotográficas en libros, revistas y medios masivos de reproducción.

---

<sup>53</sup> Rodríguez, José Antonio, Citado en “Otras luces, otras actividades”, Revista *Memoria de Papel*, año 2, México, núm. 3, abril 1992. p. 14. El acta notarial se puede consultar en [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)



- El desarrollo de un centro de documentación fotográfica de la obra contemporánea nacional y la obra sobre México realizada en el pasado, sea por mexicanos o por extranjeros.
  - La documentación del quehacer fotográfico mexicano.
2. Apoyar los esfuerzos y creaciones fotográficas tendientes a resaltar y exaltar los aspectos humanistas de ellas.
  3. Extender los vínculos de unión entre los prácticos, teóricos y críticos de la fotografía de América Latina, Antillas, chicanos y puertorriqueños.
  4. Llevar la fotografía latinoamericana al mundo entero.<sup>54</sup>

Frente a la necesidad de conseguir un respaldo institucional ajeno a intereses políticos, o ideológicos y que mantuviera una postura antiimperialista, se pensó inicialmente en solicitar el auspicio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin embargo el primer apoyo lo encontraron a través del licenciado Víctor Flores Olea, Subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública, quien compartía el gusto por la fotografía, siendo el mismo fotógrafo. Fue el quien llevó a cabo la gestión institucional ante el licenciado Juan José Bremer, director del Instituto Nacional de Bellas Artes. En un principio, el apoyo brindado por el INBA constaba en el respaldo institucional únicamente, ya que el subsidio con el que contaron hasta su cierre definitivo pudo entrar en vigor solamente un año después de constituido legalmente el CMF.

---

<sup>54</sup> *Requisitos para ingresar al Consejo Mexicano de Fotografía*, “Algunas respuestas a las preguntas sobre el “Consejo Mexicano de Fotografía”, en archivo en línea de Pedro Meyer, [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com). Del Acta Constitutiva del 16 de enero de 1978, con la escritura No. 8634, ante notario público.

(...) como la capacidad de organización del CMF estaba ya firmemente establecida a partir del Coloquio, funcionarios del INBA firmaron un convenio de subsidio para que pudiesen sufragar los gastos de todo lo relativo al desarrollo fotográfico del país. Este convenio fue firmado el 4 de enero de 1979.<sup>55</sup>

Cuando el Consejo Mexicano de Fotografía aún no cumplía un año de su creación, lograron con un arduo y constante trabajo de equipo inaugurar el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México el 11 de mayo de 1978.

Aunque fuera el Consejo *Mexicano* de Fotografía y en un principio se propusieran como objetivo primario la realización de una exposición de fotografía realizada en México, al parecer tanto las circunstancias internacionales que demandaban conocer la producción latinoamericana, como el ánimo de proyección internacional, los llevaría directamente a plantear este primer coloquio bajo la plataforma de lo Latinoamericano. Postergando el Primer Coloquio Nacional de Fotografía para el año de 1984 a realizarse en la ciudad de Pachuca en Hidalgo.

---

<sup>55</sup> Castillo Mireles, Ricardo, "Sin Subsidio ,el Consejo Mexicano de Fotografía", Periódico Excélsior, sección B, 25 de enero de 1980, México, p. 6. Este Convenio no se pudo cumplir por falta de presupuesto en el INBA por lo que se firma un segundo convenio el 19 octubre de 1979.

## Adquiriendo un espacio propio

La convocatoria para el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* apareció en México a través de los diarios en octubre y consecutivamente fue apareciendo en diversos países de Latinoamérica. El día 31 de enero de 1978 era la fecha límite para el envío de obras. Éstas se tenían que dirigir al apartado postal 10-670. El CMF aún no contaba con un espacio propio y este era el único vehículo para recibir la correspondencia de la convocatoria respecto al directorio de fotógrafos latinoamericanos<sup>56</sup> y la obra fotográfica participante.

Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno y miembro del jurado seleccionador para la Primer Muestra Latinoamericana de Fotografía, les brindó su apoyo proporcionándoles un espacio físico donde gestionar y coordinar todo lo necesario para la organización del evento. El CMF contó con la sala IV del MAM durante todo el proceso de recepción de material y hasta el momento de la exhibición.

Fue hasta 1980 que, apoyados por el INBA, pudieron rentar un espacio en la calle de Tehuantepec 214 en la colonia Roma Sur, espacio que se conoció como *La Casa de la Fotografía*. Fue inaugurada el 8 de julio de 1980, siendo director del CMF Pedro Meyer, con dos muestras fotográfica enmarcadas bajo el título: “Dos momentos revolucionarios: México y Cuba” con imágenes de la revolución mexicana, pertenecientes al Archivo Casasola y obra de doce fotógrafos cubanos de la época de los inicios de la revolución en Cuba. *La Casa de la Fotografía* sería la sede del CMF por 8 años.

---

<sup>56</sup> “Partiendo de un directorio de apenas unos 15 nombres (...) se incrementó este directorio a unos mil nombres de fotógrafos y teóricos interesados en nuestra actividad.” Punto número 2 de los éxitos y resultados alcanzados. Pedro Meyer, mecanograma, “Balance del Coloquio”, p. 4, diciembre 1978, [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)

El espacio contaba con tres galerías de exposición donde además se organizaban talleres, presentaciones de libros, audiovisuales, conferencias y mesas redondas. La sede ofrecía los servicios de laboratorio fotográfico, de montaje especial para galería y venta de obra, con lo cual se pretendía: difundir la fotografía en su calidad de obra artística generando conciencia estética fotográfica en el público y promoviéndola como artículo susceptible a adquirir un valor de mercado. Ante esto Katya Mandoki comenta:

En un medio que convierte la producción artística en mercancía, el CMF abre un centro que, al mismo tiempo que exhibe obras como servicio cultural y dinámico, las hace circular como productos para el mercado con una garantía de calidad que ningún crítico en lo individual podría dar, pues se trata de un grupo de productores, y por lo tanto de los más idóneos conocedores, el que respalda la obra expuesta.<sup>57</sup>

Esta actitud no dejaba de lado la función de la fotografía como vehículo de información y herramienta de transformación de la sociedad. Temas sobre los cuales se insistió durante el Primer Coloquio y que se adoptaron en una noción generalizada, hasta cierto grado, como tareas del fotógrafo latinoamericano.

Estamos conscientes que el propósito fundamental de nuestros esfuerzos colectivos no está encaminado a impulsar la fotografía como una mercancía, como tampoco abandonaremos la oportunidad de asumir una actitud progresista (...) Nuestras metas son las de enriquecer y difundir los conceptos sobre la fotografía como medio de expresión creativa. Estas metas nos definen

---

<sup>57</sup> Mandoki, Katya, "Algunos acontecimientos importantes para la fotografía en 1980", en *Aspectos de la Fotografía en México*, México, Federación Editorial Mexicana, 1981. p. 46.

con claridad frente a un arte sin compromiso, un arte por el arte, que termina por enajenar al hombre al impedirle un vínculo social sólido.<sup>58</sup>

Es interesante notar la manera en que el proyecto se pudo consolidar como una *causa común* por la fotografía mexicana, donde ni la institución ni los personajes fundadores fueron el motor para el buen funcionamiento de este engranaje, sino el proyecto mismo. De aquí que no alcanzara a debilitarse por el abandono constante de los miembros ni tampoco a desestabilizarse con el ingreso de nuevos participantes. Esta característica fue favorable únicamente durante los primeros años, pues no se salvaría de un cierre absoluto después de casi tres décadas de actividades. El deterioro paulatino se hizo evidente a partir del despojo de su sede, *La Casa de la Fotografía* en 1989<sup>59</sup>, ante lo cual comentó quien fuera el primer presidente oficial del CMF:

(...) un CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA humillado y despojado de su sede, con todos sus muy valiosos e insustituibles bienes, regados por la calle merced al desalojo obligado de sus instalaciones. (...) Si bien la gestión del actual presidente, José Luis Neyra, es todo un homenaje a la mediocridad administrativa, la responsabilidad de la presente crisis ciertamente no es solo suya. Existe una mesa directiva (Vicente Guijosa, Agustín Martínez Castro, Vida Yovanovich, Gilberto Chen, Enrique Bostelmann, Isaac Sigal y Armando Cristeto), que a su vez encontraron una gran comodidad en presentarse como víctimas de su presidente, antes que co-gestores responsables de una administración de la que han formado parte.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> “Actividades del CMF, Políticas de exhibición para la Casa de la Fotografía”, Boletín No. 1 del CMF, Año 1, septiembre-octubre, 1980, México, DF., p.6.

<sup>59</sup> La Casa de la Fotografía se funda el 8 de julio de 1980 en Tehuantepec 218 bajo la dirección de Pedro Meyer y el auspicio del INBA.

<sup>60</sup> Meyer, Pedro, “¿Y la fotografía?... en la calle!”, mecanograma fechado en 1989. Archivo del autor. [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com), p. 1-2. No me extenderé en este acontecimiento ni en dar palabra a los participantes

La enorme difusión que logró obtener el CMF hasta mediados de la década de los ochenta, poco a poco fue disminuyendo hasta convertirse en una institución deteriorada. Lo que se pudo conocer a partir de la década de los noventa, fueron tan solo vagas alusiones de lo que fuera en su momento una importante agrupación del gremio fotográfico en que logró consolidarse en 1978. Si bien el CMF existió oficialmente hasta el año 2006<sup>61</sup>, sus logros importantes fueron alcanzados en los primeros cinco o siete años de labores, época durante la cual lograron llevar a cabo dos coloquios latinoamericanos de Fotografía, ambos en México coordinados por el CMF. El tercero se realizó en la Habana, Cuba en 1984 formando parte del comité de organización Pedro Meyer y Aníbal Angulo, entonces presidente del CMF. El mismo año se realizó el Primer Coloquio Nacional de Fotografía Mexicana en Pachuca, Hidalgo, evento promovido también por el CMF.

---

ya que absolutamente todos los mencionados a excepción del autor del texto, es decir, Pedro Meyer, son parte de otro periodo ajeno a esta investigación.

<sup>61</sup> Raquel Tíbol, aún involucrada en lo que respecta al CMF comenta: “(...) Adolfo fotógrafo que me invita a lo que era el Consejo, a un changarro mugroso, espantoso y quería que participara yo en una mesa mugrosa. Le dije yo “¿en este mugrero de telarañas y de polvo, con desprestigio total del CMF?, ¿esto hay que cerrarlo!” Y empecé a llamar a gentes y se hizo una reunión amplísima y quedaron encargados Julieta Giménez Cacho y Pedro junto con el director del Centro de la Imagen, Castellanos, para hacer todos los trámites frente al INBA.” Entrevista. *Op. cit.*

## La gestión de Pedro Meyer

La divulgación de la fotografía a partir de 1979 le debe a Pedro Meyer muchas buenas y oportunas iniciativas, motivadas casi todas ellas en una reafirmación de la conciencia de ser mexicano y latinoamericano.<sup>62</sup>

Pedro Meyer es una pieza fundamental en la fundación del CMF a pesar de haber sido calificado, por algunos de sus colegas y contemporáneos, durante su gestión en la dirección, de autoritario, de dictador de una línea de trabajo específica o “muy pesado”; opiniones en ocasiones compartidas que llevaron a muchos fotógrafos a tomar distancia del Consejo abandonándolo definitivamente o negándose a la posibilidad de integrarse a él.

(...) ya en aquel entonces habían muchos grupos, (...) decían que nosotros nada más defendíamos la fotografía documental y entonces uno de esos líderes de oposición era Miguel Fematt. Hace poco me confiesa: “yo nunca platicué contigo, una vez yo traté de hablar contigo y me dijeron que estabas muy ocupado y dije, no estos tipos son muy pesados”, y ya me explicó que agarró eso como bandera para irse por otra parte porque nunca habló conmigo de hecho.<sup>63</sup>

Meyer reunía ciertas condiciones que le ayudaron a lograr una organización efectiva para sostener tan ambicioso proyecto; motivado por inquietudes personales aunado a su visión empresarial y a las posibilidades de desplazamiento dadas por una condición socioeconómica acomodada, pudo vislumbrar la dirección de la fotografía latinoamericana y promoverla a niveles que sólo se habían alcanzado en Europa y Norteamérica.

Constantes viajes a diversos países le permitieron establecer contacto con personajes y lugares

---

<sup>62</sup> Tibol, Raquel, *Episodios Fotográficos*, *Op. cit.* p. 293.

<sup>63</sup> Miguel Fematt fue uno de los primeros integrantes de *Fotógrafos Independientes*. Entrevista a Pedro Meyer *Op. cit.*

que posteriormente le servirían de puente para difundir la producción fotográfica latinoamericana, como lo demuestra su encuentro con el fotógrafo norteamericano Cornell Capa.

(...) fui con Cornell Capa, que fundó el *International Center of Photography* en Nueva York y me preguntó acerca de los fotógrafos de América Latina y (...) yo ni siquiera sabía quiénes eran los fotógrafos en México. (...) Luego me fui de ahí a Francia, al festival de Arles, y Lucien Clergue que era quien dirigía el festival, de repente me pregunta lo mismo que Cornell Capa: “¿quiénes son los fotógrafos de América Latina?”, y yo ni idea.<sup>64</sup>

A partir de estos cuestionamientos fue planeando la manera de rastrear y conjuntar a los fotógrafos latinoamericanos contemporáneos, surgiendo como proyecto formal el generar una agrupación con el objetivo principal de promover la fotografía mexicana y latinoamericana hacia otras latitudes. Así nace el Consejo Mexicano de Fotografía.

Pedro Meyer fue el agente detonador para la congregación de personalidades de diversos ámbitos de la cultura mexicana, principalmente fotógrafos que conformarían el Consejo Mexicano de Fotografía. Sin embargo siempre representó una figura ambivalente en la agrupación, pues fue también un personaje determinante (aunque no el único ni en todos los casos) para provocar la escisión de algunos participantes. Fue constantemente confrontado por su estatus económico acomodado y por no desarrollar un trabajo fotográfico propiamente “social” ya que nunca fue fotoperiodista.

Pedro llevaba la batuta, por su antecedente de empresario era el que tenía más capacidad de organización; pero ¡que desconfianza le tenían todos los colegas! Hay este prejuicio: no solo los ricos discriminan a los pobres si no

---

<sup>64</sup> Los dos personajes mencionados formaron parte del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Entrevista a Pedro Meyer *Op. cit.*



que a veces los más humildes discriminan a los ricos, como que un rico no puede tener pensamiento social.<sup>65</sup>

Esto a la vez causaba desconcierto por ser el principal dirigente y promotor de un proyecto latinoamericanista. Estos cuestionamientos no lograron disuadir los ánimos de Pedro como director, tampoco debilitaron los objetivos y el desarrollo del proyecto.

Tengo que confesarles lo cercano que he estado en diversos momentos de presentarles mi renuncia al Consejo, producto de una gran frustración que se origina por esta falta de solidaridad. El no haber llevado a la práctica tal medida, únicamente reflejaba mi interés prioritario de alcanzar el objetivo que todos teníamos en mente, el Primer Coloquio L.A. de Fotografía.<sup>66</sup>

Al interior del CMF no faltaban las discusiones, pues formar una agrupación a partir de un conjunto de personalidades, intereses y objetivos disímiles desataba constantemente inconformidades y desacuerdos. Como ejemplo es posible mencionar la situación generada por el fotógrafo Rodrigo Moya<sup>67</sup>, quien fuera inicialmente nombrado presidente<sup>68</sup>, antes de la constitución oficial del CMF, aparentemente buscaba dotar de carácter político al Consejo integrándolo al Partido Comunista, sin lograr que este interés coincidiera con los objetivos del resto del equipo. El testimonio de Pedro Meyer:

---

<sup>65</sup> Entrevista a Raquel Tibol *Op. cit.*

<sup>66</sup> Meyer, Pedro, "Balance del Coloquio", *Op. cit.* p. 8.

<sup>67</sup> Invitado por Meyer, fue uno de los primeros integrantes, sin embargo su participación no fue duradera ni productiva. El mismo niega haber pertenecido al CMF.

<sup>68</sup> En el acta de reunión del CMF del día 7 de julio de 1977, Bosque de Antequera 55, México, DF. redactada por Julieta Jiménez Cacho se menciona en el punto 3.2: "Se pedirá al Sr. Rodrigo Moya, Presidente del Consejo, el presupuesto ...", p. 2. En una plática informal vía telefónica con Moya, en un principio queriendo negar su participación en el CMF, finalmente mencionó que Meyer lo había buscado por sus vínculos con otros fotógrafos que hacían un trabajo distinto al de Meyer, enfocado más al ámbito comercial, invitando de esta manera a fotógrafos como Nacho López y Héctor García. Menciona que su participación se dio por dedazo de Meyer y de manera unilateral, pues necesitaba a alguien con cierta trayectoria al frente del CMF. Moya accedió pero su participación no representó una acción significativa en el CMF. Finalmente no congeniaron pues trabajaban líneas distintas, por un lado Meyer salido del Club Fotográfico con una tendencia pictorialista y Moya queriendo hacer un documentalismo humanitario, llevando por este camino al CMF. y que no trascendió. Entrevista vía telefónica realizada el día 24 de enero del 2007.

Con otro que tuve muchos problemas fue con Rodrigo Moya que también estaba participando. El por razones políticas lo quería jalar para el Partido Comunista. Yo de principio dije, “bueno pues órale” Al rato vi que lo que quería era figurar, jalarse el proyecto por razones políticas y que los demás trabajaran. Y así, lo paré en seco, porque yo no tenía ninguna preocupación o interés de figurar o de hacerla de líder pero tampoco estaba dispuesto a que me usaran. (...) a mi lo que me interesaba no era crear una organización política si no artística de fotografía, que reflejara las tendencias que habían.<sup>69</sup>

Moya niega estos hechos y menciona que en esos momentos se encontraba ya muy alejado del partido y en lo que discrepaba con Meyer era en la manera de manejar el CMF, pues en apariencia Meyer defendía la fotografía del ámbito social, siendo esta una línea muy exitosa, pero se rodeaba de gente burguesa que no se identificaba con lo promovido.<sup>70</sup>

El CMF se asumía como una agrupación deslindada de cualquier partido político, no por ello sin postura política. Según los estatutos del CMF y algunos escritos de presentación publicados en diversos medios<sup>71</sup>, los miembros buscaban abiertamente distanciarse del imperialismo y los poderes que lo sostenían, manteniendo congruencia con una tendencia social y humanitaria planteada en sus actas y convocatorias.

Manifestarnos en contra del colonialismo cultural nos permitirá trazar una línea de acción, y si bien las soluciones de fondo no son posibles a corto plazo, la actuación no es diferible.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Entrevista a Pedro Meyer *Op. cit.*

<sup>70</sup> Entrevista a Rodrigo Moya, vía telefónica, *Op. cit.*

<sup>71</sup> Semana de las Bellas Artes, Artes Visuales, Boletín del CMF. Los números exactos aparecen en la bibliografía de este trabajo.

<sup>72</sup> Meyer, Pedro, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p. 5.

Sin embargo el trabajo de los integrantes apuntaba hacia diversas vertientes, incluidos el desnudo, el paisaje, la fotografía de experimentación, el uso del color etcétera. Esta aparente postura de izquierda más bien fue utilizada como estandarte del CMF, o muy particularmente de Pedro Meyer (asumiéndolo como el principal promotor y constructor de dicho proyecto). Se convirtió en una estrategia de mercado para promover la fotografía de carácter documental humanitario, con un matiz fuertemente indicado de lucha social y por ende de compromiso, hacia el ámbito internacional que la consideraba como lo propio de Latinoamérica.

Para ser consecuentes con esta postura antiimperialista el CMF tuvo que mostrarse firme en cuanto a lo apoyos recibidos para resolver los compromisos económicos, estableciendo en el punto 15 del acta del 17 de febrero lo siguiente:

Se acordó que los financiamientos para estos eventos serían manejados por instituciones que no tengan nexos alguno con representantes del imperialismo, que no puedan manipular este evento para fines políticos, y que respeten, respalden y entiendan el espíritu libertario latinoamericano, que deberá estar presente en todo momento de este evento.<sup>73</sup>

Respondiendo a lo estipulado, el CMF no podía ignorar la proveniencia de los recursos económicos. Para la publicación del catálogo de la muestra y las memorias de las ponencias Pedro Meyer comenta que había obtenido personalmente el patrocinio con sus clientes de fotografía comercial, sin embargo tuvo que rechazarlo por ir en contra del discurso latinoamericanista antiimperialista, de búsqueda de independencia e identidad, constituido a lo largo del proceso del coloquio.

---

<sup>73</sup> Acta de la reunión celebrada el 17 de febrero de 1977, DF. [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)

(...) le hablé a mis clientes de fotografía comercial, les dije necesito que me compres una página para esto... Empiezan a llegar las fotografías para el coloquio y ¡olvídate! no podía yo (permitir) que esas empresas patrocinaran ese libro. Que fueran los yanquis y esto... había una contradicción total entre la postura política del contenido y quienes lo patrocinaban. Iba a quedar mal con todo el mundo. Ya tenía yo todo el dinero y regresé todos los créditos. Estábamos a quince días de entrar a imprenta. Entonces fui a ver a Víctor Flores Olea y le dije no puede ser esto, ideológicamente no aguanta. El estaba de subsecretario de educación. (...) Entonces habló a PEMEX, a SOMEX, a todas las descentralizadas del gobierno y en dos horas resolvimos el problema.<sup>74</sup>

Si bien se rechazó el apoyo institucional norteamericano, la aparente postura de izquierda tuvo que debilitarse al aceptar el apoyo gubernamental, ya de por sí involucrados al tener el respaldo institucional del INBA, aunque algunos miembros mencionan que esto nunca los condicionó o limitó en la producción y contenido de las imágenes, como Raquel Tibol:

el INBA no dijo ni pío. Con nosotros no se metieron para nada, actuamos con la mas amplia libertad, tanto que cuando inauguramos en el Museo de Arte Moderno vinieron los sandinistas a cantar.<sup>75</sup>

Si bien el coloquio era un proyecto que promovía una ideología latinoamericanista, también buscaba una proyección internacional para la fotografía de estas latitudes, por lo que en ocasiones tuvo que comprometer la postura política para incursionar en el circuito artístico internacional.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Entrevista a Pedro Meyer *Op. cit.*

<sup>75</sup> Entrevista a Raquel Tibol, *Op. cit.*

<sup>76</sup> Un ejemplo fue la discusión abierta entre Pedro Meyer, presidente del CMF y Paolo Gasparini presidente del Consejo Latinoamericano de Fotografía en torno a la posibilidad de participar en la Bienal de Venecia de 1979.

## **Inconformidad con el CMF Imposición de un estilo fotográfico**

La conformación de una sólida institución que comenzara a regular la práctica fotográfica tanto en la producción y exhibición como en la enseñanza de técnicas y conceptos, conllevó principalmente a la crítica de una imposición de estilo y temática. Estas diferencias han sido clásicamente planteadas como una oposición al estilo autoritario de algunos integrantes del CMF como Pedro Meyer o Pablo Ortiz Monasterio.

Los enfrentamientos en el CMF se dieron más bien por el poder, no por el tipo de trabajo. Meyer era autoritario y Ortiz Monasterio tiraba mucha línea, pero hubieron fotógrafos que lucharon porque se abriera el campo hacia otras tendencias, intentar nivelar. ¿porqué sólo una forma de hacer foto?<sup>77</sup>

La consolidación del CMF se dio de manera muy rápida, a tan solo un año de comenzar con la planeación de la agrupación, los resultados obtenidos eran evidentes. Las tareas de dicha agrupación comenzaron a ser reportadas en diversos medios de información y esto forzosamente se vería reflejado en el gremio fotográfico, algunas veces como un éxito compartido, y otras como un reconocimiento inmerecido.

El Consejo Mexicano de Fotografía ha impulsado aspectos y despertado fuerzas que permanecían dispersas o simplemente inactivas, su actividad ha propiciado (...) la formación de grupos de fotógrafos que piensan que la

---

Gasparini escribe: “Se puede no participar en absoluto- ni en Venecia ni en ningún otro proyecto- a partir de la consideración de que las estructuras culturales establecidas, de un modo u otro, consiguen, neutralizar, modificar, castrar o cuando menos alterar la importancia crítica, el compromiso, el significado mismo que, originalmente, las obras pretendían reflejar”. Carta del 13 de junio de 1979, consulta en [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com), agosto 2006.

<sup>77</sup> Grobet, Lourdes, Plática con la autora en el Seminario de Imagen, Cultura y Tecnología organizado por Laura González, Deborah Dorotinsky y Rebeca Monroy, Dirección de Estudios Históricos, INAH, Tlalpan, DF. 18 de agosto del 2006

relación de fuerzas y tendencias en el interior de la vida fotográfica de México ha sido violentada por la iniciativa del Primer Coloquio.<sup>78</sup>

Fotógrafos que no se sintieron incluidos en el proyecto, expresaron por diversos medios sus inconformidades, bien por no coincidir con los objetivos planteados o por sentir un ímpetu de control gremial por parte de esta agrupación que cada vez cobraba mayor importancia. Tal fue el caso del *Grupo de Fotógrafos Independientes*<sup>79</sup> quienes opinaban:

Fundar una organización como el CMF, con todas las funciones que se ha impuesto, implica una serie de riesgos, a saber:

- A) La aplicación de criterios normativos, llámese paternalismo.
- B) La apertura indiscriminada sin una política definida.
- C) La sacralización de la fotografía en un arte con posibilidades de especulación.

Nosotros estamos convencidos de la conservación de la individualidad en el proceso de creación, sin ignorar la asimilación de los fenómenos sociales vigentes.<sup>80</sup>

Otro ejemplo es *El Rollo*, conformado por los fotógrafos Francisco Barriga, Enrique Castillo, Jesús del Corro, Hermilio García, Cristina Montoya, Javier Rodea y Víctor Trejo, quienes también demostraron su inconformidad. El tipo de producción fotográfica que este grupo promovía apuntaba hacia la experimentación y el diseño gráfico. Utilizaban altos contrastes, montajes, película lith, intervención en el negativo, etc. Su práctica

---

<sup>78</sup> “Los Disidentes”, Revista Fotozoom, Vol. 3 núm. 35, 1978. p. 28

<sup>79</sup> En 1974 surge el *Grupo Fotógrafos Independientes* en el Colegio de Ciencias y Humanidades Naucalpan de la UNAM, conformado por Adolfo Patino (Adolfo Patiño), Alberto Pergón y Ángel de la Rueda, después se incorporarían Armando Cristeto, Miguel Fematt y otros que participarían por periodos cortos. Su primera Exposición Ambulante-Fotografía en la Calle (que los caracterizaría) la realizan en 1976. Ver “Grupo de Fotógrafos Independientes”, En Boletín del CMF, No. 1 Año 1, sep/oct 1980 p. 15 y Revista Artes Visuales México, núm. 23, INBA, 1979 pp. 10-11.

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 16

distaba mucho de ser un registro directo de la vida cotidiana por lo que ninguno de los miembros se desarrollaba en el ámbito del fotoperiodismo. En su opinión:

El problema consistió fundamentalmente en que dicho grupo estuvo encabezado desde su formación por individuos (...) representantes de una sola tendencia, lo cual imposibilitó prácticamente el pluralismo necesario para iniciar el proceso constitutivo del consejo bajo una base dialéctica, amén de que para ello nunca se convocó, consultó ni informó a la base. Dicho de otra forma: un grupo minoritario totalmente apegado a las tradiciones retardatarias y que ha repetido sus fórmulas hasta el cansancio, se autonombró Consejo Mexicano de Fotografía, desconsiderando absolutamente al grupo mayoritario de fotógrafos.<sup>81</sup>

Las ideas expresadas por el *Rollo* representan una prueba de la confusión generada a partir de la declaración de principios del CMF publicada en la convocatoria para la Primera Muestra Latinoamericana de Fotografía Contemporánea, donde el tono del discurso es claramente social, por lo que desacreditaba (fuera o no intención del CMF) el trabajo de fotógrafos con intereses distintos a la fotografía documental y periodística. Dicha declaración de principios menciona:

Considerando que el arte en sus múltiples formas de expresión es resultado de fenómenos sociales ineludibles, y puesto que la fotografía como arte dinámico de nuestro tiempo encuentra su mejor ejercicio preferentemente en la captación del devenir humano y social, el Consejo Mexicano de Fotografía plantea lo siguiente:

---

<sup>81</sup> “Los Disidentes”, *Op. cit.* pp. 31-32

- a. Que el fotógrafo vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo.
- b. Que el fotógrafo afina y afirma su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis y procure, en consecuencia, realizar un arte de compromiso (y no de evasión.)<sup>82</sup>
- c. Que el fotógrafo afronte, tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y definir los objetivos, intereses y propósitos que sirve.<sup>83</sup>

Es importante resaltar que estos principios y objetivos fueron redactados por el fotógrafo Nacho López quien desarrollaba su trabajo en el ramo periodístico. El participaba en revistas ilustradas con series fotográficas que señalaban problemáticas sociales en la ciudad, así como con el Instituto Nacional Indigenista para el cual registró diversas etnias del país. Conocer el ámbito laboral en que se desenvolvía el autor, nos permite entender la ideología implícita en los objetivos del CMF bajo los cuales se formuló la convocatoria de la primer muestra, que si bien no excluía abiertamente la producción fotográfica distinta a aquella con carácter social, sí desalentaba la participación de los fotógrafos que no se sentían identificados con lo expuesto en la convocatoria. De esta manera sutil, se delimitaba el tipo de fotografía participante, aquella acorde al imaginario latinoamericano que se estaba construyendo.

---

<sup>82</sup> En la publicación de *Hecho en Latinoamérica 2* no aparece la frase entre paréntesis. Con la noción de evasión se está refiriendo directamente al estilo pictorialista y pintoresco promovido por el Club Fotográfico Mexicano y las secuelas que dejó en muchos de los fotógrafos activos en esa época.

<sup>83</sup> *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, Museo de Arte Moderno, CMF, Ciudad de México, 1978, p. 7



La función primordial de la fotografía, creo fervientemente, es aquélla que sirve mejor a las luchas vitales de los pueblos y al hombre en la afirmación de su dignidad.<sup>84</sup>

A pesar de las inconformidades internas y externas, el Consejo surge como un espacio de representación del gremio fotográfico en un momento en que el medio mismo llevaba, largo tiempo de haber sido ignorado en el ámbito de las artes por un lado y por otro, en el ámbito del fotoperiodismo no lograr aún adquirir voz propia, es decir, que la imagen fuera reconocida a partir de un autor y no como simple vehículo informativo. El reconocimiento alcanzado a través del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* provocaron que el CMF se estableciera como eje de la fotografía latinoamericana, ordenando su dirección y promoviendo su difusión hacia ámbitos internacionales.

---

<sup>84</sup> López, Nacho, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* 41

**El latinoamericanismo como antiimperialismo:  
El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía**

Más que una reunión académica, el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía fue la ocasión de la constitución de un circuito. Fue un foro que permitió el intercambio de ideas, pero ante todo propició el reconocimiento de una producción fotográfica continental:

Romper el aislamiento entre nosotros mismos, conocer las obras realizadas en América Latina –pasadas y presentes-, saber de los problemas mutuamente compartidos con el afán de encontrar soluciones comunes, fueron entre otros los principales motivadores para que en el mes de mayo de 1978 se realizara, en la Ciudad de México, el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.<sup>85</sup>

Según lo recuerda Lázaro Blanco, el Consejo se planeó en un primer momento como un espacio de divulgación exclusiva de la fotografía mexicana, surgiendo posteriormente la idea de conjuntar la producción fotográfica latinoamericana. No todos los miembros estaban completamente de acuerdo con este giro.

Al principio era el Consejo Mexicano y el Coloquio Mexicano de Fotografía y luego de repente se cambia. En un momento todo mundo empezaba a pegar de gritos y ¡trácatelas! que crecía y se volvía otra cosa, algo que no se había planeado en un principio. (...) yo no lo vi así como con gran convencimiento de reunirnos todos los latinoamericanos. Sí fue interesante a final de cuentas, se conoció a gente de diferentes partes del continente Americano, hasta de

---

<sup>85</sup> Meyer, Pedro, “Y después del Coloquio...”, *Semana de las Bellas Artes* núm. 37, 16 de agosto de 1978.

E.U. y los cubanos. Y luego había cosas... inexplicables no? Como que un solo fotógrafo de un lugar que aunque no muy bueno se tenía que dejar.<sup>86</sup>

Dentro de los primeros objetivos planteados estaba la realización de una exposición histórica de fotografía realizada en México por fotógrafos extranjeros (como C.B. Waite, Guillermo Kahlo, Edward Weston, Henri Cartier Bresson, Paul Strand, entre otros) que se presentaría en México para continuar su itinerancia en otros países, buscando darle a la fotografía mexicana la proyección internacional hasta entonces inexistente. Se proponía:

Conjuntar una colección para México de la obra correspondiente de los artistas de la fotografía, extranjeros, que han realizado trabajos sobre nuestro país durante un periodo que abarca aproximadamente los últimos ochenta años.<sup>87</sup>

Con esta exposición se buscaba colocar a la fotografía en un lugar prominente dentro del ámbito cultural, por un lado, integrando una colección de fotografía que fuera resguardada por la UNAM a través del Museo de Ciencias y Arte en coordinación con el Instituto de Investigaciones Estéticas y por otro, despertando el interés en las autoridades competentes para que se destinaran espacios propios a la fotografía dentro de los museos, con cuidados específicos en la iluminación, la museografía, la conservación y la curaduría. Probablemente se pensó en la Universidad como primera instancia, pues existía el antecedente del apoyo a la fotografía a través de los talleres y la galería de la Casa del Lago. Sin embargo, al no lograr llegar a un acuerdo favorable para ambas instituciones, el vínculo no logró concretarse.

---

<sup>86</sup> Entrevista a Lázaro Blanco *Op. cit.*

<sup>87</sup> Acta de la reunión del 17 de febrero de 1977, *Op. cit.*

La exposición planeada se llevó a cabo ampliando sus expectativas. Lo que sería una exposición de fotógrafos extranjeros en México, se transformó en “La fotografía en México, un recorrido histórico desde sus inicios hasta el siglo XX”.

Si el proyecto del CMF en un principio tuvo ciertas dificultades para definir su orientación, pronto tomaría una sola dirección indiscutible: la realización del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* con el fin de conocer el trabajo fotográfico de estas latitudes y establecer lazos entre países con realidades compartidas; pudiendo posteriormente generar referencias propias en un estilo acorde a la dinámica latinoamericana. Por este motivo y para entender cabalmente los resultados de este coloquio y la muestra de fotografía contemporánea, es necesario tomar en cuenta el contexto dentro del cual se desarrolló dicho evento.

El momento histórico que vivía América Latina apelaba a los fotógrafos a plasmar los cruentos acontecimientos a los que se enfrentaban cotidianamente. Esta no era una tendencia unívoca en la creación fotográfica pero si dominaba el panorama visual como quedó demostrado en este evento. La fotografía asumió una tarea de compromiso social pues existía la necesidad de generar un registro y testimonio, principalmente en una época en que los regimenes autoritarios del poder controlaban la información. Raquel Tibol comenta al respecto:

Eso era imposible no hacerlo, es decir, muchos países latinoamericanos estaban bajo tiranías, entonces era imposible no tomar una determinada posición, pero las posiciones no eran impositivas para el desarrollo de la fotografía. Era como un llamamiento de adquirir una especie de responsabilidad social frente al continente donde pasaban tantos problemas,

donde casi toda América central estaba dominada por tiranías sangrientas. El continente estaba desangrándose. ¡Qué íbamos a estar haciendo una fotografía como angelitos, como querubines! Una cosa era el llamado y otra cosa era lo que... además las imágenes lo están demostrando.<sup>88</sup>

El punto de vista de Raquel Tibol nos muestra un solo lado de la moneda, el que compartía con Pedro Meyer y el que ha sido criticado por los miembros acallados que posteriormente se deslindarían del proyecto (como sería el caso de Rodrigo Moya y de Nacho López) o por aquellos que no quisieron formar parte de la agrupación (como Héctor García) o no fueron incluidos (como los miembros del Rollo).

Si bien el CMF defendía su apertura ante cualquier tipo de fotografía diciendo que no imponía una forma de producción y la convocatoria no delimitaba expresamente la participación de algún género fotográfico, si existió desde el inicio una línea de producción demarcada por las condiciones sociopolíticas en América Latina. Al menos el jurado de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea estaba asumiendo que el deber del fotógrafo era el del registro de los acontecimientos, para actuar como evidencia. Esto implicaba un criterio de selección que justifica la selección final que se hizo, con una fuerte tendencia hacia la fotografía documental. Creando así un imaginario visual acorde al pensamiento fabricado por el CMF, el cual me es difícil reconocer como comprometido con una postura ideológica de izquierda, entendiéndolo más bien como una estrategia de mercado iniciada en México y ahora inculcada en Latinoamérica para alcanzar una proyección mundial.

---

<sup>88</sup> Entrevista a Raquel Tibol, *Op. cit.*

## Organizando el circuito continental

Para organizar, estructura y finalmente llevar a cabo este ambicioso programa de actividades, siempre tuvimos presente (...) lo que en el fondo sería el propósito fundamental del coloquio: ubicar la fotografía latinoamericana en el mapa de la fotografía mundial.<sup>89</sup>

En la búsqueda de establecer contacto entre fotógrafos, así como medios de difusión en el extranjero, Meyer comenta en una carta dirigida a Colin Osman, editor de la revista inglesa *Creative Camera*, los objetivos del Coloquio de una manera muy clara:

I am in the process of organizing a Colloquium of Latin American Photography, with the specific objective in mind of the following:

- a. Gathering together all those photographers and theoreticians of photography that are working in Latin America, to discover what is going on in our continent photographically speaking.
- b. To study and analyze the alternatives that photography has in our “third world”, how are we conditioned by our environment? In concepts form and context, as well as materials available.

A partir de estos objetivos y su correcta difusión, logró consolidar el proyecto, convenciendo a personalidades de la cultura en diversos países de la viabilidad de dicho coloquio.<sup>90</sup> La convocatoria abierta al público para la participación en la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea comienza a aparecer en los medios de comunicación de diversos países desde octubre de 1977. En ella se establecían los

---

<sup>89</sup> Meyer, Pedro, “Notas del Presidente”, Boletín número 1, *Op. cit.* p. 2

<sup>90</sup> Toda la comunicación se dio mediante correspondencia mecanografiada. Se puede consultar en [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)

objetivos del CMF, así como las cláusulas de participación. Una de las condiciones para los participantes en la muestra establecía lo siguiente:

Pertenecer a la comunidad latinoamericana, chicana o puertorriqueña, cualquiera que sea su lugar de residencia y ejercer la fotografía como medio creativo de expresión.<sup>91</sup>

La delimitación impuesta a los participantes con la condición de ser “latinoamericanos” tuvo sus excepciones, muy acertadas como estrategia de mercado para impulsar internacionalmente a la fotografía latinoamericana.

Se invitaría a representantes europeos y norteamericanos identificados con los objetivos y causas que nos preocupan en América Latina y si en los foros fotográficos de dichos países no han manifestado un particular interés por nuestra presencia, no habríamos de pecar de lo mismo de cuanto se acusa, excluyéndolos del presente evento.<sup>92</sup>

Esta invitación consideraba la participación de los fotógrafos extranjeros tanto en la muestra fotográfica como en las ponencias. Por ejemplo Lucien Clergue, fotógrafo francés, participó en todas las facetas del evento: exhibiendo obra, escribiendo una ponencia y dando un taller. En los tres casos la temática giraba en torno al desnudo, lo cual impide notar cualquier asomo a un interés por la realidad latinoamericana, sin embargo representaba un contacto importante para llevar la muestra al festival de fotografía en Arles, el más importante como referencia a la fotografía contemporánea internacional y el cual Clergue dirigía.

---

<sup>91</sup> Convocatoria al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, comunicado No. 2. [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)

<sup>92</sup> Meyer, Pedro, Introducción. *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p.7.

Por lo tanto aunque esta actitud mostraba cierta ambigüedad frente a la postura abiertamente antiimperialista establecida por los miembros del CMF, de no haberse planteado de esta manera, el coloquio no hubiese adquirido la proyección internacional lograda. Al contar con la participación de fotógrafos y teóricos europeos y norteamericanos aparentemente “interesados por la realidad de América Latina”, se logró que la difusión del evento estuviera cubierta por medios internacionales<sup>93</sup>. La fotografía latinoamericana, a través del CMF, pudo captar de esta manera, la atención del circuito artístico extranjero, recibiendo invitaciones para publicar en diversas revistas, así como para exponer en galerías y museos. Este manejo, un tanto empresarial, fue probablemente aportación de Meyer quien no perdía de vista el aspecto práctico de tan ambicioso proyecto.

El coloquio desató que se pusiera especial atención en el medio fotográfico y surgiera el interés tanto al interior como al exterior, por exhibirlo y comercializarlo. En las mismas fechas en que se realizaba dicho evento, un grupo de fotógrafos con obras rechazadas para el Museo de Arte Moderno, decidió exponer esa obra bajo el título *Los Fotógrafos Eligen*<sup>94</sup> con el apoyo de la Galería Arvil. Los expositores eran María Aguilera, Enrique Bostelmann, Gabriel Figueroa, Steve Lynch, Nadine Markova, Pedro Meyer, Tufic Yazbeck, Guillermo Aldana, Aníbal Angulo y Daisy Ascher. En su mayoría fotógrafos

---

<sup>93</sup> Los eventos realizados en torno al Primero Coloquio de Fotografía fueron difundidos y comentados por revistas internacionales tales como la revista *Camera*, Vol. 57 núm. 10, octubre 1978, Suiza, Lucerna, C.J. Bucher; la revista *Zoom* de París, marzo 1979, Anuario de 1979 de la revista *Time-Life*; “Hecho en Latinoamérica, First Photography Colloquium and Exhibition”, por Shifra Goldman, revista *Xhisme*, núm. 6, febrero 1980, Los Ángeles California. Además de la invitación a exhibir la *Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea* en Venecia, en *Les Recontres Internationales de la Photographie* de Arles y en Nueva York en el International Center of Photography, todas en el año de 1979.

<sup>94</sup> *Los fotógrafos Eligen*, nota informativa en el Diario Novedades, 17 de mayo de 1978. En la misma galería se mostró trabajo del fotógrafo de estudio, el oaxaqueño Constantino Jiménez Gómez con retratos realizados entre 1925 y 1950. También participaron las galerías Juan Martín con una exhibición del grupo Arcoiris de Guadalajara y Pecanins exhibiendo fotografía contemporánea mexicana.



comerciales, incluyendo a Pedro Meyer<sup>95</sup>, presidente del CMF. Esto demuestra que no fue consecuencia de una problemática con el CMF, sino una posibilidad de encontrar espacios alternos de exhibición.

El primer evento de índole internacional fue la invitación a la muestra titulada *Contemporary Photography in México*<sup>96</sup> presentada en el Center for Creative Photography de la Universidad de Tucson, Arizona en 1978 y también la exposición *Four Young Mexican Photographers*<sup>97</sup> en la Corcoran Gallery de Washington.

Posteriormente serían invitados a publicar en el anuario de la revista *Time-Life* de 1979, y a exhibir en la Bienal de Venecia organizada por el municipio local y la UNESCO, con la colaboración del International Center of Photography de Nueva York donde también llevarían la muestra, así como al Festival de Arles (les Rencontres de la Photo) también en 1979.

---

<sup>95</sup> Pedro Meyer podía combinar su trabajo comercial (trabajando para empresas como Suburbia) con el personal y periodístico (cubriendo la guerra de Nicaragua).

<sup>96</sup> Participan en la exposición Graciela Iturbide, Pedro Meyer, José Ángel Rodríguez, Jesús Sánchez Uribe, Lázaro Blanco, Colette Álvarez Urbajtel, Manuel Álvarez Bravo, Rafael Doniz, Antonio Reynoso Castañeda. No todos eran miembros del CMF.

<sup>97</sup> Esta información la retomo del investigador José Antonio Rodríguez en “Los procesos de la fotografía mexicana contemporánea”, *Huesca Imagen*, , *México Tendencias*, España, 2004, p. 13. Sin embargo cabe mencionar que en una plática informal sostenida con Jesús Sánchez Uribe, negó que estas dos exposiciones hubieran sido logros del CMF, el menciona que las negociaciones fueron previas a los eventos organizados por el CMF.

### **La preocupación por la identidad.**

Una de las preocupaciones en el ámbito cultural latinoamericano, era la noción de la identidad. Constantemente se abogaría en este Primer Coloquio, por una búsqueda y construcción de un estilo fotográfico que identificara a la comunidad latinoamericana.

Será muy interesante ver, a través del coloquio, hasta dónde la fotografía como medio de expresión y de comunicación, ha logrado reflejar nuestras realidades convergentes y divergentes; y si el fotógrafo en Latinoamérica acusa una identidad como tal, o hasta dónde su lenguaje es “importado”.<sup>98</sup>

Se reclamaba al mismo tiempo tomar distancia de las imposiciones temáticas y estilísticas provenientes principalmente del circuito artístico norteamericano. Esto implicaba un doble esfuerzo al intentar ingresar en el ámbito internacional con un estilo característico de “lo latinoamericano”, rechazando la estética establecida como estereotipo pero aspirando a ingresar en el circuito artístico y ser reconocida como distintiva de Latinoamérica. Raquel Tibol comenta acerca de las expectativas de este coloquio:

Aspiremos a que uno de los frutos de este Coloquio sea la valoración de la fotografía latinoamericana dentro de la fotografía mundial, pues consideremos que existe una creación fotográfica genuinamente latinoamericana.<sup>99</sup>

Como se ha visto en los capítulos anteriores, el contexto que se vivía a finales de los setenta parece indicar que el único camino posible, o al menos el más adecuado para la fotografía latinoamericana, era el del registro directo. Por un lado, las reflexiones teóricas

---

<sup>98</sup> Grobet, Lourdes, “Sobre el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *Diario de los Universitarios UNAM*, marzo 1978, p. 22.

<sup>99</sup> Tibol, Raquel, “Bases Para Una Metodología Crítica De La Fotografía En América Latina”, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p.43.

en torno a la imagen no habían cobrado auge, por lo que la percepción general de la imagen estaba directamente vinculada con la realidad que representaba. Es decir, la fotografía fungía de manera eficaz como testimonio. Por otro, el ambiente socio político sumamente tenso en varios países de América Latina y una fuerte represión en los medios de comunicación, impulsaban a una búsqueda de documentación de los hechos; siendo nuevamente la fotografía (no solo por la aparente objetividad con que puede captar los acontecimientos, si no por la facilidad de manejo de su mecanismo y el bajo costo) la herramienta más efectiva para cumplir dicha misión. Desde la Segunda Guerra Mundial la fotografía documental había adquirido una gran importancia en el mundo por su capacidad de mostrar y denunciar las atrocidades de la guerra.

En su camino hacia una segunda y definitiva independencia; en la lucha contra el analfabetismo, la agresión, la reacción y la miseria, América Latina no puede privarse de la fotografía progresista y combativa. La mejor teoría será la que emerja de las obras de arte fotográfico realizadas en esa dirección.<sup>100</sup>

En el coloquio la intención de plasmar las preocupaciones latinoamericanas en torno a la independencia cultural y la identidad se reflejaron no solo en las obras fotográficas sino también y de manera más evidente en las ponencias. El rol de la fotografía no solo debía ser discutido en el plano temático y práctico, si no en una totalidad que abarcara desde lo histórico y lo académico hasta lo sociológico. La cámara fotográfica se convertía en una herramienta más de lucha.

La fotografía puede salvarse si está usada como medio, puesta al servicio de la educación, de la técnica, de las ciencias naturales y de las sociales, de la

---

<sup>100</sup> *Ibíd.* p.46.

información, de la documentación, del periodismo, de la memoria del hombre y de la política, pero siempre objetiva, realista, críticamente puesta al servicio de la revolución, que es el punto máximo y central de la “identificación” que deben buscar nuestros países. Sólo la fotografía y una crítica comprometida y vinculada a la lucha revolucionaria puede tener sentido en América Latina.<sup>101</sup>

No sólo el contexto exigía una demanda de compromiso social, sino que el fotógrafo mismo asumía esta postura. La fotografía se concebía como la realidad misma. Plasmando los horrores de la guerra y sus secuelas en el papel fotográfico, estas imágenes se convertían en la identidad latinoamericana.

(...) la fotografía es un modo de ver la realidad, impuesto por una ideología dominante, “una de las mayores mistificaciones de la cultura contemporánea” que nos obliga a ver y a sentir la realidad (o irrealidad) fotográfica como si fuese la realidad misma.<sup>102</sup>

Según la ética que pregonaba el fotógrafo, así se entiende a partir de las ponencias, no podía menos que estar al tanto de los acontecimientos de una forma responsable para que pudiera traducir su punto de vista subjetivo al papel fotosensible que trascendería probablemente en la historia.

La fotografía puede divertir, falsear, mentir, adornar o reflejar de acuerdo a los condicionamientos o deformaciones culturales del autor. Pero si éste posee una visión crítica de los fenómenos sociales, su obra estará más cercana al carácter de su pueblo, y el contenido generará valores universales.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Rodríguez Prampolini, Ida, Comentario a la ponencia “Bases Para Una Metodología Crítica De La Fotografía En América Latina”, *Hecho en Latinoamérica, Op. cit.* p.49.

<sup>102</sup> Acha, Juan, “El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *El Universal*, 16 de julio de 1978, culturales, p. 12. Citando a Paolo Gasparini y a Héctor Schmueller.

<sup>103</sup> López, Nacho, *Hecho en Latinoamérica, Op. cit.* p.40.

Tanto los fotógrafos identificados como latinoamericanos como los extranjeros coincidieron en aceptar este tipo de representación y estilo en la fotografía de este bloque tercermundista. La fotógrafa francesa Gisèle Freund comentando la ponencia *Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina* presentada por el fotógrafo cubano Mario García Joya (mayito) asentaba cuál era la función del fotógrafo latinoamericano:

(...) los fotógrafos de América Latina tienen una tarea inmensa por cumplir, mostrar, a través de sus lentes, el mundo que les rodea.<sup>104</sup>

Este fue el criterio general bajo el cual se estructuró el coloquio y la Primera Muestra de Fotografía Contemporánea Latinoamericana y por lo cual el CMF es entendido hasta nuestros días como un espacio gremial que impuso una manera de hacer fotografía. Sin embargo, lejos quedaba de ser el único responsable de esta tendencia en el quehacer de la imagen.

El Consejo comenzó a funcionar a partir de ciertos objetivos que trasladó a las intenciones del coloquio. Los miembros se habían organizado en torno a una postura ideológica y al publicar la convocatoria delimitada bajo ciertas normas, pudieron ver los resultados a partir de los trabajos recibidos. El discurso visual adecuado a la búsqueda de una identidad latinoamericana, terminó de conformarse con la selección final de imágenes. No puede restarse responsabilidad al CMF sobre el eje tomado por la fotografía a partir del Primer Coloquio, así como tampoco puede ignorarse el momento histórico en que se desataron cada uno de los elementos que permitieron la construcción de una imagen latinoamericana que buscaba establecer cierta hegemonía en su construcción visual.

---

<sup>104</sup> Freund, Gisèle comentario a la ponencia “Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina”, *Hecho en Latinoamérica, Op. cit.* p.20.

## Desarrollo del Coloquio

Del 11 al 19 de mayo de 1978 se lleva a cabo el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* en la Ciudad de México. El evento se dividió en tres partes: exposiciones fotográficas, ponencias y talleres, invadiendo durante nueve días importantes recintos de la ciudad. La fotografía nunca antes había ocupado simultáneamente las paredes de Instituciones tan privilegiadas.

La primera parte del evento estuvo dedicada a las exposiciones fotográficas inauguradas entre el 11 y 13 de mayo. En el Museo de Arte Moderno, se presentaron tres exposiciones: la retrospectiva de Manuel Álvarez Bravo<sup>105</sup> (de la colección permanente del Museo), la exposición de invitados y la exposición convocada con motivo de este coloquio: la *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. Estas exhibiciones ocuparon todas las salas del Museo por dos meses.

Al evento se sumó la importante investigación histórica de la fotografía en México coordinada<sup>106</sup> por Eugenia Meyer con el apoyo del Profesor Gastón García Cantú, director del Instituto Nacional de Antropología. El resultado quedó plasmado en la exposición *Imagen Histórica de la fotografía en México y América Latina*. Esta sería la primera exposición en México, que hacía un recuento de la fotografía desde sus inicios hasta nuestros días. Por su magnitud quedó dividida en dos secciones: “*Origen y desarrollo del siglo XIX*” exhibida en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) y

---

<sup>105</sup> Quien por cierto, desde un principio fue invitado a ser miembro honorario del CMF pero nunca aceptó. Meyer comenta: “Cuando yo lo fui a ver con Lázaro Blanco a invitarlo el nos dijo: “No, mejor cada chango en su mecate”, esas fueron sus palabras. (...) Mientras que hubiera un tipo de reconocimiento a el, así, una exposición, un premio, un esto, el estaba dispuesto. Pero que fuera así un plan de que yo colabore, yo participo, olvídame, ni por asombro.” Entrevista a Pedro Meyer, *Op. cit.*

<sup>106</sup> En este proyecto de investigación participaron Claudia Canales, Rita Eder, Lázaro Blanco, entre otros.

“*Nuestro siglo*” en el Museo Nacional de Antropología. Asimismo apareció el libro *Imagen Histórica de la fotografía en México* publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1978.

Fue la primera investigación de carácter histórico panorámico. Esa es la primera vez que una historiadora en jefe, para un equipo, invita a una serie de ensayistas para que hagan una investigación que antes no se había hecho. (...) Antes del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en ningún país de América Latina se había hecho la historia nacional de su fotografía, fue a raíz del coloquio que comenzaron a hacerse.<sup>107</sup>

La segunda etapa del evento consistió en ponencias con temáticas propuestas por el CMF mismo a determinados invitados del medio fotográfico y la cultura en general. Durante tres días (del 14 al 16 de mayo de 1978) el Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología estuvo inmerso en un ámbito de reflexión sobre los usos del medio fotográfico en América Latina.

La tercera y última etapa estuvo destinada a talleres impartidos en las instalaciones de la Universidad Iberoamericana durante tres días, del 17 al 19 de mayo. Algunos estuvieron orientados a la práctica fotográfica en ámbitos específicos y otros a la teoría, a partir de la reflexión del uso del medio fotográfico desde distintos campos de análisis: histórico, artístico, semiótico. Los costos fueron bastante accesibles oscilando entre los 20 y 100 dólares. El comité organizador estipulaba:

---

<sup>107</sup> Entrevista a Raquel Tibol, *Op. cit.* Cabe resaltar que el comentario de Tibol no es del todo cierto ya que Boris Kossoy, fotógrafo brasileño, había publicado en 1977 el libro *Hércules Florence 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, el primer libro de historia de la fotografía en Latinoamérica editado por la Facultad de Comunicacao Social Anhebi. Kossoy participó en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía con el tema “Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina”.

Los precios reducidos corresponden tan sólo a los gastos del manejo de estos talleres, todos los profesores han donado su tiempo personal, en tanto que la contribución de la Universidad Iberoamericana y del Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. son gratuitas.<sup>108</sup>

Las temáticas de los talleres y los fotógrafos encargados de impartir cada uno de ellos fueron:

“Sistema de Zonas” por Jack Welpot (E.U.), “La fotografía concerniente” por Cornell Capa (E.U.), “Experiencia en relación con la fotografía como documento y lectura significativa, más que como objeto de experiencia estética” Paolo Gasparini (Venezuela), “La fotografía en un país socialista” por Mario García Joya (Cuba), “El retrato” por Gisèle Freund (Francia), “Manipulación del negativo” por René Verdugo (E.U.), “Relación histórica de la pintura con la fotografía” por Camilo Lleras (Colombia), “Haciendo un libro de fotografía en América Latina” por Alicia D’Amico y Ma Cristina Orive (de Argentina y Guatemala respectivamente, editorial La Azotea), “Introducción a la fotografía para principiantes” por Hernán Díaz Giraldo (Colombia), “El desnudo con luz ambiente” por Lucien Clergue Francia y “Sesiones de crítica sobre las obras de fotógrafos inscritos” coordinada por Peter Anderson (E.U.).

Cabe resaltar que cinco de los diez talleres fueron impartidos por fotógrafos norteamericanos o europeos aún cuando constantemente se insistía en generar una fotografía propiamente latinoamericana, alejada del estilo característico y dominante de

---

<sup>108</sup> Tríptico del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. En [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)



estos países que utilizan estrategias visuales y temas que no pueden reflejar la realidad latinoamericana.

Latinoamérica ha sido siempre un punto de atracción para muchos fotógrafos extranjeros por nuestras condiciones ambientales y culturales. Estas aportaciones han dejado un material valioso y digno de tomarse en cuenta dentro del desarrollo cultural de cada país, pero una visión externa lleva implícito un análisis ajeno a nuestra propia realidad e incurre en aquel inevitable pictorialismo que tanto ha influido a la fotografía Latinoamericana. Pero ya es tiempo de hablar con nuestras imágenes en forma comprensiva y no como extraños en tierra propia.<sup>109</sup>

En la convocatoria se menciona el objetivo de los talleres, más acorde a una búsqueda formal y estética que a un discurso latinoamericanista:

Ofrecer a los interesados la oportunidad de tener contacto personal con los ponentes y comentaristas invitados al coloquio enriqueciendo y fomentando con ello la experiencia fotográfica con miras a desarrollar la creatividad individual ofreciendo nuevas alternativas de creación.<sup>110</sup>

Con los objetivos alcanzados y un buen desarrollo a lo largo de nueve días, el 19 de mayo se llevó a cabo la clausura del coloquio en el Museo de Arte Moderno.

---

<sup>109</sup> Grobet, Lourdes, “Sobre el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *Op. cit.* p. 22.

<sup>110</sup> Tríptico del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. *Op. cit.*

### **La militancia como exhibición.**

(...) habrá que cuidar que no sea (la fotografía) reducida a un “mero objeto artístico”, con entrada segura en la galería, el museo y en colecciones privadas; sino que se constituya en un medio de gran alcance, de expresión, de difusión y, ante los problemas de nuestra realidad, de denuncia.<sup>111</sup>

La *Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea* tuvo una participación sin precedentes. Se recibieron 3098 fotografías de 355 autores y 15 países<sup>112</sup> y la selección final estuvo conformada por 600 fotografías (cuando el espacio designado en un principio era para un número no mayor a 250 fotografías). En la convocatoria se invitaba a los participantes a donar sus obras para integrar una colección permanente “con el interés de fomentar la actividad fotográfica, el estudio y el análisis de la obra latinoamericana”<sup>113</sup> que quedaría resguardada por el INBA y el CMF.

El comité de selección estuvo compuesto por Jaime Ardila, fotógrafo artista colombiano; Fernando Gamboa, Museógrafo y Director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México; Nacho López y Pedro Meyer, fotógrafos mexicanos y Raquel Tibol, crítica de arte. Para este momento ya se había definido una línea de pensamiento que determinaría el tipo de imágenes que se seleccionarían para la muestra aunque Tibol aclaraba:

---

<sup>111</sup> Grobet, Lourdes, “Sobre el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *Op. cit.*.p. 22.

<sup>112</sup> Los países participantes fueron: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, E.U., Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico Uruguay y Venezuela. Ante la falta de representación iconográfica de Nicaragua debido al destiempo con que apareció la convocatoria, el compositor nicaragüense Carlos Mejía Godoy y su grupo se presentaron para amenizar la inauguración.

<sup>113</sup> Camargo, Argelina, “Convocan al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *Excélsior* 21 –dic-1977, México, DF.

(...) nunca se llamó ni hubo restricciones en el campo estético. (...) se eligió calidad, más allá de los temas, más allá de cualquier cosa.<sup>114</sup>

Que el contexto determina inevitablemente la producción artística, se puede comprobar contraponiendo las fotografías participantes de dos países: Estados Unidos y Cuba. Los fotógrafos cubanos mostraron una clara tendencia hacia la fotografía de denuncia pues su realidad lo demandaba, mientras que los fotógrafos norteamericanos presentaron una amplia gama de géneros, desde el desnudo, experimentación, moda y un interés por lo documental que no lo distingue en importancia de los anteriores géneros y donde las imágenes no alcanzan a ser tan crudas, pues reflejan otras condiciones socioeconómicas muy distintas al momento que vivía la isla de Cuba condicionada por el bloqueo económico impuesto por E.U.A.

Si bien es cierto que en general se mantuvo una insistencia en la fotografía documental en esta Primera Muestra, respondiendo al contexto de los fotógrafos latinoamericanos, es posible comprobar a partir del catálogo fotográfico, que se incluyeron ejemplos de todos los géneros de la fotografía. Desde imágenes de deporte como las de Antonio Luiz Benck Vargas (Brasil), imágenes con una búsqueda estética como el trabajo de Reginaldo Rosa Fernández (Brasil), de desnudo que presentó Lucien Clergue (Francia), de carácter experimental como las de Felipe Ehrenberg (México), así como aquellas que planteaban un elaboración más conceptual como las de Jaime Ardila y Camilo Lleras (ambos de Colombia), o las construidas que mostraban una clara postura ideológica que no dejaba lugar a una interpretación subjetiva, como las presentadas por la fotógrafa mexicana Lourdes Grobet. Inclusive Lázaro Blanco, vicepresidente entonces del CMF, ha manifestado su inconformidad con la excesiva tolerancia de selección donde se permitió todo tipo de imágenes.

---

<sup>114</sup> Entrevista a Raquel Tibol, *Op. cit.*

Lo que ya no me pareció mucho en el Coloquio fue esa mezcolanza que se dio donde se metieron todos los géneros. (...) eran demasiadas personas que tenían esas imágenes de muchos géneros y empezaron a destacar más las anecdóticas y periodísticas. (...) sus terrenos eran otros o debían ser otros como en la actualidad tenemos exposiciones muy grandes de fotografía de prensa que debían de estar en la prensa no en una sala de exposiciones. Pero se ha tergiversado y se han dislocado los terrenos.<sup>115</sup>

Lázaro Blanco estaba de acuerdo con la diversidad de temas, géneros y estilos existentes en la fotografía pero distaba de incluir todo bajo un mismo techo, en este caso, el museo. El reconoce distintos espacios de difusión propios para cada tipo de imágenes: la galería, el museo, el periódico; y rechaza enfáticamente el uso de la fotografía como herramienta complementaria para elaborar una obra donde el resultado no será propiamente fotográfico, si no lo que el llama “híbridos”. Desde su perspectiva y sin estar totalmente de acuerdo con la selección, la fotografía documental y periodística se había impuesto, aunque por su parte, Nacho López en un comunicado había anunciado la falta de participación de los fotógrafos periodistas. Blanco menciona:

Confundió en general (el coloquio) muchísimo más que aclaró cosas. Porque en lugar de decir que la fotografía no es una si no que tiene muchos tipos y muchos géneros, ya quedaron instituidos como los máximos exponentes los periodistas; y la fotografía periodística (ahora) es “la Fotografía”.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Entrevista a Lázaro Blanco *Op. cit.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

Haciendo un recuento de las fotografías exhibidas, es notoria la gran participación de la fotografía documental por encima de otros géneros, con una amplia diversidad de temas donde no siempre está implícito el uso de la imagen desde un ámbito político o de lucha social.

## La teorización de la fotografía social

El primer título propuesto para el coloquio fue *¿Qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?* De aquí que se pueda deducir que sí existía un criterio ideológico previo bajo el cual se estructuró el proyecto latinoamericanista de este Primer Coloquio.

El interés por conocer la producción fotográfica latinoamericana estaba latente, ya fuera concebida desde un ámbito externo imaginada como un conjunto homogéneo; o desde el ámbito interno a partir de una búsqueda de reconocimiento en el otro, efecto de *espejo-reflejo* y no de *imitación-absorción* de la imagen imperante pero ajena a nuestra realidad. Para los fotógrafos latinoamericanos se había vuelto importante el registro interno de sus circunstancias para poder definirse como una entidad aparte del resto del mundo, con características propias.

(...) los fotógrafos latinoamericanos están en pleno proceso de identidad respecto a sus países y a los pueblos hermanos del continente. Este conocimiento de nosotros mismos a través del conocimiento de nuestros países, nos lleva a registrar las formas de vida de nuestros pueblos y sus distintas realidades. Las tomas que en un tiempo y lugar determinados sitúan histórica y geográficamente al tema, tienen el valor de testimonio.<sup>117</sup>

De acuerdo a lo que he ido desarrollando a lo largo del texto, la búsqueda de características en el arte latinoamericano en general, estaba en muchos momentos determinada por las circunstancias histórico-sociales de este bloque del Continente Americano. La identificación inmediata estaba dada por las condiciones paupérrimas de

---

<sup>117</sup> D'Amico, Alicia (Argentina) comentario a la ponencia "La fotografía social: Testimonio o Cliché", *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p.37.

miles de ciudadanos en estas sociedades, por lo que resultaba casi necesario la elaboración de un discurso libertador frente al imperialismo dominante en todos los ámbitos: económico, político, cultural. Esto nos lleva inmediatamente a entender los argumentos sociológicos planteados por la fotografía en los setenta, tanto a nivel práctico como a nivel teórico.

Los títulos de las ponencias presentadas fueron los siguientes:

- *Relación Entre Realidad Y Estilos De La Fotografía En América Latina*
- *Elementos para el Desarrollo de la Historia de la Fotografía en América Latina*
- *La Fotografía Social: Testimonio O Cliché*
- *Bases Para Una Metodología Crítica De La Fotografía En América Latina*
- *La Fotografía Y Los Medios Masivos De Información en América Latina*
- *El Desnudo Fotográfico y sus implicaciones Sociales*
- *Derechos de Autor y Modus Vivendi del Fotógrafo en América Latina*
- *La Fotografía como Objeto de Arte*

En general el nivel teórico de las ponencias dejó mucho que desear. Con temas que pudiendo desatar grandes polémicas, los ponentes, en la mayoría de los casos, se limitaban a apuntar elementos de carácter práctico, mostrando un análisis muy superficial y pocas propuestas novedosas. Algunos fotógrafos ponentes justificaron con su profesión, su poca capacidad para generar opiniones con argumentos consistentes, poniendo énfasis en que su labor era práctica y no teórica, cuando en todo momento el fotógrafo inevitablemente selecciona su encuadre basado en una ideología que lo condiciona.

Se me pidió una ponencia sobre los aspectos sociales y políticos, documentales y testimoniales de la fotografía. Como soy fotógrafo y no un académico, como soy un apasionado creyente en las vitales aportaciones que hace la fotografía a nuestra existencia diaria, quisiera compartir con ustedes algunas observaciones hechas durante el intenso periodo de 1952 a 1964 durante el cual viajé a lo largo de vuestro continente en plan de trabajo.<sup>118</sup>

Este comentario del fotógrafo estadounidense Cornell Capa es una clara muestra de su falta de capacidad teórica. La ponencia titulada: “La fotografía social: testimonio o cliché”, abría muchas posibilidades de discusión. Sin embargo el autor se limitó a plasmar su visión de Latinoamérica como una zona exótica de contrastes. Lejos estuvo de demostrar su identificación “con los objetivos y causas que nos preocupan en América Latina”, condición supuestamente necesaria para los fotógrafos invitados No-Latinoamericanos.

Por su parte, algunos participantes del ámbito académico como historiadores y teóricos, justificaron su falta de reflexión teórica en la escasez de material, ya sea documentos o imágenes, que les permitieran sustentar un argumento crítico.

Las discusiones que se generaron con más frecuencia fueron de índole formal, siendo la selección de imágenes lo que desató diferencias de opinión, acusando por una parte una falta de compromiso social en el caso de las fotos artísticas (desnudos, abstracciones, collage o algún otro tipo de manipulación) o bien un exceso de folclorismo, exotismo y cliché en las fotos de corte documental como comentara Nacho López:

---

<sup>118</sup>Capa, Cornell, “La fotografía social: Testimonio o Cliché”, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p.29.



Las escenas de miseria que captan la miseria por sí misma, han creado una “corriente” a la que muchos se suman para considerarse fotógrafos de “denuncia social”. Lamentable es también que las usen como arma de chantaje sentimental.<sup>119</sup>

Otro ejemplo fue el reclamo suscitado por la exigencia en la convocatoria en el número y tamaño de fotos a presentar, cuando existían otros puntos de tensión en las normas establecidas que bien pudieron exigir de los organizadores una reconsideración en las condiciones de participación.

Por otro lado, mucho se habló del compromiso social de la fotografía y pocos se quisieron comprometer a elaborar argumentos sólidos respecto a la ontología de la fotografía. Se presentó la posibilidad de elaborar historias nacionales de la fotografía, pero en cuanto a metodologías de estudio, análisis y crítica (*Bases Para Una Metodología Crítica De La Fotografía En América Latina* y *La Fotografía y Los Medios Masivos De Información en América Latina*), y a una reflexión sobre el poder de la imagen ya de por sí instaurada como un producto catalizador de testimonios de la realidad en el caso de América Latina (*Relación Entre Realidad Y Estilos De La Fotografía En América Latina* y *La Fotografía Social: Testimonio O Cliché*) el coloquio no tuvo resultados plenamente satisfactorios.

Con el fin quizás de comprobar nuestros comunes denominadores (transitorios en sí) y nuestros fines fotográficos, se formuló, en el coloquio, la necesidad de discutir las bases para una metodología crítica de la fotografía en América Latina. Esta, como es de suponerse, debe partir indefectiblemente de una metodología latinoamericana de criticar nuestro arte en general, que aún no

---

<sup>119</sup> López, Nacho, *Hecho en Latinoamérica. Op. cit.* p.40.

existe y para cuya gestación no basta la crítica periodística. De allí que se formularan pareceres y buenas intenciones, cuya ausencia de interés fue censurada por los comentaristas, quienes, sin embargo, perdieron la oportunidad de ofrecer la apoyatura que pudiera encauzar la discusión hacia el delineamiento de la metodología mencionada.<sup>120</sup>

En la mayoría de los casos fueron más punzantes los comentarios referentes a las ponencias (y no la ponencia en sí), haciendo no solo fuertes críticas sino propuestas de utilidad, permitiendo abrir espacios de reflexión.

Quando frente al tema se capta una fracción escueta de la realidad tal como aparece frente al ojo, se produce el REGISTRO. (...) Si el REGISTRO ha sido visto con cierta frescura e intención, se convierte en DOCUMENTO-ANÉCDOTA. Si el fotógrafo inyecta al DOCUMENTO-ANÉCDOTA su propio criterio buscando en el análisis un trasfondo de la realidad aparente, habrá obtenido un COMENTARIO-NARRATIVA que trasluce su valor histórico-social.<sup>121</sup>

Las ponencias se recogieron en una publicación de las memorias del coloquio:

La fuerte implicación denotada en la mayor parte del material llegado a la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea sugirió el título eminentemente conceptual de *Hecho en Latinoamérica*.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Acha, Juan, "Las posibilidades artísticas de la imagen fotográfica", *El Universal*, Sección Culturales p. 5, México, DF. 23 de julio de 1978

<sup>121</sup> *Ibíd.* p. 41.

<sup>122</sup> Tibol, Raquel, "Breve Historia de algunas significaciones", *La Semana de las Bellas Artes*, México, DF., núm. 37, 16 de agosto de 1978, p. 5.

## **El Consejo Latinoamericano de Fotografía**

El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, a través del Consejo Mexicano de Fotografía sentó las bases para atender las necesidades de la fotografía en este bloque de América en todos los ámbitos: educativo, académico, profesional, así como para reconocer la labor de colegas de naciones vecinas que por falta de difusión de la obra, se mantenían en el desconocimiento absoluto. Fue también ejemplo para la conformación de otros Consejos de Fotografía en diversos países<sup>123</sup>.

Los objetivos del Consejo Latinoamericano de Fotografía están encaminados hacia la intercomunicación latinoamericana, para reflejar nuestra identidad por medio de la imagen fotográfica y se constituyó con el fin de proyectar la fotografía en sus múltiples formas de expresión.<sup>124</sup>

A consecuencia del encuentro propiciado en el coloquio y como demostración de solidaridad y mutuo reconocimiento entre los países, el 20 de mayo, inmediatamente después de clausurado el coloquio, se reunieron en el Museo de Arte Moderno representantes de las naciones asistentes para conformar el Consejo Latinoamericano de Fotografía (CLAF). En esta primer reunión se estableció que la sede temporal sería la del Consejo Mexicano de Fotografía, contando hasta ese momento, solo con el apartado postal 10-670.

Para la constitución del Consejo Latinoamericano de Fotografía estuvieron presentes los siguientes representantes: de Brasil (Boris Kossoy), Argentina (Alicia D'Amico, Andrés

---

<sup>123</sup> Como ejemplo: El Consejo Venezolano de Fotografía se formó en Caracas a finales de 1978, con el apoyo de Paolo Gasparini. En el otoño de 1978 Isabel Castro y Harry Gamboa Jr. Junto con Adam Ávila, Luis Garza y Shifra Goldman iniciaron el Consejo de Fotógrafos Latinos en E.U. en Los Ángeles.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 4.

Gustavo Goldstein y Annemarie Heinrich), Colombia (Camilo Lleras), Costa Rica (Antonio Casas Zamora), Cuba (Mario García Joya), Guatemala (María Cristina Orive), Honduras (Rolando Enríquez López), Panamá (Sandra Eleta y Pedro Montañez), Perú (Carlos Montenegro, Chávez-Fernández y Javier Silva Meiner), Puerto Rico (Héctor Méndez Caratini, Rosa Pla y Nydia Cabrera), Venezuela (Paolo Gasparini, Julio Vengochea, Roberto Fontana y Teresa Montiel) además de representantes de la comunidad chicana (Isabel Castro y Shifra Goldman) y por supuesto, varios mexicanos.

Los objetivos establecidos fueron los siguientes:

- Hacia la intercomunicación latinoamericana, para reflejar nuestra identidad por medio de la imagen fotográfica.
- Proyectar la fotografía en sus múltiples formas de expresión, realizada por autores vinculados a su ámbito y la preocupación de su época.
- Organización y difusión de exhibiciones, encuentros, talleres y publicaciones.
- Protección del derecho de autor.
- Bregar porque se implemente la educación integral de la fotografía.
- Avanzar en la investigación del desarrollo histórico de la fotografía en América Latina.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Tibol, Raquel, “Breve Historia de algunas significaciones”, *Op. cit.* p. 4

**En torno a la segunda independencia.**

Estando la mayoría de los países participantes en este coloquio, inmersos en un ambiente de tensión política generado por la penetración del régimen imperial americano en sus asuntos internos a resultas de la guerra fría, resultaba lógica la orientación de resistencia frente al dominio yanqui en los argumentos planteados en varias de las ponencias. América Latina se encontraba luchando por una independencia ideológica y cultural, al mismo tiempo que enfrentaba declives en sus estructuras sociales. Bajo este contexto, ¿qué posibilidad había de ignorar las imágenes insistentes de la crisis revolucionaria latinoamericana frente a la cámara?

Cientos de aparatos fotográficos estaban registrando imágenes buscando capturar momentos de una realidad que se pudieran convertir en testimonio de hechos (anhelando que adquirieran una trascendencia histórica), esto aunado a la necesidad de establecer un imaginario visual representativo y distintivo de lo latinoamericano, fueron los elementos característicos para poder establecer un estilo documentalista ahora designado como “tradicción” en la fotografía latinoamericana.

En el ámbito específico del CMF, la posición antiimperialista abiertamente asumida en el coloquio, serviría para cubrir dos flancos de suma importancia. En el aspecto político, apoyando los ideales de la Revolución Cubana y fomentando la búsqueda de identidad y autonomía latinoamericana. En el aspecto social y artístico, buscando un reconocimiento distintivo frente al dominio de una estética occidental en las artes en general. La evidente ventaja que ya presentaban E.U. y Europa en cuanto al desarrollo tecnológico de equipo y materiales, era un aspecto que determinaba la producción en el ámbito fotográfico. Las

grandes corporaciones norteamericanas, japonesas y alemanas estaban dominando y concentrando el poder económico (AGFA, Kodak, Leica, Fuji). Por ende, sus países, se veían en la posibilidad de determinar la distribución y difusión de la producción, imponiendo las normas fotográficas que permitieran al medio formar parte de un estilo reconocido como “ARTE” , aquello que vale la pena exhibir, admirar y adquirir.

Raquel Tibol explicó ante esta situación:

E.U. estaba como potencia hegemónica con una fotografía altamente desarrollada técnicamente, con grandes exposiciones, publicaciones. Y en América Latina estábamos en la calle, entonces esa frontera que se marcó fue una frontera necesaria por las circunstancias Históricas. Haberlo hecho de otra manera nos hubieran comido el mandado los norteamericanos. Además para este tipo de convocatorias son muy soberbios, o desconfían o quieren tener ellos la batuta.<sup>126</sup>

Estas condiciones de desventaja explican la postura latinoamericanista y a la vez antiimperialista asumidas en este Primer Coloquio, la cual comenzaría a cambiar en la siguiente década llegando a apuntar hacia objetivos en ocasiones opuestos a partir de los noventa con el giro económico, político y social establecido por la globalización (el libre mercado, las comunicaciones satelitales, etcétera).

La fotografía latinoamericana a finales de los setenta, comenzaba a convertirse en un medio internacionalmente reconocido, estableciendo además, parámetros distintivos de otras prácticas y tomando distancia de las normas estéticas impuestas en el ámbito fotográfico internacional pero ajenas a su realidad.

---

<sup>126</sup> Entrevista realizada a Raquel Tibol, *Op. cit.*

La línea ideológica estaba dibujada por el momento histórico, no por una institución que buscara normar la producción fotográfica de esta región. Por lo tanto se puede resumir que: las condiciones estuvieron dadas gracias al Consejo Mexicano de Fotografía, el espacio propicio fue el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y las discusiones que orientarían el curso de la fotografía se dilucidaron sobre las mesas de discusión. Estos aspectos fueron tan solo vehículos para proyectar la necesidad de la construcción de una nueva identidad latinoamericana acorde a las circunstancias.

El CMF fue el catalizador para promover el análisis de la situación de la fotografía en América Latina y a través del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía se pudieron localizar las necesidades e inquietudes reflejadas por los fotógrafos en sus imágenes y en las ponencias, que respondían al contexto que se vivía. Esto, sin olvidar que Pedro Meyer principalmente, le dio cierta orientación latinoamericanista al discurso fotográfico, como estrategia de difusión y de mercado, imponiéndole, en cierto sentido, un estilo distintivo a la fotografía latinoamericana para colocarla en el circuito internacional.

## Conclusiones

El origen del Consejo Mexicano de Fotografía se ha convertido para la historia de la fotografía en México en un marcador en el tipo de representación fotográfica del país. A partir del análisis de su proyecto más ambicioso *El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, es posible entender el criterio bajo el cual estuvo estructurado así como los fines perseguidos, que respondía a las necesidades de una época y lugar con características sociopolíticas específicas.

Debido al pensamiento general de la época que aceptaba a la fotografía como vehículo del testimonio, este estilo fotográfico de registro directo articulaba las expectativas identitarias que definían lo latinoamericano. La fotografía se convirtió en vehículo de representación de una sociedad que estaba siendo sometida por sus gobiernos autoritarios, influenciados fuertemente por un poder externo, principalmente: Estados Unidos de Norteamérica. Es por ello que la labor fotográfica tenía que adquirir el tinte de compromiso como la función social que había sido asumido en la necesidad de registrar los cruentos acontecimientos político-militares acaecidos en gran parte de los países de América Latina.

La hipótesis inicial de esta investigación ha planteado la asociación de una estética documentalista en la fotografía, de lo cual el Consejo fue un importante detonador, con una toma de posición frente al dominio cultural y económico de los intereses imperialistas de Estados Unidos sobre América Latina. Esta idea es el argumento principal en el que me he basado a lo largo del texto para defender una postura que polemiza con la comúnmente aceptada respecto al CMF. Tradicionalmente se le ha señalado como una organización que quiso imponer autoritariamente un tipo de fotografía como el adecuado



para este bloque del mundo, es decir, un estilo fotográfico con intenciones de compromiso social que respondiera a la postura de izquierda adoptada por los argumentos latinoamericanistas a partir de la Revolución Cubana, ignorando o rechazando cualquier tipo de producción distinta a esta. En cambio, la postura que he desarrollado a lo largo del texto, plantea que esta decisión en el imaginario fotográfico no fue resultado de un proyecto preestablecido por el CMF y sugerido al momento de lanzar la convocatoria para el coloquio mencionado; se debió, más bien, a diversas circunstancias políticas y sociales que afectaban el desarrollo de los eventos en general, lo que también influyó en el tipo de fotografía resultante, aquella que el contexto estaba demandando, la fotografía documental humanitaria. Esto fue aprovechado por Meyer (siendo el ideólogo y principal promotor del CMF, así como quien tuvo la visión empresarial con la que manejaría a la asociación) como estandarte de divulgación internacional de la fotografía latinoamericana.

El CMF surge con la expectativa de cubrir varios aspectos en el ámbito fotográfico nacional pero también en lo social. Logra congregar una serie de imágenes con tendencia documentalista que serían utilizadas para estructurar un discurso latinoamericanista en torno a la representación y búsqueda de la identidad. El CMF como promotor de la fotografía latinoamericana, comenzaría a construir eficazmente un discurso basado en un pensamiento antiimperialista para difundir un estilo fotográfico propio de América Latina. Esta postura de izquierda se vería claramente representada en las imágenes fotográficas, sin lograr sostenerse en otros aspectos del coloquio como serían las ponencias y talleres en las cuales varios de los invitados eran extranjeros e ignoraban la postura latinoamericanista. Sin embargo, para la difusión del evento respondía positivamente como estrategia de inserción en el mercado internacional. Eventualmente esto llevaría a la

escisión de algunos miembros que defendían una convicción política tanto en la teoría como en la práctica.

El CMF se debatió entre dos ámbitos de igual importancia para los objetivos establecidos: el artístico y el político. Ninguno de los dos podía dejar de ser explorado en el contexto de inestabilidad sociopolítica que se vivía en la década de los setenta. Por un lado, lo artístico fungía como representación y por lo tanto como constructor de una identidad. Por otro, desde el ámbito político, se defendía la ideología de izquierda que promovía la independencia económica y cultural.

Con el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía se congregó a un tipo de trabajo con características que permitieron encontrar cierta homogeneidad, pudiendo así relacionar este doble discurso propuesto: por un lado, la difusión de la fotografía como obra artística e identitaria de lo latinoamericano y por otro, la divulgación de ideales antiimperialistas reflejados en las imágenes fotográficas de la cotidianidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Cerisola, Roberto, “Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos”, *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2002 (1957).
- Bayón, Damián, *América Latina en las artes*, México, Siglo XXI, 1974.
- Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, México, Edit. Arte y Libros, 1978.
- Bienal de Gráfica 1977, Catálogo. Salón Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes, México, INBA, sep-nov. 1977.
- Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*. Madrid, Lunwerg editores, 2003 (1993).
- Bourdieu, Pierre, *La fotografía un arte intermedio*, México, Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Meyer, Eugenia, Claudia Canales, Rita Eder, Néstor García Canclini (prólogo), Lázaro Blanco, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1978.
- Debroyse, Olivier, “Impresiones en papel sensible”, *Salón de artes plásticas. Sección bienal de fotografía 1980*. México, INBA, 1980.
- Debroyse, Olivier, “Los fabricantes de imágenes”, *Catálogo de la 2ª Bienal de Fotografía*, México, INBA, 1982.
- Debroyse, Olivier, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Desnoes, Edmundo, "La imagen fotográfica del subdesarrollo", *La Habana, Casa de las Américas*, año VI, no. 34, 1969.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2002 (1983).

- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Gasparini, Paolo, *Para verte mejor, América Latina*, Textos de Edmundo Desnoes, México, Siglo XXI editores, 1972.
- *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía AC., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.
- *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía AC., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.
- Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de imágenes y el Unicornio*, Chiapas, México, Taller Leñateros, 1998.
- Kozloff, Max, *Reflections on Latin American Photography. The privileged Eye: Essays on Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.
- Manrique, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX*, México, Lecturas Mexicanas, CONACULTA, 2000.
- Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia. Vol. IV*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001.
- Monroy, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*, México, UNAM, IIE, INAH, 2003.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la historia de la fotografía en México”, *Salón de artes plásticas. Sección bienal de fotografía 1980*. Libro de premiación. México, INBA, SEP, 1980.
- Morais, Federico, *Las artes plásticas y la América Latina: del Trance a lo Transitorio*, Casa de las Américas, Colección Nuestros Países, 1990.
- Mosquera, Gerardo ed. *Beyond the Fantastic*, London: Institute of International Visual Arts; Cambridge, Massachusetts : MIT, 1996.
- Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Ed. Océano, 1999.
- Pérez, Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido: icono y representación*. Madrid, La Balsa de Medusa, 1988.

- *Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana contemporánea*, México, Consejo Mexicano de Fotografía AC., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.
- Sekula, Alan, “On the invention of Photographic Meaning” en *Photography in Print*, ed. Vicki Goldberg, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981.
- Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1980.
- Tibol, Raquel, *Episodios Fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989.
- Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Argentina, Siglo XXI, 2005.
- Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900 – 1980*, N.Y., Banco Internacional del desarrollo, 1994.
- Villarreal, Rogelio ed., *Aspectos de la fotografía en México / vol. I*, México, Federación Editorial Mexicana, S.A. de C.V., 1981.
- Watriss, Wendy ed., *Image and Memory Photography from Latinamerica 1866 – 1994*, University of Texas Press, Fotofest 1998.
- *26 fotógrafos independientes*, México, ediciones El Rollo, 1979.

## HEMEROGRAFÍA

- Acha, Juan, “El arte entre la revolución social y cultural”, Revista Plural, Excélsior, México Segunda época, vol, XIII-II, p. 54, núm. 146, 1983,
- Acha, Juan, “Las posibilidades artísticas de la imagen fotográfica”, *El Universal*, Sección Culturales p. 5, México, DF. 23 de julio de 1978.
- Blanco, Lázaro, “La fotografía como fotografía” en Revista México en el Arte, núm 2, México, INBA, otoño 1983.
- Blanco, Lázaro, “La fotografía como arte: un problema vigente”, Revista México en el Arte, nueva época núm. 4, 1984, pp. 90-91.
- Boletín del CMF, No. 1 Año 1, México, DF, sep/oct 1980.
- Boletín del CMF, No. 2/3 Año 1, México, DF, nov/dic 1980 ene/feb 1981.

- Boletín del CMF, No. 4/5 Año 1, México, DF, mzo/jun 1981.
- Boletín del CMF, No. 6 Año 1, México, DF, jul/ago 1981.
- Camargo, Argelina, “Convocan al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, *Excélsior*, México, DF, 21 –dic-1977.
- Castellanos, Alejandro, “Consejo Mexicano de Fotografía, Crisol de visiones”, Revista Cuartoscuro, Núm. 51, México, DF. nov.-dic. 2001.
- Castillo Mireles, Ricardo, “Sin Subsidio ,el Consejo Mexicano de Fotografía”, Periódico Excélsior, sección B, México, p. 6., 25 de enero de 1980,
- Debrouse, Olivier, “Los fabricantes de imágenes” , Bienal de Fotografía 1982, La Cultura en México, 10 de marzo de 1982.
- Debrouse, Olivier, “Fotografía: verdad y belleza. Notas sobre la historia de la fotografía en México” , Revista México en el Arte, Núm. 23, México, INBA, otoño 1989.
- Foppa, Alaide, “La fotografía es arte, pero...”, La onda, Suplemento Cultural de Novedades, 25 de septiembre de 1977.
- Fuentes Salinas, José, “Pedro Meyer: de lo individual a lo institucional” El Universal y la Cultura, México, 28 -30 de agosto, 1- 6 septiembre 1989.
- García Canclini, Néstor, “¿Qué se puede cambiar a través del arte?” Revista Plural, Crítica, Arte, Literatura. Publicación mensual de Excélsior, Segunda época, vol. VI, núm. 71, México, p. 74. 1977 .
- Gasparini, Pablo en “La fotografía: saber quiénes somos, dónde estamos, qué hacemos”. Entrevista realizada por Olga Cáceres y Lucrecia Martín. Revista de la Universidad, 1977, México, DF.
- Grobet, Lourdes, “Sobre el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía”, Diario Los Universitarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, DF, p. 22 marzo 1978.
- Gutiérrez-Moyano Beatriz, “¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?”, Revista Artes Visuales Núm. 12, México, pp. 19-22.oct-dic 1976.
- López, Nacho, “Arte Fotográfico de Nacho López. Mi punto de partida”, Revista de Bellas Artes, núm. 30, México, 1976.

- Meyer, Pedro, “Los fotógrafos hablan por ellos mismos”, Sábado Unomásuno, México, junio 1978.
- Meyer, Pedro, “¿Y la fotografía?... en la calle!”, mecanograma fechado en 1989. Archivo del autor.
- Monroy Nasr, Rebeca, “Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México”, Revista Tierra Adentro núm. 105, México, CNCA, ago-sep 2000.
- Monsiváis, Carlos, “Los testimonios delatores. Las recuperaciones estéticas”, Revista Siempre, Núm. 1074, México, 12 de enero 1983.
- Mraz, John, “Bienales de Fotoperiodismo. Desencuentros de gremios”, *Revista Cuartoscuro*, Año VIII, Número 51, México, DF, pp. 14-25, nov-dic. 2001.
- Neyra, José Luis “Breve Crónica del Consejo Mexicano de Fotografía”, La semana de las Bellas Artes, INBA, núm. 136, 9 de julio de 1980.
- “Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Convocatoria”. La semana de las Bellas Artes núm. 22, mayo 3, México, p. 14-15, 1978.
- “Primera sección Bienal de Fotografía del INBA”, La semana de las Bellas Artes núm. 120, México, pp. 1-9, 19 de marzo de 1980.
- Rodríguez, José Antonio, “Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana”, *Tendencias*, Huesca Imagen 2004, España.
- Vallarino, Roberto, “I muestra de la fotografía latinoamericana contemporánea: de criterios visuales e ideológicos”, Sábado Uno más Uno, 3 de junio de 1978.
- Revista Fotozoom, “Los Disidentes”, Vol. 3 núm. 35, 1978.
- La semana de las Bellas Artes núm. 37, ago 16, 1978.
- Revista Memoria de Papel, año 2, núm. 3, abril 1992.
- Tibol, Raquel, “Breve Historia de algunas significaciones”, La Semana de las Bellas Artes, México, DF., núm. 37, 16 de agosto de 1978.

## ENTREVISTAS

- Entrevista a Pedro Meyer realizada el 27 de junio del 2006 a las 17 hrs. En Coyoacán, México, DF.
- Entrevista a Raquel Tíbol realizada el 29 junio 2006 17 hrs. En la Col. Azures, México, DF.
- Entrevista a Lázaro Blanco realizada el 31 de octubre del 2006 a las 12 hrs. En la Col. Tlaxpana, México, DF.
- Preguntas a Lourdes Grobet en el Seminario de Imagen, Cultura y Tecnología organizado por Laura González, Deborah Dorotinsky y Rebeca Monroy, Dirección de Estudios Históricos, INAH, Tlalpan, DF. 18 de agosto del 2006.
- Entrevista a Rodrigo Moya, vía telefónica. 24 de enero del 2007.

## PÁGINAS WEB

- <http://www.udem.edu.mx/agencia/historia/excelsiornuevo>
- <http://www.pedromeyer.com>
- [http://www.casadellago.unam.mx/htm/f\\_casa.htm](http://www.casadellago.unam.mx/htm/f_casa.htm)