



Universidad Nacional Autónoma de México



Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

Fotografía latinoamericana
contemporánea:
Marcos López y Vik Muniz



Informe académico por artículo académico para optar por
el título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos

ACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

Presenta: Abigail Pasillas Mendoza



Asesora: Mtra. Norma de los Ríos Méndez

Sinodales:

Dra. Patricia Pensado
Dr. René Aguilar
Dr. Horacio Crespo
Dr. Andrés Kozel

COORDINACION DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

Ciudad de México. Marzo de 2008





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mis papás y a mi hermanita.
A Marco.

AGRADECIMIENTOS

A la Mtra. Norma de los Ríos Méndez. Mi gran maestra. Por su pasión al dar clases, pasión por la que encontré un sentido a lo hasta entonces confuso. Por su ejemplo de constancia y rectitud ante todo. Por tener confianza en mí, por el placer de trabajar con ella. Por enseñarme además, cosas que no se aprenden en los libros. Por todo su enorme apoyo estos años con mi trabajo de titulación. Por su amistad, que espero dure por siempre. Gracias Norma.

A mis sinodales, Dra. Patricia Pensado, Dr. René Aguilar, Dr. Horacio Crespo, Dr. Andrés Kozel. A todos gracias por sus valiosos aportes, orientaciones y comentarios a este trabajo.

A la Dra. Claudia Canales, cuyo Seminario significó un punto central en mi formación académica y fotográfica.

A la coordinación del Colegio en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Al Mtro. José Luis Ávila y Sonia por todo su apoyo en todo momento.

A mis maestros de foto. Pavka Segura, Ileri de la Peña y Gerardo Suter.

A mis papás. Muamu y Buabu. Porque tengo con ustedes lo que cualquier hijo desearía tener aunque sea una décima parte. Por todo su amor, expresado en tan diferentes y complementarias formas. A Muamu por su ternura y entrega; por la mujer plena y admirable que es cada día. A Buabu por su fortaleza y dedicación. A los dos por darme todo en la vida. Gracias papás.

A mi hermana Rebeca. Por ser mi ejemplo, mi compañera diaria, mi confidente quien sabe todos mis malos y buenos secretos. Por toda su paciencia. Gracias por aguantarme. Por enseñarme a ser fuerte y decidida. Por quererme abrazar. Gracias *hermanito* del alma.

A Marco. Porque contigo siento el absoluto. Por ser quien eres. Porque los clichés de amor resultaron ser ciertos *Y no es por eso que haya dejado de quererte un sólo día*. Ni uno sólo. Gracias Marco.

A Matute. Por su incondicional compañía y apapachos.

A Brenda y Diego. Porque uno va por la vida un poco a ciegas hasta que se encuentra con gente que le da la mano en la penumbra. Y los hace suyos y no los suelta. Gracias por estar conmigo. Por su apoyo en los momentos más difíciles de mi vida, en los más felices y en los más aburridos. Por las fotos en la sala, por *Mundo E*, las quesadillas de papa y los champiñones con queso. Por las películas absurdas y el sonido de la cuchara en la taza de café. Por todo lo que me han hecho ver desde sus manos y ojos. A Brenda por reencontrarme y darnos juntas, otra oportunidad. A Diego por buscarme y abrazarme.

A Eric, Irán, Camilo y Cynthia. Por los años juntos en los salones con café aguado y sillas incómodas. A Eric por decirme las cosas de frente; porque la vida es una y hay que comérsela aunque sepa fea y además, reírse. Por escogerme en su equipo. A Irancita por escucharme y dejarme escucharla, por su profunda inteligencia y enorme nobleza. A Camilo por ser un ejemplo. Por dejarme con la boca abierta y el cerebro trabajando. A Cyn por su amistad y su risa contagiosa; por su apoyo todos estos años.

A Chiquis y Rodrigo. A Chiquis por darme suerte; *el premio se lo debo a él*. Porque siempre quise unos helicópteros para ir a las nebulosas. A Rodrigo, compañero en las andadas, quien tan bien me explicó el cálculo, todo un *A*.

A Lucio Oliver, Patricia Carrillo y Yuritzí. Al Doctor por todo su apoyo para lograr este trabajo y por su confianza diaria. A Paty por enseñarme a ver la vida desde una nueva perspectiva y dejarme ser su amiga. A Yuri por cantar conmigo, por su apoyo y por ser siempre tan chula.

A todos, gracias.

Pocas veces la utilización de la fotografía ha servido para hacer de ella un medio de conocimiento, una ayuda para la comprensión de la historia, de la vida, del amor. La fotografía no ha enriquecido la visión del ojo para conocer el mundo.

Paolo Gasparini

Comentario a la ponencia "La fotografía y los medios masivos de información en América Latina" de Héctor Schmucler, Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, 1978.

ÍNDICE

Introducción.....	7
I. Antecedentes.....	7
II. América Latina y fotografía. Construcción del objeto de investigación.....	10
Fotografía latinoamericana contemporánea: Marcos López y Vik Muniz	21
I. Preguntas y consideraciones.....	22
II. Fotografía directa, fotografía construida y <i>parodia</i>	29
III. Nota final.....	39
Conclusiones y perspectivas para la investigación.....	43
Bibliografía	48
Anexos	51
I. Fotografías	52
II. Convocatoria II Concurso de Ensayo Latinoamericano para estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos, FFyL	58
III. Dictamen del II Concurso de Ensayo Latinoamericano para estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos, FFyL	59
IV. Constancia de elaboración de ensayo dentro del Proyecto de Investigación <i>Historiografía latinoamericana: corrientes epistemológicas, aportes y fuentes</i>	60

ÍNDICE

Introducción.....	7
I. Antecedentes.....	7
II. América Latina y fotografía. Construcción del objeto de investigación.....	10
Fotografía latinoamericana contemporánea: Marcos López y Vik Muniz	21
I. Preguntas y consideraciones.....	22
II. Fotografía directa, fotografía construida y <i>parodia</i>	29
III. Nota final.....	39
Conclusiones y perspectivas para la investigación.....	43
Bibliografía	48
Anexos	51
I. Fotografías	52
II. Convocatoria II Concurso de Ensayo Latinoamericano para estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos, FFyL	58
III. Dictamen del II Concurso de Ensayo Latinoamericano para estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos, FFyL	59
IV. Constancia de elaboración de ensayo dentro del Proyecto de Investigación <i>Historiografía latinoamericana: corrientes epistemológicas, aportes y fuentes</i>	60

INTRODUCCIÓN

I. Antecedentes

Este ensayo tiene su origen en mis intereses por la fotografía como práctica artística. Los últimos diez años de mi vida han estado vinculados a ella con más o menos intensidad según mis posibilidades y preocupaciones. Las primeras fotografías que tomé fueron en 1993 con una cámara *estenopéica* que estaba hecha con una caja cilíndrica de avena que tardaba varios minutos en registrar una sola imagen.¹ A partir de entonces he seguido practicando la fotografía con motivaciones artísticas.

En 2000 inicié mis estudios de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras, FFyL. De las diferentes disciplinas en las que se fundamenta la Licenciatura (historia, literatura, filosofía y ciencias sociales), me he inclinado más por la historia, en concreto por la historiografía. De agosto de 2002 a julio de 2003, cursé los seminarios de “Historiografía en América Latina I y II”, a cargo de la Mtra. Norma de los Ríos. En estos seminarios obtuve las bases teórico-metodológicas para el análisis historiográfico, así como el conocimiento acerca de las principales corrientes historiográficas, su recepción y desarrollo en América Latina durante los siglos XIX y XX.

A lo largo del año 2004, cursé el “Seminario de Fotografía Contemporánea” bajo la tutoría del fotógrafo Gerardo Suter en el Centro de la Imagen (CONACULTA).² Además de fomentar el desarrollo de un proyecto fotográfico

¹ Estas cámaras hechas a mano se basan en el principio básico de la fotografía, según el cual la luz entra a una cámara oscura a través de un diminuto orificio y refleja de forma invertida la imagen del exterior. Éste se fija en un papel sensibilizado por sales de plata llamado que luego es revelado para que aparezca la imagen fotográfica. El orificio, llamado estenope, se hace con la punta de un alfiler en un trozo de aluminio. Siguiendo este mecanismo básico se pueden fabricar cámaras con diversas características para obtener diferentes tipos de imágenes.

² Los fotógrafos e investigadores que impartieron cursos fueron: Pavka Segura, Katya Brailovsky, Gerardo Montiel, José Luis Barrios, Rubén Ortiz Torres, Adriana Calatayud, Yoshua Okon, Marcos

personal, el seminario representó un espacio de conocimiento, reflexión y crítica de la situación actual del medio fotográfico. En este seminario se analizaron aspectos como la historia de la fotografía, su especificidad como medio, su lugar dentro de las artes y los medios de comunicación, el mercado fotográfico y la circulación de las obras, el papel del fotógrafo en la actualidad, etc. También se analizó en cursos breves, con la presencia de los autores, la obra de varios fotógrafos representativos de México, Argentina, Inglaterra, Estados Unidos y Francia. Desde entonces, mis preocupaciones académicas en torno a los Estudios Latinoamericanos y la fotografía -así como la creación fotográfica personal- han estado relacionadas.

En julio de 2004, paralelamente al “Seminario de Fotografía Contemporánea” que cursaba en esos momentos, se llevó a cabo el “Foro de Fotografía Latinoamericana”, organizado también por el Centro de la Imagen. El programa del foro incluyó conferencias, mesas redondas y la exposición “Mapas abiertos: fotografía latinoamericana, 1991- 2002”.³ En esa exhibición conocí la obra del argentino Marcos López y del brasileño Vik Muniz (y la de un gran número de fotógrafos latinoamericanos hasta entonces desconocidos para mí) cuyas fotografías analizo en el presente ensayo. En agosto de ese mismo año, en el marco del Seminario, asistí a varias sesiones de trabajo con Marcos López. El gran impacto que sus fotografías habían tenido en mí meses atrás, impacto que asumo como el detonante de los temas que el presente ensayo aborda y del proceso de investigación en el que éste se inscribe, se acrecentó con la experiencia de conocerlo y de analizar conjuntamente con él, su obra. Descubrí que su trabajo fotográfico habla de temas estudiados en esos momentos en la carrera de Estudios Latinoamericanos. Desde la disciplina fotográfica

López, Víctor Mendiola, Ana Elena Mallet, Paul Graham, Pablo Ortiz Monasterio, Oliver Debroise y Gustavo Prado.

³ Ver el catálogo *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana. Foro latinoamericano de fotografía, México, 2004*, Lunwerg Editores, Madrid, 341 pp.

contemporánea, López construye discursos y aborda temas como lo latinoamericano, la argentinidad, el subdesarrollo, la identidad, la pobreza, el arte, la publicidad, lo urbano, la cultura, entre otros.⁴ El interés por el trabajo de López marcó en mí la primera coincidencia concreta entre el estudio de América Latina desde la perspectiva de los Estudios Latinoamericanos y la fotografía como producción artística, como discurso político, ideológico y cultural, como testimonio y como documento histórico.

De agosto de 2004 a febrero de 2005, cursé el seminario "La fotografía como objeto y fuente de la historia I", del Colegio de Historia de la FFyL, a cargo de la Dra. Claudia Canales. En este seminario obtuve las bases teórico-metodológicas para la utilización de la fotografía, desde la disciplina de la historia, como objeto, fuente y documento. El análisis iconográfico e iconológico de las imágenes fotográficas fue la principal herramienta utilizada.⁵ En este curso conocí y estudié a autores claves para la realización del presente ensayo y para la investigación que pretendo seguir desarrollando, tales como Boris Kossoy, Gisèle Freund, Peter Burke, Pierre Bourdieu, John Berger, Philippe Dubois y Susan Sontag. Además, supe de la celebración de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y de la publicación de sus Memorias.

A partir de este seminario pude ubicar más claramente mi interés por relacionar las disciplinas histórica y fotográfica⁶ con América Latina como objeto de estudio.

⁴ Ver anexo *Fotografías*.

⁵ El principal representante del método iconográfico es Erwin Panofsky (1892-1968) de la Escuela de Warburg. Este método consta de "tres niveles de interpretación, correspondientes a otros tantos niveles de significado de la obra. El primero de estos niveles sería la descripción preiconográfica, relacionada con el *significado natural* y consistente en identificar los objetos [...]. El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el *significado convencional* [...]. El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el *significado intrínseco*, en otras palabras, *los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica*. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho, indispensable." Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 45.

⁶ Pierre Bourdieu señala que "Fotografiar a los hijos es convertirse en el historiógrafo de su infancia y prepararles, como un legado, la imagen de lo que han sido." (Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, España, 2003, p. 68.) Esta cita, a mi parecer de gran belleza, representa mi punto de vista acerca de los posibles paralelismos y puntos comunes entre la disciplina histórica y fotográfica. Pareciera que

Empecé a interesarme por la historia de la fotografía en América Latina, por sus fotógrafos del presente y del pasado, y por las propuestas metodológicas del uso de la fotografía como fuente y documento de la historia, siguiendo la perspectiva del brasileño Boris Kossoy.

II. América Latina y fotografía. Construcción del objeto de investigación

En febrero de 2006 empecé a trabajar dentro del Proyecto de Investigación “Historiografía de América Latina: corrientes epistemológicas, aportes, fuentes” a cargo de la Mtra. Norma de los Ríos. Desde un principio, mi tema general de interés fue el de la historia de la fotografía en América Latina.

Los conocimientos adquiridos y las inquietudes surgidas a partir de los seminarios “Historiografía de América Latina”, “La fotografía como objeto y fuente de la historia” y el “Seminario de Fotografía contemporánea” fueron la base para que dentro del proyecto de investigación sobre historiografía de América Latina me planteara dos líneas de trabajo. Ambas pretenden tener como uno de sus sustentos teóricos la perspectiva que Boris Kossoy plantea principalmente en su texto *Fotografía e historia* (Brasil, 1989),⁷ perspectiva que, como veremos más adelante,

Bourdieu encuentra similitudes entre la labor del fotógrafo y la del historiador. Visto desde esta perspectiva, puede haber coincidencias entre la construcción del discurso histórico y del discurso fotográfico. En términos generales, podemos hablar de que en ambas se lleva a cabo, entre otras cosas, un trabajo de aprehensión y de interpretación de la realidad. El historiador y el fotógrafo tienen que seleccionar y fragmentar elementos de una realidad externa a él para elaborar su interpretación de la misma (sin que esto signifique que la historia sea solo un ejercicio de interpretación). Además, la historia y la fotografía comparten una serie de preocupaciones que forman su cuerpo específico de reflexión teórica como disciplinas, tales como la relación objetividad-subjetividad, las definiciones de la realidad, lo real y la verdad, la noción del tiempo y la narración, el testimonio, la memoria, el papel del autor frente a su *creación*, la relación con el lector, entre otros.

⁷ *Fotografía e historia* (Buenos Aires, 2001) no trata exclusivamente acerca de la fotografía latinoamericana, sin embargo, uno de los mayores intereses de Kossoy es la fotografía de América Latina y la brasileña en particular, así como sus estudios históricos e historiográficos. El texto ofrece una propuesta metodológica del uso de la fotografía como fuente y documento de la historia. A partir de una fundamentación teórica de la fotografía como testimonio y documento, el autor propone un método de trabajo que permite al historiador utilizar las imágenes fotográficas como medios de conocimiento del pasado. Este modelo está basado en el método de análisis iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky de la Escuela de Warburg, Alemania. El texto de Kossoy parte de los siguientes

define a la fotografía como un doble testimonio: acerca de la escena que representa y acerca del autor y de su época.

El camino recorrido

Mi primera línea de trabajo fue el diseño de un proyecto de tesis sobre la reflexión producida en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía acerca de la historia de la fotografía en América Latina y de los planteamientos metodológicos del uso de la fotografía como fuente y documento de la historia. Éste se titula: "Debates en torno a la historia de la fotografía en América Latina. Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (1978-1996)." Dicho proyecto nutrió la investigación que hoy presento y sin duda será el sustrato de trabajos posteriores.

En *Fotografía e historia*, Boris Kossoy hace una valoración de los estudios históricos de la fotografía en Latinoamérica y señala que: "En América Latina, las investigaciones de cuño científico recién comenzaron a aparecer a mediados de la década de 1970, y más efectivamente en los años 80. Hoy tenemos elementos para evaluar el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina, en función de una historiografía que ya existe y de los estudios que continúan progresando, ampliando y reformulando las investigaciones pioneras o buscando nuevos campos temáticos de investigación. "La situación de casi total desconocimiento -o de un conocimiento deformante- que aun existe en relación con los orígenes y la evolución de la fotografía en los espacios geográficos localizados más allá de los límites de los

cuestionamientos: "¿En qué medida las fotografías constituyen documentos históricos? ¿Cuál es el valor, el alcance y los límites de las fotografías como medios de conocimiento de la escena pasada? ¿Cómo podemos emplearlas a modo de instrumentos de investigación e interpretación de la vida histórica? ¿Dónde se encuentran las fotografías del pasado? ¿Cómo identificarlas y situarlas en el espacio y en el tiempo? ¿Quiénes fueron sus autores? ¿En qué medida los contenidos fotográficos son verdaderos? ¿Por qué razón la iconografía fotográfica ha sido poco utilizada en el trabajo histórico?" Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, p. 15.

Estados Unidos y Europa, comienza a ser revertida en función de la producción intelectual actualmente en curso en los países latinoamericanos. Ahora resulta posible detectar las diferentes líneas historiográficas que han sido exploradas en las investigaciones históricas de la fotografía en América Latina.⁸

El planteamiento de Kossoy acerca del surgimiento, a partir de los años setenta del siglo XX, de *líneas historiográficas* sobre la historia de la fotografía en América Latina y de nuevos campos temáticos de investigación en el campo, me sirvió de justificación para el proyecto de tesis. Al avanzar en una incipiente investigación me encontré con alusiones de diversos investigadores y fotógrafos respecto a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (1978-1996)⁹ como referentes obligados para la historia de la fotografía latinoamericana,¹⁰ así como para la reflexión teórica y su difusión.¹¹ De acuerdo con éstos, a partir de los Coloquios se inició una tradición de eventos nacionales y regionales sobre fotografía en América Latina en América Latina.¹² Entonces circunscribí el proyecto de tesis al análisis de los coloquios, a la

⁸ *Ibidem*, p. 98.

⁹ Los cinco coloquios tuvieron lugar primero en 1978 en México; segundo, de nuevo en México en 1981; tercero, en La Habana en el año de 1984; cuarto, en Caracas en 1993 y, finalmente en México en 1996.

¹⁰ Oliver Debroise señala que “En 1977, dos magnos eventos –organizados de alguna manera desde la contracultura o la cultura de oposición que se instaura en México después de 1968– no sólo revelan un interés nuevo por la imagen fotográfica, sino abren el camino de una amplia renovación del imaginario histórico de los mexicanos. En primer lugar, Pedro Meyer y Raquel Tibol crean en Consejo Mexicano de Fotografía y, a partir de ahí, organizan la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana en paralelo al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos en la Ciudad de México. [...] Las inquietudes de los fotógrafos giraban en torno a la dicotomía entre la forma y contenido; se tendía a condenar el formalismo ante la necesidad imperante de mostrar, revelar o señalar las crudas realidades latinoamericanas y por medio de la fotografía, confrontarlas con experiencias europeas o norteamericanas.” *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, pp. 17, 18.

¹¹ En los inicios de la investigación pensé que encontraría un cuerpo unificado, amplio y consolidado de investigaciones históricas acerca de la fotografía en América Latina que representarían diversas líneas historiográficas ya acabadas. Sin embargo, más que esto, encontré que la mayor parte de estas investigaciones tienen sus orígenes en los Coloquios, ya sea porque fueron producidas dentro y a partir de ellos o porque fueron difundidas y conocidas en dichos eventos.

¹² Algunos de los más importantes son: en 1984 el I Coloquio Nacional de Fotografía en Hidalgo, México; las diversas ediciones de *Fotofest* en Estados Unidos, sobre todo la edición de 1992; el *I Foro México-Estados Unidos*, en Xalapa, Veracruz, México, 1995; en 2004, el *Foro de fotografía latinoamericana*, en la ciudad de México y la presentación del catálogo y exhibición *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana, 1991, 2002*; en 2006, el *Encuentro Nacional de Fototecas, Fototeca Nacional, treinta aniversario, 1976-2006*, en Pachuca, Hidalgo, México, y el más reciente *Foro*

importancia que tienen para la historia y la reflexión teórica sobre la fotografía en América Latina en general, y para los estudios de historia e historiografía de la fotografía latinoamericana en particular; es decir, los estudios históricos de, y desde, América Latina. La principal fuente y objeto de análisis la constituyen las Memorias publicadas de los Coloquios que conjuntan conferencias, ponencias, mesas redondas y obra fotográfica exhibida en dichos eventos.¹³ De entre todo el material, seleccioné ponencias eje según el tema del proyecto.

Los objetivos de este proyecto son: primero, analizar la importancia y las aportaciones de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (1978-1996) para la historia, el desarrollo artístico y los estudios teórico y metodológicos acerca de la fotografía en América Latina a partir de 1970. Segundo, ubicar, de manera general, a los principales autores que, en esos Coloquios, reflexionan acerca de la fotografía latinoamericana desde diferentes perspectivas y, de manera particular, a los principales autores que reflexionan acerca de la historia de la fotografía en América Latina. Tercero, analizar el o los debates producidos en los Coloquios acerca de la historia y la historiografía de la fotografía en América Latina.

Las hipótesis del proyecto son las siguientes:

- Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía constituyen los primeros espacios de reflexión y exhibición institucional de la fotografía latinoamericana a

Perspectivas. Fotografía y diversidad en América Latina, del 4 al 6 de septiembre de 2007 en la ciudad de México.

¹³ Hasta el momento, únicamente se han publicado memorias de cuatro Coloquios: *Hecho en Latinoamérica I. Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1978, 100 pp.; *Hecho en Latinoamérica II. Memorias del segundo coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1981, 139 pp.; *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Venezuela, 1993, 94 pp.; *Quinto coloquio latinoamericano de fotografía*, México, 1996, 329 pp. No se editaron memorias del Coloquio de La Habana, Cuba en 1984. Aún hoy hay una gran polémica entre los diferentes integrantes de la comunidad fotográfica acerca de las causas de este hecho (lo que pude constatar en el pasado Foro Perspectivas. Fotografía y diversidad en América Latina, del 4 al 6 de septiembre de 2007 en la ciudad de México). Más allá de las diversas versiones personales, este hecho da cuenta de la situación de la fotografía en Cuba a fines de los años ochenta. Conocer sus causas implica un análisis de la situación política, económica y cultural de Cuba en esa época que contextualice y explique este aspecto que erróneamente podría tomarse como un hecho aislado.

partir de los cuales se puede reconstruir la historia reciente del medio y de su reflexión teórica.¹⁴

- Los Coloquios marcan el inicio de un proceso reflexivo y creativo en la cultura y la fotografía en América Latina en la medida que fueron una respuesta a la necesidad de teóricos y fotógrafos de plantearse cuestiones como la historia, la identidad y la especificidad de la fotografía latinoamericana.

- Con el desarrollo de los Coloquios, la fotografía en América Latina entró en un proceso de revalorización y reconocimiento como práctica específica (ya sea artística o periodística, o bien su uso como fuente histórica), revalorización que aún hoy es vigente y que es posible constatar a través de las *Memorias* de dichos Coloquios.

- La continuidad que mantuvieron los Coloquios como espacios de reflexión colectiva y regional permitió que un conjunto de autores -latinoamericanos, europeos y estadounidenses, principalmente- con diferentes perspectivas de abordaje, temáticas y profundidad en sus aportaciones, conformaran un núcleo de autores básicos que, a partir de los años setenta, se ocuparán de la fotografía en América Latina.

- En el seno de los Coloquios es posible situar ejes de debate acerca de la fotografía latinoamericana que sobrepasan los intereses individuales y se inscriben dentro de preocupaciones y discusiones teóricas amplias y diversas, debates que fueron plasmados en las diferentes ediciones de sus *Memorias*.

¹⁴ México es señalado como el país precursor de estas iniciativas debido al papel que tuvo el Consejo Mexicano de Fotografía creado en 1977. "A raíz de la polémica que se suscitó durante la entrega de premios de la Bienal de la Gráfica de 1977, en la que por primera vez se permitía la inscripción de la fotografía, Pedro Meyer (quien desde varios años estaba preocupado de la invisibilidad de la fotografía latinoamericana) convocó a una serie de debates [...] Además de pelear -y obtener finalmente- la creación de una bienal exclusivamente dedicada a la fotografía, los integrantes de este "comité de acción" (Meyer, los críticos de arte Raquel Tibol y Jorge Alberto Manrique, y los fotógrafos Lázaro Blanco y Enrique Franco), se erigieron en un CMF gracias al apoyo inicial del subsecretario de cultura de la SEP, Víctor Flores Olea (quien era también fotógrafo), y varios patrocinadores privados, el Consejo organizó el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el Museo Nacional de Antropología en 1978, que creó un nuevo circuito de practicantes y debates. [...] el Consejo subsistió hasta 2005, en que sus acervos fueron integrados a las colecciones del Centro de la Imagen." *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, UNAM, México, 2006, pp. 212.

-Las Memorias de los Coloquios representan un compendio de investigaciones pioneras que, desde la perspectiva regional, sientan las bases de los posteriores estudios acerca de la historia, historiografía y metodología de la fotografía en América Latina.

Los autores cuyas lecturas son referencia básica en este proyecto, además de Kossoy,¹⁵ son Ariel Arnal,¹⁶ Peter Burke,¹⁷ Josune Dorronsoro,¹⁸ Gisèle Freund¹⁹ y Pierre Bourdieu.²⁰

Posteriormente, con el antecedente del diseño y el desarrollo de una buena parte de la investigación de este proyecto de tesis, me dediqué a la elaboración del presente ensayo, titulado "Fotografía latinoamericana contemporánea: Marcos López y Vik Muniz." El ensayo pretender reflexionar acerca del sentido y significado de dos fotografías: "En el jardín botánico" de Marcos López (Argentina, 2003) y "Che" de Vik Muniz (Brasil, 2000). A partir de un breve análisis de estas imágenes pretendo conocer algunos aspectos del desarrollo y de la situación de la fotografía latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.²¹

¹⁵ Junto con el texto *Fotografía e historia*, la ponencia "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina", en *Hecho en Latinoamérica I. Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1978, pp. 21-28, y la participación en la mesa *Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: pasado: "Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas"* en *Quinto coloquio latinoamericano de fotografía*, México, 1996, pp. 77-82.

¹⁶ Arnal, Ariel, "La fotografía en la historia: ¿una fuente?" en Berenson, Boris, *et al*, *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, Instituto Panamericano de Geografía e historia, Ediciones La Vasija, 2003, pp. 279-296.

¹⁷ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, 285 pp.

¹⁸ Dorronsoro, Josune, *Significación histórica de la fotografía*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1981, 139 pp. Además, el comentario a la ponencia de Sara Facio "Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina" en *Hecho en Latinoamérica II. Memorias del segundo coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1981, pp. 108-113, y la ponencia "Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha" en *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Venezuela, 1993, pp. 23-27.

¹⁹ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, España, 1976, 208 pp.

²⁰ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, España, 2003, 413 pp.

²¹ Considero que tanto el ensayo como el proyecto de tesis que en parte he desarrollado, surgen del mismo interés general que es la historia de la fotografía en América Latina. Sin embargo, en el ensayo

Como ya señalé, conocí la obra de estos autores en la exhibición *Mapas abiertos: fotografía Latinoamérica, 1991-2002* (México, 2004) y ambas fotografías me causaron un fuerte impacto. A partir de esta experiencia me empecé a interesar por la fotografía latinoamericana que, como la reflejada en dichas obras, aborda temas como la identidad latinoamericana y la identidad nacional, el subdesarrollo, las ideologías, la pertenencia cultural, las manifestaciones del arte, lo urbano, la vida cotidiana, etc. Éstas son temáticas estudiadas desde la perspectiva de los Estudios Latinoamericanos, con diferentes y variados enfoques que al ser vislumbradas en el trabajo de estos fotógrafos, me permitieron vincular la perspectiva latinoamericanista con el análisis de la producción fotográfica contemporánea de América Latina.

La idea central del ensayo consiste en mostrar que las dos fotografías analizadas representan, desde la práctica y el discurso fotográfico contemporáneo, una confrontación y una redefinición respecto a los elementos estéticos, ideológicos y políticos a los que hacen referencia. Ambas son ejemplo de lo que el teórico de arte argentino Rodrigo Alonso llama *parodia*, es decir, un tipo de estrategia creativa y conceptual en la que la imagen se concibe y produce a partir de otra imagen, sea fotográfica, pictórica, etc.²² En este caso, si nos basamos en la perspectiva de Alonso, una imagen referente permite a López y Muniz producir otra que conserva rasgos característicos de ésta (rasgos que permiten que la referencia siga siendo reconocible), pero que también presenta nuevos elementos que modifican el significado de la referencia y que por lo tanto constituyen una nueva imagen.

me centro en el trabajo concreto de dos fotógrafos considerados representativos de la época actual, para a partir de éste, ubicar la situación de una parte de la fotografía latinoamericana desde 1960 hasta la actualidad. El objeto y punto de partida del ensayo son las imágenes, mientras que en el proyecto acerca de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, el objeto son las discusiones que investigadores y fotógrafos mantuvieron a lo largo de las cinco ediciones de los Coloquios (1978-1996) acerca de uno de los muchos temas abordados, es decir, los aspectos teóricos y metodológicos de la historia de la fotografía en Latinoamérica.

²² Es importante señalar que Alonso no utiliza el término *parodia* en un sentido negativo o peyorativo, como *imitación burlesca*, sino más bien con un sentido de referencia, de reflexión crítica y reapropiación. Ver: www.roalonso.net/

La imagen referencial que López usa para “En el jardín botánico” es la de Fidel Castro, sujeto histórico y político-ideológico y lo que Fidel representa como símbolo latinoamericano. Muniz, en el caso de la obra “Che”, utiliza la fotografía “El guerrillero heroico” de Alberto Díaz Korda, retrato del también icono Ernesto Guevara y que como fotografía es en sí misma un icono. Por lo tanto, en este caso hay una doble referencia: la imagen de Korda -fotografía, documento, emblema de la Revolución Cubana- y la de Guevara como sujeto histórico-político.

Las tres principales categorías de análisis cruzadas, interrelacionadas en el ensayo, son *lo fotográfico* (lo referente a la fotografía), *lo contemporáneo* y *lo latinoamericano*.²³ Al hablar de *lo fotográfico* me baso en la perspectiva de Boris Kossoy, que en su texto *Fotografía e historia* define a la fotografía como un binomio indivisible entre testimonio y creación. La categoría de *lo contemporáneo* no se refiere únicamente a una medida de tiempo, aunque está como toda categoría *epocal*, en relación con el tiempo histórico. Lo contemporáneo también tiene que ver con la intención de los artistas de deslindarse o rebasar los parámetros tradicionales del arte, según lo que entre otros, Álvaro Villalobos Herrera, latinoamericanista y artista de performance colombiano, señala en el texto *Arte contemporáneo latinoamericano*.²⁴ Finalmente, entiendo *lo latinoamericano* desde una perspectiva de identidad histórica, cultural y geográfica común a América Latina que ve en la región un objeto

²³ Es importante señalar que al utilizar estas tres categorías en un análisis que intenta relacionarlas, no lo hago con la intención de equipararlas. Se trata, evidentemente, de categorías de índole diversa con estatutos teóricos de diversa procedencia. Decidí utilizarlas en el presente ensayo con el fin de hacer una incipiente exploración que abordara las temáticas de mi interés, como son América Latina y la fotografía. En el proyecto sobre los Coloquios el acento está puesto en el análisis de las propuestas de orden teórico-metodológico acerca del uso de la fotografía como documento y fuente de la historia en América Latina. En el ensayo, en cambio, el análisis se apoyó en el uso de las tres categorías señaladas, con la ayuda de las propuestas y conceptos de diversos autores para su definición. Como más adelante menciono en las conclusiones, uno de los mayores retos ha sido el estudio de la fotografía desde una perspectiva latinoamericanista, tratando de lograr un manejo adecuado de categorías pertinentes de acuerdo con mis propósitos de investigación.

²⁴ Villalobos Herrera, Álvaro, *Arte contemporáneo latinoamericano*, UAEM, México, 2006, 265 pp.

de estudio, al que aborda desde diferentes áreas de conocimiento con la búsqueda del ejercicio de la interdisciplina, tanto en la teoría como en la metodología.

En el primer apartado, *Preguntas y consideraciones*, establezco la premisa del ensayo y defino las categorías del análisis, mismas que ya anticipé líneas arriba. Además, relato mi primera experiencia al conocer las fotografías objeto de análisis, expreso las inquietudes que me surgieron al verlas, experiencia e inquietudes que traduzco en cinco preguntas que a lo largo del texto me permitirán desarrollar la argumentación y dar cuenta de la idea central del ensayo. Estas preguntas tienen que ver, en primer término, con el contenido y el lenguaje de las fotografías. Segundo, con las herramientas conceptuales y metodológicas necesarias para comprender sus contenidos y lenguajes y hacer una valoración estética de las mismas. Tercero, con el significado e importancia de estas imágenes dentro de la historia de la fotografía de los últimos cincuenta años, así como en el contexto fotográfico contemporáneo dentro y fuera de América Latina. Es decir, con la necesidad de abordarlas como objeto de estudio de la disciplina histórica para contribuir así al desarrollo de la historia de la fotografía latinoamericana. Y por último, con la relevancia y pertinencia de utilizarlas como herramienta metodológica en su calidad de documentos y fuentes para la investigación de los procesos históricos de la región, así como con la problematización de conceptos como **lo fotográfico** y **lo latinoamericano**. La idea subyacente en todos estos cuestionamientos tiene que ver con la posibilidad de producir conocimiento sobre América Latina a partir de sus fotografías.

En el segundo apartado, *Fotografía directa, fotografía construida y parodia*, desarrollo la argumentación que busca dar respuesta a las preguntas, centrándome en los elementos que considero más relevantes de la fotografía latinoamericana contemporánea. Señalo el tema relativo a algunos de los debates actuales acerca de la

definición de la fotografía, la concepción de lo fotográfico y su lugar en el arte contemporáneo, su relación con los medios de comunicación y las implicaciones del desarrollo de las tecnologías para el medio. Retomo lo señalado por Joan Fontcuberta, Paul Ardenne y David Green respecto al cambio que, a partir de 1980, se observa en el campo artístico y teórico de la fotografía. Estos autores revisan el lugar de la fotografía en el contexto actual frente a lo que ocurría cuarenta años atrás y lo hacen conjuntando el análisis de la producción teórica, de la producción artística y del contexto amplio en el que se desenvolvía y se desenvuelve el medio.

Con ayuda de las ideas de Joan Fontcuberta, en *Estética fotográfica* entre otras obras, señalo las características principales de las llamadas fotografía directa y construida como dos formas diferenciadas de concepción y producción fotográficas. Abordo brevemente la relación que estas concepciones podrían tener con el pictorialismo y el purismo, perspectivas estéticas históricamente opuestas en el terreno del arte que, según Fontcuberta, constituyen fuentes que la fotografía asimiló tanto en el terreno teórico como en el creativo. A manera de herramienta metodológica, estos conceptos permiten clasificar los diversos tipos de obras. Caracterizo las imágenes de López, Muniz y Korda según estas tipologías y abordo la definición de *parodia* que Rodrigo Alonso establece para clasificar un tipo de fotografía construida.²⁵

²⁵ La referencia a las concepciones estéticas del pictorialismo y el purismo y su posible identificación con la fotografía construida y directa respectivamente, tiene como propósito situar en perspectiva histórica y teórica la diversidad de posibilidades para conceptualizar y desarrollar una actividad como la fotográfica. Al revisar el recuento que Fontcuberta hace en *Estética fotográfica* sobre lo que él llama "la eterna controversia" entre pictorialismo y purismo, encontré interesantes paralelismos entre éstos, toda proporción guardada, con lo que actualmente fotógrafos, artistas y estudiosos llaman fotografía construida y directa. Fontcuberta cita el texto *Purism versus pictorialism: the 135 years war-Some notes on photographic aesthetics*, 1974, de James Borcoman: "[...] los principales signos que compusieron el estatuto semiótico establecido por los puristas fueron: *Extraordinaria densidad de pequeños detalles, riqueza de textura, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, gradación tonal sutil, fidelidad a las luces y sombras, delicadeza exquisita, sensación tangible de realidad, verdad.* En lo que respecta al pictorialismo [...] resultó verdaderamente decisiva su mutación en el afán experimentalista del período de entreguerras.

Para finalizar este apartado, analizo brevemente las fotografías de Marcos López y Vik Muniz según la perspectiva de análisis de Alonso y señalo algunos de los principales aspectos de la obra de los autores.

En el último apartado, *Nota final*, recupero la importancia del trabajo de López para el desarrollo de mi trabajo académico y fotográfico. Concluyo que la fotografía latinoamericana puede aportar conocimiento sobre América Latina en la medida en que puede utilizarse como herramienta metodológica, como objeto de investigación de la historia o como un apoyo para la reflexión y problematización de conceptos y categorías como lo latinoamericano, lo fotográfico, lo contemporáneo. Además, enumero algunas de las perspectivas de investigación que considero pueden basarse y/o apoyarse en el análisis de la fotografía contemporánea de América Latina y la importancia de éstas para la producción de conocimiento sobre la región.

[...] recibió como herencia del pictorialismo la actitud reticente, cuando no descaradamente adversa, a aceptar de forma tácita los límites aparentes del medio y la voluntad de investigación. Las manipulaciones, la negación de las reglas y las tentativas de forzar los límites se convertían ahora en un desafío a la definición convencional de la fotografía, pero manteniéndose (bastante) fiel a su naturaleza." *Estética fotográfica*, pp. 37, 39. Fontcuberta también señala algo respecto a los cuadros fotográficos de tradición pictorialista de Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson (1862) que me permite relacionarlo con los trabajos de López y Muniz, trabajos que en el ensayo califico como fotografía construida: "Se trataba de imágenes compuestas a partir de varios negativos, con el cual el operador disponía de una amplia libertad [...] Si temáticamente sus composiciones no pueden sustraerse de lo que hoy consideramos *kitsch* [...] el uso del *positivado combinado*, es decir, de un fotomontaje todavía tosco, implicaba la conciencia de un control sobre la literalidad del medio y ensanchaba así su alcance." *Ibidem*, p. 30.

FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: MARCOS
LÓPEZ Y VIK MUNIZ

América Latina.

Argentina.

La patria como crisol de razas.

Los que estaban y los que llegaron de los barcos.

¿Cómo es una cultura con identidad propia?

Soy un europeo nacido en el exilio, dijo Borges.

Gardel, el tango, el Che Guevara...

El club de fútbol Boca Juniors.

*La necesidad continua del psicoanalista: "mamita te pega porque
te quiere y a mi me duele más que a vos..."*

Las marcas invisibles de la dictadura.

La publicidad. El periodismo. El mercado del arte.

Marcos López

Pop latino. Argentina, 2007.

I. Preguntas y consideraciones

Hace tres años, en una exposición en México, vi una fotografía que me impactó profundamente. Es un retrato a color en gran formato cuyo personaje es un hombre con una máscara de plástico de Fidel Castro. El escenario es una selva con grandes hojas naturales y algunas flores artificiales. El sujeto está colocado en el centro de la imagen saliendo de entre unas hojas de plátano en una actitud de acecho. Una iguana de plástico multicolor que enseña los dientes, aparece bajo él como parte del paisaje tropical. Viste una casaca militar y la reconocible gorra. Tiene en la mano una ametralladora de juguete color anaranjado. La máscara ve fijamente a la cámara con una sonrisa enorme. (Ver foto 1)

En ese momento yo no conocía el trabajo del fotógrafo y la reacción que tuve al ver su fotografía fue de indignación. Me pareció una falta de respeto a un personaje casi sagrado. Los colores chillantes, el tono de caricatura, los juguetes de plástico y la actitud provocadora del personaje eran elementos que, de acuerdo con mis convicciones, se situaban fuera de toda posible imagen seria acerca de Castro o de la Revolución Cubana. Que un modelo se pusiera una máscara y fuera fotografiado en un escenario tan artificial me pareció un capricho de alguien que no conocía nada de la significación histórica, política y social del personaje retratado y de su contexto. Me pareció más alarmante aún que el autor fuese latinoamericano y la obra formara parte de una exposición sobre fotografía de América Latina.

Ahora puedo decir que en aquella ocasión mi lectura de esta fotografía y de la exposición en general fue muy simple, pues desconocía casi totalmente el contexto fotográfico, la trayectoria de los autores y el significado de las obras. La posterior revisión del catálogo de la muestra y de una serie de investigaciones sobre la

fotografía latinoamericana de los últimos años cambiaron mi percepción acerca del tema y mis convicciones acerca de lo que es una *fotografía seria*, con lo que se abrió un panorama nuevo de conocimiento y valoración estética.

El título de la fotografía a la que me referí es *En el jardín botánico* (Buenos Aires, Argentina, 1993). El autor es el argentino Marcos López.²⁶ La exposición en la que se exhibía se llamó *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana, 1991-2002* y fue montada en el Centro de la Imagen²⁷ en la ciudad de México en 2004. No fue un evento aislado, sino que formó parte del *Foro de fotografía latinoamericana. México, 2004*.²⁸ Tanto la exposición como el *Foro* forman parte de una larga tradición en el campo de la fotografía en México y América Latina cuyos orígenes pueden situarse en la década de 1970. Esta tradición, entre otras cosas, ha fomentado la creación, la investigación y la difusión de la fotografía en América Latina.

La exposición *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana, 1991-2002* es originalmente un proyecto editorial español de Lunwerg Editores a cargo del curador español Alejandro Castellote. El catálogo reúne la obra de más de 100 fotógrafos latinoamericanos de diversos países a través de tres grupos que el curador llama *contenedores temáticos*: “Rituales de identidad”, “Escenarios” e “Historias alternativas”. El objetivo es mostrar el trabajo considerado por sus editores como el

²⁶ “Marcos López nació en Santa Fe, Argentina, en 1958. En 1982 abandona los estudios universitarios de ingeniería para dedicarse por completo a la fotografía y se traslada a Buenos Aires, donde reside actualmente. Su obra forma parte de la colección Davos-Suiza, del Museo Reina Sofía de Madrid, del MUSAC de Castilla y León, del Museo del Barrio de Nueva York, del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, entre otros.” Tomado de Marcos López, *Pop Latino*, La marca, Buenos Aires, 2007.

²⁷ El Centro de la Imagen fue creado en 1994 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y fue integrado a partir de 2001 al Centro Nacional de las Artes.

²⁸ El *Foro* fue organizado por el Centro de la Imagen en julio de 2004. En el programa de mano impreso podemos leer: “El Foro de Fotografía Latinoamericana se propone examinar, desde una perspectiva multidisciplinaria y con la participación de destacados autores y teóricos, la situación del medio de nuestro continente, a través de conferencias y mesas redondas donde se debatirá la inserción de la imagen en diversos campos culturales, el papel de los relatos nacionales en la era de la globalización, la creación de modelos de referencia sobre la fotografía latinoamericana y su posición luego de 26 años del primer coloquio dedicado a la misma, que tuvo lugar en México en 1978.”

más representativo de la década de los noventa, mismo que puede agruparse en los tres bloques mencionados.

Las fotografías de Marcos López incluidas en este catálogo y en la exposición pertenecen al grupo "Historias alternativas". López señala lo siguiente acerca de su trabajo: "La vida cotidiana en Argentina ha cambiado drásticamente en los últimos años. Se ha vuelto más difícil, mucha gente ha emigrado, pero muchos nos hemos quedado con el ánimo de trabajar sobre nuestra identidad, tratar de recuperar los lazos interpersonales y revalorizar nuestra cultura. El rumbo que está tomando mi trabajo apunta a redefinir mitos, iconos y obras de arte universales desde el "Sur". [...] Asumir las tendencias de moda de la fotografía en el contexto del arte contemporáneo y tamizarlas con el sentir y las texturas propias de la periferia. El humor y la ternura como ejercicio de la supervivencia y resistencia frente a la locura, perversión y cinismo con que actúan los que manejan el mundo y el poder."²⁹

Como parte de este mismo campo temático también se expuso y se publica en el catálogo, el trabajo del brasileño Vik Muniz. Su fotografía *Ché* (2000) (ver foto 3) es una nueva versión de la célebre imagen de Alberto Díaz Korda, *El guerrillero heroico* (La Habana, 1960) (ver foto 2). Pero es la silueta del Ché hecha con frijoles.³⁰ Esta fotografía, igual que la de Marcos López, también me impactó. "Vik Muniz trabaja desde la sorpresa visual y la subversión perceptual; en sus construcciones visuales incluye una revisión, a veces sutilmente irónica y otras decididamente sarcástica, de los iconos generados desde los centros y las periferias. [...] Se centra en una suerte de resemantización iconográfica que se nutre de la estética publicitaria: es decir, parasita el efectismo visual del marketing de consumo para introducir metáforas que cuestionan los símbolos e iconos colectivos. [...] La imagen del Ché Guevara,

²⁹ López, Marcos, *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana, 1991, 2002*, p. 208.

³⁰ Esta fotografía fue usada como emblema del *Foro de fotografía latinoamericana*, México, 2004.

tomada por Alberto Korda en 1960, además de ser un icono de los movimientos de izquierda, se ha convertido en un símbolo que se encuentra en camisetas y banderas de manifestantes contra la globalización. Paradójicamente, ha sido objeto de apropiación incluso por las compañías globales [...]. El Ché de Vik Muniz está construido a partir de sopa de frijoles -el plato cotidiano de la Cuba actual- y contiene un metarrelato de carácter sociopolítico que ilustra lúcidamente, sin necesidad de nombrarlas, muchas de las mutaciones que se han producido en las últimas décadas de la Revolución Cubana.³¹

Que estas dos fotografías fueran las que más me impactaran de toda la exposición, no es gratuito. Con colores chillantes, tono sarcástico y construidas digitalmente, son obras acerca de iconos culturales y políticos de América Latina que están identificados con uno de los fenómenos -en términos históricos, políticos y sociales- más importantes de América Latina, es decir, la Revolución Cubana de 1959. Se refieren a símbolos de una época, de un proyecto y de una visión del mundo que sobrepasa las fronteras físicas, culturales e ideológicas latinoamericanas y que se proyectan en múltiples niveles en gran parte del planeta aún hoy en día. Y tampoco es gratuito que fotógrafos contemporáneos acudan a estos símbolos para desarrollar su discurso.

Pero ¿qué contienen estas dos fotografías que tanto me impactaron e incluso indignaron la primera vez que las contemplé? ¿Cómo acercarnos al trabajo creativo de estos dos autores -y de varias generaciones recientes- para no descalificarlo y sí entenderlo, valorarlo y apreciarlo? ¿Cómo debemos entender estas imágenes en el contexto fotográfico actual? ¿Qué nos dicen de la fotografía contemporánea en

³¹ Nota de los editores, *Ibidem*, p. 212.

general y de la fotografía latinoamericana en particular? ¿Qué aporta el análisis de estas fotografías al conocimiento sobre América Latina?

Todas estas cuestiones implican reflexiones profundas que sobrepasan el terreno de lo estrictamente fotográfico y que tienen que ver con debates de teoría e historia del arte, de historia de la fotografía, del desarrollo de los medios de comunicación, así como con los avances de la técnica en general y de la tecnología digital e informática en particular. Pero además, y esto es fundamental, tienen que ver con el estudio de los procesos históricos, políticos y sociales de América Latina y del mundo.

De acuerdo con los intereses y características del presente ensayo, no es posible proceder a un análisis de estas cuestiones lo suficientemente abarcante y profundo como para dar respuestas satisfactorias a todas ellas. Para los fines del presente trabajo me concretaré a señalar las inquietudes surgidas a partir de la contemplación de dos fotografías en un contexto específico, cuyas formas y contenidos se basan en una doble referencia. Por un lado, desde la perspectiva estética, se refieren -la de Muniz- a una imagen material anterior a ellas, a una fotografía ya existente y que dentro de la historia de la fotografía es una referencia en sí misma (la fotografía de Alberto Korda de 1960); y en general, a un lenguaje y estilo de representación fotográfica característico de la época en que esta fotografía referencial fue tomada. Por otro lado, desde la perspectiva ideológica y política, se refieren a iconos de la cultura y la historia latinoamericanas: el Che Guevara y Fidel Castro como símbolos de la Revolución Cubana de 1959.

He expresado las inquietudes que me han surgido en las preguntas arriba señaladas. Haber iniciado una búsqueda de respuestas me permite tener elementos para señalar lo siguiente. Considero que estas fotografías representan, *desde la*

práctica y el discurso fotográfico contemporáneo, una confrontación y una redefinición respecto a los elementos estéticos, ideológicos y políticos a los que hacen referencia. Asimismo, estas fotografías pueden ser consideradas como ejemplos de una parte de la fotografía latinoamericana contemporánea y como tales pueden constituirse en objeto de estudio para aportar conocimiento sobre América Latina. Desde la perspectiva de los Estudios Latinoamericanos, ya sea desde el campo de la cultura, la historia o la ideología, estos objetos de estudio pueden ayudarnos a problematizar conceptos como *lo latinoamericano* y *lo fotográfico*.

A continuación presento algunos de los elementos localizados en mi incipiente búsqueda, mismos que me han permitido señalar lo anterior. Como ya apunté, el origen de mis preocupaciones tiene que ver con fotografías. Por lo tanto, el punto de partida para la configuración de respuestas debe ser la definición de lo que es *fotografía*. Esta cuestión es en sí misma un tema muy vasto en el que no puedo centrar el presente ensayo. Me limitaré entonces a refrendar la definición que Boris Kossoy, historiador y fotógrafo brasileño, establece en su texto *Fotografía e historia* (Argentina, 2001).³²

“La fotografía no está enclaustrada en la condición de registro iconográfico de los escenarios [...] por ser un medio de expresión individual, siempre se prestó a incursiones puramente estéticas [...]. Su respectivo registro visual documenta la actividad creativa del autor; además de ser en sí mismo, una manifestación de arte. El testimonio que es el registro fotográfico del dato exterior, es obtenido/elaborado según la mediación creativa del fotógrafo. Por eso, el testimonio y la creación son los

³² No se trata de una definición desde el punto de vista técnico o mecánico. Tampoco de una descripción de los componentes químicos y físicos que originan y conforman una fotografía. La definición de Boris Kossoy está construida a partir de las cualidades que el autor observa en la fotografía en dos niveles: como medio de conocimiento (fuente, documento, testimonio) y como producto de una actividad creativa. De acuerdo con mis inquietudes y el análisis que pretendo desarrollar aquí, esta definición parece la más pertinente.

componentes de un binomio indivisible que caracteriza los contenidos de las imágenes fotográficas. Cualquiera que sea el asunto registrado en la fotografía, ésta también documentará la visión de mundo del fotógrafo. La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor. [...] Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio.”³³

A partir de esta doble condición de la fotografía, entiendo a la fotografía como una creación artística y como un objeto de estudio.

Utilizo el término *contemporáneo* para referirme a la fotografía a partir de 1980, año en el que, como veremos más adelante, según varios autores se producen cambios radicales en la teoría y en la práctica fotográfica a nivel mundial. Lo contemporáneo en las expresiones artísticas no se define únicamente con relación al tiempo, sino según cómo éstas se sitúen frente a los parámetros tradicionales del arte.³⁴ Las imágenes acerca de las que reflexiono únicamente abarcan de los años de 1960 a 2003. Por las características del presente ensayo, únicamente destacaré brevemente elementos de dichos periodos y algunos de los cambios surgidos en el terreno fotográfico dentro del contexto del arte contemporáneo.

En cuanto a lo *latinoamericano*, entiendo el concepto desde una perspectiva de identidad histórica, cultural y geográfica común a América Latina, así como desde una perspectiva propia de los Estudios Latinoamericanos que ve en la región un

³³ Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, pp. 41, 42.

³⁴ “La utilización del término contemporáneo no se limita a reflejar un patrón de comparación de dos periodos de tiempo. Está refiriendo únicamente a la forma [...] destaca el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías que lo proveen de un eclecticismo que aprovecha la mezcla de todos los lenguajes posibles. En la necesidad de eliminar el carácter de representación nace el *performance* y el *happening*, que se desarrollan sobre todo en los años sesenta y setenta en Estados Unidos y Europa apoyados en conceptos de la fenomenología.” Villalobos, Álvaro, *Arte contemporáneo latinoamericano*, UAEM, México, 2006, pp 20, 21.

objeto de estudio al que aborda desde diferentes áreas de conocimiento mediante la búsqueda del ejercicio de la interdisciplina tanto en la teoría como en la metodología.

II. Fotografía directa, fotografía construida y *parodia*

En este apartado señalaré algunos aspectos relevantes de la fotografía latinoamericana contemporánea como creación artística que considero nos pueden ayudar a responder nuestras preguntas iniciales.

En la actualidad, la fotografía ya no se entiende en los mismos términos que en 1839 -año de su invención- ni como en gran parte de su historia, es decir, como una técnica de reproducción objetiva de la realidad.³⁵ Ahora las definiciones o concepciones de lo que es la fotografía no se hacen tanto desde su condición de técnica. Además, su definición a partir de su supuesta capacidad para reproducir objetivamente la realidad también ha sido y está siendo cuestionada por teóricos de la imagen, del arte, historiadores y artistas.³⁶ La concepción de *lo fotográfico*, e incluso,

³⁵ Ariel Arnal, investigador mexicano, propone una historia de la fotografía a través de las diferentes formas en que la fotografía ha sido definida con respecto a la realidad. "Podemos distinguir -sólo a manera de herramienta- tres periodos en la historia de la percepción de la fotografía: la fotografía como *realidad*, la fotografía como *copia de la realidad*, y la fotografía como *representación de la realidad*. [...] Cuando la fotografía adquiere carta de naturalización ante la comunidad académica, se presenta como el perfecto instrumento que ayudará de manera definitiva al desarrollo de lo que hoy denominamos ciencias naturales. La fotografía como realidad es el primer momento de lo que instrumentalmente podemos llamar una historia de la percepción fotográfica [...]. A mediados del siglo pasado y hasta entrado ya el siglo XX, la fotografía deja de *ser* la realidad para constituirse sólo en una prueba de que ella existe. [...] La verdad del positivismo es unívoca, sólo hace falta encontrarla con los medios pertinentes desarrollados por el racionalismo. La técnica, expresión de lo correcto del método racional, es a la vez el medio. [...] La fotografía no es ya la realidad, pero sí el medio para conocerla. [...] En la década de los cincuenta se producen en Europa (especialmente Francia y Alemania) los frutos de muchos años de teorización sobre la importancia de la lingüística en las disciplinas vinculadas a las humanidades. Sin haber sido pensadas especialmente para la imagen, y en concreto para la fotografía, las conclusiones que de ahí se pudieron extraer comenzaron a ser aplicadas a la lectura fotográfica y su contexto, casi siempre desde la percepción de la imagen. [...] De este modo, actualmente podemos distinguir al menos dos corrientes, una fundamentalmente pragmática: la anglosajona, y otra profundamente teórica: la francesa." Arnal, Ariel, "La fotografía en la historia: ¿una fuente?" en Berenson, Boris *et al.*, *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, IPGH, SER, Ediciones la Vasija, 2003, pp. 282-286.

³⁶ La corriente teórica francesa a la que Arnal se refiere Arnal "aporta los elementos básicos para cuestionar la veracidad de la fotografía. El relativismo al que conduce la teoría hermenéutica permite en un primer momento, poner en duda la fiscalización de la imagen sobre la realidad." Arnal, *op. cit.*, p. 286. Algunos de los autores que menciona Arnal son Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Philippe

como veremos más adelante, la pertinencia de preguntarse por ello y de contar con definiciones únicas, son analizadas desde diferentes enfoques y perspectivas. En la actualidad existe una amplia diversidad de abordajes que toman a la fotografía en sí misma como objeto de estudios teóricos³⁷ o que, desde diferentes disciplinas, la utilizan como un medio y una fuente de conocimiento.³⁸

Además, hoy en día su relación con el arte tampoco es igual que en el siglo XIX,³⁹ que a principios del siglo XX o que incluso que en la década de los sesenta. En primera instancia porque la idea y la práctica del arte han cambiado a lo largo de la historia. Ahora nos encontramos ante concepciones y manifestaciones nuevas de lo artístico como el arte conceptual y el contemporáneo, los cuales rompen con los paradigmas tradicionales tanto en su concepción, como en su práctica, valoración y difusión. En este contexto, la idea tradicional de fotografía se pone también en cuestión, tanto desde su perspectiva artística como teórica.

Muchos autores y fotógrafos consideran que la década de 1980 es un periodo de cambios importantes en el campo artístico de la fotografía. Joan Fontcuberta señala que “este periodo puede considerarse como de transición de una etapa todavía

Dubois. Además, el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta tiene importantes trabajos acerca del realismo y la objetividad fotográfica.

³⁷ Joan Fontcuberta apuntó lo siguiente en 2002: “Hace 20 años se priorizaba un debate ontológico alrededor de la naturaleza de lo fotográfico y de su intersección con las distintas versiones de la creación artística. [...] seguramente la insistente pertinencia de hablar de *arte*, según apunta el crítico André Gunther, no era sino la traducción de una carencia de teorías de la fotografía como arte. Algunas ideas habían podido enraizar, sin embargo, en ese terreno ya casi yermo adoptando las formas de modelo. Los dos modelos que sin duda recibieron mayor atención son los que se centraron, por una parte, en la noción de la fotografía como huella y, por la otra, en la metáfora de la fotografía como muerte. [...] Más allá de estas dos corrientes hegemónicas en la literatura más o menos teórica, había un consenso en contemplar la fotografía como una forma de ver que, característica aparte, impregnaba toda la cultura moderna.” Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, pp.7-9.

³⁸ Las investigaciones de teóricos como Ariel Arnal y Boris Kossoy son algunos ejemplos de estudios de la fotografía como fuente y documento de la historia. Peter Burke, desde la historia cultural, también tiene importantes trabajos en este campo.

³⁹ Con relación a la definición de arte en el siglo XIX y a la visión que se tenía al respecto de la fotografía, Arnal señala que “La fotografía, por *ser* la realidad, carece de opinión y por ello de sensibilidad artística. Es la máquina la que realiza la reproducción mecánica de la realidad, no el técnico llamado fotógrafo. La fotografía carece de autor y por lo tanto de opinión. Es natural que el constructo técnico no posea sensibilidad, y por ello la fotografía no pueda ser considerada un arte.” Arnal, *Ibidem*, p. 284.

modernista de la fotografía, en la que prevalecía su autonomía como disciplina y la reivindicación de un espacio específico en el mundo del arte, hacia otra etapa más posmodernista, en la que las nuevas líneas de pensamiento legitiman la presencia informe de la cultura fotográfica en todos los ámbitos, además de que las prácticas del arte contemporáneo engullen literalmente a la fotografía [...]. *Ahora*, lo que queremos saber es cómo esa combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido para nosotros, qué contexto ideológico la arropa, qué efectos políticos desencadena... Para aventurar respuestas se han expandido profusamente nuestros enfoques, que no sólo abarcan la historia del arte y la semiótica (disciplinas tradicionalmente cultivadas por autores francófonos), sino también el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y el posestructuralismo, en el que abundarán sobre todo autores anglófonos dentro de la rama de los llamados *Cultural Studies*, mientras que por su parte los especialistas alemanes serán más proclives a vincular la fotografía con los *Medienwissenschaften* (ciencias de los medios de comunicación).⁴⁰

Con relación a la definición tradicional de fotografía, Paul Ardenne⁴¹ en un texto publicado en 2003, apunta que “La aparición, a partir de los años ochenta, de una fotografía *plástica*, el recurso masivo a la cámara fotográfica por artistas que hasta entonces estaban vinculados a un medio convencional como la pintura, la confusión de géneros y de las calificaciones de la obra de arte que de ello se deriva desde entonces y, por fin, una permanente recalificación de la noción de imagen, hacen que sea más incierto el estatuto de la fotografía. Sin duda, esta desaparición de divisiones acompaña a otra más general en el ámbito del arte contemporáneo.⁴² [...]”

⁴⁰ Fontcuberta, *op.cit.* pp. 7, 9, 10.

⁴¹ Paul Ardenne es profesor universitario (Armiens, Francia). Colaborador, entre otras, de la revista *Art Press*, es autor de varios libros sobre estética actual y el arte en el espacio público. Tomado de: Campany, David, *Cruce de caminos. Sobre arte y fotografía*, p.111.

⁴² Para más referencias ver Ruhrberg, *et al*, *Arte del siglo XX*, volumen II, Taschen, Barcelona, 1999.

Las principales constataciones, en este caso, son éstas: ya no existe *la* fotografía, sino usos sociales de la fotografía.⁴³

Por lo tanto, Ardenne sitúa el problema de definición de la fotografía en el ámbito del arte, en concreto en el arte contemporáneo y propone una definición que también escapa de lo disciplinar o exclusivo del medio y que se da más bien a partir de *sus usos sociales*.⁴⁴ En este sentido, es importante señalar que en la actualidad la fotografía es utilizada en diversos ámbitos y por lo tanto con diversos fines: el artístico, el comercial, el publicitario, el informativo, el político, etcétera.

David Green⁴⁵ en el prefacio del texto *¿Qué ha sido de la fotografía?* señala: "A finales de los años setenta y en los años ochenta la interrelación entre la teoría y la práctica se manifestó a través de la obra de artistas que trataron de reexaminar el lugar de la fotografía en la cultura de la imagen en su conjunto y de acuerdo con la función del arte ante los medios de masas. Estas prácticas estuvieron estrechamente entrelazadas con un abundante análisis teórico, muy influido por el postestructuralismo, el psicoanálisis, el feminismo y el marxismo posterior a Althusser.⁴⁶ De este modo, el análisis de la fotografía y de las prácticas fotográficas tuvo lugar en un espacio discursivo dominado por cuestiones sociales y políticas. Un elemento clave en esta particular formación intelectual fue que la imagen tomara contacto con la semiótica, es decir, como un *texto* para ser decodificado, analizado,

⁴³ El autor señala que "La variedad de los modos de utilizar la fotografía tiene, sin embargo, como efecto el acorralar al teórico entre las cuerdas en cuanto intenta delimitar un territorio para la fotografía que le sea propio. Primer motivo de indecisión: la forma [...] Segundo motivo de indecisión: la función [...] Tercer motivo de indecisión: el usuario [...] Multiplicidad de la visión fotográfica que en sustancia significa una proliferación similar de los propios usos de la fotografía y a la inversa, con la siguiente consecuencia: la indefinición conceptual." Ardenne, Paul, "La fotografía en la era de la abolición del control" en *Cruce de caminos. Sobre arte y fotografía*, Campany, David et al, La Casa Encendida, Madrid, 2003, p. 93.

⁴⁴ Una investigación central relativa a este tema es la de Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, España, 2003, 413 pp.

⁴⁵ David Green es profesor de historia y teoría del arte contemporáneo en la Universidad de Brighton. Ha sido coeditor de *History Painting Reassessed* (2000) y ha publicado artículos en las revistas *Camerawork*, *Contemporary Visual Arts*, entre otras. Tomado de Green, David, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 149 pp.

⁴⁶ Como vimos que también señala Joan Fontcuberta.

manipulado y reensamblado. La fotografía quedó firmemente emplazada en el territorio de lo sociocultural.”⁴⁷

Más adelante, también desde una perspectiva de análisis que relaciona la teoría y la práctica fotográfica, Green apunta respecto a la situación a partir de 1990: “Mientras que las estructuras teóricas y críticas aparecidas en la década de 1980 aún pueden ser válidas, nos parecen menos adecuadas para las cuestiones auspiciadas por las prácticas fotográficas que emergieron en la última década. En los años noventa la fotografía fue omnipresente en galerías y museos pero en maneras en las que su identidad se vio radicalmente reconfigurada. Mediante su incorporación a una amplia gama de prácticas artísticas, la fotografía fue progresivamente pensada en términos de su interrelación, por una parte, con los medios de la pintura y la escultura y, por otra, con las formas híbridas de la instalación y la *performance*. Al mismo tiempo, el rápido desarrollo de las eternamente sofisticadas tecnologías digitales y electrónicas ha expandido los límites de lo propiamente fotográfico.”⁴⁸

Tanto Fontcuberta, como Ardenne y Green nos sitúan ante dos cuestiones importantes para analizar las fotografías de Marcos López y Vik Muniz aquí presentadas. Por un lado, nos hablan del panorama teórico y artístico de los últimos años y de los usos sociales de la fotografía, de la función del arte en los medios de comunicación de masas -y de la fotografía como parte de este arte- y por otro lado, del desarrollo en los últimos años de las tecnologías utilizadas en el medio fotográfico. Más adelante volveré sobre este punto.

Actualmente, la concepción y producción del discurso fotográfico como creación artística puede darse principalmente desde dos vías distintas: las que

⁴⁷ Green, David *et al.*, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 7, 8.

⁴⁸ *Ibidem*, p 8. Para más referencia ver el apartado de “Fotografía” en Ruhrberg *et al.*, *Arte del siglo XX*, volumen II, Taschen, Barcelona, 1999, pp. 621-680.

llamamos *fotografía directa*⁴⁹ y *fotografía construida*. Esquemáticamente, podemos decir que la primera es una vía que no altera ni provoca el escenario o al sujeto antes o durante la toma, ni a la fotografía posterior a la toma con retoques o manipulaciones digitales. Esta concepción de la fotografía puede compararse metafóricamente con la actividad de un cazador: el fotógrafo busca y persigue una imagen y cuando la obtiene no la altera ni de forma química ni digital. En sentido opuesto, la fotografía construida tiene que ver más con la puesta en escena, la planeación y el manejo de la imagen posterior a la toma.

Estas dos concepciones actuales de la fotografía tienen su correlato en dos corrientes estéticas anteriores a la aparición de la fotografía, pero que se han enfrentado históricamente en el terreno artístico y teórico fotográfico casi desde la invención del medio. En el texto *Estética fotográfica* (2004), Joan Fontcuberta señala que “Si a lo largo de toda la historia de la fotografía ha existido, latente unas veces y manifiesta las demás, una dialéctica entre dos concepciones estéticas, ésta ha sido la que se dio (y en cierto modo se da aún en sus vestigios) entre pictorialismo y purismo. Ambos son términos equívocos e históricamente emplazados que tipifican tendencias y etiquetan autores. Así, el pictorialismo, con rigor, se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial [...] el purismo [...] preconizaba una creatividad simple y escrupulosamente ceñida al campo específico de cada arte. La fotografía, pues, bebió de estas fuentes y, convenientemente asimiladas, se manifestó en escritos [...] los principales planteamientos estéticos en fotografía, de forma velada o claramente, han dado respuesta a este gran debate, [...] el pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que

⁴⁹ Joan Fontcuberta señala respecto del fotógrafo Peter Henry Emerson (1886): “Emerson preconizó un alejamiento de toda la artificiosidad dominante y una vuelta a la naturaleza como fuente de inspiración. La fotografía, por otra parte, debía ser tan natural como la visión misma [...] Un fotografía honesta y directa (*straight photography* es un término que se le debe) debía observar estas leyes.” En Fontcuberta, Joan *et al.*, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 31.

se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos, pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía depende directamente de la fidelidad a este carácter.”⁵⁰

Esta breve referencia teórica nos ayuda a apuntar un posible camino para responder las inquietudes iniciales de este ensayo. Como ya señalé, básicamente existen dos formas de concebir a la fotografía, formas que se plasman por lo tanto en diferentes tipos de imágenes. La fotografía de Alberto Díaz Korda, *El guerrillero heroico*, corresponde a lo que en líneas anteriores caractericé como fotografía directa o en términos de Fontcuberta, purista. A partir de la década de 1960 y hasta 1980, una buena parte de la fotografía como actividad creativa tiene claras preocupaciones sociales y políticas. La fotografía cumple un papel de denuncia y lucha social muy importante, por lo que la forma en la que ésta se construye en términos de imagen tiene que dar cuenta de aquello que denuncia.⁵¹ Por lo tanto, no puede ser manipulada ni deformada. Las directrices que marcan su estilo y propósitos son las que ven en la fotografía un medio específico de reproducción de la realidad que cuenta con un lenguaje expresivo propio. La imagen de Korda puede entenderse en estos términos.

Por otro lado, he presentado aquí otras dos imágenes más que consideramos representativas de una parte de lo acontecido en la fotografía latinoamericana contemporánea porque dan cuenta de los cambios históricos, políticos y sociales y de algunas de las nuevas concepciones y posibilidades de una parte de ésta, es decir, de la fotografía construida o en términos de Fontcuberta, pictorialista. Conceptualmente ésta tiene que ver con la posibilidad de expandir los *límites* tradicionales del medio, con la manipulación y puesta en escena, aspectos que de acuerdo con Fontcuberta se

⁵⁰ *Ibidem*, pp 26, 27.

⁵¹ Ver Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, España, 1976, 208 pp. Y Soguees, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Cuadernos de Arte, España, 2001, 518 pp. Para el caso de América Latina, revisar las memorias de los cinco Coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

encontraban en la perspectiva estética pictorialista. La fotografía contemporánea en América Latina no es únicamente construida, sin embargo, si lo son las dos imágenes de López y Muniz a las que me refiero y nos dan la oportunidad de señalar cuestiones que me parecen relevantes acerca de una parte del quehacer fotográfico contemporáneo en América Latina. Los otros terrenos de la fotografía latinoamericana contemporánea como el fotoperiodismo, la fotografía de corte documental, de moda, publicitaria, etc. no pueden ser abordados aquí.

También cité ya a Paul Ardenne y a David Green quienes nos hablan del panorama de la fotografía a partir de 1980. Aunque los autores hacen referencia a la fotografía en general y no a la latinoamericana en particular, creo que los aspectos señalados por ellos son también aplicables a la fotografía en América Latina y que podemos observarlos en fotógrafos como Muniz y López. Los autores señalan que a partir de los años ochenta se pueden observar definiciones de la imagen y de una ruptura con la tradicional definición purista de la fotografía. Las nuevas definiciones tienen que ver más que con una clasificación cerrada, con los usos sociales de ésta, tanto en el terreno del arte, de la política, de la publicidad, de la comunicación, la información y la política. En cierto sentido, el discurso de nuestros dos fotógrafos puede dar cuenta de lo señalado por estos autores.

Un elemento central para comprender la forma y el contenido de un tipo de fotografía construida -pues no toda se hace desde los mismos términos, ni utilizando los mismos recursos discursivos y conceptuales- lo proporciona Rodrigo Alonso, investigador y curador argentino.⁵² Alonso apunta que una de las estrategias que siguen autores como López y Muniz puede calificarse de *parodia*, la que entiende

⁵² Rodrigo Alonso estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires de la que es profesor desde 1992. Además es curador y crítico de arte. Es autor de artículos y ensayos sobre arte contemporáneo, nuevos medios y nuevas tecnologías. Las ideas suyas a las que aludo en este ensayo, fueron presentadas en el *Foro Perspectivas. Fotografía y diversidad en América Latina*, del 4 al 6 de septiembre de 2007 en la ciudad de México.

como una reflexión o crítica a una imagen anterior. El trabajo de nuestros dos fotógrafos contemporáneos se desarrolla en estos términos, por lo que pueden analizarse desde esta perspectiva. Ambos recurren a fotografías anteriores y a símbolos, hacen una reflexión acerca de los mismos y proponen una nueva imagen utilizando tecnología digital y un lenguaje gráfico muy característico.

La fotografía de Vik Muniz, *Che*, acude a la imagen de Korda de 1960 y ofrece una relectura de ésta. Esta relectura implica una *concepción* diferente, pues para empezar, ya no es una fotografía directa tomada a un personaje concreto en un momento concreto. El fotógrafo no estuvo ya frente al Che Guevara ni accionó el mecanismo de la cámara para tener una imagen única e irrepetible. Más bien, escaneó la imagen original y por medio de un programa digital construyó otra utilizando imágenes de frijoles y respetando los elementos reconocibles tanto de la fotografía de Korda como los del Che Guevara.

Como ya señalé en un inicio, la relectura de una imagen emblemática en la historia de la fotografía, acerca de un personaje emblemático en la historia contemporánea, implica, además de una nueva estrategia de producción de la imagen, una relectura de aquello que retrata. Esto es posible, como ya hemos visto, porque se ha producido un cambio en el contexto tanto histórico como teórico. En la actualidad, además de contar con herramientas nuevas para la producción de imágenes fotográficas, la fotografía se relaciona y posiciona ante las cuestiones sociales y políticas de forma diferente a como lo hacía en las décadas de 1960 a 1980, sin olvidar que dichas cuestiones actualmente no se presentan de la misma forma que hace veinte años. En párrafos anteriores cité una breve descripción acerca de la obra de Vik Muniz y Marcos López y de la redefinición que éstos hacen de los iconos y

símbolos culturales y políticos. El contexto es otro y todo esto hace que la fotografía se conciba, se produzca y se difunda en nuevos términos.

En este mismo sentido, Marcos López recurre también a la fotografía construida y a la relectura y redefinición de símbolos culturales y políticos a través de la estrategia de lo que Alonso denomina parodia. En él, el tono irónico y el humor están muy presentes. Lo caricaturesco tiende a dominar la situación en su trabajo fotográfico más reciente. Como señalé líneas arriba en sus propias palabras, López trabaja a partir de elementos identitarios argentinos y latinoamericanos, así como con elementos característicos de la cultura contemporánea como puede ser la publicidad.

Sus trabajos más importantes, *Pop latino*, *Sub-realismo criollo* y *Paisajes urbanos* están relacionados con estos aspectos. En estas series fotográficas, como en *En el jardín botánico*, López hace fuertes críticas hacia los estereotipos de lo latinoamericano, de lo popular, del arte pop, de sus estéticas y contenidos ideológicos. Sus títulos irónicos dan cuenta de esto pues son juegos de palabras que llevan implícita la crítica y la parodia. En *Sub-realismo criollo*, el autor trabaja sobre las imágenes estereotipadas del subdesarrollo, del realismo y del criollo argentino. En *Paisajes urbanos* muestra el espacio de las ciudades argentinas con su pobreza e ironía.

En general, el trabajo de Marcos López⁵³ tiene un fuerte sentido crítico hacia aquello que ve y sobre todo, hacia lo que hace referencia. Muchas de sus obras son *parodias* de fotografías, personajes, símbolos e iconos culturales y políticos, en el sentido en que Rodrigo Alonso utiliza el concepto. (Ver anexo fotografías.)

Además del trabajo de López, existen muchos fotógrafos latinoamericanos que buscan articular, de formas diferentes, fotografía construida y parodia. Algunos de

⁵³ Su trabajo puede ser visto en www.marcoslopez.com

ellos, cuyo trabajo se puede apreciar en *Mapas abiertos* son: Jonathan Harker (Panamá), Nelson Garrido (Colombia), Sebastián Friedman, Rubén Ortiz Torres (México), Penna Prearo (Brasil), Víctor Márquez, Ana Mendieta (Cuba), Leonel Luna (Argentina) y Dulce Pinzón.

III. Nota final

Hoy en día Marcos López es uno de mis fotógrafos favoritos. Tuve la oportunidad de conocerlo y de asistir a un seminario en el que hizo una revisión de su obra fotográfica. Nos relató algunas de sus experiencias vividas a lo largo de sus años como fotógrafo y su método de trabajo. Al final, los integrantes del seminario y él mismo posamos como ejercicio para una fotografía suya que fue *parodia* de una de sus piezas más famosas. *Asado en Mendiolaza* (Córdoba, Argentina, 2001) -ver foto 8- es la parodia de la *Última cena* de Leonardo Da Vinci.⁵⁴ En ella podemos ver, en una superficie de 70 x 200 cm y con un lenguaje parecido a *En el jardín botánico*, el conocido "asado" argentino. Trece hombres, algunos vestidos con camisetas de equipos de fútbol de Argentina, comparten carne, vino, cerveza *Córdoba*, morcilla y ensalada. En nuestra fotografía compartimos en México tacos al pastor y cervezas *Corona*.

Toda la indignación que sentí la primera vez que contemplé su obra fotográfica se ha transformado en un profundo respeto y reconocimiento a su trabajo. Haber sido parte de la parodia de la parodia de Marcos López es también motivo de

⁵⁴ "Hay muchas versiones de la *Última cena*: ésta es la versión argentina, afirma Marcos López acerca de su obra *Asado en Mendiolaza*. Si las imágenes simbólicas trascienden las épocas históricas es porque funcionan como palimpsestos, como superficies a las que cada comunidad, a su tiempo, inscribe sus realidades y fantasías. [...] En esta cruda realidad argentina, donde la muerte es un hecho cotidiano, donde la incertidumbre acerca del destino de ultratumba se torna *tilingo* frente a la incertidumbre del mañana inmediato, los muchachos ponen toda su pasión en disfrutar de ese banquete, que, por motivos mucho más terrenos, probablemente sea el último." *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana. 1991-2002*, pp. 210, 211.

una profunda emoción. Ahora sé que este autor -y Muniz- no faltan al respeto a figuras como el Che Guevara o Fidel Castro. Al contrario, su trabajo es una nueva forma de acercarse a los iconos y símbolos de identidad latinoamericana y una nueva manera de apropiarse de ellos. Ahora sé que, contrario a lo que originalmente pensé, autores como López y Muniz conocen y valoran la significación política e histórica de los referentes usados en su trabajo. Además, he podido acceder, a través de sus trabajos a *historias alternativas* -concepto usado en el catálogo de *Mapas abiertos* para clasificar su trabajo- y esto ha enriquecido mi visión acerca de la fotografía, de su historia y de su significación pasada y presente.

Las inquietudes producidas por estas fotografías me permitieron iniciar una búsqueda de los estudios teóricos y de la creación artística fotográfica tanto de América Latina como fuera de ella. Lo señalado a lo largo del presente ensayo pretendió ser una muestra de algunas de las investigaciones que me han permitido ubicar el panorama contemporáneo de la fotografía y en concreto, de algunos de sus representantes latinoamericanos más importantes. El listado aquí presentado de fotógrafos latinoamericanos que trabajan a partir del concepto que Rodrigo Alonso denomina *parodia* es sólo una breve muestra de lo acontecido en el tema que nos concierne. El catálogo *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana. 1991-2002* es también sólo una de las tantas pruebas de lo que es el medio en la actualidad.

Por último, pero no por ello menos importante, además de las inquietudes planteadas al principio, inquietudes que tienen que ver con la obra de López y Muniz y con la situación actual de la fotografía en América Latina, también me pregunté por las aportaciones que el análisis de la fotografía contemporánea puede hacer al conocimiento sobre América Latina. Pienso que ésta es una preocupación que puede y debe ser trabajada de manera más profunda por ser un objeto de estudio muy vasto.

En el presente ensayo únicamente esboqué inquietudes y señalé algunos de los caminos que considero deben ser tomados en cuenta para llevar a cabo estudios más completos en los que la fotografía latinoamericana, del pasado o del presente, pueda aportar conocimiento acerca de Latinoamérica. Me siento cercana a la perspectiva de Boris Kossoy, recogida páginas atrás, acerca de la doble condición de testimonio y creación de la fotografía. En este sentido, como el mismo Kossoy lo desarrolla en el texto citado, la fotografía puede ser objeto de estudio de disciplinas como la historia y también una herramienta metodológica para la misma.

A partir de las fotografías aquí presentadas también localicé otras preocupaciones que están fuera de los alcances de este trabajo y que tienen que ver con la problematización de conceptos como *lo latinoamericano* y *lo fotográfico*, mismas que en este ensayo apenas esboqué. La discusión acerca de la pertinencia de hablar de una *fotografía latinoamericana* es una constante desde eventos como el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía en México en 1978.⁵⁵ A partir de este evento, que conjuntó mesas de discusión y exhibición de obra, se comenzó y se consolidó en nuestro país y en América Latina un movimiento que involucra a fotógrafos, artistas, teóricos, curadores y a diversas instituciones culturales. Muestra de ello es el reciente *Foro Perspectivas. Fotografía y diversidad en América Latina* y la muestra *Revelación, revuelta y ficción. Hecho en Latinoamérica*, ambos organizados por el Centro de la

⁵⁵ Ver entre otros: *Hecho en Latinoamérica I. Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1978, 100 pp.; *Hecho en Latinoamérica II. Memorias del segundo coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1981, 139 pp.; *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Venezuela, 1993, 94 pp.; *Quinto coloquio latinoamericano de fotografía*, México, 1996, 329 pp.; *Crónicas fotográficas. I foro México-EU. Memoria*, FONCA, México, 1995, 129 pp.

Imagen y que tuvieron lugar a inicios de este mes de septiembre. En dicho Foro fueron presentadas las ideas de Rodrigo Alonso en torno a fotógrafos contemporáneos como Marcos López y otros.

La cuestión sobre la fotografía latinoamericana ha sido discutida desde diferentes perspectivas, sin embargo, pienso que no lo ha sido con la profundidad requerida desde una perspectiva propiamente latinoamericanista o desde los Estudios Latinoamericanos. No conozco la totalidad de la producción teórica que se ha producido al respecto, pero al menos esta limitación se puede constatar en las Memorias de los Coloquios. Pienso que ésta puede ser una reflexión interesante para nuestro campo. Iniciar una búsqueda al respecto también podría arrojar evidencias de que esta hipótesis es errónea. Lo interesante es que el camino ya ha sido abierto.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS PARA LA INVESTIGACIÓN

Paolo Gasparini, fotógrafo venezolano, señaló en el comentario a la ponencia *La fotografía y los medios masivos de información en América Latina*, de Héctor Schmucler, la cual fue presentada en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1978) que: "Pocas veces la utilización de la fotografía ha servido para hacer de ella un medio de conocimiento, una ayuda para la comprensión de la historia, de la vida, del amor. La fotografía no ha enriquecido la visión del ojo para conocer el mundo."⁵⁶

Este fragmento de Gasparini, que cito al inicio del presente trabajo, se antecede de lo siguiente: [la historia de la fotografía] "ha sido la gran carrera falsificadora para demostrar que ella [la fotografía] registra la realidad que es la verdad objetiva comprobada y comprobable. Casi siempre la fotografía ha servido para encubrir o embellecer las infamias del poder y casi siempre lo que se ha dicho y escrito sobre ella (las generalizaciones sobre fotografía social, artística, informativa, pasatiempo, entretenimiento) ha estado destinado a engrandecer esta mentira, a perpetuarla."⁵⁷ En este sentido es que el autor señala que la fotografía no ha enriquecido la visión del ojo para conocer al mundo y que su uso como medio de conocimiento y de comprensión ha sido muy reducido. ¿Es la fotografía un medio de conocimiento? ¿Es la fotografía una fuente para la comprensión de la historia? Éstas son dos de las principales preguntas que intenté abordar en el presente ensayo y en el proyecto acerca de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, referido en la Introducción.

⁵⁶ Gasparini, Paolo, comentario a la ponencia "La fotografía y los medios masivos de información en América Latina", de Héctor Schmucler, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, 1978, p. 58.

⁵⁷ *Ídem.*

Tal vez puede ser más fácil reconocer la importancia de la fotografía con relación a aspectos como nuestra vida diaria y el amor. Nadie que atesore la foto de un ser querido lo negará; nadie puede sustraerse de las emociones profundas que provoca su contemplación. Pero, más allá de esta cualidad que pareciera universal y automática de la fotografía,⁵⁸ ésta puede constituirse en un medio o en una herramienta para que, de forma sistematizada, nos aporte conocimiento de determinados fenómenos y nos ayude en su comprensión. En este sentido las conclusiones del presente ensayo, nutridas por el avance de la investigación acerca de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, son las siguientes:

En primer lugar y ligado estrechamente con mis preocupaciones más personales, la fotografía como práctica creativa será más completa y fructífera en la medida en que se vincule con preocupaciones teóricas que den cuenta de ella como fenómeno artístico, histórico, social, político, ideológico y económico. Uno como fotógrafo, independientemente del tipo de fotografía que realice, deberá conocer el medio, pero sobre todo, problematizarlo. La reflexión y la crítica son aspectos complementarios a la creación y sin los cuales ésta se aísla y limita. La capacidad de la fotografía de hacerse ver de forma masiva, sobre todo gracias a los medios masivos de comunicación y la tecnología, así como los usos sociales de ésta -aspectos abordados por Ardenne y Green-, impone al fotógrafo la obligación de reflexionar acerca de su propia obra, de la ajena y del medio en general. La actividad creativa y teórica pueden y deben retroalimentarse.

⁵⁸ Pierre Bourdieu en el texto *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* analiza las funciones y significaciones sociales de la fotografía y da una explicación, desde la perspectiva sociológica, de su papel en la memoria social así como dentro de estructuras como la familia.

Segundo, la fotografía como objeto de estudio y reflexión puede ser abordada desde diferentes disciplinas como la sociología, la semiótica, la historia.⁵⁹ En particular, la fotografía puede constituirse en objeto de estudio de la historia, tanto para estudiar su desarrollo y desenvolvimiento histórico como para apoyarnos en ella como herramienta metodológica, como fuente y documento.

Tercero, el estudio de la fotografía desde una perspectiva latinoamericanista implica la utilización de un enfoque que vea a América Latina como una región con identidad histórica, geográfica y cultural propia. Una de las primeras problemáticas a las que me enfrenté fue darles, tanto al proyecto acerca de los Coloquios como al ensayo, una perspectiva en este sentido. No es suficiente estudiar la obra de un fotógrafo nacido en Latinoamérica para que la cuestión de la perspectiva se resuelva. En este sentido, la referencia de la investigación fueron los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía. A partir de ellos ubiqué el objeto de estudio, es decir, los debates acerca de la historia de la fotografía en América Latina. También situé, a partir de ellos, el contexto latinoamericano y los autores que reflexionan desde diferentes disciplinas. Como se puede apreciar en las Memorias de los Coloquios, éstos pretenden ser el espacio a partir del cual la fotografía en América Latina se

⁵⁹ Algunos ejemplos de estudios desde estas perspectivas y que han sido sustanciales para mi trabajo son: Arnal, Ariel, "La fotografía en la historia: ¿una fuente?" en Berenson, Boris, *et al.*, *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, Instituto Panamericano de Geografía e historia, Ediciones La Vasija, s. d., 2003, pp. 279-296. Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, España, 2003, 413 pp. Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, 285 pp. Dorronsoro, Josune, *Significación histórica de la fotografía*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1981, 139 pp. Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, España, 1976, 208 pp. García Emma, Cecilia, "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México" en *Artes Visuales*, no. 12, México, 1976. Kossov, Boris, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001, 123 pp. Suárez, Hugo José, "Cómo descifrar sociológicamente una fotografía. Elementos teórico-metodológicos" en *Revista temas sociológicos*, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, Chile, 2005, pp. 17-47.

conozca en sus diferentes países y fuera de ellos, se difunda y reflexione. Los Coloquios iniciaron una tradición en Latinoamérica a partir de la cual fotógrafos, investigadores, curadores e instituciones dieron un impulso a la fotografía en sentido amplio. La idea de los Coloquios de fotografía de plantearse a sí mismos como una unidad en términos de América Latina implica una perspectiva regional. Esta idea estuvo presente de diferentes formas a lo largo de sus diferentes ediciones y fue mutando desde 1978 hasta 1996. Este es uno de los temas abiertos a la investigación.

Cuarto, la fotografía latinoamericana puede aportar conocimiento sobre y desde América Latina de diversas formas. Las que abordé en este trabajo fueron básicamente tres:

- a) Desde la disciplina histórica si se utiliza como herramienta metodológica, como fuente y documento de la historia. El proyecto en marcha, acerca de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, intenta analizar los debates al respecto. Además de la reflexión producida en los Coloquios, ubiqué otros autores latinoamericanos claves en la temática como son: Boris Kossoy de Brasil, Josune Dorronsoro de Venezuela, Ariel Arnal de México, Fernando Castro de Perú, María Eugenia Haya de Cuba, Emma Cecilia García y María Cristina Orive de Guatemala. De otros países, Peter Burke de Inglaterra, Robert Levine, John Mraz y Keith Mc Elroy de Estados Unidos, etcétera.
- b) También desde la disciplina histórica se puede utilizar a la fotografía como objeto de investigación de la historia, a través del estudio del proceso histórico del medio en América Latina y de sus países y del estudio de la obra de autores específicos. En este sentido, una de las perspectivas de análisis que utilicé fue es la del teórico de arte contemporáneo argentino Rodrigo Alonso.
- c) La fotografía también puede ser un apoyo para la reflexión y problematización de conceptos y categorías como lo latinoamericano, lo fotográfico, lo contemporáneo. El

BIBLIOGRAFÍA

- Aparici, Roberto y Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*, Ediciones de la Torre, España, 1998, 122 pp.
- Arnal, Ariel, "La fotografía en la historia: ¿una fuente?" en Berenson, Boris *et al.*, *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Ediciones La Vasija, s. d., pp. 279-296.
- Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos*, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Planeta Agostini, España, 1994, pp. 61-83.
- _____, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Planeta Agostini, España, 1994, pp. 15-57.
- _____, *Sobre la fotografía*, Pretextos, España, 2005, 153 pp.
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2000, 176 pp.
- _____, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gilli Mínima, Barcelona, 2006, 32 pp.
- Billeter, Erica, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Madrid, Lunwerg Editores, Casa de América, 1993. (Catálogo de exposición y textos)
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Duodécima reimpresión, México, 1984, 159 pp.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, España, 2003, 413 pp.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, 285 pp.
- Company, David, *et al. Cruce de caminos. Sobre arte y fotografía*, La Casa Encendida, España, 2006, 111 pp.
- Carr, E. H., *¿Qué es la historia?*, Planeta, México, 2001, 217 pp.
- Costa, Joan, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Trillas-Sigma, 1991, 171 pp.
- *Crónicas fotográficas. I foro México-EU. Memoria*, FONCA, México, 1995, 129 pp.

- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la historia de la fotografía en México*, CONACULTA, México, 1996, 393 pp.
- Dorronsoro, Josune, *Significación histórica de la fotografía*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1981, 139 pp.
- Fontana, Joseph, *La historia de los hombres: el siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2002, 230 pp.
- Fontcuberta, Joan et al, *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, 287 pp.
- _____, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y arteificio*, Colección "Palabras de arte", no. 4, Madrid, Mestizo, 1998, 291 pp.
- _____, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, 190 pp.
- _____, *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*, Conversaciones con fotógrafos, Ediciones La fábrica y Fundación Telefónica, España, 2001.
- Florescano, Enrique, coord., "Introducción: imagen e historia" en *Espejo mexicano*, Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, México, 2002, pp. 11-47.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gilli, España, 1976, 208 pp.
- García, Emma Cecilia, "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México" en *Artes Visuales*, no. 12, México, 1976.
- Green, David, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gilli, España, 1976, 146 pp.
- *Hecho en Latinoamérica I. Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1978, 100 pp.
- *Hecho en Latinoamérica II. Memorias del segundo coloquio latinoamericano de fotografía*, México, CONACULTA, 1981, 139 pp.
- Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*. La Marca, Buenos Aires, 2001, 123 pp.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2002, 237 pp.
- *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, 469 pp.
- *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwing Colinia, Taschen, 2001.

- López Marcos, *Pop latino*, La Marca, Buenos Aires, 2007.
- Manuel Álvarez Bravo, *Aperture Masters of Photography*, Könemann, 1987.
- *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana. Foro latinoamericano de fotografía, México, 2004*, Lunwerg Editores, Madrid. (Catálogo de exposición y textos)
- *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*. Venezuela, 1993, 94 pp.
- Orive, María Cristina, "Fotografía en América Latina. ¿Lucha, realidad o evasión?" en *Artes Visuales*, no. 12, México, 1976.
- *Quinto coloquio latinoamericano de fotografía*, México, 1996, 329 pp.
- Ruhrberg, et.al, *Arte del siglo XX*. Volumen 11. Taschen, Barcelona, 1999.
- Schaff, Adam, *Historia y verdad*, Grijalbo, México, 1974, 382 pp.
- Soguees, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra Cuadernos de Arte, España, 2001, 518 pp.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006, 285 pp.
- Suárez, Hugo José, "Cómo descifrar sociológicamente una fotografía. Elementos teórico-metodológicos" en *Revista temas sociológicos*, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, Chile, 2005, pp 17-47.
- Villalobos Herrera, Álvaro, *Arte contemporáneo latinoamericano*, UAEM, México, 2006, 265 pp.
- _____, *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. (tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos), UNAM, México, 2007, 434 pp.
- Watriss, Wendy, *Image and memory, photography from Latin America 1866-1994*, Houston, FotoFest-Texas University Press, 1992.

ANEXOS

I. FOTOGRAFÍAS

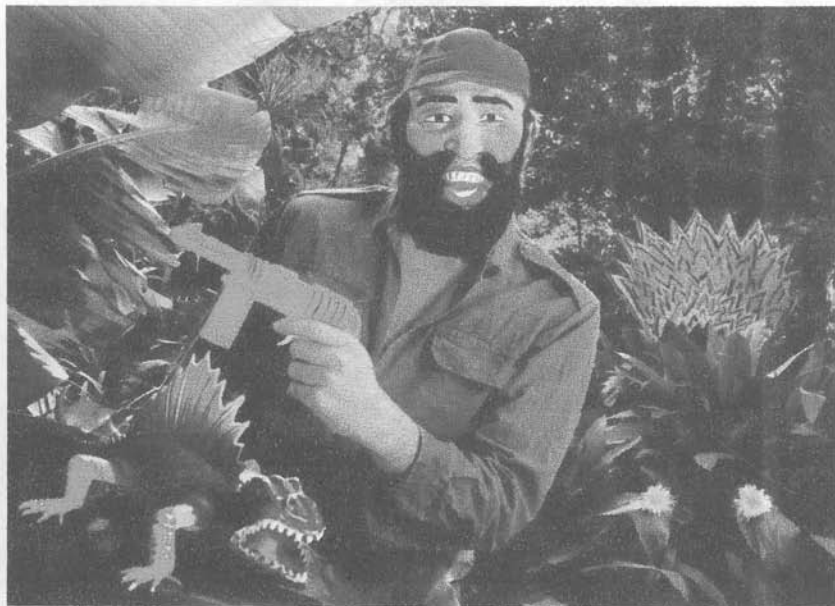


Foto 1:
Marcos López
En el jardín botánico, 1993.



Foto 2:
Alberto Díaz Korda
El guerrillero heroico, 1960.



Foto 3:
Vik Muniz
Che, 2000.



Foto 4:
Frida Kahlo
Las dos Fridas, 1939.



Foto 5:
Marcos López
Hospital, 2004.

Foto 6:
Manuel Álvarez Bravo
La buena fama durmiendo, 1939.



Foto 7:
Marcos López
Tomando el sol en la terraza, 2002.



Foto 8:
Marcos López
Asado en Mendiolaza, 2001.



Foto 9:
Alfred Stieglitz
The steerage, 1907



Foto 10:
Vik Muniz
The steerage (alter Alfred Stieglitz), 2000.

II. CONVOCATORIA II SEGUNDO CONCURSO DE ENSAYO LATINOAMERICANO PARA ESTUDIANTES DEL COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, FFyL



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



CELA

40 ANIVERSARIO DE LA LICENCIATURA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CONVOCATORIA

II CONCURSO ENSAYO LATINOAMERICANO PARA ESTUDIANTES DEL CELA

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Colegio de Estudios Latinoamericanos, convoca a los estudiantes de la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos a participar en el II Concurso Ensayo Latinoamericano, bajo las siguientes

BASES

- Podrán participar los estudiantes inscritos en la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos en los semestres académicos 2007-1 y/o 2007-2, incluyendo a los que en ese lapso hayan realizado trámite de titulación con las Formas de Examen Profesional (FEP) I, II o III.
- Los concursantes deberán enviar un ensayo con una extensión de entre 20 y 30 cuartillas tamaño carta en una sola cara y doble espacio.
- El tema y la forma del ensayo, serán libres dentro las áreas del conocimiento consideradas en el Plan de Estudios de la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos: filosofía, historia, literatura, cultura y ciencias sociales.
- El ensayo podrá ser individual o colectivo.
- El ensayo deberá ser inédito.
- El ensayo se presentará por quintuplicado.
- Los concursantes se inscribirán conseudónimo en un sobre cerrado. En el exterior del mismo llevará el pseudónimo y título del ensayo. En el interior deberá estar la plica de identificación con el nombre del autor(es), dirección, número telefónico y título del ensayo.
- El ensayo deberá entregarse en la Oficina de la Coordinación del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, de 10:30 a 14:30 y de 18:00 a 20:00 horas.
- Las plicas de identificación serán depositadas en la Coordinación del Colegio de Estudios Latinoamericanos. El Coordinador abrirá únicamente las que el Jurado señale como ganadoras del primero, segundo y tercer lugar o con mención honorífica, y las demás serán destruidas.
- El concurso tendrá los siguientes premios:
Primer lugar: Diploma y \$5,000.00 (cinco mil pesos)
Segundo lugar: Diploma y \$4,000.00 (cuatro mil pesos)
Tercer lugar: Diploma y \$3,000.00 (tres mil pesos)
Se concederán las menciones honoríficas que el Jurado determine.
- Los ensayos ganadores y aquellos distinguidos con mención honorífica serán publicados en un libro de la Colección Primer Aliento de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Las inscripciones quedan abiertas a partir de la publicación de la presente convocatoria y hasta las 19:00 horas del jueves 21 de septiembre de 2007.
- El Jurado calificador será designado por el Comité Académico Asesor del Colegio.
- El fallo del Jurado será emitido el viernes 25 de octubre de 2007. Los resultados se darán a conocer a través de un comunicado de la Coordinación del Colegio de Estudios Latinoamericanos, el cual será publicado en la Gaceta de la UNAM.
- No se devolverán los ensayos que no hayan obtenido premio o mención honorífica; serán destruidos.
- El fallo del Jurado será inapelable. El Jurado se reserva el derecho de declarar desierta la convocatoria en caso de que los ensayos no cuenten con la calidad deseada.
- La ceremonia de entrega de premios se realizará en el mes de noviembre. El día se dará a conocer con oportunidad por la Coordinación del Colegio de Estudios Latinoamericanos.
- Cualquier asunto no considerado en la presente convocatoria será resuelto por el Jurado del concurso.

4 de junio de 2007.

CONVOCATORIAS

III. DICTAMEN DEL II CONCURSO DE ENSAYO LATINOAMERICANO
PARA ESTUDIANTES DEL COLEGIO DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS, FFyL



RESULTADOS DEL II CONCURSO DE ENSAYO
LATINOAMERICANO PARA ESTUDIANTES DEL
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Se tomaron en cuenta el carácter ensayístico, la originalidad, el rigor y la buena escritura de los trabajos seleccionados para premiarlos. En el caso del 3er. lugar se encontró que cumplen de igual modo con los atributos requeridos por lo cual se justificó que reciban el mismo reconocimiento.

1er. Lugar

Abigail Pasillas Mendoza, con el ensayo *Fotografía latinoamericana contemporánea: Marcos López y Vik Muniz*, seudónimo: Chiquis.

2º Lugar

Lilia Alejandra Morales Cerda, con el ensayo *La proyección edénica en el espacio mexicano*, seudónimo: Nenúfar-Azul

3er. Lugar

Iván Canek Estrada Peña, con el ensayo *Nuevos mexicas y mayas: los movimientos restauracionistas en México y Guatemala frente al problema de la interculturalidad*, seudónimo: Ixbalqué

César Enrique Valdez Chávez, con el ensayo *Las batallas por la memoria: la renovación historiográfica chilena*, seudónimo: Santiago Ferro

Sin menciones honoríficas

Cd. Universitaria, D.F. 25 de octubre de 2007.

Mtro. René Aguilar Piña, CELA, FFyL, UNAM

Dr. Horacio Crespo Gaggiotti, CELA, FFyL, UNAM

Dra. Patricia Pensado Leglise, CELA, FFyL, UNAM

IV. CONSTANCIA DE ELABORACIÓN DE ENSAYO DENTRO DEL
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN *HISTORIOGRAFÍA*
LATINOAMERICANA: CORRIENTES EPISTEMOLÓGICAS, APORTES Y
FUENTES



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

México, D.F., a 7 de enero de 2008.

Mtro. José Luis Ávila
Coordinador del Colegio de
Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Estimado Mtro. Ávila:

Tengo el agrado de dirigirme a usted para hacer de su conocimiento que Abigail Pasillas Mendoza, egresada del Colegio a su digno cargo, con número de cuenta 400064132, elaboró el ensayo "Fotografía latinoamericana contemporánea. Marcos López y Vik Muniz" en el marco del proyecto de investigación que actualmente dirijo *Historiografía latinoamericana: corrientes epistemológicas, aportes y fuentes* de la Facultad de Filosofía y Letras. Dada la calidad del ensayo, la alumna obtuvo el 1er lugar del II Concurso de Ensayo Latinoamericano del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras.

Sin otro particular por el momento, aprovecho la ocasión para enviarle mis más cordiales saludos.

Atentamente

Norma de los Ríos Méndez

Recbi:
Sonia Dkt S.
21-01-08