

Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002

Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía

Carla Bettino

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 77-84, septiembre 2015. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

MAPAS ABIERTOS: FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA 1991-2002

LO LATINOAMERICANO EN EL RELATO SOBRE LA FOTOGRAFÍA

OPEN MAPS: LATIN AMERICAN PHOTOGRAPHY 1991-2002† THE LATIN AMERICAN IN THE NARRATIVE ABOUT THE PHOTOGRAPH

Carla Bettino

carlabettino@hotmail.com

Universidad de Tres de Febrero | Argentina

Recibido: 04/04/2015 | Aceptado: 24/07/2015

RESUMEN

En el presente trabajo intentaré indagar acerca de la posibilidad, o no, de construir un relato sobre la fotografía latinoamericana a partir del abordaje de un caso: *Mapas Abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*, exhibición curada por Alejandro Castellote en el año 2003 en España. Como veremos en el desarrollo del texto, se observa que, si bien los investigadores participantes intentaron alejarse de ciertos tópicos y maneras tradicionales de abordar la fotografía de la región, en algunos casos replican y dan continuidad a determinados modelos que, al menos en su discurso teórico, pretenden suprimir.

PALABRAS CLAVE

Fotografía latinoamericana, prácticas curatoriales, modelo eurocéntrico

ABSTRACT

In this work I deal with the possibility of creating a story about Latin American photography by approaching Open Maps-Latin American photography 1991-2002, an exhibition curated by Alejandro Castellote in 2003, in Spain. As we will see throughout the article, even though the participating investigators tried to stay away from certain topics and traditional ways to approach the photography of that region, in some cases they replicate models which seem to be omitted at least in their theoretical speech.

KEY WORDS

Latin American photography, curatorial practices, Eurocentric model



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Para comenzar y para entender el contexto de la exposición haré un breve panorama de ciertos aspectos organizativos y de selección llevados a cabo por el equipo curatorial coordinado por Alejandro Castellote.

La exhibición *Mapas abiertos* es un proyecto de Ediciones Lunweg y del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, apoyado por la Fundación Telefónica. Este proyecto editorial y expositivo fue presentado, casi simultáneamente, entre noviembre de 2003 y enero de 2004 en la sala de la Fundación Telefónica en Madrid y en el Palau de la Virreina en Barcelona. Posteriormente, la muestra comenzó un recorrido por diversos lugares y ciudades del mundo. Los países participantes fueron: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Venezuela, El Salvador, Nicaragua, Panamá y Puerto Rico, reuniendo más de doscientas fotografías de alrededor de cuarenta autores.

Alejandro Castellote, responsable de la investigación y coordinador del equipo de producción de este ambicioso proyecto, tiene una vasta trayectoria en el área de fotografía y desde 1982 es curador en esta disciplina.¹ Contó con un equipo de investigadores idóneos para la realización de los ensayos del catálogo, conformado por Juan Antonio Molina, crítico e investigador cubano, que reflexiona sobre la fotografía latinoamericana de los años noventa; Rubens Fernandes Júnior, crítico y curador de fotografía,² quien indaga acerca de la fotografía brasileña; Alejandro Castellanos, historiador y director del Centro de la Imagen de Ciudad de México, quien reflexiona sobre su país como anfitrión de artistas latinoamericanos y propone un análisis de la fotografía mexicana; Iván de la Nuez, escritor cubano y crítico de arte,³ quien repasa la preeminencia de la imagen en las generaciones posteriores al *boom* de la literatura iberoamericana; y Sergio Guerra Vilaboy, que reúne una exhaustiva cronología socio-política de la década de los noventa en Latinoamérica. Vale aclarar que, como se desprende de lo antes dicho, a pesar de pretender brindar un mapa abierto, como será analizado posteriormente, los editores consideraron que tanto Brasil, por su diversidad cultural, como México, por el gran impulso dado a la fotografía por parte de las instituciones, merecían ensayos y contextualizaciones especiales. Finalmente, se incluyen las biografías de los autores. Los ensayos están acompañados de un variado corpus de imágenes –alrededor de quinientos fotógrafos de los que fueron seleccionados más de cuarenta para la exhibición– que refuerzan y que apoyan las hipótesis de los autores mencionados y dan como resultado una edición completa acerca del panorama de la región que pretende ofrecer.

Los artistas fueron seleccionados según su activa y fundamental producción durante 1980 y 1990. Algunos son reconocidos y otros emergentes, pero fueron madurando durante el período. Ellos son: Jorge Aceituno, Juan Carlos Alom, Alexander Apóstol, Jaime Ávila, Marcelo Brodsky, Lucia Chiriboga, Mario Cravo Neto, Arturo Cuenca, Milagros de la Torre, Paz Errazuriz, Gustavo Frittegotto, Nelson Garrido, Maya Goded, Luis González Palma, Julio Grinblatt, Roberto Huarcaya, Marcos Lopez, Paula Luttringer, Fernanda Magalhães, Luis Molina-Pantin, Óscar Muñoz, Vik Muniz, Eduardo Muñoz, Eustaquio Neves, Rubén Ortiz-Torres, Kenji Ota, Tatiana Parceró, Cecilia Paredes, Esteban Pastorino, Marta María Pérez Bravo, Philippe Gruenberg & Pablo Hare, Manuel Piña, Penna Prearo, Proyecto Tafos, RES, José Alejandro Restrepo, Miguel Rio Branco, Miguel Ángel Rojas, Daniela Rossell, Gerardo Suter, Taller Fotokids, Taller Gueletao, Jaime David Tischler, Gabriel Valansi, Cássio Vasconcellos y Daniel Weinstock.

Algunos países contaron con un coordinador: Argentina, con Alejandro Montes de Oca; Brasil, con Rebeca Novaes; Colombia, con Nelly Peñaranda; Costa Rica, con Lidia Blanco; Cuba, con Nelson R. de Arellanos; Guatemala, con Rosina Cazali; México, con Claudia Rodríguez; Nicaragua, con Marta Martínez; Perú, con Andrés Garay Aldujar y Venezuela, con Ricardo Gómez Pérez. Las Instituciones patrocinantes fueron: Fundación Telefónica, el Institut de Cultura: La Virreina Exposicions y Lunweg Editores.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO PARA LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

Mapas abiertos, en su concepción, se apartó tanto de los relatos que siguen un criterio cronológico o por países, como también de los estereotipos exóticos y de los tópicos tradicionales con que siempre se presentó a la región. Por tal motivo, el equipo articuló la muestra a partir de tres ejes. Para plantearlos se incluyeron las ideas y los temas más trabajados en el período, o sea, la elección fue deductiva, se evitó el camino inverso que hubiera implicado la búsqueda de autores que se

ajustaran a las clasificaciones fijadas previamente. Estos ejes fueron: 1) «Rituales de identidad», 2) «Escenarios», y 3) «Historias alternativas». Los ensayos incluidos en el catálogo y que trabajan sobre dichos ejes fueron escritos por Juan Antonio Molina (2003). Haciendo un breve repaso por cada tópico podría decirse que el primero se centra en cómo las nuevas propuestas fotográficas cuestionan o desafían los modelos jerárquicos presentes en la historia de la representación del cuerpo y en la historia de las miradas sobre este. En el segundo, se refuerza la idea de que, si tradicionalmente Latinoamérica tuvo referentes espaciales concretos, los replanteos contemporáneos acerca de las identidades están en relación con la geopolítica. Estas modificaciones, en el modo de pensarse, repercuten en el propio lenguaje fotográfico «y en los cambios de expectativas respecto de la función de la imagen como medio de localización» (Molina, 2003^a: 135). De este modo, el contexto se vuelve más inestable y los artistas presentan escenarios con características teatrales y ficcionales. En el último eje se expone la idea de cómo el relato histórico hegemónico es revisado críticamente en las últimas décadas. De ahí el título «Historias alternativas» de donde se infiere la imposibilidad de un único relato. Esto, llevado al ámbito de la fotografía, produjo una modificación en la jerarquía de lo *fotografiable*; es decir, se incluye lo banal, lo no heroico, lo aparentemente sin sentido o intrascendente. «La memoria individual, la biografía, el relato de las experiencias cotidianas de los individuos, suelen ser presentados como alternativa a los relatos sobre procesos colectivos, las historias nacionales y los grandes eventos internacionales» (Molina, 2003a: 197).

En su texto inicial, Castellotte describe, por un lado, los objetivos de la exhibición y argumenta que se propusieron realizar un recorrido por diferentes aproximaciones a la fotografía como soporte y como lenguaje autónomo (Castellotte, 2003). Por otro lado, pretende contribuir a la circulación y al acercamiento, tanto del público general como de especialistas, a autores en ciertos casos desconocidos, ya que, como mencioné anteriormente, algunos de ellos emergieron y se desarrollaron en esa década. En este sentido, cabe preguntarnos si no quedará en esta intención algún resabio de la cuestionada mirada de Waldo Rasmussen en su famosa exposición de 1992,⁴ que en su texto plantea la difusión de artistas que merecen ser reconocidos internacionalmente. Diana Wechsler, refiriéndose a esta exposición de Rasmussen y a su propósito de considerarse a sí mismo divulgador y descubridor tanto de ciertos artistas de la región como de sus obras, asegura que «el arte latinoamericano tiene –desde su perspectiva– el lugar del hermano menor, del recién llegado al banquete del arte moderno y es él quien está en condiciones de juzgar sus valores y aportes» (Wechsler, 2010: 79). Este objetivo refuerza su presencia en el ámbito internacional en un circuito que busca integrarlos en la esfera de las grandes exposiciones y colecciones. Retomando *Mapas abiertos*, no debemos olvidar que, si bien la exhibición recorrió Latinoamérica, primero lo hizo por ciudades europeas y, en consecuencia, el efecto con relación a estos artistas *desconocidos* difiere en ambos continentes, ya que considerados desde América ellos venían trabajando y afianzando su lugar desde décadas atrás.

Un caso anterior que puede citarse y considerarse emblemático por la apertura al debate y por la aparición de investigaciones y de publicaciones que generó es la exhibición *El rostro de América latina en 300 imágenes insólitas* realizada en 1982 y curada por Erika Billeter (investigación continuada y concretada, luego, en el libro *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, publicado en 1993). En esta oportunidad, se siguieron criterios historicistas y eurocéntricos tanto para la selección como para el relato curatorial. Forma parte, como tantas otras exposiciones, de una presentación realizada fuera del territorio latinoamericano, pensada y producida desde fuera de la región, relatada a distancia por una curadora que reside fuera del área que investiga y exhibe (Marín-Medina, 2003). Se organizó en función de tópicos que tradicionalmente habían caracterizado a la fotografía latinoamericana: predominio de lo documental, de lo exótico, de temáticas relacionadas con la violencia y de propuestas cercanas al realismo mágico. Bel Carrasco, del diario *El País*, en una reseña sobre la exposición resalta:

Una singular colección de daguerrotipos que reproducen en tonos sepia paisajes andinos, bellezas criollas y jefes indios ataviados con todos sus amuletos, lanzas y plumas, inicia el recorrido por la muestra de acuerdo con un orden cronológico que se completa con otros criterios de clasificación; por países, autores más famosos y temas especiales como las revoluciones y sus líderes. Unas trescientas fotografías, obra de un centenar de autores de distintos países de Latinoamérica, la mayoría desconocidos en Europa, se disponen según estos criterios en un laberinto de imágenes que son ventanas abiertas a un mundo

en blanco y negro en el que cobra vida la acuciente, fantástica, barroca, terrible y patética realidad latinoamericana. Un mundo extraño y ajeno pero reconocible por lo que de él nos han contado los cronistas de Indias, Borges, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa y otros narradores del mismo aparente sueño que es el continente americano (Bel Carrasco en Vargas, 2013: s/p).

De esto se desprende una mirada particular hacia el *otro*, la pretensión de dar a conocer a artistas desconocidos en Europa y la continuidad de un relato tradicional de lo latinoamericano relacionado con un mundo fantástico, terrible, barroco, extraño y ajeno que tanto interés les despierta.

Billeter refuerza la idea de sentirse exploradora cuando formula que «lo más satisfactorio para mí ha sido descubrir a un gran artista hasta ahora totalmente desconocido, el peruano Martín Chambi» (Billeter en Vargas, 2013: s/p). El fotógrafo andino era ya muy importante y reconocido por retratar a la población peruana, con lo cual Billeter demuestra solo conocer lo legitimado y lo hegemónico desde el discurso eurocéntrico.

En *Mapas abiertos* Castellote quiso alejarse de la tradición de producir y de investigar a distancia valiéndose de sus colaboradores que trabajaron cada uno desde el país del que era responsable, conocedor y especialista. Ellos se desarrollan y producen desde el continente. Para reforzar su postura, contraria a esta manera tradicional de trabajar desde los centros hegemónicos, cita en su texto a Gerardo Mosquera, quien expresa:

Estamos lejos de una escena artística globalizada. La mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas para ser presentada ante otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas por instituciones y especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo (Mosquera en Castellote, 2003: 16).

En este sentido, Castellote asegura que les dio voz a los curadores locales porque ellos conocen a los artistas de su entorno y de su región. Esta muestra, si bien se presentó por primera vez en Madrid y en Barcelona, posteriormente asumió una itinerancia por diversas ciudades del mundo entre las que se encontraban algunas de Latinoamérica.

Ahora bien, voy a centrarme en el problema que me interesa rescatar en este texto y que tiene que ver con el debate que se instala y se plantea ya desde el título de la exhibición: *Mapas abiertos: Fotografía latinoamericana 1991-2002*. Castellote comienza su texto asumiendo el problema, no evita discutir y lo hace convocando ambos términos que se ponen en cuestión en el proyecto: fotografía y latinoamérica. Expresa que en las últimas décadas estos reclaman contradictorios debates que muestran su inestabilidad como expresiones de adscripción y que «denotan cierta esquizofrenia respecto a su definición e interpretación» (Castellote, 2003: 15).

Rodrigo Alonso (2008) analiza esta problemática en un texto en el que se refiere a esta exhibición. Con relación a esto, dice que, a pesar de ser cuestionada la idea de una fotografía latinoamericana, se refuerza constantemente tanto desde la teoría como desde los relatos mismos. Afirma que el uso del concepto se volvió operativo y, quizás hasta en un punto, es difícil o casi innecesario escapar de él. Algunas de las consecuencias que esto conlleva están relacionadas con la construcción de discursos abarcadores y de representatividad. En este sentido, el título del libro de Alonso marca un quiebre respecto de la tradición, ya que se llama *No sabe/No contesta*, no por pretender brindar un panorama acabado y definido, sino, por el contrario, uno que se construye a partir de la fragmentación y de parcialidades. Se construye a partir de la imposibilidad o, mejor dicho, desde la decisión de no identificarse con una opción precisa y preestablecida respecto del tema en cuestión. Asimismo, Alonso destaca que si bien se cuestionan y desdeñan los límites territoriales desde las exposiciones, los textos y demás espacios de discusión a veces se siguen estableciendo jerarquías entre los países. En este sentido, hubo una decisión de los editores del libro/catálogo que fue reservar un ensayo exclusivo y especial para Brasil y para México, cada uno con sus motivos y sus justificaciones desde lo teórico, pero lo cierto es que, en última instancia, se han jerarquizado las producciones de dichos países.

Castellote asegura que la idea de considerar a la fotografía latinoamericana como diferenciadora debe haberse originado en coloquios, en exposiciones, en congresos y en demás ámbitos de discusión que convirtieron el término en catalizador y que, en un principio, fueron los mismos fotógrafos los que adhirieron a su uso. El término «Latinoamérica» no implica una unidad de la cual esperar una coherencia y una comunidad de intereses y de sensibilización. El mismo término tiende

a ser considerado un reduccionismo y una etiqueta clasificadora. Cabe pensar que la connotación de subdesarrollo asociada al término «latinoamericano» es uno de los argumentos para su rechazo, puesto que, al menos desde el punto de vista lingüístico, sí puede hablarse de una comunidad latina (Castellote, 2003). No obstante, con relación a la selección de artistas participantes, destaca que algunos dan cuenta de una cosmogonía en la que se inscriben elementos comunes que podrían definirse como latinoamericanos. Por lo tanto, sigue reconociendo que existen ciertos factores habituales que los determinan como tales.

Puede pensarse que el giro o el cambio sustancial en este caso lo da la primera parte del título del proyecto: *Mapas abiertos*, que adelanta la idea no de unidad o, en palabras de Wechsler, de «la (falsa) totalidad», sino de un panorama más heterogéneo y difícil de reducir a un simple interés común. Castellote refuerza esta idea cuando argumenta:

Más que elaborar una tesis sobre la existencia de una fotografía que pueda definirse como latinoamericana, este proyecto pretende contrastar algunos argumentos que coexisten al respecto con la certeza de que, al final, los contenidos ofrecerán un panorama abierto susceptible de ser interpretado poliédricamente (Castellote, 2003: 16).

En esta línea de pensamiento, podemos incluir a Mari Carmen Ramírez, quien debate acerca del tema y explica que las poblaciones latinas, que no pueden agruparse dentro de una misma raza, «representan una amalgama de razas, de clases y de herencias nacionales que eluden cualquier intento de clasificación sencilla» y agrega que «no hay arte latino/latinoamericano *per se* si no una amplia gama de estilos y modos de expresión dependientes de lo político y lo social» (Ramírez en Ybarra-Frausto, 2012: 12).

Veamos brevemente el otro término problemático contenido en el nombre de la exhibición: «Fotografía». En principio, podríamos considerar que su uso evidencia limitaciones o es reduccionista. La producción de los años noventa se habría alejado considerablemente del documentalismo y del fotoperiodismo tradicional de los setenta, el exotismo y la mirada particular hacia la cultura vernácula en aquellos años ya habían perdido el peso que habían tenido en el pasado. Esta postura se evidencia en los artistas presentes, quienes muestran una nueva manera de abordar el medio fotográfico, cambios en su uso, estrategias de representación y de narraciones no tradicionales.

Como expresa Molina en «Arenas movedizas» son «experiencias que expanden los límites del documento fotográfico, perturban su especificidad y ponen en crisis su definición como medio autónomo» (Molina, 2003b: 301). En las últimas dos décadas ha habido cambios no solo formales, sino, también, técnicos, estilísticos e ideológicos. Molina también se refiere a la materialidad de las obras basadas en un desvanecimiento del objeto fotográfico. En muchos casos, hay un gran nivel de abstracción que genera la pérdida del referente. «La imposibilidad de construir una identidad sobre la base de una referencia sólida y estable estaría socavando la solidez misma de la imagen fotográfica» (Molina, 2003b: 302). Además, se pone en cuestión su condición autónoma en tanto se ve asociada a otros medios, como la instalación, la *performance*, el video, la digitalización y la manipulación (*collage*, sobreimpresión, etcétera) entre otras posibilidades de presentación, lo que la vuelve mucho más compleja y con una evidente pluralidad discursiva.

En este sentido, Alonso prefiere hablar de prácticas fotográficas, ya que involucra un tipo de producción más vasta y diversa (Alonso, 2008). Por tal motivo, es difícil encontrar en la selección del recorrido fotografía directa, justamente por la proliferación de manipulaciones y por la hibridez en las intervenciones. Y no hay que dejar de mencionar los usos de soportes no tradicionales. Justamente, se trata de presentar un panorama de los cambios que vienen manifestándose en la producción fotográfica en las dos últimas décadas.

Las modificaciones en cuanto a la fotografía y a los cuestionamientos que tienen relación con la representación de lo latinoamericano se explicitan y aparecen claramente interrelacionados en palabras de Molina:

La fotografía en América latina ha sido concebida y defendida como un instrumento de definición, representación y conservación de una identidad, entendida como realidad histórica y como ser social y cultural. Sin embargo, las experiencias en la representación fotográfica en las últimas dos décadas constituyen un cambio, no solamente en términos formales, técnicos o estilísticos, sino también

ideológicos. Son experiencias que parecen corresponderse [...] con una diferente concepción de la misión social de la imagen y de las propias nociones de identidad, realidad o historia, tan extensamente utilizadas por las voces predominantes en el discurso sobre la fotografía latinoamericana (Molina, 2003b: 301).

Para concluir, creo que, si bien el relato cambió el eje en varios aspectos con relación al abordaje que se le daba tradicionalmente, en algunos casos, tal vez de manera solapada o poco clara, se refuerzan determinados tópicos que reproducen la mirada y la ideología eurocéntrica para discutir el tema. Recurro una vez más a Molina quien expresa:

Los escenarios donde se conforman, se deforman y se transforman las identidades latinoamericanas son parte activa dentro de esos procesos de conformación, deformación y transformación. Son, en última instancia, ámbitos de información sobre la manera en que esas identidades se generan. Pero nos están hablando de identidades inconclusas, difusas, mutantes, como la naturaleza misma de la imagen contemporánea (Molina, 2003a: 135).

De esta manera, se evidencia nuevamente la relación entre el contexto y la producción y, en este sentido, Castellanos argumenta que algunas obras hablan de «América sin adjetivos: un lugar de intercambio en el cual la división tajante entre la cultura anglosajona y latina está cambiando para dar lugar a un conjunto multipolar, como lo ha sido la propia condición de América Latina hasta hoy» (Castellanos, 2011:6).

Mapas abiertos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre una práctica que recién en las últimas décadas empezó a ser historiada e investigada de forma sistemática y cuyo campo aún no está muy consolidado, lo que dificulta la problematización acerca de la identidad de la fotografía latinoamericana.

ASPECTOS FINALES

La historiografía de la fotografía latinoamericana es algo bastante reciente –de manera sistemática ha comenzado en la década del setenta– y, teniendo en cuenta también que ha seguido los parámetros de la historia del arte universal o la de la fotografía europea o norteamericana, podría hacerse, en este caso, un repaso por algunos mojones que han marcado los cimientos sobre los que se apoyan las investigaciones posteriores. El Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en 1978 fue el pie inicial para los estudios sobre la práctica en nuestra región, la publicación resultante fue *Hecho en América Latina*. La exposición de Erica Billeter (1993), citada anteriormente, posibilitó la aparición de varias publicaciones en la década del ochenta; no obstante, el incremento fue más sustancial a fines del siglo xx. Cabe aclarar que estas investigaciones son, generalmente, realizadas por especialistas europeos o norteamericanos. Recién en los últimos años comenzaron a aparecer investigaciones desde nuestro continente que proponen abordajes diferentes de los tradicionales (Barbosa, 2011).

En la historiografía canónica de la fotografía latinoamericana se establece o bien una historia cronológica de géneros y de estilos, los cuales continúan y se repliegan a la tradición europea, o una historia cronológica de autores reconocidos desde el modelo hegemónico, lo que deja afuera una cantidad de artistas fundamentales para la fotografía de la región. Otro caso es la historiografía de la fotografía universal, donde se incluye algún capítulo, muy breve por cierto, sobre la fotografía en América. Por solo citar un ejemplo, Sougez Marie-Loup, en su famosa *Historia de la fotografía* (1996), presenta solo un apartado que titula «Otras latitudes», en el que –luego de un breve párrafo– incluye «América Latina y Japón». El texto sobre Latinoamérica, cuya extensión no supera las dos páginas, solo menciona a Brasil, a México, a Argentina y a Perú. Se jerarquizan determinados países que consideran dignos de legitimar; de estos, los pocos autores mencionados son extranjeros radicados en la región que vivieron algún tiempo en el continente, o fotógrafos locales que se relacionaron con Europa o con EE.UU.

En consecuencia, hay mucho para comenzar o para continuar reflexionando. Algunos autores ensayan y plantean propuestas para superar esta visión y estudios anclados en los géneros, en los estilos, en las jerarquía de autores y en las concordancias entre la producción europea y la latinoamericana teniendo en cuenta, como plantea Juan Antonio Molina, cuál es el contexto ideológico que le da sentido a las tendencias alternativas contemporáneas de esa producción (Molina, 2003).

De igual manera, Nelly Richard también refiere a la necesidad de no desvincular la obra de los «condicionantes históricos y geográficos, económicos, sociales y políticos» (Richard en Castellotte, 2003: 15). Boris Kossoy coincide con la teórica chilena, tanto el contexto como la producción deben pensarse de manera conjunta, aunque apunta que también deben tenerse en cuenta los procesos de la práctica de Europa y de Estados Unidos (Kossoy en Martínez, 2008: 143).

Barbosa también aporta posibles abordajes, uno de los cuales refiere a entender a la producción de las imágenes dentro del contexto de la cultura visual, no ver la fotografía aislada de la problemática de construcción de otras imágenes y en este sentido que los estudios tengan un enfoque más interdisciplinario (Barbosa, 2011). En definitiva, *Mapas abiertos* puede constituirse en un punto de continuidad y en un marco de referencia de otras investigaciones y avances de esta práctica porque demuestra que el panorama puede ser una construcción en permanente cambio en función del contexto de producción.

Tal vez tengamos que empezar a entender y a darnos cuenta de que tenemos que abordar esta perspectiva como algo abierto «susceptible de ser interpretado poliédricamente» (Castellotte, 2003: 16). El desafío para comenzar a trabajar es alentador, es una tarea ardua y titánica, pero será un gran aporte para la historia de la fotografía latinoamericana desde nuestro continente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, R. (2008). *No sabe / No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América latina*. Buenos Aires: Arte x Arte.
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg.
- Castellotte, A. (2003). *Mapas Abiertos*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Martínez, L. (2008). «Aproximaciones a la fotografía en Latinoamérica». En Alonso, R. (Ed.). *No sabe/ No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América latina* (pp.143-157). Buenos Aires: Arte x Arte.
- Molina, J. (2003a). «Rituales de identidad». En Castellotte, A. (Ed.) *Mapas Abiertos*, pp. 135-197. Madrid: Fundación Telefónica.
- Molina, J. (2003b). «Arenas movedizas». En Castellotte, A. (Ed.) *Mapas Abiertos*, pp 301-322. Madrid: Fundación Telefónica.
- Sougez, M. (1996). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Ybarra-Frausto, T. (2012). «Desestabilizar las categorizaciones». En Ramírez, M. C. y otros. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? (Critical Documents)* (pp. 40-49). Londres: Museum of Fine Art Houston, Yale University.
- Wechsler, D. (2010). «Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad». En Larrañaga Altuna, J. (ed.). *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, pp. 69-93. Madrid: UCM.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Barbosa, C. (2011). «Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/sampaio.html>.
- Castellanos, A. (2011). «Memoria e ironía: Fotografía contemporánea en América Latina» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://diplomadoenfotografia.files.wordpress.com/2011/03/memoria-e-ironc3ada.pdf>>.
- Marín-Medina, J. (2003). «Cartografía e identidad. Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002)» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8285/cartografia_e_identidad/>.
- Vargas, G. (2013) «El rostro de América» [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2015 en <<http://www.laselecta.org/2013/01/el-rostro-de-america-por-gonzalo-vargas-m/>>.

NOTAS

¹ Desde 1985 hasta 1996 fue director del Área de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde organizó el Festival FOCO (Fotografía Contemporánea en Madrid) en sus 5 ediciones, y fue responsable de la programación de exposiciones, talleres, seminarios y otras actividades durante 12 años. Fue director artístico del Festival internacional de fotografía PHotoEspaña (Madrid) en sus tres primeras ediciones. De 2001 a 2004 fue responsable de la sección de fotografía contemporánea en la Editorial Lunwerg. Fue curador de las tres primeras ediciones del Festival GETXOPHOTO en Getxo, Bilbao.

² Rubens Fernandes Júnior es director de la Facultad de Comunicación de la Fundação Armando Alvares Penteado.

³ Iván de la Nuez es responsable de Virreina Exposiciones.

⁴ La muestra a la que me refiero es: Artistas Latinoamericanos del siglo XX curada por Waldo Rasmussen en el año 1992 realizada en Plaza de Armas, Sevilla y luego en otras ciudades hasta concluir en el Moma en el año 1993.

Cita recomendada:

Bettino, C. (2015). «Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002. Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 77-84. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.