
Introducción: Fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica

Introduction: Photography *in, on, and from* Central America

MAGDALENA PERKOWSKA

Hunter College y The Graduate Center, CUNY, EE.UU.
mperkows@hunter.cuny.edu

CRISTINA E. PARDO PORTO

Syracuse University, EE.UU.
cepardop@syr.edu

Resumen: El dossier Fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica está formado por dos volúmenes: *Fotografía centroamericana de inicios hasta la actualidad. Otras visualidades* (publicado en *Istmo* 43) y el presente, titulado *Fotografía en contextos de guerra y violencia* (*Istmo* 44). En esta introducción contextualizamos la urgencia de un dossier temático sobre la fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica y proponemos considerar el lugar que ocupa la producción fotográfica centroamericana en la disciplina de los estudios visuales latinoamericanos. Repasamos emprendimientos críticos elaborados desde este campo y mapeamos las presencias y ausencias de fotógrafos e imágenes centroamericanas en una selección de catálogos, historias y muestras fotográficas latinoamericanas desde la década de los 70 hasta hoy. Para finalizar, presentamos una panorámica de prácticas fotográficas y tendencias estéticas que definen a la fotografía centroamericana.

Palabras clave: fotografía, cultura visual, fotografía centroamericana, fotografía latinoamericana, historia de la fotografía

Abstract: The dossier Photography *in, on, and from* Central America is made up of two volumes: *Central American Photography from the Beginning to the Present. Other Visualities* (published in *Istmo* 43) and the present one, entitled *Photography in Contexts of War and Violence* (*Istmo* 44). In this introduction we contextualize the urgency of a thematic dossier on photography *in, on, and from* Central America and we propose to consider the place that Central American photographic production occupies in the discipline of Latin American visual studies. We review critical endeavors made from this field and map the presences and absences of Central American photographers and images in a selection of Latin American photographic catalogues, histories, and exhibitions, from the 1970s until today. In the last section, we present an overview of photographic practices and aesthetic trends that define Central American photography.

Keywords: Photography, Visual Culture, Central American Photography, Latin American Photography, History of Photography

Recibido: febrero de 2023; **aceptado:** marzo de 2023.

Cómo citar: Perkowska, Magdalena, y Cristina E. Pardo Porto. "Introducción: Fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 44 (2022): 1-28. Web.

Fuera del cuadro: una breve historia de la invisibilidad de la fotografía centroamericana

Con el fin de contextualizar la urgencia del dossier sobre la fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica, proponemos considerar primero el lugar que ocupa esta producción fotográfica en la disciplina –ampliamente concebida– de los estudios visuales latinoamericanos. Para ello, comenzamos por repasar brevemente tres emprendimientos críticos elaborados desde este campo y que, a su vez, echan luz sobre tres momentos específicos en la historia de la fotografía en el continente. Se trata del importante ensayo del fotógrafo e historiador brasileño Boris Kossoy, “La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica”; de un conjunto de ensayos dedicados a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, en particular a su primera edición, en México (1978); y finalmente, de una colección de publicaciones recientes (2015-2021) sobre la historia de la fotografía en América Latina. Cada uno de estos acercamientos elabora un encuadre y propone una profundidad de campo que definen la (in)visibilidad de lugares, espacios y prácticas fotográficas.

Cuenta Kossoy que la noticia sobre la invención de la fotografía llegó a América Latina con una gran rapidez, en algunos casos incluso antes de que se anunciara oficialmente durante la sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes de París el 19 de agosto de 1839:

En Brasil la primera noticia fue publicada por el *Jornal do Comercio* de Río de Janeiro, en su edición del día 1 de mayo de 1839; en Caracas, el tema fue mencionado por el periódico *Correo de Caracas* en julio de aquel año; en Bogotá, *El Observador* del 22 de septiembre hizo pública la noticia; los peruanos fueron informados por *El Comercio de Lima* el 25 de septiembre; en México, el primer anuncio al parecer fue publicado en noviembre por *El Noticioso de Ambos Mundos*; los investigadores argentinos dicen que la primera referencia en aquel país apareció en el diario porteño *La Gaceta Mercantil* el 11 de marzo de 1840. (26)

Según Kossoy, el primer equipo completo de daguerrotipo viajó a Sudamérica en las maletas del abad Louis Compte a bordo del navío-escuela *L'Orientale*, que atracó en el puerto de Río de Janeiro en diciembre de 1839. Los daguerrotipos de Río de Janeiro que Compte realizó en enero de 1840 son, por lo tanto, las primeras fotografías realizadas en el continente sudamericano con la técnica desarrollada por Daguerre.¹ El mismo Compte presentó la daguerrotipia en Uruguay y Chile; entre 1840 y 1843, la nueva tecnología hacía su aparición en México, Cuba, Venezuela, Colombia, Perú y Argentina de mano de viajeros franceses o norteamericanos (véase 26 y 28). Los primeros fotógrafos itinerantes que ofrecían servicios de retrato a la clientela selecta de las ciudades latinoamericanas comenzaron a circular ya entre 1842 y 1843. El desarrollo de

¹ Es importante apuntar que Kossoy relata también el descubrimiento alternativo o paralelo del proceso fotográfico realizado en Brasil por un joven artista francés, Antoine Hércule Romuald Florence, varios años antes del anuncio oficial de la técnica de Daguerre e independientemente de ella (1832-1834). Después de participar en una expedición científica frustrada (1825-1829), Florence se estableció en Brasil donde experimentó exitosamente con distintos químicos y procesos fotosensibles. Fue también el primero en usar el término *photographie* (véase 22-26).

la técnica del negativo-positivo y la invención posterior de la *carte-de-visite* abarataron el costo del retrato fotográfico y de la fotografía, de manera que esta comenzó a popularizarse entre las clases medias urbanas, lo que repercutió a su vez en la multiplicación de estudios y establecimientos fotográficos en las ciudades principales del continente (véase Kossoy 29 y 36).

Centroamérica no figura en el recuento del advenimiento de la fotografía en América Latina que hace Kossoy, a pesar de su cercanía en relación a México o Cuba, donde la nueva tecnología hizo presencia poco tiempo después de su anuncio oficial. Esta invisibilidad en el mapa de la Latinoamérica fotográfica del siglo XIX no significa, no obstante, que la nueva tecnología visual no se hubiera diseminado en el Istmo como sucedió en el resto del continente. La evidencia de su popularidad, de la presencia de fotógrafos viajeros y del establecimiento de estudios fotográficos se encuentra, por ejemplo, en Fototeca Guatemala del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIR-MA, Antigua, Guatemala), cuya colección expone una auténtica historia de la fotografía y de las técnicas fotográficas en este país, desde los inicios hasta nuestros días.² Los daguerrotipos que pertenecen al Archivo personal de José Manuel Montúfar Aparicio o la Colección de la familia Taracena Arriola sobre la historia de Guatemala retratan a miembros de élite guatemalteca de mediados del siglo XIX; las tarjetas de visita de Emilio Herbruger (1860-1870) y de Isabel Asturias (1860-1870) dan fe de las innovaciones técnicas, el consiguiente abaratamiento del precio y la popularización de la fotografía; las colecciones de Alberto Valdeavellano (1896-1900), del estudio “Fotografía Japonesa” (de Juan José de Jesús Yas, 1895-1950) o del Archivo Tomás Zanotti (1898-1950) acusan el funcionamiento de estudios fotográficos no solo en la capital, sino también en ciudades como Quetzaltenango (Zanotti). Finalmente, Fototeca Guatemala posee una importante colección de fotografía exterior (arquitectura, paisajes, naturaleza) entre la cual destaca el álbum “The Pacific Coast of Central America and Mexico; the Isthmus of Panama; Guatemala and the Cultivation and Shipment of Coffee”, con las fotografías que el fotógrafo norteamericano Eadweard Muybridge, uno de los precursores de la fotografía en movimiento, tomó en 1875 durante su recorrido por Centroamérica. En Guatemala, además de fotografiar paisajes urbanos y rurales, Muybridge se concentró en el proceso del café, capturando a los trabajadores y las condiciones de trabajo en varias fincas y haciendas.³

² Fototeca Guatemala, véase: <http://cirma.org.gt/glifos/index.php?title=Categor%C3%ADa:FG>. Sobre Fototeca Guatemala, véase el video de la conferencia de Anaïs García Salazar, la directora, en el marco del ciclo *Patrimonio Fotográfico en América Latina*, organizado por el Centro de Fotografía de Montevideo. Youtube, 15 de octubre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=LNKCd1TVLK8>.

³ Fototeca Guatemala es solo un ejemplo que usamos porque se trata de un archivo con más de treinta años de historia (fue establecido en 1979) y está disponible en línea. En Nicaragua, la colección más importante de imágenes se encuentra en el archivo fotográfico del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA), en la Universidad Centroamericana en Managua; en Costa Rica, la Colección Fotografías Antiguas. Siglo XIX y principios del siglo XX, está localizada en la Biblioteca Nacional y es accesible a través del portal del Sistema Nacional de Bibliotecas (www.sinabi.go.cr). En 2018, el fotógrafo panameño Ricardo López

La colección de Fototeca Guatemala confirma además que también en los países del Istmo la nueva tecnología visual participó en la construcción de una visualidad hegemónica, como sucedió, de acuerdo con los usos que describe Kossoy, en México, Venezuela, Uruguay, Brasil, Perú, Chile y Argentina. Desde el comienzo, en la percepción del nuevo medio dominaba la noción de que la fotografía era “a mechanical reproduction in the making of which man plays no part” (Bazin 240); la suposición de transparencia y objetividad le otorgaba “a quality of credibility absent from all other picture-making” (Bazin 241) que legitimaba las imágenes fotográficas como documentos científicos. Al mismo tiempo, la llegada de la fotografía a América Latina siguió de poco la época de luchas por la independencia, por lo que desde su inicio la fotografía participó en la construcción de identidades individuales y colectivas (sociales, raciales y étnicas).⁴ Por un lado, a través del género de retrato de estudio, se autorrepresentan y celebran visualmente primero la oligarquía agraria y más tarde (a partir de 1860) también la clase media urbana latinoamericana, como lo hacía la burguesía en Europa y Estados Unidos (véase Sekula 345; Lalvani), en imágenes que “seguían modelos estéticos de representación empleados en Europa y utilizaban tecnologías desarrolladas en las grandes metrópolis mundiales” (Kossoy 36). Por el otro, mediante el retrato etnográfico se construye un archivo de otredad racial y de clase, cuyo propósito es clasificar, estudiar y describir, en otras palabras, contener y vigilar, pero también exponer a la mirada curiosa, el cuerpo *otro* como objeto; finalmente, la fotografía paisajística plasma en imagen indicial la naturaleza y el paisaje latinoamericanos, como Andrés Bello lo hiciera con palabras en su oda “La agricultura de la zona tórrida” (1826) y los novelistas decimonónicos –tanto los románticos como los realistas– en sus novelas, constituyendo así un archivo de imágenes del paisaje nacional y, por consiguiente, una visualidad hegemónica formadora de la identidad nacional y continental. No hay que olvidar que en estas imágenes se cifra la mirada europea o norteamericana, en todo caso, eurocéntrica, *sobre* América Latina y que la producción masiva de imágenes por fotógrafos locales o viajeros creó, además de un archivo nacional europeizante, también una “enciclopedia visual de mundos exóticos distantes de la civilización tecnológicamente avanzada” (Kossoy 44) que los espectadores lejanos consumían a través de las tarjetas postales,

Arias, Erik Wolfschoon y la curadora Maylin Pérez Parrado fundaron la Fototeca de Panamá, donde también se encuentran fotografías del viaje de Muybridge por Centroamérica en 1875. Las imágenes centroamericanas de Muybridge pueden verse asimismo en el libro publicado en 1987 por Bradford E. Burns, *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875: The Photographer as Social Recorder*.

⁴ La investigadora chilena Valeria de los Ríos afirma al respecto: “La fotografía llegó a Latinoamérica a solo unos meses de que su invención fuera anunciada oficialmente en Francia. Este hecho ocurrió en un momento particular de la historia del continente, cuando la mayoría de los países cumplía las primeras décadas de vida independiente, luego de los procesos de autonomización. Los primeros años de la fotografía coinciden, entonces, con los primeros años de vida de las naciones latinoamericanas. Por ello no es raro que temas originados a raíz de la fotografía –es decir, problemas de identificación, reproducción y de copias versus originales– surgieran y se entremezclaran con cuestiones de formación y de identidad nacionales” (47).

souvenirs turísticos, crónicas viajeras, publicaciones científicas ilustradas o la fotografía vernácula.⁵

El segundo emprendimiento crítico nos sitúa en la década de los 70 y representa, según varios estudiosos, el momento fundacional de la fotografía latinoamericana. En su conferencia magistral pronunciada en 2004 ante un *Foro de Fotografía Latinoamericana*, el fotógrafo mexicano Pedro Meyer hizo remembranza de su encuentro con Cornell Capa (el hermano de Robert Capa) en Nueva York en 1976. Capa le preguntó entonces: “¿Conoces a otros fotógrafos en otros países de América Latina? No, le tuve que contestar, y así terminamos con la reunión en donde no pude contestarle nada de lo que al parecer era su interés y por lo cual me había brindado la cita y era saber sobre la fotografía en América Latina” (cit. en Villares Ferrer s.p.). Lacita se encuentra en el artículo “Hecho en Latinoamérica: la invención de la ‘Fotografía Latinoamericana’”, donde Mónica Villares Ferrer sostiene que hasta finales de la década de los 70

no existía la fotografía latinoamericana, no porque no existiesen en los países al sur del Río Bravo seguidores de Daguerre, sino porque la junción entre ambos términos como medio de comprensión para la producción fotográfica del subcontinente, con cualidades particulares no había sido propuesta (s.p.).

La “fotografía latinoamericana”, como concepto, comienza gracias a las iniciativas de Pedro Meyer. En primer lugar, Meyer fue el impulsor de la creación del Consejo Mexicano de Fotografía (1978), el primero en el continente e inspiración para los siguientes Consejos en Argentina y en Venezuela. Las cláusulas de este primer consejo colocan como “principios y objetivos” de la ya nombrada “fotografía latinoamericana” “pertenecer a la comunidad latinoamericana, chicana o puertorriqueña, cualquiera que sea el lugar de residencia y ejercer la fotografía como medio creativo de expresión” (cit. en Villares Ferrer s.p.). Al mismo tiempo, Meyer fue promotor y organizador de la primera exposición estructurada de la fotografía latinoamericana y de reflexiones en torno a sus criterios artísticos, estéticos y técnicos, así como sus objetivos y función social: la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizados en 1978 en México.⁶ Villares Ferrer señala que fueron esos eventos los que dieron lugar al concepto de fotografía latinoamericana, que se “reafirma” en 1981, con la celebración de la segunda edición del Coloquio, también en México.

El primer Coloquio definió un “canon” para la producción fotográfica de lo que Villares Ferrer llama el “subcontinente”; el segundo discutió la expansión de la fotografía latinoamericana en contexto internacional. Según la autora, el

⁵ Para citar un solo ejemplo ilustrativo: *National Geographic Magazine* (actualmente, *National Geographic*) fue fundado en 1888 como una revista científica, aunque fue solo en 1905 cuando comenzó a publicar las fotografías.

⁶ Un antecedente al primer Coloquio de México es la Primera Exposición de Fotografía Latinoamericana en 1949, organizada por la Unidad de Artes Visuales de la OEA, curada por el cubano José Gómez Sicre y organizada en la Galería de la Unión Panamericana en Washington DC. En esta se incluyeron fotógrafos de Bolivia, Costa Rica (Esteban A. De Varona), Guatemala (Julio Zadik), Paraguay, Perú y Venezuela (véase Rigat 448).

interés se da como respuesta a la ausencia de figuras y proyectos con respaldo institucional en décadas previas, aunque existían salones y clubes de fotografía aislados, pero a cargo de anglo-europeos o personas de las élites establecidas en las capitales. Muchos críticos comparten la perspectiva de que la Muestra y los Coloquios fueron un punto de inflexión en el campo, pues propulsaron no solo las prácticas, sino también el estudio sistemático, la profesionalización y la valoración institucional de la práctica fotográfica en América Latina, dando lugar a numerosos centros de enseñanza, revistas especializadas, así como eventos que siguen hasta hoy: las Bienales (en los 80s), el Fórum de Fotografía de Itaú Cultura Brasil, las Jornadas de Fotografía del Centro de Fotografía de Montevideo, el Coloquio Latinoamericano de Fotografía de la Fundación Pedro Meyer, entre otros (véase Rigat 449).

Lo que nos interesa destacar son los países representados en la muestra del primer Coloquio y considerados bajo la etiqueta de “subcontinente” en el artículo de Villares Ferrer: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos (con fotógrafos chicanos), Guatemala, México, Panamá, Perú, Paraguay, Puerto Rico y Venezuela. La lista amplía la matriz geográfica de la producción fotográfica latinoamericana que Kossoy estableció en su artículo para el siglo XIX, pero América Central sigue invisible. La única ponente “centroamericana” invitada, y que se menciona con nombre y apellido, es María Cristina Orive. Es posible, sin embargo, que la inclusión de Orive se deba a su conexión con la argentina Sara Facio, con quien fundó en Buenos Aires la editorial La Azotea, especializada en publicar el trabajo de fotógrafos y fotógrafas latinoamericanas.⁷ Ningún centroamericano participa en los comités evaluadores de los primeros tres coloquios (el tercero se realizó en Casa de las Américas, La Habana, en 1984), los que supuestamente estaban definiendo esa noción de “fotografía latinoamericana”. Sin embargo, en el segundo coloquio hay inclusive ponencias de críticos, curadores y fotógrafos alemanes, españoles e ingleses.

El tercer emprendimiento ofrece una perspectiva muy reciente sobre el campo de estudios visuales latinoamericanos, en particular, sobre la fotografía y su historia. Se trata del número especial *Fotografía en América Latina Contemporánea*, coordinado por Charles Monteiro y Gonzalo Leiva Quijada y publicado en la revista *Artelogie* (2015); el volumen crítico *Fotografía e historia en América Latina*, preparado por John Mraz y Ana María Mauad y publicado por el Centro de Fotografía de Montevideo (2016); y el número especial *La historia de la fotografía en América Latina (siglos XIX y XX)*, de *FotoCinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (2021), editado por los historiadores uruguayos Andrea Cuarterolo y Magdalena Broquetas. En la presentación de esta última

⁷ Un detalle interesante que podría confirmar esta sospecha es el hecho de que Orive (al igual que Facio) está incluida en *The Oxford Companion to the Photograph* (véase Lenman 460-461), en el que no figuran otros fotógrafos guatemaltecos, como González Palma o Yas. El mismo *Companion* cita la fecha de la fundación del Consejo Argentino de Fotografía en 1979 (véase Lenman 712), pero no menciona la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, que fue el primero en América Latina. Tampoco contiene una entrada dedicada a la fotografía latinoamericana, mientras que España ocupa una página y media o tres columnas (véase Lenman 591-593). No cabe duda de que *The Oxford Companion* brinda una imagen bastante desenfocada.

publicación, Broquetas y Cuarterolo escriben que “[e]l presente monográfico busca dar cuenta de la diversidad, vitalidad y renovación de los estudios historiográficos sobre la fotografía latinoamericana” (s.p.). Sin embargo, tanto ellos como Mraz, Mauad, Monteiro y Leira Quijada arman sus publicaciones en torno a la misma cartografía-matriz que hemos visto en las perspectivas sobre el siglo XIX y la década de los 70: Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Brasil, Colombia, Venezuela y México.

Ahora bien, no sorprende la ausencia de Centroamérica en la “pequeña historia” (Benjamin) de la fotografía en Latinoamérica que trazan Kossoy, los archivos de los Coloquios junto con sus muestras o exhibiciones y los estudios más recientes. De hecho, fue una mirada crítica sobre los catálogos, los álbumes y los foto-libros de fotografía latinoamericana que originó la convocatoria para el dossier. Los dos volúmenes titulados *Sueño de la razón. Fotografía sudamericana* (Jösch et al., 2013 y 2016) no incluyen a ningún fotógrafo o fotógrafa de Centroamérica, si bien México parece pertenecer a esa “Sudamérica”. El catálogo de la exposición *The Itinerant Languages of Photography* (2014), curada por Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles, muestra una fotografía de Pedro Meyer tomada en 1984 en Estelí, Nicaragua, y una imagen de la fotógrafa estadounidense Susan Meiselas, tomada en 1980 en El Salvador. *The Latin American Photobook*, “a volume on the best Latin American photography books” (Brodsky, Cannabrava y Parr 7) incluye apenas un foto-libro que representa a la región, *Nicaragua, la guerra de la liberación* (1982), con fotografías de Richard Cross, fotógrafo norteamericano asesinado en la frontera nicaragüense-hondureña un poco después de la publicación del libro.⁸ *Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*, catálogo de FotoFest 1992 in Houston, editado por Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora (1998) es más inclusivo porque contiene la obra de dos fotógrafos guatemaltecos (Juan José de Jesús Yas, comienzos del siglo XX; y Luis González Palma) y un conjunto de imágenes de la guerra civil en El Salvador titulado *A los ojos del espectador: la guerra en el Salvador, 1980-1992*. Más recientemente, en 2013 y 2014 tuvieron lugar dos exhibiciones importantes de fotografía latinoamericana: *Urbes mutantes*, expuesta en El Museo del Banco de la República en Bogotá en 2013 y en el International Center for Photography (ICP) en Nueva York en 2014; y *América Latina, 1960-2103*, presentada en Fondation Cartier pour l’Art Contemporain en París en 2013 y en el Museo Amparo en Puebla en 2014. Ninguna de ellas incluyó alguna fotografía de Centroamérica. El caso de *América Latina* es revelador: en la guarda del catálogo de la exposición aparece un mapa detallado de esta América Latina cuyas imágenes se supone que este exhibe. Una línea conecta cada país con su nombre, incluidos los siete países de América Central (Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá). Sin embargo, estos mismos países desaparecen en la sección visual, donde de nuevo solo figuran las fotografías del núcleo, a estas alturas, ya convencional

⁸ Pensando en la inclusión de María Cristina Orive en el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana, la exclusión de su foto-libro *Actos de fe en Guatemala* (1980), resulta reveladora y significativa.

(Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Perú, México, Colombia, Venezuela, Cuba y, también, Bolivia y Paraguay –una foto de cada uno–).

Podemos relacionar esta continua invisibilidad de la fotografía centroamericana con la doble marginalidad (“la marginalidad de la marginalidad”) de las formas culturales centroamericanas que señala Arturo Arias (16), al observar el lugar periférico y la invisibilidad del Istmo en el campo de estudios literarios latinoamericanos, cuya historia es mucho más larga y sistemática que la del estudio de la fotografía latinoamericana y su historia, que apenas comienza a desarrollarse en la década de los 1970. Sobre esta problemática, Leticia Rigat observa que “el auge que adquiere la categoría fotografía latinoamericana en los años setenta puede pensarse desde la dicotomía centro/periferia que ha marcado la relación del arte latinoamericano respecto al circuito del arte occidental, y su gusto por clasificar lo otro en términos geográficos y culturales” (457). Si, como indica Rigat, desde la perspectiva anglo-europea el arte y la fotografía latinoamericanas pertenecen a la periferia de los circuitos globales, entonces la producción fotográfica centroamericana, el margen de la periferia, es absolutamente invisible en la fotografía universal.

¿Dónde están las imágenes fotográficas sobre o desde Centroamérica y/o producidas en el Istmo? ¿Cómo circulan? ¿Cómo y dónde se estudian?

Enfocar mejor

Para contestar estas preguntas es necesario realizar dos operaciones críticas a las que podemos referirnos usando términos propios de la tecnología que nos ocupa. La primera consistiría en ampliar el campo de la mirada, de manera que Centroamérica entre en el encuadre; la segunda sería enfocar selectivamente su producción, manipulando la profundidad de campo para exponer con nitidez la producción centroamericana. Como hemos expuesto arriba, al comentar el ensayo de Kossoy, la fotografía llegó y se diseminó en Centroamérica en el mismo momento que lo hacía en el resto del subcontinente. Fue también un instrumento fundamental de documentación y denuncia durante las dictaduras, golpes de estado, conflictos internos y guerras civiles que han desgarrado el tejido social de las naciones centroamericanas entre las décadas de 1950 y 1990.⁹ En el presente, además de documentar la realidad cotidiana y política de la región, es una herramienta para la memoria, una forma de abordar las identidades plurales y la multiétnicidad de la región, y, para muchos, una práctica artística que experimenta con las posibilidades que ofrece la fotografía de afectar el sensorio normativo y dominante, responsable por la visualidad hegemónica, y producir una contranarrativa visual (véase Pardo Porto).

⁹ Por supuesto, la fotografía centroamericana comenzó a documentar los conflictos internos y la represión mucho antes. Un ejemplo es el registro fotográfico de la matanza de 1932 en El Salvador que Juan Leal Ugalde examina en su ensayo “La ejecución de Feliciano Ama: fotografía e historia en la matanza de 1932 en El Salvador” (2020).

Consideramos que el problema fundamental de la fotografía centroamericana, concebida aquí en el sentido restringido a las imágenes que se producen *en* el Istmo, es el de circulación y difusión, tanto transistmica, como transregional (entre América Central y América Latina, incluido el Caribe) y transcontinental o global: lo que se produce no circula o circula poco. Es paradigmático, como ilustración, el caso de las fotógrafas Susan Meiselas (Estados Unidos) y Margarita Montealegre (Nicaragua). Ambas fueron fotorreporteras durante la insurrección sandinista en Nicaragua, que derrotó al dictador Somoza y dio poder al Frente Sandinista de Liberación Nacional en julio de 1979. Ambas siguieron la lucha, visualizaron el sacrificio de la población civil y estaban presentes en la Plaza de la Revolución, donde el 19 de julio de 1979 se celebró la victoria. Meiselas trabajaba respaldada por el capital simbólico y económico de la Agencia Magnum; Montealegre era guerrillera del FSLN. Las imágenes de la primera se publicaron en las principales revistas de Estados Unidos y Europa (*New York Times Magazine*, *Life*, *Geo*, *Times*, *Paris Match*), compusieron un fotolibro (*Nicaragua, 1978-1979*) que fue publicado por Aperture y re-editado varias veces, reaparecieron en una película documental (*Pictures from Revolution*, 1991) y en la instalación *In History* (2004). Se expusieron, además, en incontables museos en Europa y Norteamérica. En cambio, los negativos e imágenes de Montealegre permanecieron fuera de vista hasta 2015, cuando la fotógrafa logró reunir lo que quedaba de ellos en un pequeño fotolibro titulado *Nicaragua: insurrección y revolución*, que, a diferencia del título de Meiselas, de circulación global, era de difícil acceso fuera de Nicaragua.¹⁰ Meiselas no es, desde luego, un caso único. En gran medida, fueron las tomas de fotorreporteros extranjeros –Koen Wessing, Scott Wallace, Richard Cross, Pedro Valtierra, Pedro Meyer, Adam Kufeld, Martha Zarak, Maritza López, Paul Dix, Harry Mattison, John Hoagland, James Nachtway, entre otros– las que revelaron al mundo los grandes conflictos sociales y políticos que arrasaron Centroamérica en la segunda mitad del siglo XX.

Ha habido, sin embargo, iniciativas extraordinarias que cuestionaron la visibilidad canónica intentando colocar la fotografía centroamericana en el campo de la mirada.¹¹ María Cristina Orive, como co-fundadora, con Sara Facio, de la editorial La Azotea (1973), logró publicar *La antigua Guatemala* con capturas del japonés-guatemalteco Juan José de Jesús Yas y su sobrino y asociado Juan Domingo Noriega (1990), un fotolibro con las placas del guatemalteco Luis González Palma (1993, 2006) y “*Portobelo*”: *Fotografía de Panamá* de Sandra Eleta (1985-1991), además de su propio fotolibro *Actos de fe en Guatemala* (1980, 1989, 1999), preparado en colaboración con Sara Facio. El políptico *Esclarecimiento* del guatemalteco Daniel Hernández Salazar circuló ampliamente en Centroamérica y más allá de sus límites cuando las imágenes que lo componen fueron reproducidas en 1998 en la portada de los cuatro volúmenes del

¹⁰ Sobre estas imágenes, ver el artículo de Magdalena Perkowska en el volumen II de este dossier.

¹¹ Es imposible referenciar a todas las fotografías, obras, exposiciones, festivales, publicaciones, talleres y otras actividades que constituyen la práctica de la fotografía *en* y *desde* el Istmo. Necesariamente, nos limitamos a algunas de sus manifestaciones, a modo de ejemplo.

informe *Guatemala: Nunca Más*, del Proyecto Interdiocesano Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI).

También en el Istmo, la fotografía *desde* Centroamérica gana en visibilidad e impacto gracias a múltiples iniciativas. Por un lado, las exposiciones locales, como *Estampas del Caribe nicaragüense*, de las fotografías nicaragüenses María José Álvarez y Claudia Gordillo, inaugurada en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) de la Universidad Centroamericana (UCA) en Managua en 2000, cuyo catálogo homónimo se publicó en 2008. La exposición reúne las fotografías que Álvarez y Gordillo sacaron a finales de los 80 y principios de los 90, en las que llevan a cabo todo “un rescate antropológico, artístico y cultural de la Costa Caribe Nicaragüense” (Torres, “Arte” 25). En 2009, el pintor y fotógrafo panameño Gustavo Araújo expuso en TEOR/ÉTICA una muestra que exploraba la continuidad entre sus dos lenguajes artísticos, la fotografía y la pintura; a su vez, en 2013, el Museo de Arte Contemporánea de Panamá expuso el trabajo fotográfico de Araújo en una muestra curada por su hermano Walo Hernández Salazar exhibió su trabajo en múltiples galerías y salas de exposiciones en Guatemala, El Salvador y Costa Rica (además de otros países de América Latina, Europa y Estados Unidos). A finales de 2017, CIRMA organizó una exposición de las fotografías de Juan José de Jesús Yas, “como homenaje a uno de los fotógrafos que han contribuido enormemente a la formación de la identidad cultural de los guatemaltecos, particularmente de los antigüeños, y cuyas imágenes han sido punto de partida para la investigación sobre el patrimonio arquitectónico colonial”.¹² Fotografías de Sergio Montúfar Cordero se exhibieron bajo el título *Pinceladas de luz*, entre 2018 y 2019.¹³ En julio de 2019, CIRMA expuso en su sede la muestra *Éxodo y retorno*, con fotografías de fotoperiodistas y documentalistas Simone Dalmasso, Esteban Biba, Oliver de Ros y Morena Pérez Joachim, sobre las migraciones centroamericanas hacia Estados Unidos.¹⁴ En El Salvador, es insoslayable la labor realizada por el Museo de la Imagen y la Palabra, tanto como lugar de exposiciones como en su carácter de archivo. En Nicaragua, cumple este papel el ya mencionado Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. En Costa Rica, cabe destacar Teor/ÉTICA y su revista *Art Nexus*, un proyecto y espacio de reflexión teórica, ética y estética, creado en 1999 por la artista visual, historiadora y curadora Virginia Pérez-Ratton, donde la fotografía ocupa un lugar sustancial.

¹² Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida”, Ciudad de Guatemala. Noviembre y diciembre, 2017. Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE), La Antigua Guatemala. Julio de 2018. Véase: [http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs\[\]=CIRMA-GuionExpo100AnyosJJYas.pdf#toolbar=0](http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs[]=CIRMA-GuionExpo100AnyosJJYas.pdf#toolbar=0).

¹³ Sede de CIRMA, La Antigua Guatemala. Marzo a diciembre de 2018. Real Palacio de los Capitanes, La Antigua Guatemala. Noviembre de 2019. Véase [http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs\[\]=CIRMA-GuionExpoPinceladasDeLuz.pdf#toolbar=0](http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs[]=CIRMA-GuionExpoPinceladasDeLuz.pdf#toolbar=0).

¹⁴ Sede de CIRMA, La Antigua Guatemala. Julio de 2019. Véase: [http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs\[\]=CIRMA-GuionExpoExodoYRetorno.pdf#toolbar=0](http://cirma.org.gt/glifos/index.php?action=ajax&rs=importFile&rsargs[]=CIRMA-GuionExpoExodoYRetorno.pdf#toolbar=0).

Para cerrar este enfoque selectivo sobre la circulación y diseminación de la fotografía *en y desde* Centroamérica cabe mencionar tres proyectos compartidos y plataformas de colaboración transistmica que contribuyen a consolidar y visibilizar las prácticas y artes visuales centroamericanas: la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericana (BAVIC), y los festivales de fotografía ESFOTO y GuatePhoto. La Bienal fue instituida en 1998 y se realiza en las ciudades capitales de los seis países que la integran: Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá. La fotografía es solo una de las manifestaciones artísticas visuales que se exponen y estudian en este espacio, pero no cabe duda de que la Bienal jugó un papel importante en su promoción y visibilización: en la primera edición, el fotógrafo costarricense Jorge Albán recibió una mención, mientras que la segunda edición entregó el primer premio a *Molinos* de Gustavo Araújo, un fotomontaje a la manera de las vallas publicitarias (véase Pérez-Ratton, “¿Qué región?” 27).

El festival ESFOTO se originó en El Salvador en 2005, con el objetivo de “promover un intercambio libre de información y fomentar altos estándares profesionales en la fotografía de prensa” (<https://www.esfotoperiodismo.com/acerca-de-n>). Durante el mes de septiembre, el festival es un espacio en el que se congregan fotógrafos salvadoreños e internacionales para exponer su trabajo y reflexionar sobre el fotoperiodismo como oficio y práctica informativa en los que la fotografía juega un papel primordial. Durante el año que sigue, la presentación del festival recorre las principales ciudades del Istmo, compartiendo con los espectadores un imaginario y un lenguaje visual a través de los cuales se configura una radiografía de las sociedades centroamericanas y latinoamericanas. A su vez, GuatePhoto International Photography Festival se propone “generar lazos y vínculos profundos con la comunidad internacional en torno a la imagen” e integrar a los fotógrafos locales (guatemaltecos y centroamericanos) “al movimiento global de la fotografía”. En el espacio de sus cuatro primeras ediciones (2012, 2015, 2018, después el festival fue interrumpido por la pandemia) se han reunido “más de 1,000 fotógrafos de 70 países a través de 80 exhibiciones y actividades culturales relacionadas” (<https://2018.guatephoto.org/el-festival/>). Tal como lo representa visualmente el afiche de GuatePhoto 2015 (<https://2015.guatephoto.org/>), ambos festivales buscan proyectar la fotografía centroamericana al mundo y, a la vez, establecer un canal de comunicación entre distintos espacios, dinámicas, estéticas y políticas *de y en* la producción fotográfica.

Tendencias (des)enfocadas

En las secciones anteriores nos hemos concentrado en mapear las presencias y ausencias de fotógrafos e imágenes centroamericanos en una selección de historias y muestras fotográficas antiguas y recientes. Una conversación necesaria que ahora queremos abrir es aquella sobre los parámetros, las estéticas y las tendencias que han definido a la fotografía latinoamericana para, por último, presentar aquellas centroamericanas.

Señala Leticia Rigat que el debate central de los coloquios en torno a la categoría de fotografía “latinoamericana” la definió en términos de una “*identidad visual* en las prácticas fotográficas” que fuera más allá de “una distinción en términos geográficos” (450; énfasis nuestro, M.P. y C.E.P.P.). Raquel Tibol, crítica de arte mexicana, en una ponencia del primer Coloquio, señaló:

[C]onsideramos que existe una creación fotográfica genuinamente latinoamericana, dispersa en un mapa dentro del cual muchas veces se auspician y hasta refuerzan la desunión y el aislamiento, cuando la historia de nuestros pueblos nos empuja a una vinculación fraternal. (43)

La idea de “identidad visual” como “vinculación fraternal” nos lleva a pensar en que aquello inscrito en la imagen, de alguna u otra forma, define la categoría de fotografía “latinoamericana” como una manera compartida de visualizarse a sí mismos, a saber, no solo como estética compartida, sino también como un conjunto de historias y culturas en contacto. Sin embargo, y tras el panorama ya descrito en la sección previa, dicha “identidad visual” –la definición forjada en los coloquios– fue una que desenfocó algunos países y enfocó otros; fue una identidad visual sesgada y construida en términos básicamente cuantitativos.

En esta sección nos queremos enfocar en trazar un mapa de tendencias en la fotografía centroamericana contemporánea, pues la invisibilidad de la región multinacional de Centroamérica no es solo geográfica, sino estética. Si bien en la primera sección ya hemos delineado la escena más temprana (aquellas tendencias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX), en este apartado partimos de lo que es la fotografía latinoamericana conceptualizada en los coloquios y su evolución de una fotografía más realista a una fotografía conceptual, para aterrizar en la fotografía contemporánea centroamericana que se forjó durante todo el siglo XX y se ha continuado hasta el presente.

Los primeros debates en torno a la fotografía latinoamericana buscaron homogeneizar una definición en torno a la forma, lo que transmite un ansia de clasificación, definición y categorización. Esto significa que hubo una necesidad de validación institucional que promoviera la unidad geográfica del continente, cuestionando la invisibilidad de Latinoamérica ante el panorama artístico-fotográfico internacional. Según el comité seleccionador del primer coloquio, que se preguntó por la labor y el papel del fotógrafo latinoamericano, aquello que definió la fotografía latinoamericana fue una retórica política de “reivindicación del documentalismo de compromiso político y social, abogando por el realismo y condenando las intervenciones y manipulaciones de las imágenes” (Rigat 451). Esto quiere decir que fue defendida una noción tradicional de fotografía como reproductora de la realidad: la fotografía latinoamericana era latinoamericana en tanto reprodujo las convulsas realidades sociopolíticas de los países del continente. No sorprende que este fuera el caso, teniendo en cuenta el contexto de Latinoamérica en las décadas de los 60 y 70: el fotógrafo latinoamericano debía contribuir a la representación de la realidad de la región, marcada por presiones políticas, económicas y militares (véase Tibol 43). Sin embargo, en el mismo momento, los debates –anglosajones y europeos, principalmente– estaban lle-

vando la fotografía a los museos en calidad de bellas artes o artes plásticas. Será en el segundo y, sobre todo, en el tercer coloquio, entre las décadas de los 80 y 90, que parece manifestarse una ligera orientación hacia tendencias más experimentales y conceptuales en la fotografía de los países latinoamericanos que participaron, corriente más que establecida en la escena internacional ya desde la década anterior.

El cuarto coloquio, llevado a cabo en Caracas en 1993, comienza a cuestionar si la geografía, las circunstancias históricas o el lenguaje común definían la visualidad latinoamericana, como un “sueño casi bolivariano traducido a la mirada” (Mendoza 9). Pedro Meyer afirma incluso que, para esta cuarta iteración, en el contexto de la globalización y la internacionalización, la fotografía latinoamericana ha perdido la nitidez conceptual del primer coloquio, y acepta que hay que adoptar nuevas fórmulas para definirla, ampliando así “el espacio que da cabida a lo que consideramos latinoamericano y al mismo tiempo responder a las necesidades particulares de identidad que se presentan distintas para cada individuo y para cada región” (17).

A modo de recapitulación: mientras en los primeros coloquios se promovió una asociación directa de la fotografía como medio reproductor de la realidad, con una definición de la fotografía latinoamericana como documento realista que perpetuó una imagen del continente como tercer mundo —pobreza, subdesarrollo y conflicto político (véase Castellanos 5)—, a finales de los 80 e inicios de los 90 se comenzó a hablar de otras tendencias, nuevos referentes y medios alternativos vanguardistas en la fotografía de América Latina. Es en esta década, que coincide con el fin de los conflictos armados internos y vuelta a la democracia después de las dictaduras, cuando se da un giro radical hacia una fotografía latinoamericana que no puede ser homogeneizada bajo su definición de las décadas previas, que ya no tiene como el objetivo único documentar linealmente una realidad socio-política convulsa, sino que también debe atender una diversidad de subjetividades e imaginarios, además de estar ya consagrada como arte, concepto, experimentación y experiencias alternativas de la realidad. Rigat ha señalado que este giro se produce no solo por una clara influencia de la escena internacional y por la emergencia de nuevos métodos discursivos digitales, sino como una respuesta al ya decadente estatus de documento de la fotografía y, sobre todo, a la problemática exposición *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, de Erika Billeter (véase 461). Aunque la exposición original tuvo lugar en Zurich en 1981, en su catálogo en español, publicado en 1993, Billeter todavía afirmaba que la fotografía latinoamericana, a diferencia de la anglosajona y europea, “está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tiende a la experiencia estética” (30).

En el citado catálogo de Billeter fueron incluidos los ya mencionados guatemaltecos Juan José de Jesús Yas y su discípulo José Domingo Noriega y, por otra parte, el pionero fotógrafo-artista guatemalteco Luis González Palma. Nos sorprende la inclusión de González Palma en una muestra que abiertamente rechazó la “experiencia estética” de la fotografía, pues ha sido un fotógrafo que,

desde finales de los 80 y a lo largo de los 90, experimentó extensamente con lenguajes fotográficos no convencionales, técnicas mixtas y representaciones no lineales de problemas en torno al pasado colonial mesoamericano. Hasta hoy González Palma es, probablemente, el fotógrafo-artista más famoso y reconocido internacionalmente de toda Centroamérica.

En uno de los textos críticos incluidos en *Image and Memory*, titulado “Crossover Dreams. Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea”, Fernando Castro afirma que “la idea de que un tipo de particular de fotografía es apropiada para Latinoamérica es tanto ilusoria como inexacta” (64 y 66). En este texto, Castro señala que los curadores del FotoFest 1992, en Houston, Estados Unidos¹⁵ –festival que concentró sus esfuerzos en, sobre todo, dar cuenta de la vanguardia fotográfica latinoamericana– promovieron este festival como uno de los más diversos y ambiciosos por trascender el paradigma documental latinoamericano y llevar otros modos fotográficos de América Latina a la escena internacional (véase 74). Sin embargo, la única muestra colectiva que representó a Centroamérica en este festival fue, paradójicamente, una réplica clara de aquel paradigma realista que se buscaba trascender: la exposición documental –la única muestra documental de ese FotoFest– *A los ojos del espectador: la guerra en el Salvador, 1980-1992*. Castro recalca el trabajo de Luis González Palma en la escena fotográfica del Istmo (es el único fotógrafo centroamericano que se destaca notoriamente en este texto crítico), precisamente por su sincretismo, pero como un *outsider* de la escena latinoamericana.

Nos preguntamos si, acaso, los fotógrafos centroamericanos son inclasificables. El panorama predominante de imágenes centroamericanas nos hace pensar que la fotografía documental y fotoperiodística ha desplazado otras prácticas y experiencias visuales del Istmo que se sitúan al margen de la atención internacional. Esto parece evidente, pues las imágenes fotoperiodísticas circulan de una forma que las imágenes artísticas no pueden seguir. Mientras el fotoperiodismo se reproduce en la prensa local e internacional, el alcance y acceso a museos y catálogos es, más bien, restringido a una población privilegiada. Las imágenes reproducidas en los medios son más propensas a ser manipuladas, intervenidas y descontextualizadas para construir la visualidad que se quiere transmitir, mientras aquellas que pertenecen al campo de las bellas artes están “protegidas” por su inaccesibilidad y por el privilegio asociado a quienes pueden acceder a las instituciones que resguardan las imágenes. Sin embargo, ambos casos también implican problemas visuales que requieren atención. Mientras hay imágenes que no circulan, ¿qué tipo de percepción externa sobre lo que es o supone ser Centroamérica activan las que sí circulan?

No es difícil percatarse de cómo el Istmo ha sido representado en los medios visuales masivos. Todo el siglo XX (el legado de la colonialidad en el Istmo, la Guerra Fría y la intervención estadounidense, las guerras civiles y las dictaduras cívico-militares, el neoliberalismo y sus efectos en la vida cotidiana) nos ha dejado un corpus de imágenes de Centroamérica que la han definido

¹⁵ *Image and memory: Photography from Latin America, 1866-1994* (1997) fue editado por Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora a partir de esta muestra de 1992.

escasamente como una región que “is nothing but war” a partir de, un supuesto, la mirada extranjera (Lippard 6).¹⁶ En el siglo XXI, posiblemente se añadiría que la región no es más que la crisis migratoria, conflictos políticos, pobreza y la violencia “desnuda de ideologías” (Castellanos Moya 29), herencia de ese convulso siglo XX. Esta dinámica visual o visualidad diseñada es producto de una sobreexposición de ciertas imágenes que, necesariamente, ha subexpuesto otras. ¿Cómo re-leer esta sobreexposición para no perpetuar una visualidad selectiva? Las imágenes subexpuestas son aquellas que definen la región como algo más que simplemente guerra y violencia: como una comunidad afectiva, patrimonio cultural y valores estéticos compartidos y un largo historial de solidaridad y resiliencia. Son imágenes que, sin duda, existen. Entonces, ¿cómo hacer visible o exponer correctamente la visualidad de Centroamérica?

El panorama fotográfico contemporáneo de prácticas centroamericanas ha sido y es muy rico. Si bien es cierto que, como ya señalamos, el fotoperiodismo extranjero ha sido mayoritario y más visible en la región, no podemos decir que no haya habido otros tipos, estilos y haceres fotográficos en sintonía con la escena fotográfica internacional. Más allá de la aclamada figura de Luis González Palma y el sinfín de fotoperiodistas extranjeros, podemos afirmar que en Centroamérica la fotografía ha representado las estéticas predominantes que hemos identificado: la fotoperiodística, la documental y la artístico-conceptual, y que las tres se han alimentado una a la otra. Nuestro ánimo no es clasificador, pues consideramos que las tendencias se solapan y enriquecen al estar en contacto. Nos gustaría destacar algunos representantes de estos tres grupos, no sin antes subrayar que sería imposible dar cuenta de todos aquellos trabajos que nos interesan y que, por eso, hemos hecho una selección para esta introducción que se complementa con los artículos que conforman el dossier.

Desde finales de la década de los 70, Margarita Montealegre (Nicaragua, 1956) y Claudia Gordillo (Nicaragua, 1954) produjeron un gran corpus de imágenes fotoperiodísticas y documentales, respectivamente, en el contexto de la Revolución Sandinista en Nicaragua. Por una parte, tenemos, por ejemplo, el ya referido fotolibro de Margarita Montealegre, *Nicaragua, insurrección y revolución* (2015). Sus fotografías, a diferencia de aquellas que dominaron la prensa internacional, ofrecen un retrato cercano y desde dentro de la convulsión política del momento. Por otro lado, en el caso de Gordillo, sus imágenes son más de corte documentalista, pues, si bien se enmarcan en el mismo contexto, dan cuenta de cómo la convulsión social en la comunidad transmite afectos, como el miedo o la desesperanza. Las imágenes de Montealegre y Gordillo ofrecen otros puntos de vista sobre lo que significó este período histórico para la sociedad nicaragüense e, inclusive, en el caso concreto de Montealegre, lo hacen desde el propio frente del conflicto. Además, no es posible de ignorar el hecho

¹⁶ Esta es una cita de un comentario de la crítica de arte Lucy R. Lippard en el marco del “Artists Call Against US Intervention in Central America” en 1984, y en el contexto de la cobertura mediática sobre la intervención estadounidense en la guerra civil en El Salvador. Lippard indica que, desde los Estados Unidos, El Salvador ha sido representado visualmente como un país que es solo guerra. Sobre este tema, ver el artículo de Pardo Porto en el *Volumen I* de este dossier.

de que tanto Montealegre como Gordillo hayan sido pioneras de la fotografía documental y el fotoperiodismo hecho por mujeres en la región, otra razón que, en nuestra opinión, contribuyó a su invisibilidad. Otro trabajo que resulta interesante dentro de este mismo contexto es *Auras de guerra* (2007-presente) de Ernesto Salmerón (1977). Es este un trabajo fotográfico multidisciplinar que abarca la foto-performance, los retratos documentales y la reutilización de imágenes y materiales de archivo (afiches, negativos, artículos de prensa) de la misma época, lo cual da cuenta de una reformulación del significado del documentalismo y el fotoperiodismo en torno a procesos de memoria histórica en Nicaragua. Por último, el trabajo del Fred Ramos (El Salvador, 1986) también propone otras maneras de atender el fotoperiodismo, con una serie ganadora del World Press Foto 2014 en la categoría “Historias de la vida cotidiana”, titulada *El último atuendo de los desaparecidos* (2012). La serie presenta retratos de prendas de vestir manchadas y desgarradas de personas desaparecidas en El Salvador.

La recuperación y reutilización de materiales documentales y de archivo es una tendencia que hemos percibido en otros trabajos. Es el caso de *Sajonia (Despertar la memoria)* (2017-presente) de Margarita Montealegre. Esta es una serie que trabaja el afecto de la nostalgia: Montealegre reutiliza imágenes de archivo de su familia –en específico de su niñez– para visualizar los efectos del paso del tiempo en el barrio de Sajonia, Managua, tras el terremoto de 1972. La serie se expuso en la muestra *Habitando la memoria*, en Galería Códice, Costa Rica, y acompañada de imágenes de otras fotografías destacables: Illimani de los Andes, Aida Castil, Milena García, Darling López y Candelaria Rivera. En colaboración con la activista Martha Flores, Montealegre creó también una exposición y publicación titulada *¡Vivas las queremos!* (2017), sobre el femicidio en la Costa Caribeña de Nicaragua.

Para el caso del documentalismo, nos gustaría destacar el trabajo de tres fotografías que han retratado, con tono etnográfico, las comunidades de la Costa Caribeña centroamericana: Sandra Eleta (Panamá, 1942) en “*Portobelo*”: *Fotografía de Panamá* (1991), y Claudia Gordillo (Nicaragua, 1954) y María José Álvarez (Nicaragua, 1962), *Estampas del Caribe nicaragüense* (2008). El libro de Eleta comprende fotografías hechas desde el principio de los 70, cuando la fotógrafa llega a la región. Esta serie incluye retratos de la curandera de la comunidad, de pescadores cumpliendo su labor en la costa, de niños jugando, así como imágenes de festividades religiosas tradicionales. Destacan las miradas intensas que se encuentran con la cámara de Eleta, que produce unos blancos y negros en alto contraste. A su vez, *Estampas del Caribe nicaragüense* ofrece un retrato en escala de grises de la vida cotidiana de la comunidad de Bluefields, al sur de Nicaragua. También en las imágenes de Gordillo y Álvarez hay miradas que se encuentran con el espectador, pero el libro incluye asimismo otras fotos en las que se retrata el movimiento del día a día de niños y familias en fiestas locales y labores cotidianas, como el tejido de redes de pesca o la cocina. Las fotografías rinden homenaje a los habitantes de la zona a través de elementos de la técnica fotográfica como el encuadre, la composición y la iluminación (véase

Perkowska, “La (in)visibilidad” s.p.). Ambos trabajos dan cuenta de la diversidad cultural de una comunidad racial discriminada y de una zona a menudo invisible al hablar de Centroamérica, formada por comunidades étnicas como la Creole, Sumo, Miskito y Garífuna. Eleta, Gordillo y Álvarez ofrecen una narrativa visual que rechaza el exotismo de la fotografía publicitaria que retrata el Caribe como tan solo un paraíso turístico.

Centroamérica también ha sido representante de tendencias artísticas. La fotografía conceptual de Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) es un ejemplo contundente. Su trabajo ya ha sido consagrado como uno de los más conocidos fuera de Centroamérica, principalmente por las instalaciones de objetos en museos como la galería Tate Modern en Londres. Su fotografía en gran formato ha explorado extensamente los estándares de belleza, el tema de la opresión sobre el cuerpo de las mujeres y la violencia de género. Algunas propuestas fotográficas de la artista son *Día sangriento* (1997), *Un día en la ciudad* (1998), *El artista nos revela verdades místicas* (2005) o *Maita en un vestido dorado* (2010). El trabajo de otra costarricense, Adela Marín Villegas, es también destacable. Ensayos fotográficos como *Transmutar (homenaje a mi madre y mis abuelas)* (2011) o *Reflexiones sobre el cuerpo* (2008), o los autorretratos de *Rituales* (2002) abarcan también temas relacionados con la autopercepción del cuerpo femenino y el género del desnudo artístico. Uno de los colaboradores de este dossier, Roberto Guerrero Miranda, es también creador de una obra fotográfica artística prominente. En el marco de la exposición *Vergüenza ajena* (2017) en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en San José, Guerrero Miranda propone una retrospectiva autorreferencial de su obra fotográfica que, entre otros temas, explora la deconstrucción del cuerpo y el deseo oprimido por los discursos normativos y sistemas de poder.

El tema del cuerpo parece ser una constante en las diferentes tendencias estéticas desarrolladas desde y en Centroamérica. Uno de los trabajos más recientes del guatemalteco Daniel Hernández Salazar (Guatemala, 1956), titulado *Guatemala se re(v)beló* (2016), explora justamente esta temática. En esta serie de retratos de cuerpo completo, el fotógrafo presenta, a modo de “antes y después”, su cuerpo y el de otros sujetos –quienes posaron voluntariamente– con y sin ropa, para cuestionar los estereotipos y prejuicios en torno a las apariencias y el concepto de belleza. La producción creativa de Hernández Salazar despliega una larga trayectoria y es posible que su retrospectiva publicada en el libro *Para que todos lo sepan* (2007), sea una de las muestras más completas y destacadas del fotógrafo. Este fotolibro incluye su trabajo documental sobre el genocidio en Guatemala, la serie *Eros+Thanatos* (1997) sobre la destrucción de la guerra, la instalación Ángel Callejero (1999), y la foto “Para que todos lo sepan” de la serie *Esclarecimiento*, un políptico de retratos que hace una versión de la fotografía forense para cuestionar procesos de memoria histórica en Guatemala (véase Perkowska, “Para que todos lo sepan”). Las cubiertas de los cuatro volúmenes del informe *Guatemala nunca más* (1998) reproducen una de las imágenes del políptico cada una.

El trabajo del fotógrafo maya kaqchikel Roderico Yool Díaz (Guatemala, 1975), nacido en una plantación en Chimaltenango, se ha concentrado también en el tema del colonialismo en la región y la lucha indígena por la justicia tras el genocidio en Guatemala, del cual él mismo es superviviente. Su serie *Resiliencia*, por ejemplo, está compuesta por retratos de personas indígenas que demandan verdad y justicia sosteniendo los retratos de sus familiares desaparecidos. Yool Díaz es, además, un fotógrafo migrante establecido en Carolina del Norte, Estados Unidos, y parte de su trabajo fotoperiodístico y documental se ha concentrado en fotografiar la crisis migratoria y la migración forzada, retratando a refugiados centroamericanos y migrantes indígenas en la frontera. En esta línea, cabe destacar la creación de otros fotógrafos centroamericanos establecidos en la diáspora, como es el caso de Alma Leiva (Honduras, 1975), quien en series fotográficas como *Celdas* (2008-presente) explora la visualidad de la migración centroamericana en las décadas recientes. Esta serie de fotos está formada por instalaciones de habitaciones abandonadas de familias hondureñas que evocan la experiencia de una celda carcelaria. Las habitaciones invitan a pensar en la violencia, la seguridad y el miedo en contextos de crisis política y en cómo estos aspectos son causantes del éxodo migratorio centroamericano. Por otro lado, también se inscribe en este grupo el trabajo de Yasser Musa (Belice, 1970). Entre Belice y los Estados Unidos, Musa se ha encargado de promover el arte y fotografía centroamericanas con la creación de la Image Factory Art Foundation Belize Center. Su serie *Banana Boy Project* (1999) es interesante pues, con más de 1000 imágenes fotográficas digitales de una figura llamada el “banana boy”, colocada en diversos espacios (en Centroamérica y los Estados Unidos), apunta a temas como la globalización e internacionalización del Istmo y el movimiento de imágenes y personas.

Contar una historia nítida, revelar otra fotografía

A pesar de que la producción cultural centroamericana haya sido sistemáticamente calificada de marginal y poco estudiada, en la actualidad se observa una emergencia de las más diversas perspectivas críticas en los estudios centroamericanos desde Centroamérica, Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. A esta atención a la región se le ha sumado la popularidad de los estudios de fotografía y de crítica visual, lo que ha impulsado el desarrollo del campo de estudios visuales centroamericanos, el que, a juzgar por el éxito de la convocatoria de este dossier, está ganando en importancia y visibilidad. Lo atestiguan numerosas publicaciones académicas de los últimos años. En primer lugar, es notorio el esfuerzo por asentar la historia de la fotografía en Centroamérica, aunque por el momento los estudios se concentran en historias nacionales de la producción y circulación fotográfica. Cabe mencionar, por ejemplo, *La mirada del tiempo: Historia de la fotografía en Costa Rica, 1848-2003*, de Sussy Vargas, Ileana Alvarado Venegas y Efraim Hernández (2004); *Lenguajes de luz: dos siglos de fotografía en Guatemala (1844-2018)*, editado por Martín Fernández Ordoñez y Clara de Tezanos (2018); e *Historia de la fotografía en Panamá*,

1870-2005, de César Del Vasto (2006). Un similar empeño historiográfico se expresa también en estudios más breves, como los artículos “La fotografía en la ciudad de San José (década de 1870). Una contribución documental”, de Guillermo Brenes-Tencio; “Historia de la fotografía en Panamá, 1839- 1940. Un breve recorrido”, de Mario Lewis Morgan (2014); y “La fotografía en Nicaragua y sus orígenes”, de Jorge Eduardo Arellano (2017). En septiembre de 2022, mientras estábamos escribiendo esta introducción, el Centro Cultural de España en San Salvador organizó un mini-ciclo de conferencias sobre la historia de la fotografía en El Salvador. Jorge Ávalos, poeta, dramaturgo y narrador, presentó una “Aproximación a la historia de la fotografía en El Salvador” que se concentró en el siglo XIX, mientras que la fotógrafa salvadoreña-estadounidense Muriel Habsbun realizó “Un acercamiento a la fotografía artística y documental en el siglo XXI”. Si bien estas últimas actividades son destinadas a un público amplio, no solo el especializado, atestiguan el interés por la fotografía centroamericana en el Istmo mismo y la vitalidad del campo que se está constituyendo.

A su vez, los estudios de crítica cultural que surgen del ambiente académico manifiestan enfoques innovadores *sobre* la fotografía centroamericana, combinando perspectivas interdisciplinarias con una fuerte base en las teorías culturales y la filosofía. Notamos, por ejemplo, un interés renovado en la mirada de los viajeros europeos en Centroamérica en el siglo XIX y a principios del XX (Garzón Díaz, Torres, Vargas) y otro en los archivos fotográficos de la misma época como fuentes históricas. Es resaltable el caso de Kevin Coleman y su trabajo *A Camera in the Garden of Eden: The Self-Forging of a Banana Republic* (2016), una monografía donde se contraponen varios archivos: por una parte, el archivo de la United Fruit Company y *Life Magazine* y, por otra, el archivo de Rafael Platero Paz, un fotógrafo de El Progreso, Honduras (donde operó la United Fruit Company), el de la familia Manchi y el de la revista cubana *Bohemia*. A partir de esto, Coleman identifica un movimiento contravisual que refleja cómo los trabajadores, mujeres y campesinos de las plantaciones bananeras utilizaron imágenes para forjar nuevas formas de ser a modo de contestación a la mirada del imperio y las imágenes que esta produce. El estudio de Coleman muestra que los archivos fotográficos –dependiendo de quién y cómo los utiliza– pueden *forjar* discursos visuales sobre los individuos que están sometidos a la representación impuesta y, a la vez, que esos mismos individuos pueden contestarlos. La edición en español de este libro fue publicada en Guatemala con el título *Sabían que estaban haciendo historia: La Huelga de 1954 en las fotos de Rafael Platero Paz* (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2019).

También es relevante el artículo “Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism” (2003) de Greg Grandin, quien explora la formación de una contranarrativa visual a partir de prácticas fotográficas *de y desde* subjetividades raciales centroamericanas. Grandin estudia el archivo de Tomás Zanotti en Guatemala y retratos de sujetos mayas k’iche’ en la comunidad de Quetzaltenango, esclareciendo los significados en torno a *mirar / ser mirado por* y la relación sujeto-fotógrafo en contextos coloniales. Otro título de

Grandin es *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation* (2000), donde menciona el trabajo de Luis González Palma en el contexto de la destrucción de comunidades indígenas.

Un trabajo importante que ha atendido más el aspecto de la estética fotográfica es *Imagen-palabra: Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (2012), del filósofo costarricense Pablo Hernández Hernández. Si bien el autor no se concentra solo en la fotografía, sí revela importantes aproximaciones al estudio de la mirada y la visualidad. Otra contribución significativa de Hernández Hernández es el ensayo “Testimonio y Fotografía. Actos de palabra y actos de imagen”, donde el crítico se pregunta: “¿cómo leer las imágenes literarias de Centroamérica sin sentirnos obligados y obligadas a mirar sus imágenes fotográficas y artísticas?, ¿cómo hemos aprendido a leer las imágenes literarias sin mirar las imágenes fotográficas y artísticas?” (255). Como respuesta, el estudioso propone que ambas plataformas estéticas, a pesar de su asociación con la referencialidad, producen y materializan un sentido. Por otra parte, la tesis doctoral de Cristina E. Pardo Porto, titulada *Mirar, tocar, sentir: gestos contravisuales en la fotografía contemporánea de Centroamérica, el Caribe y sus diásporas en los EE.UU.* (2022), propone que la intervención estético-afectiva de diferentes prácticas fotográficas artísticas es parte de una gestualidad política *sobre y desde* la visualidad hegemónica. Pardo Porto realiza un aporte valioso al estudio de Centroamérica como una “trans-región” cuyas imágenes fotográficas están en constante movimiento y contacto dentro y fuera de sus fronteras nacionales y diaspóricas. Por último, Miguel Flores Castellanos, en *La fotografía de desnudo en Centroamérica: discursos de masculinidad* (2012) analiza la estética de la fotografía de desnudo masculino presentada en exposiciones de arte en Centroamérica a finales del siglo XX.

Varios trabajos académicos han atendido a su vez el documentalismo y el fotoperiodismo. Por ejemplo, los artículos “Pictures in Dispute: Documentary Photography in Sandinista Nicaragua” (2017) y “Women’s Work: Photographers of the Sandinista Revolution” (2020), de Ileana Selejan, estudian las poco reconocidas figuras de Margarita Montealegre y Claudia Gordillo dentro de un campo mayormente extranjero y masculino. Los esfuerzos de Selejan en el estudio de la fotografía centroamericana son destacables, en especial, su investigación de las prácticas fotográficas en contextos de convulsión social y desobediencia civil en Nicaragua.

Por otra parte, críticos renombrados de los estudios visuales y fotográficos han puesto a fotógrafas y fotógrafos centroamericanos al centro de las conversaciones sobre la fotografía desde los estudios culturales. Es el caso de David William Foster, con su capítulo sobre el fotógrafo guatemalteco Daniel Hernández Salazar, titulado “Documentary Photography as Gender Testimony. Daniel Hernández Salazar’s *So That All Shall Know*”, incluido en su monográfico *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives* (2014). Así mismo, cabe mencionar los trabajos de la importante crítica de la fotografía Marianne Hirsch, quien ha escrito sobre la fotógrafa salvadoreño-estadounidense Muriel Hasbun en su libro *The Gene-*

ration of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust (2012). En la línea de reflexión abierta por Hirsch, destaca el ensayo de Julie Marchio, quien también estudia la obra fotográfica de Habsbun, estableciendo conexiones entre sus configuraciones visuales del trauma y las autoficciones del escritor guatemalteco Eduardo Halfon.

Por último, conviene subrayar los esfuerzos que, como es el caso de Coleman, se han concentrado en rastrear las relaciones entre los Estados Unidos y Centroamérica a partir de sus culturas visuales. Por ejemplo, en el artículo “The Nicaragua Media Project and the Limits of Postmodernism” (2018), Erinna Duganne estudia al grupo de fotógrafos y críticos que, en 1984, participaron en el New Museum en Nueva York en este proyecto en torno a la intervención estadounidense en Nicaragua durante los años de la Revolución Sandinista. Duganne examina las limitaciones del posmodernismo como un modelo para abordar el potencial de la fotografía en los procesos visuales que rodean las redes de solidaridad internacional, un tema que también atendemos en el *Volumen II* de este dossier. Otro proyecto de Duganne en esta misma línea es *Art for the Future: Artists Call and Central American Solidarities* (2022), un volumen basado en la exposición de Tufts University Art Galleries (co-curada con Abigail Satinsky), un gran trabajo de archivo con imágenes fotoperiodísticas, documentales y artísticas, así como de otras artes visuales, en torno al *Artists Call Against US Intervention in Central America* de la década de los 80, y con la colaboración de críticas académicas como Yansi Pérez o Kency Cornejo. Esta última también ha escrito textos importantes que abordan la cultura visual centroamericana y, en concreto, las artes visuales de la diáspora centroamericana en los Estados Unidos. Es el caso de su artículo “US Central Americans in Art and Visual Culture” (2019) y su próximo libro sobre el arte contemporáneo de artistas centroamericanos-norteamericanos.

El éxito de la convocatoria a este dossier es un ejemplo más dentro de estos primeros esfuerzos por conformar un campo que atienda críticamente la fotografía de la región. Hemos querido preguntarnos no sólo por cuáles son las imágenes dominantes o por dónde están las imágenes que no vemos, sino también cómo son las imágenes que sí vemos y cómo se están estudiando. Los trabajos, muestras, catálogos a los que hemos hecho referencia a lo largo de esta introducción demuestran no solo la invisibilidad de la producción fotográfica centroamericana entre curadores, editores y estudiosos de la imagen que han desenfocado la región, sino también su potencial de estudio. Al convocar y preparar este dossier, nos hemos propuesto atender la sobreexposición problemática en los medios y la subexposición crítica, y desarrollar, a partir de este espacio, una panorámica de aproximaciones desde varias disciplinas en contacto. Asimismo, conviene apuntar que no hemos querido historizar la fotografía centroamericana, sino llamar la atención sobre su marginalidad, hacer visibles aquellos trabajos críticos y visuales que se están produciendo *en, desde y sobre* Centroamérica y presentar una muestra significativa de prácticas fotográficas y abordajes estéticos que se forjan *en/desde* espacios muy distintos.

En este dossier nos hemos aproximado a Centroamérica como una región visual que es transnacional (la fotografía se mueve a través del Istmo), en el sentido de que su visualidad (aquella construida desde afuera) y sus imágenes (aquellas hechas desde adentro) trascienden tanto geografías y fronteras como temporalidades y técnicas. La fotografía es un soporte que, por su propia naturaleza, sucede en movimiento (a diferencia de artes plásticas como la pintura o la escultura). Las imágenes fotográficas se superponen, se recortan, se re-encuadran y se multiplican en prensa, en medios digitales, en redes sociales, en el campo del arte, en museos, y en la crítica académica. ¿Cómo cambian de significado o, mejor dicho, cómo se resignifican las imágenes en diferentes espacios de visualización y estudio? Esta movilidad intrínseca de la fotografía es algo que la crítica Ariella Azoulay (2008) ha apuntado en numerosas oportunidades. Las preposiciones que hemos elegido –*en, desde y sobre*– dan cuenta de ello: Centroamérica es un espacio complejo de pertenencias, direccionalidades, posicionalidades y transiciones de miradas, que aquí se reúnen a partir de las diferentes aproximaciones interdisciplinarias de saberes sobre lo visual. Acercarnos a la fotografía que circula *a través, de y más allá de* Centroamérica implica, sobre todo, prestar atención al movimiento de las imágenes como movimiento de sus valores culturales en contacto, sujetos en transición migratoria, afectividades políticas y estéticas, y el legado de la colonialidad y memoria histórica compartida de la región. Los artículos presentes, de una u otra forma, responden y complican las preguntas que nos hemos hecho sobre cómo vemos la fotografía *en, desde y sobre* Centroamérica, y hacen evidente la necesidad de nuevas aproximaciones críticas al estudio de las imágenes de la trans-región.

El dossier *Fotografía en, desde y sobre Centroamérica*, formado por dos volúmenes, da cuenta de una historicidad y miradas múltiples sobre la fotografía centroamericana. En el primer volumen hemos agrupado diferentes perspectivas temporales y estéticas, mientras que en el segundo, de publicación próxima, hemos querido dar cuenta de formas visuales documentales, referenciales y fotoperiodísticas menos estudiadas. En ambos volúmenes hemos incluido no solo artículos de corte académico, sino también otro tipo de textualidades y aproximaciones, como la foto-crónica, la entrevista a fotógrafos y la memoria visual.

Este segundo volumen, *Fotografía en, desde y sobre Centroamérica II: Fotografía en contextos de guerra y violencia*,¹⁷ cuenta con cuatro artículos, una foto-memoria y dos entrevistas a fotógrafos centroamericanos. Este grupo de textos aporta perspectivas tanto de críticos como de fotógrafos que trabajan desde los Estados Unidos, Suiza, Inglaterra y Centroamérica. El marco temporal de los trabajos que siguen a continuación va desde 1979 hasta el presente y concentra, sobre todo, prácticas fotográficas documentales en contextos bélicos,

¹⁷ Los resúmenes correspondientes al volumen *Fotografía en, desde y sobre Centroamérica I: Fotografía centroamericana de inicios hasta la actualidad. Otras visualidades* están publicados en la introducción al dossier en *Istmo* 43.

crisis políticas y revueltas sociales. La geografía es variada, pues se incluyen trabajos sobre Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Honduras. Así como en el volumen anterior, este incorpora perspectivas trans-disciplinares y críticas que, en esta oportunidad, abarcan la creación comprometida socialmente y el activismo, los estudios culturales y la perspectiva etno-antropológica. Uno de los temas comunes que comparten los textos a continuación es el uso de la fotografía, una práctica visual al alcance de todos, como promotora de conciencia social, solidaridad, memoria histórica y justicia por los derechos humanos en el Istmo. Asimismo, los artículos de este volumen estudian imágenes fotográficas producidas en *Centroamérica* como artefactos en movimiento desde *Centroamérica* y que adquieren y cambian su significado sobre *Centroamérica* en los diferentes contextos históricos en los que aparecen.

El artículo de Magdalena Perkowska, “**El aparecer del pueblo según una chavala: la Revolución Nicaragüense desde las fotografías de Margarita Montealegre en Nicaragua, insurrección y revolución**”, analiza la mirada “desde adentro” de la Revolución a partir del trabajo de la fotoperiodista nicaragüense Margarita Montealegre. En concreto, Perkowska examina fotografías recopiladas en el fotolibro *Nicaragua, insurrección y revolución* tomadas entre junio y julio de 1979 hasta 1983, y que presentan escenas sociales y militares de los primeros años de la Revolución y el comienzo de la guerra de la Contra. Recurriendo a los conceptos de *aparecer del pueblo* y el *desencuadre* de Georges Didi-Huberman, la autora propone que el trabajo de Montealegre es un ejemplo de cómo la fotografía puede construir visualidades contra hegemónicas con respecto a los archivos oficiales, en este caso, de la Revolución.

Sobre la misma geografía, el trabajo de Emilia Yang, Ileana L. Selejan y Camaleoni, titulado “**Fotografía, comunidades y espacios de duelo: demandando justicia, verdad y el derecho a la memoria en Nicaragua**”, atiende el contexto más reciente de Nicaragua. En específico, las prácticas fotográficas que rodean la insurrección cívica y la represión policial y paramilitar de 2018. Yang, Selejan y Camaleoni analizan una serie de retratos de familiares de víctimas titulada “AMA y No Olvida” (Museo de la Memoria Contra la Impunidad en Nicaragua) y arguyen que el reencuadre de dichas imágenes conforma una parte importante de los movimientos por la justicia social y la memoria histórica en la Nicaragua contemporánea. Ambos ensayos proponen la fotografía como una práctica que trastoca los imaginarios visuales oficiales que se han inscrito en el espacio público durante largos periodos de continuada violencia política en el país.

Molly Todd y Jacey Anderson presentan un artículo titulado “**Through the Lens of Solidarity: Salvadoran Pictures of Conscience, 1979-2019**”. El corpus de imágenes que Todd y Anderson estudian es de las décadas de los ochenta y 90s y proviene de campamentos de refugiados y desplazados salvadoreños en Centroamérica, así como del continuado reencuadre de dichas imágenes en el contexto de los movimientos de solidaridad desde los EE.UU. En este ensayo, las autoras analizan el archivo de materiales históricos del Proyecto Solidaridad, una iniciativa pública que involucra a personas desplazadas, activistas, fotogra-

fos, académicos y estudiantes entre El Salvador y los Estados Unidos. Las autoras proponen el concepto de “fotografías de consciencia” para demostrar que la fotografía es un actor histórico que trasciende las fronteras centroamericanas como práctica solidaria.

El trabajo de Sergio Palencia, titulado “**Hay un tiempo que hay baile. Fotografías del levantamiento indígena en Huehuetenango. Guatemala, 1980-1981**”, propone una perspectiva interesante desde la antropología histórica y el trabajo etnográfico aplicado al análisis de archivos fotográficos. En su artículo, Palencia presenta resultados de un extenso trabajo de campo en el altiplano maya de San Miguel Acatán que incluye análisis de imágenes y entrevistas con fotógrafos militantes y ex guerrilleros indígenas y no indígenas. El autor propone repensar la visualidad de la guerra en Guatemala y de las aldeas mayas en rebelión, desde la historia oral y la memoria indígena.

La foto-memoria titulada “**Caleidoscopio: una mirada hacia Chalatenango a través del lente fotográfico de Ralph Sprenkels**”, escrita por Darcy Alexandra, Irina Carlota Silber y Lidice Michelle Melara Minero, ofrece una perspectiva que, como su título indica, es caleidoscópica, escrita desde tres miradas y a tres voces, sobre el trabajo del fotógrafo Ralph Sprenkels y su producción en Chalatenango entre 1992 y 1995. Durante estos años, el fotógrafo fue testigo de la transición de El Salvador tras doce años de conflicto bélico. Esta foto-memoria honra el trabajo del ya difunto Sprenkels y destaca su experiencia de vida en El Salvador a través de un texto que interrelaciona puntos de vista personales, políticos, afectivos e intelectuales sobre la fotografía y, al mismo tiempo, aporta una mirada a la sociedad salvadoreña en el periodo de posguerra.

Dos entrevistas cierran este volumen del dossier. **La primera es una entrevista al fotógrafo hondureño Tomás Ayuso, llevada a cabo por Amelia Frank-Vitale.** Ayuso es un fotógrafo que ha trabajado temas relacionados con los desplazamientos humanos a consecuencia de la violencia del narcotráfico en la región centroamericana del triángulo del norte. **La segunda entrevista es al fotógrafo Maya Kaqchikel Roderico Yool Díaz, hecha por Juan Leal Ugalde.** Díaz, a través de la fotografía, se ha interesado, por una parte, en demandar justicia para las víctimas del genocidio ocurrido durante la guerra civil de Guatemala y, por otra, en la lucha por los derechos de las comunidades de indígenas migrantes entre Centroamérica y los Estados Unidos.

Obras citadas

- Alonso Espinosa, Ángeles, et al., eds. *América Latina. Photographs 1960-2013*. París: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Puebla: Museo Amparo, 2013. Impreso.
- Álvarez, María José, y Claudia Gordillo. *Estampas del Caribe nicaragüense*. Managua: IHN-CA-UCA, 2008. Impreso.
- Arellano, Jorge Eduardo, “La fotografía en Nicaragua y sus orígenes”. *Revista de Temas Nicaragüenses* 11.4 (2017): s.p. Web.
- Arias, Arturo. *Taking Their Word. Literature and the Sigs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Impreso.

- Ávalos, Jorge. “Historia del cine y la fotografía en El Salvador | Aproximación a la historia de la fotografía”. Conferencia. Centro Cultural de España, San Salvador. 22 de septiembre 2022. Web.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Massachusetts: The MIT Press, 2008. Impreso.
- Bazin, André. “The Ontology of the Photographic Image”. *What is Cinema?* Vol. 1. Trad. Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. 9-16. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Sobre la fotografía*. Ed. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004. 21-53. Impreso.
- Billeter, Erika. *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid: Lunwerg Editores, Casa de América, 1993. Impreso.
- Brenes-Tencio, Guillermo. “La fotografía en la ciudad de San José (década de 1870). Una contribución documental”. *ESCENA. Revista de las artes* 59.2 (2006): 51-58. Impreso.
- Brodsky Marcelo, Iatã Cannabrava y Martin Parr. “A Note from the Advisory Committee”. *The Latin American Photobook*. Horacio Hernández. New York: Aperture Foundation, 2011. 7. Impreso.
- Burns, Bradford E. *Eadweard Muybridge in Guatemala, 1875. The Photographer as Social Recorder*. Berkeley: University of California Press, 1986. Impreso.
- Cadava, Eduardo, y Gabriela Nouzeilles, eds. *The Itinerant Languages of Photography*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2013. Impreso.
- Castellanos, Alejandro. “Pasajeros en tránsito. La fotografía en los años ochenta” *Revista Tierra Adentro* 105 (2000): 4-8. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.
- Castro, Fernando. “Crossover Dreams. Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea”. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998. 56-94. Impreso.
- Coleman, Kevin. *A Camera in the Garden of Eden. The Self Forging of a Banana Republic*. Austin: University of Texas Press, 2016. Impreso.
- Coleman, Kevin. *Sabían que estaban haciendo historia: La Huelga de 1954 en las fotos de Rafael Platero Paz*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2019. Impreso.
- Cornejo, Kacey. “US Central Americans in Art and Visual Culture”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2019. 1-27. Impreso.
- Cuarterolo Andrea, y Magdalena Broquetas, eds. *La historia de la fotografía en América Latina (siglos XIX y XX)*. Número especial de *FotoCinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 22 (2021). Web.
- Del Vasto, César. *Historia de la fotografía en Panamá, 1870-2005*. Panamá: Imprenta Articsa, 2006. Impreso.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Duganne, Erinna. “The Nicaragua Media Project and the Limits of Postmodernism”. *The Art Bulletin* 100.1 (2018): 146-168. Impreso.
- Duganne, Erina, y Abigail Satinsky, eds. *Art for the Future: Artist Call and Central American Solidarities*. Los Angeles: Inventory Press, 2022. Impreso.
- Eleta, Sandra. “Portobelo”. *Fotografía de Panamá*. Buenos Aires: La Azotea, 1991. Impreso.

- Fabry, Alexis, y María Wills, eds. *Urbes mutantes. Latin American Photography 1941-2012*. Barcelona, Ciudad de México: RM Verlag, S.L., Editorial RM, S.A. de CV, 2013. Impreso.
- Facio, Sara, y María Cristina Orive. *Actos de fe en Guatemala*. Buenos Aires: La Azotea, 1980. Impreso.
- Fernández, Horacio. *The Latin American Photobook*. New York: Aperture, 2011. Impreso.
- Fernández Ordóñez, Martín, y Clara de Tezanos. *Lenguajes de luz: dos siglos de fotografía Guatemala (1844-2018)*. Ciudad de Guatemala: La Fototeca, 2018. Impreso.
- Flores Castellanos, Miguel. *La fotografía de desnudo en Centroamérica: discursos de masculinidad*. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional, 2012. Impreso.
- Foster, David William. *Argentine, Mexican, and Guatemalan Photography: Feminist, Queer, and Post-Masculinist Perspectives*. Austin: University of Texas Press, 2014. Impreso.
- Garzón Díaz, Valia. "Panamá a través de la lente de Emil Herbruger Wheling (1808-1894)". *Mesoamérica* 24.45 (2003): 85-99. Impreso.
- González Palma, Luis. *Luis González Palma*. Ed. María Cristina Orive. Buenos Aires: La Azotea, 2006. Impreso.
- Grandin, Greg. *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Raleigh, NC: Duke University Press, 2000. Impreso.
- Grandin, Greg. "Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism". *Hispanic American Historical Review* 84.1 (2003): 83-11. Impreso.
- Habsbun, Muriel. "Un acercamiento a la fotografía artística y documental en el siglo XXI". Centro Cultural de España, San Salvador, 29 de septiembre 2022. Web.
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2012. Impreso.
- Hernández Hernández, Pablo. "Testimonio y Fotografía. Actos de palabra y actos de imagen". *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – IV*. Eds. Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman. Ciudad de Guatemala: F&G Editores. 2018, 255-268. Impreso.
- Hernández Salazar, Daniel. *So That All Shall Know. Photographs by Daniel Hernández-Salazar*. Ed. Oscar Iván Maldonado. Austin: University of Texas Press, 2007. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Jösch, Andrea, et al., eds. *Sueño de la razón. Fotografía sudamericana*. Vol. I y II. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2013 y 2016. Impreso.
- Kossoy, Boris. "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica". *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Eds. Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora. Austin: University of Texas Press, 1998, 18-54. Impreso.
- Lalvani, Suren. *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. New York: State University of New York Press, 1996. Impreso.
- Leal Ugalde, Juan. "La ejecución de Feliciano Ama: fotografía e historia en la matanza de 1932 en El Salvador". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 40 (2020): s.p. Web.
- Lenman, Robin, ed. *The Oxford Companion to the Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Impreso.

- Levine, Robert. *Images as History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, North Carolina, London: Duke University Press, 1989. Impreso.
- Lippard, Lucy R. "Artists Call: Against US Intervention". *NACLA Report on the Americas* 18.3 (1984): 16. Impreso.
- Marchio, Julie. "(Pos)memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿De un trauma a otro?" *Revista de Historia* 36 (2019): 25-40. Impreso.
- Mendoza, Patricia. "Presentación". *Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*. AA.VV. México, D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía, 1996. 90-100. Impreso.
- Meyer, Pedro. "Tres carabelas rumbo al nuevo milenio". AA.VV. *Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*. AA.VV. Mexico, D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía, 1996. 15-20. Impreso.
- Montealegre, Margarita. *Nicaragua, insurrección y revolución*. Managua: Margarita Montealegre y Aula Propia, 2015. Impreso.
- Montealegre, Margarita, y Martha Flores. *¡Vivas las queremos! Testimonios de violencia contra las mujeres en el Caribe Sur de Nicaragua*. Managua: Global Communities Partners for Good, 2017. Impreso.
- Monteiro, Charles, y Gonzalo Leiva Quejada, eds. *Fotografía en América Latina Contemporánea. Número especial de Artelogie* 7 (2015). Web.
- Morgan, Mario Lewis. "Historia de la fotografía en Panamá, 1839- 1940. Un breve recorrido". *Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio* (2014): 129-140. Impreso.
- Mraz, John, y Ana María Mauad. *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2016. Impreso.
- Pardo Porto, Cristina E. "Mirar, tocar, sentir: Gestos contravisuales en la fotografía contemporánea de Centroamérica, el Caribe y sus diásporas en los EE. UU". Ph.D. Dissertation. The Graduate Center CUNY, 2022. *CUNY Academic Works*. Web.
- Pérez-Ratton, Virginia. "¿Qué región?" *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 22 (2011): s.p. Web.
- Perkowska, Magdalena. "Para que todos los sepan: Poética visual de emoción y disenso del Ángel de Daniel Hernández-Salazar". *Esferas* 7 (2017): 196-203. Web.
- Perkowska, Magdalena. "La invisibilidad del sujeto caribeño en Nicaragua: el caso de *Los hijos del río*, de Fernando Somarriba". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 40 (2020): s.p. Web.
- Rigat, Leticia. "Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía: hacia una definición de la fotografía hecha en Latinoamérica". *Kamchatka. Revista de Análisis cultural* 16 (2020): 447-468. Web.
- Sekula, Allan. "The Body and the Archive". *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Ed. Richard Bolton. Cambridge, MA: MIT Press, 1989: 343-388. Impreso.
- Selejan, Ileana L. "Pictures in Dispute: Documentary Photography in Sandinista Nicaragua". *Photographies* 10.3 (2017): 283-302. Web.
- Selejan, Ileana L. "Women's Work: Photographers of the Sandinista Revolution". *Photography and Culture* 0 (2020): 1-17. Web.
- Tibol, Raquel. "Bases para una metodología crítica de la fotografía en América Latina". *Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*. AA.VV. México, D.F.: Consejo mexicano de fotografía, 1978. 43-46. Impreso.

- Torres, María Dolores G. “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias (1980-2003)”. *Revista de Historia* 17 (2004): 9-34. Impreso.
- Torres, María Dolores G. *Visión de Nicaragua y Centroamérica en el legado de Walter Lehmann: el archivo fotográfico de sus viajes 1907-1909*. Managua: IHNCA-UCA, 2009. Impreso.
- Vargas, Sussy. “Hans Wimmer y el Caribe costarricense”. Conferencia, julio 2020. Web.
- Vargas, Sussy, Ileana Alvarado Venegas y Efraím Hernández. *La mirada del tiempo: historia de la fotografía en Costa Rica, 1848-2003*. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2004. Impreso.
- Villares Ferrer, Mónica. “Hecho en Latinoamérica: La invención de la ‘Fotografía Latinoamericana’”. *Sures* 7 (2016): s.p. Imreso.
- Yas, Juan José de Jesús, y Juan Domingo Noriega. *La Antigua Guatemala*. Buenos Aires: La Azotea, 1990. Impreso.
- Watriss, Wendy, y Lois Parkinson Zamora, eds. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998. Impreso.