

Cuando la fotografía empezó a ser arte

La fotografía en Colombia en la década de los setenta

SANTIAGO RUEDA FAJARDO

Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Bogotá, 2014, 340 págs., il.

EN ESTOS tiempos en los que cualquiera toma imágenes con una facilidad que ya no asombra, conviene recordar, como lo hace el autor de este libro, que la fotografía empezó a ser reconocida como arte a comienzos de la década de 1970 [pág. 119]. Una revisión de las tendencias más destacadas durante dicho decenio en Colombia es lo que ofrece esta recopilación de ensayos derivados de una tesis doctoral. Incluye, además, algunas reseñas biográficas de fotógrafos, una bibliografía y más de ciento treinta imágenes, reproducidas no siempre con la mejor calidad.

Las cinco tendencias que Rueda estudia, por considerarlas predominantes en la época, son la fotografía campesina, la fotografía conceptual, el caso de Fernell Franco y el Grupo de Cali, y la reportería gráfica. El enfoque metodológico se basa en lo que denomina el “modelo autorial”, desarrollado por Beaumont Newhall para su *Historia de la fotografía* (1949), quien se basó en una perspectiva arqueológica enfocada en fotógrafos particulares, que conjugaron en su práctica “arte, humanismo, ciencia y tecnología” [pág. 40].

La observación del acervo fotográfico producido en Colombia durante los setenta, y la consideración del contexto social y político, permiten establecer que la fotografía de asuntos relacionados con el campo fue una de las temáticas predominantes. Rueda sugiere con razón que los conflictos agrarios, el activismo político y la nostalgia por el mundo rural, en medio de una acelerada urbanización, habrían contribuido al desarrollo de una mayor sensibilidad por el mundo rural y sus habitantes, a tal punto que “prácticamente no existió ningún fotógrafo [...] que se resistiera al tema” [pág. 72]. Para favorecer esta argumentación incurre en la generalización indebida de afirmar que no existió fotografía

industrial,

debido a que Colombia careció de un proceso de industrialización significativo, no se puede realmente encontrar material suficiente y de relevancia cultural que permita comprender a cabalidad los modos de ver, representar, interpretar y reflexionar sobre la vida de los trabajadores industriales del país de una manera tan completa como puede hacerse con la fotografía rural. [págs. 74-75]

La aseveración no es cierta. Cabe precisar que Colombia tuvo una industrialización que no fue despreciable, originada de manera principal en Antioquia. Y que fue justamente en esta región donde varios fotógrafos produjeron material “de relevancia cultural” sobre la industrialización y sus efectos, como los casos de Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez, Rafael Mesa, Francisco Mejía, Jorge Obando y Gabriel Carvajal. Ellos dejaron, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, registros visuales del interior y exterior de fábricas y almacenes, captaron el crecimiento urbano y la construcción de obras de infraestructura que son una exaltación del ideal de progreso. También produjeron imágenes del trabajo en las calles y de trabajadores de las fábricas, que fue desempeñado, sobre todo, por mujeres, niños y jóvenes.

Queda claro que por su calidad técnica y estética el retratista más notable de las gentes del campo fue Luis Benito Ramos, cuya excepcional sensibilidad se reafirma en el texto y en las imágenes seleccionadas. Muy oportunas son, asimismo, las consideraciones sobre la obra de Abdú Eljaiek, artista que merecería mayor estudio y reconocimiento; así destaca Rueda la neutralidad, dureza y sequedad de sus retratos:

[...] el trabajo de Eljaiek, en su desnudez, en su neutralidad, en su afán de seca verdad, obedece a ciertos principios estéticos y narrativos que reconocemos en la fuente común de las vanguardias soviéticas, pero que tributan cercanamente en otro cauce, el neorrealismo italiano. [pág. 90]

Distintos eventos en el país comenzaron a incluir fotografías como piezas de arte, algunos museos las aceptaron

en sus colecciones y tuvieron cabida en galerías comerciales. Otra tendencia, menos abundante en ejemplos, pero interesante en sus exploraciones y hallazgos, es la incursión de la fotografía en el arte conceptual. Entre los fotógrafos que indagaron en la vertiente conceptual, Rueda subraya el corto trabajo de Camilo Lleras, caracterizado por la sutileza crítica y cierto humor. Se refiere también a Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia y Beatriz Jaramillo, entre otros.

La sección titulada “Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el Grupo de Cali” resulta ser la más completa y mejor documentada del libro. Como bien se anota, Fernell Franco, quien se inició como mensajero de una casa fotográfica, terminó siendo “uno de los pocos fotógrafos que logró consolidar una trayectoria artística firme durante la década de los setenta” [pág. 170]. Como reportero de diversas publicaciones dio cuenta de los efectos de la violencia en el Valle. Su vinculación con Ciudad Solar, el casi mítico espacio cultural de Cali que combinó almacén de artesanías con taller de artes gráficas, exposiciones y cine club, sería fundamental para desarrollar su inclinación por los motivos urbanos y conformar una estética que compartió con Óscar Muñoz y Éver Astudillo, entre otros. En su primera exposición, denominada *Prostitutas* (1972), Franco dio cuenta de interiores sórdidos y personajes marginales captados con un lenguaje experimental, hecho mediante fraccionamientos, virados al sepia, composiciones inesperadas, iluminación por zonas, sentido dramático y clima misterioso. Estos intereses los desarrollará también en series posteriores como *Interiores*, *Bicicletas* y *billares*, analizadas con atención por el autor, quien identifica antecedentes literarios del movimiento caleño, en la obra de Álvaro Mutis y Andrés Caicedo, cinematográficos con el cine negro, y fotográficos con la obra de estadounidenses como Robert Frank y otros más.

La última sección está dedicada a la reportería gráfica producida en un momento en el que la imagen fija cobró notable importancia en periódicos y revistas ilustradas, como complemento indispensable de las noticias y el

entretenimiento. Eran tiempos en los que los sucesos diarios no se habían industrializado como hoy y la radio era la fuente predominante de información. Buena parte de los fotógrafos que se sumaron a este auge se iniciaron en oficios sencillos (barrendero de un laboratorio, ayudante de cafetería, fotógrafo aficionado dominical, por ejemplo) y se formaron como autodidactas sin aspiraciones artísticas, hasta convertirse en maestros del reportaje fotográfico. Rueda analiza con interés, sensibilidad y apoyo documental el trabajo de Carlos Caicedo, Fabio Serrano, Efraím Cárdenas y Francisco Carranza y subraya, según sus propias palabras, “el antagonismo y las encrucijadas entre cultura élite y cultura de masas, entre las bellas artes y las artes utilitarias, entre prácticas estéticas y prácticas sociales” [pág. 37].

De los treinta años de actividad de Caicedo, reconocido como el más notable reportero gráfico del país, resalta la fotografía deportiva y la atención que prestó a las “urgencias y emergencias cotidianas de la vida ciudadana” [pág. 238], ocurridas generalmente bajo la lluvia en Bogotá. Serrano y Cárdenas, colaboradores de *Cromos*, donde fueron anteceditos por Luis Benito Ramos y Leo Matiz, entre otros, contribuyeron a crear una cultura visual inspirada en exitosos medios extranjeros, como *Paris Match* o *Life*. Carranza, en un principio laboratorista, fue una suerte de militante del “instante decisivo” de Cartier-Bresson y en cierta forma fue seguidor de las enseñanzas de Caicedo.

Mientras ahora la reportería gráfica ha terminado afectada por la televisión y los medios electrónicos, en el decenio estudiado los practicantes destacados adquirieron la categoría de autores. Eran tiempos en los que una buena fotografía era producto del talento, el dominio de la cámara y el estar en el momento preciso como testigo de lo irrepetible. Muchas de estas imágenes deben ser apreciadas hoy como obras de arte que contribuyeron a crear una cultura visual.

Aunque se incluyen varios ejemplos de su trabajo, habría que dedicarles estudios particulares a varios fotógrafos apenas mencionados, como es el caso de Marcos Roda y, en especial, de León Ruiz. Dado el contenido, el

título del libro está sobredimensionado y no habría sobrado agregar un subtítulo que ajuste las expectativas. Por momentos los capítulos tienen desniveles entre sí en cuanto a profundidad y alcance. Ahora que se publica con facilidad casi cualquier cosa, no sobra destacar que los ensayos están bien escritos, ofrecen en su mayoría argumentos serios y, sobre todo, comprensibles. Se trata de un entusiasta estudio que traza las grandes líneas del desarrollo de la fotografía durante una época en la cual se consolidó su valoración como arte, y en la que surgieron artistas que es indispensable recuperar.

Santiago Londoño Vélez