

LOS FESTIVALES DE FOTOGRAFÍA EN IBEROAMÉRICA. MODELOS CONTEMPORÁNEOS DE DIFUSIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

IBERO-AMERICAN PHOTO FESTIVALS. CONTEMPORARY MODELS OF PHOTOGRAPHY IMAGE DIFFUSION

María Dolores Barrena Delgado*

RESUMEN

El modelo de festival como forma de difusión de la fotografía contemporánea se crea en la ciudad francesa de Arlés a partir de 1970 con *Les Rencontres Internationales de la Photographie*. Su exportación a Iberoamérica toma cuerpo en los *Encuentros abiertos* de Brasil en 1989, y se consolida en 1993 con la organización de *Fotoseptiembre* en México. Desde entonces, el número de festivales no ha hecho más que aumentar y diversificar sus propuestas.

Los inicios de este modelo en Iberoamérica, el estado de la cuestión en el que se encuentra su organización, el análisis de las distintas variables que los condicionan y el apunte sobre algunas alternativas son los objetivos del presente trabajo.

PALABRAS CLAVE: Festival de fotografía, difusión del arte contemporáneo en Iberoamérica.

ABSTRACT

A festival conceived as a tool to spread contemporary photography appears for the first time in 1970 in the French city of Arles, with *Les Rencontres Internationales de la Photographie*. Its exportation to Latin America is embodied in the festival *Encuentros abiertos* of Brasil, in 1989, and it later becomes established in 1993 with *Fotoseptiembre* in Mexico. Ever since then, the number of festivals has continuously increased, and their offer has diversified.

The main goals of the present work are to analyse the beginnings of this model of festival in Latin America, to study their organization as well as the different elements that affect them, and to review some of the alternatives that may exist.

KEYWORDS: Photo Festival, Iberoamerican contemporary art diffusion.

Desde el momento en que el arte deja de ser territorio exclusivo de la aristocracia y aparecen nuevos medios de creación como la fotografía, el concepto de exhibición pasa a un primer plano y el público a ser parte integrante e importante de esta creación. El valor cultural que se le otorgaba a la obra de arte se traspa a un valor de exhibición.¹ Y con la irrupción de la fotografía en el panorama artístico, una de las grandes premisas artísticas, la unicidad, desaparece, y, por lo tanto, la posibilidad de visualizar o poseer una obra de arte se magnifica. Es en este momento en el que la difusión se convierte en pieza clave y el coleccionismo deja de ser exclusivo de la clase alta.

En este contexto, el arte contemporáneo, cuyo hito histórico paralelo es la Revolución francesa de 1789, produce no solo un cambio en los modos artísticos sino también una nueva historia de su difusión. En un proceso que venía fraguándose desde la Ilustración y con la razón como criterio de análisis del mundo, las maneras de exhibición del arte comienzan a cambiar sus formas. A las puertas de la Modernidad y el surgimiento de una burguesía estable y poderosa, la sociedad, a la luz de esa nueva razón, exige una mostración del arte más acorde con sus necesidades.

Así, desde aquellos antiguos gabinetes de curiosidades, en los que se amontonaban sin criterio toda suerte de objetos, se pasa a la creación de los *salones* franceses. Más tarde, aparecen las exposiciones, hasta llegar actualmente a un gran abanico de posibilidades: nuevos conceptos de salones, ferias, festivales, bienales, exposiciones permanentes, exposiciones itinerantes o muestrario en galerías y otras opciones algo más arriesgadas.

*Licenciada en Historia del Arte. Doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Calle De los sueños, 37, 1º B. 38006. Santa Cruz de Tenerife. España; Teléfono: +34607997418; Correo electrónico: madobade@hotmail.com

El surgimiento de los *salones*, esto es, de las exposiciones en un sentido similar al que podemos tener hoy en día, por tanto, proviene de cuestiones relacionadas con la Modernidad y con la caída de una serie de valores arquetípicos que habían predominado hasta entonces que, con la llegada de la Ilustración, se precipitan estrepitosamente hacia el fracaso. Nos referimos a los cambios en lo económico, pasando del Antiguo Régimen a un sistema protocapitalista —es decir, los inicios de la producción y el consumo—, y al nacimiento de una nueva clase comercial ávida de relacionarse socialmente. Aparecen así conceptos como el público, la opinión crítica, arte del presente, y un solo lugar de encuentro y confrontación: la exposición. Este es el círculo que cierra la experiencia estética moderna, definida por su andadura propia y, en definitiva, por su autonomía; y es, también, la aportación decisiva del siglo XVIII. Hasta entonces, el arte siempre había sido controlado por grupos de elite a quienes los artistas servían para satisfacer la ostentación de su poder, su riqueza o la defensa de sus valores ideológicos.²

Retomando, la exposición por excelencia del siglo de las luces es el *salon*. En los estatutos de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, en Francia, fundada por Colbert y Le Brun, en 1663, figura, como uno de sus cometidos, organizar ejercicios públicos con los que dar a conocer el trabajo de sus miembros.³ Sin embargo, aunque sus comienzos se fijan en estas fechas, es en 1737 cuando se convierte en anual y, a partir de 1751, en bienal. La institución organizadora continuó siendo la Académie.

Pero lo más importante de estos *salones* fue el público que acudía en masa a ver las exposiciones. Esto supuso, desde luego, el intento más certero de acercamiento del arte a la ciudadanía. Su surgimiento —dejando a un lado los inicios que podemos considerar casos excepcionales— hay que ponerlo en relación con el ansia de difusión cultural propia de esta época.

Más allá de Europa, en 1913, se organiza en Nueva York, *The International Exhibition of Modern Art*, promovida por la Asociación de Pintores y Escultores Americanos. Fue concebida como una gran muestra que más que una presentación intelectual de obras de arte podía considerarse una feria. Cuantitativamente, fueron exhibidas más de 1300 piezas de artistas americanos y europeos con trabajos en pintura, escultura, fotografía y dibujos.

Así pues, el público se convierte, ahora más que nunca, en eslabón clave para entender el arte que comienza a partir del siglo XX. Frente al trabajo individual, es decir, el discurso de la creación unido a la figura del artista, que había predominado hasta entonces, se opone ahora el otro discurso, el de la recepción, incluyendo así no solo el de los creadores, sino también las instituciones, los directores de museos, etc. Poco a poco y a lo largo de la centuria, las exposiciones van pasando de ser pequeños destellos a adquirir una gran importancia. Se vinculan a la figura del comisario que es, en último término, el organizador y responsable de la exposición, el que desde el principio trabaja por y para el discurso intelectual, elige a los artistas y elabora la teoría. Es, en palabras de Anna Maria Guasch, una combinación de diletante, ejecutivo, comunicador, académico y estrella cosmopolita.⁴

Por lo tanto, el público comienza a acercarse a las exposiciones, a tener criterio crítico y a opinar. La exposición se convierte en el fin de la creación artística. En este sentido, la definición de exposición dada por la Real Academia de la Lengua, parece certera: “la presentación pública de artículos de industria o de artes y ciencias, para estimular la producción, el comercio o la cultura”. Esta descripción entrecruza conceptos que llevan a pensar en un buen número de intereses: la crítica puede enmarañarse con los marchantes, galeristas, gestores culturales e instituciones, pero también puede servir de argumento político. La consecuencia puede ser el desplazamiento de flores al desierto sin aparente posibilidad de regreso, aunque no siempre tiene porqué ser así. En cualquier caso, todos estos intereses han ido guiando la historia del arte; y las exposiciones han contribuido a esta misión.

Prueba de ello es la exposición *Art of This Century* de 1942. Fue una iniciativa de la galería homónima situada en el número 30 Oeste de la Calle 57 de Nueva York, cuya propietaria era Peggy Guggenheim. Fue organizada con motivo de su inauguración y el asesoramiento corrió a cargo de Howard Putzel. En ella se expusieron obras de los más destacados abstractos y surrealistas como Alexander Calder, Mark Chagall, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró, Pierre Mondrian, Yves Tanguy o Pablo Picasso. Algunas de las obras que se presentaron las había adquirido Guggenheim durante su estancia en Europa, bajo el consejo de su marido Max Ernst, de su amigo Putzel y de Marcel Duchamp.

Evidentemente, esta exposición, sufragada por uno de los miembros de los Guggenheim incluía *per se* un discurso paralelo inmediato: el apoyo a estos artistas y la incorporación de sus obras en los museos neoyorquinos y por ende, en Estados Unidos.

Pero, una vez instaurada la obligada necesidad de la difusión y el contacto con el público, así como la introducción de artistas de renombre y la creación de un sistema completo compuesto por coleccionistas, críticos, curadores, publicaciones entre otros muchos agentes, los museos parecen ser máquinas con demasiados engranajes como para albergar exposiciones ágiles o correr riesgos. Estas, entre otras cuestiones de tinte algo más sociológicas y económicas, son las razones que justifican el surgimiento de los festivales.

CONCEPTO DE FESTIVAL

El concepto de festival actual se crea especialmente en Francia a partir del que se lleva a cabo en Avignon en 1947 —aunque el término existía en el diccionario de la lengua francesa desde 1830—, y de manera más clara y con más fuerza, al menos en lo que a fotografía se refiere, en los *Rencontres Internationaux de la Photographie d'Arles* en el año 1970. Objetivamente, la definición más correcta es la referida a un evento con cierto grado de organización, que tiene una duración mínima en el tiempo y se celebra de manera regular, donde se presentan trabajos nuevos e innovadores, junto con obras de alta calidad con carga artística reconocida, propiciando una mayor accesibilidad a la cultura por parte de la ciudadanía, teniendo efectos en la creación de nuevos públicos.

Sin embargo, esta definición de tipo académica no resulta suficiente para entender este fenómeno que tan rápidamente ha proliferado y cuyo número ha ido creciendo de manera exponencial. Así, la organización de un festival implica la creación de programas especiales guiados por criterios no menos específicos, la aceleración de la creatividad local en un corto periodo de tiempo y la recepción de las distintas propuestas internacionales; y, en el otro lado de la balanza, la saturación —quizás sea más correcto el término copar que saturar— del público y a la estandarización de los acontecimientos.

Avignon y Arlés suponían ya desde sus inicios la consecución de dos metas primordiales. En primer lugar, la promoción de la cultura y de la fotografía, y en segundo, la colocación de estas ciudades en el mapa y, más concretamente, en el mapa turístico del país. La primera de las intenciones, la de la promoción de la fotografía, fue cubierta ampliamente; Avignon, aunque más fuertemente Arlés con sus *rencontres*, supuso un punto de encuentro fundamental para fotógrafos, galeristas, conservadores de centros y museos, etc. Se utilizaron espacios alternativos para las exposiciones, siendo ésta una de sus innovaciones más interesantes.

En el otro aspecto, en el turístico, se convirtió en un agente de gran importancia. Que una pequeña ciudad albergara esa intensidad creativa y de encuentro, atrajo a tal cantidad de visitantes que el impacto, económico fundamentalmente, fue sencillo cuantificarlo en términos de riqueza.

Algo más tarde, en 1980, se crea el *Mois de la Photo* de París. Este festival, contribuyó a hacer de la ciudad una de las grandes capitales de la fotografía.⁵ Sin embargo, no consiguió todo el ambiente de intercambio y reflexión que se había generado en Arlés, acaso debido a dos cuestiones básicas: por un lado, a las dimensiones de la propia ciudad, y por otro, más importante, a la inexistente participación de artistas internacionales puesto que las exposiciones se basaban en colecciones públicas y privadas de fotógrafos franceses y archivos históricos.

El salto al continente americano sigue, a pesar del éxito conseguido en Arlés, el modelo de París. La ciudad elegida es Houston que, desde 1986 organiza el festival *FotoFest*. Su objetivo, además de la organización de muestras fotográficas de artistas consagrados, fue el de acercar a los fotógrafos al mundo del comisariado y de las exposiciones. Así, se estructuran una serie de actividades innovadoras como *The meeting place* destinadas a la visualización de los proyectos de fotógrafos no tan conocidos.

En la actualidad, los tres festivales continúan organizando nuevas ediciones para 2012, lo que constata el éxito de estos acontecimientos en cuanto a la difusión de la fotografía se refiere y la buena acogida por parte tanto de profesionales y aficionados.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta es la diferenciación de festival con respecto a la bienal. En este sentido, solo el Centro de la Imagen de México, que organiza tanto uno como otro tipo de evento, puede aportar un poco de luz a la definición de ambos términos. En el caso concreto del Centro de la Imagen, los organizadores distinguen entre el festival, aseverando que implica la actuación en varias

líneas de trabajo, como son las exposiciones, la feria y los encuentros; y la bienal, que es la organización de un concurso bianual que tiene como objetivo la selección de autores ganadores para su exposición.

TRASLACIÓN DEL MODELO. LA LLEGADA A IBEROAMÉRICA

Aunque siempre gozó de un muy buen estado de salud, la fotografía en Iberoamérica⁶ —un territorio extremadamente grande que requeriría un análisis más exhaustivo— estuvo marcada desde sus inicios por un carácter retratista y documental. Esto se debe a que los fotógrafos vieron en el paisaje, la sociedad y lo complicado de sus relaciones el tema fundamental de sus encuadres; en muchos casos, la guerra y la confrontación formaron parte del imaginario fotográfico de los artistas, actuando no solo como meros observadores sino también como parte integrante de los conflictos.

Durante la vanguardia, muchos artistas y fotógrafos europeos viajaron a países de Iberoamérica donde sus influencias dejaron una huella innegable. Por ejemplo, la llegada de Tina Modotti a México en 1923, que acompañaba a Edward Weston, provoca el cambio hacia una fotografía directa dejando a un lado el costumbrismo; o con la organización también en México de la *Exposición Internacional de Surrealismo* en 1940, bajo la coordinación de André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen, trasladando el ideario de la vanguardia europea al corazón de Iberoamérica. Sin embargo, la vanguardia fotográfica difícilmente pudo deslindarse del caldo artístico que por aquellos años se vivía, y los muralistas (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Orozco) influyeron enormemente en la temática, una temática de corte documental y reivindicativo, centrada en el suburbio y lo marginal. Esta tendencia ha perdurado en el tiempo y en las imágenes que los fotógrafos iberoamericanos han trabajado. Otro de los iconos preeminentes en la fotografía, especialmente la latinoamericana, es la figura de Frida Kahlo que con sus autorretratos influyó de manera directa en las creadoras, sobre todo, de los años noventa.⁷

En años posteriores, los fotógrafos del continente comenzaron a experimentar con nuevas propuestas, abarcando un buen número de estilos y lenguajes que iban desde el neosurrealismo a lo conceptual. No obstante y a pesar de todo, la fotografía no consiguió asentarse definitivamente como una de las disciplinas de las bellas artes. Y, al contrario de lo acontecido en Europa, en el que las colecciones museísticas se encuentran repletas de fotografías, no puede garantizarse lo mismo para Iberoamérica.

Ante esta falta de inclusión, la realización de festivales y de la creación de centros específicos de la imagen fotográfica se vio como un aliciente para el afianzamiento de la fotografía en los circuitos artísticos y, de hecho, esa es una intenciones primordiales que jalonan una y otra vez las declaraciones para su organización, además de la necesaria creación de un estamento de coleccionistas centrados en la fotografía y, por ende, de galerías especializadas. Es decir, la puesta en valor de la fotografía como un modo más de creación artística y de un sistema acorde con las necesidades de la imagen fotográfica.

ARGENTINA Y LOS ENCUENTROS ABIERTOS

La llegada del modelo de festival a Iberoamérica se produce cuando la Escuela Argentina de Fotografía y la revista *Fotomundo* decidieron organizar, en agosto de 1989 con motivo del 150 aniversario de la presentación del daguerrotipo en la Academia de las Ciencias de Francia, un “encuentro abierto”, que retomaba el espíritu arlesiano de los *rencontres* pero extendiendo su actividad a todo el país. Surgieron así los primeros *encuentros abiertos de fotografía*, con el propósito de crear un espacio de intercambio y comunicación entre fotógrafos de todas las disciplinas, lugares y orígenes, convocados a través de gacetillas en los medios. En 1992 iniciaron su carácter internacional invitando a fotógrafos de otros países; el primero de ellos fue el español Rafael Navarro. A esto le sucedió la instauración de una sección oficial de “país invitado”.

Una de las acciones más importantes que llevan a cabo los organizadores de los *Encuentros Abiertos* fue la cofundación, junto con el *Mois de la Photo* (París) y el *Fotofest* (Houston), en 1998, del *Festival of light*; de ahí, toma su nombre completo. El *Festival of Light* trataba de aunar, bajo la misma denominación y la creación de una red geográfica, los distintos festivales de fotografía que se hacían en ese momento en el mundo.

Los *Encuentros Abiertos* de Argentina son uno de los casos más coherentes dentro de la difusión contemporánea de la fotografía. A la creación de la Escuela Argentina de Fotografía le siguió, como consecuencia lógica, la organización de este evento que trajo consigo durante su andadura la consolidación de algunos de los agentes más importantes del sistema de difusión. A saber: la creación de un público concreto, una red de galerías interesadas en el arte fotográfico y, por lo tanto, cierta actividad comercial, la inclusión —aunque tímidamente— de fotografías en las colecciones museísticas, la incipiente creación de una crítica especializada y la potenciación de la fotografía en sí con la recuperación de figuras históricas como Horacio Coppola y el surgimiento de varias generaciones de nuevos fotógrafos como Santiago Porter, Marcos López, Alessandra Sanguinetti, Esteban Pastorino, Liliana Parra, Pablo Soria, Eduardo Médici entre otros muchos. Tanto unos como otros han sido recuperados a raíz de su exposición en los *Encuentros* por otros países y cotizados en el mercado del arte con pleno derecho.

De periodicidad anual hasta 1998 y bienal desde entonces, su programación abarca, desde sus inicios, varias líneas aunque éstas han ido ampliándose en el transcurso de las sucesivas ediciones. El programa básico lo componen exposiciones oficiales individuales y colectivas de comisarios y fotógrafos nacionales e internacionales, foro de portfolios, talleres, debates y acciones como intervenciones urbanas y proyecciones. Por lo general, la programación y, especialmente, las exposiciones están sujetas a un tema en concreto, así el festival de 2012, que supone la edición número diecisiete, está dedicado a “La Pasión”.

Debido al deseo de integración de la fotografía en los circuitos artísticos nacionales e internacionales, así como el reconocimiento de esta disciplina como una de las bellas artes, los *Encuentros*, a diferencia de sus predecesores —*Les Rencontres d’Arles* y *FotoFest* de Houston— extienden su programación no solo a las ciudades más importantes del país sino que tratan de abarcar más de cuarenta emplazamientos de todas las provincias donde también se realizan talleres y debates, todo ello con el propósito de establecer una plataforma para el lanzamiento de la fotografía argentina.

Una de las cuestiones también importantes dentro de los *Encuentros* es su colaboración con otros centros y festivales de otros países. Ocurre así con el Centro de la Imagen de México que patrocina y organiza exposiciones de fotógrafos mexicanos.

MÉXICO Y FOTOSEPTIEMBRE

La organización de un festival de fotografía de gran importancia en México parecía la consecuencia lógica de una larga tradición que aglutinaba la fotografía como medio de expresión, la riqueza cultural del país y su extraordinaria capacidad para albergar las propuestas y a los artistas de otras latitudes.

En la misma línea que Argentina, Europa y Norteamérica, pero único por su historia fotográfica y cultural, México, irrumpe en la apuesta por la difusión de la fotografía contemporánea con *Fotoseptiembre*, que se inaugura por primera vez en 1993 y cuyo corolario inmediato fue la creación del Centro de la Imagen de México en 1994. Este hecho, desde sus inicios, afianzó definitivamente el asentamiento de este modelo en el país.

El festival se ha caracterizado a lo largo de todas sus ediciones por la agilidad y la diversidad de sus propuestas; ya desde la primera, abarcó un amplio programa de exposiciones, presentaciones de libros, mesas redondas, visitas guiadas, realización de performances, emisiones de radio y televisión, dedicadas a los más diversos aspectos relacionados con las tendencias, temas y técnicas de la fotografía, con el doble propósito de despertar el interés del público en torno a las imágenes y constituirse como un punto de partida para apreciar el estado actual del quehacer fotográfico.⁸ Durante las sucesivas ediciones, el festival ha ido ganando en expansión, internacionalización y colaboración, proponiendo, en 1999, una idea curatorial conjunta de todos los directores de festivales de otros países que llevaba por título *Frontera*.

De las 150 exposiciones de la primera edición, en 1998 pasa a organizar 888, tanto en la capital como en el resto de provincias, e incluso en colaboración con otros países gracias a la red *Festival of light* y, en ese afán de salir fuera de las fronteras mexicanas, el festival cambia su nombre por *Fotoseptiembre Internacional* y lleva a cabo 146 muestras en otros territorios. En la última edición de 2011, los efectos de la crisis económica de 2008 o, quizás cierto criterio de depuración, el número de exposiciones se ha visto reducido a 200. El nuevo impulso fuera de México vino también dado por la convocatoria para el visionado de portfolios y los debates teóricos de figuras de primera línea del

mundo de la fotografía. Fue este hecho el que sembraría el caldo de cultivo para la formación de *Frontera* que, sin embargo, a pesar de su buena acogida inicial no tuvo continuidad en el tiempo.

Fotoseptiembre, de periodicidad bianual y en su empeño por difundir la fotografía, comienza en 2008 una línea de actuación que, junto con el Centro Andaluz de Fotografía (Almería, España), pretendía poner en contacto a las distintas instituciones. Se trata del Encuentro de Centros de Fotografía que, bajo el llamativo título de *Red de Centros de Fotografía* convocó a los directores y directoras de las más importantes instituciones de todo el mundo. En 2011, fue organizado en México.

Otra de las acciones que derivan de este ejercicio colaborativo y que se llevó a cabo en la última edición de 2011 es el proyecto *México-Brasil: zonas de experiencia* o la *Feria Internacional de Libros de Artista* que pretende, una vez más, poner en contacto a las distintas comunidades de fotógrafos aunando los esfuerzos del Centro de la Imagen con el *Festival Internacional de Fotografía de Porto Alegre* en Brasil, otro de los grandes eventos fotográficos de Iberoamérica que viene celebrándose desde 2007.

De esta manera, *Fotoseptiembre* más internacionalizado que nunca, en su última edición, centra sus esfuerzos en cuatro grandes líneas de actuación: el *II Encuentro Internacional de Centros de Fotografía. Futuro presente: la imagen en el siglo XXI*, el *Encuentro México-Brasil. Zona de experiencia*, el *II Feria Internacional de Libros de Artista* y la *Red de la imagen*, que la componen exposiciones en todo el territorio mexicano.

Así, *Fotoseptiembre* supone, según sus organizadores, el evento de este tipo más importante de todo el país.

FOTO>30 DE GUATEMALA

Otra de las apuestas fuertes en Iberoamérica lo constituye *Foto>30* de Guatemala. Un festival que en 2012 acumula ya diez ediciones. Como en el resto de festivales, la propuesta es el debate y la reflexión en torno al lenguaje fotográfico en relación a los distintos temas inherentes a nuestra sociedad.

De cuidada factura y de la misma manera que ocurre en los *Encuentros Abiertos* de Argentina y en Porto Alegre, una de sus aportaciones más interesantes es precisamente esa, la propuesta de un tema que transita por toda la programación y que varía según la edición, así en el año 2009 el asunto fue “Paisaje”, en 2010, “Familia”, y en 2011, “Nación”; en 2012, la tesis que ofrece es “Poder”. De esta manera, no solo fomenta la creación fotográfica sino que también proporciona la plataforma de lanzamiento idónea para el debate explícito de un tema de interés general.

Además, es uno de los grandes ejemplos de colaboración entre instituciones. Está financiado y organizado por la AECI, la Agencia Española de Cooperación Internacional y la mayoría de las exposiciones se organizan en cooperación con consulados, embajadas o institutos, como el Instituto Italiano de Cultura.

A través del trabajo conjunto, este foro, el más importante del país, trata de contribuir al fortalecimiento de la imagen como documento y registro pero, principalmente como medio de expresión.

FESTFOTOPAO, FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA DE PORTO ALEGRE EN BRASIL

En Brasil, uno de los festivales más destacados es el *Festival Internacional de Fotografía de Porto Alegre*. Sus principales líneas de actuación se centran, por un lado, en la consolidación de la fotografía contemporánea brasileña y, por otro, en los diálogos internacionales. A ello hay que sumar la colaboración con otros festivales como ocurre, como ya hemos mencionado, con la *Feria Internacional de Libros de Autor* que co-organiza con el Centro de la Imagen de México, o con el visionado de portfolios con *PhotoEspaña* (Madrid, España).

Otra de sus características es que desde sus inicios, el festival cuenta con la propuesta de un tema que atraviesa la programación tanto en las exposiciones como en el debate teórico. “Familia” fue el elegido para 2011, y, para 2012, “La experiencia colectiva”.

OTROS FESTIVALES

A partir de entonces, el número de este tipo de eventos creados a lo largo de la geografía iberoamericana no ha hecho más que crecer, aunque no siempre con la misma calidad e interés real en la creación fotográfica como los pioneros. La gran mayoría, surgidos a partir del año 2000, responden más a una cuestión de moda que a la relevancia de la imagen fotográfica, aunque algunos han conseguido afianzarse tras la organización de varias ediciones. Tal es el caso de *Fotología, Festival Internacional de Bogotá* que inició su andadura en 2002 y cuya última edición, la séptima, se celebrará en septiembre de 2012; su objetivo es, primordialmente, la formación de públicos y de coleccionistas. Como en *los Encuentros Abiertos* de Argentina, el festival incluye una sección oficial destinada a la promoción de la fotografía de otro país, así como un área específica para creadores colombianos.

De reciente creación es el *FIFV, el Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso* en Chile que cuenta solamente con las ediciones de 2010 y 2011 pero que incluye una interesante propuesta que pretende crear y formar audiencia, y también posicionar la disciplina artística de la fotografía, con un fuerte acento en el desarrollo de los lazos con la comunidad de Valparaíso, (barrios, residentes, universitarios, etc.) y su patrimonio histórico. Para ello, cuenta en su programa, además de con las exposiciones oficiales, con una línea de actuación denominada *Brigada* consistente en llenar la ciudad con copias de bajo coste, de manera que el público se acerca a la fotografía casi sin quererlo; la calle se convierte así en lugar de encuentro individual con la experiencia colectiva.

En 2012 se crea el *Primer festival internacional de fotografía en México, Photofest 2012 Querétaro*, que retoma el espíritu documentalista de la creación fotográfica centrandolo su programación en el fotoperiodismo, quizás para cubrir específicamente la parcela dejada por *Fotoseptiembre Internacional*.

CUESTIONES GENERALES

En todos ellos, los propósitos suelen ajustarse a los parámetros típicos: afianzamiento de la imagen fotográfica en los circuitos artísticos, la creación de públicos y de una crítica especializada, el fomento del coleccionismo y el intercambio cultural.

En los últimos tiempos la colaboración entre festivales parece ser más asidua y constante. Tal es el caso, por ejemplo de *Fotoseptiembre* y el *Festival Internacional de Fotografía de Porto Alegre* en Brasil o, de este último y *PhotoEspaña* (Madrid, España) con *Foto>30* de Guatemala, etc. En ellos se organizan visionados de portfolios o, incluso, exposiciones que forman parte de la programación oficial del festival invitado.

En general, la inclusión de un artista en un festival lo legitima dentro de los circuitos artísticos, y por lo tanto, es necesario ajustar propuestas, reformular estrategias y exacerbar los criterios de selección de obra y participación de espacios. Y, si bien en muchos casos algunos de los fotógrafos han trascendido su entorno, como puede ser el caso de Marcos López o Luis González de Palma entre otros, los festivales en sí han ido perdiendo energía según han ido proliferando.

En este contexto, puede asegurarse que de un afianzamiento inicial con las propuestas de los *Encuentros Abiertos* de Argentina o *Fotoseptiembre* como modelo de difusión de la fotografía y encuentro entre profesionales, cuyas consecuencias eran en muchos casos la creación de escuelas y centros de fotografía profesionales con larga duración en el tiempo y trayectoria reconocida, se ha pasado a un modelo mucho más banal que, a pesar de incluir propuestas de cierto interés, tiene escasa repercusión.

Aunque los ejemplos citados demuestran un gran compromiso con la difusión de la fotografía, en la mayoría de los casos las programaciones repiten un modelo común sin apenas innovación, esto es, exposiciones, algún taller o debate y proyecciones. Lo supérfluo de sus actuaciones puede constatarse no solo en la práctica sino también en otros indicadores algo más sutiles pero sumamente elocuentes. Se trata de la propia difusión del festival y del marketing que de éste se realiza. Un vistazo rápido a sus páginas en Internet, algunas ni siquiera públicas a un mes vista del comienzo del festival, pone de relieve lo escuetas que son y lo poco adaptadas a las posibilidades actuales como las Web 2.0.; este es el caso de *Fotología 7* de Bogotá. También se encuentran numerosos casos en los que ni siquiera se incluyen ediciones pasadas; y sorprende que otros ni siquiera disponen de página web propia, como ocurre con la *Bienal Fotográfica en Baja California* que organiza, en 2012, su octava edición.

Otra de las señales de lo vago de ciertas propuestas es el paupérrimo cuidado por el diseño de la imagen; en muchos de estos eventos, la imagen del festival apenas alude a la creación fotográfica, e incluso un buen número de ellos la llevan, simplemente, a una tipografía poco elaborada.

Pero lo más importante es la inexistencia de un registro duradero de lo acontecido en el festival, es decir, la edición de un catálogo tanto de las exposiciones organizadas como de los textos teóricos surgidos a partir de encuentros, debates o visionados.

Sin embargo, es de valorar el hecho de que en Iberoamérica se hayan sucedido y jalonado en el tiempo la creación de estos eventos desde los años ochenta, teniendo en cuenta que en Estados Unidos, exceptuando el *FotoFest* de Houston, habría que esperar hasta el año 2008 para asistir a la primera edición del *NY Photo Festival* en una ciudad tan importante tan aparentemente cosmopolita y artística.

Como conclusión, y a la vista de lo analizado, los festivales de fotografía suelen, por lo general, ser grandes cajas de resonancia del pasado, presente y futuro de la creación fotográfica. Después de su celebración pueden recogerse principalmente dos consecuencias: que el festival se diluya en el tiempo y no tenga ninguna repercusión, o que este se estabilice y consiga continuar con la dinámica y el nivel expositivo y teórico previsto, como ha ocurrido especialmente con los *Encuentros Abiertos* de Argentina y el *Fotoseptiembre* mexicano, creando así todo un sistema fotográfico en el que intervienen tanto artistas como galería, curadores, instituciones, críticos y, por supuesto, el público.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLIDO GANT, M. L. (2002). "Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente", en *Antigrama*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, núm. 17, pp. 113-126.
- BENJAMIN, W. (1955). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, pp. 91-110.
- CASTELLOTE, A. (2003): *Mapas abiertos*. Barcelona: Lunweg, p. 20.
- CASTELLOTE, A. (2006). "Los festivales de la fotografía", en *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, pp. 21-28.
- GUASCH, A. M. (2003). (Coord.). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 28.
- GUASCH, A. M. (2009). *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 13.

NOTAS

¹ BENJAMIN (1955), pp. 91-110.

² GUASCH (2003), p. 28.

³ GUASCH (2003), p. 29.

⁴ GUASCH (2009), p. 13.

⁵ CASTELLOTE (2006), pp. 21-28.

⁶ BELLIDO GANT (2002), n.º. 17, pp. 113-126.

⁷ CASTELLOTE (2003), p. 20.

⁸ Información obtenida de la Memoria 1995-2000 del Centro de la Imagen (México).