

Juanita Solano Roa

Universidad de los Andes, Departamento de Historia del Arte,
Colombia

Juani-so@uniandes.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-2160-1791>

¡Cuidado, fotógrafas en acción!: el Frente Fotográfico, y el poder de lo colectivo en la fotografía colombiana

Resumen: Este artículo analiza el trabajo del Frente Fotográfico, el primer colectivo de mujeres fotógrafas formado en Colombia, integrado por Mónica Herrán, Mercedes Sebastián, Karen Lamassonne, Sylvia Patiño y Beatriz Torres. Partiendo de la omisión histórica de las mujeres en la fotografía colombiana, el texto examina el papel del Frente dentro de esta narrativa. A través de una revisión histórica de su recorrido, de la producción visual de sus integrantes y del concepto de lo colectivo en la práctica fotográfica, se ofrece un primer acercamiento al impacto del grupo en la configuración del campo fotográfico en Colombia, especialmente en lo que respecta a la participación de mujeres. El artículo sostiene que, mediante el trabajo colectivo, estas fotógrafas no solo visibilizaron sus propias propuestas artísticas, sino que también generaron espacios para difundir el trabajo de otras fotógrafas colombianas activas en la década de 1980, tanto a nivel nacional como internacional. Basándose en las nociones teóricas de lo colectivo propuestas por Ariella Azoulay y Daniel Palmer, se argumenta que fue precisamente esta dimensión colaborativa la que permitió expandir los límites del medio y consolidar una red de apoyo y visibilidad para las mujeres en la fotografía.

Palabras clave: Fotografía, Colombia, mujeres, colectivo, visibilidad

Abstract: This article analyzes the work of the Frente Fotográfico, the first collective of women photographers formed in Colombia, composed of Mónica Herrán, Mercedes Sebastián, Karen Lamassonne, Sylvia Patiño, and Beatriz Torres. Starting from the historical omission of women in Colombian photographic history, the text examines the role of the *Frente* within this narrative. Through a historical review of the group's trajectory, the visual production of its members, and the concept of collectivity in photographic practice, the article offers an initial approach to the group's impact on the shaping of the photographic field in Colombia, particularly regarding women's participation. The article argues that through collective work, these photographers not only made their own artistic proposals visible but also created spaces to promote the work of other Colombian women photographers active during the 1980s, both nationally and internationally. Drawing on theoretical notions of collectivity proposed by Ariella Azoulay and Daniel Palmer, it demonstrates that it was precisely this collaborative dimension that allowed the expansion of the medium's boundaries and the consolidation of a support and visibility network for women in photography.

Keywords: Photography, Colombia, women, collective, visibility

iCuidado, fotografías en acción!: el Frente Fotográfico, y el poder de lo colectivo en la fotografía colombiana

Juanita Solano Roa

“iCuidado! “Fotógrafas en Acción” es el título del artículo publicado el 30 de octubre de 1986 en el periódico *El País* de Cali (Colombia), en el que se relata la intención de cuatro fotógrafas de formar un colectivo compuesto exclusivamente por mujeres. El artículo aborda una muestra organizada en la galería La Tienda, que tuvo lugar en octubre de ese mismo año, en la cual presentaron su trabajo colectivamente por primera vez Mónica Herrán, Sylvia Patiño, Beatriz Torres y Mercedes Sebastián. La quinta integrante de este grupo, que más tarde recibiría el nombre de Frente Fotográfico y se convertiría en el primer colectivo fotográfico en Colombia integrado solo por mujeres, se uniría al grupo unos meses después. Ella es Karen Lamassonne.

Según relata la fotógrafa española Mercedes Sebastián, el Frente Fotográfico nació la noche de la inauguración de la exposición en La Tienda.¹ Sin embargo, Mónica Herrán recuerda que fue en su casa en Cali, durante una noche en la que, junto a Sebastián y Lamassonne, decidieron formar el colectivo.² Lo cierto es que la comunidad que daría origen al Frente ya venía tomando forma. Apenas tres meses antes, en agosto de 1986, las cinco futuras integrantes habían coincidido en *La Mujer en el Arte*, una muestra colectiva de pintura y fotografía organizada por la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Cali en la Sala de Exposición de la Biblioteca del Centenario, en el marco de los festejos de los 450 años de la ciudad.³ Lamassonne participó con pintura, coherente con su práctica interdisciplinar, mientras que Sebastián, Patiño, Torres y Herrán lo hicieron con fotografía. Fue precisamente de ese tejido de encuentros y afinidades compartidas que nació el Frente, un colectivo con dos objetivos

principales: primero, “recuperar el sentido de la fotografía”, tal como lo expresó Sebastián en un texto sobre el Frente, y segundo, “aportar cada una algo para las demás”.⁴ En otras palabras, trabajar colectivamente. Estos dos objetivos tenían como eje la promoción y difusión de la fotografía dentro de los circuitos del arte, algo que, desde finales de la década de los setenta, comenzó a darse tímidamente en Colombia, principalmente bajo la figura de Fernell Franco, quien, como veremos, también tuvo influencia y cercanía con este grupo. El Frente se dedicó activamente a promover el trabajo fotográfico, no solo de sus integrantes, sino también de un amplio grupo de fotógrafas y fotógrafos, a través de los circuitos de la izquierda internacional. Aunque este colectivo estuvo activo solo por un año, la producción fotográfica de estas artistas ha tenido un alcance más amplio: desde el desarrollo de las carreras individuales de algunas de ellas – como es el caso de Karen Lamassonne y Mónica Herrán, quizá las dos artistas más conocidas del grupo – hasta la organización de exposiciones internacionales, como la muestra *Fotografinnen aus Kolumbien*, llevada a cabo en Alemania Oriental en 1988.

Teniendo como punto de partida la omisión de las mujeres en la historia de la fotografía en Colombia, en este artículo reflexiono sobre el rol del Frente Fotográfico dentro de esta narrativa. El lugar de enunciación de la fotografía en Colombia ha sido altamente androcéntrico, como lo demuestran las pocas compilaciones que abordan este tema en el país. La primera publicación sobre fotografía en Colombia se lanzó en 1983. Este trabajo, titulado *Crónica de la fotografía en Colombia* y escrito por Marcos Roda, Roberto Rubiano y Juan Carlos Rubiano, no incluye el trabajo de ninguna mujer.⁵ Unos meses más tarde ese mismo año, se publicó la antología más completa hasta ahora hecha sobre fotografía en Colombia. Escrita por Eduardo Serrano, esta investigación acompañó la exposición del mismo nombre *Historia de la Fotografía en Colombia* llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.⁶ El libro de Serrano, una publicación de 333 páginas con 614 imágenes, incluye solamente a ocho fotógrafas y cuatro fotos de dos de ellas: una de la santandereana Amalia Ramírez de Ordoñez, considerada la primera fotógrafa en Colombia, y tres de Hermi Friedmann, una austriaca radicada en Colombia en los años treinta.

A pesar de que se podría pensar que el papel de las fotografías en la segunda mitad del siglo XX ha sido objeto de mayor estudio, lo cierto es que gran parte de lo escrito al respecto tiende a ser más descriptivo que analítico. En la segunda parte del proyecto de Serrano, *Historia de la fotografía, 1950-2000*, se incluyen más imágenes realizadas por mujeres, pero sin un análisis crítico ni riguroso de sus obras.⁷ Es importante señalar que el trabajo de todas las integrantes del Frente es mencionado en esta recopilación. No obstante, la brecha entre la cantidad de hombres y mujeres representados en el libro sigue siendo considerable. En otras publicaciones, salvo algunos artículos en revistas culturales –como los escritos por Halim Badawi para *Arcadia*, luego recopilados en su libro *Historia Urgente del Arte en Colombia*– y los estudios de Santiago Rueda Fajardo sobre el conceptualismo fotográfico y el trabajo individual de algunas fotógrafas como Patricia Bonilla y Zoraida Díaz, la investigación académica sobre las mujeres en la fotografía colombiana sigue siendo escasa y fragmentaria.⁸ Hay, sin embargo, señales de que esto está comenzando a cambiar. A inicios de 2026 se publicaron dos nuevos libros dedicados a mujeres fotógrafas en Colombia: uno sobre Hermi Friedmann, escrito por Ximena Bernal Castillo, y otro sobre Alicia Chamorro, probablemente la primera fotoperiodista en Colombia, con una investigación de Adriana Díaz.⁹

Esta ausencia no es simplemente un problema de invisibilidad o de falta de archivo, es decir, no se resuelve únicamente sumando nombres de mujeres a los catálogos existentes. La marginalización de las mujeres en la historia de la fotografía está estructuralmente ligada a la manera en que esa historia ha sido construida: a través de categorías heredadas de la historia del arte como la autoría individual, la unicidad de la obra y la autonomía estética, categorías que, paradójicamente, la fotografía misma pone en crisis.¹⁰ Es precisamente esta tensión la que hace del caso del Frente Fotográfico un objeto de estudio especialmente revelador: un colectivo cuya lógica de funcionamiento –basada en la colaboración, la circulación y la visibilidad compartida antes que en la producción individual– resulta invisible o “menor” bajo los criterios con los que tradicionalmente se ha escrito la historia del

medio. Recuperar su historia no es entonces solo un gesto de inclusión, sino una oportunidad para repensar los términos mismos con los que se narra la fotografía en Colombia.

A través de una revisión histórica del recorrido del Frente Fotográfico, de la producción visual de las fotografías y de un análisis de lo que significa lo colectivo en la fotografía, propongo un primer acercamiento al trabajo de un grupo que fue fundamental en la conformación del campo fotográfico en el país, particularmente para las mujeres activas en este medio. Mi tesis es sencilla: el Frente Fotográfico hizo uso del poder de lo colectivo, no para crear obras de manera conjunta, sino para promover tanto su trabajo como el de otras fotógrafas tanto a nivel nacional como internacional convirtiéndose así en una plataforma para la visualización del trabajo fotográfico de las mujeres en Colombia en la década de los ochenta.

Este trabajo toma como base teórica las relaciones establecidas entre colaboración y fotografía propuestas por Ariella Azoulay y un grupo de investigadoras,¹¹ y el trabajo de Daniel Palmer. En su libro *Photography and Collaboration*, Palmer propone “el acto fotográfico como inherentemente dialógico y, por lo tanto, siempre potencialmente colaborativo”.¹² En la introducción de su libro Palmer presenta las diferentes maneras en las que se ha entendido o borrado el sentido de la colaboración en la fotografía: desde la colaboración por parte de hermanos y familiares –los hermanos Doug y Mike Starn o Jane y Louise Wilson o Edward Weston y su hijo Brett–, pasando por el trabajo colaborativo de múltiples parejas –Man Ray y Lee Miller o Robert Rauschenberg y Susan Weil o Bernd y Hilla Becher–; hasta el trabajo realizado por los trabajadores “invisibles” del laboratorio fotográfico como el de quienes revelan y retocan las imágenes, que no sobra decir que para el caso del siglo XIX, eran muchas veces mujeres. Sin embargo, su argumento se centra en pensar la colaboración fotográfica no solo como coautoría, sino también a través de la relación entre los fotógrafos y sus sujetos retratados, y entre las fotografías y los espectadores.¹³ También cuestiona la manera en la que la colaboración ha sido recientemente un tema importante en investigaciones relacionadas al arte contemporáneo pero en casi todas ellas, la

fotografía no entra a ser parte de la discusión, siendo este medio el más utilizado por los artistas para registrar o crear sus obras.

Palmer plantea además la noción de la colaboración fotográfica basada en la comprensión del medio a partir de su fragmentación. Inspirado por las preguntas de Geoffrey Batchen sobre el lugar de la imagen fotográfica, Palmer pone sobre la mesa cuestiones como cuál es el autor de una fotografía impresa veinte años después de su toma, cuyo negativo pudo haber sido revelado por otra persona, y la fotografía tomada por el artista “firmante”. Como lo apunta Batchen la fotografía es “una empresa colectiva extendida a lo largo de un periodo considerable”¹⁴ y por lo tanto las nociones de autoría tomadas de la historia del arte y promovidas por el mercado, no aplican tan claramente a la hora de estudiar este medio.

Por su parte, para Azoulay, el evento fotográfico es en sí mismo un acto colaborativo, ya que depende de otros, se hace con otros y se presenta a otros.¹⁵ Más allá de la construcción de grupos colectivos en los que se crea una obra de manera grupal, la fotografía en sí misma es ya una práctica colaborativa. Para Azoulay, la colaboración es además “un arma en manos de un régimen político opresor, pues se pasa de una suposición [...] a una decisión sobre el actuar con o sin los demás”.¹⁶ En otras palabras, el evento fotográfico no es solo un agente de lo colaborativo, sino también un acto político. En este sentido, la propuesta de entender la fotografía como un evento colaborativo desmantela la idea del medio ligado al fotógrafo como un genio masculino y solitario, y propone la comprensión de la fotografía como un proceso amplio en el que intervienen múltiples actores a través del tiempo.

En 2024, Azoulay, junto con un grupo de investigadoras, publicó el libro *Collaboration: A Potential History of Photography*.¹⁷ En él, expanden la tesis anunciada anteriormente por Azoulay. El libro plantea la idea de que la fotografía es ontológicamente colaborativa y aplica esta propuesta desde diferentes perspectivas que van desde lo cohesivo hasta lo democrático. De la misma manera en que el Frente Fotográfico nace de una exposición colectiva, el libro nace a partir de una investigación y exposición que organizaron primero Azoulay y las fotógrafas Wendy Evald

y Susan Meiselas junto a un grupo de estudiantes de postgrado en Aperture en 2013.¹⁸ En la introducción del libro, titulada “[Notes] Toward a Manifesto”, las autoras invitan a los lectores a colaborar y a pensar la fotografía bajo la siguiente premisa: “Acompañarnos a reflexionar sobre la colaboración como condición de la fotografía y a experimentar con sus significados”.¹⁹ Este artículo responde a esta invitación. Dentro de la multiplicidad de proyectos incluidos en el libro, ninguno se ocupa de pensar la fotografía como un medio catalizador para la promoción del trabajo fotográfico realizado por otras fotógrafas profesionales y sobre el que no ejercieron ningún tipo de influencia, como lo harán las integrantes del Frente.²⁰ En este sentido, este artículo no solo toma como punto de partida la idea de colaboración como la condición más básica de la fotografía planteada por Azoulay y su grupo de investigadoras, sino que la amplía.

Entre lo colaborativo y lo individual: ¿Quiénes conformaron el Frente Fotográfico?

Dado el escaso conocimiento sobre la historia de la fotografía en Colombia en general, y sobre las mujeres fotógrafas en particular, inicio este artículo con una breve introducción al trabajo de cada una de las integrantes del colectivo. Aunque esto pueda parecer contradictorio, presentó sus trayectorias de manera individual porque, a diferencia de otros colectivos donde la noción de autoría se diluye en la colectividad, las integrantes del Frente nunca produjeron obra de manera conjunta, ni definían colectivamente los temas o los lenguajes de su trabajo. Como recuerda Sylvia Patiño, “no nos reuníamos mucho a ver qué temas íbamos a trabajar. Cada una llegaba con lo suyo”.²¹ El proceso de selección de obras era igualmente individual: cada fotógrafa escogía lo que quería presentar y lo llevaba al grupo. “Cada una seleccionaba sus obras y luego las mostraba en el grupo. Nos reuníamos a eso”, recuerda Beatriz Torres.²² El propósito del colectivo estaba más vinculado con la idea de impulsar ciertas ideas de manera grupal, y menos con la disolución de la autoría, una tendencia que se consolidaría una década más tarde en el arte contemporáneo con lo que Maria Lind identificó como el “giro colaborativo”.²³ Lo que el grupo compartía no

era una metodología de producción sino un intercambio intelectual sostenido y una plataforma de visibilidad construida colectivamente: se discutían las obras, se hablaba de estética y de teoría de la imagen, se compartían libros y se transmitían de voz en voz las novedades del campo internacional que cada una traía de sus viajes.²⁴ Era, en palabras de Karen Lamassonne, una “comunidad de mujeres” unida por la amistad y por un propósito estratégico compartido. Como señala Beatriz Torres, “sabían que juntas podían lograr más cosas. El solo hecho de exponer en la Tertulia lo demuestra, pues no era fácil exponer ahí”.²⁵

La distinción entre colaboración fotográfica y colectivo artístico es fundamental, porque permite separar dos dimensiones que este artículo analiza de manera complementaria pero diferenciada: por un lado, la colaboración inherente a la práctica fotográfica individual de cada una de estas artistas –en el sentido propuesto por Azoulay y Palmer–; y por otro, la decisión colectiva de agruparse como estrategia de inserción en el campo. En las secciones que siguen, esa dimensión colaborativa aparece de formas diversas y específicas en cada caso: en Sebastián, a través de la relación con el sujeto ausente cuyo espacio íntimo retrata, y con el espectador que completa la imagen proyectando su propia lectura; en Patiño, a través del material regalado por el fotógrafo Francois Dolmetsch que se convierte en condición de posibilidad de la obra, y de la asistencia necesaria para realizar algunas de sus obras; en Torres, a través de la negociación con las comunidades que fotografía, ese vínculo previo a la toma que hace posible la imagen; en Lamassonne, a través de la red de amigos que posan con confianza y del espectador convertido en voyeur involuntario; y en Herrán, a través del aprendizaje técnico con Fernell Franco y de la red de gestión y difusión que construyó junto a su esposo Pedro Alcántara. En todos estos casos, la colaboración no es un añadido a la práctica fotográfica sino, como sostienen Azoulay y Palmer, su condición más básica. Comprender qué traía cada una al grupo –sus lenguajes, sus redes, sus formas de entender el medio– es comprender por qué el Frente fue algo más que la suma de sus partes.

Mercedes Sebastián fue una artista española que se estableció en Cali en 1971.²⁶ Estudió Artes Aplicadas e Ingeniería Técnica Superior

en Barcelona y se trasladó a Colombia tras casarse con el fotógrafo Johny Rassmussen. A partir de 1982, comenzó a trabajar la temática del bodegón fotográfico como una forma de adentrarse en el mundo afectivo de las personas a través de sus objetos. Me atrevo a afirmar que sus fotografías de esta época buscaban proponer una nueva interpretación del retrato –uno de los temas más recurrentes en la fotografía– mediante la evasión del rostro y del cuerpo del retratado. Sebastián afirmaba: “no tengo mano para pintar, entonces dibujo con luz, atrapé las imágenes de hoy y a través de ellas descubro a los que las poseen”.²⁷ En fotografías como *La Preparación*, es posible observar esta intención (**Fig. 1**). La imagen enmarca un espacio doméstico e íntimo: una mesa junto a una ventana con objetos de tocador –un pintalabios abierto, una peinilla, unos polvos para la cara– que aluden a un sujeto ausente que se prepara para un encuentro. Son obras que revelan el espacio privado de alguien que no se nos muestra explícitamente: un sujeto ausente cuya presencia, sin embargo, es condición de existencia de la imagen.



Fig. 1. Mercedes Sebastián, *La preparación*, fotografía a color, 1986.

En la obra de Mercedes Sebastián, el color ocupaba un lugar central, y comenzó a experimentar con él más intensamente a partir de 1981. Lamentablemente, no contamos con suficientes imágenes para apreciar plenamente su trabajo como colorista, una característica que ha sido destacada en diversos artículos de periódico de la época, así

como en entrevistas que he leído y realizado a sus colegas del Frente. La introducción del color en la fotografía artística era aún reciente en la década de los ochenta. Históricamente, su uso había estado vinculado a la fotografía comercial, lo que llevó a muchos fotógrafos que se consideraban artistas a evitarlo. En palabras de Michel Frizot, “el color no se piensa”, es decir, la fotografía a color no evocaba una reflexión intelectual y, por ende, no se consideraba parte del ámbito artístico.²⁸ A pesar de que la técnica de la fotografía a color se perfeccionó en los años treinta, no fue sino hasta la década de los setenta que comenzó a ser reconocida como un medio legítimo dentro del campo de la fotografía artística.

En Estados Unidos, por ejemplo, la fotografía a color ganó reconocimiento con la exposición *William Eggleston's Guide*, curada por John Szarkowski en 1976 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). En el caso de Colombia, este proceso no ha sido tan claramente documentado, pero me atrevo a afirmar que el reconocimiento de la fotografía a color en el ámbito artístico comenzó en la década de los ochenta, precisamente con el trabajo de fotógrafas como Beatriz Jaramillo, quien obtuvo el primer puesto en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales (1980) con su serie *Zócalos*, así como con las obras de Becky Mayer, Patricia Bonilla y la propia Mercedes Sebastián.

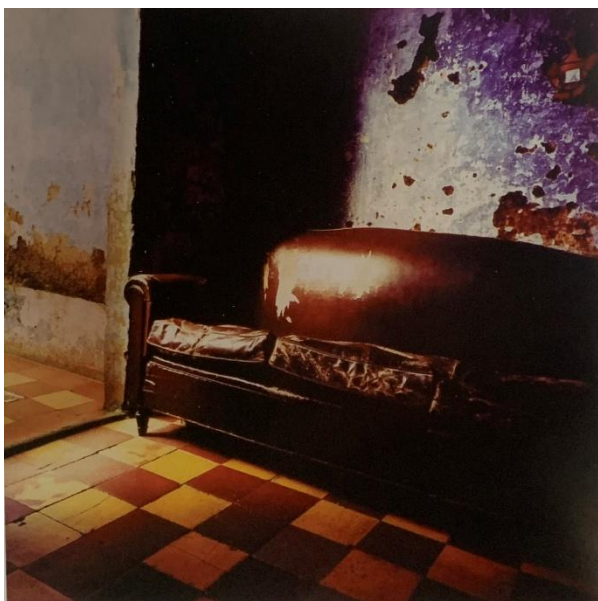


Fig. 2. Mercedes Sebastián, *Sofá*, fotografía a color, 1985.

En una de las pocas fotografías de la década de los ochenta de Sebastián que he logrado

rescatar, *Sofá*, el color juega un papel fundamental. La imagen muestra un espacio desolado donde un sofá de cuero desgastado se convierte en el protagonista (Fig. 2). La paleta cromática contribuye a la creación de una atmósfera cálida: los tonos rojizos y amarillos en la parte inferior contrastan con el violeta saturado de la pared del fondo, cuyo deterioro es evidente. Es precisamente a través de esta construcción atmosférica que Sebastián logra transmitir un sentimiento de abandono, pero también de calidez. La fotografía nos invita a preguntarnos por las personas que habitan los espacios que retrata: ¿Quiénes son? Esta reflexión, en apariencia simple, señala la colaboración inherente en la creación e interpretación de sus imágenes. Sin los espacios moldeados por estas otras personas, las fotografías de Sebastián no existirían. Al omitir al sujeto retratado, la fotografía se vuelve un campo abierto a la interpretación. El espectador completa la imagen con su propia lectura, convirtiéndose en un participante activo en su significado –lo que Azoulay llamaría el evento fotográfico en su sentido más amplio–.²⁹

Sylvia Patiño fue otra de las integrantes del Frente. Inició su carrera realizando foto fija para cortos y largometrajes filmados en Bogotá durante la década de los setenta. Tras esta experiencia, decidió trasladarse a Nueva York para estudiar fotografía, tomando cursos en NYU y SUNY con el objetivo de convertirse en reportera gráfica. A su regreso a Colombia, trabajó durante aproximadamente un año en el periódico *El Tiempo*, convirtiéndose probablemente en la primera mujer reportera gráfica del diario. Posteriormente, se estableció en Cali, donde continuó su labor como fotorreportera, pero también comenzó a desarrollar un trabajo mucho más experimental. Un ejemplo de esta etapa es *Autorretrato*, una fotografía de gran formato en la que utilizó la técnica del fotograma para representarse a sí misma (Fig. 3). Para lograr esta imagen, Patiño tuvo que exponer papel fotográfico de gran formato a una fuente de luz, colocando su cuerpo y diversos objetos directamente sobre la superficie fotosensible. De este modo, las siluetas de cada elemento quedaron impresas y se revelaron posteriormente. Su trabajo recuerda inevitablemente la colaboración entre Robert Rauschenberg y su esposa Susan Weil, quienes en 1951 convirtieron su pequeño apartamento

en Nueva York en un cuarto oscuro para crear fotogramas en cianotipo a tamaño real, utilizando el cuerpo de Weil.³⁰ Fue durante este periodo de experimentación cuando Patiño se unió al Frente. Ella misma relata que no conocía a ninguna de las otras fotógrafas del colectivo y que ingresó al grupo por invitación de Mercedes Sebastián.



Fig. 3. Sylvia Patiño, *Autorretrato*, fotograma, 1988.

El trabajo de Patiño en este periodo se inscribe claramente en la tendencia internacional que ha sido denominada “fotografía plástica”,³¹ “fotografía experimental” o incluso “postfotografía” aunque este último término aún no tiene una definición completamente establecida.³² Estas categorías comparten una redefinición del medio bajo nuevos parámetros, en los cuales la fotografía, mediante la intervención de otros lenguajes como el dibujo, la pintura y la escultura, así como mediante manipulaciones propias del proceso fotográfico, comenzó a cuestionar su supuesta relación objetiva con el referente. En este contexto, la experimentación plástica con

el medio se convirtió en el principal eje de investigación fotográfica.

En otra de las fotografías producidas por Patiño durante este periodo, en la que se observa la imagen de un pescado visto de lado, la artista no sólo explora el gran formato –al que tenía acceso por primera vez–, sino también los efectos visuales generados por el uso de papel fotográfico caducado, un material que había recibido como obsequio del también fotógrafo François Dolmetsch (**Fig. 4**). En esta imagen se percibe un distanciamiento de la mirada objetiva tradicional de la fotografía, al dotar al pescado de una cualidad casi pictórica. La composición revela una construcción visual que evoca brochazos, en los que la intervención de la fotografía es evidente y expone la fotografía como un constructo. El crítico Miguel González comenta sobre la obra de Patiño que sus resultados “han pasado de usar el laboratorio y el revelado como medios comunes, a ser agentes experimentados donde lo accidental e imprevisible son los móviles mayores”.³³ Sin embargo, más allá del carácter experimental de la imagen, el papel caducado de Dolmetsch introduce otra dimensión de análisis: la colaboración. El material básico de la obra proviene de una red de amigos y, en última instancia, de colaboradores en un sentido amplio. Este gesto resalta la importancia de los intercambios dentro del circuito artístico, en el que los recursos compartidos se convierten en parte del proceso creativo.³⁴

La tercera integrante del Frente fue Beatriz Torres, quien nació en Armenia (1948), pero se radicó en Cali desde 1977. Su formación profesional fue realmente como abogada, pero después de 1984 abandonó el derecho y desde entonces se dedicó a la fotografía. Su obra podría calificarse como de carácter documental. Tal y como vemos en sus imágenes, su atención se fijó en la documentación de la comunidad campesina y, sobre todo, de los niños en las zonas rurales del país (**Figs. 5 y 6**). Sus fotografías son retratos en blanco y negro que capturan, siguiendo la tradición humanista de la fotografía documental, retratos de una comunidad altamente afectada por el contexto socio-político del país, pero siempre vista desde la infancia.



Fig. 4. Sylvia Patiño, *Sin Título*, fotografía en gelatina de plata sobre papel caducado, 1989.



Fig. 5. Beatriz Torres, *Sin título*, fotografía en gelatina de plata, ca. 1988.

En imágenes como la (**Fig. 5**), en la que se ve a una mujer campesina con una niña pequeña de la mano caminando por un terreno rocoso, se hacen evidentes ciertos aspectos de su trabajo. Por ejemplo, el uso del contrapicado en esta imagen claramente enaltece a sus sujetos, así como la nube blanca que enmarca perfectamente a las dos mujeres, dándoles casi

un aura espiritual. En contraste con estos elementos, la mujer y la niña aparecen frente a un alambre de púas, elemento usado para delimitar los bordes de las propiedades y que apela a una cultura de violencia, en parte justamente impulsada por el problema de la repartición de las tierras. No es difícil imaginar a Torres conversando con estos niños, creando un vínculo con ellos antes de sacar la cámara y disparar el obturador. La imagen final es el resultado de un proceso de diálogo y trabajo conjunto (co-labor), una negociación entre la fotógrafa y el fotografiado.³⁵

La cuarta integrante del Frente fue Karen Lamassonne (1954), quien nació y estudió en Estados Unidos, pero en la década de los setenta se trasladó a Colombia. En sus viajes y aventuras por el país, conoció a Luis Ospina, con quien se instaló en Cali en los años ochenta. En la obra de Lamassonne es posible identificar una fuerte influencia del cine a través del uso de la secuencia fotográfica y la narrativa implícita en sus imágenes. Lamassonne trabajó como directora de arte y editora en varias películas producidas en Colombia durante este periodo, entre ellas *Pura Sangre* (1981) y *Andrés Caicedo: Unos pocos grandes amigos* (1986) de Luis Ospina; *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo; y *Cobra Verde* de Werner Herzog, filmada parcialmente cerca de Cali en 1987, además de muchos otros cortos y largometrajes en los que participó activamente.

Esta relación con el cine se evidencia en su trabajo fotográfico –menos conocido que sus pinturas y acuarelas–, el cual se convirtió tanto en un espacio de experimentación como en la base de muchas de sus obras en otros medios. En la exposición del Frente Fotográfico, realizada en el Museo de la Tertulia en 1987, Lamassonne participó con la serie *Sueños Húmedos* (**Figs. 6 y 7**). En estas fotografías en blanco y negro, siempre intervenidas con crayones de colores vivos, Lamassonne presenta secuencias eróticas donde la intimidad y los cuerpos desnudos y fragmentados exponen el deseo sexual, tanto femenino como masculino, de forma explícita, un tema aún disruptivo en el contexto colombiano de la época. Como lo apunta Carmen María Jaramillo, las obras de Lamassonne convierten a los espectadores en “voyeurs” (mirones) de escenas íntimas y

eróticas rompiendo con los paradigmas existentes sobre lo que el arte debía representar y respondiendo más bien al contexto del momento en el que se cuestionaban las normas y la subordinación.³⁶ Los sujetos que aparecen en esta serie son precisamente sus amigos y compañeros, entre ellos Mónica Herrán y Pedro Alcántara, quienes, durante noches de fiesta y celebración, posaban felizmente para sus fotografías. Sin esa red cercana, pero sobre todo sin la confianza suficiente para entrar en la intimidad de otras personas, las fotografías de Lamassonne no habrían sido posibles.



Fig. 6. Karen Lamassonne, *Sueño Húmedo*, 1987.



Fig. 7. Karen Lamassonne, *Sueño húmedo VI*, fotografía intervenida con crayola, 1987.

La última integrante del Frente, y su líder junto a Mercedes Sebastián, fue Mónica Herrán (1957), quien nació en Medellín pero terminó viviendo en Cali después de casarse con el también artista Pedro Alcántara. La obra de Herrán producida durante el periodo del Frente expresa claramente su interés por el mundo de la gráfica. Herrán trabajó en el laboratorio de Fernell Franco y, de él, aprendió el uso de los óleos fotográficos para iluminar las fotografías.³⁷ Sin embargo, su aplicación de estos colores difería de la de Franco. En imágenes como *Autorretrato* (1986) se evidencia el proceso de manipulación fotográfica al que sometía los negativos, trabajando con sándwiches de película ortocromática (Kodalith) que ampliaba sobre papel, eliminando los tonos medios y dejando solo los altos contrastes (Fig. 8). Sobre estas copias de papel en alto contraste, Herrán aplicaba los óleos, trabajando muchas veces con los dedos e incluso con las palmas de sus manos para crear transparencias que daban un tono especial a las imágenes, siempre respetando los fondos fotográficos.³⁸ Es evidente que el trabajo de Herrán también se alineaba con las prácticas experimentales de Patiño y Lamassonne, introduciendo nuevos elementos en la imagen fotográfica, pero sobre todo, tratando la fotografía como un medio artístico en sí mismo, alejándose de las tendencias documentales más practicadas en Colombia, como la reportería gráfica.

El rol que desempeñó Herrán, junto con su esposo Pedro Alcántara, en la difusión del trabajo de este colectivo fue fundamental para el establecimiento internacional de la práctica fotográfica de las mujeres en la década de los ochenta, como veremos a continuación. La colaboración con su pareja —a quien rinde homenaje en ese autorretrato al dejar visible la firma de Herrán en la obra que aparece en la esquina superior derecha de la foto— y la red de artistas y curadores que conocieron en conjunto permitieron que el trabajo del Frente, así como el de otras fotógrafas, se difundiera de una manera mucho más amplia.

Las acciones del Frente supusieron, en efecto, tanto actos colectivos como políticos, aun cuando las imágenes producidas por estas fotógrafas se distanciaban tanto de una agenda feminista como de una postura explícitamente crítica frente al entorno de violencia nacional. El ambiente de pesimismo

vivido en el país en ese momento podría incluso pensarse como una razón por la cual los artistas de esta generación, incluido el Frente Fotográfico, decidieron volcar la mirada hacia otros temas e intereses.



Fig. 8. Mónica Herrán, *Autorretrato*, fotografía análoga ortocromática copiada sobre papel e iluminada a mano, 1986.

Aunque muchos pensadores de la escena artística nacional tienen puntos de vista divergentes sobre lo sucedido en este periodo –algunos lo ven como una etapa de transición o incluso de poca actividad en el campo artístico; otros, como un momento clave en el que se formaron artistas jóvenes que marcarían la pauta en la década de los noventa– lo cierto es que ha sido un periodo más bien poco estudiado por la historiografía del arte nacional.³⁹ En una de las pocas investigaciones dedicadas a este periodo, Santiago Rueda Fajardo afirma que este fue un “periodo en que el arte experimental y de procesos entra en crisis y es reemplazado, en su rol de arte de vanguardia, por el neoexpresionismo, neorromanticismo o neomodernismo”, de la misma manera en que sucedió internacionalmente.⁴⁰ Sin embargo, el mismo Rueda Fajardo matiza:

analizando detenidamente lo que sucedió en ese lapso, puede verse que un arte de las ideas y la subjetividad siguió manifestándose durante toda la década, y una sensibilidad hacia lo cosmopolita y lo popular, el pensamiento irreverente y crítico que caracterizaron el arte de procesos en los años setenta, siempre marginal, tuvo continuidad durante los años ochenta, aunque cambiara de apariencia.⁴¹

El trabajo del Frente Fotográfico es precisamente un ejemplo de esa continuidad. Alejado por completo de las propuestas pictóricas del neoexpresionismo, el colectivo representó una apuesta transgresora dentro del campo fotográfico que, desde los márgenes, sostuvo ese pensamiento irreverente y experimental que Rueda Fajardo describe.

Por su parte, la curadora Carolina Ponce de León vio en esta década un momento de efervescencia, particularmente en el trabajo de las mujeres: “Es una época en que las mujeres artistas tenían mucha fuerza transgresora: Beatriz González, María Teresa Hincapié, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso. Es el momento también en que se rescata la obra de Débora Arango, un momento muy lindo”.⁴² Esta afirmación podría llevar a pensar que es justamente desde los márgenes, desde el trabajo producido por las mujeres, donde esos rompimientos con la tradición empiezan a suceder.

Internacionalización. Lo colectivo para impulsar lo colectivo

Aunque como grupo autónomo las integrantes del Frente solo tuvieron dos exposiciones –la de la galería La Tienda, llevada a cabo en octubre de 1986, y una exposición más grande en el Museo de la Tertulia en 1987 (Fig. 9)– su trabajo también se mostró en la exposición *La Mujer en el Arte* y en la muestra *Fotografinnen aus Kolumbien*, realizada en la Haus der Jungen Talente en Berlín Oriental y organizada por el curador e historiador del arte alemán Gerhard Haupt en 1988 (Fig. 10). Esta muestra surgió del encuentro entre Herrán y su esposo con Haupt en La Habana, donde acordaron organizar una exposición que no sólo incluiría a las fotógrafas del Frente, sino también a otras practicantes del medio en Colombia. Mientras que Haupt, un conocedor del arte latinoamericano, se encargó de la organización de la muestra en Berlín, el Frente fungió como articulador en Colombia. Así, convocaron a mujeres activas en la fotografía de todo el país. En esta exposición participaron en total diez fotógrafas, cada una de las cuales mostró alrededor de cinco fotografías. Las participantes fueron: Patricia Bonilla, Dora Franco, Mónica Herrán, Beatriz Jaramillo, Karen Lamassonne, Becky Mayer, Vicky

Ospina, Sylvia Patiño, Mercedes Sebastián y Beatriz Torres. Se sabe que la exposición en Alemania estaba pensada para itinerar por otras ciudades, principalmente del Bloque Soviético, pero no exclusivamente. En la lista aparecían Hamburgo, Leipzig, Dresde, Praga y Varsovia. Sin embargo, la muestra no llegó a viajar, posiblemente debido al ambiente político del momento. No está de más recordar que la exposición se realizó en Alemania Oriental (DDR) y que la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría estaban muy próximos.



Fig. 9. Afiche de la exposición *Frente Fotográfico* llevada a cabo en el Museo la Tertulia en Cali, Colombia, 1987.

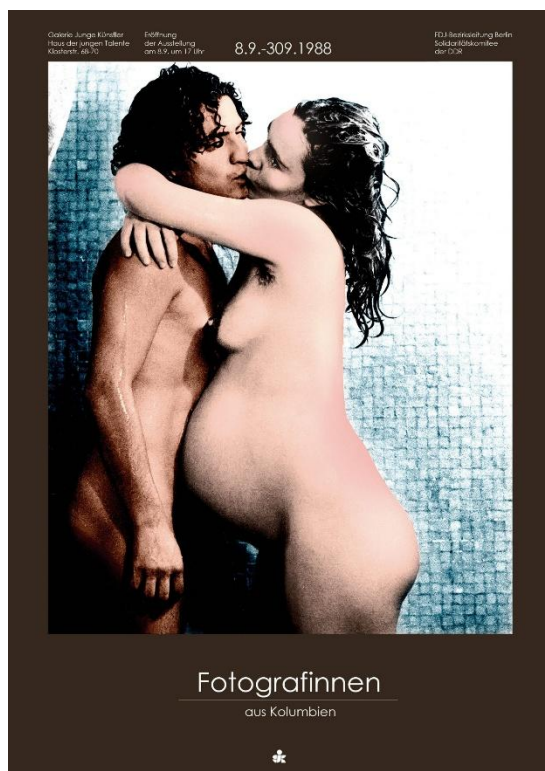


Fig. 10. Afiche de la exposición *Fotografinnen aus Kolumbien*, llevada a cabo en la Haus der Jungen Talente en Berlín Oriental, 1988.

Herrán cuenta que Alcántara fue el encargado de gestionar esas invitaciones al exterior, principalmente con los países socialistas de ese momento. Es importante señalar que Alcántara no solo se desempeñó como uno de los artistas más críticos de la situación nacional a través de su trabajo artístico, sino que también militó en el Partido Comunista y fue miembro de la Unión Patriótica (UP). Los años ochenta fueron un periodo histórico muy convulso para Colombia. Fue un momento de extrema violencia política, marcada por la toma del Palacio de Justicia, en la que la guerrilla del M-19 asaltó la Corte Suprema en 1985. Ese mismo año ocurrió la tragedia de Armero, en la que un pueblo entero quedó sepultado bajo la lava del volcán Nevado del Ruiz. También fue la época del surgimiento de los grupos paramilitares y del fortalecimiento del narcotráfico, con el horror de la violencia derivada del empoderamiento de los carteles de droga.⁴³

Dentro de este contexto se fundó la UP, un partido político que surgió de los diálogos de paz entre el gobierno de Belisario Betancur y la guerrilla de las FARC como un vehículo para la incorporación de la guerrilla a la vida civil. Al partido se fueron sumando fuerzas políticas de otras ramas, como el Partido Liberal, sectores independientes y de izquierda. La UP se consolidó como una fuerza política con gran éxito, reflejado en las elecciones de 1986, en las que obtuvo la mayor votación alcanzada hasta ese momento por un partido de izquierda. Sin embargo, el futuro de la UP se vio trastocado a finales de ese mismo año con el fracaso de los diálogos de paz. Ante esta situación, muchos de los líderes de las FARC regresaron a la lucha armada. Con ello, se esfumó la posibilidad de un fin negociado del conflicto y se dio vía libre a un proceso de exterminio de los miembros de la UP, organizado por grupos militares y paramilitares.⁴⁴

El mismo año en que se formó el Frente Fotográfico, 1986, Alcántara fue elegido senador por la UP, y la persecución contra sus miembros escaló a niveles nunca antes vistos, obligando a Herrán y Alcántara a dejar el país eventualmente. Mónica Herrán recuerda: “Pasamos las duras y las maduras. Salíamos escoltados, con chaleco antibalas, armados, Pedro y yo, como también muchos otros militantes de la UP. Nos fumigaron como moscas”.⁴⁵ A pesar de esto, fueron, en última

instancia, esos lazos con la izquierda –y en particular con la izquierda internacional– los que facilitaron la difusión del trabajo de las integrantes del Frente y de otras fotógrafas fuera de Colombia.

La fotografía se torna aquí en un catalizador de redes. El evento fotográfico, entendido bajo la premisa de Azoulay, está en acción. Al igual que muchas otras exposiciones realizadas durante este periodo a nivel mundial, *Fotografinnen aus Kolumbien* debe ser entendida como una muestra de las formas en las que se construyeron alianzas visuales transnacionales durante la Guerra Fría. Susan Reid ha demostrado que la cultura del bloque comunista proporcionó espacios para que artistas no alineados con el realismo socialista exhibieran su obra y compartieran ideas sobre la relación entre política y estética.⁴⁶ Las redes de solidaridad formadas durante la Guerra Fría ofrecieron apoyo y una “solidaridad en términos visuales”, como bien apuntan Thy Phu, Andrea Noble y Erina Duganne en su libro *Cold War Camera*.⁴⁷ Aunque el arte y la fotografía también fueron utilizados en este periodo como armas de propaganda por ambos bandos –comunismo y capitalismo–, en casos como este es importante reflexionar sobre los espacios y las conexiones que surgieron a partir de las colaboraciones establecidas por medio de la izquierda internacional.

En resumen, fue el potencial de lo colectivo, el hecho de haberse agrupado, lo que permitió a este grupo de artistas no solo difundir su propio trabajo, sino también el de otras fotógrafas que, al igual que ellas, buscaban abrirse un espacio en el reducido mundo del arte en Colombia. Lo colectivo se convierte así en un vehículo para la distribución y la inserción; una especie de democracia participativa en la que priman los valores pluralistas, sin que las diferencias entre sus trabajos individuales sean un obstáculo. Esta ha sido, y sigue siendo, una estrategia clave para las mujeres y los grupos minoritarios, a quienes a menudo se les niega el acceso a los espacios de exhibición porque sus obras se consideran demasiado controversiales, “menores” o inusuales para el público general.

El Frente

La noción de colectivo suele estar impregnada de un interés político. No es casual que el

nombre elegido por las artistas fuera *Frente Fotográfico*. La palabra “frente” es, en última instancia, un término militar que significa estar en la primera línea de la tropa. Es un concepto que, al igual que su pariente cercano, el término “vanguardia”, implica estar a la delantera, no solo luchando por la inserción y el reconocimiento de su trabajo, sino también en las propuestas mismas que su obra plantea. Estas artistas estaban claramente a la vanguardia en términos de la fotografía que se realizaba, no solo en Colombia, sino también a nivel internacional durante la década de los ochenta. La experimentación y la renovación del lenguaje artístico, que posteriormente se denominaría posmoderno, estuvieron en parte relacionadas con la inserción de la fotografía en este campo. La fotografía puso en crisis los valores de la modernidad y fue utilizada no sólo como medio para documentar nuevas propuestas artísticas –desde las intervenciones en el paisaje del *Land Art* hasta los performances–, sino también como una práctica válida dentro del medio artístico en sí misma. Las propuestas de las artistas del Frente se inscriben en esta última línea, aunque desde una perspectiva disruptiva. En muchos casos, rompían con una visión conservadora del medio al intervenir las imágenes con rayones, colores, óleos e incluso los mismos químicos fotográficos. De este modo, sus obras exploraban la hibridación de medios, combinando fotografía con pintura, dibujo o incluso técnicas gráficas.

Durante una conversación que tuve con Mónica Herrán en noviembre de 2021, la artista afirmó que la palabra “frente” surgía de una posición de beligerancia. No es casual que el artículo de *El País* que anunció la primera exposición del grupo llevara por título “¡Cuidado! Fotógrafas en Acción”. El tono de advertencia del encabezado revela, desde afuera, lo mismo que el nombre del colectivo expresaba desde adentro: la presencia organizada de estas mujeres en el campo fotográfico era percibida como una irrupción, algo lo suficientemente inusual como para merecer una advertencia. Si el Frente sugería una posición de combate, el titular del periódico confirmaba que había, efectivamente, algo que combatir. “Frente” era un término que, además, resonaba fuertemente con la situación política del país y que, en aquel momento, se asociaba con los movimientos guerrilleros de izquierda. Según

Herrán, “eran un frente de mujeres”, lo que evidenciaba las desigualdades de género en el campo de la fotografía y, al mismo tiempo, una lucha por transformarlas.⁴⁸ Aunque ninguna de las integrantes del Frente considera que su obra tenga un carácter feminista o una agenda de género, el hecho de reunirse en un colectivo exclusivamente femenino sugiere, de manera intuitiva, un interés en estos temas. Como afirman Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill en relación con su investigación sobre mujeres artistas latinoamericanas —donde se incluye el trabajo de Lamassonne—, muchas de las artistas de esta época no se propusieron hacer arte feminista de manera explícita. Sin embargo, hoy en día es posible identificar en su producción agendas que dialogan con el feminismo o con intereses ligados al género.⁴⁹

El contexto cultural en el que operaba el Frente sugiere que ese interés por visibilizar el trabajo de las mujeres estaba presente, aunque fuera de manera intuitiva. Este debate no era nuevo en Cali. Entre 1978 y 1987, la revista *Cuéntame tu vida*, dirigida por Yolanda González, articuló desde la ciudad una reflexión crítica sobre el lugar de las mujeres en la cultura, publicando textos que cuestionaban su exclusión histórica de la producción artística e intelectual.⁵⁰ La comunidad que daría origen al Frente se gestó en ese mismo ambiente. Como mencioné en la introducción, en agosto de 1986, apenas semanas antes de que el Frente se fundara formalmente, las cinco integrantes habían participado en *La Mujer en el Arte*, una muestra colectiva organizada por la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Cali. El texto de presentación del catálogo, escrito por Gerardo Ramírez, señalaba que “la Historia misma, trátese de la del arte o la de los hombres, no nos dice mayor cosa sobre el arte femenino”, una afirmación que anticipa, desde adentro del propio campo artístico caleño, la crítica estructural a la historiografía que el caso del Frente pone de manifiesto.⁵¹ No es casual entonces que algunas de las personas entrevistadas durante esta investigación se refirieran a ellas como el “Frente Fotográfico Feminista” o el “Frente Fotográfico Femenino”, a pesar de que las propias integrantes negaban dicha etiqueta.⁵² Más allá de las denominaciones, lo cierto es que este Frente no solo les permitió construir una red internacional para la promoción de su trabajo, sino también una red interna en

Colombia, donde pudieron intercambiar ideas y generar espacios de apoyo entre diversas fotógrafas.

En conclusión, fue el modelo de lo colectivo lo que permitió a estas artistas abrirse un espacio en el campo de la fotografía y el arte en Colombia. La colectividad no solo facilitó la producción y difusión de sus obras, sino que también otorgó visibilidad a un grupo más amplio de fotógrafas. No se trataba de la voz de una sola artista, sino de una enunciación colectiva que llevó al Frente Fotográfico a insertar la fotografía como un medio válido dentro de la producción artística y a abrir espacios de exhibición para otras practicantes del medio. Así, lo colectivo jugó un doble papel: por un lado, como plataforma para la producción artística y, por otro, como un mecanismo de difusión. Como señala Aldeide Delgado:

La creación de colectivos o comunidades de mujeres fotógrafas basadas en principios de solidaridad y trabajo en red ha sido una estrategia fundamental utilizada históricamente y hasta el presente para resaltar las contribuciones de las mujeres en las artes fotográficas.⁵³

El Frente se convirtió, entonces, en una plataforma de legitimación tanto para sus propias obras como para las de otras artistas. Este proceso colaborativo recuerda una de las lecciones de Ariella Azoulay: la colaboración es el “grado cero” de la fotografía, ya que su práctica siempre ocurre en presencia y con la asistencia de otros individuos.⁵⁴ En ese sentido, la noción de lo colectivo en la fotografía rebasa la idea de una agrupación que, como el Frente, luchaban por un fin común y debe entenderse bajo un lente más amplio: el de negociación, creación y difusión entre muchos individuos.

Azoulay y sus colaboradoras nos recuerdan que las historias de la fotografía tradicionales han sido narradas a través de “aparatos, procedimientos y sus (mayoritariamente) inventores masculinos, mientras que se ignora la comunidad en la que la fotografía se practicaba y tomó forma”.⁵⁵ El caso del Frente Fotográfico pone de manifiesto esta afirmación. Sus integrantes conformaron un colectivo que ha quedado al margen de las corrientes hegemónicas de la historia de la fotografía en Colombia, posiblemente porque su énfasis estaba más en la comunidad y en el

proceso colaborativo que en el resultado final de la imagen. Para cerrar, retomo las palabras con las que Ariella Azoulay define la fotografía:

contrario a la presuposición de que la fotografía sólo puede discutirse a través de su producto y de que una fotografía solo puede verse como la creación del fotógrafo, afirmo que la fotografía es el acto de muchos y que una fotografía es una muestra o huella de un espacio de relaciones humanas.⁵⁶

Notas

¹ Mercedes Sebastián, “La mujer en el frente fotográfico”, en *Revista Festival de Arte de Cali*, Cali, 1987, 15.

² Mónica Herrán, Entrevista realizada por Juanita Solano, vía Zoom, Colombia, 3 de noviembre de 2021.

³ Gerardo Ramírez, *La Mujer en el Arte* (Cali: Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali, 1986).

⁴ Sebastián, “La mujer en el frente fotográfico”, en *Revista Festival de Arte de Cali* 1987, 15.

⁵ Marcos Roda, Roberto Rubiano y Juan Carlos Rubiano, *Crónica de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Taller la Huella, 1983).

⁶ Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia* (Bogotá: Benjamín Villegas y Asociados, 1983).

⁷ Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia, 1950-2000*.

⁸ Halim Badawi, *Historia urgente del arte en Colombia* (Bogotá: Planeta, 2019); Santiago Rueda Fajardo, “Zoraida Díaz”, *Revista ArtNexus* no. 99; *Arte en Colombia* no. 145 (dic.-feb. 2016): 86; Santiago Rueda Fajardo, *Los años ochenta: un cierto tipo de fantasía y fortaleza* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2022); Santiago Rueda Fajardo, *El Colombia color de Patricia Bonilla (1979-1985)* (Bogotá: Ediciones Réplica y Gráficas Molinari, 2022).

⁹ Ximena Bernal Castillo, *Hermi Friedmann* (Bogotá: Siglo del Hombre, 2026) y Adriana Díaz, *Alicia Chamorro* (Bogotá: Ediciones Réplica, 2026).

¹⁰ Ariella Aïsha Azoulay et al., *Collaboration: A Potential History of Photography* (Londres y Nueva York: Thames & Hudson, 2023); Daniel Palmer, *Photography and Collaboration* (Nueva York: Routledge, 2020); Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Ángeles: Hammer Museum, 2017).

El caso del Frente Fotográfico es un claro ejemplo de esa huella: un colectivo cuya práctica, basada en la colaboración, la circulación y la visibilidad compartida, encarna precisamente esa idea de la fotografía como acto de muchos y como traza de las relaciones humanas.

¹¹ Dentro del grupo están Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford y Laura Wexler.

¹² “the act of photography as inherently dialogical and thus always potentially collaborative”, Daniel Palmer, *Photography and Collaboration* (Nueva York: Routledge, 2020), 1. Todas las traducciones del inglés al español fueron hechas por la autora de este artículo.

¹³ Palmer, *Photography and Collaboration*, 1.

¹⁴ “collective enterprise stretched over a considerable time period” Geoffrey Batchen, citado en Palmer, *Photography and Collaboration*, 5.

¹⁵ Ariella Azoulay, “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay,” *Camera Obscura* 91, vol. 31, no. 1 (2016): 189.

¹⁶ Azoulay, “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay”, 188

¹⁷ Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford y Laura Wexler, *Collaboration: A Potential History of Photography* (Londres y Nueva York: Thames & Hudson, 2023).

¹⁸ La exposición después itineró y se llevó a cabo en diferentes lugares. Ver “Collaboration: Revisiting the History of Photography – Recap”, *Aperture*, consultado el 14 de abril de 2025, <https://aperture.org/editorial/collaboration-revisiting-history-photography-recap/>.

¹⁹ “to join us in thinking about collaboration as the condition of photography and to experiment with its meanings”, Azoulay, Ewald et al., *Collaboration: A Potential History of Photography*, 9.

²⁰ En 2018, Ariella Aïsha Azoulay, Leigh Raiford y Laura Wexler curaron una exposición también titulada *Collaboration: A Potential History of Photography*. La muestra se presentó en el Ryerson Image Centre (ahora The Image Centre) en Toronto y reunió 96 proyectos fotográficos.

²¹ Juanita Solano, entrevista con Sylvia Patiño, vía Zoom, 23 de febrero de 2020.

²² Juanita Solano, entrevista con Beatriz Torres, vía Zoom, 18 de marzo de 2022.

²³ Maria Lind, “The Collaborative Turn”, en *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, eds. Johanna Billing, Maria Lind y Lars Nilsson (Londres: Black Dog Publishing, 2007), 15-31. Sin embargo, es bien sabido que los artistas han colaborado desde tiempos inmemorables. Piénsese en los talleres de artistas del barroco y el renacimiento en donde los artistas firmantes de la obra realizaban tan solo un pedazo de las mismas, o las colaboraciones emblemáticas de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, como los constructivistas rusos y los surrealistas franceses.

²⁴ Mónica Herrán, Entrevista realizada por Juanita Solano, vía Zoom, 3 de noviembre de 2021.

²⁵ Solano, entrevista con Beatriz Torres.

²⁶ Es importante señalar que la recuperación del trabajo de estas artistas no ha sido sencilla, especialmente en el caso de Mercedes Sebastián, quien falleció en 2001 y cuyo archivo no he podido consultar. Por esta razón, no cuento con muchas imágenes de esta integrante del Frente, y las que presento no son de la mejor calidad. Sin embargo, estas nos permiten aproximarnos a sus propuestas artísticas.

²⁷ O. L. N., “iCuidado! Fotógrafas en acción” *El País* (Cali), 30 de octubre de 1986.

²⁸ Michel Frizot, *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), 418.

²⁹ Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (Londres: Verso, 2012), 18-27.

³⁰ Palmer, *Photography and Collaboration* (Nueva York: Routledge, 2020), 7. Cuando le pregunté a Patiño si conocía este trabajo, me dijo que no. Juanita Solano, entrevista con Sylvia Patiño, Zoom, 23 de febrero de 2020.

³¹ Ver Dominique Baqué, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, trad. Cristina Zelich (Barcelona: Gustavo Gili, 1998).

³² Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001). Ver también: Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), y Trevor Paglen, “Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)”, *The New Inquiry*, diciembre 8, 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>.

³³ Miguel González, “Mónica Herrán y Silvia Patiño,” en *Cali, visiones y miradas* (Cali: Feriva, 2007), 93-94.

³⁴ Ariella Azoulay, “Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay”, *Camera Obscura* 91, vol. 31, no. 1 (2016): 188.

³⁵ Ariella Aisha Azoulay et al., *Collaboration: A Potential History of Photography*.

³⁶ Carmen María Jaramillo, “In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980”, en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Ángeles: Hammer Museum, 2017), 261 y 264.

³⁷ Mónica Herrán, *Cuatro Oscuro, Cuarto Claro, Mónica Herrán Fotografías* (Cali: Fundación Función Visible Ediciones, 2016), 29.

³⁸ Mónica Herrán, Entrevista realizada por Juanita Solano, vía Zoom, 3 de noviembre de 2021.

Ver también Mónica Herrán, “Entrevista con Santiago Rueda”, *Punto de Fuga*, 4 de agosto de 2021,

<https://puntodefugabogota.com/2021/08/04/mo-nika-herran-santiago-rueda-fotografias-punto-de-fuga-2021/>.

³⁹ Santiago Rueda Fajardo, *Los años ochenta. Un cierto tipo de fantasía y fortaleza* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2022), 16-17.

⁴⁰ Rueda Fajardo, *Los años ochenta. Un cierto tipo de fantasía y fortaleza*, 18.

⁴¹ Rueda Fajardo, *Los años ochenta. Un cierto tipo de fantasía y fortaleza*, 18.

⁴² Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años del arte en Colombia* (Bogotá: Planeta, 2017), 361.

⁴³ Para más información sobre este contexto, ver: Marco Palacios y Frank Safford, “La violencia política en la segunda mitad del siglo XX”, en *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012), 493-530; y Jorge Orlando Melo, “El regreso a los gobiernos de partido: 1974-1986” y “Entre la violencia y la paz: 1986-2016”, en *Historia mínima de Colombia* (Ciudad de México y Madrid: El Colegio de México y Turner Publicaciones, 2017).

⁴⁴ Para profundizar sobre la historia de la Unión Patriótica ver: “Todo pasó frente a nuestros ojos: Genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002”, <https://bapp.com.co/wp-content/uploads/2022/06/1.03.3310.pdf>.

⁴⁵ Mónica Herrán, “Mónica Herrán: del cuarto oscuro al cuarto claro”, *Revista Corónica*, 31 de octubre de 2020, <https://dossier.revistacoronica.com/2020/10/mo-nika-herran-del-cuarto-oscuro-al.html>.

⁴⁶ Susan E. Reid, “(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev

Thaw", en *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, editado por Jérôme Bazin, Piotr Piotrowski y Pascal Dubourg Glatigny (Ámsterdam: CEU Press, 2016), 267-295.

⁴⁷ Thy Phu, Andrea Noble y Erina Dugane, *Cold War Camera* (Durham: Duke University Press, 2022), 12.

⁴⁸ Mónica Herrán, Entrevista realizada por Juanita Solano.

⁴⁹ Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill, *Radical Women*, 19.

⁵⁰ Yolanda González, ed., *Cuéntame tu vida*, n.º 1 (Cali, mayo de 1978).

⁵¹ Gerardo Ramírez, *La Mujer en el Arte*.

⁵² Sandro Romero Rey, entrevista realizada por Juanita Solano, 2 de noviembre de 2021. Ver también: Alejandro Marín, "Nuestra Historia", *La Tertulia*, <https://museolatertulia.com/sobre-la-tertulia/>.

⁵³ Aldeide Delgado y Ana Clara Silva, *Becoming Sisters: Women Photography Collectives & Organizations* (Miami: Women Photographers International Archive, 2021).

⁵⁴ Azoulay, "Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay", 187. Los énfasis son míos.

⁵⁵ Azoulay et al., *Collaboration: A Potential History of Photography*, 227.

⁵⁶ "Contrary to the presupposition that photography can only be discussed through its product and a photograph can only be seen as the creation of the photographer, I say that photography is the act of many and a photograph is a sampling or trace of a space of human relations." Ariella Azoulay, "Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political", *Theory, Culture & Society* 27, n.º 7-8 (2010): 251, <https://doi.org/10.1177/0263276410384750>

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Juanita Solano Roa, "¡Cuidado, fotografías en acción!: el Frente Fotográfico, y el poder de lo colectivo en la fotografía colombiana", En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 28 | segundo semestre 2026, 1-16.

Recibido: 20 de junio de 2025

Aceptado: 1 de octubre de 2025