

CONAC
Consejo Nacional de la Cultura

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA

encuadre

P.V.P. Bs. 50,00



NUMERO ESPECIAL
II JORNADAS FOTOGRAFICAS DE MERIDA
MARZO 1993



NUMERO ESPECIAL DE FOTOGRAFIA

CONAC
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE. Directora: Carmen Luisa Cisneros. Diagramación: Alfonzo Rondón. Colaboran en este número: Carlos Abreu, Esso Alvarez, Luis Britto García, María Teresa Boulton, Carmen Luisa Cisneros, Josune Dorronsoro, Sara Facio, José Manuel Fors, Edgar González, Grupo Fotográfico *Duendes de la Luz*, Jorge Luis Gutiérrez, Flora Lara Klahr, Katy Lyle, Héctor Méndez Caratini, José A. Mora Robles, José Antonio Navarrete, Carmen Amanda Pérez, Gabriel Pilonieta Blanco, Rafael Pineda, Duilia Santana, Vladimir Sersa, Alvaro Silva, Hernán Villar.

Consejo Nacional de la Cultura: Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: Dr. José Antonio Abreu.

Director General: Esteban Araujo. **Director General Sectorial de Cine, Fotografía y Video:** Ildemaro Torres. **Representantes del Presidente de la República:** Principales: Dr. José Antonio Abreu. Prof. Pedro Díaz Seijas. Dr. Raúl Nass. Dr. Esteban Araujo. **Representantes del Congreso Nacional:** Principales: Dip. Guillermo Yopez Boscán. Dr. Gustavo Arnstein. Suplentes: Dr. Alfredo Coronil Hartman. Thaelman Urgelles.

Representantes del Ministerio de Educación: Principal: Dr. Freddy Arreaza Leáñez. Suplente: Prof. Luis Valero Hostos. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades:**

Principal: Dr. Gustavo Luis Carrera. **Suplente:** Dr. Ramón González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela:** Principal: Sr. Manuel Reverón. Suplente:

Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales:** Principal:

Dr. Manuel Vicente Magallanes. **Suplente:** Sra. Romelia Arias. **Directorio:**

Presidente del CONAC: José Antonio Abreu. **Primer Vocal:** Pedro Díaz Seijas

Segundo Vocal: Raúl Nass. **Director General:** Esteban Araujo. **Secretario:** Gustavo Arnstein.

Depósito Legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X. Fotocomposición: Textos Eche, C. A. - 61.53.93 Impresión: Litografía Melvin. La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente, editada por el Conac. Urb. El Silencio. Camejo a Colón, Torre La Oficina, Mezzanina. Telf.: 572. 86.80 - 572.86.57. Apartado Postal: 50995 - Télex 26323 Caracas - Venezuela. La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, deberá citar la fuente.

La revista **ENCUADRE** solicita estrictamente sus colaboraciones.

Programa de las II Jornadas Fotográficas de Mérida	3
Plinio El Viejo, sic	5
EL PAISAJE	
El paisaje, la fascinación tecnológica y el sueño del Progreso	12
Los paisajes de Fina Gómez	16
Fors en el centro de la tierra	18
EL RETRATO	
El retrato fotográfico merideño del Siglo XIX. La Galería Parra & Picón	24
Actualidad del retrato fotográfico venezolano	30
Annemarie Heinrich	38
EL HOMBRE Y SU ENTORNO	
Fotografía y prisión 1900 - 1935 Archivo Casasola	44
El Salvador a través de sus ojos. El Archivo secreto	52
La ilusión de la inmortalidad	57
Diarismo a cuestas	59
CONFERENCIAS	
Venezuela inédita Fotografía venezolana de los setenta	61
Fotos en una exposición Literatura y química de la imagen	77
PONENCIAS	
Ciudad Bolívar, no te muevas, que voy a disparar	91
La fotografía documental histórica	105
La fotografía como herramienta para la enseñanza audiovisual	107
Periodismo fotográfico	108
Valores de la fotografía periodística	108
De la poesía a la fotografía	108
PROYECCIONES	
La historia de El Salvador	109
Lo fotográfico en América y el discurso descolonizador de la imagen (Audiovisual)	109
Silfredo (Diaporama)	110
TALLERES	
La metáfora de la imagen Una exploración técnico-estética	111
Arte y fotografía. La Manipulación de la imagen fotográfica	112
Organización de Portafolios	112

PORTADA:

Con Diego en mis pensamientos. Frida Khalo.
Alí y Dalla Cordero (Coleccionistas de Arte)
Foto: Margarita Scannone

CONTRAPORTADA:

Felipe Márquez, Artista y Cartomántico.
Foto: Alexander Apostol



editar en Venezuela una revista especializada en cine y fotografía es difícil, pero más difícil es llegar al número cuarenta, precisamente coincidiendo con las II Jornadas Fotográficas de Mérida.

Del 10 al 13 de marzo se realizará este Encuentro caracterizado por su espíritu internacional y por las discusiones y reflexiones que existen en la amplia gama del quehacer fotográfico, posibilitando ganar experiencias estéticas y conceptuales profundas. Estas jornadas desarrollarán el tema de la fotografía en los géneros del arte: **El Paisaje, El Retrato y El Hombre y su entorno.**

Exposiciones, conferencias, talleres y proyección de audiovisuales forman parte de la actividad propuesta a delegados e invitados especiales de amplia trayectoria nacional e internacional en la fotografía.

La Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Video del Consejo Nacional de la Cultura y Fundaimagen, conjuntamente con la Universidad de Los Andes, Dirección General de Cultura y Extensión, Fundación Casa de la Cultura Juan Félix Sánchez, Fundación Biblioteca Bolivariana y con la colaboración de la Fundación para la Investigación de la Historia de la Fotografía en América, Fundación Polar, Corporación de Los Andes, Museo de Artes Visuales **Alejandro Otero**, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Ministerio de Relaciones Exteriores Dirección Sectorial de Relaciones Culturales, Alcaldía del Distrito Libertador de Mérida, Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes, Alianza Francesa de Mérida, Gobernación del Estado Mérida, Monte Avila Editores, Consejo para la Cultura y las Artes de México, Grupo Fotográfico **Duendes de la Luz** del Táchira, Museo Nacional de Cuba, Cesco Cipanna Edit. de Italia, Embajada de Alemania, Biblioteca **Tulio Febres Cordero**, Galería **Juan Vizcarret**, Museo de Bellas Artes de Caracas, Casa de las Américas de Cuba, Embajada de Francia, Embajada de Venezuela en Argentina, Grupo Fotográfico **Diafragma** de Maracay, Museo de Arte Moderno **Sofía Imber**, Museo de Maracay, Galería Merenap, Cormetur, Museo de Arte Colonial de Mérida, Facultad de Ciencias Forestales de la ULA, Facultad de Arquitectura de la ULA, Galería **La Otra Banda**, Galería **Mandril**, hacen posible este evento que ha sido concebido por José Antonio Navarrete con la asesoría de Vladimir Sersa, María Teresa Boulton, Josune Dorronsoro, Carmen Luisa Cisneros y coordinado por Duilia Santana y en la organización trabajaron Jorge Villet S., Emiliano Hernández, Rosalba Romero, Gerardo Lucena, Miriam Vielma, Gilda Scorza, Luis Trujillo, Gabriel Pilonieta y Luz María Martínez.

Fundaimagen agradece la colaboración de las siguientes personas:

Idemaro Torres, Ada Aponte, Pablo Ortiz, Antolín Sánchez, Mariana Figarella, Paolo Gasparini, Rodolfo Gil, Nelly Dorta, Duilia Dorta, Bernardo Moncada, Ballardo Vera, J. J. Castro, Emma Cecilia García, Hernán Villar, Marcos Arenas, José Manuel Fors, Héctor Méndez Caratini, Esso Alvarez, Jorge Gutiérrez, Gregorio Aparicio, Asorena Aponte, Katy Lyle, Gloria de Gutiérrez, Víctor Fuenmayor, Fernando Rodríguez, Ramon Paolini, María Elena Ramos, David Suárez, Rafael Pineda, Carlos Abreu, José Angel Mora, Luis Britto García, Ingrid Hernández, Nihal Khote, Fina Gómez, Annemarie Heinrich, Ana Guillén, Rosalba Martínez, Jesús Rondón, Alfonso Rondón.

Duilia Santana

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Dirección de Cine y Fotografía

II JORNADAS FOTOGRAFICAS

Mérida 10 al 13 de Marzo de 1993

Cuando convocamos a las **I Jornadas Fotográficas de Mérida**, realizadas en mayo de 1989, quisimos hacer un gran Encuentro Nacional de la fotografía venezolana que, a su vez, incluyera la participación de exposiciones y especialistas de otros países, como vía para favorecer un intercambio directo y enriquecedor a escala -modestamente- internacional.

Ahora al convocar las **II Jornadas Fotográficas de Mérida**, hemos decidido reforzar su espíritu internacional, a la par que dirigir su programa hacia la visualización y reflexión en torno a un problema de actualidad en el seno de la fotografía internacional.

Pretendemos, más que situar las discusiones y muestras expositivas en toda la amplia gama del quehacer fotográfico, abordar un asunto concreto, lo que a nuestro juicio, posibilitará ganar experiencias estéticas y conceptuales más profundas, por ello, estas jornadas desarrollarán el tema de la fotografía y los géneros del arte: **El Paisaje, El Retrato y el Hombre y su entorno.**

ACTIVIDADES CONFIRMADAS

EXPOSICIONES

EXPOSICION COLECTIVA DE FOTOGRAFOS VENEZOLANOS

El Retrato, El Paisaje, El Hombre y su entorno (1988-1992)

EL PAISAJE

La Fotografía Latinoamericana del Siglo XIX

País: Venezuela

Curador: Jorge Gutiérrez

Colección: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas

Los Paisajes de Fina Gómez

País: Venezuela

Colección: del artista

Desde la Tierra

Fotografías de José Manuel Fors

País: Cuba

Curador: José Antonio Navarrete

Colección: del artista

EL RETRATO

El Retrato Merideño del siglo XIX

Galería Parra Picón

País: Venezuela

Curador: Gabriel Pilonieta

Retratos de Annemarie Heinrich

País: Argentina

Colección: del artista

Actualidad del retrato fotográfico en Venezuela

País: Venezuela

Curador: María Teresa Boulton

EL HOMBRE Y SU ENTORNO

El Salvador a través de sus ojos.

El archivo secreto

País: El Salvador

Curador: Katy Lyle (USA)

Colección: Panateca

Fotografía y Prisión 1900-1935

Archivo Casasola.

País: México

Colección: Museo de la fotografía, Pachuca.

Edo. Hidalgo

La Ilusión de la Inmortalidad

Diarismo a Cuestas

Proyección de video-entrevista a periodistas

País: Venezuela

Curador: Easo Alvarez

Colección: Museo de Artes Visuales

"Alejandro Otero". Caracas, Venezuela.

Muestra de Fotografía

de La Región Andina y Maracaibo,
1924-1935. LUZ

Exposiciones de libros y publicaciones fotográficas

Fotografías de Michel Dieuzalde

País: Francia

PONENCIAS

El paisaje en la fotografía

Expositor: Fernando Rodríguez

Fotografía de arquitectura

Expositor: Ramón Paolini

La fotografía documental histórica

Expositor: Carmen Amanda Pérez. L.U.Z.

Paisaje urbano en la fotografía venezolana contemporánea

Expositor: María Elena Ramos

El desnudo fotográfico

Expositor: David Suárez

Ciudad Bolívar no te muevas que voy a disparar

Expositor: Rafael Pineda

Valores de la fotografía periodística

Expositor: Carlos Abreu

Periodismo fotográfico

Expositor: Easo Alvarez

La fotografía como herramienta para la enseñanza visual

Expositor: José Angel Mora Robles

La fotografía latinoamericana del siglo XIX

Expositor: Jorge Gutiérrez

De la poesía a la fotografía

Expositor: Edgar González

La fotografía de sucesos vista desde el 27 de febrero de 1989

Expositor: Francisco Solórzano "Frasso"

PROYECCIONES

El tango a través del tiempo (Diaporama)

Expositor: César Sevcik

Presentación de portafolio

Expositor: Alexis Pérez Luna

Silfredo de Alvaro Silva (Diaporama)

Escuela de Fotografía "Julio Vengoechea" Zulia.

La historia de El Salvador

Expositora: Katy Lyle

La fotografía en América

El discurso descolonizador de la imagen (Audiovisual)

Grupo Fotográfico Duendes de la Luz. San Cristobal.

TALLERES

La metáfora de la imagen,

una exploración técnica -estética

Instructor: Hernán Villar, Venezuela

Arte y fotografía

La manipulación de la imagen fotográfica

Instructor: José Manuel Fors, Cuba

Organización de portafolios

Instructor: Héctor Méndez Caratini, Puerto Rico

CONFERENCIAS

Venezuela inédita

Fotografía venezolana de los años 70

Expositor: Josune Dorronsoro

La problemática de los géneros

en la fotografía contemporánea

Expositor: Víctor Fuenmayor

Fotos en una exposición

Literatura y química de la imagen

Expositor: Luis Britto García

PLINIO EL VIEJO, SIC

JOSE ANTONIO NAVARRETE



No cabe duda de que C. Plinio Segundo, a secas Plinio el Viejo (Como, ca. 24/25 - Estabia, 79), perteneció al *jet set* de la intelectualidad romana de su tiempo. Su vocación de erudito, más que la carrera de militar, le abrió el camino hacia los círculos más altos del gobierno imperial. Cuando se inauguró la dinastía Flavia con Vespasiano (70-79) fue llamado al servicio directo del Príncipe, encargándose de contestarle la correspondencia y prepararle la documentación administrativa, jurídica y científica que el último necesitaba para ejercer sus obligaciones de gobierno. La consulta por Plinio de la cuantiosa bibliografía que le exigían sus tareas oficiales se prolongaba consuetudinariamente a su tiempo de asueto, como debía esperarse de un hombre con gran afición por el estudio. Todo terminó en su *Historia Natural*, que en 37 libros describe el mundo físico hasta entonces conocido.⁽¹⁾

De ella se ha dicho que es una compilación de otros textos anteriores, sin aportes originales más que los referidos a algunas opiniones del autor deslizadas aquí y allá; que el poco cuidado de su estilo es consecuencia de haber utilizado Plinio al redactarla notas o resúmenes de sus lecturas, sin elaboración posterior; pero que, no obstante, debe ser considerada, por la diversidad y carácter enciclopédico de su contenido, una de las grandes obras legadas por la Antigüedad. Valoración final tan inverosímil, dados los antecedentes expuestos, sólo puede explicarse por la desaparición prácticamente masiva de las fuentes plinianas. Como si dentro de dos milenios pudiera juzgarse la cultura universal has-

ta nuestros días gracias a la supervivencia, después de una catástrofe mundial, de la última edición de la *Enciclopedia Espasa*.

Plinio agrupó los textos relacionados con la historia del arte grecorromano, desde sus orígenes hasta la fecha en que escribiera, en los tres libros finales de la *Historia Natural*. No voy a detenerme en ellos exhaustivamente. El lector interesado puede encontrarlos reunidos en un precioso volumen de publicación reciente.⁽²⁾ Tampoco pretendo revisar críticamente la información brindada por el autor a partir de los resultados de otras investigaciones posteriores sobre el tema, incluso contemporáneas. Hay que admitir que estos escritos constituyen el tratado de historia del arte occidental más antiguo que tengamos a mano; en consecuencia, allí se halla la mayor parte de las noticias que sobre la materia se conservan. Una somera aproximación a la pintura, rama del arte que alcanzara notorio prestigio social en la Antigüedad,⁽³⁾ nos introducirá en el legado pliniano.

La dificultad que tuvo el erudito —y que movió sus quejas— para recopilar en su inventario de artistas y obras más representativas datos sobre los primeros momentos de la pintura en Grecia,⁽⁴⁾ desde la época arcaica hasta la primera mitad del siglo V q.n.e., ha mantenido en penumbras este importante período germinativo. Por otro lado, la pérdida física casi total de la serie pictórica grecorromana ha hecho imposible para la historiografía moderna revisar las jerarquías establecidas en ella por Plinio, quien ya había actuado a veces como vocero de

uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se hablan acercado volando a la escena (...).⁽⁶⁾ Seguro de su victoria, fue a retirar la tela que tapaba el cuadro de su adversario; pero resultó que dicha tela formaba parte de la pintura de Parrasio, por lo que (...) *con ingenua vergüenza concedió la palma a su rival, porque él habla engañado a los pájaros, pero Parrasio lo había engañado a él, que era artista (...).*⁽⁷⁾

En otra parte, al referirse a un concurso en que participara Apeles, narra:

(...) Existe también un caballo suyo, mejor dicho existió, pintado en un concurso, con el que apeló al juicio de los mudos cuadrúpedos, después de haber apelado al de los hombres. Efectivamente, al darse cuenta de que sus rivales le estaban venciendo con trampas, trajo a unos caballos ante la pintura de cada uno de ellos y se las mostró: sólo relincharon ante el caballo de Apeles (...).⁽⁸⁾

Por último, cuando habla de los retratos hechos por Apeles, Plinio recuerda, aunque no sin cierto pudor:

Pintó retratos de un parecido tan extraordinario que —cosa increíble de decir— Apión el gramático dejó escrito que uno de esos que adivinan el porvenir por el rostro de los hombres, que se llaman metoposcopoi ("escrutadores de rostros") habla predicho por los retratos los años de vida que le quedaban al individuo y los que habla vivido ya (...).⁽⁹⁾

Nadie confiaría actualmente en la capacidad de juicio crítico de pájaros, caballos y adivinos fislognomistas, como quizás podían hacerlo los contemporáneos de Plinio. Una lectura ligera del autor hace aparecer ante nuestros ojos este anecdotario como extravagante e ingenuo, por ello divertido. Pero se trata de algo más. Si Plinio lo utilizó es porque le permitía validar con la hipérbole —figura retórica de énfasis, como es sabido— un discurso estético basado en el verismo representativo, al cual él se afilaba. Por tanto, lo incorporó a sus escritos como parte de su estrategia disuasoria.

una Enciclopedia más que como testigo y crítico inmediato. Pero, si confiamos en su compilación, podemos aceptar que ya entre la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., la pintura había alcanzado en Grecia un "alto nivel de perfeccionamiento".

Como se sabe, la imitación de la naturaleza se constituyó en la Antigüedad en el principio rector del "desenvolvimiento progresivo del arte", el cual quedó definitivamente establecido desde la segunda mitad del siglo V a.n.e. En correspondencia con ello, las innovaciones técnicas conformaron un universo de recursos dirigidos a lograr en el objeto la más exacta reproducción del mundo natural. De ahí que la idea de perfeccionamiento esté en la base de la conceptualización y la práctica axiológica artísticas. La pintura, al parecer, tuvo sus primeros logros significativos, según el principio aludido, más tarde que la escultura. Pero de Apolodoro el ateniense (floreciente hacia 430-415 a.n.e.), primero al que los griegos consideraron digno del nombre de pintor, hasta Apeles de Colofón, el más famoso de todos los pintores antiguos,⁽⁵⁾ activo en la corte de Filipo y Alejandro de Macedonia (segunda mitad del siglo IV a.n.e.), se cumple en ella, en lo fundamental, el ideal de exactitud que heredarían como modelo los siglos posteriores.

Plinio remite a la Enciclopedia al acopiar un anecdotario que da cuenta de la "perfección" alcanzada en la pintura. Dice que Zeuxis de Héraclea, en competencia con su contemporáneo Parrasio de Efeso (activos ambos en los años finales del siglo V a.n.e.), (...) *presentó unas*

El afán imitativo del arte antiguo explica, ya en el terreno de la pintura, que, con la consecuente expansión de su práctica como actividad autónoma, el aumento de las demandas sociales y la acumulación continua de novedades técnicas particulares, se desarrollara en ella un proceso de diferenciación interna en géneros independientes: formas codificadoras de la diversidad estructural de la realidad como objeto de la cultura icónica. Esto puede deducirse fácilmente de la lectura de Plinio.

Pinturas de hechos históricos significativos (principalmente de batallas) o ilustrativas de pasajes que formaban parte de la conciencia mítico-religiosa, junto a aquéllas en que dioses y héroes olímpicos comparten la representación con humanos, fueron las más abundantes en todos los tiempos. También, las de más antigua data. Es posible distinguir en la relación de Plinio entre cuadros propiamente históricos (de sucesos reales) o representativos de asuntos divinos; pero, en algunos casos, ambos contenidos se unen, como correspondía a sociedades en que la conciencia mítico-religiosa era, a su vez, conciencia histórica. La denominación de pintura de historia, con la amplitud con que fue comprendida por las academias occidentales modernas: histórica-mitológica-alegórica, es la clasificación genérica que mejor conceptualiza la situación descrita. Por eso conserva valor metodológico para la actualidad.

Entre Apolodoro el ateniense, ya mencionado —de quien Plinio cita *Un sacerdote en adoración* y *Ayante alcanzado por el*



rayo—, y Pireico, activo poco después del reinado de Alejandro de Macedonia (fines del siglo IV a.n.e.), quien "pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles y similares", y por ello fue llamado "pintor de cosas bajas",⁽¹⁰⁾ media un siglo en que se establecen en esta rama del arte géneros como el retrato, el desnudo (mitológico), la pintura animalista, la naturaleza muerta y la pintura de género (clasificaciones desarrolladas posteriormente en el ámbito de las academias europeas). Incluso, Parrasio fue autor de cuadros de motivos eróticos —de "chanzas impúdicas" diría Plinio— que de haber sobrevivido podrían incorporarse hoy, presumiblemente, a una bien documentada historia del porno.

Así, ya en el siglo IV a.n.e., estaba avanzado —y prácticamente completo— el proceso de división interna de la pintura antigua en géneros. Para Plinio se trataba de un fenómeno "natural", que se producía en correspondencia con la inclinación de la pintura por la mimesis; no obstante, la división efectuada

comportó también un reordenamiento por categorías dentro del conjunto de la creación pictórica. Si Pireico era llamado "pintor de cosas bajas" por los temas a que se dedicara, Antífilo, artista precedente a éste y contemporáneo de Apeles, se dedicó, según Plinio, a "ambos géneros", es decir, a temas elevados y bajos.

El paisaje parece ser el género pictórico de más tardía aparición; pero entre los siglos II-I a.n.e., aumentan las noticias sobre su práctica. Plinio vincula su difusión a la moda romana de decorar las paredes de las viviendas, para los que se usaban motivos de carácter paisajístico, tales como puertos, costas, ríos, casas de campos, bosques sagrados, sotos, colinas... Estos paisajes decorativos, además, eran animados con figuras humanas representadas en la ejecución de las más variadas actividades, desde paseos hasta vendimias.⁽¹¹⁾

Plinio también referencia la dinámica interna del proceso histórico de los géneros en la Antigüedad. En su época, la pintura de retratos había caído en desuso, y se valoraba en el retrato escultórico más el material que la diferenciación de las figuras, lo que permitía cambiar las cabezas de unas estatuas con las de otras, motivo frecuente de burlas en versos satíricos. Pero, en general, para él la pintura había sido un arte "antaoño ilustre", "cuando interesaba a reyes y ciudadanos", mas ya en decadencia. Por primera vez en la historia del arte occidental aparece la noción de crisis.

Lo dicho hasta aquí, o mejor, lo dicho por Plinio el Viejo sobre los primeros siglos de la pintura

en Occidente, puede ser de gran interés para el enfoque, *grosso modo*, de algunos aspectos teórico-metodológicos del problema genológico en fotografía. Afortunadamente, viene en mi auxilio, para tratar el asunto, un libro de muy reciente publicación, **Los géneros del arte en fotografía**,⁽¹²⁾ firmado por Plinio Rodríguez Echevarría. Pese a no compartir algunas de sus tesis, de excesiva rotundidad, y erudición a ocasiones fatigosa, encuentro en su vocación polémica los mayores aciertos de este estudio.

La satisfacción que me produjo su lectura, me obligó a inquirir por el autor entre algunas personas, al serme totalmente desconocido. Sólo me dio noticias un amigo argentino. La perplejidad que me causó su carta quizás sea compartida por el desprevenido lector:

En la edición no XVIII De la Nueva Enciclopedia de los Medios Audio-Táctiles-Visuales, aparecida en el 25 004, puede leerse:

Plinio el Viejo (Como, ca. 24/25 - Caracas, 2010). Famoso erudito que en su prolífica vida escribió sobre numerosas materias, ocupó elevados cargos públicos y recibió las más altas distinciones oficiales. Fue Secretario privado de Vespasiano, Ministro de Estado de Carlomagno y Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO); recibió, entre otras condecoraciones, la Gran Cruz de Constantino, la Orden de la Legión de Honor en el grado de Comendador y el Premio Nobel de la Paz. Entre su copiosa bibliografía activa, de alrededor de 100 libros y 4.000 artículos, pueden encontrarse los siguientes títulos: Lanzar la jabalina; Vidas ejemplares: Pomponio Segundo; Studiosus; Las guerras de Germania; Historia Natural; El olor de las guayaba (entrevista al escritor Gabriel García Márquez que firmó con el seudónimo de Plinio Apuleyo Mendoza) y Los géneros del arte en fotografía (aparecido bajo la autoría de Plinio Rodríguez Echevarría, otro seudónimo suyo).

Soy un hombre a quien habitualmente desconciertan los sucesos del día, lo que me hace ajeno a las elucubraciones anticipadoras. ¿Sufriría mi amigo, en la vida personal, el delirio de lo fantástico que ha señoreado en su excelente literatura? Conociendo de su extrema delicadeza en las relaciones humanas, abandoné la idea de que me estuviese tomando el pelo. Ensayé otra interrogante alternativa; ¿estaría yo ante una muestra del futuro descrito por Cabrera Infante, donde los hechos de nuestra historia se confundirán "en la disposición minuciosa, pero fallible del historiador"? Cito textualmente un fragmento de su desvarío:

(...) en 25.000 años será muy difícil probar que James Joyce no escribió *La odisea*; ni Homero *Ulixis*; o que Virgilio *Piñera* fue el autor de *La enelda*, mientras Virgilio Marón escribió *Electra Garrigó*, tragedia romana; (...) William Shakespeare fue un guionista de cine, Ricardo Strauss inventó el vals a lo que respondió Manuel de Falla con otro ritmo de moda, el mambo; Sofonisba Anguisciola pintaba con el seudónimo de Amelia Peláez; Kafka, el soñador de pesadillas, Koffka, el psicólogo-sociólogo, y Kupka, el pintor no objetivo, serán una sola e indivisible persona: la blasfema Trinidad; Miguel Ángel Antonioni pintó un fresco (del que no se conservan hoy, dolorosamente, mas que referencias) en la capilla Cinecittá, llamado *L'Aventura*, que mostraba a Adán buscando a Eva con el auxilio de la serpiente por todas las ramas del árbol de la ciencia. John Milton Proust compuso un vasto poema en siete tomos titulado *En busca del paraíso perdido*: no poseemos hoy, lamentablemente, siquiera un fragmento de uno de los siete libros. Y así, en una quejumbrosa Arcadia, quedará encerrada toda nuestra historia pasada, presente y futura (...).⁽¹³⁾

Sea lo que sea, no puedo negar que encuentro en *Los géneros del arte en fotografía* tantos ecos de Plinio el Viejo, que, si no fuese porque aceptar que él es su autor desborda las posibilidades de mi imaginación —por no decir de mi credulidad—, esta-

ría tentado a atribuírselo. Sin siquiera intentar resolver este misterio, transcribo a continuación un fragmento del prólogo, escrito por el propio Plinio, en el que fundamenta su comprensión del problema abordado en la obra:

La cultura occidental, en su expansión y devenir, se ha presentado como la más dinámica y progresista de todas las culturas del orbe, calificando a las extrañas a ella de inmovilistas o estancadas. Esto no ha sido más que la autoconstrucción de un mito que ha versado mejor a fines extraculturales. Aunque es innegable que su capacidad para engendrar formas y productos novedosos ha resultado extraordinaria, el peso de una sólida tradición —cuyos fundamentos fueron elaborados en el mundo antiguo— gravita sobre ella de tal modo que, en sus grandes momentos de ruptura, se remite, otra vez, al acervo de esa tradición. En consecuencia, cada fase de su proceso histórico, hasta el presente, se ha configurado sobre un fondo de ideas y prácticas culturales precedentes. Este último rasgo, que caracteriza a cualquier proceso histórico-cultural, no importa dónde, ha sido soslayado muchas veces por Occidente al automirarse, como evidencia, entre otras cosas, de su permanente angustia de renovación.

Si la fotografía —desde su origen— fue incorporada al universo de las ramas del arte, en vez de quedar confinada al terreno de los inventos técnicos auxiliares para el hombre, se debe, en lo fundamental, a una peculiaridad de la cultura artística de Occidente que se remonta a sus inicios en la An-

tigüedad: la obsesión por la realidad. Durante dos milenios y medio, aproximadamente, esta obsesión se ha manifestado en ella identificando a la realidad con el aspecto exterior de las cosas, o, por el contrario, intentando trascender las apariencias en la búsqueda de una verdad esencial, a veces ignota, y hasta problematizando la noción de lo real por su instrumentalización ideológica, como puede comprobarse tanto en los productos objetuales, propiamente artísticos, como teóricos.

La fotografía, por su propia capacidad técnica de registro directo del mundo objetivo —lo material, lo existente—, sirvió de maravillas para llevar al paroxismo esta afición por la realidad, pues fue vista como la posibilidad del arte de pasar de la "representación mimética" a la "reproducción analógica". De ahí que cuando el discurso de la objetividad alcanza sus formas más elaboradas en la cultura artística y literaria durante los siglos pasados y presente —en coexistencia incluso con otros discursos antagónicos—, se la apropie y valide como medio visual realista por excelencia.

Es en el siglo XX que esta situación llega a su apoteosis. Paralelo a las vanguardias desintegradoras, se afianza en el arte, bajo nuevas formas, el culto a los signos de la realidad. Si la "hiperrealidad desafiada" de Norteamérica "forma una red de remisiones e influencias que se extienden al final incluso a los productos de la cultura culta y de la industria del entretenimiento",⁽¹⁴⁾ en Europa el realismo artístico se convierte, en algunos países, en programa de gobierno. En el hiato existente entre estas dos formas polares de interrelación de la realidad y el arte —la primera dinámica y más o menos espontánea; la segunda impuesta y finalmente paralizante— caben otras múltiples. Pero nunca la apropiación de la realidad había sido objeto de manipulaciones y enfrentamientos ideológicos tan fuertes en el campo del arte.

Un medio que, desde su aparición fue celebrado como capaz

de cumplir las aspiraciones reproductivas y cognoscitivas de la realidad que una zona de la conciencia y práctica artísticas había llegado a absolutizar como rasgos generales del arte, terminó necesariamente encargado de desnudar al mundo con su mirada, en lo que algo pudo ayudarla el documental cinematográfico. Lo importante es que, abocada a la realidad, la fotografía la trocea como única manera posible de aprehenderla, la segmenta. Como ha cumplido la fotografía las enormes expectativas depositadas en ella como instrumento de revelación —casi divino— de la verdad de las cosas, es análisis que desborda los objetivos de este libro. También, los amorosos festejos por el 40º aniversario de Magnum.

Pero los fragmentos de la realidad aprehendidos por las fotos recogen diferentes estructuras del mundo objetivo. Dicho de manera más explícita, como medio visual bidimensional la fotografía, al proponerse reproducir la realidad (aun interpretarla), no puede menos que cumplir con la exigencia de diversificación de sus productos según las formas diferenciadas en que la realidad puede ser "retratada" en un marco delimitado. Esto, inevitablemente, conduce a la división en géneros. La identificación de su naturaleza técnica con las demandas sociales a satisfacer le hicieron ineludible este destino, que, al igual, la entronca con la historia milenaria del arte occidental.

El peso de la tradición conceptualizadora que la fotografía hereda hace coincidir las denominaciones genéricas de sus objetos con los de la pintura. No podía suceder de otra manera. Hubiera resultado imposible que ante una fotografía que representaba en primer plano el fragmento del curso de un río bordeado de malezas, y en los planos siguientes un campo arbolado, cubierto todo por un cielo de suaves nubes, se empezara a buscar una clasificación nueva cuando dos mil años de experiencia visual y conceptual tenían a mano la



central de sus reflexiones teóricas. Los trata, solapadamente, como "productos menores" aunque los rodea con hipocresía de declamaciones efusivas.

Participar de códigos genéricos elaborados previamente a su nacimiento, no ha sido un gran problema para la fotografía. Una de las peculiaridades del arte occidental es que las estructuras de los códigos géneros han sido suficientemente livianas como para no impedir una gran movilidad interna dentro de cada uno de ellos. Por otra parte, la liviandad de estos códigos se ha manifestado también en su aceptación de ser abordados por distintas técnicas semánticas (pintura, grabado, fotografía). Así la práctica artística no sólo ha podido manifestarse con relativa libertad en el seno de cada género, sino a su vez, según el caso, desbordar las convenciones genéricas existentes y crear otras nuevas, o, simplemente, generar productos al margen de la cuestión genológica.

La movilidad interna del género —ya lo señaló Banfi— es resultado de que en él se establece la interrelación de un problema plástico (de lenguajes del arte) con un código. Cada corriente artística, al plantearse nuevas soluciones y procedimientos formales, desecha o desestima otros anteriores, lo que conduce a una re-visión del género. Las diferencias entre un retrato de Velázquez, otro de Renoir y aquel de Picasso, dan rápida idea de la capacidad del arte para someter al género a las necesidades expresivas de cada corriente concreta; de hacerlo vehículo de las búsquedas plásticas que se plantean en uno u otro momento de su devenir. La problemática genológica no sólo aplica al arte interesado en la representación directa, "exacta", de la naturaleza (la realidad), sino que puede extenderse a movimientos y corrientes artísticas no esencialmente realistas. Desde este último lado, atañe igualmente a la fotografía.

Pero en el género, también, se desarrolla una ideología, alimentada por las reflexiones su-

de paisaje. Por lo demás, cuando a la fotografía le fueron insuficientes las denominaciones genéricas previas, buscó las suyas propias, como lo es el caso de la fotografía documental, que tienen sus antecedentes, no obstante, en la pintura de género.

Hablamos en este libro —quizás sea oportuno aclararlo ahora— de una determinada clasificación en géneros de la fotografía, como objeto de arte, que adopta códigos desarrollados antes por otras ramas artísticas, particularmente la pintura, por ser ambas formas de representación bidimensionales. Se elude, entonces, aquella clasificación genérica que también se ha dado en el pensamiento fotográfico y que la divide en: fotografía artística, científica, publicitaria y de modas, deportiva y otras. El problema de esta alusión es que, como se conoce, fotos científicas, publicitarias y de modas, etc., han sido finalmente asimiladas como productos artísticos por la conciencia estético-fotográfica. Sin embargo, generalmente han sido asociadas, cuando ella ha sido posible, a denominaciones genéricas ya existentes en los predios del arte. Por añadidura, no han tenido, hasta el momento, suficiente peso en las orientaciones del pensamiento fotográfico, como sí, por ejemplo, la foto-documento. En definitiva, todavía la conciencia estético-fotográfica mantiene una relación ambigua con estos productos, que legitima al hacerlos objeto de exhibiciones en museos y galerías y de difusión en publicaciones especializadas, pero que no acaba de incorporar a la línea

cesivas del pensamiento artístico, que le plantean determinadas encomiendas. En esta ideología se imbrican aspectos particulares, asociados con la plataforma ideática de una corriente específica, y generales, resultado del intento de interpretar teóricamente la estructura del código. El reconocimiento de estos aspectos generales exige la toma en consideración de la historia del género, pues muchas veces son oscurecidos por la interpretación puntual que de él hace cada corriente, preocupada por presentarse como el escalón más alto en el "progreso" del arte.

La coincidencia en el género de una estructura (código), un problema plástico y una ideología, explica las tensiones que han acompañado su desenvolvimiento histórico hasta la fecha, su capacidad movilizativa y transformadora del arte, su activa participación en la problematización de los discursos estéticos agotados. Por eso, hablar hoy de los géneros del arte en fotografía no significa abordar un tema de "arqueología", sino, al contrario, de palpitante vigencia.

El presente libro ha sido escrito en una coyuntura en que en la fotografía han entrado en crisis los discursos tradicionales de los géneros del arte. Ello obliga a una reconsideración de los cánones de los géneros y a una nueva conceptualización al respecto, asunto que concierne en particular a la teoría artística. Pero esa urgencia reflexiva está atravesada por la historia. No es inocente que este sea un libro preocupado por historiar las formas complejas con que en la fo-

de otras opiniones sobre este asunto, aunque, quizás, el despejamiento de mis dudas actuales ya esté contenido en la breve biografía de Plinio que ubica su muerte dieciocho años después de la fecha en que terminó.

La Habana, septiembre 1992.

tografía se han manifestado, hasta el día, concepciones genéricas aparecidas, o bocetadas, en las ramas más antiguas del arte representativo.

Ya se ha dicho que es posible suscribir una historia de los géneros del arte en fotografía que se encargue sólo del aporte exclusivo a aquella de ese medio, dado que en las ramas artísticas específicas las peculiaridades de los géneros tienen una continuidad y lógica internas. Esa es la actitud común a los libros de historia de la fotografía, o a las monografías sobre autores y géneros. No negamos la validez de este proceder; por demás, necesario para acceder prontamente al conocimiento fotográfico directo. Pero el problema de los géneros —como otros muchos que involucran a la fotografía— atañe a toda la cultura artística. En un tiempo histórico milenar. Por tanto, nos hemos propuesto estudiar el tema en discusión abarcando el proyecto ideológico global del que la fotografía ha formado parte, al menos en Occidente. Quizás la tarea sea excesiva; pero vale todo.

No es posible transcribir completamente el libro citado. Baste lo arriba reproducido para conocer las premisas teórico-metodológicas que están en su base. Supongo que el lector proclive a las pesquisas detectivas no ha arribado a ninguna conclusión sobre el caso de atribución bibliográfica que se nos propone. De todos modos, no podría lograrlo sin el conocimiento directo de los dos estudios de Plinio objeto de comparación. Lo remito al índice de este ensayo para que los localice. Confieso que me gustaría saber



Índice de referencias:

- 1) La obra que Plinio el Viejo escribió —aun la perdida, casi toda— incluyó entre sus urgencias principales el estado de los vínculos del autor con el poder, ya en sus primeras mieles (Claudio, 41-54); ya inexistentes (Nerón, 54-69); ya en integración (Vespasiano, 70-79).

Bajo el reinado de Claudio, quien estimuló el ascenso de los caballeros en la carrera militar, y, por otra parte, sentía un interés apasionado por la historia, Plinio, se benefició de ambas actitudes del Príncipe. Al servicio por entonces de la armada en Germania, escribió un tratado sobre el uso de la jabalina en la caballería; también, la biografía de un militar bajo cuyas órdenes estuvo, y, por último, inició los que terminarían siendo 20 volúmenes sobre las guerras en Germania, impulsado por un sueño en el que Druso le pidiera que lo salvase del olvido. No es ocioso recordar que Druso era el padre de Claudio; se trató de un sueño oportuno.

Como se sabe, Nerón llegó al principado tras el envenenamiento de su padrastro Claudio por Agripina, y sólo pudo gobernar efectivamente luego de la muerte a garrotazos de la susodicha. A diferencia de su antecesor en el trono, Nerón prefería las *variétés* a los estudios; Plinio, probablemente, debía parecerle un hombre muy aburrido. En un reinado en que una cabeza era destrozada con la misma facilidad que el clásico merengue, Plinio dio nuevamente muestras de sagacidad para evaluar las circunstancias y se dedicó a los estudios de retórica, que en ninguna época han comprometido a nadie demasiado.

Al terminar el gobierno de Vespasiano, donde desempeñara tan altas responsabilidades, Plinio fue nombrado por el nuevo emperador, Tito (79-81), comandante de la flota de Miseno. Allí estaba cuando se produjo la erupción del Vesuvio (24 de agosto del 79). Su traslado inmediato hacia Establa, así como su muerte por asfixia en ese lugar, han sido considerados por la historiografía occidental, hasta fecha reciente, como momentos de un acto de heroicidad clementina. Puede leerse una opinión totalmente contraria a la anterior en Umberto Eco: *Retrato de Plinio de Joven*. En: Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Edit. Lumen, S.A., Barcelona, 1988, pp. 193-210.

- 2) Plinio. *Textos de Historia del Arte*. Edición de María Esperanza Torregro. Visor Dis., S.A., Madrid, 1987.
- 3) Abunda Plinio en sus libros en datos relativos al gran aprecio de que gozaban los pintores por parte de reyes y ciudadanos prominentes, a la alta estima pública de sus obras, y a los elevados precios en que a veces ellas eran adquiridas.
- 4) Sólo nos referimos a la pintura bidimensional. Se excluye la pintura sobre vasos.
- 5) Plinio ubica su nacimiento en Cos; pero la historiografía moderna en Cololón. Cos fue el lugar de su muerte.

La fama de que gozara Apelles en la Antigüedad se restableció en Occidente —aunque sin un cuadro suyo para respaldarla— con los estudios grecorromanos, sobre todo a partir del Renacimiento. El ecuatoriano Juan Montalvo, en su ensayo *De la belleza*, incluido en el libro *Siete tratados*, que publicara en Francia, en 1883, se hace eco del prestigio otorgado al artista por la tradición al escribir:

(...) Dicen que Rafael no hacía sino copiar a su bella Fornarina para sacar esas Madonas que andan por toda Europa, valiosas como un cuadro de Apelles (...)

Montalvo, Juan Prosas. Edit. Casa de las Américas, La Habana, 1968, p. 50.

- 6) Plinio, ob. cit., p. 93.
- 7) *Ibid.*, p. 93.
- 8) *Ibid.*, p. 103.
- 9) *Ibid.*, p. 100.
- 10) *Ibid.*, p. 109.
- 11) *Ibid.*, pp. 110-11.
- 12) Rodríguez Echevarría, Plinio. *Los géneros del arte en fotografía*. Edit. Bobadilla, Madrid, 1991.
- 13) Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo XX*. Ediciones Revolución, La Habana, 1963, pp. 40-41.
- 14) Eco, Umberto. *Las fortalezas de la soledad*. En: Umberto Eco. *La estrategia de la ilusión*. Edit. Lumen - Eds. de La Flor, Buenos Aires, 1988, p. 20.

FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XIX

El paisaje, la fascinación tecnológica y el sueño de progreso

JORGE LUIS GUTIERREZ

La fotografía latinoamericana del Siglo XIX, ignorada en los textos universales de la historia de la fotografía, aún con su apego a la fascinación tecnológica su sueño de progreso, tan marcado por la tradición europea que heredaba como referencia dominante, logra sin embargo crear sus propios signos, porque aún cuando las formas de hacer las fotografías era tan europea, el paisaje, la peculiar forma de expansión urbana, la luz, la gente, fue conformando una fotografía con signos propios, con códigos parecidos a otros, mas no iguales, y de allí surgen imágenes de paisajes, ciudades, gente, puertos, ríos, guerras, plantaciones, esclavos, gobernantes, territorios, rostros imposibles de retratar como lo decían las fórmulas fotográficas, imposible de imaginarlo donde inventaron la fotografía.

Allí queda un espacio por ver, una historia que contar, nombres que reconocer. Son las albúminas, las impresiones de platino y tantos otros soportes químicos que se cubrieron de imágenes de este pedazo de continente.

La fotografía latinoamericana del Siglo XIX se caracteriza por una extensa y rica producción, poco conocida y con un cuerpo significativo de obras que no han sobrevivido el tiempo.

Una actitud casi obscena por parte de los historiadores fotográficos tradicionales ha colocado este segmento de la creación fotográfica en terrenos de lo desconocido, aún así es innegable que existe un cuerpo de trabajo que sin complejo alguno hacen de este segmento de la fotografía latinoamericana lo suficientemente meritoria como

para estar representada entre las grandes creaciones de la fotografía.

Basta con ver obras como las de Benito Panunzi en Argentina, un Ferrez o Gutiérrez en Río de Janeiro, y Sao Paulo respectivamente, un Courret en Perú, un Muybridge en Centroamérica o el extraordinario trabajo de Fredricks en Cuba. Allí los grandes temas, el paisaje, el retrato, las vistas urbanas, están trabajados con un ojo extraordinario y un uso de las tecnologías de la época con gran calidad, sin complejos y con aportes que sin duda deberán en el tiempo ser reconocidos en las grandes fuentes informativas de la fotografía mundial.

La fotografía surge como un medio tecnológico fascinante, nace sin inocencias, con una marcada concepción lucrativa, comercial, con un claro sentido de sus posibilidades, un desacralizador de las bellas artes, un alterador de la relación objeto real y representación, un manipulador del tiempo y de allí su rápida popularización y expansión como forma de representación, como medio de expresión, como inmortalizador de lo fotografiado, socio de la verdad, cómplice de la ficción.

Sin complicaciones, la fotografía llega por tres vértices al continente americano, al norte rápidamente con el potencial de uso que se presume de la sociedad norteamericana, otra, a través de comerciantes que ven en el invento de la luz una fuente infinita y rápida de fortuna y, hacia el sur a través del Padre Augusto Comte, cuya misión es llevar el invento a los centros poblados más importantes de Sur América y así cual acto de fe

dejarlo marcado en los habitantes de esta porción del continente. Con toda la fascinación que produce, ciudades como Bahía, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires rápidamente se aproximan al invento de la luz. Ya en el Pacífico la suerte se volta y el barco que lleva el invento se hunde y se retarda su llegada a ciudades como Santiago, Lima y Quito, un retardo no muy lejano. De allí en adelante las historias son más o menos similares, tecnologías fascinantes, cientos de fotógrafos que no conocen fronteras, de Europa o Norteamérica a Bogotá, La Habana o Caracas, de allí a cualquier otro rumbo que resulte atractivo para descubrir y compensarlo para la riqueza.

La actitud es la misma en cualquier continente, el afán de inmortalizar lo poco visto, reiterar que existimos, explorar y fotografiar, retratar una y otra vez y así van apareciendo los autores que constituyen el grupo de fotógrafos que le dan talento y carácter a la producción fotográfica del Siglo XIX en Latinoamérica.

Al realizar una revisión de aquellas obras del siglo pasado que sin duda alguna dan significación a la producción fotográfica de la época, lo primero que debemos considerar es que dada la escasez de obras de dicho período, mal podemos seguir ratificando esa actitud que ocurre con cierta frecuencia, como es la de asignar a aquellas obras descubiertas un valor más allá del verdadero. Una cosa es el inventarlo necesario de fotógrafos de la época y otra es el descubrimiento de verdaderos talentos de la creación fotográfica.

desigual. Países como Brasil, Argentina, Perú y Cuba sin duda alguna protagonizan. Allí la presencia de centros urbanos de importancia en el período colonial, centros de poder, centros de riqueza o puntos de intercambio geográfico son los que concentran la actividad fotográfica.



Charles Deforest Fredricks,
Vista de La Habana, Cuba.

Si bien es cierto que la lista de autores de la época por nacionalidades es extenso, son muchos menos los que representan un aporte de significación para la obra fotográfica universal, tal como pasa en cualquier forma de expresión artística en cualquier región.

Por otra parte existe una evidente influencia del contexto regional en la cual los fotógrafos producen su obra, y en este sentido el desarrollo fotográfico latinoamericano del Siglo XIX es

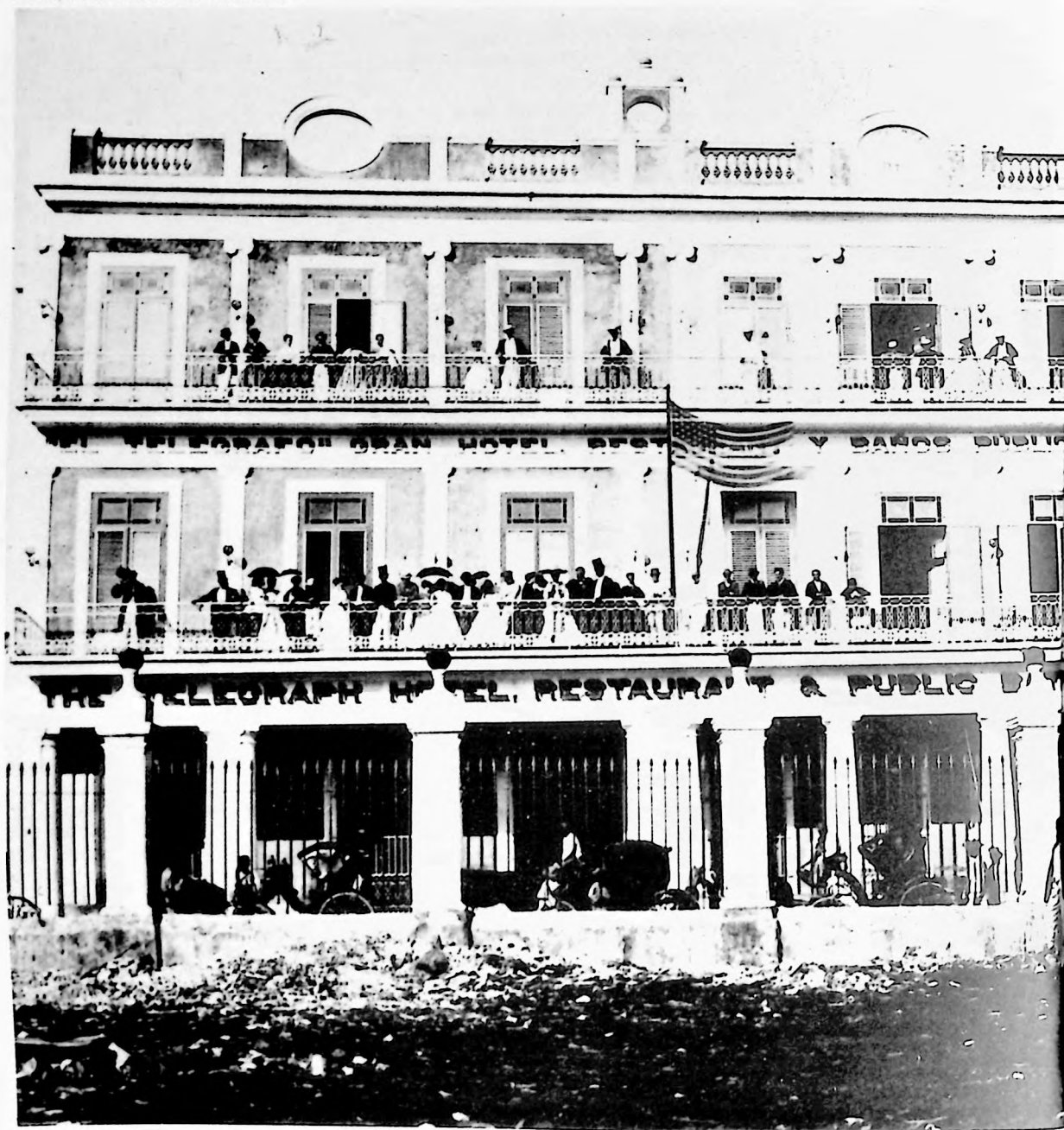
Así tenemos que en Brasil el mismo emperador Don Pedro II es un gran propulsor de la fotografía, autores como Marc Ferrez o Augusto Sthall desarrollan una extraordinaria obra bajo el mecenazgo del Emperador. Aquí los grandes formatos predominan, la temática muestra la diversidad de paisajes, los puertos, ferrocarriles, paisajes urbanos y todo aquello que asemeje el Imperio brasileño a la idea de progreso, avance tecnológico y grandeza natural es fotografiado.

Tanto Sthall como Ferrez rápidamente comprenden los códigos de lo fotografiable, asimilan la luz, las formas y allí sus imágenes nos destacan claramente una forma de ver sin duda extraordinaria, sin nada que envidiar a sus equivalentes del oeste americano, siempre reseñados, como es el caso de Carleton Watkins y John O'Sullivan la aproximación en Ferrez es más humana, mucho más cálida.

Este texto forma parte de la exposición curada por Jorge Luis Gutiérrez para la Biblioteca Nacional en el marco de las II Jornadas Fotográficas de Mérida, 1993

Las obras fotográficas presentadas en esta exposición y de la cual se citan autores en este texto, pertenecen a la colección fotográfica del Archivo Audiovisual de Venezuela de la Biblioteca Nacional, Caracas, Venezuela.

Charles Deforest Fredricks,
Hotel El Telégrafo. La Habana, Cuba.



En el caso de Argentina es necesario acotar nombres como Benito Panunzi, para citar un ejemplo, quien registra de manera exhaustiva y con un concepto peculiar del retrato la pampa argentina, su gente sus paisajes, ello con gran detalle y muy buen dominio técnico. Sus portafolios a gran formato de Buenos Aires son vistas espectaculares. El manejo del espacio arquitectónico y su evidente comprensión nos hace presumir que es el mismo Panunzi arquitecto que aparece firmando algunos proyectos del Buenos Aires de la época.

Más al norte los célebres hermanos Courret en Lima producen una extraordinaria forma de aproximarse al retrato, son sin duda referencia importantes al abordar el tema del rostro, de los grupos humanos, tradición que ya en este siglo, Martín Chambi lleva a una dimensión cercana a la ficción, a lo irreal.

Otros dos casos de significación en el desarrollo de la fotografía del Siglo XIX latinoamericano, son los norteamericanos Edward Muybridge y Charles DeForest Fredricks, ambos ampliamente reconocidos en los textos tradicionales de la historia de la fotografía en lo referente a su obra desarrollada en Norteamérica, extrañamente borrados en su obra creada en Centroamérica y Cuba respectivamente.

Muybridge es celebridad fotográfica por sus aportes a la cinematografía con sus estudios del movimiento en la imagen fotográfica. Sin embargo desarrolla un extenso y hermoso trabajo del paisaje centroamericano, donde aún allí se evidencian en algunos retratos de campesinos su fascinación por el problema del movimiento.

En el caso de Fredricks su fama se centra en su prestigio como retratista neoyorkino. De nuevo este autor produce un cuerpo de imágenes sobre La Habana de 1850 y 1860 de extraordinario contenido documental e innegable calidad artística. Sin embargo nada se registra en los textos de investigación fotográfica, sobre este importante conjunto de obras.

Por supuesto que este grupo de autores no es sino un ejemplo del significativo patrimonio fotográfico del siglo pasado que debe ser reconocido como auténtico aporte a la fotografía universal.

El dominio de las diversas técnicas de la época en especial las impresiones de albúmina y las de cloruro de plata, la audacia de encuadres y formas de abordar un escenario muy distinto y más complejo que el de Europa y Norteamérica, la creación de un sistema de trabajo que no se limita a nacionalidades ni barreras geográficas, permitió una riqueza de enfoques sobre temas comunes, lo cual aún con la escasez relativa de imágenes de la época nos señalan un patrimonio histórico, antropológico y artístico de gran valor.

Al igual que en el Siglo XIX, la fotografía del Siglo XIX no escapó a influencias y estilos emanados de los grandes centros de poder e influencia cultural, aun así lo fundamental en torno a la fotografía latinoamericana del Siglo XIX es la ruptura de enfoques simplistas de inventario fotográfico y la comprensión de la presencia de un fenómeno de producción fotográfica con carácter propio, con fuerza suficiente como para caracterizar su valor más allá de los mecanismos de producción fotográfica propios del Siglo XIX.



Los paisajes de *Fina Gómez*

MARIA TERESA BOULTON

Fina Gómez Revenga, nieta del General Juan Vicente Gómez, fue una mujer curiosa y de gran sensibilidad artística para su época de juventud. Muy bella, según contara Alfredo Boulton, aprendió las artes de la fotografía por los años cuarenta, cincuenta, junto a Guillermo Zuloaga en su casa de Macuto, asimismo mentor de Boulton, de Mimi González Rincones y quizás de otros grupos de jóvenes venezolanos de familias distinguidas y de despiertos intelectos.

Fundamentalmente residiendo en París junto a su madre Josefina Revenga, Fina Gómez tenía acceso a la mejor calidad de productos fotográficos: papeles, laboratorios, impresiones. No obstante, el país fue casi siempre el objeto de sus temas. Una primera época marca su obra fotográfica. Se trata de los *ready mades*, formas encontradas y producidas espontáneamente por palos, raíces, troncos, chatarras marinas, al borde del mar caribeño recordando extrañas figuras sensuales, lúdicas, antropomórficas. Estos paisajes de Fina Gómez, ahora presentados en el marco de las II Jornadas Fotográficas de Mérida, corresponden a su deseo como artista pero también a una época de la estética fotográfica internacional y nacional.

Fue en Estados Unidos, por los años 1915, cuando Alfred Stieglitz, Paul Strand, Imogen Cunningham, entre otros, quisieron redimensionar la fotografía artística y explorar la verdad de este medio para revelar su estética ("La búsqueda de la verdad es mi pasión" diría Stieglitz). Estos artistas, fieles a las consignas del modernismo artístico de la época que se introducía en la raíz y la esencia de los conceptos y de las formas, se proclamaron adictos de la "fotografía directa", aquella que no se adornaba de artificios para proclamar su artisticidad. Luego todo y aún lo más insignificante fue objeto para retratar y sublimar, haciéndolo imagen. Cielos, hojas, árboles; la naturaleza era un maravilloso receptor de lo imaginable. Cuanto más depurada, identificable y medular era la fotografía mejor correspondía a las ansias de pureza artística.

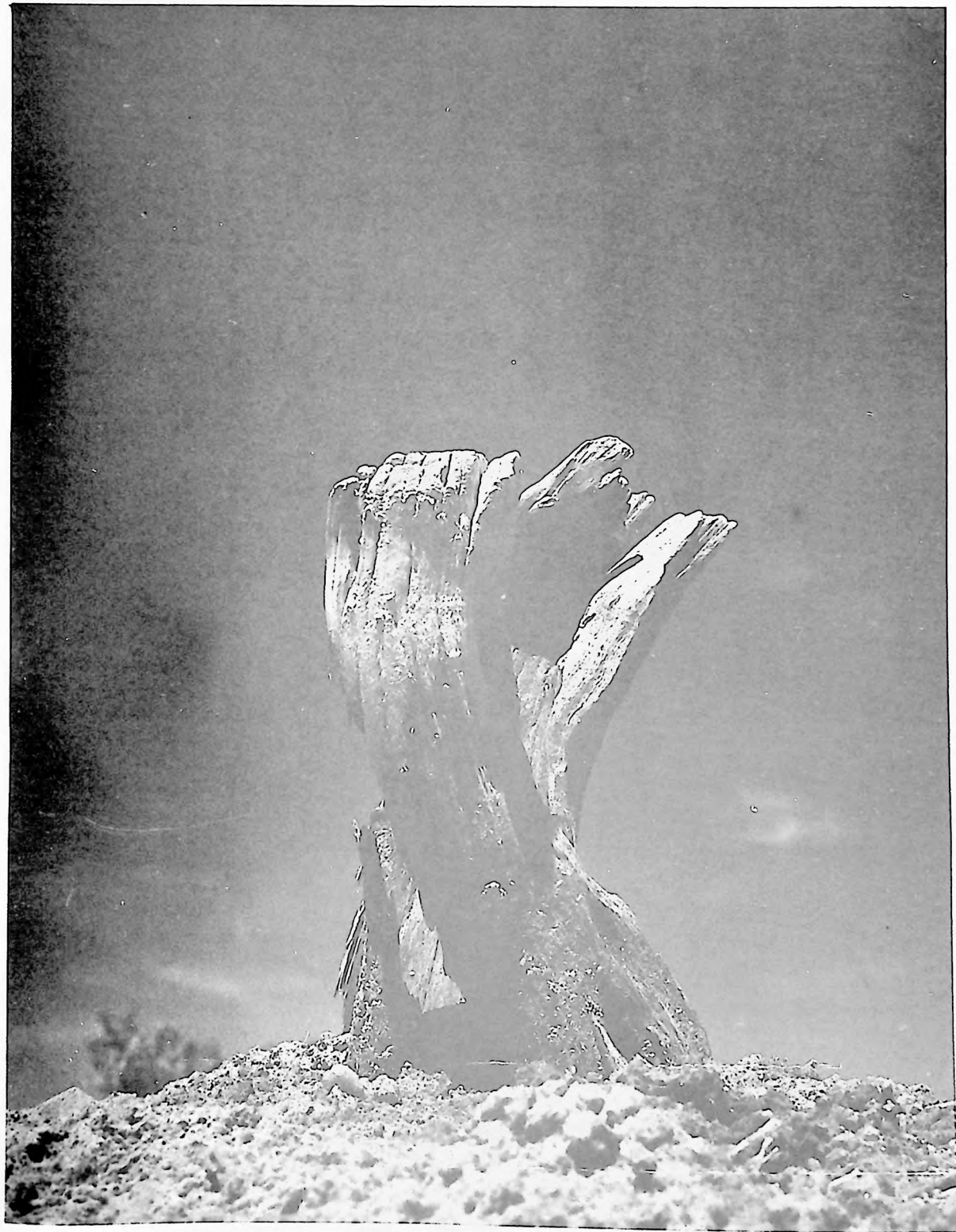
Pero no solamente el objeto encontrado era cuestión de forma. También regía un concepto sobre el arte que Marcel Duchamp, en la primera y segunda década del siglo, había expuesto a partir de sus indagaciones con los dadaístas y surrealistas: el arte era igualmente una cuestión de azar, de encuentro, de lugar o de posición,

como un ajedrez. Así una rueda de bicicleta, un urinario, expuestos en lugares de arte, podían ser objetos de arte pues sus formas, su signo, eran esenciales.

En relación a la fotografía, Duchamp en 1922 le escribiría a Stieglitz, "No me siento en condiciones de escribir, ni que sean algunas palabras. Ya conoces exactamente mi sentimiento con respecto a la fotografía. Me gustaría verla induciendo a la gente al desprecio por la pintura hasta que algo nuevo volviera insostenible la fotografía". El arte también un asunto pasajero y circunstancial.

En Venezuela la visión de Fina Gómez estuvo acompañada por otros artistas. Su amigo, Alfredo Boulton, también fotografió al país esencialista y desprovisto, así como Ricardo Razetti. Quizás fueron estos tres fotógrafos los que mejor se empaparon del espíritu del arte universal y occidental de esos años.

Fina Gómez, 1950



Fors en el centro de la tierra

JOSE ANTONIO NAVARRETE

La producción fotográfica de José Manuel Fors ha sido prácticamente una ínsula dentro del movimiento artístico desarrollado en Cuba durante la década pasada. Aunque nadie negaría la activa participación de este creador —incluso protagonista— en el intento ganado por romper con el adoctrinamiento que había imperado en el panorama plástico de la isla en los años 70, el rumbo de su trabajo lo alejó de las preocupaciones dominantes en los pintores contemporáneos suyos y de promociones posteriores, los que se adueñaron con agresividad de los derroteros del arte del país. El se dedicó, después de transitar por la abstracción

matérica e instalaciones que aludían a la naturaleza, a la fotografía de carácter paisajístico. En aquellos ha prevalecido, *grosso modo*, el interés por revisar la tradición nacional (religiosa, artística) o enfrentar los problemas culturales, sociales y políticos del momento, haciendo uso ocasional de la fotografía, generalmente como un medio más junto a otros. Por añadidura, los fotógrafos admitieron a Fors con reservas —al fin y al cabo era un joven con talento—; pero las técnicas de manipulación que él utiliza, y más aún, su universo temático y conceptual, se avenían poco, o nada, a la plataforma ideática de la fotografía local. Todavía en los 80

De la serie *Tierra rara* (fragmento), 1989





De la serie *Tierra rara* (detalle), 1992

—a distancia de otra manifestaciones artísticas— ésta se afanaba, con escasas excepciones, por presentar la imagen "sonreída" del cubano. En esas circunstancias, Fors quedó en el espacio reservado a una *rara avis*.

Todo lo dicho no ha obstaculizado el reconocimiento de su obra al más alto nivel institucional, ni su difusión; pero, sin dudas, ha engendrado una suerte de "incomodidad" ante ella, que se condiciona fundamentalmente por la exigencia que la crítica internacional, las políticas culturales nacionales y los públicos locales y extranjeros plantean al arte latinoamericano y tercermundista: ser una expresión de la identidad, exhibir su otredad. El que busque por ahí, ¿dónde encontrará la "cubanidad" de Fors?, ¿su latinoamericanidad?, ¿su tercermundismo?

Fors está relacionado, por herencia familiar, con los estudios de la naturaleza. Su abuelo, Alberto José Fors (1886-1965), ha sido considerado fundador de la silvicultura cubana. Su padre, José Manuel, ejerció la profesión de Ingeniero agrónomo. Estos datos cobran importancia en el contexto de su obra. Si arte y ciencia han tenido, desde la antigüedad hasta la fecha, comunicación sostenida, en algunos momentos se ha reforzado el interés del primero por apropiarse de determinados logros de la ciencia, o, mejor, por hacer investigaciones que validan o continúan con los medios artísticos los resultados de aquellas directamente científicas. Las décadas últimas han sido particularmente fecundas en experiencias al respecto. Diversos teóricos del arte han reflexionado sobre la creciente interrelación del arte actual con la ciencia y la técnica, en el marco de lo

que se ha denominado Revolución Científico-Técnica contemporánea. En la fotografía de Fors la naturaleza es asumida con una óptica que se emparenta con la actitud descriptiva visual de los libros de botánica o geología. El detalle, caracterizador de lo singular, es peldaño en la aprehensión global del objeto o fenómeno. Pero en lo dicho se contiene sólo el punto de partida de los contactos del artista con inquietudes o procedimientos de varias ciencias. Ellos se expresan en su trabajo, además, vinculados a problemas intrínsecos del discurso histórico del arte occidental.

Su fotografía ha estado dirigida a indagar en la naturaleza, el *paisaje*, desde una postura ajena a la visión contemplativa del género. Esta problematización del discurso tradicional del paisaje —que desde la pintura transitó hacia la fotografía en el siglo XIX—, se inscribe en la revuelta descanonizadora del arte contemporáneo, que se ha preocupado, entre otras cosas, por el contenido histórico-cultural —no sólo fisiológico— de los modos de percepción de la realidad por el hombre, cuestión de interés científico para el día. Fors construye sus mosaicos o tableros con imágenes múltiples —a veces de fragmentos de las cosas: incluso repetidas; y hasta apropiadas del álbum familiar o de la antología secular del medio—, interrelacionadas entre sí de manera que, si bien cada una puede constituir una unidad independiente, agrupadas exigen del espectador activar su mecanismo sensorio-perceptual para "organizar" los signos que se le ofrecen. Al llamar paroxísticamente la atención sobre unos signos utilizando el recurso de la redundancia,



Homenaje a un silvicultor, 1985

alude a otros, "no objetivados", que "dejan" lagunas a llenar para la estructuración final de la obra. Al nivel sensor-perceptual todo esto obliga al observador a desarrollar el proceso de sintaxis visual a partir de imágenes discontinuas y hasta fragmentarias. La obra debe "completarse", so pena de quedar ininteligible. Se trata de un proceso de *re-vi-sión* de la naturaleza que es, también, *co-creador* de metáforas.

El paisaje de Fors siempre ha sido un paisaje construido. En sus fotos iniciales hacía un *set* paisajístico en el patio o el inte-

rior de la casa, como si la naturaleza invadiera los predios de su *habitat* urbano. En sus primeros mosaicos, los segmentos reunidos remitían al árbol, al bosque, a adultos o niños (sus hijos) incorporados armónicamente al medio natural —aún cuando se refiriera a la tala—, en "Imágenes serenas, de bucolismo consciente", opuesta aparentemente a la visión apocalíptica contemporánea de una tierra contaminada y en trámite de deterioro progresivo. Los que encontramos en estas obras más la vocación ecologista del autor que una idealizada visión del mundo natural todavía vigente en la plástica decimonónica, podemos reforzar nuestra tesis ante los conjuntos que llevan el título general de "Tierra rara", última etapa de la producción paisajística de Fors. En ellos la recurrencia a la naturaleza parece invocar un paisaje casi lunar o las huellas conservadas en un sitio arqueológico —aquí el contacto con la disciplina del arqueólogo—, lugares ambos que testimonian la ausencia de vida presente. La tierra se ha despojado de los atributos de su

vitalidad para quedar prácticamente desnuda. La tranquila belleza de estas fotos referencia la inútil belleza del paisaje posthumano.

Pero este "movimiento" de la obra de Fors en su recreación de la naturaleza, es igualmente un proceso de simplificación de sus elementos figurativos hasta llegar casi a la abstracción fotográfica. El gusto del artista por la materia "pura", las texturas y la rigurosidad del diseño, han ido conduciendo su trabajo hacia mosaicos fotográficos que, contemplados desde la distancia normal del espectador, se-

Bosque de pinos (fragmento), 1985





Hojarasca. 1987

mejor composiciones abstractas. La observación minuciosa y cercana de la obra nos permite reconocer que cada una de las copias de contacto que la integran corresponde a la toma de un segmento de lo real: lo real fabricado por Fors en una suerte de *land-art* casero, pues él fotografía la tierra que previamente acumula en una cubeta y arregla para cada disparo según quiere. Hasta los conjuntos de esta serie compuestos por fotos de mayor formato se insertan en esa tendencia a la abstracción definitiva.

La adhesión a las técnicas de viraje, principalmente a sepiá, ha sido constante en la fotografía de Fors. Con estas técnicas, ha querido subrayar el carácter de "comentarios de la naturaleza" de sus imágenes, a la par

que proporcionarles la atemporalidad que les permita transitar cómodamente del pasado al presente hasta el futuro, y viceversa. Estos recursos de manipulación aparecen en su obra como parte componente de las lecturas que estimula. Acentúan su apertura reflexiva sobre el destino histórico del medio natural.

Desde la tierra es una posibilidad de ver a Fors de cuerpo completo. Abarca una selección de toda su producción paisajística. En ella resalta la coherencia de una trayectoria de profunda concatenación interna, sin necesidad de rupturas bruscas, en que cada etapa creativa se condiciona por los logros de la anterior y, de algún modo, propone con sus resultados la siguiente. Se trata, entonces,

de un trabajo que se ha enriquecido a partir de la acumulación de experiencias internamente desarrolladas, o que ha incorporado otras externas al hilo conductor de sus búsquedas. La fotografía reciente del artista, no obstante, comienza a apartarse de esta tozuda persistencia. Se reorienta temáticamente. Acaso Fors siente agotada su aproximación al paisaje. Si así fuese, quisiera convencerle de que ya ha dejado en el género, en pocos años, una obra alerta, inquisitiva y arraigada en el presente.

La Habana, octubre, 1992

Índice de referencias:

- 1) Fors perteneció al grupo Volumen I, que en 1981 hizo su primera exposición colectiva. A partir de la entrada de los jóvenes artistas que lo integraban al ambiente artístico nacional, se inició lo que se ha denominado "nuevo renacimiento cubano".
- 2) Navarrete, José Antonio. Comentarios de la naturaleza (sobre la obra fotográfica de Fors). Fototécnica, La Habana, N° 1, 1988.

JOSE MANUEL FORS

Nace en La Habana el 10 de enero de 1956.

Graduado de la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana, 1976.

Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (A.I.A.P.).

EXPOSIONES PERSONALES

1986 - Acumulaciones. Casa de la Cultura de Plaza, La Habana.

1987 - La Tierra. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana.

1987 - Golpes de Vista. Museo Provincial, Villa Clara.

1992 - José Manuel Fors. Trabajos fotográficos. Fototeca de Cuba, La Habana.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

1978 - Exposición Colectiva de Dibujos. Galería de La Habana.

1979 - Jóvenes Plásticos Cubanos. Galería de La Habana. La Habana. Pintura Fresca. Galería de Arte de Cienfuegos.

1980 - I Salón Nacional de Pintura Carlos Enriquez. Galería de Arte Internacional. La Habana.

1981 - Volumen I. Galería de Arte Internacional. La Habana. Trece Artistas Jóvenes. Galería de La Habana. La Habana. Sano y Sabroso. Centro de Arte 23 y 12. La Habana. Cuban Posters, Drawings Graphics from Cuba. Sri Lanka e India. I Salón Nacional de Pequeño Formato. Salón Lalo Carrasco. Hotel Habana Libre. La Habana.

Después del Moncada. Centro de Arte 23 y 12. La Habana. Retrospectiva de Jóvenes Artistas. Salón Lalo Carrasco. Hotel Habana Libre. La Habana.

1982 - Premio de Fotografía Cubana. Galería 23 y M. La Habana. Pintura Joven Cubana, México, D.F.

1983 - Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos. Casa de Las Américas. La Habana.

1984 - Manipulación y Alteración de la Imagen Fotográfica. Consejo Mexicano de Fotografía. México, D.F.

Fotografía Cubana. República Democrática Alemana.

Concurso Internacional de Carteles de Cine. Centro de Arte 23 y 12. La Habana.

1985 - Concurso 13 de Marzo. Galería L. La Habana.

Arte en la Carretera. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

De lo Contemporáneo. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

1986 - Pintura Cubana Actual. Galería Nacional de Arte Contemporáneo. San José, Costa Rica.

Concurso 13 de Marzo. Galería L. La Habana.

II Bienal de La Habana. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

Presencia del Concurso 13 de Marzo en la II Bienal de La Habana. Galería L. La Habana.

1987 - El Arbol y la Vida. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

Visiones del Paisaje. Galería de la Universidad de los Andes. Venezuela.

1988 - Jóvenes Fotógrafos. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. La Habana.

Pintura Cubana Contemporánea. Galería Treliakov. Moscú.

Exposición Donación. Centro Cultural Fernando Gordillo. Nicaragua.

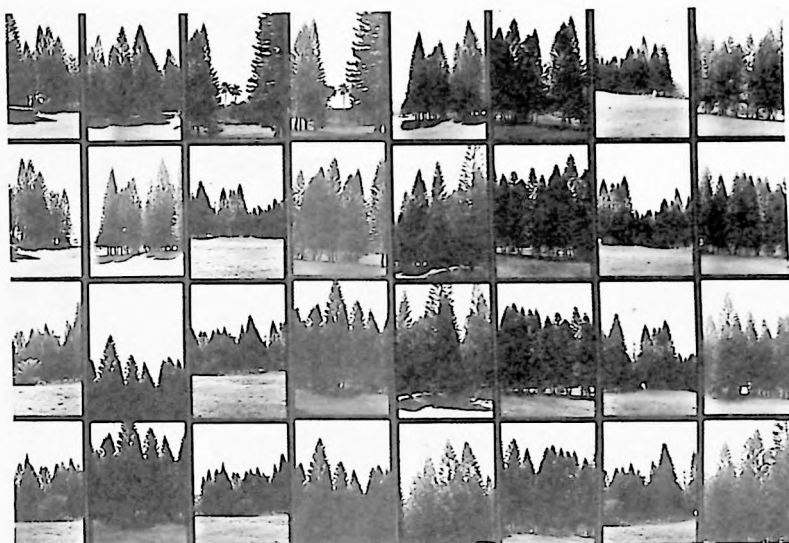
1989 - 49th International Photographic Salon of Japan, Tokyo, Osaka, Nagoya, Kyoto, Sapporo, Fukuoka. Japón.

III Bienal de La Habana. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

1991 - Nuevas Adquisiciones Contemporáneas. Muestra de Arte Cubano. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

Cuba Construye. Teatro Arriaga. Bilbao. España.

IV Bienal de La Habana. José Manuel Fors, Carlos García, Eduardo Rubén. Galería L., La Habana.



Sombra bajo quinientos millones de árboles (fragmento). 1987

1992 - Fotografía Contemporánea Cubana.

Cascina, Società Operaia. Foto Club Lucchese, Lucca.

Gruppo Fotoamatori Pistoiesi, Pistoia. Italia.

Il Flessibile, Firenze. Italia.

PREMIOS

1985 - Mención en fotografía. Concurso 13 de marzo. Galería L., La Habana.

1986 - Mención en fotografía. Concurso 13 de marzo. Galería L., La Habana.

1989 - Medalla de oro. 40th International Photographic Salon of Japan.

OBRAS EN COLECCIONES

—Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

José Manuel Fors

Título de la exposición: Desde la tierra

Catálogo:

La exposición se divide en tres bloques:

Bloque I: Homenaje a un silvicultor
(Versiones de obras realizadas entre 1984-86)

Bloque II: En la tierra
(Versiones de obras realizadas entre 1986-88)

Bloque III: Tierra rara
(Obras realizadas entre 1989-92)

En todos los bloques se utiliza la fotografía manipulada con técnicas de viraje.

EL RETRATO FOTOGRAFICO MERIDEÑO DEL SIGLO XIX

La Galería Parra & Picón

GABRIEL PILONIETA BLANCO

Según los entendidos en la materia, 1873 era la fecha más antigua de fotografía merideña alguna. Sin embargo podemos afirmar, hoy en día, sin lugar a dudas que son numerosas las imágenes de la ciudad y sus pobladores anteriores a esa fecha.

No es fácil, a pesar de todo, concretar definitivamente lo que el Siglo XIX fotográfico significó en esta parte de la geografía venezolana. Numerosos indicios señalan caminos quizás cerrados para siempre; no es sencillo descubrir a los conservadores del secreto. Demasiadas imágenes son irre recuperables, muchas se han deteriorado por la humedad o la desidia. Por ahora nos ocuparemos de dar a conocer el trabajo de la más importante Galería fotográfica merideña del siglo XIX.

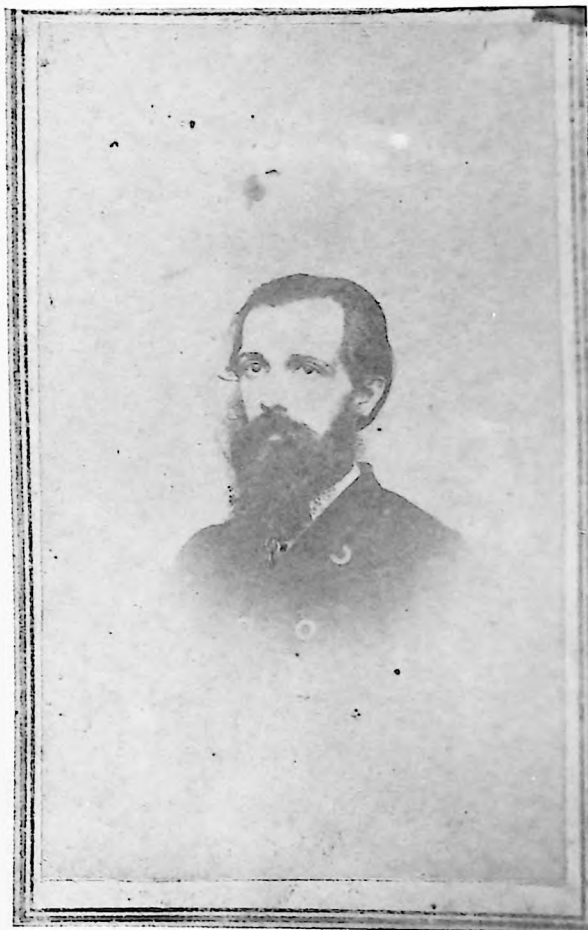
Casualmente encontramos una correspondencia de 1864 entre el Sr. Vicente Nucete y Juan de Dios Picón Grillet, en la que el primero le comenta a su primo: *recibí la receta sobre fotografía: está muy buena i te la agradezco cuanto merece*. Este comentario evidencia que entre ellos intercambiaban conocimientos relativos a la fotografía y que de alguna manera poseían los medios necesarios para desarrollar los experimentos para llevar a cabo la experiencia creativa.

Vecino de Mérida, Juan de Dios Picón Grillet desde temprana edad era un buscador de conocimientos, un virtual científico decimonónico. Crea el arte de reproducir las plantas a partir de sus propias cualidades orgánicas, arte al que llamó Foliografía y en la imprenta publicaría la mayor parte de los





Juan de Dios Picón González.



Juan de Dios Picón Grillet.





Obdulia Picón





libros y periódicos editados en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX. De las prensas de su "Imprenta de la Gran Convención" saldrían al mismo tiempo las primeras noticias publicadas en torno a la fotografía. Títulos tales como *La Abeja*, *La Campana*, *La Semana*, *La Avispa*, *El Gallo*. Entre 1858 y 1883 le llevarán al lector noticias de esta índole: **DAGUERROTÍPO:** *Se ofrece hacer retratos en que aparezca la fisonomía corporal y espiritual del individuo. Por vía de muestra se publicarán en este periódico algunos personajes que no quieren alzarse con la provincia. El parecido es riguroso, los colores puros y limpios.*

Queda perfectamente claro que Picón Grillet estaba enterado del arte de la fotografía por lo menos desde 1855; pero será su primo Caracciolo Parra Picón quien por primera vez se aventure a instalar una oficina comercial aproximadamente en 1877, la cual mantendrá abierta hasta su viaje a Europa en 1878, realizado con fines de conocimiento y de comercio.

Después de algún tiempo regresa con el fotógrafo francés Monsieur Michaud y todos los implementos necesarios para desarrollar este arte, reabriendo de nuevo el establecimiento al que se incorporan su hermano Gabriel y el primo Juan de Dios Picón en calidad de socios. Esta Galería debió ser un gran acontecimiento en la Mérida de entonces, cuando tres jóvenes de grandes dotes creativas entusiasman a los vecinos con la realización del sueño de conservar la propia imagen para la posteridad, novedoso además por estar tan aislada esa Mérida rodeada de montañas en ese 1883.

Uno de los grandes méritos de Parra & Picón serán los retratos de algunos de los próceres de la guerra de Independencia que, después de participar en tan magna gesta, habíanse retirado a la serrana ciudad de sus ancestros; nos referimos a Juan de Dios Picón González, primer gobernador republicano de la provincia y vice-presidente del Congreso de Valencia de 1830 en el que fue coautor de la primera constitución venezolana luego de la desintegración de la Gran Colombia; Vicente Campo Elías, héroe de la Guerra de Independencia, Rafael Salas y muchos otros personajes que lamentablemente no fueron identificados.

A partir de 1883, los miembros de La Galería se esfuerzan en dar a conocer las bondades de la fotografía y también las dificultades que ellos tenían para aprovisionarse de los ferrotipos, cristallitos y papeles que venían de Nueva York y tardaban nada menos que 14 meses a pesar del sistema de locomoción aérea descubierto por los comisionistas curazoleños. Este establecimiento fotográfico merideño permanecerá en funcionamiento hasta los primeros años del presente siglo, se interrumpe su funcionamiento debido a las múltiples obligaciones de sus integrantes en otras actividades. Caracciolo Parra se dedicará al fomento de las industrias destacando entre ellas la instalación de la primera planta eléctrica de la ciudad acercando a los merideños al mágico fenómeno de la luz.

Gabriel Parra realizará una destacada labor académica alternada con la actividad comercial hasta los años 20 del siglo XX.

Juan de Dios Picón como hemos dicho será el más importante impresor del siglo pasado y tendrá como discípulo notable a Don Tulio Febres Cordero, "patriarca de las letras andinas".

Para finalizar esta breve presentación de la Galería Parra Picón transcribimos una nota que fue, para nosotros, mayor motivación para realizar esta muestra, publicada por Giuseppe Menardi en el periódico *La Semana*: *Los hombres son sanos y robustos, de humor festivo, algo picante. Las mujeres, Oh, las mujeres! Son encantadoras, figúrese el lector que vivo en casa de los fotógrafos. A propósito de los fotógrafos, en mi calidad de extranjero imparcial, debo tributarles un merecido elogio a sus estudios y constancia; han llegado a ser émulo temibles de los mejores establecimientos de este género europeos. Acudid a ver los trabajos artísticos que exhibe, en ellos se reúne a la vez la nitidez, verosimilitud y colorido excelso. El señor Juan de Dios Picón es imperturbable y tenaz en el trabajo; el señor Gabriel Parra, es un simpático mozo de maneras finas y cultas, perfecto artista, descolando en el retoque. Quién no acudirá, pues, a hacerse sacar, aunque no fuera sino sobre ferrotipo? Los hay hasta de a cinco reales, que barato! para poseer una obra de arte.*

Gabriel Piloneta Blanco
Mérida, Octubre de 1992

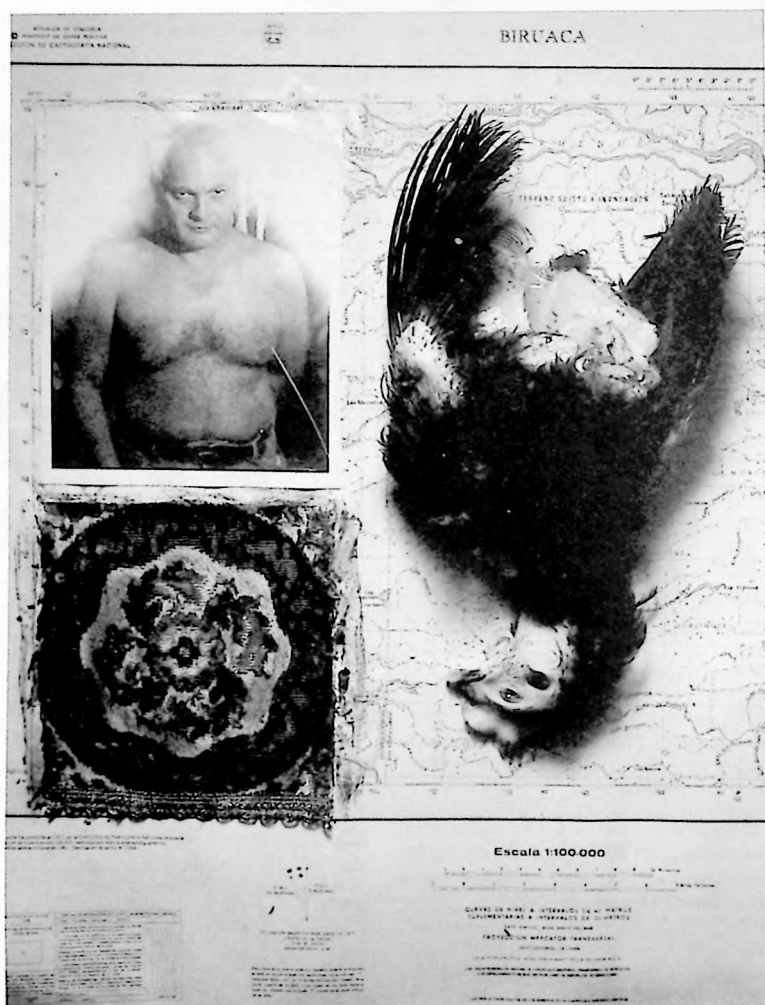
Actualidad del retrato fotográfico venezolano

MARIA TERESA BOULTON

Cuando el niño contempla por primera vez su imagen reflejada en el espejo en los brazos de su madre, se reconoce a sí mismo y a partir de ese momento toma conciencia del yo, desarrollando su impronta personal en el mundo. Imagen elusiva, simbólica, mitificadora, fusión, unión, placer supremo. De ahora en adelante una necesidad vital. Claude Léger escribiendo acerca de este reflejo-ímago en un ensayo concerniente al pensamiento lacaniano, "¿Quién es pues ese otro al que estoy más apegado que a mí mismo?", expresa, "Si la búsqueda de su unidad afectiva promueve en el niño las formas más intuitivas de ellas es dada entonces por la imagen especular en que el niño, con el júbilo que hemos apuntado, encuentra su unidad mental reconociendo el ideal de la imago del doble".

Esta imagen visual de sí, del intenso placer surgido a partir de la primera mirada de reconocimiento, ha querido ser fijada de múltiples maneras desde el inicio de la humanidad. De allí que el retrato es uno de los espacios principales ocupados a través de distintos materiales para poseer y comunicar esta imago, esta representación e idealización del sujeto. No obstante como dicen Pierre y Francine Francastel, la evolución del retrato, a través de los tiempos y de la historia, no es continua y está sometida a diversas interpretaciones según los momentos ideológicos, estéticos, históricos, en que se produce.

A mediados del siglo XIX se inventó en Europa un modo mecánico de reproducir imágenes. A partir de ese instante la fotografía fue utilizada paradigmática-

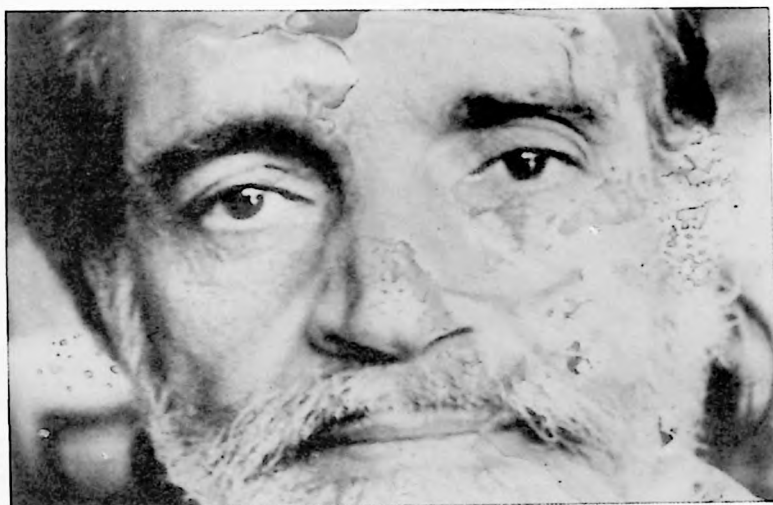
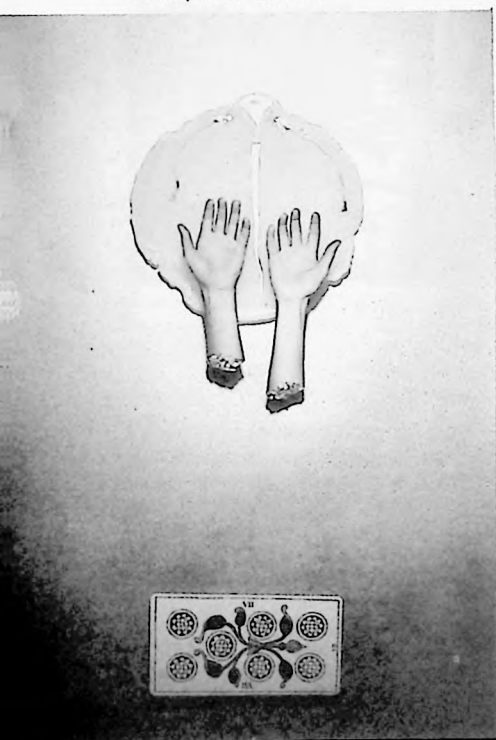


Alexánder Apóstol. Miguel von Dangel.

mente para la producción del reflejo personal y de todos los objetos imaginables. No obstante, Walter Benjamin, filósofo alemán, ubica al retrato fotográfico como un espacio donde aún se conserva la bruma iniciática —el aura— de la misma manera como una obra de arte la posee en el momento en que fue creada, en su aquí y ahora.

Espejo narciso que oscila entre lo real de la sensación y la realidad de la historia, entre la confusión de lo emocional y el orden de las formas; el retrato fotográfico por la necesidad de "presencia", arrastra y abstrae del personaje original una mayor materia, ahora impresa en la emulsión a través de la alquimia y de la luz. No en vano la palabra deriva del latín "tractio", arrastrar, tirar de algo, retraer, retratar. Máscara mortuoria, pues como dice Susan Sontag "ellas atestiguan el paso desplazado del tiempo", a la vez conservando la urgencia de una vitalidad, el retrato fotográfico es sin duda una de las grandes funciones que posee este lenguaje visual.

Alexánder Apostol. Felipe Márquez, artista y cartomántico



Vasco Szinetar. Ramiro Najul

En el desarrollo del arte de la fotografía, los daguerrotipos, las *cartes-de-visite* y autores como Nadar, Cameron, Sander, Irving Penn, Richard Avedon; en Venezuela, Lessmann, Avril, Alfredo Boulton, Paolo Gasparini, Ricardo Armas, un cierto Szinetar... han querido retraer el duende del original y lo han conseguido en variables grados, a menudo dependiendo del grado de afectividad con que el espectador mira a la fotografía. Roland Barthes dedicó la mitad de su gran libro, *La cámara lúcida*, a la pequeña fotografía del retrato de su madre cuando joven. Imagen jamás reproducida en el libro pues, según él, un espectador común no podría experimentar lo que él sentía al contemplar esta imagen materna.

No obstante, un cierto retrato contemporáneo ya no se satisface con la impronta material de la imago. Algunos fotógrafos ahora precisan, como cuando una vez el pintor se zafó de la necesidad de la reproducción al tomar su lugar la fotografía, la versión libre de la personalidad del sujeto. De este modo manipulan, abstraen, reconvierten un sentimiento más que una presencia. Asimismo a veces buscan emplazar a la persona dentro de un escenario, creado por la imaginación, ubicando a la fotografía también en ese otro espacio, el del teatro, como anteriormente se le rodeó al retratado en el umbral del siglo pasado, cuando los grandes estudios utilizaban múltiples telones de fondo y elementos decorativos para envolver a los personajes dentro de un determinado contexto.



Ana María Yanez. Alessandro Vessichell, fotógrafo.



Ana María Yanez. David Osorio, escritor.

En estas II Jornadas Fotográficas de Mérida se ha querido dar especial énfasis al retrato en la fotografía. La selección presentada como "actualidad del retrato fotográfico venezolano", pretende reunir un número de fotógrafos que trabajan en el momento este género. No se ha particularizado un modo de ver especial, preferiblemente se ha tratado de ofrecer una diversidad de la actualidad retratística que exponga el abanico, tradicional y experimental, que po-

see el retrato como concepto. De este modo, en este conjunto, podemos observar la fotografía directa cuando la mirada del personaje nos transmite su mundo, brindando en la copia fotográfica la presencialidad del sujeto; una recreación muy construida del alma, más que de la semblanza física de los personajes; un emplazamiento escénico, teatral, convirtiendo a los retratados en ejemplos prototípicos y simbólicos.

Ana María Yanes es una joven fotógrafa que mantiene en sus retratos la expresión de la mirada como el principal agente de la personalidad. En este sentido la fotógrafa se ubica entre los retratistas contemporáneos que sienten que con la fotografía directa pueden concentrar el vínculo comunicacional, recordándonos luego que la mirada es fundamentalmente el espejo del alma. "Aunque pueda parecer pretencioso, de alguna manera siento que puedo entrar en la



Margarita Scannone. Baco Caravaggio.
Boris Izaguirre, escritor.

psicología del retratado. Busco la verdad; no me gustan las máscaras o, más bien, me gusta desenmascarar con mi cámara al posante". Con estas palabras Ana María Yáñez resume en cierto modo su actitud frente al retrato.

Asimismo Jaime Ballestas, aunque agrega manualmente un retoque de color para resaltar un detalle imprimiéndole al conjunto un cierto espíritu *pop*, sitúa en el gesto de la mirada el lugar fundamental de la expresión. Pero no olvidemos que Ballestas es también escritor, gran humorista, y su personalidad aguda se mantiene aún en sus fotografías de personajes, en este caso del mundo del espectáculo, queriendo transmitir con ellas la sensibilidad jocosa que cunde en su obra global. Así Jaime Ballestas nos dice que "La fotografía tiene el encanto de ser una conjunción de ilusiones y sorpresas..."

Aún cuando en los nuevos trabajos de Federico Fernández la intención de modificar el rigor de la fotografía tradicional, en sus dimensiones ajustadas a los tamaños convenidos por los fabricantes de papel (8x10; 30x40; 50x60), y liberar su fantasía utilizando grandes telas sensibilizadas, formatos diversos, lenguajes compuestos, este fotógrafo mantiene en su obra el aura de la presencia directa confirmando su búsqueda

Margarita Scannone. Venus Boticelli
Lupe Gehrenbeck, Actriz.

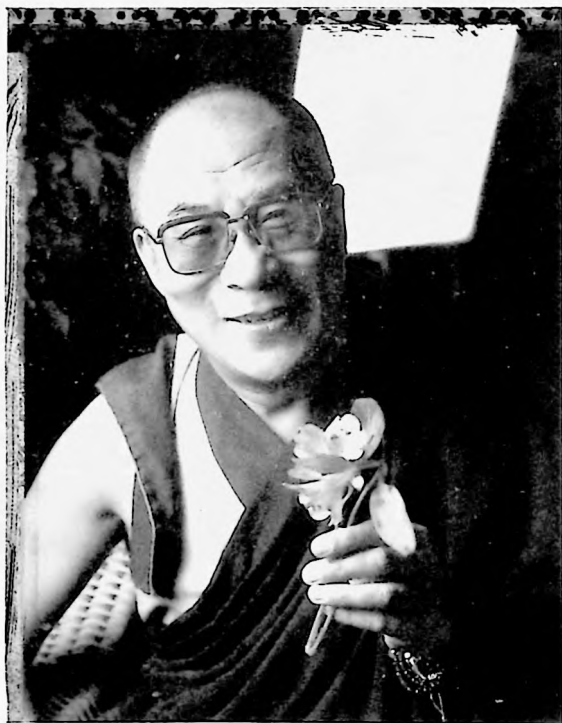


Mauricio Donelli. Charles Brewer Carías, Explorador y naturalista





Jaime Ballester. Alicia Plaza, 1992



Mauricio Donelli. Dalai Lama.

centrada fundamentalmente en el ser humano y su situación vital. Estos retratos de Federico Fernández son pues semblantes y semejantes, aunque parezcan que el fotógrafo transite caminos alternos, de su gran visión de mundo siempre apuntando hacia el ser y su relación vital, aún conflictiva. Es así como también se manifiesta en sus trabajos anteriores, Inaugurando, Nicaragua: tiempo de guerra...

Hemos incluido como parte del retrato contemporáneo la fotografía familiar, casera, instantánea, la de todos los días. Ahora sin duda el retrato por excelencia que puebla nuestras casas, nuestros álbumes, nuestros recuerdos mejor conocidos, mejor queridos. Sin duda la más espontánea que en su fragilidad contiene un burbujeante retrato de nuestras vidas.

Alexánder Apóstol, Soledad López, Los Ricar2, Vasco Szinetar, escogen brindarnos otra suerte de Interpretación de la persona. Estos fotógrafos construyen, mejor que apresan, el semblante, el ánima, la creación, de los retratados. De esta manera Alexander Apóstol utiliza, por ejemplo, para el retrato de Felipe Márquez, reconocido artista y cartomántico, únicamente dos manos, una carta española y un fondo con un posible corazón partido. O para otro retrato de Miguel Von Dangel, suerte de artista-pintor ecológico, naturalista, el físico del pin-



ior, el fondo de un mapa, el esqueleto de un ave y un trozo de *petit point* vetusto. Por eso Apóstol afirma que cuando hace un retrato trata de "reunir en una fotografía todo ese mundo, cosas y afirmaciones del personaje en cuestión".

Asimismo Soledad López, aún en varios tiempos, construye con diferentes trozos de imágenes del personaje un posible tránsito de la vida, un "retrato" del camino recorrido y sentido por etapas a través de jirones de piel, de cara, de cuerpo, enfrentados al espacio, a menudo disonante, discordante, también fragmentado. Estas figuras pueden ser una mujer, un autorretrato, un amigo.

En cambio Vasco Szinetar escoge sumergir los semblantes de los personajes en los ácidos fotográficos, de esta manera cambiando la percepción que de ellos descubriría el espectador. A través de esta técnica recreadora, cual pantalla confusa y desfigurante, los retratos de Szinetar recuerdan en cierto modo los experimentos que se investigaron en la Alemania de los veinte y treinta cuando el mundo de lo surreal, de lo fantástico, del atrevimiento y de la invención estaba en pleno esplendor, a pesar de las grandes vicisitudes económicas de una cruel post-guerra.

Siguiendo la tradición de un Brian Griffin en Londres los Ricar2 (Ricardo Jiménez, Ricardo

Gómez Pérez), trabajan en conjunto creativamente y comercialmente. Gran parte de la popularidad de la revista *Gerente* se debe a los retratos de los empresarios que estos fotógrafos conciben como puestas-en-scenas. Una vez, por ejemplo, el parque de diversiones, otra vez una jungla de espejos, los Ricar2 han sabido "halar la alfombra" debajo de los seguros plés de la imagen empresarial ubicando a sus importantes componentes en posiciones y escenarios insólitos, asimismo de monta surrealista, trastocando el imago habitual de un poderoso hombre de negocios para tornarlo en un ser humano a quien también le pertenece el mundo de lo desprevenido.



Ricar2 (Ricardo Gómez Pérez y Ricardo Jiménez)
Ensayo: *Gerentes*, año 80 (original a color).

Margarita Scannone escoge primero las pinturas que le gustan, fundamentalmente por el lujo del vestuario, la respetabilidad artística del cuadro y del artista, el simbolismo que ellas poseen. Luego busca a quiénes de sus amigos ubicar en estos cuadros históricos —ahora vivientes— y los fotografía. Scannone dice "De niña, todos mis juegos —muñecas, soldaditos, vaqueros y afines— llevaban implícitos un argumento. El hecho de contar una historia, aún en plano lúdico me era indispensable". Así esta fotógrafa sigue jugando con los personajes reales —sus amistades— y sus imaginarios artísticos y simbólicos.



Roberto Mata. *La nadadora*.

Mauricio Donelli también escoge los escenarios de sus retratados, generalmente personajes conocidos, seres como dice el fotógrafo que se ubican en un mundo ideal. Donelli escoge para representarlos, objetos, adornos, detalles, que van a descifrar el laberinto de la personalidad y de la vida de los sujetos. También Roberto Mata escoge el detalle revelador, la pose simbólica, la vestimenta arquetípica, que sin salir de un estudio

nos va a develar el oficio, el modo de vida, la profesión de una persona. August Sander, también en la Alemania de los veinte, se ocupó de retratar la fisonomía del pueblo alemán a través de los retratos y de los oficios. Mata, en nuestros tiempos, imprime por el utensilio presente en la fotografía, una personalidad específica a rostros que más que nunca en nuestros días de "bienestar" suprimen los surcos del vivir.

El retrato contemporáneo, como se ha visto en tantas fotografías que de ello se ocupa, es una necesidad popularizada. No existe casa, pobre y rica, que no contenga en ella los semblantes de sus ocupantes. No podremos decir que en esta búsqueda individualista que nuestra sociedad persigue, la percepción de sí, aun físicamente, no es una afirmación de la existencia, de la voluntad. Para bien o para mal estamos sujetos siempre a nuestra imago.

Por razones de Incomunicación con los trabajos de algunos fotógrafos que viven en otras partes del país, hemos incluido a última hora unos estupendos retratos que de los trabajadores de la planta de carbón (C.V.G , Zona Guayanesa) está realizando el fotógrafo Luis Lares.

Este artista ha trabajado el tema de la industria en Matanzas desde hace varios años, destacándose las imágenes que en su conjunto comprenden la relación industria-obrero-medio ambiente. Ahora Lares ha decidido dedicarse fundamentalmente al elemento humano, la imagen del obrero en su contingente y arduo espacio laboral y su manera de representación. Imágenes que en la fotografía autoral venezolana hasta ahora no habían sido abordadas.



Luis Lares. En la fábrica... Ciudad Guayana

Luis Lares. En la fábrica... Ciudad Guayana



Annemarie Heinrich



Mecha Ortiz, 1938

SARA FACIO

No habrá sido fácil en 1930 comenzar una carrera profesional con las desventajas de ser mujer y no conocer nuestro idioma. Sin embargo, Annemarie Heinrich, a los 18 años, se estableció con estudio propio en Buenos Aires en esa fecha. Gracias a la maestría de su técnica y su intuición para comprender las necesidades del mundo del espectáculo, de inmediato se le abrieron las puertas de la nascente industria cinematográfica, de la radio y el teatro.

Las revistas *Radiolanda* y *Sintonía* le pidieron fotos para sus portadas y continuó durante 40 años sin interrupción haciendo "tapa" de *Radiolanda* y convirtiéndose en la artífice de la imagen de las estrellas.

Annemarie Heinrich "inventó" la foto del espectáculo en la Argentina, una especialidad hasta entonces inexistente. Sus retratos de Zully Moreno, Dolores del Río, Mecha Ortiz, Francisco Canaro, José Gola, Pedro López Lagar en los años '30, '49 y '50, son contemporáneos de la época de oro en Hollywood o del teatro en Londres y París. Sin embargo, en esas ciudades no hubo un profesional que pueda compararsele. Sus creaciones son semejantes en belleza y perfección sólo a las de Edward Steichen o Cecil Beaton, maestros de la fotografía de todos los tiempos.

Es posible que la publicación de esos retratos en revistas de difusión masiva, efímeras, descartables semana a semana, impidiera a algunos valorar el talento de la fotógrafa. No obstante, la excepcional calidad de sus imágenes, la perfección de su técnica, la brillantez de su estilo, hacen que día a día su obra cobre mayor importancia entre conocedores y público en general.

También sería injusto encasillar a Annemarie Heinrich sólo como "la fotógrafa de las estrellas". No olvidemos que ha incursionado con igual fortuna en el paisaje, el retrato al aire libre, la danza en escena o los montajes en laboratorio y en cámara. Por esa trayectoria descolante, que no se ha interrumpido a lo largo de casi 60 años, figura en Historias, Enciclopedias, Anuarios Internacionales y ediciones especiales de incontables países del mundo. Asimismo, ha obtenido los más importantes premios en la materia.

La Foto Galería del Teatro Municipal General San Martín exhibe sus trabajos con orgullo y agradece los originales de época —verdaderas joyas— que gentilmente nos ha facilitado.

Sólo podemos agregar —sin margen de error— que nuestra expositora es la más importante retratista de la fotografía argentina.



Laura Hidalgo, 1951

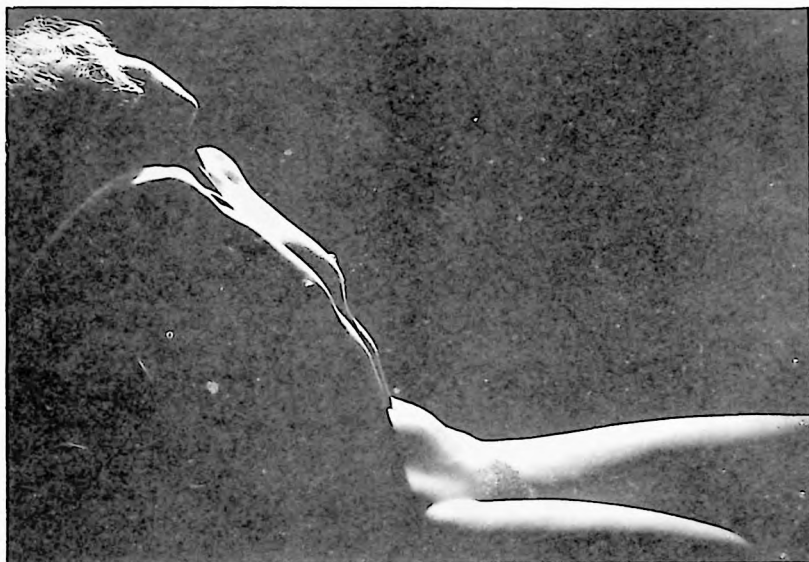
Delia Garcés, 1944



Francisco De Paula y Dolores Del Rio, 1948

Niní Marshall, 1944





Desnudo de Thilda Thamar, 1946

Fundó "La Carpeta de los Diez" que realizó muestras durante 10 años.

En 1954 viajó a Alemania —siendo muy famosa— para tomar clases de foto-color y asistir a seminarios del maestro Otto Steiner. Expuso sus obras en la Feria Photokina de Colonia.

Ha obtenido —desde 1941— los más importantes premios en salones y concursos de la Argentina, América, Europa y Asia, lo que le valió el título más alto que otorga la Federation International de L'Art Photographique: "Honorable Excelencia FIAP". Asimismo es Miembro de Honor de innumerables sociedades de la Argentina y el extranjero.

Su Biografía

Nació en Darmstadt, Alemania, en 1912.

Se radicó en la Argentina en 1926, comenzando su estudio del castellano y trabajando como auxiliar de fotografía junto a Melitta Lang y Wilensky.

En 1930 abrió su primer estudio y en 1933 comenzó a colaborar con las revistas **Mundo Social**, **La Novela Semanal** y **Sintonía**.

En 1935 realizó su primera exposición y le pidieron las fotos de tapa para las revistas **Cine Argentino** y **Radiolandia**.

En 1947 publicó la primera foto-color en una tapa de **Radiolandia**. Hasta entonces las fotos se coloreaban a mano.

Bola de Nieve, 1946



TÍTULO - AÑO	ARCHIVO N°
Año 1931 - ANTONIA MERCÉ	576
Año 1934 - SERGE LIFAR	528
Año 1936 - RAMON NOVARRO	681
Año 1938 - MECHA ORTIZ	39-A
Año 1938 - POSANDO PARA SIQUEIROS	475
Año 1938 - "LA FUGA" - TITA MERELLO	
Año 1938 - "DE GALA"	40
Año 1940 - LIBERTAD LAMARQUE	679
Año 1943 - "MODA II"	479
Año 1943 - FLORENCE MARLY	62-A
Año 1943 - "STELLA - ZULLY MORENO y Perilita Nelson	587-A
Año 1943 - HERMANOS PEREZ FERNANDEZ	85-A
Año 1944 - DELIA GARCÉS	
Año 1944 - NINI MARSHALL	628
Año 1945 - BEBA BIDART	205 ó 230
Año 1946 - BOLA DE NIEVE - Poeta Cubano	43
Año 1948 - "ESPAÑOLA" - IRMA VILLAMIL	146
Año 1948 - "HISTORIA DE UNA MALA MUJER"	
c/Dolores del Río y Francisco de Paula	575-A
Año 1949 - MAESTRO DE CEREMONIAS - Harald Kreutzberg	133-A
Año 1950 - MONA MARIS	526-A
Año 1950 - ALBERTO CLOSAS - AMELIA BENCE	680
Año 1951 - MIRTHA LEGRAND - PEPE CIBRIAN en "EL PENDIENTE"	580
Año 1951 - "LOS ARBOLES MUEREN DE PIE" con LUISA VEHL - ESTEBAN SERRADOR y ALEJANDRO CASONA	460-A
Año 1951 - LAURA HIDALGO	588-A
Año 1951 - ALICIA MARKOVA	683
Año 1952 - MARIO SOFFICCI	196-A
Año 1952 - HUGO DEL CARRIL	663
Año 1953 - JUAN CARLOS THORRY	671
Año 1954 - EXPECTATIVA	203
Año 1958 - "LA VECINA"	247
Año 1959 - "BIANCA"	306
Año 1957 - MASSIMO GIROTTI	
Año 1960 - ROSELLA HYTAWER (del Marqués de Cuevas)	455
Año 1964 - JUAN JOSE CASTRO	551
Año 1965 - MIRTHA LEGRAND	354 ó 353
Año 1967 - PABLO NERUDA	436-II-A
Año 1972 - PALITO ORTEGA	622
Año 1976 - LEE Y ANA	
Año 1946 - DESNUDO THILDA THAMAR	
Año 1946 - DOBLE DESNUDO	

Buenos Aires, 6 de octubre de 1992.

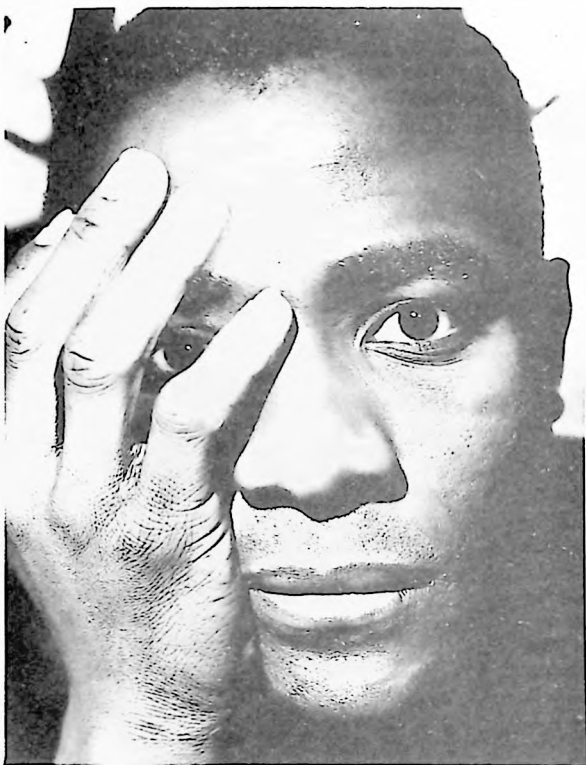
Sus fotografías se han publicado desde 1951 en los Anuarios Internacionales, *Photographic Almanach*, Londres; *Photoalmanach International*, Alemania; *Photographic Year Book*, Londres, etc.

Es autora del libro *El ballet en la Argentina*, textos de Alvaro Sol (1962).

Tiene una larga trayectoria comunitaria, ha fundado o aportado a la consolidación de asociaciones o foto-clubes de la importancia de la Asociación de Fotógrafos Profesionales, la Federación Argentina de Fotografía, el Consejo Argentino de Fotografía, El Foto Club Buenos Aires, el Consejo Latinoamericano de Fotografía, y ha organizado y presentado muestras nacionales e internacionales.

Sus exposiciones individuales suman decenas, siendo las últimas: *50 años de fotografía*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; *Retratos*, Palacio Real de Caserta, Italia, *Fotografía Latinoamérica*, Museo de Arte de Zurich, Suiza, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, *Actores y Actrices* que se exhibió en 30 salas de todo el país (1982). *Photographie Latinoamericaine*, Centro Pompidou, París; *Retratos*, Universidad de Génova, Italia, Berlín Oriental, Bienal de La Habana (1984).

Con la muestra en la Foto Galería del TMGSM aparece el libro *Annemarie Heinrich El Espectáculo en la Argentina: 1930-1970*, editado por La Azotea (1987).



Expectativa, 1954
Moda II 1943



Amelia Bence y Alberto Closas, 1950
Mona Maris, 1950



Fotografía y Prisión

1900-1935

FLORA LARA KLAHR

Presentación de un reo. Salón de Jurados, Palacio Penal de Belén, México, D.F. ca. 1930 Plata/
gelatina/ base de nitrato de celulosa.



Introducción

Las fotografías del fondo Casasola relacionadas con la justicia son para mí especialmente desconcertantes. Casi no puedo evitar tomar parte en ellas. La inquietud que provocan esos rostros y esas historias me hacen buscar de inmediato un *modo de verlas*. El conocimiento es también una estrategia para poner bajo dominio aquello que nos amenaza. Del temor y del asombro, más que de un ascético afán de conocer, proviene el interés por decir algo de estas imágenes.

Asombro también frente a un arte que potencia nuestra capacidad de ver. Nuestra capacidad de experimentarnos más intensa y más extrañamente a través de la contemplación de nuestra propia imagen. Estas fotos, que fueron tomadas como pruebas evidentes de tal o cual cosa, a mí no me dan evidencia más que de que debo interrogar todo desde el principio.

Niños y hombres separados de los demás, marcados como *culpables*, encerrados y sometidos a un castigo. Algo tan natural como esto, visto a través de imágenes, me parece atroz y absurdo. ¿Por qué?, ¿Para qué así?

Hace unos años Marco Antonio Hernández, fotógrafo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y yo, hicimos un estudio de estos materiales. Tomamos como fuente principal de información los expedientes clínicos y administrativos de las prisiones, los correccionales y el manicomio general de la ciudad de México, así como la prensa de la época a la que refieren las fotografías. Los avan-



El Director de la Escuela Científica de Policía probando un tipo de silla experimental para examinar delincuentes. México, D.F. 1923

discurso sobre el hombre, la sociedad y la justicia.

La identificación, que aparece como un acto inicial en el terreno de la justicia, coincide con un acto fotográfico. Retratar al detenido contribuye a hacer de su persona un objeto de observación judicial. Impone al menos un pronunciamiento, encamina al detenido a representar el papel de culpable.

Las fotografías de Casasola, las que forman la sección judicial del fondo,⁽¹⁾ lo primero que atestiguan es la manera febril con la que se llevan a efecto las prácticas punitivas. Se trata de una cantidad impresionante de placas sobre situaciones casi idénticas, como si una compulsión obligara a comenzar de nuevo cada día: los detenidos, las rejas, los interrogatorios, las audiencias, los funcionarios, las oficinas policíacas, los vestigios del crimen. Esta multitud de fragmentos parece testimoniar, a primera vista, un ejercicio desmesurado, obsesivo casi, de la persecución. ¿Qué se puede pensar frente a un conjunto como éste, que no es más que un punto minúsculo de lo que arrojan sin interrupción los procedimientos judiciales?

(Paréntesis sobre la historia de los acontecimientos nimios)

Uno de los fondos más conocidos de la Fototeca del INAH es el de la familia Casasola, especialmente la parte que ellos llamaron *Historia política*, que es donde están reunidas las fotos sobre la revolución de 1910-1917, y los regímenes gubernamentales que corresponden a las seis primeras décadas de este siglo. Desde que este archivo estaba en manos de sus fundadores era una tradición hacer presentaciones gráficas con esos temas (ceremonias durante el porfiriato, caudillos, soldaderas, movilización de tropas, ocupaciones de ciudades, el golpe de estado dirigido por el General Victoriano Huerta, la Convención Revolucionaria de Aguascalientes, el Congreso Constituyente, gabinetes presidenciales, actos oficiales, manifestaciones obreras).

Junto a esto no faltaban las exposiciones de remembranza: modas, calles y edificios de la

ciudad de México, espectáculos, deportes, fiestas populares. Se trataba de aprovechar el caudal de imágenes acumulado por la gráfica de prensa.

Pero ante un archivo de la magnitud y de la diversidad del fondo Casasola cabe preguntarse por qué precisamente fueron aquellas secuencias las que llegaron a convertirse en la historia gráfica de México y, especialmente, en la historia gráfica de la revolución. ¿Por qué esa insistencia casi ritual en ciertas imágenes, en la ocasión que ellas celebran, el orden en que se presentan y el tipo de discurso que las acompaña?

Aquellas viejas secuencias en las que se ha querido fijar una imagen de nuestra historia, privilegiaban ciertos acontecimientos, determinadas asociaciones: las masas campesinas y los caudillos, el Congreso Constituyente y los jefes militares, el fin de los caudillos y el triunfo de las instituciones —el Partido Nacional Revolucionario, la Confederación de Trabajadores de México—; la obra reconstructora del nuevo estado, los contrastes entre el viejo provincianismo de la capital y el México moderno. Relato visual que quiere ser el testimonio de una genealogía del estado, de su origen heroico y de su desarrollo progresivo.

Parte de los temas a los que alude la sección de fotografía judicial del mismo fondo no resultaba pertinente para la confección de esa historia. Tal vez por eso han sido utilizadas de manera muy fragmentaria, y los materiales, como conjunto, permanecen casi desconocidos. Y no es que estas fotos hayan permanecido ocultas, al contrario, fueron producidas para los periódicos y las revistas ilustradas

ces de nuestra investigación han sido presentados en conferencias y exposiciones. Una de las más completas fue la que realizamos en 1989, con el nombre de *FOTOGRAFIA Y PRISION. Poderes contiguos*. Una selección de poco más de 100 fotografías, impresas en formatos grandes, 3 fotomurales, textos y material hemerográfico de ambientación. La muestra se instaló en colaboración con el Archivo General de la Nación, en el edificio que originalmente fue la Penitenciaría de la Ciudad de México (palacio de Lecumberri). Los textos que siguen son del trabajo que hemos realizado sobre este tema.

FOTOGRAFIA Y PRISION

I. A través de la fotografía judicial es posible asomarse al secreto que guardan, en más de un sentido, las prácticas de la justicia. Secreto que se encuentra no tanto en lo que ocultan como en lo que exhiben. Y en lo que exhiben de manera insistente. La prensa es uno de los lugares en los que esa exhibición se despliega. Y a tal punto, que la aplicación de las penas en la época moderna parece incompleta si no se le acompaña de la presentación pública del culpable, del desmenuzamiento de su identidad, del análisis de sus móviles más profundos.

Los sistemas penales vigentes tienen, en la pena de prisión, su forma privilegiada de castigo. En el principio de sus procedimientos está el secuestro del cuerpo, la captura material del individuo. En este ámbito la fotografía no sólo registra detalles que importan a ese proceder político sobre el cuerpo, sino que, al hacerlo, aporta pruebas para la confección de un vasto

oficiales relacionadas con la administración de justicia. Así, muchas de estas imágenes fueron tomadas en los gabinetes médicos de las penitenciarías, en oficinas de registro policiaco, en laboratorios clínicos de internados correccionales y psiquiátricos. Esto explica que la sección esté formada por retratos antropométricos, fotos de investigación judicial (criminalística) y reportajes periodísticos sobre casos e instituciones.

de mayor circulación de su tiempo. Pero al volver a ellas, lo que buscamos es acercarnos al lado de los acontecimientos nacionales. Alternar con el desfile de los héroes y las hazañas institucionales, este otro desfile, popular eminentemente, de los condenados, de sus jueces y de sus rehabilitadores.

Se trata de considerar una historia en la que comisaría, la celda, el apando, el secuestro y el manicomio sustituyen a los salones del Palacio Nacional.

Las recepciones diplomáticas, los recorridos triunfales. Porque en el fondo estos registros son del mismo género que las fotos de los caudillos y los acontecimientos llamados importantes, sólo que están del otro lado, son su reflejo invertido, el antagonismo de lo heroico, la parte oscura de la patria, su subsuelo de verdugos, asesinos, invertidos, prostitutas, violadores, ladrones, locos, carceleros, abogados y psiquiatras. Los mismos archivos, a partir de los que se hace una historia que relata la razón del régimen, son la fuente ideal para ensayar una versión que no excluye las celebridades pero extrema su precaución frente a ellas, una historia que comprende a la plebe y al antihéroe. Una historia de los sucesos nimios que forman parte de esa trama en la que se desenvuelve la vida ordinaria de la sociedad. En este sentido la importancia de la colección que formaron los Casasola nos parece inapreciable.

II. La sección de fotografía judicial del fondo Casasola no sólo proviene de los medios de prensa para los que trabajaron estos fotógrafos; ellos fueron también colaboradores y empleados de dependencias



Reo, Penitenciaría del D.F. Lecumberri. México, D.F. ca. 1935 Plata/gelatina/
base de nitrato de celulosa.

La fotografía ha sido siempre un instrumento valioso para la justicia. Desde sus primeras aplicaciones funcionó como un medio de vigilancia y control de la población. En el medio académico ha servido como prueba o soporte gráfico de argumentos. En las inspecciones de policía, los juzgados y las cárceles desempeña una utilidad procesal y administrativa. Pero en la prensa es donde ha tenido una de sus funciones más incisivas. Ha sido una pieza clave para las escensificaciones de justicia.

En la sección *Judiciales* del fondo Casasola se encuentran ejemplares de los dos tipos de registro: el impersonal y ascéptico de la significación antropométrica (el de la oreja en foco y el rostro despejado) y el inten-

cionado y enfático del periodista (greñas, gestos, andrajos, actitudes). De cualquier manera la imagen se redondea: de un lado del muro (en el gabinete de registro) el fotógrafo fija la identidad del reo para la gestión punitiva y para su excusa teórica (la criminología); del otro lado, en el patio o en el pasillo contiguo, el mismo fotógrafo confecciona las piezas para la publicidad del castigo.

Existe una pauta común desde la cual Agustín Casasola constituye sus reportajes, una correspondencia entre el discurso textual y el discurso gráfico. Se lee esa pauta en las mismas crónicas de sus compañeros redactores⁽²⁾ (Mellado, el cronista de la Cárcel General de la Ciudad, o Muzquiz Blanco, cronista de Le-

individuo anómalo (criminal o enfermo), fue posible gracias al desarrollo de esos sistemas de conocimiento que las fundamenta que las organizan y las hacen más eficaces y más sabias. La criminología, la pedagogía, la psicología son nuevos dominios del saber cuyo origen está unido al funcionamiento de las Instituciones en las que ese saber se ejerce: la escuela, la fábrica, el ejército, el hospital, la cárcel.

cumberri, en las "siluetas psicológicas" que publican semanalmente los académicos y en los discursos de los funcionarios. Pero estas correspondencias no son fortuitas: el propio Casasola, los Casasola, fueron técnicos de ese dispositivo penal, oficial y extraoficialmente, como asalariados de las Instituciones o como fotógrafos independientes integrados funcionalmente a ellas.⁽³⁾

III. En *Vigilar y castigar* Foucault hace la historia del nacimiento de la prisión en Francia y, a través de ella, de las transformaciones sociales que dieron origen a la emergencia del poder que la prisión gestiona, el poder disciplinario.

Del poder absoluto del príncipe que castiga el cuerpo de los condenados con suplicios atroces y espectaculares, a la pena como medio de corrección y adiestramiento (mediante procedimientos discretos, regulares y sutiles), se produce la definición del moderno poder punitivo. La pieza central de esta modalidad de poder es el ejercicio de la disciplina: un conjunto de principios, instrumentos, técnicas y objetivos para la corrección del individuo. El ejercicio generalizado de este poder proporciona, por sus mecanismos de vigilancia y control de los individuos, campos de observación, objetos de estudio, medidas de comparación, modelos y clasificaciones de los cuales se extrae un saber; saber sobre el hombre que hizo posible la constitución de la antropología y las ciencias sociales como cuerpos de conocimiento científico.

La emergencia y la difusión de instituciones de encierro para la corrección y el tratamiento del

La fotografía pertenece a la misma generación de inventos que el dispositivo penitenciario y el discurso criminológico. Comparte con ellas una circunstancia histórica común: el momento en el que se origina una modalidad de poder para la producción del individuo normalizado es el mismo en el que se inventa la técnica para diferenciarla mediante el registro de su fisonomía. La fotografía, registro analítico del cuerpo, en la diversidad de sus funciones, contribuye a fijar la identidad del individuo. Por eso ha sido una herramienta inapreciable para los procedimientos penales de nuestro tiempo.

Las fotografías en las que ha quedado huella de esos procedimientos (la fotografía antropométrica, la fotografía criminalística y la fotografía judicial de prensa) son una pieza clave para la investigación de esa historia política de cuerpo que Michel Foucault propone como marco adecuado para el análisis de los sistemas penales modernos.

Estas imágenes son especialmente importantes porque se trata de registros minuciosos y sistemáticos que provienen de las propias instituciones disciplinarias. No sólo muestran sus procedimientos, sino que son producto de ellos. Esto las convierte en la fuente ideal para un estudio genealógico⁽⁴⁾ que permita descubrir nuevas hipótesis acerca de las fotografías y su significación histórica.

La fotografía aplicada a las prácticas de vigilancia y castigo, no desempeña solo una función mimética, de reproducción de un objeto que ya existe. Al cumplir su función como reflejo de la realidad o de ciertos hechos, cumple otra menos evi-

dente pero tal vez más esencial, la de contribuir a la producción de los hechos que refleja. No es casual su uso privilegiado en el campo de las ciencias del hombre y en las prácticas disciplinarias.

Las ciencias antropológicas y sociales han considerado a la fotografía como un medio que da a sus procedimientos ese soporte empírico que reduce el riesgo de los juicios subjetivos al apoyar sus conclusiones en evidencias. Las teorías de Lombroso, que desatan en las últimas décadas del siglo XIX la revolución positivista en las prácticas penales, buscan un punto de apoyo en la fotografía. El *Atlas de Antropología Criminal* es el ejemplo clásico de los discursos sobre el individuo que hace de las fotografías un argumento. El predominio del criterio empírico como principio del conocimiento es el contexto apropiado que hace de la fotografía un instrumento privilegiado en la producción del saber. Ella parece al fin realizar el sueño del racionalismo: observar y conocer los fenómenos sin mediación de la subjetividad. Captar los datos de la experiencia en su objetividad pura y libre de interpretaciones.

La misma invención de la fotografía es en cierto modo resultado de ese sueño. El momento en el que se hace técnicamente posible es el momento en el que se ha definido en la sociedad el ámbito político y epistemológico adecuado para el desempeño de sus funciones. Su utilidad como parte de los dispositivos de persecución y vigilancia se establece cuando el poder de castigar deja de ser la atribución de un príncipe absoluto y se convierte en función específica.

ca de un órgano administrativo, de un aparato de gobierno. Cuando el saber sobre el individuo señalado como delincuente es requerido para justificar el poder que se ejerce sobre él, cuando acaba por fin de definirse el blanco alrededor del que giran los nuevos sistemas penales: la delincuencia.

Al tiempo que la fotografía se incorpora al arsenal de la justicia toma de inmediato su lugar en la vigilancia y la inspección (Alphonse Bertillon), en el dominio de las ciencias (Lombroso), en los lugares de tráfico de la justicia. De esos lugares provienen las fotografías que reúne Casasola en la sección *Judiciales*: de la jefatura de policía, del tribunal para menores, de los juzgados penales, de las correccionales, la penitenciaría y el manicomio de la Castañeda.

IV. Los reportajes sobre procesos judiciales tienen un antecedente en el ceremonial del ajusticiamiento y en el espectáculo de la cadena de forzados. Como éstos, da cuenta en un sólo acto público de los motivos del castigo y de su eficacia. Es una justificación y una advertencia. La exhibición de la verdad de la justicia y al mismo tiempo la exhibición de su poder. Como ellos, tiene mucho de entretenimiento multitudinario, de dramatización catártica, de ritual para la confirmación del orden.

Las transformaciones democráticas en el ejercicio del poder trasladan el momento del espectáculo. Si en el absolutismo el poder del príncipe se celebra, al restaurarse, en el descuartizamiento del cuerpo del criminal, bajo la república se exhibe la razón del Estado en el proceso. La publicidad del proceso, en buena parte a través de la prensa, sustituye a la publicidad del suplicio.

La prensa hereda funciones y costumbres que desempeñaban otros personajes: el pregonero, la penitencia pública con la exhibición del sambenito, la autoconfesión del crimen en el patíbulo ante la muchedumbre, las hojas volantes con el relato del crimen y del castigo, la tradición oral que canta en las plazas, en los mesones y en las



Comparecencia ante un jurado popular. Salón de jurados. Palacio Penal de Belén. México, D.F. ca. 1925. Plata/gelatina/vidrio.

ferias, la saga del condenado y los pormenores del suplicio. Cada uno de esos personajes y esas prácticas es reconocible en las planas de información judicial. Reelaborado desde un nuevo horizonte, todo aquello resuena en los reportajes sobre crímenes, persecuciones, procesos y condenas.⁽⁵⁾

La prensa sirve de manera impecable para eliminar de las representaciones públicas, si se desea, los actos bárbaros del poder y la eventual manifestación de rebeldía por parte de sus cautivos. Su interposición entre las prácticas penales y el público conjura el peligro de lo que podría provocar un espectáculo como el del suplicio o la cadena de forzados. Esa interposición permite y perfecciona el control sobre los efectos sociales e individuales de la aplicación del castigo.

Pero al informar sobre los procesos, la prensa no sólo actúa en un sentido negativo, el de controlar su apariencia y ocultar los ilegalismos. Actúa también positivamente: al informar, pone en movimiento los propios mecanismos de la justicia: señala, intimida, enjuicia, absuelve, ejerce imposiciones.

V. Hay muros cubiertos con pintura de aceite, verde o gris. Predomina un olor a orín, a humedad, a desinfectante. De pronto se escucha el silbato. Un grito que marca, que corrige la marcha. Todavía se cuele por ahí una risilla punzante. En la foto nada de eso se advierte. La manta que sirve como telón de fondo abstrae el entorno; de un pase mágico, frente al lienzo, aparece el individuo. *He aquí al enfermo*. La forma de su cráneo, los pómulos, la frente, el mentón, la oreja. Sí, porque la lectura de

esta imagen es antes que nada una lectura analítica. Para la mirada clínica lo importante es el complejo de síntomas que hay que descifrar de esa entidad enigmática; hay que hacerla discernible.

Fichaje y diagnóstico. Identidad perfecta entre el interés policiaco y el interés médico. Aquí la fotografía cumple, impecable, la parte que le corresponde en ese acto de magia. En estas imágenes la abstracción se materializa visualmente. No queda nada de aquel bullicio, ni muros, ni celdas, ni oficinas. Por virtud del registro antropométrico el delincuente termina por ser constituido hasta en los detalles más nimios de su apariencia.

Ahí, entre la manta y la cámara, en su identidad capturada, aislado al fin de la multiplicidad amorfa; blanco diáfano del poder correccional y del poder médico que han logrado atrapar, en él, la prensa portadora del "germen de la desadaptación y del desorden".

El fotógrafo registra la presa, el criminólogo elabora perfiles patológicos, el médico y el pedagogo forman expedientes de donde, después, deshilan su argumentación los teóricos. Todo este dispositivo interdisciplinario oculta la mecánica del proceso pero presenta sus efectos. El delincuente perfectamente constituido: número de identificación, retrato, historia y características particulares, diagnóstico y tratamiento.

Entre nosotros y esos adolescentes de la correccional hay que interponer la pantalla de la clínica para convencernos de que la condición en la que han sido puestos no es abominable. Los especialistas se apresuran a descomponerlos en fragmentos: orejas, ojos, frente, cráneos.

Estas fotos de Casasola conservan mucho del hálito de la captura, esa sensación de estado inerte, de azoro. También en las fotografías de procesos, la presencia de la cámara provoca sus efectos: los jueces, abogados, agentes y policías, como los presos, tienen algo que decir a través del rostro y de la postura del cuerpo. Cada uno asume la personificación que correspon-

de: la severidad, el celo, la diligencia, la impavidez, la audiencia. El humor con el que se practica la justicia en nuestra sociedad ha hecho que la experiencia de ella esté asociada a percepciones olfativas. Una serie de denominaciones relacionadas con ella forman parte ya establecida del mundo diferenciado de los aromas. El olor a comandancia es totalmente definitorio e inconfundible. Cada etapa, formal o extraformal, del proceso tiene un olor característico. Los interrogatorios, las audiencias, los cargos, las antecelas. El olor de la prisión es como la condensación de todo el itinerario que conduce a ella.

Las fotografías sobre procesos judiciales revelan mucho de la naturaleza de la justicia penal a través de ese humor del que ellas están impregnadas, del humor que produce la conjetura, el acecho, la maquinación, la espera. La multitud en la Sala de Jurados de Belén. La multitud expectante en el juicio de Alicia Olvera. El sudor de los cuerpos tensos y agotados en la barra de defensores. La transpiración, el humo del tabaco, la fetidez de las colillas ahogadas en las escupidoras, el bullicio, el silencio, el cuchicheo, la alocución solemne. El olor del cuerpo putrefacto de Jacinta Aznar, el olor a detective, a licenciado, a policía. El cuero rígido en la morgue. El olor de las mujeres humildes con sus críos. Alicia Olvera en la personificación de la inocencia (el perfume, el traje, el maquillaje, el velo). María de la Luz González condenada (el desaliento, el desmayo, el rumor de la sala, el disparo del fotógrafo, el humo del magnesio, el aliento excitado de la muchedumbre). El olor acre de las ofi-

nas, de la tinta de los sellos, de las huellas dactilares, el olor a expediente oficial, olor a tedio, el aire avinagrado de las salas judiciales.

Las escenas, aquí, parecen desarrollarse sin la postura forzada que se impone al detenido, pero eso no evita que el espectáculo obedezca a un orden: estos reportajes de Agustín V. Casasola son la versión de época de la antigua tradición espectacular de la justicia.

NOTAS

1 El fondo Casasola fue fundado en la primera década de este siglo por el fotógrafo de prensa Agustín Víctor Casasola (1874-1938). Es la colección más grande —se calcula alrededor de un millón de originales— y una de las más importantes de las que forman el acervo de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Incluye trabajos del reportero que datan desde 1900, fecha en la que se inicia en la fotografía, colecciones que él adquirió de otros autores, una gran cantidad de fotos y reportajes de sus hijos, entre ellos Ismael y Gustavo, y de otros miembros de la familia dedicados a la colección, archivo y edición de fotografía documental.

2 La producción de crónicas y memorias sobre cuestiones policíacas es abundante. Entre las clásicas de la época pueden consultarse: Guillermo Mellado, *Belén por dentro y por fuera*, México, Cuadernos Criminales, 1959. Manuel Muzquiz Blanco, *La casa del dolor, del silencio y justicia*, México, Talleres Gráficos y Diario Oficial, 1930. (El autor de esta crónica es, al momento de escribirla, Secretario de la Penitenciaría de Lecumberri). Raúl Carranca y Trujillo, "Siluetas psicológicas", *Criminalia*, 1937. Ignacio Muñoz. *Memorias de Valente Quintana*, Publicadas en fascículos, México, D.F. 1927.

3 La nota roja mas que cualquier otro discurso es el argumento de fondo de la fotografía judicial. Una y otra comparten una temática, personajes, anécdotas (la narración de pormenores, el recuento exaltado, la construcción del clímax), diálogos, objetos que denotan las acciones (huellas, armas, cadáveres, indumentarios, efectos, escenarios), secuelas de catástrofes y atrocidades.

4 Foucault llama método genealógico a la investigación de las transformaciones sociales que dieron origen a la modalidad disciplinaria del poder y su correlato de discursos científicos y numismáticos. El análisis de la forma como esa unidad poder-saber, es económicamente útil e históricamente necesaria. Vid. además en *Vigilar y castigar, un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, introd. y trad. Miguel Morey, Madrid, Alianza Editorial, 1981, y *la verdad y las formas jurídicas*, México, Ed. Gedisa, 1984.

5 Foucault se detiene, en su investigación sobre la génesis del poder penal moderno, en esa forma de transición que es la cadena de forzados. En el espectáculo de la cadena, el condenado aún disponía de cierto límite de actuación personal frente a la muchedumbre que lo observaba: podía gesticular, burlarse, vociferar, pedir misericordia, protestar contra la justicia. Esta posibilidad es eliminada junto a la desaparición de aquel castigo. Después, la actuación del reo se convierte en espectáculo en el cual él sigue siendo un protagonista, pero la representación en la que interviene, obedece a un control estricto.

Lo que hacía peligrosa la cadena de forzados eran esas señales con las que ellos marcaban su presencia. Los tatuajes, las canciones, su forma de hablar, su indumentaria. Toda esa algarabía de signos es suplida por una iconografía domesticada, moralizante, y cuando más sensacionalista: despojos, armas, rejas, sujetos azorados o impávidos. Mientras que en la cadena los condenados "responden por sí mismos a este juego, exhibiendo su crimen y ofreciendo la representación de sus fechorías", en el reportaje no se puede decir ya nada por sí mismos: su historia se convierte en toma de un relato extraño.

Desde el interior de la comandancia o de la cárcel se sobrepone al detenido, sin necesidad de una violencia manifiesta, los atributos del delincuente. Mecanismo más sutil que aquél de los forzados en que la exhibición del criminal, en la cadena, se hacía a costa de la exhibición de la atrocidad de la justicia.

Fotografía y prisión

AGUSTIN VICTOR CASASOLA
1874-1938

Nace en la Ciudad de México y se inicia en el ambiente periodístico como tipógrafo, trabajando posteriormente como redactor, y en los últimos años del siglo XIX comienza a tomar algunas fotografías para ilustrar sus notas.

Desde 1900 se dedicó exclusivamente a la fotografía y es contratado como reportero gráfico por empresas periodísticas de la capital, como El Tiempo y El Imparcial. En 1912 funda una agencia de información gráfica, dando servicios a periodistas, revistas, oficinas del gobierno y particulares. De la mencionada agencia nace la fundación de Archivo Casasola con su propia editorial.

Desde los años 20 es jefe de fotografía en el Departamento Central y otras oficinas gubernamentales, desde las cuales realizó un exhaustivo trabajo de registro y colección de imágenes sobre la vida política y social de la ciudad de México.

EXPOSICION

Comisario
PABLO ORTIZ MONASTERIO

Positivado fotográfico
MARCO ANTONIO HERNANDEZ



Homosexual detenido en la Inspección de Policía. México, D.F. ca. 1936 Plata/gelatina/ base de nitrato de celulosa.

El Salvador a través de sus ojos

EL ARCHIVO SECRETO

KATY LYLE



21: Durante el entierro de Monseñor Romero, la Guardia Nacional disparó a la multitud desde las ventanas del Palacio Nacional y de un banco en frente. Plaza Cívica, San Salvador, El Salvador, 30 Marzo 1980.

Colección Panateca.



54: Un soldado de la Guardia Nacional, capturado por el FMLN, dando declaraciones en Radio Venceremos, antes de ser entregado a la Cruz Roja Internacional, El Salvador, 17 Marzo 1982.

FOTOGRAFOS DEL ARCHIVO:
Mario César Martí, Gustavo Amaya,
Hernán Vera, Augusto, Alf, El Pua, Paolo
Martín, Hermillo, Santiago, Nivo, Carlos
Labino, Laura, Mateo(t),
y otros anónimos

I

Las dos cámaras, los lentes y los rollos pesan más que la munición. Por lo menos un millón de veces pensé en arrojar el equipo de fotografía durante aquellas interminables caminatas nocturnas. En esos momentos, en los que la cámara no era más que un inservible y pesado estorbo en mi mochila, reflexioné y soñé sobre dónde irían a parar las fotografías de estas vidas, de estas alegrías, de estas muertes...

II

No sé cuántas veces habré disparado el obturador de la cámara. Quizás más de lo que un guerrillero dispara su fusil. A principios de 1979, en San Salvador, cuando algún compañero cumplía años o alguna de aquellas inmensas manifestaciones ocurrían, yo sentía un deseo irresistible por tomar fotografías con la Kodak Instamatic de mi hermano.

Sin darme cuenta, me fui convirtiendo en el fotógrafo del grupo. Mi pasión estuvo a punto de hacerse pedazos la primera vez que fui a hacer las fotos de un hostigamiento contra un retén de la Guardia Nacional. A mí no se me ocurrió que podría ser inconveniente disparar mi flash en medio del tiroteo y al jefe de la unidad jamás le pasó por la cabeza que el fotógrafo necesitará luz para tomar sus fotografías en la noche.

Al llegar al lugar del retén me pareció lógico tener una foto de los guardias antes del ataque y mi flash rompió el secreto.

A ese fotograma le sucedieron las ráfagas de las ametralladoras de los guardias. Si salimos vivos fue un milagro.

Esa fue la última vez que usé flash en toda la guerra y la última vez que el jefe guerrillero me permitió acompañar su unidad.

III

En las noches silenciosas y tensas de San Salvador, me metía en el laboratorio y revelaba las fotografías del día.

Muchas veces los rostros que en la mañana me habían cautivado a través del lente, en la noche en el papel sumergido en el fijador, ya eran partes de un número que ahora pasa de 60 mil.

Una de esas noches me di cuenta, por primera vez, que estábamos recopilando un archivo histórico de fotografías.

El laboratorio estaba en el cuarto de servicio de un comedor familiar.

En la madrugada, cuando yo empezaba a lavar las fotos, en el frente las cocineras lavaban las ollas del comedor.



19A: Escuchando a Monseñor Romero.
San Salvador, El Salvador 1980.

IV

Cuando llegaban al frente abastecimientos desde la capital, esperaba ansioso que hubiese espacio en los bultos para los rollos de fotografías.

No sé exactamente de quién fue la decisión, pero siempre tuvimos cámaras y rollos.

Tratamos de estar en todas partes. Tratamos de que la imagen de esta historia quedara registrada, para que nadie olvide lo que hemos hecho en este país, tan pequeño y tan lleno de gente con ganas de vivir.

Después de un tiempo en las montañas de Morazán, cuando ya comenzábamos a sentirnos dueños de esos territorios, llegaron para hacer un reportaje un grupo grande de periodistas.

Entre ellos había un fotógrafo profesional, con su chaleco lleno de lentes, filtros, cámaras. Tenía una hermosa Nikon con un motor que le permitía tomar no sé cuántas fotos por segundo.

Cargaba y volvía a cargar con nuevos rollos su cámara. Creo que ese día el gastó tantos rollos como yo podía gastar en un mes.

Era verano y hacía calor. Esa noche estuve pensando en los amigos desconocidos que en otros lugares del mundo hacen esfuerzos para que, entre otras cosas, en los bultos lleguen rollos de fotografía.

V

La explosión de un cohete RPG-7 Impactando en la tanqueta estremece la tierra, la onda expansiva arrebató la cámara de mis manos, el lente se llena de polvo. Tengo la oportunidad, porque estoy allí, junto a la unidad de asalto, de pararme justo frente a la puerta humeante de la tanqueta para capturar la expresión del primer soldado enemigo que sale con los brazos en alto y el horror de la guerra en su cara.

Dos años después, en uno de los bultos de los abastecimientos, venían tres revistas. Una de ellas tenía aquella foto en la portada. Devoramos las imágenes de las revistas porque allí estábamos nosotros. Los combatientes se arremolinan, las revistas pasan de mano en mano y las carcajadas se oyen más allá del campamento.

Saqué mi cámara y comencé a tomar fotos de los combatientes viéndose en las fotos. El sujeto convertido en objeto.



73: Celebrando la Independencia de España. San Fernando, El Salvador, 15 Septiembre 1983.



75: El Salvador, 1991.



57: Compañeros Guerrilleros. Volcán Guazapa, El Salvador, Marzo 1982.

VI

En el Sur, en la Costa, en Chalatenango, en San Salvador están otros fotógrafos cargando con sus cámaras y sus rollos.

Los que sabían más, como Augusto, nos enseñaron nuevas técnicas. Escribí una docena de cartas a mis amigos en la capital pidiéndoles que nos enviaran revistas de fotografías.

Siempre tenemos una necesidad tremenda de alimentarnos por los ojos. Vemos televisión todo el tiempo y cuando es a color la fiesta es indescriptible. En la montaña todo es verde, verde y azul. Se va perdiendo la dimensión del color y hace falta.

De tanto estar conmigo, Roque comenzó a mirar a través de la cámara, a ver con fascinación las revistas de fotografías, a meterse con osadía en las líneas de combate sólo por una buena foto. Cuando llegó la cámara de video-8 descubrimos que Roque tiene una extraordinaria visión del mundo, mirándolo a través de la cámara y nuestro equipo se amplió con un nuevo fotógrafo, campesino, que nunca ha estado en la capital.

VII

Me pongo ropa limpia y me voy al pueblo. Doña Lola me hace señas por la ventana y me invita a tomar café. No hay mejor café en Morazán que el que prepara Doña Lola.

Ya no tengo más rollos. Doña Lola, con sus 60 años, se sube en una silla para alcanzar la parte alta del armario donde hay un montón de ropa vieja. En medio de la ropa saca una bolsa con maíz y dentro otra bolsa con 20 rollos de plus-x de 36 exposiciones. Doña Lola me guarda los rollos en su casa porque allí es menos húmedo. Ella sabe que si el ejército le encuentra mis rollos correrá la misma suerte que si le encontraran un fusil.

La ilusión de la inmortalidad

JORGE LUIS GUTIERREZ



Manuel Sardá, Ninibeth Leal, Miss Mundo

Testimonio, documento, crónica, imagen muda pero presente, un deseo casi impulsivo, casi llevado por la química de la adrenalina, casi como un acto inevitable, el reportero gráfico hace uso de la fotografía para inmortalizar la vida, para inmortalizar su existencia. Fotografar se hace parte de la vida misma, cámara y cuerpo no son objetos separables.

Diarismo a Cuestas intenta ser una revisión de esa imagen que llena páginas de periódicos, revistas, portadas, que impregna a diario nuestros ojos con pedazos de vida. Son como un guión de lo que es o no importante cada día, todos los días, lo que importa...

Esta propuesta expositiva no busca víctimas en esa relación objeto-sujeto, no busca idealizar la condena del reportero gráfico; calle - ojos - química - hechos. No busca castigar al retratado, no busca la gloria de la fotografía. Y es que al final todo es parte de una ilusión. La fotografía es el gran invento para inmortalizarnos en un pedazo de papel, saber qué fuimos o no fuimos, que allí estuvimos, que alguien con un disparo de cámara supo que eramos. Todos somos cómplices aún jugando a la verdad. ¿Y es que una fotografía es la verdad de quién? Como no es de nadie, todos los reporteros gráficos son corresponsales de guerra, cada uno en su trinchera, cada uno con su ver-



Charlie Riera. Asdrúbal Colmenarez, artista plástico.

dad a medias, porque la otra parte es de quien la puso allí. No hay inocencia posible, como diría la tan nombrada Susan Sontag, por allá en los años setenta, el fotógrafo por capturar la imagen no conoce de moral, no recuerda la ética, su objetivo es el pedazo de vida, vital en el momento, capturar lo indispensable. El reportero gráfico, desde el que hace sociales, hasta el que está en la línea de fuego, todos son corresponsales de guerra. Aun así son testigos, son memoria, son los cronistas de este siglo de imágenes hasta la saciedad. Sus ojos no pueden ni deben descansar, son condenados de la imagen. Son, a fin de cuentas, creadores, todos los días re-inventan la vida, ¿Para quién? No se sabe...

Es así como en un espacio museístico, libre del contexto cotidiano, se presentan un cuerpo de imágenes de las nuevas generaciones de reporteros gráficos venezolanos. Es un ejercicio de reflexión en torno a esta forma de decir, ese lenguaje lleno de químicos y tinta. Porque nos intriga, nos atrapa, porque cuando vemos este tipo de imágenes en los periódicos las grabamos en la memoria. Así desde el primer premio Pulitzer para la fotografía de prensa, allá en 1947, cuando Milton Brooks del *Detroit New*, retrata las batallas sindicales de los empleados automotrices, pasando por la imagen de célebre buque Andrea Doria hundiéndose en el mar (Premio Pulitzer 1957 - Harry Trask de la Agencia Wide World Photos) o por la célebre imagen del sacerdote y el soldado en los sucesos del Porteñazo en 1963, donde por primera vez un venezolano, Héctor Rondón del Diario *La República*, obtiene el Pulitzer, hasta aquella infinitamente cé-

Diarismo a cuestras

A Luigi Scotto

ESSO ALVAREZ

A través de la iniciativa del Museo de Artes Visuales "Alejandro Otero", se logró reunir a 21 fotógrafos que laboran o han dejado sus puntos de vista en los diversos medios de comunicación en el país. Casi todos comenzaron en la fotografía, en cierta manera, influenciados por la experiencia fotográfica de *El Diario de Caracas* a finales de los 70. En 101 fotografías esta exposición pretende mostrar una visión de la fotografía periodística en todos sus géneros y de la contemporaneidad de los hechos noticiosos ocurridos en los últimos 11 años.

Los fotógrafos que apoyaron el proyecto son: Gustavo Acevedo (*El Globo*), Rodrigo Benavides (por su trabajo realizado en las revistas *Pandora*, de *El Nacional* y *Viasar de Viasa*), César Bracamonte, (*El Siglo*, de Maracay), Sandra Bracho (exfotógrafa de *El Nacional*), Diego Calderón (labora en la industria petrolera), Alfredo Cedeño (Investigador de *Cedesa*, Industrias Polar y colaborador de *El Universal*), Alex Delgado (*El Nacional*), Harold Escalona (*El Diario de Caracas*), Ray Escobar (*El Diario de Caracas*), Elgilda Gómez (*El Diario de Caracas*), Ricar-2 (Ricardo Gómez Pérez y Ricardo Jiménez), Abigail Machado (*El Diario de Caracas*), Juan Oropeza (Exceso), César Pérez (*El Carabobeño*, de Valencia), Charlie Riera (Colaborador de *El Universal* y el Museo de Arte Contemporáneo "Sofía Imber"), Félix Romero (*El Nuevo País*), Manuel Sardá (*El Nacional*), Gregorio Solano (*El Siglo*, de Maracay), Vasco Szinetar (por su experiencia en los últimos 12 años en el *Papel Literario* y el suplemento dominical *Feriado*, ambos de *El Nacional*), Giorgio Ughi (*El Siglo*, de Maracay) y Ezzo Alvarez (*Economía Hoy*) quien asumió la responsabilidad de la coordinación de la exposición

lebre y aterradora imagen del **Día que llovió fuego**, que nos muestra una niña desnuda con un espantoso gesto de miedo, dolor, cubierta del químico desfoliador usado en Vietnam, el célebre Napalm. Esta imagen del fotógrafo vietnamita Huynh Cong Ut de la Agencia Associated Press, lleva a los ojos de los norteamericanos y del mundo el terror de aquella guerra, esa imagen es un icono aun con lo doloroso de la misma, porque les recordó a millones los terrores de la guerra.

Aquí en Venezuela quién no recuerda las imágenes de un Juanito Martínez Pozueta o de un Edmundo "Gordo" Pérez en la década de los 40 y los 50, quién no recuerda a un Luis No-guera o a un Sardá, quién no impregnó sus retinas de la magia de Luigi Scotto a finales de la década de los 70. Quién puede negar que en el ejercicio del reportaje gráfico no hay algunos elegidos por el talento creador, son pocos como en todo, pero los hay. No es casual que un Arthur Fellig "Weegee", hiciera de la crónica de sucesos un acto mágico que hoy se exhibe en las paredes del Museo de Arte Moderno de Nueva York, o un Robert Capa o un Sebastiao Salgado, una Mary Ellen Mark, todos a su manera impulsados por el gesto siempre presente del acto creador; La ilusión de la Inmortalidad.

El Museo de Artes Visuales Alejandro Otero conceptualiza y estimula la producción del proyecto expositivo **Diarismo a Cuestas** bajo el criterio de que la fotografía como expresión fundamental de la contemporaneidad, exige una revisión y confrontación permanente. Conocer la nueva generación de



Sandra Bracho, Ensayo: Evidencias violentas.

cronistas sociales, de periodistas gráficos, se hace necesario. La llamada "circunstancia" post-moderna coloca a la fotografía en un punto ambivalente entre autoridad expresiva y consenso creativo. El cine, el video y las nuevas tecnologías para reproducir o recrear imágenes obligan a la fotografía a revisar sus códigos, su forma de aproximarse al ojo. Quizás como señala el filósofo alemán Jürgen Habermas, la fotografía aporta a la modernidad la legitimidad para tipificar afirmaciones sobre lo verdadero o lo falso. Armando, narrando o contando historias sobre el conocimiento y la cultura misma del hombre en este siglo.

Quizás la ruptura de la todavía imprecisa o quizás inexistente "post-modernidad" lo que le exige a la fotografía del momento es la creación de nuevos vínculos con un escenario mundial de permanentes cambios.

Porque el impulso vital del fotógrafo sigue allí, la narración visual todavía nos sorprende y conmueve, todos los días habrá noticias, todos los días habrá talento para llevar a imágenes esa noticia, seguirán apareciendo imágenes que intenten decirnos alguna verdad o muchas mentiras, seguirán existiendo creadores que quieren darnos la ilusión de lo inmortal.

César Pérez, 4 de Febrero de 1992, Barrio Canalma, Valencia.



VENEZUELA INEDITA

Fotografía venezolana de los setenta

JOSUNE DORRONSORO

Caracas, enero de 1992

Entre los temas seleccionados como centro de reflexión de estas Jornadas —El Retrato, El Paisaje y La Fotografía del Hombre de su Entorno Social— me he inclinado por el tercero de ellos, en particular por los años sesenta y setenta de este siglo, etapa en la cual se realiza en Venezuela una fotografía social y documentalista y la vinculación entre hombre y sociedad adquiere, en nuestra historia y en nuestra fotografía, una especial fuerza y dinamismo.

Por limitaciones de espacio y por la complejidad y riqueza del tema seleccionado —de profundas implicaciones ideológicas, culturales y sociales— sólo presentaremos algunos comentarios sobre el mismo y centraremos nuestra atención en la Caracas de los años setenta y en la obra y conceptos de un grupo de fotógrafos de gran representabilidad, cuya producción corresponde al tipo de fotografía señalado. En esa década, además de concretarse muchos de los proyectos iniciados en los años anteriores, por primera vez en el país, los propios creadores generaron, paralelas a su obra, algunas reflexiones sobre el sentido y la orientación de su trabajo fotográfico. Ello significó un contraste con etapas anteriores, cuando las declaraciones de los fotógrafos sobre lo que es o

debe ser su profesión eran, en nuestro medio muy escasas y esporádicas.

En esta década de los setenta, mientras se plasmaba en imágenes la gran metamorfosis que a todos los niveles estaba viviendo Venezuela, nacía, como parte de la necesidad de definición y autoconocimiento, una conceptualización que planteaba la urgencia que existía, no sólo en Venezuela, sino en toda América Latina, de conocer y explorar la propia realidad social y de valorar y difundir el trabajo fotográfico hecho en este continente. De igual manera, se planteó entonces la necesidad de establecer nuevos parámetros de análisis, que partieran de un concepto estético acorde con el sentir latinoamericano y con las nuevas tendencias fotográficas del mundo, las cuales cuestionaban, entre otras cosas, el concepto tradicional de belleza y valoraban la propia vivencia del hecho fotográfico.

En este proceso de autodescubrimiento, que devela un país que había permanecido oculto en nuestra fotografía y, en cierta medida en nuestra memoria surge, de parte de la fotografía una nueva mirada, alejada de la imagen idílica, típica y muchas veces folklórica que, hasta ese momento, había prevalecido en Venezuela.

En Busca del Paraíso Perdido

Tierra de Gracia llamó Colón a nuestro territorio, en su tercera visita a América, haciendo referencia al soñado **Paraíso Terrenal**. Y esa exuberancia de la naturaleza, esa sencillez de sus gentes que tanto admiró el Navegante, se constituyó en un sueño tras el cual cruzaron el Océano numerosos viajeros, ex-

pedicionarios, enciclopedistas, emigrantes y exiliados políticos. **Tierra de Gracia**, la confirmó el Barón Alejandro Von Humboldt, en su **Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente**, mediante sus textos y sus meticulosos dibujos que pretendían describir, clasificar y, en gran medida, "poseer" todo cuando se hallaba bajo estos cielos.

Esa misma **Tierra de Gracia** fue pintada armoniosamente entre 1842 y 1845, por el también alemán Ferdinand Bellerman y, una década después, por el dibujante y acuarelista francés Camille Pissarro. Esta idea convertida en texto, se trasladó al dibujo, a la pintura, al grabado y a la fotografía, a través de las húmedas placas de "colodión", traídas por el noble húngaro Pál Rósti, quien captó en 1857 la primera visión fotográfica de nuestro paisaje. Rósti además, incluyó en sus *Memorias de un viaje por América* un conjunto de los grabados hechos a partir de dibujos de Gustav Klette y Freemann D., artistas que, al parecer, no viajaron a América y que sólo contaron como referencia, con las narraciones de Rósti y con las un tanto difusas imágenes fotográficas tomadas por éste. Por ello, ambos dibujantes representaron con idénticos rasgos a los habitantes de México, Cuba y Venezuela.

Esta imagen soñada, inventada en parte por el Viejo Continente, perdurará en buena medida en la obra de los fotógrafos venezolanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como Federico Lessmann, cuyos personajes típicos se mueven en unas calles caraqueñas, que más que un paisaje urbano semejan escenografías; en las románti-



Ferdinand Bellerman, (detalle) Bosque cerca de Gallpán, 1844-45

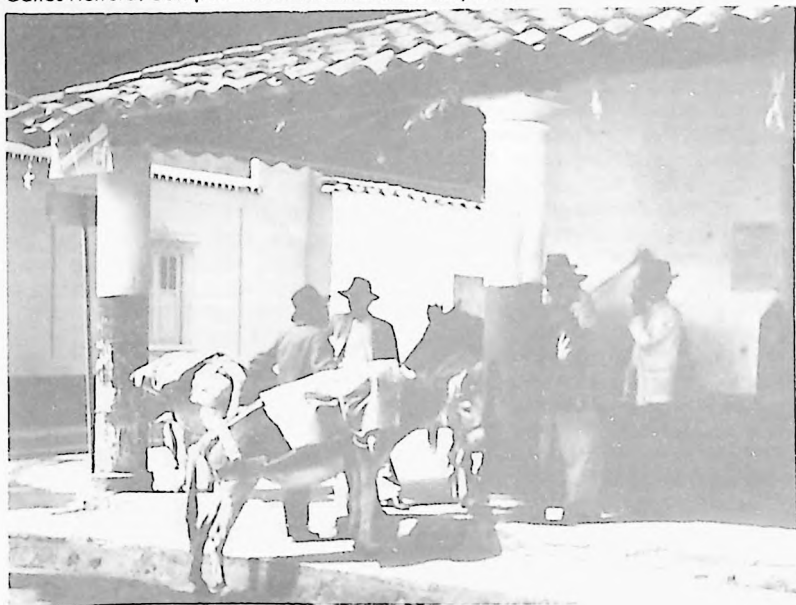
cas y elaboradas imágenes de los Manrique y aun en muchas de las pequeñas y encantadoras vistas de Henrique Avril, quien recorría el país con su cámara de fuelle, buscando esas tomas que luego se convertirían en postales, se venderían en los barcos a los turistas y se guardarían celosamente en los álbumes de algunas familias. Es la imagen que también se percibe en los documentos gráficos del gomecismo de Luis Felipe Toro y en las obras de los fotógrafos más importantes de mediados de siglo, Alfredo Boulton, Fina Gómez, e incluso, en la mayoría de las fotografías de Ricardo Razetti y Carlos Herrera.

Tal visión idílica del país sólo estuvo ausente en las escasas tomas que hizo Henrique Avril de los estragos dejados por la Revo-



Pál Rostl, El Palmar, 1857

Carlos Herrera, Campesinos con burros en Baruta, 1952



lución "Restauradora" de 1899 y en sus retratos de la vida cotidiana de algunos grupos indígenas, en algunas imágenes de indígenas que realizó Ricardo Razetti, tema que ya había explorado magistralmente su maestro mexicano Manuel Álvarez Bravo, desde los años veinte; y en varias tomas que Carlos Herrera dedicó a finales de los años cincuenta, al cinturón de pobreza caraqueña, que ya en los ulteriores tiempos de "bonanza" se convertiría en parte inseparable del paisaje capitalino.

Hasta mediados de los años cincuenta, los fotógrafos venezolanos parecían obedecer a una norma tácita de buena educación que los comprometía a retratar únicamente la parte amable y atractiva de su entorno. Un caso aparte, en este sentido, es el de Carlos Herrera quien, como una manera de rechazar el avasallante progre-

En los años setenta muchos de los que se destacaron en fotografía fueron, precisamente inmigrantes o descendientes directos de estos.

El aumento del poder adquisitivo de la mayoría de la población y la consolidación de una economía capitalista, de consumo, tuvieron como consecuencia, en el campo de la fotografía, la creación de un mercado de productos fotográficos y la consecuente masificación de esta técnica. En medio de este uso masivo de la imagen fotográfica, se deslindaron las distintas especialidades. La fotografía pasó a ser, entonces, parte esencial de los documentos de identificación, de los servicios de inteligencia y de criminología. A través de la aerofotografía se obtuvo la exacta ubicación de los recursos naturales que en el país serían explotados indiscriminadamente en los años siguientes. La fotografía, además, se constituyó en un instrumento fundamental de algunos estudios universitarios, sin perder importancia como principal recurso para el culto a la personalidad de los dirigentes políticos y sus allegados, de los artistas y de la emergente clase media. La fotografía se incorporó también a la propaganda y a la publicidad. Por último, en este período, se empezó a perfilar el fotógrafo de profesión, totalmente diferenciado del fotógrafo por afición. Con ello, comienza para nuestra fotografía una nueva etapa.

La compenetración con la Revolución Cubana, con la llamada cultura *underground*; con el hippismo y el feminismo: con los grupos de ruptura con todo lo establecido y con un creciente movimiento de guerrillas, plantearon la necesidad urgente de que se operase un cambio radical en nuestra sociedad. Este afán renovador, tuvo su reflejo en la música, en el teatro, en la literatura y en las artes plásticas, lo que obligó a replantearse algunos de sus fundamentos. En esta etapa de auge de los medios de comunicación, llegan al país las ideas que dan la vuelta al mundo y que proponen salidas a las crisis de los distintos sectores de la sociedad: la importancia de las minorías; la Nueva Escuela, El Nuevo Mundo

so, decidió retratar la imagen del país que, en esos momentos estaba desapareciendo. Por ello, afirmamos que la actividad fotográfica de los años setenta, representa desde este punto de vista un viraje de 180 grados.

La Identidad Perdida

Debido a la explotación y exportación petrolera, Venezuela pasa a ocupar en la postguerra, un lugar destacado entre los países exportadores del aceite negro y, como consecuencia de ello, comienza a percibir un alto volumen de ingresos. Al "sueño" americano, las bondades del clima y el horror por la recién terminada guerra, se unieron entonces la esperanza de una vida fácil y hasta la "Quimera del Oro". Ante tales estímulos, el país recibió un extraordinario flujo de inmigrantes, movidos por uno u otro motivo. Los numerosos exiliados que se trasladan al país a partir de 1939, en distintas oleadas, venían por razones políticas. Los que llegaron para dedicarse, principalmente, a la agricultura y al comercio lo hicieron por motivos económicos. El ingreso de personas de distintos lugares del mundo, de diversos niveles culturales y costumbres, agudizó aún más el cambio que se operaba en el país. Entre los recién llegados había técnicos, médicos, constructores, campesinos y también, aunque en una menor proporción que hacia México —otro de los polos de inmigración europea de entonces—, intelectuales, artistas y fotógrafos. De uno u otro modo, todos manifestaron su desarraigo, muchos de ellos a través de esa necesidad de conocer —para pertenecer— al país que los había cobijado.

y como prioritaria la Identidad Latinoamericana, todo ello planteando una revaloración del llamado Tercer Mundo, que aspira, a obtener su desarrollo económico.

Venezuela había adquirido, con el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, una nueva faz, un nuevo rostro, que no fue modificado por los gobiernos democráticos posteriores. Era éste un rostro en el que, cada vez con mayor intensidad, se percibían los contrastes entre la Venezuela rural y la Venezuela cosmopolita, entre la Venezuela opulenta y la indigente. Puede decirse que los fotógrafos de estos años, se encontraron ante una realidad inexplorada, ante una Venezuela prácticamente inédita.

Inicios de la Fotografía Social

A parte de las escasas imágenes de Avril, Razetti y Herrera, que se aproximan a esta orientación social, las primeras expresiones de esta búsqueda en Venezuela se remontan a los últimos años de la década de los cincuenta, aunque es en las dos décadas siguientes cuando se concretan. Sobre todo a partir de los años sesenta algunos fotógrafos comienzan a interesarse por las contradicciones sociales existentes en el país y surge, desde el punto de vista teórico, una conceptualización que puede resumirse en los siguientes aspectos: se plantean nuevos conceptos estéticos, se discute —al igual que en las artes plásticas— sobre forma y contenido de la imagen fotográfica y se asume a la fotografía como una vía para entender el entorno social.



Paolo Gasparini. **Procesión**, Chinchero, Perú, 1974

Como bien ha destacado María Teresa Boulton,⁽¹⁾ en estos primeros años, cumplen un papel fundamental en cuanto a difusión de la fotografía y otras manifestaciones artísticas la Librería Cruz del Sur y la agrupación El Techo de la Ballena.

Anticipándose a lo que en la década siguiente se convertirá en consigna de muchos de nuestros fotógrafos, el artista plástico y fotógrafo Daniel González, innova desde el punto de vista temático y expresivo al publicar bajo el título de *Asfalto-*

Infierno (1963), conjuntamente con el escritor Adriano González León, un libro cuyas imágenes además de plantear una búsqueda documental de gran importancia, toman por primera vez en el país, al letrero como tema.

Otro autor que ejerció una gran influencia en esta nueva orientación fotográfica y al que nos referiremos brevemente, es el cineasta y fotógrafo Joaquín Cortés, quien luego se dedicó por entero al cine.

Paolo Gasparini —quien llegó al país, desde Italia, en diciembre de 1954—, también estuvo vinculado a la librería Cruz del Sur, editando interesantes trabajos fotográficos en la revista del mismo nombre. Gasparini fue uno de los primeros en Venezuela, en conferirle a la fotografía, no sólo un alto grado de profesionalismo, sino además un papel activo en esa sociedad cambiante. Poco después de su llegada el fotógrafo difunde a través de esa revista un reportaje fotográfico sobre la Isla de Margarita dentro de una línea que posteriormente se convertirá en una búsqueda para muchos de nuestros fotógrafos. "Estas fotografías —señalaba— son una pequeña contribución para mostrar unos de los aspectos verdaderos de la isla. Estas crónicas, fotográficas están abiertas a todos aquellos que sientan la necesidad de sumergirse en la realidad y no teman ensuciarse en ella. No se trata de fotografías hermosas, no nos interesa que estén estéticamente logradas, lo que nos importa es que nos relacionen con lo real vivo, insoportable, justo o injusto, posible o increíble pero de todos modos siempre verdadero."⁽²⁾ En esa misma publicación edita un año después, una serie fotográfica sobre la población de Bobare, del Estado Lara.

En los cincuenta, Gasparini lleva a cabo una hermosa serie sobre los artistas galardonados con el Premio Nacional de Artes Plásticas, la cual posteriormente, en la retrospectiva del Museo de Bellas Artes de 1989, titulará *Isla de Retratos*.

Nueva visión de la fotografía, valoración de la experiencia personal del fotógrafo, búsqueda de lo real. Gasparini es

también uno de los primeros en tratar esos polémicos temas en nuestro medio: "La fotografía es una irrealidad real, irrealidad por lo que ella muestra y realidad por lo que registra"⁽³⁾ señala. Y esta nueva forma de acercarse a la fotografía se concretará en su serie *Rostros de Venezuela*, exhibidos en el Museo de Bellas Artes en 1961, donde también se muestran algunas fotografías pertenecientes a sus series de Margarita y Bobare, en los cuales se ponen de manifiesto, el indiscutible valor de las imágenes y la reconocida influencia de su maestro y amigo Paul Strand.

En 1961 viaja a Cuba donde desarrolla un reportaje sobre la Revolución Cubana. De regreso a Venezuela, realiza un estudio fotográfico sobre la ciudad de Caracas⁽⁴⁾ y ya comenzando la década de los setenta; emprende un ambicioso ensayo fotográfico sobre América Latina.

A finales de los setenta el autor prepara su primer Audiovisual *San Salvador de Paúl: Minas de Diamante* y un trabajo (aún inédito) sobre el petróleo, trabajos todos representativos no sólo de la evolución del autor, sino también de esa nueva mirada que, tanto en el enfoque como en los aspectos formales, resultaba totalmente novedosa en nuestro medio.

Las contradicciones sociales, los prejuicios raciales, la transculturización y las distintas formas de penetración cultural, son aspectos que fueron tratados por Gasparini de una manera extraordinaria en su serie sobre América Latina. En estas imágenes, que plantean esa nueva perspectiva estética, hombres anónimos —muchos de ellos indígenas y campesinos— han sido captados con respeto y dignidad.

Gasparini trabaja desde sus inicios hasta el presente como fotógrafo, en dos vertientes: la fotografía arquitectónica, la cual le permite sobrevivir y la fotografía como lenguaje expresivo.

Mención especial, a pesar de que lo principal de su obra no se enmarca en la llamada fotografía social o documentalista, merece el artista conceptual, geógrafo y fotógrafo Claudio Per-



Gorka Dorronsoro. *Sueños de éxilo*, 1976

na, quien se inspiró en algunas oportunidades en el pensamiento y la obra de dos grandes artistas contemporáneos: la fotógrafa norteamericana Diane Arbus y el artista pop de la misma nacionalidad Andy Warhol. A partir de un discurso personal, Perna desarrolla de manera innovadora, una notable actividad en las referidas áreas del conocimiento y la expresión artística. Con un concepto amplio sobre la fotografía y una viva conciencia del acontecer artístico internacional, Perna le otorga a esta técnica usos nuevos —ejemplo de esto son sus "autocopias" (1974), en las cuales utiliza la fotocopia como vía de expresión artística— al tiempo que desarrolla un importante trabajo conceptual. "Complacerse en la especialización es caminar siempre hacia el mismo punto cardinal... los grandes artistas tienen la ventaja de establecer

siempre la interrelación"⁽⁵⁾ y, confirmando ese razonamiento, Perna transita simultáneamente, con innegable pasión, por distintos campos que tienen que ver con la fotografía como documento, como arte y como expresión de la vida. "Ver una fotografía es observar un pedazo de vida, la tierra, sus habitantes, sus culturas, sus artes, a través de nosotros mismos"⁽⁶⁾, señalaba Perna, a finales de los años se-

tenta, cuando asumió el riesgo de exponer en la Galería de Arte Nacional, en lugar de su obra, 30 fotografías de autores anónimos, encontradas en un recipiente de basura.⁽⁷⁾

Warhol señalaba, ante una fotografía, en 1968: "La iluminación es mala, el trabajo de cámara es malo, la proyección es mala, pero la gente es bella"⁽⁸⁾ y éste y otros conceptos desmitificadores, fueron utilizados por Perna como textos de apoyo para sus fotografías anónimas, ofreciéndole al espectador la posibilidad de realizar una nueva lectura.

Para Perna, tanto en su trabajo conceptual, como en éste de la Fotografía Anónima de Venezuela, no es la técnica lo que importa, sino esa avasallante realidad-suceso, que permanece impresa en el soporte emul-

siempre ha conferido importancia a los aspectos formales.

En 1974, realiza su primera muestra en el Museo de Bellas Artes. En esta oportunidad exhibe su serie *Paraguana*, compuesta por 21 fotografías en blanco y negro, de pequeño formato. En *Paraguana*, se plantea de manera directa, la contradicción surgida en esa zona rural, a partir de la instalación de las refinerías petroleras, las cuales en una buena parte de las imágenes aparecen a manera de fondo, en ambientes sumidos en la pobreza. "En *Paraguana* —recuerda el autor—, siempre quise tener esa visión del ojo normal que ve".⁽⁹⁾ Además, en el texto publicado con motivo de la exposición señalaba: ... "No llovió nunca el maná sobre la Península, sólo se produjo una identificación con lo ajeno, una constante omnipotencia del absurdo".⁽¹⁰⁾ En este caso se inaugura un tema y un escenario, los cuales serán tratados ampliamente en los años siguientes.

En éste como en sus otros trabajos, la técnica está al servicio de un contenido. En sus imágenes destacan los encuadres —caracterizados por un cuidadoso estudio de las tensiones espaciales y del espacio mismo—, al igual que los contrastes de luces y sombras e, incluso hasta el formato, elementos todos que le otorgan mayor contundencia al mensaje.

sionado, luego de que la acción y el acto fotográfico ya han transcurrido. Además de sus aportes a campos no tradicionales de la fotografía, Perna ha sido uno de los fotógrafos más dedicados a la formación de jóvenes y uno de los iniciadores de la colección de fotografía de la Biblioteca Nacional.

Otro de los fotógrafos más consecuentes con la fotografía y con esa visión crítica que caracterizó a esta época, es el arquitecto Gorka Dorronsoro. Interesado desde su niñez en la fotografía, a partir de 1963 emprendió un trabajo de fotografía social, que comprendía diversos temas. Como constantes, encontramos en su obra una sensibilidad particular para captar al ser humano en los más diversos escenarios y situaciones, como habitante de parajes rurales o de las grandes urbes. Además, Dorronsoro

En su siguiente serie, *Sueños de Éxito*, presentada en el mismo museo dos años después, encontramos una visión crítica, más sutil que será una constante de su trabajo posterior: "Yo creo que lo evidente es desagradable. Cuando uno ve una serie, no quiere ver un sermón. Tampoco quiere ver una ecuación. Hace falta un equilibrio entre la realidad y el misterio"...⁽¹¹⁾ Además, esta nueva serie compuesta por 33 obras, realizadas también en blanco y negro, plantea la novedad de un ensayo fotográfico que, si bien está regido por un gran tema —la alienación vivida en la ciudad de Caracas— comprende en sí distintos subtemas: el automóvil, el consumismo y la invasión de la publicidad en la vida cotidiana, entre otros.

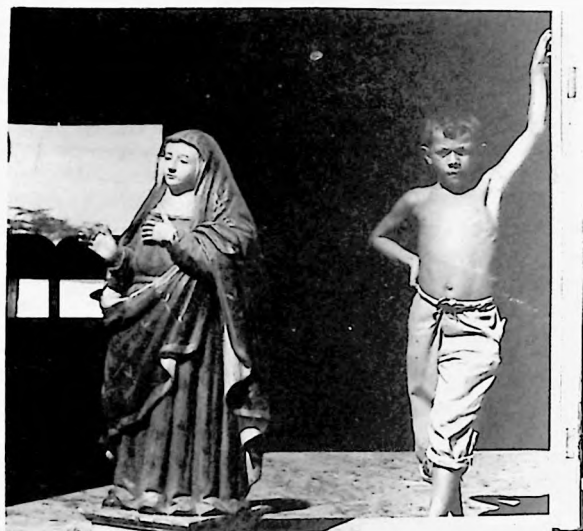
Por otra parte, Sebastián Garrido desarrolló durante diez años (1962-1972) un minucioso registro de la vida en el Oriente del país, que comprendía desde retratos a los artesanos, hasta el cementerio, el mercado y la Iglesia de cada población. Estos reportajes, que formaron parte del trabajo *El Oriente y sus habitantes*, Garrido los llevó a cabo junto al escritor Alfredo Armas Alfonzo quien, además de mostrar siempre un interés particular por la fotografía —él mismo realizó durante esta época un buen número de imágenes sobre esta misma zona—, siempre se planteó la necesidad de dejar testimonio del paisaje, los habitantes y las formas de vida del país. En este tiempo, mientras Garrido cubría fotográficamente cada lugar, el escritor hacía las entrevistas a los habitantes. Una pequeña parte de este trabajo, hecho para el Departamento de Cultura de la Universidad de

Gorka Dorronsoro. *Paraguana*, 1974





Sebastián Garrido. Capitán Gaviota, Juan Griego, 1965



Sebastián Garrido. Anzoátegui, 1964

Oriente, fue publicado en 1976 y quedó como un testimonio excepcional de esta época y de la zona.

La creación en 1977 de la Fototeca, por parte de María Teresa Boulton y Paolo Gasparini cobra, desde el punto de vista de la difusión de la fotografía una gran significación, ya que muchos de nuestros fotógrafos como es el caso de Federico Fernández, se dan a conocer en esa galería.

Mientras trabajaba como fotógrafo del Museo de Bellas Artes, Federico Fernández realizó una serie, a partir de las inauguraciones de exposiciones. Con una mirada crítica y a través de un humor muy punzante, abordó un tema que, hasta entonces, sólo había constituido material para las páginas de sociales de los periódicos.

Fernández realizó su serie de 28 fotografías en blanco y negro, a la que luego tituló *Inaugurando* precisamente durante la inauguración de la muestra *Amazonia*, hecha en el Museo de Ciencias Naturales. Quizás su confesado temor de aburrir a los espectadores —en 1979, comentó que la fotografía que se hacía en el país, incluso la suya, le parecía terriblemente fastidiosa—,⁽¹²⁾ fue lo que lo llevó a hacer un trabajo cargado de humor e ironía que establecía un peculiar acercamiento al ser humano. Luego de esta serie, Federico Fernández se dedicó, básicamente, al ensayo fotográfico, hasta hace pocos años, que comenzó a experimentar en la fotografía intervenida.

Concentrado también en un tema que le resultaba cercano, Carlos Germán Rojas se dio a

conocer con su serie *La Celibita*, en la cual el fotógrafo retrata a sus amigos en su vida diaria, en fiestas y celebraciones, entre 1976 y 1978. Además de la expresividad, lo que le otorga relevancia a este trabajo, es que se trata de la primera vez en que alguien capta fotográficamente el vivir de su propio barrio, lo cual le otorga a las imágenes una compenetración y solidaridad extraordinarias.

Luego de explorar temas más subjetivos, Rojas realiza también un trabajo que mantiene parte de ese mismo encanto. En *Y nació Camilo...* el fotógrafo registra, con especial cercanía, todo el proceso de un parto vertical.

El arquitecto y fotógrafo Félix Molina propone otra visión de la Península de Paraguaná y centra su interés en la vida coti-

diana de sus habitantes y en las atmósferas que crea la luz en esta zona. En *Herederos del Viento y el Sol* —serie hecha entre 1977 y 1979— Molina concentra su búsqueda estética en la observación de los intensos efectos luminosos, que se proyectan entre los ramajes de los árboles y en el interior de las viviendas, al tiempo que documenta la actividad cotidiana de un grupo de pobladores.

Uno de los más jóvenes integrantes del Consejo Venezolano de la Fotografía, Roberto Fontana, —recientemente fallecido—, explora temas de gran intensidad humana. Después de su serie sobre distintas zonas rurales del país, al que sigue un reportaje sobre la comunidad psiquiátrica de Anare, el cual junto al que en 1976 había realizado Luis E. Brito, en ese lugar, constituyen los primeros documentos gráficos que, sobre la vida de los enfermos mentales, se llevan a cabo en el país. Además, Fontana realiza un trabajo particularmente interesante en Vene-

cla, expone y participa activamente en las muestras colectivas de la Fototeca y del Consejo.

El Grupo, fue una asociación libre de fotógrafos que, unidos por la amistad personal, una intención de documentar el país a través de la fotografía y el interés común en algunos temas, desarrolló desde 1977 hasta mediados de la siguiente década una actividad permanente de producción y exhibición de sus fotografías. Esta agrupación, que en principio no tuvo

nombre, pero sí una orientación muy definida, estaba formada en sus inicios por Ricardo Armas, Luis Enrique Brito, Alexis Pérez Luna, Vladimir Sersa y Jorge Vall. A ellos se unió más tarde Fermín Valladares.

Si bien todos sus integrantes, con excepción de Valladares, tenían experiencias anteriores en cuanto a la exposición de sus fotografías, el trabajo en equipo les permitió funcionar de una manera más eficiente en cuanto a la difusión de sus obras. Luego de la selección de los temas, a veces tratados simultáneamente por todos los participantes —como fue el caso de *Letreros que se ven*—⁽¹³⁾ afrontaban en equipo todas las tareas de organización de las muestras. Con su primera exposición *A Gozar la Realidad*, inaugurada en 1977, llevaron a cabo un itinerario completo a través de distantes pueblos del interior de la República. Las exhibiciones se hacían por igual en pequeñas salas de liceos, en las casas de cultura y en los ateneos, haciendo foros de discusión en los lu-

Federico Fernández. Inaugurando



Carlos Germán Rojas. La Celbita



Federico Fernández. Inaugurando



Roberto Fontana



gia, queda de manifiesto desde el punto de vista compositivo su interés por el espacio, una búsqueda estética muy particular y una realización formal mucho más cuidada que la de los otros integrantes de la agrupación. En 1978 publica su libro *Venezuela*, —editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela—, cuyas imágenes habían sido exhibidas antes en el Museo de Arte Contemporá-



neo. Aparte de su actividad con *El Grupo*, Armas desarrolla un intenso trabajo que incluye la docencia en esta área.

Luis Enrique Brito es otro de los integrantes de *El Grupo* que realiza un trabajo fotográfico destacado, al margen de la organización. Con motivo de la misma muestra colectiva, apuntaba lo siguiente: "Me interesa el ser humano y por el ser humano

Ricardo Armas. *Venezuela*, Paraguaná, Estado Falcón, 1976

gares escogidos, como actividad de apoyo. Con algunas variantes, los integrantes de *El Grupo* se planteaban un trabajo que documentase tanto los cambios que se estaban produciendo en la ciudad y sus alrededores, como los vestigios del pasado. También con mayor o menor énfasis, manifestaban cierta indiferencia ante los problemas formales de la imagen.

En cuanto a los trabajos individuales de cada uno de los miembros de *El Grupo*, Ricardo Armas destaca por su interés en captar, lo que va modificando el progreso desde el punto de vista del paisaje y los valores culturales y morales del venezolano: "Simplemente, debo decir que a través de la fotografía, me siento en el rescate de un pasado y la (sic) crítica a través de esas imágenes de una sociedad que creo cada día menos humana"⁽¹⁴⁾, señaló Armas al inaugurarse la primera muestra colectiva de *El Grupo*. En sus imágenes cargadas de nostal-



quiero llegar al medio. Mi implemento de trabajo es una cámara, si lo que hago es arte o no, no me importa. Para mí lo que interesa es que cumple una función y mi preocupación es esa".⁽¹⁵⁾ Una de sus mejores series, **Los Desterrados**, referida a la celebración de la Semana Santa en Caracas, fue exhibida en 1976, en la Galería Ocre. Entonces, tanto el tema como el enfoque eran totalmente nuevos en nuestro medio.

Totalmente compenetrado con el ideal de **El Grupo**, Alexis Pérez Luna, mantiene un trabajo continuado en la línea de la fotografía social. Sus tomas dramáticamente contrastadas, aunque poco cuidadas a veces en sus aspectos técnicos —lo cual en su caso reflejaba una posición ante la fotografía— sin embargo, manifiestan una visión particularmente sensible, que dota a sus fotos de una gran fuerza expresiva. Hace su primera exhibición, **Los Gitanos**, en 1975, en el Instituto de Diseño Neumann y, a esta muestra, le siguen **Imágenes del Subdesarrollo**; **Marginalidad y Educación**, **Los Parques Infantiles** y **La Incomunicación**, además de un reportaje sobre el **Hospital de Niños de Caracas**, que fue exhibido, en 1976. Como participante de **El Grupo**, Pérez Luna se expresa en los siguientes términos: "... Yo creo que la cámara debe hablar un lenguaje sencillo y elocuente, que sea el modo de cada individuo interpretarlo, sirva de medio de comunicación, que suprima las barreras sociales".⁽¹⁶⁾

Vladimir Sersa, por su parte aunque explora otros temas, principalmente el retrato, se dedica a registrar el abandono del país y sus habitantes, especial-



mente el ocurrido en las zonas rurales: "Veo la fotografía como una forma de denuncia y testimonio de las condiciones de vida de los hombres, mujeres y niños que nos rodean. Esa gente que tiene el mismo derecho que todos, de vivir en condiciones más humanas".⁽¹⁷⁾ Sersa, al igual que Pérez Luna, trabaja en base a contrastes muy marcados y sin concederle especial importancia a la ejecución técnica de la imagen.

En sus fotografías se interesa más en captar las huellas del pasado, que aquello que de manera acelerada transforma la fisonomía del país. Un simple detalle, escombros o restos ar-

quitectónicos, sirven al fotógrafo para evocar las escasas construcciones coloniales y las formas semirurales del vivir, que caracterizaron el pasado venezolano.

Participante del Consejo Venezolano de la Fotografía, tanto desde el punto de vista organizativo como ideológico, Jorge Vall también forma parte de **El Grupo**. Con motivo de la primera muestra de esta asociación señala: "Considero que todo fotógrafo tiene una responsabilidad con su medio. Esta consiste en documentar, informar y denunciar, si es necesario, las cosas buenas y malas que ocurren a su alrededor, tanto para su ge-

Por último, haremos referencia al fotógrafo belga Christian Belpaire quien, durante su permanencia en el país, en los setenta y en parte de la década siguiente, llevó a cabo un importante trabajo. Con una larga experiencia en el ensayo fotográfico, Belpaire realizó en Venezuela, con apoyo de la Biblioteca Nacional, varios estudios temáticos de gran significación. El primero de ellos, sobre el paisaje, las



Luis E. Brito. Los Desterrados

neración como para las generaciones futuras".⁽⁴⁸⁾ Vall, quien se ha dedicado en las décadas siguientes a la docencia y a otras ramas de la fotografía, llevó a cabo en esos momentos un interesante trabajo sobre la sociedad de consumo, concentrándose en la captación fotográfica de vitrinas y escaparates de locales comerciales. Además al igual que Brito, realizó también un trabajo sobre los zapatos al ras del suelo como expresión de modas y costumbres culturales.

El último integrante de la agrupación, Fermín Valladares —ingeniero civil de profesión— trabajó en el campo fotográfico al final de los años setenta. Vinculado a El Grupo y al Consejo Venezolano de la Fotografía, en su corta trayectoria como fotógrafo se mostró también partidario del enfoque social, participando principalmente de la actividad de El Grupo a partir de la elaboración y exhibición de la serie *Letreros que se Ven*.

costumbres y las formas de vida del Llano y, el segundo, **Comunidades Afrovenezolanas** que cubre poblaciones negras de distintas zonas del país —Litoral Central y los Estados Miranda, Anzoátegui, Falcón y Bolívar— El

Llano pasó de ser un excelente ensayo fotográfico a ser un hermoso libro, editado en 1985 por la Fundación Polar, y un año después la Biblioteca Nacional y la Editorial Palladium, publicaron, con el título de **Negro soy Negro**, un folleto donde se incluyen algunas muestras de su segundo trabajo. En las dos series trabajadas por Belpaire, así como en sus restantes trabajos está presente la transculturización, en sus más diversas formas. Si bien Belpaire vive actualmente en Canadá, sus series también constituyen un hito dentro de esta nueva manera de ver y entender lo que nos rodea.

Por concentrarme aquí exclusivamente en la llamada fotografía social y por razones de espacio no he incluido en esta reseña a otros autores como es el caso de Luigi Scotto y Carlos Rivodó desde el fotoperiodismo, Barbara Brandly y Thea Segal, con sus notables trabajos —de visión etnológica—, sobre los in-

Alexis Pérez-Luna



dígenas y en general, sobre los trabajadores venezolanos y José Sigala, autor de reportajes sobre los representantes de las clases sociales altas, su inclusión, al igual que la de otros fotógrafos, resultará totalmente indispensable al hacerse una visión de conjunto sobre cuanto de importancia ocurrió durante esta década en la fotografía venezolana.

Mirando a América Latina

Consolidando una tendencia que ya en el país había adquirido cierta fuerza, la celebración en México del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en 1978, representó un momento relevante en la historia de la Fotografía Latinoamericana y, concretamente, venezolana, debido sobre todo a que este evento sirvió para cristalizar una búsqueda que, tanto en nuestro país como en otras naciones del continente, tenía algunos años de desarrollo. La idea y responsabilidad organizativa del Coloquio recayó en el Consejo Mexicano de la Fotografía, agrupación surgida apenas dos años antes que desde sus inicios, integró entre los proyectos más urgentes la organización de este encuentro. El propósito esencial del Consejo era "el avance de la fotografía, en México y en América Latina" (19).

Esta organización —que estaba presidida por el fotógrafo Pedro Meyer— exponía con claridad la idea de que muchos de los graves problemas que se confrontaban en el campo fotográfico en nuestro continente, se debían a la ausencia absoluta de comunicación entre los individuos de los distintos países. (20) Ante esta situación, el encuentro trató —y, en gran medida, lo logró— actuar como vehículo comunicacional entre los fotógrafos y teóricos latinoamericanos.

Pero además de esa necesidad de relacionarse, en el Coloquio quedó claramente expresado el tipo de fotografía que interesaba al grupo organizador en aquellos momentos: "El fotógrafo consciente de su responsabilidad y atento a lo que lo rodea, —decía Meyer— no puede

lidad de la cual tomar sus imágenes y, a diferencia del pintor que puede inventar sus realidades, el fotógrafo tiene que entrar en contacto con su mundo y seleccionar de allí lo que desea..." (23)



Jorge Vall. Los Zapaticos me aprietan

caer tan fácilmente en la escapatoria mental de prescindir de su ambiente. Si decide "yo no veo" abdica de su esencia de fotógrafo" (21). A continuación, el Presidente del Consejo Mexicano, manifestaba su desacuerdo ante aquellos fotógrafos "que únicamente orientan sus lentes hacia los segmentos menos ofensivos de nuestra realidad o aquellos otros que sólo buscan lo deprimente y doloroso de nuestra América" (22).

Pero tratando de no caer en ese sectarismo del cual ya había sido acusado el Consejo Mexicano, Meyer hacía la salvedad de que "Con ello no quisiera dejar la impresión de que la única fotografía que vale sea la llamada de 'denuncia social'; pero si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras tendrá que partir de la ineludible condición de la fotografía, es decir, de una rea-

En esta presentación y apertura del Coloquio, además del problema señalado, que principalmente respondía a limitaciones culturales, de infraestructura y en cierta medida de automarginación de los propios latinoamericanos, también se trataba de la inexistencia de escuelas para el aprendizaje de la fotografía como lenguaje expresivo, situación también común en los distintos países latinoamericanos.

Muchas de estas formulaciones que respondían a la atmósfera intelectual e ideológica de la época, se habían planteado en Venezuela desde fines de los años 50 y, por ello, es interesante constatar que, veinte años después y, en especial a partir de este evento, se concretaron muchas de las inquietudes de los fotógrafos venezolanos como la necesidad de constituir organizaciones nacionales, que facilitasen la comunicación de país

Estructura, organizado por el Festival de Caracas, en el Año Internacional del Niño, el cual tuvo innegable relevancia.

El proyecto del Consejo Mexicano de la Fotografía de enviar en representación del continente a la Bienal de Venecia y al Encuentro Anual de la Fotografía en Arles, Francia, la muestra **Hecho en Latinoamérica**, organizada para el I Coloquio de Fotografía Latinoamericana, provocó en el grupo venezolano, especialmente en Paolo Gasparini, una reacción negativa ya que, según él, esto contradecía lo que se había establecido en el I Coloquio sobre la pérdida del valor contestatario de la fotografía social, en el marco de exhibiciones museísticas oficiales.^[24]

Los conflictos surgidos entre los principales representantes de los Consejos Mexicano y Venezolano se agudizaron a partir de este enfrentamiento y dejaron como saldo la desaparición del Consejo Venezolano de la Fotografía. Sin embargo, además de los problemas surgidos en este caso, no podemos dejar de señalar que los fotógrafos venezolanos no se han mostrado muy inclinados a participar de agrupaciones o asociaciones. Las razones de esta incapacidad, no tanto para constituir, sino para mantener grupos de trabajo —como lo demuestran las efímeras existencias de ésta y otras asociaciones— tienen sin duda que ver con el tipo de sociedad individualista en que vivimos, además de ser el del fotógrafo, en sí mismo, un oficio solitario. Desde la selección del tema, la realización de la toma, la escogencia de las imágenes definitivas y su copiado, son tareas en las cuales se requiere más de un ejercicio interior y de una disciplina personal de trabajo, que de un funcionamiento en equipo.

a país, que asumieran la organización de eventos y que promovieran la fotografía latinoamericana. Por ello, surgen casi de manera simultánea Consejos de la Fotografía en Brasil, en Argentina y en Venezuela.

Gasparini, quien había participado activamente en este primer coloquio, no sólo realizó en los años siguientes una obra de primera importancia como fotógrafo, sino que también se comprometió junto a María Teresa Boulton, con este proyecto en Venezuela. Bajo su dirección nació en 1979 el Consejo Venezolano de la Fotografía, el cual funcionó en el lugar que hasta esos momentos había ocupado la Fototeca, galería en la cual, ambos habían desarrollado una notable actividad en la difusión del lenguaje fotográfico. Alrededor de ellos, se lleva a cabo una actividad dinámica y de indudable importancia, que comprende la exhibición de fotografías, la discusión y la difusión de obras, autores y, en general, de publicaciones sobre la fotografía en general. La orientación en una sola dirección que se pretendió imprimir entonces a la fotografía venezolana, si bien atrajo a algunos fotógrafos comprometidos con esta vertiente, también provocó el rechazo de otros cuyo interés era radical o parcialmente distinto. Entre los múltiples aportes del Consejo Venezolano de la Fotografía, cabe destacar la edición de tres boletines, en los que se recogen tanto conceptos como informaciones relativas a la actividad del centro.

Ese mismo año de 1979 Gasparini y Pedro Meyer, entre otros, participaron como jurados y asesores de las bases del concurso de fotografía El Niño y la

A Manera de Conclusiones

Al margen del frustrado desarrollo de las asociaciones de fotógrafos, lo que hemos querido significar en este breve y parcial acercamiento al tema —ya que son muchos los fotógrafos e interesados en la fotografía, a los cuales no nos hemos referido y numerosos también los subtemas que no hemos tratado— es que la década de los setenta significó para nuestra fotografía, lo que los años sesenta fueron para otras manifestaciones artísticas, pues fue en esta década cuando se cristalizaron muchas de las ideas e inquietudes que venían planteándose desde finales de los cincuenta. Además, que se configuró a partir de la fotografía, una nueva imagen, que no sólo captaba las grandes transformaciones que en su fisonomía estaba sufriendo el país, sino que comenzaba a retratar a los seres, los paisajes y las situaciones que parecían haber sido olvidados en nuestra iconografía.

Desde la masificación de la fotografía y con el contacto que se establece con los centros de información mundiales, obras de los grandes fotógrafos documentalistas como Jacob Riis, Lewis Hine, Eugene Smith y la nueva fotografía norteamericana —en especial la de Robert Frank y Lee Friedlander—; así como los nuevos ideales sociales, se difunden en nuestro medio. Ello repercute en la obra de nuestros fotógrafos, quienes asumen como un reto —y esto es quizás uno de los aspectos más relevantes— la exploración de su entorno físico y social, con lo

cual surgen nuevos temas y nuevas visiones de lo fotográfico.

En cuanto al discurso teórico, mientras que se percibe unanimidad al plantearse la fotografía como un vehículo de denuncia social y como un documento crítico, se confrontan divergencias en cuanto a la nueva estética y la supuesta incongruencia entre el mensaje crítico y la ejecución cuidadosa de la imagen, posturas que se aprecian claramente en el enfoque de los trabajos fotográficos.

Puede decirse que la realización del Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana en 1978 vino a concretar una tendencia que tenía ya su propia evolución, ampliando las premisas de los fotógrafos, al considerar la difusión dentro y fuera de nuestro continente, de las imágenes fotográficas que expresaran nuestra realidad, como una de las metas fundamentales.

Esta breve revisión de la fotografía social de los años setenta, nos permite concluir que ésta es una etapa especialmente rica de nuestra historia ya que, tanto en el nivel de la imagen, como en el de los conceptos que la sustentan, se presenta un replanteamiento. Muchos son los aspectos que restan por estudiar en este tema, como es el caso de las vías de aprendizaje y difusión de la fotografía, destacándose en este segundo aspecto la labor de algunas personas como Violeta y Alfredo Roffé, Ambretha Marrossu, Jorge Godoy, María Teresa Boulton, Paolo Gasparini, Miguel Arroyo, Alfredo Armas Alfonso y José Sigala, quienes se dedicaron a promover la obra de importantes fotógrafos. Además, como una



Fermin Valladares



Paolo Gasparini. S.T. La Goajira, 1974-75

manera de valoración del pasado fotográfico, se deberán también analizar las primeras experiencias teóricas y expositivas.⁽²⁵⁾ Resta revisar también la proyección que este tipo de fotografía tuvo en los siguientes años ya que, si bien muchos de los fotógrafos que comienzan a trabajar en los ochenta se inclinan hacia una visión totalmente diferente, algunos de los fotógrafos de los setenta y otros también de la siguiente generación continúan interesándose por la fotografía documentalista.

Por tal motivo, es necesario señalar que el trabajo histórico analítico sobre este período, recién comienza y que, sólo a partir de él, se podrá realizar una verdadera valoración de ésta y las demás tendencias de la fotografía en nuestro medio.

NOTAS:

1. Tanto el papel de la Librería como de El Techo de la Ballena y los fotógrafos vinculados con éstas han sido estudiadas por María Teresa Boulton, en *Anotaciones sobre la Fotografía Venezolana Contemporánea*, editado por Monte Avila Editores en 1990.
2. Revista Cruz del Sur, N° 36, Caracas, 1958, extraído del texto de Marlana Figarella, catálogo de Fábrica de Metáforas, Museo de Bellas Artes, 1989.
3. Paolo Gasparini, comentario de la ponencia "La Fotografía y los Medios masivos de Información en América Latina" *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, Hecho en Latinoamérica, 1978.
4. Este trabajo, en buena parte inédito, se publicaría en el *Estudio de Caracas*, publicación de 12 tomos que tenía previsto editar la Universidad Central de Venezuela. Este proyecto fue interrumpido debido al allanamiento militar que sufrió esta casa de estudios. Algunas de estas imágenes formaron parte del libro *Caracas a través de su arquitectura*, editado por la Fundación Fina Gómez en 1969.
5. Claudio Perna, *Fotografía Anónima de Venezuela*, catálogo exposición Galería de Arte Nacional, 1979.
6. Idem.
7. En Alemania y en otras partes del mundo, a comienzos de los setenta autores vanguardistas como Christian Boltanski, trabajaron también con esta orientación a partir de fotografías familiares anónimas, las cuales eran valoradas como registro de las "huellas individuales que un hombre deja atrás en su vida y que lo hacen salir de su anonimato". Ver Petr Tausk *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la Fotografía artística al periodismo*, editado en Barcelona, por la Editorial Gustavo Gili, S.A. en su Colección de Comunicación Visual 1978, p. 167.
8. Andy Warhol, citado por Claudio Perna en el catálogo *Fotografía Anónima de Venezuela*.
9. Gorka Dorronsoro entrevista de Elizabeth Lizarralde catálogo exposición *Márgenes Luminosos*, Museo de Bellas Artes, 1991.
10. Gorka Dorronsoro texto del folleto editado para la exposición *Paraguaná*, Museo de Bellas Artes, 1974.
11. Gorka Dorronsoro *Márgenes Luminosos*.
12. Tomado de Boletín N° 1, Consejo Venezolano de la Fotografía, 1978.
13. En este proyecto trabajaron todos menos Luis E. Brito, quien ya se había radicado en Italia, afiche de exposición *A Gozar la Realidad*, Biblioteca Central y Dpto. de Cine de la Universidad Los Andes, 1977 extraído de Josune Dorronsoro, *La Fotografía actual, Significación Histórica, Orígenes, Desarrollo y Evolución de la Técnica en la Venezuela del Siglo XIX*, Monografía de grado U.C.V. 1978.
14. Idem.
15. Idem.
16. Idem.
17. Idem.
18. Idem.
19. Presentación de Pedro Meyer *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, 1978, p. 5.
20. "Se desconocen las personas, sus obras y las corrientes y tendencias estéticas e ideológicas que las animan", p. 6). *Ibidem*, p. 6.
21. Idem.
22. Idem.
23. *Ibidem*, p. 9.
24. "En el primer Coloquio los fotógrafos hicieron hincapié en que la especificidad de la fotografía en América Latina residía en su carácter crítico y de denuncia frente a los centros de poder internos y externos. Se consideró, por otra parte, que estos documentos —críticos y de denuncia— perdían su valor contestatario en el marco de exhibiciones y exposiciones de tipo 'museístico', pues en ellas una manipulación no del todo inocente desvirtuaba y neutralizaba el significado real de las imágenes", *Boletín del Consejo Venezolano de la Fotografía*, N° 3.
25. Al respecto cabe recordar que en 1976 Sigala organiza la muestra *Retratos del pasado*, en la Fototeca, al siguiente año FUNRES toma la iniciativa de coordinar una investigación en equipo donde se ubican los primeros fotógrafos y las primeras imágenes del país, la cual es exhibida con el nombre de *Con la fuerza y verdad de la luz de los cielos* y al año siguiente es presentada por mi parte, en la Escuela de Historia de la Universidad Central de Venezuela, mi trabajo de tesis, el cual trata sobre la Significación Histórica de la Fotografía.

Fotos en una Exposición

LITERATURA Y QUÍMICA DE LA IMAGEN

¡Fugaz instante, detente!
Goethe: **Fausto**.

Se vive con la esperanza de llegar
a ser un recuerdo.
Antonio Porchia: **Voces**.

LUIS BRITO GARCIA

Punto de vista de prisiones, 1816. — En abril de 1816, Joseph Nicéphore Niepce, litógrafo que no sabe dibujar, sufre la ausencia de su hijo el artista Isidore, encerrado por la recluta. A falta del hijo que le trazaba ilustraciones sobre las piedras litográficas, Joseph-Nicéphore concibe la idea de capturar la luz misma. Para ello fabrica "una especie de ojo artificial, que es sencillamente una cajita cuadrada de seis pulgadas cada cara; irá provista de un tubo susceptible de alargarse y con un cristal lenticular". El 5 de mayo de 1816, aprisiona con ella la primera imagen: "toda la parte de la pajarera que se puede vislumbrar desde la ventana y una leve imagen de ésta que se hallaba menos iluminada que los objetos exteriores". Gracias al encierro de Isidore, la jaula de la pajarera queda prisionera por siempre en el concéntrico calabozo de la cámara atrapada en la recámara.

Hellografía de novelista y poeta, 1822-1855. — En el instante en que Joseph-Nicéphore encierra su primera vista, se liberan todas las artes visuales. En su *Diccionario de las Ideas Recibidas*, Gustave Flaubert consigna: "DAGUERROTÍPO: Reemplazará a la pintura (v. Fotografía). FOTOGRAFÍA: Destroñará a la pintura (v. Daguerrotipo)". Baudelaire le atribuye a la nueva técnica un mero papel de "servidora de las ciencias y las artes" que salve del olvido "las cosas preciosas cuya forma va a desapa-



Gustave Flaubert. Foto: Nadar



Charles Baudelaire. Foto: Nadar

recer". Al igual que sucedió con la novela en sus comienzos, durante mucho tiempo a la fotografía se le negará la condición de arte, se la considerará un arte menor, o, como consigna Pierre Bourdieu, un "medio arte", un *Art Moyen*. Por culpa de ella, insiste Baudelaire, se impone entre la gente de mundo el credo de que "el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza", por lo que "progresivamente, el arte se pierde respeto a sí mismo, se posterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar, no lo que sueña, sino lo que ve".

Toma al betún de pintura que huye de la fotografía, 1822-1992.

— Ni novelista ni poeta imaginan hasta qué punto todo lo que se ve es un sueño. Para prestigiarse, la fotografía de los primeros tiempos remeda ciertas técnicas del óleo mediante el desenfoco o los telones pintados o la iluminación. Pero, al mismo tiempo, la pintura trata de imitar a la fotografía, o se sirve de ella para analizar despañosamente lo que el ojo no puede aprehender en lo que James Joyce llamará "ineluctable modalidad de lo visible". Courbet, Delacroix, Ingres, Millet, Toulouse-Lautrec, incluso Cézanne basarán algunos de sus cuadros en fotografías. Camille Corot retocó con buril negativos sobre cristal, hasta darles aspecto de grabados al cobre. Pero, desalojada del ámbito de la mera representación facsimilar por la

Lejos de despojarnos de nuestra sombra, el revelado la despierta, la hace indeleble, autónoma, escindida, múltiple: sugiere que no somos otra cosa que ella.

Retrato de Venus al lápiz de la naturaleza, 1865. — *Hubo un silencio. La señora Julio había notado una rasgadura del pantalón en la pierna derecha. Tomó un alfiler de encima de su corazón, y quedó un momento de rodillas, ocupada en torno del muslo de Naná, mientras ésta, sin parecer advertir que allí se hallara la camarera, se cubría de polvos de arroz, evitando cuidadosamente que la borla tocara sus pómulos. Como el príncipe dijera entonces que si fuese a cantar a Londres toda Inglaterra querría aplaudirla, ella sonrió con amabilidad, y volvió el rostro por un segundo, con la mejilla izquierda, muy blanca, en medio de una nube de polvo. Después quedó seria de repente; trataba de colocarse el colorete. Luego, con la cara tocando casi el espejo, mojaba el dedo en un bote, aplicaba el colorete debajo de los ojos y lo extendía suavemente hasta llegar a la sien. Los señores callaban.* (Naná, p. 117).

despiadada eficacia de la cámara, la pintura deberá reconquistar todos aquellos territorios todavía prohibidos para la placa sensible: análisis e intensificación del color en el impresionismo; representación de panoramas imaginarios y cromatismos irreales en el simbolismo y el expresionismo; descomposición geométrica del sujeto en el cubismo; lo que Dalí llamará "fotografía pictórica del inconsciente" en el surrealismo, y las crepitantes simultaneidades del movimiento representados por los futuristas Balla, Galli, Delaunay y Boccioni. Una sacudida similar le espera a la literatura.

Estereoscópicas de sujeto escindido al yodo con plata, 1840-1889. — Pues la fotografía, como señala Edgar Morin, suscita o resuscita el tema mítico del doble. Añadamos que también el del desdoblamiento: gracias a un compuesto químico misterioso trasegado en un laboratorio sombrío, toda foto se duplica en positivo y negativo, antagónicos en la distribución de sus tonos y en la orientación de derecha e izquierda. No sabemos si Robert Louis Stevenson se inspiró en esa discordia para su *Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. El retrato de Dorian Gray no surge de un baño de ácido, sino de las manos del pintor Basil Hallward; pero éste a su vez se disolverá en un baño de ácido después de ser asesinado por su modelo. Edgar Allan Poe narra cómo otro pintor ejecuta un Retrato Oval de su amada, tan perfecto que le sorbe el alma a ésta; también, suspende al moribundo Señor Valdemar en una inmovilidad que no es vida ni muerte. Son temas fotográficos, descritos sin mención de la técnica que quizá los inspira.

Mientras la burguesía ávida de verse retratada se precipita a los talleres de los daguerrotipistas, la cámara estimula la aparición de una prosa fotográfica, que se asoma a las intimidades con la pasión de un *voyeur* y la frialdad de una placa. William Henry Fox Talbot llama a la fotografía *El Lápiz de la Naturaleza*; pero algo cambia en la naturaleza de la escritura cuando dicho lápiz traza los signos. En el párrafo anterior, que por su tema parecería reclamar un lenguaje inflamatorio, Emile Zola se atiene rigurosamente a lo fotografiable —sustantivos y verbos que registran acciones— y descarta aquello para lo que la lente es ciega: metáforas, juicios, pensamientos, sensaciones. Hasta los escasos adjetivos han sido transformados en adverbios. Un silencio abre y cierra el párrafo: es el de la fotografía, y desde ahora y por mucho tiempo será también el que se impondrá el escritor para "no meterse en su relato", igual que el camarógrafo tras su torpe capucha evita aparecer en su foto.

Daguerrotipo de las cosas que no existen, 1816-1992. — El prestigio de su verosimilitud es tal, que la fotografía pronto aparece paradójicamente asociada a todas las supercherías, y sobre todo a las literarias. Oscar Rejlander y George Albert Smith fotografían fantasmas (pero los invocadores miran a la cámara, y no al prodigio que se materializa a su lado). Liebert prueba los "crímenes de la Comuna de París" con el fotomontaje de un supuesto fusilamiento de monjes (pero sus modelos reaparecen en perfecta salud). Adamski ilustra su tratado sobre los platillos voladores con la instantánea de uno (pero se parece extrañamente a una pieza de refrigerador). Max Aub documenta su libro sobre el imaginario pintor Jusep Torres Campalans con un fotomontaje donde su ficticio biografiado de parte con Pablo Picasso (y los cuadros del artista inexistente suben de cotización). Las catedrales latinoamericanas se rodean de santeros que venden instantáneas de santos y beatos ficticios (pero que hacen milagros).

El paso de la reproducción de la foto por medios analógicos con soporte químico a la versión digital con soporte electrónico, permite su manipulación total y la desviste de cualquier valor como prueba. Inclinar sobre ella ya no es ver, sino soñar, acaso.

Fotogenia de rama cristalizada, 1882. — La cámara, al igual que el corazón, elige caprichosamente sus favoritos y —como la rama enterrada en las minas de sal que escogió Stendhal para símbolo del amor— cristaliza en ellos perfecciones inexistentes. *Fotogenia* es el nombre que da Daguerre a su técnica, y que

el novelista Edmond Goncourt aplicará a este estado de gracia estética inventado por la fotografía y que sólo se revela tras la luna de miel en la cámara oscura y el tibio baño en sus humores químicos. Sin ella, la más monumental Venus queda degradada a sombra insípida. Con ella, la persona más mediocre asciende a ídolo, y su icono atormentará a las muchedumbres. No sabemos hasta qué



Emile Zola. Foto: Nadar

punto nuestros fantasmas eróticos, nuestros ideales, nuestros fetiches, nuestros odios, nuestras elecciones, nuestras fidelidades, obedecen a esta dimensión irreal todavía inexplicable que la película añade o resta al indiferente repertorio de los rostros humanos. Vivimos en un mundo de sombras.

Fotografía de niña desnuda al colodión, 1867. — El 21 de mayo de 1867 el reverendo Charles Lutwige Dodgson hunde la cabeza en la negra falda de la cámara y dentro de ella encuentra, invertida y desnuda, la resplandeciente imagen de la niña Beatrice. Lleva años fotografiando impúberes: emperifolladas, encamisoladas, y ahora, finalmente, *sans habillement*, "encantadas de poder andar en el traje de Eva". De una de ellas, Alicia Liddell, resta una imagen cubierta de harapos, como una desgarrada túnica a punto de revelar la lacerante desnudez. De la pequeña mano de esta niña hacemos el más terrorífico viaje. Caemos con ella por un túnel oscuro como el de una cámara, hasta recámaras infernales donde los seres aumentan o disminuyen de tamaño como ampliados o reducidos por lentes. Un poblador de este mundo —el Gato de Cheshire— se desvanece cual impresión mal fijada; varios están congelados eternamente en un instante del tiempo, como los comensales de "La Merienda de Locos". Otros se debaten en un tablero de ajedrez parecido a la retícula del objetivo; pero todos están extrañamente al revés, no sólo en verticalidad o en negatividad de tonos como las imágenes de la cámara, sino en pensamientos, palabras y obras. A este universo de contrasentidos el reverendo Dodgson lo bautizará **El País de las Maravillas**. No es extraño: al conocer la fotografía, el reverendo la había llamado "la nueva maravilla del mundo". Inspirado hasta el delirio por la nueva técnica, escribió un texto, "Las Maravillas de la Fotografía", donde describe un imaginario revelado de los pensamientos mediante la aplicación del papel sensible al cerebro.

Punto de vista de dandy asmático, 1913. — No preguntes en cuál arte está sucediendo el catáclismo: también está ocurriendo en el tuyo. Cuando Joseph-Nicéfore elige llamar a sus imágenes *puntos de vista*, quizá advina que su cámara de torturas replanteará para la estética literaria la vieja técnica renacentista de la perspectiva. Pues mientras que Leonardo y Durero sabían desde mediados de milenio que toda representación está subordinada a la dúplice tiranía del punto de fuga y del ojo del espectador, los escritores continuaban relatando como si, al igual que Dios o que los pintores medievales, pudieran ver desde todos los puntos a la vez.

La exitosa dictadura de la cámara induce a pintores y a escritores a representar lo que se ve desde un punto de vista en el tiempo y el espacio, en lugar de lo que se sabe que existe, aun cuando no se vea. Quizá una de las más brillantes novelas de Marcel Proust sea *Un Amor de Swann*, escritas desde el punto de vista de un Autor-Dios que

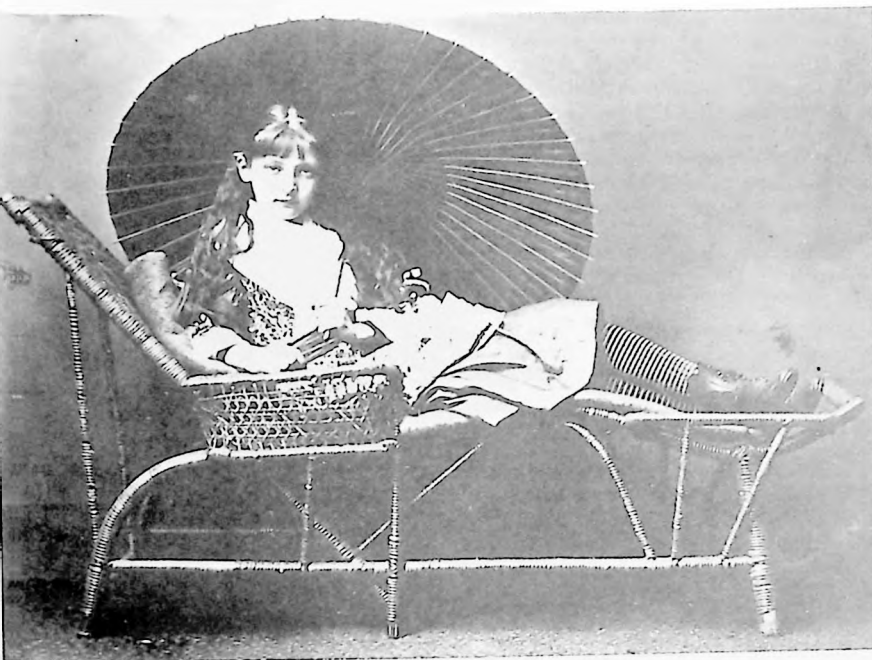
desde el exterior describe lo que pasa en la mente de sus personajes. La técnica no le satisface. El resto de *En busca del tiempo perdido* es contado desde la primera persona del singular de un narrador específico, que, como un camarógrafo, no pretende darnos otra cosa que su punto de vista. La superficie, que tan fácilmente se confunde con lo superficial. No olvidemos que el personaje Swann, además de *dandy*, era fotógrafo. Por momentos, apretaba contra su pecho una reproducción de la Céfira, de Boticelli, como si se

En 1898 fallece el reverendo Charles Lutwidge Dodgson, pastor anglicano y matemático. En vano ha dispuesto quemar las placas indecorosas. En las Impresiones de sus treinta y tres álbumes de fotos, que un rematador impasible liquida en ocho chelines el volumen, queda la terrorífica fotografía de sus pensamientos. En ella surge lentamente tras la niña en andrajos, sobreimpuesto, el rostro de Lewis Carroll, poeta, soñador de pesadillas, paidófilo, fotógrafo de impúberes desnudas. (Niñas, pp. 9-30)

Alice Uiddell, Lewis Carroll

Lewis Carroll. Autorretrato. 1885





Xie Kitchin. Lewis Carroll

trata de una fotografía de Odette. El mundo de Guermantes concluye durante una farragosa reunión de momias de crónica social que conversan sobre la ampliación que ha hecho Swann de unas medallas de caballeros templarios, y cuyo sobre, como el alma del amplificador, nunca llegan a abrir. (Por el camino de Swann, El mundo de Guermantes).

Gelatin-Bromuro de Cocotte en salón, 1922. — No sé por qué los comentaristas han elegido como compendio de *En busca del tiempo perdido* el desmoronamiento de la medallana o Magdalena en manos del narrador. Prefiero situar el centro del Tiempo en las reflexiones de aquél sobre una fotografía —seguramente al gelatin-bromuro de Odette. Joven, el narrador interpreta la lámina como la imagen prestigiosa de cuanto hay de elegante y de distinguido en el gran mundo. Ya maduro, puede leer en la misma imagen la ostentación barata del atuendo de una cocotte. Entre una y otra lectura se desploma un universo de devociones y recuer-

dos. El punto de vista nos somete a la tiranía de la perspectiva desde un sitio y un instante y de la eternización absoluta de ese momento y la ubicuidad avasallante de ese lugar: pero la memoria nos libera destruyendo, reelaborando o inventando.

Espero no haber inventado esta anécdota. Espero haberla inventado. (En busca del tiempo perdido, *passim*).

Calotipo de vampiro reflejado en un espejo, 1897. — La literatura vampíresca insiste en que el Príncipe de la Noche no impresiona las placas. Como la fotografía es la verosimilitud, han de ser inmunes a ella todas las criaturas de lo más descolorido. Si no les da la luz, las fotografías duran para siempre en las criptas de los álbumes, catalépticas, acaso cada vez más descoloridas, multiplicándose mediante rituales que tienen lugar en aposentos sombríos. A veces su encuentro causa horror. Drenan nuestras fuerzas, hundiéndonos en la melancolía. Las fotografías son nuestros vampiros.

Retinografía de asesino marcano, 1912. — Según Edgard Rice Burroughs, las retinas de los guerreros de Marte tienen la propiedad de retener la última imagen que contemplaron, la cual es captable por un especialista. Convocado a tiempo, éste puede leer en el fondo del ojo de la víctima el rostro del asesino. (Una princesa de Marte).

Iconografía del alma de las cosas, 1904-19. — Mientras la revolución industrial asesina el alma de los seres humanos, Ramón Gómez de la Serna compila un exhaustivo catálogo de objetos inertes humanizados por esa fotografía de lo invisible llamada Greguería. No es extraño que entre ellas recurran alusiones al arte fotográfico.

—Al atardecer cierran sus ojos las cámaras fotográficas y hay que llevarlas a acostar.

—Muerte del doble: Con el sombrero tapaba el candelero. Podía pasar por él mismo, que era lo que no quería.

—¿Por qué? porque era el suicida que se había matado y se había escapado después. El único hombre que había conseguido matar a su doble.

—Era un tomate con alma de rosa.

—En el fondo del mar hay un álbum en que están las fotografías de todos los naufragos.

—Hay días que amanecen como enfadados con nosotros, y lo mejor es no salir.

—Entre que se descubre una cosa y sirva para su fin natural pueden pasar siglos. Así, en estos días ha aparecido la fotografía en tres dimensiones y la mujer bella aparece con fondo y relieve absoluto; pero, ¿para qué tanta plasticidad de una estulta?

—La luna: la hermana de la caridad de la noche.

—Así se descubrió que aquel fotógrafo se servía como de una ratonera de su vieja máquina fotográfica captando las almas incautas.

Ramón Gómez de la Serna se pasea entre el infinito del mundo inanimado, insuflándole alma a las cosas y animales a los cuales Dios olvidó creársela. (Caprichos, Páginas Póstumas).

Panorámica de estatua maléfica iluminada con bombilla Mazda, 1926. — André Breton siembra de láminas su Nadja porque "la abundante ilustración fotográfica tiene por objeto eliminar toda descripción —ya que ésta fue fulminada como inane en el Manifiesto del Surrealismo". Por tanto, una fidedigna imagen ilustra el texto que explica que "en París la estatua de Etienne Dolet, en la plaza Maubert, desde siempre me ha atraído y provocado un malestar insostenible"; y un gigantesco poster le dispensa de extenderse acerca del "afiche luminoso de Mazda sobre las grandes avenidas"...

Es que la multiplicación de la imagen exige al narrador de usar la fotografía literaria en la que tanto se afanó y de la cual tanto se ufano Zola. Desaparecen de los textos las minuciosas descripciones de rostros, de vestiduras, de paisajes, de ciudades. Una fotografía vale más que mil palabras. La postal ahorra toda lectura.

Microfilm de un texto que lo comenta. Y sin embargo, la fotografía tragapalabras engendra un nuevo género literario: el de los textos que —como este artículo— no existirían sin ella, y los comentarios en catá-

logos, exposiciones, álbumes, peyorativamente llamadas *pies de fotos*. A pesar de que si versan sobre la imagen redundan y si aluden a otra cosa distraen, estos pies verdaderamente sostienen la inserción terrestre de los simulacros. A diferencia de la literatura, que pudo desde siempre sin la fotografía, ésta no camina sin el pie retórico del bello título, de la maraña crítica, de la anécdota, o de la patraña, pues la forma más sencilla de falsificar una foto es fraguarle una leyenda.

Todas las artes se reducen a la literatura, y la literatura se reduce al chisme.

Doble exposición profética de paranoico con musa, 1929.

— Por ejemplo, Paul Eluard y su esposa Gala llegan en 1929 a Cadaqués a visitar a Salvador Dalí. Gala toma una instantánea del pintor, y éste toma una de Gala, olvidándose de correr el rollo. El revelado funde un primer plano del joven pintor con la sobreimpresión de una Gala madura y expectante, para siempre. Según comenta Robert Descharnes, "toda sobreimpresión fotográfica no puede tener otro sentido que el profético".

Así como la fotografía le impone al pintor una musa, también le presta un método de representar el delirio. Al final de su Manifiesto Místico, Salvador escribe: "Pintor, pinta meticulosamente y con mayor realismo que una foto en colores y con mano estroboscópica como YO prometo hacerlo, y te aseguro que, a partir de este momento, tus cuadros correrán el riesgo de devenir INMORTALES".

Lo que vale para el lente, vale también para el pincel y para la pluma. Su novela autobiográfica **Rostros Ocultos**, su autobiografía novelada **La Vida Secreta de Salvador Dalí**, están narradas con esa minucia estroboscópica que desde entonces es la retórica de todo registro verbal de la alucinación.

Solarización de Aleph con foco de infinito, 1949. — Un rioplatense melancólico entra en una casa de la calle Garay para visitar la fotografía de una difunta. Apenas la criada lo deja solo en la sala, el visitante se dirige al retrato:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Al principio del relato **El Aleph**, las fotografías de Beatriz son innumerables. Cuando Borges le habla —reiterativamente— el retrato es uno solo, de torpes colores. Entretanto, el primo hermano de la difunta está en el sótano, como siempre, revelando fotografías y pergeñando un poema que pretende inventariar el mundo. Estas disminuciones y multiplicaciones de las imágenes no son casuales. En el escalón decimonono de la escalera que lleva a ese sótano, Jorge Luis Borges se encontrará con el Aleph, ese punto matemático donde coinciden todos los sitios del universo y por tanto todas las imágenes posibles. Junto al populoso mar, al alba y la tarde y las muchedumbres de América, ve la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, y la tierra en el Aleph, y en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph. Separado de él, el narrador, cuya mente es porosa para el olvido, encuentra que está falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

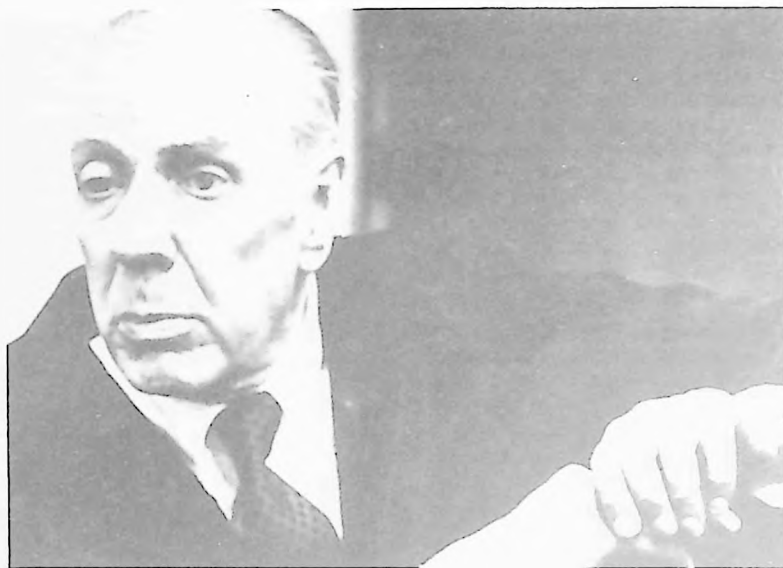
Torpe catálogo del mundo o, lo que es lo mismo, de un ser humano, la acumulación de las fotografías no es más que preludio de una sola imagen, así como el diluvio de las metáforas, preparación de una alegoría única. A medida que reducimos la multiplicidad del espacio y del tiempo a un punto solitario, el universo mismo nos disminuye a atroz reliquia. El Aleph es también emblema de la memoria, quizá de la mente del ciego, únicos sitios donde todas las

Imágenes cohabitan sin superposición ni transparencia.

Negativo al flash atómico, 1945 - 1952 - 2026. — *El agua golpeaba los vidrios y descendía por los muros carbonizados del oeste, donde la casa había perdido casi toda su pintura. Toda la fachada oeste era negra, salvo en cinco sitios. Aquí la silueta, pintada, de blanco de un hombre que regaba el césped. Allí, como en una fotografía, una mujer agachada recogía unas flores. Un poco más lejos, con sus imágenes grabadas sobre la madera en un instante titánico, un niño con las manos levantadas; más arriba, la imagen de una pelota en el aire y, frente al niño, una niña, con las manos en alto, preparada para atrapar una pelota que nunca acabó de caer.*

Quedaban en la pared esas cinco manchas de pintura: el hombre, la mujer, los niños, la pelota. El resto era una fina capa de carbón.

(Crónicas Marclanas, p. 235)



Jorge Luis Borges

Salvador Dalí y Gala. Cecil Beaton



El 5 de agosto de 1945, el flash "más brillante que mil soles" de la bomba atómica siluetea en una pared de Hiroshima la sombra de lo que fue un niño. El 9 de agosto de 1952, Ray Bradbury sueña en Illinois que el 4 de agosto del año 2026 otra bomba atómica dejará este siniestro negativo de grupo de familia dentro de la cámara oscura de la carbonizada ciudad de Allestone, California.

Fotocopia holográfica teletransmitida, 2001. — Arthur Clarke anticipa que máquinas teleportadoras podrán desintegrar a un hombre, reducirlo a un código, teletransmitirlo y reconstruir su imagen tridimensional sólida en un receptor: Pero atención: como en una fotocopia, algo podría faltar o sobrar en el simulacro, y en las

sucesivas copias del simulacro. Tema magnífico para los escritores de historias de horror, advierte el profeta.

Máscara del poder I, 1948. — *En cada descansillo, frente a la puerta del ascensor, el cartelón del enorme rostro miraba desde el muro. Era una de esas imágenes realizadas de tal manera que los ojos le siguen a uno donde quiera que esté. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, declan las palabras al pie.* (1984, p. 16)

Máscara del poder II, 1962. — El periodista argentino Tulio Jancovella se detuvo de repente ante un establecimiento comercial dotado de una efígie de Cristo cuyos ojos, en virtud de una triple capa de polarización, parecían moverse siguiendo al

Iglesias duras y muros caídos como vidas arruinadas. Más allá zopilotes; arreos de mulas y de bueyes y de serranías y de piedras y de nopales que se van queditos hacia el silencio. Allí piedras que fingen un rostro y rostros de amigos que parecen de piedra. Por qué las vendedoras de tortillas se tapan la cara con las manos de vergüenza y los jinetes con la noche de los sombreros. Por qué las puertas

peatón. Comprendiendo que había encontrado el camino de la inmediata fortuna, corrió a proponerle a Papa Doc Duvalier la masiva reproducción de su efígie con ojos movedizos. Al poco tiempo, según cuenta Eduardo Galeano, Haití se llenó de miradas vigilantes, y el inquieto periodista de dinero.

("Elogio de la Iniciativa privada").

Máscara del poder III, 1914. — ¡Quietecito, por favor! Allí está el Rostro del Poder, inalterable, severo, sorprendido (deliberadamente) en sus insinuaciones de alegría, concentrado ante la adoración de una Patria que lo contempla estupefacta. (...) Una foto del Poder no es relajable: nace discursiva, se despoja de rencores o amistades contraladas con anterioridad; se ofrece como una sola pregunta que reclama las respuestas de adhesión, se contrae para verse enmarcada y vigilar desde el muro la marcha de los escritorios oficiales. Es la regla del juego. O mejor, la regla que establece la ausencia del juego. El Poder es mortalmente serio. (Lo de mortalmente también va en serio). ("Continuidad de las imágenes «Notas a partir del archivo Casasola», en *Días de Guardar*, p. 331).

Paisaje de Comala con linchados, 1954. — Vine a Comala porque me dijeron que aquí murió mi padre un tal Juan Nepomuceno Rulfo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a retratarlo en cuanto ella muriera.

El forastero Juan Preciado Nepomuceno Carlos Rulfo Vizcaíno saca su cámara negra como de luto y ahí mismo empieza a tirar fotos. Pero en ninguna sale su padre linchado por los cristeros. Nomás en las placas surgen



Nada de esto es un sueño. Juan Rulfo

no dan a ningún sitio y todas las escaleras bajan aunque suban. Por qué no hay vientos, sino susurros.

Después, contará Fernando Benítez sobre Rulfo: "Cuando recorría el país en otros años, le gustaba la fotografía. Sus fotos, —que hoy se publican por primera vez—, retienen el misterio de *Pedro Páramo* o de *El llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borascosos, campos secos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresa un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y

nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevaba a las letras". (Juan Rulfo, homenaje nacional, p. 12).

Foto de matrimonio del cielo y el infierno, 1816-1982. — Si lo que redactaba el escritor Rulfo era lo que el fotógrafo Rulfo veía ¿Quién ve lo que garabatean los escritores que no usan la cámara? Como en un juego de salón —de salón de exposiciones— hagamos parejas ideales, y así como encontraremos quizá que Lartige va bien con Proust, temeremos que Diane Arbus vea las cosas con los ojos de Dostoievsky, o que los personajes de Faulkner o de Sherwood Anderson nos interroguen con las pu-

pillas de Richard Avedon, que Cartier Bresson persiga pequeños seres escapados de Gogol, que Man Ray fulmine instantáneas que parecen poemas de André Breton, y que Robert Capa por momentos apriete el gatillo de Ernest Hemingway. El único alivio será que las correspondencias no siempre están dictadas por el tema o por el lugar o por la época. Así, Hellmut Newton atraviesa siglos de guillotinas y de sangre para encontrarse con Sade, mientras que Hideki Fujii salta un milenio largo para su cita con Lady Murasaki Shikibu, la purpúrea viuda novelista de la corte de la Emperatriz Akiko.

No sé si todo José María Arguedas está encerrado en la fotografía de Martín Chambi sobre un indio descalzo que toca órgano en una capillita en Kanchis en 1936. Martín Fierro, qué duda cabe, cantó ante el objetivo de Samuel Boote. ¿Acaso los fusilados de Mariano Azuela no miran hacia el lente de Tina Modotti? ¿Habría alguna diferencia entre Alfredo Armas Alfonso y Ricardo Armas? Entre el escritor Otrova Gomás y el fotógrafo Jalme Ballestas no encuentro ninguna. Quién sabe qué cómplices insólitos le corresponden a Luis Brito, Nel-

son Garrido, Alfredo Cedeño, Frasso, Alexis Pérez Luna, Bárbara Brandt, Rafael Salvatore, Paolo Gasparini, Thea Segall, Roberto Fontana, Vladimir Sersa o Vasco Szinetar. Invito al lector a imaginar los fotógrafos que podrían haber captado algunos de los textos que anteceden, y los que siguen.

Polaroid de Infierno tan temido, 1962. — *Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo*

que habla visto. (El Infierno tan temido).

Así son las fotos que recibe el periodista montevideano Riso de su mujer perdida, Gracia. No representan físicamente más que desahogos de Gracia con sus nuevos amantes, pero Juan Carlos Onetti logra hacernos sentir que son en verdad el infierno. Cuando Gracia empieza a enviar las fotos a la niña que ha tenido con Riso, éste se suicida.

Lejos de ser simulacro inepto del acto, la fotografía magnífica lo trivial hasta volverlo insoporable. La mirada corrompe; la mirada del lente corrompe absolutamente. El Infierno son los otros, dijo Sartre; pero para serlo no necesitan torturarnos: les basta con mirarnos. Por eso nos defendemos ante la cámara: dejarnos sorprender por ella es ser doblemente aniquilados, primero por la mirada del otro, luego por la del tumulto, en fin, producida la saturación, borrados.

Fotonovela sepia de matrimonio malavenido, 1945. — Federico Fellini, el guionista que garantizó la continuidad de la versión italiana de "Flash Gordon" durante la Segunda Guerra Mundial, ha declarado: "El comic es el encanto espectral de esos muñecos de papel, de esas situaciones fijadas para siempre, inmóviles como marionetas sin hilos, y resulta incompatible con el cine, que tiene su seducción en el movimiento, en el ritmo, en la dinámica. Es una forma esencialmente diferente de atraer la mirada, un estilo distinto, otro modo de expresarse. El mundo del comic podrá prestar generosamente al cine sus escenografías, personajes e historias, pero no su atractivo más secreto e inefable, que es el de la fijeza, la inmovilidad de las mariposas clavadas con un alfiler".

Donde dice "comic" léase "foto"; donde dice "cine" léase "novela", y se tendrá la razón del fracaso del matrimonio peor avenida del mundo de las musas: el de la fotonovela, género que aseguró el macarrón cotidiano de Fellini durante la guerra y le inspiró su film más tierno: *El Jeque Blanco*. La foto en movimiento engendró un

El incendio de Actipan. Juan Rulfo



decir, a tomar fotografías. Casi al descuido, tira una instantánea de una mujer madura que arrulla a un adolescente, con lo que interrumpe la seducción. La presa huye. El traductor se niega a entregar el rollo a la seductora, lo hace revelar, lo amplía dos veces, y tras largas contemplaciones —pues si algo sabe hacer, es ver descifra tras la apariencia de la seducción inocente otra realidad atroz. En

Séptimo Arte: nada ha salido de su adulterio con los globitos del comic. En la fotonovela no hay obra maestra. ("El comic o la inmovilidad de las mariposas")

Instantáneas sucesivas de tortura china, 1965. — *Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere.* (Farabeuf, p. 64).

En torno a este párrafo el mexicano Salvador Elizondo escribe su novela *Farabeuf*, reconstrucción del ritual documentado por fotografías tomadas durante el ajusticiamiento de un magnífico chino. Pero no sólo es el condenado el laboriosamente reducido a trozos: su martirio es segmentado en un centenar de instantáneas, y el libro que la describe desgarrado en fragmentos tan inconexos como los restos anatómicos del moribundo, quien en virtud de ello nunca muere: goza del contradictorio privilegio de que su vida, es decir, su agonía, como la del Señor Valdemar o la del soldado republicano fotografiado por Capa, se prolongue insupportablemente en aquellas fotografías, en ese libro, y en este comentario.

Blow Up de Babas del Diablo, 1964. — Contax en mano, un traductor sureño sale al Quil de Bourbon a combatir la nada, es



Blow-up, de Michelangelo Antonioni

ese momento, deja de ser mero voyeur, queda atrapado en la fotografía, como un actor más, quizá como otra víctima.

El anterior relato de Julio Cortázar, *Las Babas del Diablo*, a su vez seduce a Antonioni, quien lo amplifica todavía más con las técnicas del cine y del estrellato de David Hemmings y Vanessa Redgrave, y lo filma con el significativo título de *Blow Up*. La ampliación de la ampliación nos revela que manipular una fotografía es desentrañar su sentido o quizá inventárselo, y que ninguna de dichas operaciones nos deja inmune. De la ampliación salimos, o víctimas, o cómplices, o quizá no salimos. (*Las Armas Secretas*, pp. 81-98).

Instantánea iluminada con tinta simpática, 1970. — *Ayudo a sacar ampliaciones de retratos, y copias. Qué agradable es. Cómo aspira una señora que en su retrato de cuando novia se vela como si hubiera masticado corcho, frente a un novio que hubiera es-*

tado mascando caucho, a que hagan diez veces más grande su felicidad, a que le den colores, muchos colores a la cara del novio. Yo no amo las fotografías, que son como urnas en donde guardamos el tiempo, y por eso les hago añadidos con tinturas que sólo se verán después de muchos años y así el pasado se irá llenando de cosas insólitas y la añoranza prometerá sorpresas y el mundo se hará inestable y la novia tendrá barbas y el novio monóculo y manos y brazos que antes no existían harán cosas no pensadas, y todo estará patas arriba y así será mucho mejor. Cuando los damnificados quieran reclamar —si es que alguien quiere— encontrarán que yo mismo seré ya otro, quizás tan solo una fotografía, una fotografía con materiales químicos deteriorables que envejecerá como si fuera un ser humano y poco después se volverá cenizas. (*Vela de Armas*, 1970, pp. 58-69).

Ferrotipo con imagen de Dios, 1967. — Apenas conoce la maravilla de la foto, José Arcadio Buendía añade a sus obsesiones la de captar al ejecutante invisible de una pianola, y la de obtener el retrato de Dios. Quizá no sabe que su ilustre modelo dictó en el Monte Sinaí un cierto reglamento cuyo primer artículo prohíbe hacer imágenes de cuanto existe en los cielos, en las aguas y en la tierra. El Supremo Autor, que modeló al hombre a imagen y semejanza de sí mismo, veta al hombre hacer imágenes de su original, o de las obras de éste. La fotografía es, entonces, una laboriosa blasfemia que emula torpemente al Génesis.

José Arcadio Buendía intenta la alquimia —otra inepta parodia de la creación— y termina

la Subversión, y después ha ido dando tumbos hasta aparcer en Memorias de una Vida Política, que el cuarto, primera fila, escribiera en Antibes. Por aquí y por allá, sobre una que otra cabeza, hay crucecitas, y a veces hay dos cabezas muy juntas y no se sabe de quién es la crucecita.

El mundo da muchas vueltas. (Rajatabla, pp. 44-45).



José María Arguedas



Juan Rulfo y Günter Grass. Festival Horizonte, Berlín 1984

sus días loco, patriarca de una estirpe condenada, atado por su propia mujer a un árbol que nunca sabremos si es el de la Ciencia del Bien y del Mal. (Cien años de soledad, passim).

Foto sepia de grupo generacional, 1928-1970. — *El quinto, tercera fila, llegó a Presidente e hizo respectivamente matar, encarcelar y expulsar del país, al primero, segunda fila, primero, tercera fila, se puso de acuerdo con el sexto —misma fila— para entonces Ministro, se hizo expropiar sus haciendas por el cuádruplo de su valor y ahora es banquero. El sexto, segunda fila, anda con un cáncer en la próstata. A la hija del tercero, segunda fila, yo me la cogí.*

La foto está cada día peor y la gente se parece menos. La publicaron primero en el Libro Rojo de

Copia de billete de ida sin vuelta, 1974.

Porque el tiempo se venga de quienes rompen el orden natural deteniéndolo las fotos se resquebrajan amarillean No son la música del pasado son el estruendo de las ruinas internas que se desploman no son el verso sino el crujido de nuestra irremediable cacofonía ("Contra la Kodak", Irás y no volverás, p. 58).

Postales de Manhattan malogradas, 1983.

Ni interpretamos tú y yo esa película muda en doce tomas (recíprocas Tú en tu amplio vestido tejido del color de tu piel tú como una gacela de Salomón y yo como el estúpido que malogró esas maravillas. ("Postales de Manhattan", Al bello aparecer de este lucero, p. 66).

Revelado al contacto de instantánea impublicable, 1970. — *En las fotografías uno de los sitiados abre la boca en el momento en que siente el golpe de la bala, tú ves, exacto como en las películas con la diferencia de que esto es real y por eso de que es tan real éstas son las fotos que está prohibido publicar y enseñar al público porque las reproducen y*

perciliar, armonizando los contornos con una aplicación ligera de máscara.

56) La misma anterior, pero con sombrero de cogollo.

50) En el fondo de una papelería, foto rota en trocitos, en los que se distinguen, aquí o allá, un ojo, la comisura de una boca, un zapato, un trozo de corbata, un zarcillo, una mano que no se sabe si saluda o rechaza, una boca feme-

las pegan en las paredes y hasta las sacan en afiches o poster y ¡cagada! la foto de aquél carajo en todas partes, hasta con separaciones de colores y trabajo con el grano la terminarían exhibiendo en las boutiques de cojines violetas y diseños hindúes, bueno, ahí en las vidrieras con bibelots el carajo reventando abriendo la boca, pero ya con los ojos cerrados, te fijas, si no es también que empiezan a reproducirlo en serie y a cubrir superficies y tienes una casa con el techo las paredes los pisos y las puertas cubiertas con la misma foto.

(Abrapalabra, pp. 445-446).

Album de fotos con máscaras del poder IV, 1979. — En su triunfal avance la fotografía arrolla una modalidad literaria: el álbum. Florilegio de prosas, poemas y trozos musicales anidados en el prestigio de la ilustración a la acuarela, ante el empuje conjunto de la cámara de cajón y del analfabetismo funcional, prontamente el álbum se tornará colección de instantáneas. Pero sólo al perder sus palabras empezará a narrar de manera coherente: devendrá biografía de los que nunca han tenido nada que decir. La sucesión de fotos de un álbum bien puede contar una carrera política:

55) En la foto de estudio para la campaña, en la que ha sido necesario corregir los párpados pesados, que dan al ojo una expresión adormecida, reduciendo la zona de los párpados, cubriéndolo todo con el sombreador, hasta la ceja, con un color discreto, y hubo que añadir dos capas de rímel a las pestañas superiores y una capa ligera a las inferiores, perfilando completamente la ceja, y aplicar el sombreador blanco luminoso en barra bajo el arco su-



Alejandro Dumas . Foto: Nadar



Alejandro Dumas (Hijo). Foto: Nadar

nina, una mano con uñas pintadas, un trozo de tela, un reloj pulsera.

(Abrapalabra, p. 522).

Fotografía acusatoria de santo con corbata, 1919-1979. — El hombre que atropelló con su automóvil al bondadoso médico José Gregorio Hernández, desvía la mirada por no ver el rostro del moribundo, deja la profesión de chofer y asume la de optometrista. Desde entonces, verá en todos los sitios del país la enlutada silueta y los ojos tristes de su víctima, venerado en efígie y elevado a la beatitud y la santidad por sus ubicuos devotos, capaz de todos los milagros, salvo el de disminuir el Imperio eterno e infernal de su imagen sobre el único hombre que querría olvidarla. (Abrapalabra, *passim*)

Radiografía de taller fotográfico y laboratorio literario, S.D. Por tanto, lejos de objetivizar y mecanizar la literatura, la fotografía desarrolla una retórica que duplica punto por punto la de la escritura. Nada importa que el artista encuentre ya hechos los objetos que retrata, al igual que el escritor halla creadas las palabras que elige. Como dice Macedonio Fernández, el arte no está en la anécdota, sino en la versión. La distancia narrativa o visual, dosifica la involucración emocional del espectador. El punto de vista define mutuamente a criatura y creador. El encuadre, como la composición literaria, permite manipular la importancia relativa de los sujetos temáticos. El enfoque, la nitidez o la brumosidad de la descripción. Una fotografía, como un relato, puede ser sombría o luminosa, monócroma o colorida, escueta o barroca, contrastante o difumi-

Fotollito de texto literario ampliado, S.D. — A medida que deambulamos entre las fotos en esta exposición, captamos que comparten más de un rasgo con la literatura contemporánea. Entre otros, la tendencia de ésta a disgregarse en fragmentos autónomos. Sus frecuentes cambios de punto de vista entre uno y otro texto. El consiguiente empleo de la elipsis, dejando al espectador la reconstrucción de los vacíos entre segmentos y segmentos. La alteración caprichosa del orden cronológico de ellos, barajados como naipes o como imágenes en una exhibición. Su intertextualidad, o aquiescencia a incorporar tramas y texturas tomadas de una realidad o texto precedentes. Su negativa a discriminar entre temas dignos de representación y temas irrerepresentables. Su audacia al proponer lo banal y lo trivial y lo repugnante como dotado de significación y hasta la estética. Su obsesión con la técnica. Su variado arsenal de procedimientos. Su disposición a revelar de manera patente la mecánica y artificialidad de los mismos. Su abierta conciencia de la diferencia entre el sujeto y su representación. Su negativa a proponernos la naturaleza última o versión definitiva del fenómeno tratado, deteniéndose siempre en el umbral de la apariencia, su ambigüedad.

La madurez de un género llega cuando éste deja de tomarse en serio y se cuestiona mediante la parodia. **Gargantúa y Pantagruel, Hamlet, el Quijote, el Ulises**, son monstruosas parodias de la epopeya, la tragedia, la novela de caballerías y la novela psicológica. Serpiente que se muerde la cola —que a su vez no es más que el Lápiz de la Naturaleza— la fotografía traza signos que son cada vez más fotográficos. Llega el momento de sentarla en el banquillo de los retratados, o de los acusados, pues toda foto acusa. Sonríe, por favor, sonría.

La madurez de un género llega cuando éste deja de tomarse en serio y se cuestiona mediante la parodia. **Gargantúa y Pantagruel, Hamlet, el Quijote, el Ulises**, son monstruosas parodias de la epopeya, la tragedia, la novela de caballerías y la novela psicológica. Serpiente que se muerde la cola —que a su vez no es más que el Lápiz de la Naturaleza— la fotografía traza signos que son cada vez más fotográficos. Llega el momento de sentarla en el banquillo de los retratados, o de los acusados, pues toda foto acusa. Sonríe, por favor, sonría.

nada, documental o irreal, rítmica o inerte, excitante o monótona. Pero además, como un poema, puede asociar lo incompatible mediante el oxímoron de la sobreimpresión o el montaje; puede evidenciar las antítesis mediante la solarización; magnificar mediante la hipérbole de la ampliación o minimizar con la litote del gran angular. La elipsis narrativa de la exposición retardada permite compendiar en un solo segmento narrativo una acción prolongada o compleja.

No es por casualidad que cada tendencia literaria tiene su correlato fotográfico, o viceversa. Por lo mismo que hay una literatura naturalista con su respectiva fotografía realista, habrá también otra romántica, costumbrista, sicologista, impresionista, fantástica, futurista, constructivista, dadaísta, surrealista, expresionista, neorrealista, folklorista, indigenista, azarista, kitsch, pop, psicodélica y postmoderna. Así como la mirada modifica, la mirada mutua modifica mutuamente.

Retrato de Diane Arbus en bosque de elegidos, 1986. — *Diana trata de pensar que no le importa nada de lo que ocurre. Acaso, en el fondo, tenga que actuar como si fuese la cámara su única forma de vivir. Como si ella dependiese demasiado de la fotografía y fuese ajena a lo que pronto va a acontecer dentro de ella. Necesita agarrarse de ese pensamiento como si fuese la más férrea verdad. Sentir que es imposible meterse en la piel de Elizabeth. Sí. Estaba segura de conseguirlo. Se ha ocultado en la sombra para complacerla.* (El bosque de los elegidos, p. 33)

Ampliación con resto de llanto, 1987. — *(Se adjunta la foto que suministró el cliente)*

No se ponía zarcillos, pero tenía agujereadas las orejas. Ni usaba collares ni sortijas. Sacó las manos de un muchacho. Cuando montaba, para que el pelo no se le echara sobre la cara, se lo ataba con una cinta de terciopelo. Las tenía numerosas: morada, amarilla, verde, rosada, azul, negra, blanca, azul claro.

La piel era blanca, pero la tenía morena por la constante exposición al sol y a la brisa. Siempre dijo que cuando su padre faltara ella se iba a poner al frente de la hacienda y la madre Sor Agata se escandalizaba. Había otra foto de ella con su bicicleta, en el malecón. Estaba de luto por su hermano y la brisa le pegaba y le ceñía la tela de seda a su cuerpo. Su cadera era muy hermosa y siempre se negó a ponerse todo lo que la celadora de los dormitorios, la otra madre Sor Agustina, insistía que debía vestir toda niña honesta. Esa fue la otra queja que hubo en el colegio. La foto de la bicicleta la guardó entre las páginas de un libro cuyo solo título lo apena.

(Ampliarla a ella sola, sin ningún retoque, ni iluminarla con tonos fuertes, aun cuando luzca muy fúnebre la ampliación. De ninguna manera debe parecer como muerta).

Es que ella la única coquetería que se le podía reconocer era el perfume y en eso ella era única. (Este resto de llanto que me queda, pp. 76-78).



Guy de Maupassant. Foto: Nadar

OBRAS CONSULTADAS:

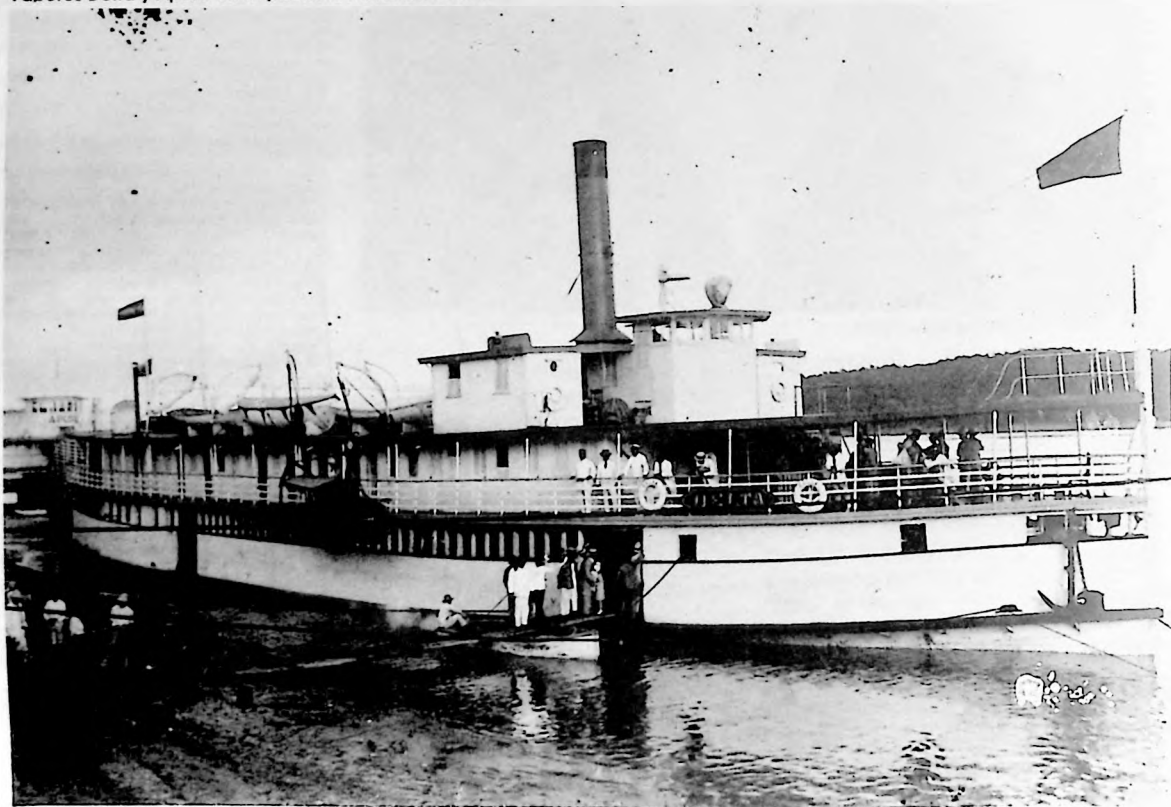
- Armas Allonzo, Alfredo: *Este resto de llanto que me queda*, Editorial Almadil, Caracas, 1987.
- Aub, Max: *Josep Torres Campalans*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.
- Bagu, Inés: "El comic o la inmovilidad de las mariposas" en *Trauko*, Santiago de Chile, N. 31, 1990.
- Benítez, Fernando: "Conversaciones con Juan Rulfo", en *Juan Rulfo, homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Sep, México, 1980.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Bradbury, Ray: "Vendrán Lluvias Suaves", en *Crónicas Marcianas*, Minotauro, Buenos Aires, 1955.
- Brelon, André: *Nadja*, Editions Gallimard, Paris, 1964.
- Britto García, Luis: *Rajatabla*, Ediciones Bárbara, Caracas, 1970.
- *Vela de Armas*, Editorial Arca, Montevideo, 1970.
- *Abrapalabra*, Monte Avila Editores S.A. Caracas, 1980.
- Burroughs, Edgar Rice: *Una princesa de Marte*, Editorial Aguilar, Madrid 1959.
- Carroll, Lewis: *Niñas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1974.
- Corlósar, Julio: *Las Armas Secretas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- Dali, Salvador: *La vie secreta de Salvador Dali*, La Table Ronde, Paris, 1952.
- Descharnes, Robert: *Dali de Gala*, Edita Lausanne, Lausana, 1962.
- Elizondo, Salvador: *Farabeuf*, Montesinos Editor S.A. Barcelona, 1981.
- Flaubert, Gustave: *Bouvard y Pecuchet* - *Diccionario de Ideas Recibidas*, Editorial Bruguera S.A., Barcelona, 1978.
- Galeano, Eduardo: "Elogio de la Iniciativa Privada" en *Nueva Sociedad*, N. 100, marzo-abril 1989.
- García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*, Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1967.
- Gómez de la Serna, Ramón: *Caprichos*, Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1962.
- *Diario póstumo*, Plaza & Janés S.A. Editores, Barcelona, 1972.
- Gubern, Roman: *La Imagen y la cultura de masas*, Bruguera, Barcelona, 1974.
- Lihn, Enrique: *Al bello aparecer de este lucero*, Ediciones del Norte, Hanover, 1983.
- Monsivais, Carlos: "Continuidad de las Imágenes (Notas a partir del Archivo Casasola)" en *Días de Guardar*, Biblioteca Era, México, 1970, p. 331.
- Morin, Edgar: *El cine o el hombre Imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- Onetti, Juan Carlos: *Cuentos Completos*, Circulo de Lectores, S.A., Barcelona, (España) 1975.
- Oropesa, José Napoleón: *El Bosque de los elegidos*, Fundarte, Caracas, 1986.
- Orwell, George: 1984; *Ancora y Dellin*, Barcelona, 1960.
- Pacheco, José Emilio: "Irás y no volverás", en *Fin de Siglo y otros poemas*, Casa de las Américas, La Habana, 1987.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, Plaza & Janés S.A. Barcelona, 1967.
- Sougez, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
- Varlos: *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute*, Kunthaus Zurich, 1981.
- Wilde, Oscar: *Obras completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961.
- Zola, Emile: *Nana*, Editorial Tor S.R.L. Buenos Aires, 1945.

Ciudad Bolívar, no te muevas, que voy a disparar

RAFAEL PINEDA

La Editorial Ernesto Armitano de Caracas publicará próximamente el libro titulado **CIUDAD BOLIVAR, NO TE MUEVAS, QUE VOY A DISPARAR**, de Rafael Pineda, con más de 400 fotografías de Eugenio Rojas Camacho (Rojitas), y al cual, a modo de introducción, pertenece el capítulo aquí reproducido.

Vapores Delta y Apure en el puerto de Ciudad Bolívar



1987); y sala Cadafé del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (enero-febrero 1988).

Procedente de Arauca, Colombia, donde nació en 1887 o en 1890, Rojas se estableció entre 1907 y 1909 en Ciudad Bolívar, con pasantía en Puerto España, Trinidad, tres ciudades que para entonces enlazadas periódicamente, y por lo tanto más cerca unas de otras, por el vapor y embarcaciones de vela.

La Fotografía en Ciudad Bolívar durante los tiempos de Rojas

A propósito de la significación que tuvo la fotografía de Eugenio Rojas Camacho, o, más popularmente, Rojitas, en Ciudad Bolívar donde disparó la cámara entre 1907 y 1933 cuando murió, ya en otra oportunidad escribí:

"Su producción constituye el puente fronterizo por medio del cual el pasado se une al futuro, con el añadido de ciertas innovaciones que se suceden en el presente" (*Cien años de fotografía en el Orinoco-Guayana*, CVG. Electricidad del Caroní, Puerto Ordaz, 1983).

Hoy, cuando tengo mayor conocimiento, aunque sin ser exhaustivo ni cosa parecida, del fotógrafo y su obra, reitero aquella apreciación, válida no sólo en cuanto al flujo de imágenes en sí, sino por lo que éstas representan como espejo de una determinada región de Venezuela. Es lo que podrá apreciarse en este libro que reproduce la mayor cantidad de fotos de Rojas, reveladas de negativos de vidrio y otras originales, que ha podido reunirse hasta el presente, más unos añadidos de última hora que me proporcionaron gentiles colaboradores. Los negativos pertenecientes al Museo de Ciudad Bolívar en la Casa del Correo del Orinoco que los adquirió de familiares del fotógrafo. Yo me ocupé de todo lo relativo a su procesamiento y organización en una muestra que fue presentada en tres sitios: en el propio Museo (octubre-diciembre 1984); Fundación Cultural Orinoco de Puerto Ordaz (enero-marzo



Estrenando el Ford de tabillas en Ciudad Bolívar

Aprovechándose de estas facilidades de navegación que nadie se explicaría hoy sino como producto de leyenda, Rojas, quien ya manejaba la cámara con mucha propiedad, cree oportuno ampliar su formación, y para procurarse esto y todo lo demás que supone, toma el barco rumbo a Ciudad Bolívar, y luego irá a Puerto España, Trinidad. Aquí ingresó en el estudio del "artista fotógrafo y creyonista cubano" Salvador Fresas, y de un tal Matos, también de la misma nacionalidad, según parece. Como resultado de estos contactos, Rojas adquiere nuevos recursos técnicos, aparte de renovar su equipo: cámaras, mobillarlo y varios telones de fondo, de todo lo cual por lo demás no queda huella sino en las postales.

El gran vacío que dejó al morir en 1905 el fotógrafo y también pintor Miguel Isaías Aristeguleta,

una celebridad de Ciudad Bolívar, pronto será llenado por varios fotógrafos, y el primero, Rojas para quien entonces debió hacerse perentorio, por razones igualmente económicas, un cambio de plaza, es decir, el Arauca por Ciudad Bolívar. El fotógrafo habrá reparado en todo lo que había significado Aristeguleta como ejemplo digno de emulación, pues desde fines del siglo pasado, él llevó ambas técnicas, la de la cámara y la del pincel, a la perfección, nivelando así a Ciudad Bolívar con cualquier otra ciudad. Un talento local como para calificar a toda una región, y quien originalmente se formó con el pintor Pedro Lovera, el hijo a su vez de un maestro, Juan.

La competencia favorecerá aún más el desarrollo de la fotografía, cuyas etapas culminantes, por lo que respecta a la década de 1910, puede medir-

lacionados con el parte", y para indicar que su cámara es ubicua, también ofrece "la especialidad en cumpleaños" (1916). Al mismo tiempo un hijo de Miguel Isaías, Tomás, anuncia que su fotografía es "la mejor de la ciudad" (1917), calidad en la que por lo demás no le va en zaga Carlos Alejandro Siegert, y seguramente los dos competidores más serios que los Lomónaco y Grimaldi tuvieron en Ciudad Bolívar. Siegert es un delicado cronista de tradiciones como las del Carnaval con sus alegres carrozas, del mismo modo que Tomás lo es de veladas del Teatro Bolívar, aparte de los extraordinarios efectos de luz y sombra que obtiene en el retrato.

A este grupo pertenece Angel Santos Palazzi, colaborador de *El Cojo Ilustrado* al igual que Miguel Isaías Aristeguieta, comerciante y empresario teatral llamado a perecer en la Primera Guerra Mundial, a la cual por no haber dejado de ser francés siendo ya tan criollo de dos generaciones, corrió a enrolarse. Muestra de su sensibilidad para manejar la cámara es la toma de una comparsa del Carnaval de Ciudad Bolívar en 1907 (128 A).

Pronto llega a Ciudad Bolívar un fotógrafo que hizo sus primeras armas en Guasipati y en El Callao, I.E. Rebolledo, que en este último pueblo trabajó asociado con Espinoza. Frecuentemente recorrerá los caminos Interloranos de Guayana, siempre disparando la cámara, a requerimiento de una clientela interesada sobre todo en aumentar su galería de retratos. Hasta qué punto Rebolledo ya tiene el control técnico de su oficio, es prueba la fotografía del hipódromo de El Callao, captada desde la tribuna en una tarde sin sol, y resultante en una pausada escena que es a la vez espectáculo, paseo (el personaje en coche con sus niños) y tertulia de gentes que se han reunido también con el pretexto hipico. (68 A). Desde su instalación en Ciudad Bolívar, Rebolledo se convertirá en el fotógrafo más popular de todos, ayudado en el taller por su esposa Carmen Salazar (ella continuará al frente del mismo, cuando él, por antigomecista, vaya a parar a la cárcel).

se, además de los propios trabajos, por la prensa local: (José) Ramón Pérez, en la fotografía Miranda, ofrece "miniaturas, ampliaciones de los de gabinete, boudoir, visita, copia en pañuelos de seda" (1912), es decir, la variedad de formatos y soportes usuales para la época, y por todo lo cual el fotógrafo recibe también el pago en cochinos o diamantes, lo que no debió ser una práctica exclusiva suya. Ningún fotógrafo local parece interesarse mayormente por la cámara instantánea que, al precio de 35 dólares, los neoyorquinos Mendoza Brothers anunciaban en el periódico (1914). El periodista Víctor Vicente Maldonado, en la ciudad desde 1908, dispuso la cámara, pero a título de aficionado, para ilustrar sus libros misceláneos, ayudándose asimismo con la adquisición de fotos de los profesionales, entre ellos Rojas. Otro aficionado, para uso exclusivamente de su álbum familiar, es Víctor Antonorski.

Con "todos los adelantos modernos", los hermanos Lomónaco —italianos con casi toda seguridad— montan un taller donde los retratos, que se cobran a 10 y 20 bolívares la docena, se colorean a mano y son virados con los más exquisitos resultados. Las mujeres de Ciudad Bolívar no hallan qué hacerse, porque otro fotógrafo, quizás también italiano y de nombre Lindolfo Grimaldi, pone a su disposición, además del close-up, una magistral técnica de iluminación como la que hizo famosas a las *vamps* del cine. Ni más ni menos.

Rojas no llegará a tanto, pero su dominio del blanco y negro le permite garantizar que en su estudio el interesado hallará "todos los adelantos modernos re-

Notables fotógrafos, sobre todo por la ampliación de los temas con el paisaje y asuntos mineros, caucheros y balateros, trabajan en el interior del Estado Bolívar, entre Tumeremo, Guasipati, El Callao y Upata: Pepito Fajardo Alcalá (algunas de sus primeras fotos, como las de Miguel Isaías Aristeguieta y de Palazzi, fueron también publicadas en *El Cojo Ilustrado*), Miguel Sandoval, Fernando Trujillo, Ramón Solórzano Gómez, de quien aquí se reproducen dramáticos documentos mineros, y otros.

También habrá que mencionar a los numerosos fotógrafos extranjeros que recorrieron el Orinoco y el Estado Bolívar, y los mismos que captaron los más variados motivos en documentos que aún están por localizarse en su totalidad. Entre éstos se destacan: el francés Jean Chaffanjon, autor de dos libros de crónica (*El Orinoco y el Caura*, París, 1889; y *Viaje a las Fuentes del Orinoco*, París, 1889, sobre los cuales se basará Julio Verne para escribir su famosa novela *El Soberbio Orinoco*, París 1898). Por lo que concierne a la minería y aspectos económico-social y paisajísticos de Guayana, también tiene mucho interés el libro *Excursions dans l'Orinoco*, del igualmente francés Lucien Morisse, quien junto con su esposa recorrió la región hasta 1899, fecha para la cual ya se había internado en el Brasil. Otro *must* fotográfico, pero también antropológico y etnográfico, lo constituye el libro *Del Roraima al Orinoco*, del alemán Theodor Koch-Grunberg (Berlín). Y no he nombrado sino algunos de los extranjeros que incursionaron, cámara en mano, por Guayana. Para mayor información al respecto, léase mi ya citado libro *Cien años*.

to, al arreglo ambiental dispuesto por el fotógrafo para cada uno de sus modelos.

Todos, grandes y chicos, solos o en grupo, ante la cámara de tiempo deben inmovilizarse, aguantar si es preciso la respiración, siguiendo instrucciones del fotógrafo que éste remata con un perentorio: "No te muevas, quieto, que voy a disparar". La actitud resultante nivela al retratado con el estereotipo, sin diferenciarlo mayormente respecto a la parafernalia que lo rodea. Con esta retórica combinada de larga exposición y escenografía, Rojas parece excusarse por el hecho de subordinar la óptica, y con la misma una parte de su capacidad profesional, al manifiesto iconográfico, lo que necesariamente se refleja en la mecanización de sus postales.

En cualquier caso, la rutina sobre la cual actúa asimismo en forma tan determinante la realidad económica, es decir, el bolsillo del cliente, no impide que

Rojas, con una simple variante de ángulo o de pose, proyecte también las imágenes en un esquema más original y las libre de una tiesura que ya le fue criticada en su época, sobre todo a la vista de los trabajos de Rebollo y de otros fotógrafos.

Según esa variante, en el retrato-objeto, aunque sin dejar de ser tal, se vislumbra entonces lo que igualmente se espera de la técnica fotográfica: el retrato-sujeto. Por esta vía, andando el tiempo, cualquiera que sea el

El Trabajo de Rojas

Las tarjitas del estudio de Rojas, como él las aplica para satisfacer la demanda de la clientela que a diario lo frecuenta, terminan por reservar, a los efectos compositivos de cada postal, la intervención muy preponderante de la utilería: silla, mesa, escabel, pedestal, floreros, figuras de busto; y todo contra un telón de fondo cuya función decorativa se incorpora en parte y, raras veces, comple-

Edelmira Boza, Ciudad Bolívar



Personas no identificadas, Ciudad Bolívar



Ciudad Bolívar, Puerto del Mundo

Al cabo de casi un siglo de tráfico naviero regulado por las crecientes y bajantes del Orinoco, Ciudad Bolívar, Angostura, donde sólo los veleros monopolistas de España tuvieron entrada y salida hasta la Independencia, se convirtió en puer-

objetivo que haya captado la cámara de Rojas, un rostro un suceso o un paisaje, terminará además adquiriendo valor nostálgico, entre los máximos niveles de la ponderación.

Ejemplo de lo que puede ocurrir, la superación de la rutina por la novedad, son las fotos 265 y 266 en las cuales, siguiendo instrucciones de Rojas, una mujer y una niña han adoptado posición horizontal directamente sobre la tierra. Si estuviéramos en París, diríamos que aquí un pintor, el Courbert de las Demoiselles a orillas del Sena, ha influido en el fotógrafo, aunque también, como se sabe, sucederá lo contrario.

El tema de una pareja entretenida hojeando el álbum marca Kodak, si bien se trata de una pose acomodada, es uno de los enfoques más sensibles del fotógrafo (220). Casualidad y cálculo se equilibran notablemente en la foto 148, de hombres y mujeres que cordializan a través de una ventana, que fue capturada por Rojas, o porque pasó por allí casualmente o porque fue requerido expresamente, aprovechando al máximo el diseño de una típica casa de Ciudad Bolívar. En la foto 322, un espléndido estudio femenino, Rojas ha eliminado toda parafernalia, innecesaria para quien tiene ahora la oportunidad de emplear los recursos más finos del fotógrafo y del estudio. Otra vez: la determinante económica.



Calle Venezuela, Ciudad Bolívar, la cuadra llamada Treinta Llaves donde Rojas tenía su estudio

to del mundo. A falta de recursos y equipos, el propio río tiene que dragar sus arenas, mientras algunos prohombres de la ciudad, entre ellos Wenceslao Monserrate, que para el caso tendrá que recurrir a su propia faltriquera, replican y finalmente convierten en realidad la idea de dotar esa navegación con un astillero que tendrá que limitarse a la producción y reparación de velas, y el cual, siempre en la visión de los mismos prohombres, debe complementarse con la creación de una escuela náutica.

Ambos proyectos no pasarán, pese a la importancia que tuvieron ayer y sigue teniendo hoy, de la fase rudimentaria. De

todos modos, Ciudad Bolívar, ya para finalizar el siglo, se ha convertido en centro de irradiación de la actividad fluvial marítima, a partir del cual se navega por el Apure hasta los llanos, por el Meta hasta Colombia, y costeadando el mar hasta Maracaibo.

El Paseo Falcón y luego Orinoco, originalmente de tierra y luego pavimentado con cemento romano como se ve en las fotos de Rojas, en la década de 1910 termina de transformarse con la propia Ciudad Bolívar, en sala de recepción del mundo. Durante seis meses, los de creciente, sonaban las sirenas y ondeaban las banderas de trasatlánticos, pidiendo o despidiéndose del puerto. De resto,



Barrio Loco, Ciudad Bolívar

en invierno y también en verano, iban y venían los barcos de menor calado y los veleros, movimiento que a su vez suscitaba la movilización de pequeñas embarcaciones cargadas con cuanto Dios crió. A todo lo largo del Paseo, de cada dos puertas de almacén, una se reservaba para las pignoraciones, bajo los balcones de madera característicos de la ciudad.

En Ciudad Bolívar se redistribuían las importaciones entre el mercado local, las regiones mineras, balateras y caucheras, y los llanos propios y los colombianos, en este último caso por medio de los barcos de chapaleta o tambor y veleros. Pronto las naves trasatlánticas zarpa-

ban de regreso, cargadas con todo clase de productos agropecuarios, demás de sarrapia del Caura, plumas de garzas llaneras, balatá del Cuyuni, maderas amazónicas y, después de haber sido llevada a lomo de buey hasta San Félix, la riqueza aurífera y diamantífera del Yuruary. Y entre las operaciones de desembarque y embarque, el Paseo, provisto de mesitas donde se servía de todo y amenizado con orquesta, bajo enormes samanes que formaban un túnel de frescura muy adecuado para los tantos soles que arden en la región, hervía de extranjeros y vecinos que pronto superaban, hablando con las manos, las diferencias babélicas del caso.

Durante un tiempo, nave destinada a San Félix, era nave que tenía que remontar hasta Ciudad Bolívar, donde estaba centralizada la recaudación de impuestos aduanales. Esta es la política fiscal de los tiranos, cuyos opositores, venidos de todas partes del país, se pudrían mientras tanto en el cuarto de sal de la cárcel, allí frente al Orinoco, a la vista de las embarcaciones.

No menos intensa que la movilización de mercancías era la de pasajeros, los que del Estado Bolívar y otras regiones viajaban a Puerto España, Trinidad, o, desde allí, proseguían por cabotaje hasta La Guaira y Maracaibo; o bien rutas internacionales, a las islas del Caribe, a los Estados Unidos y a Europa. En el primer trayecto, entre ida y vuelta, se empleaban dos semanas, siempre repletos los barcos de chapaleta y motonaves.

Para atender a todo este movimiento, Ciudad Bolívar se servía de un puerto natural que sería sustituido en la década de 1940, y a cuya inauguración siguió la medida de discontinuar la navegación. Cosas de Venezuela. Hoy a venido a reabrir, pero sólo en parte, el intercambio del hierro con el coque del piedemonte andino.

El tema de la viabilidad del Orinoco, que ahora cobra nueva importancia con el servicio de gabarras que fue establecido entre la zona de hierro de Puerto Ordaz y, vía el Apure, Remolinos —la ruta de 1.500 kilómetros que inauguró el Presidente Jaime Lusinchi, y la cual ojalá pronto la crucen también barcos de pasajeros, como tiene que ocurrir en un país donde el transporte terrestre y aéreo

Otros temas de Rojas

También a través de las fotos de Rojas podemos seguir paso a paso cuál fue la transformación urbanística que se operó en Ciudad Bolívar, de calles de barro en la urbe pavimentada con cemento romano —de importación que se dificultará durante la Primera Guerra Mundial, a falta de Cementos



Crepúsculo en el Orinoco frente a Ciudad Bolívar

cubre únicamente en parte las necesidades, con las limitaciones de volumen del caso—, es una de las constantes en las panorámicas de Rojas. El la captó en Ciudad Bolívar con su cámara Kodak, a lo largo de las tres primeras décadas del siglo, es decir, cuando llegó a su apogeo. De todo eso, salvo en sus fotos, no quedó ni uno solo de los barcos de chapaleta, los mismos cuyos modelos no poco memorialistas van expresamente a contemplar el Mississippi. Por su parte las nuevas generaciones, seguro que no darán crédito a sus ojos, ante las fotos de Rojas donde quedó perennizada lo que ahora parece leyenda naviera del Orinoco.

Guayana, ¿no es cierto?—, tanto a lo largo del Paseo Falcón u Orinoco, como en la red de vías paralelas y transversales, si es que no se trata de la apertura de nuevas calles o de la construcción de plazas y edificios.

Este es el mismo Rojas que se apersona con la cámara en ciertos sitios y ante ciertos acontecimientos, como podría hacerlo un reportero gráfico de hoy. Igualmente produce vidrios de cine que, al son de la música de piano, se proyectan para anunciar las etapas de cada película ("Bienvenidos", "Intermedio", "Buenas noches") y, a continuación, avisos comerciales, todo lo cual se adorna con vistas de la ciudad.

Aparte del mayor o menor énfasis que Rojas haya puesto en identificarse con los modelos, su galería de retratos suministra

abundante información sobre las condiciones socio-económicas y políticas de la ciudad, no menos que sobre las costumbres. En este último sentido, obsérvese la sección titulada *La Leontina de Oro* en la cual, suerte de doradistas *ex-novo* de la Guayana minera cuyas riquezas alucinaron a los exploradores y en particular a Walter Raleigh, aparecen hombres y mujeres luciendo cada uno sus joyas elaboradas en oro e incrustadas de piedras preciosas. Este es el testimonio de *bullas* que se concretó en forma particularmente copiosa, a fines del siglo pasado, y la cual estaba en plena actividad para la época de Rojas, la de libre explotación y la que fue industrializada sobre todo en la región de El Callao, por transnacionales secundadas por socios locales, o éstos solos, o combinados con el gobierno de turno.

Por todo esto el trabajo de Rojas tiene un inmenso valor documental, precisamente en ese punto donde, ya casi borrada en parte o de un todo la memoria de aquella época, o confundida igualmente con un anecdotario repetitivo y frecuentemente periférico, el dato fotográfico a la vez concreto y cristalizado en imágenes que aún permaneciendo en el tiempo parece que hubieran escapado a su injuria, viene de pronto a reactualizar, a resucitarla en sus detalles, incluso aquellos que en su momento escaparon a la observación de quien estaba viendo la postal, la propia o la ajena, o de cualquier otro motivo.

Ocurre con el conjunto de fotos de Rojas, como fue presentado en la muestra y ahora se reproduce en este libro, —lo mis-

mo que ocurriría con otro de iguales características—, que el trozo de realidad que fue recordado y captado por Rojas, con el tiempo habría de decantarse en lo más parecido al sueño o al mito. Pero, por cada lectura posterior que se haga, y según igualmente quien la haga, se estará legitimando otra vez esa realidad, desmitificándola, retrayéndola a la historia, aun admitiendo lo que de legenda-



Intermedio con vista del puerto de Ciudad Bolívar, vidrio de cine

Entierro en Ciudad Bolívar



ría pudiera tener. Se ha reubicado, pues, la fotografía en su dimensión propia, y con ella, en el espacio-tiempo.

Y así, al valor intrínseco de la fotografía, el analítico, se añade el de la visión sintética, consecuencia de procedimientos mecánicos en determinadas condiciones de luz y sombra, no menos que desde el punto de vista que va más allá del tópico, es decir, el contexto particular donde se elaboró cada toma, porque ahora pertenece íntegramente a la memoria.

En otras palabras, la obsesión se ha metamorfoseado en contemplación. Pura y simplemente.

Anacronismo y Novedad

A la hora de comenzar a disparar la cámara allá en el Arauca, Rojas, obligado seguramente por las limitaciones del mercado local, produce daguerrotipos que, una vez en Ciudad Bolívar, continuará alternando con el negativo de vidrio. Hasta donde yo sé, se conserva una sola de esas placas metálicas: el candoroso retrato de un niño, regalo que me hizo un personaje inolvidable de Ciudad Bolívar, Malvina Rosales.

El daguerrotipo es una técnica que ya resulta anacrónica para entonces, pero que tiene el valor de un *réclame* a los primerísimos tiempos de la fotografía, cuyo invento se debe a los franceses Nicéphore Niepce (1765-1833) y, su perfeccionador en esta primera etapa, Louis J. M. Daguerre (1787-1851), con quienes coincidió el inglés W. H. Fox Talbot (1800-1877), sin que entre ellos por lo demás hubiera habido la menor comunicación.

En realidad la fotografía estaba en el aire, por así decirlo. Con dichos tres investigadores culminan las observaciones de la cámara oscura que se habían prolongado durante siglos, desde Aristóteles hasta Leonardo. La posibilidad de fijar imágenes por la luz sobre una lámina sensibilizada, se concretará finalmente con el uso de diferentes reactivos químicos sobre soportes como metal, papel y vidrio. Pero la placa tenía un grave inconveniente: a falta de negativo, cada toma era irrepetible, y es esa unicidad lo que aumenta la rareza de cada daguerrotipo.

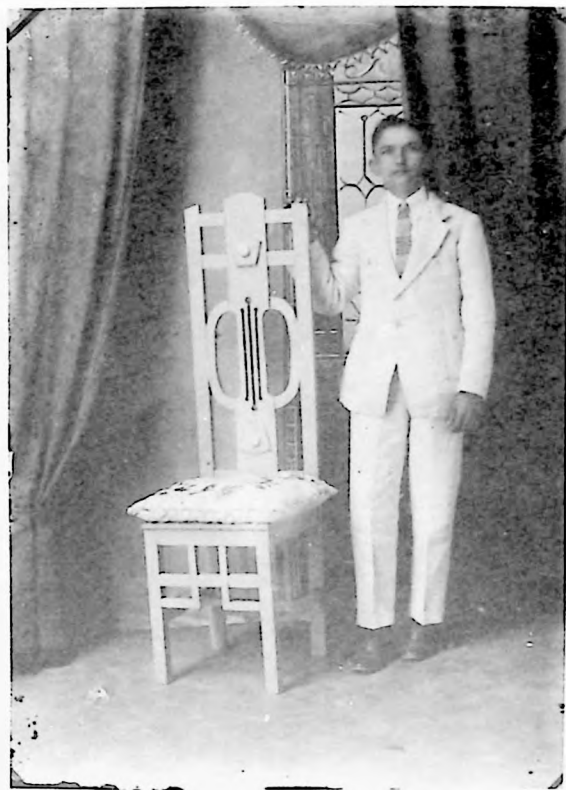
Experimentando sucesivamente con yoduro de plata y sal común que substituirá el hiposulfito de sodio, Daguerre logra por último retener un fenómeno natural, la luz, a voluntad, a voluntad del hombre mediante un objeto mecánico. El resto de la historia es más que conocido: el 19 de junio de 1839, el Ministerio de Asuntos Interiores de Francia adquirió la cámara de daguerrotipo para patentarla. Y así la humanidad comenzó a ver dos veces la realidad, y mucho más con el próximo perfecciona-



Un militar no identificado. Ciudad Bolívar



Niño comulgante no identificado Ciudad Bolívar



Persona no identificada, Ciudad Bolívar.

miento del negativo-positivo: con los propios ojos y con los de la cámara. Toda esta historia es el antecedente del pequeño daguerrotipo que aquí se reproduce, hecho por Rojas cuando todavía se hallaba en Colombia, o quizás después de su llegada a Ciudad Bolívar, y en cualquier caso, anacrónico como técnica.

Igualmente anacrónica cuanto se quiera, pero de todos modos una novedad en el medio, es la técnica de la vista estereoscópica que permite ver las cosas en relieve, un invento del

inglés David Brewster en 1849. Rojas la usaba en Ciudad Bolívar durante la década de 1910. Aquí reproduce dos de estas vistas: la Laja de la Sapoara y la Cocuyera, con las cuales el fotógrafo incorporó al tema del Orinoco —y quién sabe cuáles otros— a un repertorio que prácticamente agotó todos los paisajes naturales y urbanos del mundo entero, mediante su industrialización en Europa y en los Estados Unidos.

Pero, cualquiera que sea el margen de anacronismo que llevaba a Rojas a alternar técni-

cas obsoletas con las nuevas, por ejemplo, y además de las nombradas, la del negativo de vidrio con el de celuloide, también debemos tomar en cuenta el hecho de que el fotógrafo depende para equiparse de materiales, de un mercader importador, norteamericano y francés principalmente, que a su vez está sujeto a toda clase de alternativas, la mayor de las cuales será, obviamente, la Primera Guerra Mundial.

Asimismo, se mantienen en vigencia ciertas prácticas limitativas para los fotógrafos estableci-

dos a distancia de los centros productores, y cuya imposición, luego se verá, responde a un diseño de ganancia industrial, más que a una exigencia concreta de la cámara. Por ejemplo, para el revelado se prescribía el uso de aguas de esta marca o de la otra, o, según se aseguraba, se corría el riesgo de echarlo todo a perder.



Persona no identificada, acostada en tierra a lo Courbet. Ciudad Bolívar



Discos Columbia

PROCEDIMIENTO ELECTRICO

LAS ULTIMAS NOVEDADES EN TODA CLASE DE MUSICA Y CANTO. SE RECOMIENDAN POR SI SOLOS. REMESAS EN TODOS LOS VAPORES.

AGUJAS DE LA MISMA MARCA A Bs. 0,62 PAQUETES DE 100.

DISTRIBUIDOR PEDRO MONTES.

Columbia

Viva-tonal

"como la misma vida"



Foto. Rojas

Discos Columbia, vidrio de cine

Esta situación se volvió crítica durante la guerra, al punto de que los fotógrafos —esto es lo que me refirió un aficionado de Ciudad Bolívar, Vicente Antonorsí—, tenían que auxiliarse unos con otros, con el suministro de tres dedos de agua que finalmente se redujeron a uno. Y si el fotógrafo estaba operando en la selva o la montaña, es de imaginarse cuál sería su desesperación para revelar dentro de los plazos establecidos por la química de la placa. Y sin embargo, allí en Guayana estaban todas las aguas del mundo. Finalmente a uno de los fotógrafos se le ocurrió probar con la del Orinoco, y se acabó el fantasma de la oxidación.

Durante la inauguración de la muestra en Ciudad Bolívar, un nieto de Rojas, Noel de nombre, donó al Museo la postal de un barrio que fue coloreada a mano por el fotógrafo (340 A). Es la única suya que yo conozco, no ciertamente la más reveladora de la capacidad que él tuviera en la materia. De todos modos, para ese momento otros fotógrafos locales —Lomónaco, Grimaldi, Rebolledo— ya usaban con perfección la iluminación, los dos primeros ayudados por su adiestramiento europeo. Aunque todo queda sujeto a conjeturas, no parece que Rojas hizo mucho empleo de este sofisticado medio que pronto tendrá que dar paso a la fotografía en colores, no siempre de la mejor calidad, sobre todo cuando se compara, por efectos y duración, con postales iluminadas por algunos fotógrafos que manejaban la acuarela, emulando a los pintores, y las cuales tienen vida eterna. Por el contrario, la otra, la tecnicada, no se ha terminado de captar cuando ya ha desaparecido.

orías y debe comenzar el trabajo de campo.

De todos modos, con este conjunto se ha hecho un rescate que, si bien comparativamente mínimo, permite apreciar cuál ha debido ser el enorme patrimonio visual de Ciudad Bolívar que Rojas captó con la cámara.

Rescate Visual de la Cultura

Por desgracia no sabemos hasta dónde alcanzó efectivamente la producción de Rojas, la variedad de sus temas, todo el nivel que alcanzó en sus temas de estudio y al abierto. A su muerte dejó un discípulo ya establecido por cuenta propia, el fotógrafo y también pianista Tiburcio Guevara, hoy también fallecido. Se inició una fase por demás precaria para la historia de Rojitas, que culminaría con la desaparición de casi todos los materiales que él, durante años, había acumulado en su estudio, no sólo las cámaras Kodak y demás equipos, sino también los negativos de vidrio y los de celuloide que usó en su última etapa. De éstos prácticamente no quedó nada.

En 1984 uno de sus nietos ofreció en venta a la Asociación Amigos de Guayana, patrocinadora del Museo de Ciudad Bolívar en la Casa del Correo del Orinoco, todo lo que resta de los vidrios emulsionados, menos de 1.000, de un total que bien podría estimarse en 50.000, calculando por lo más, a una fotografía por día que hubiera hecho Rojas.

Estos negativos, por lo demás no todos legibles o francamente deteriorados, estaban hechos un verdadero amasijo. El resto desapareció como tantísimos otros bienes culturales de Venezuela, por una serie de causas: de una parte, la incuria y la ignorancia; y de la otra, la indiferencia de instituciones públicas y privadas, no menos que la falta de interés, por llamarlo así, de los investigadores, a partir de ese punto donde terminan las te-



La balandra 62 en el puerto de Ciudad Bolívar

Aún más: la presentación de ese conjunto en una muestra y ahora en forma de libro, creo sinceramente que puede servir como pauta, o en cualquier caso como estímulo, para las pesquisas por realizar en la fotografía de las regiones de Venezuela, por ejemplo, Lara y el Zulia, sólo para nombrar dos, donde con la cámara se alcanzó un nivel de excelencia que nada tiene que envidiarle al de Caracas.

Quién sabe qué tesoros fotográficos aguardan al estudioso, en los secretos de los Estados, Distritos y Municipios de Venezuela, que en realidad no son tales sino lo que así parece por falta precisamente de investigación. Mientras tanto, toda clase de circunstancias, con el añadido del tiempo, siguen conspirando contra la integridad de la luz-sombra hecha imagen fotográfica del país, de sus gentes, cosas y paisajes.

AGRADECIMIENTO

A solicitud del Museo de Ciudad Bolívar en la Casa del Correo del Orinoco, parte de los negativos de vidrio de Rojas fue revelada en los laboratorios de Servicios Audiovisuales del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, y parte en los del Ministerio de Educación. El fotógrafo Hernán Araujo también prestó su valiosa ayuda. Gracias, en nombre del Museo.



Preso no identificado, cargado de cadena, cárcel de Ciudad Bolívar

Comparsa de balletistas, Ciudad Bolívar



La fotografía documental histórica

Carmen Amanda Pérez

Centro de Estudios Históricos
Universidad del Zulia.

Una de las funciones de la fotografía es su utilización como fuente para reconstruir un período o una época determinada. Ellas —las imágenes— son capaces de usurpar la realidad porque ante todo no son solamente imágenes, constituyen una huella, un vestigio de lo real.

La fotografía documental forma parte de un sistema de información del dominio público al pasar de ser recuerdos en un álbum familiar y convertirse en una exhibición o publicación abierta a todo el mundo. Aunque se diga que cualquier fotografía puede ser entendida como documento, si contiene información sobre algo específico, lo importante y a lo que hacemos referencia es que en la medida que se difunda, que se dé a conocer, su valor documental histórico es mayor. A través de la exposición que se presenta Maracaibo y la región andina 1924-1935, encrucijada histórica se muestra el tránsito, doloroso para unos y necesario para otros, de la tradición a la modernidad, de la antigua formación social agromercantil que lentamente fenecía y se transformaba a los inicios de un nuevo modo de producir y de vida, signado a la explotación del oro negro.

A través de la observación de las fotografías que conforman la exposición, el público puede "recrear" o reconstruir una importante coyuntura histórica y esto es posible en cada una de las imágenes captadas sin intención de que se transformaran en documentos históricos, sino con la ingenuidad y la curiosidad de un extranjero que veía estas tierras como algo exótico, extraño; captando Maracaibo desde tierra y desde el aire, sus alrededores, su gente, los caminos hacia el interior de los Andes, las primeras instalaciones petroleras etc. Tendremos el privilegio de viajar en el tiempo y convertirnos en testigos y analistas directos de nuestro propio pasado.

La mayor parte de esta colección fotográfica pertenece a los álbumes familiares de Oscar Larsen, su testimonio y recuerdos personales.



Oscar Larsen via San Cristóbal, cruzando un puente hecho con mecate y tablas, de un metro aproximadamente. En época de lluvia el caudal de los ríos era muy peligroso. Trajeado especialmente vemos al viajero.



Trabajadores de la carretera trasandina picando piedra con martillo para hacer granzón y cubrir la carretera; no se utilizó maquinaria, solamente dinamita para abrir algunos tramos.



Caldas A-10 Hidroavión Modelo Junker, utilizados para realizar paseos aéreos sobre la ciudad, cobraban Bs. 60 por 20 minutos de vuelo, eran populares entre la gente de sociedad.



Paseo a Santa Rosa de Agua. A la izquierda Óscar Larsen con la familia Pocaterro. Nótese la indumentaria formal utilizada en esos paseos dominicales a pesar del clima y de la confianza y amistad de los participantes.



Ida e Isola, hijas de Santos Matute Gómez, quien fue presidente del Estado Zulia.

La fotografía como herramienta para la enseñanza audiovisual

José A. Mora Robles



Niños haciendo negativos de papel con cámaras construidas por ellos. Agosto 92. Foto: José Angel Mora Robles

Frecuentemente encontramos clases de arte de la escuela primaria donde el incesante cambiar de materiales resulta frustrante para una criatura que está más interesada en expresar su pensamiento, sus sentimientos y sus percepciones de algún modo que tenga sentido para él, que en pasar el tiempo en manipular nuevos materiales y esto sucede tan solo en el mejor de los casos donde la enseñanza está favorecida por adultos sensibilizados visualmente.

Al poner en las manos del infante el uso de una técnica fotográfica por simplificada que esta sea, le entregamos una herramienta que le permitirá sintonizarse con las circunstancias del momento presente de una manera más intensa. A relacionarse de forma creativa con la realidad y la gente que lo rodea. Una herramienta que será vehículo de autorrealización y eficaz apoyo en el aprendizaje de la historia, las ciencias naturales, las sociales y otras ramas del saber.

Consideramos que el uso adecuado de la imagen fotográfica en los centros de enseñanza revolucionará nuestra percepción fundamental de la realidad, permitiendo a cada uno la realización plena de sus potenciales creadoras. Y si bien la Fotografía no es la panacea universal a nuestra educación en crisis, resulta indispensable otorgarle el lugar que merece, ganado por derecho propio además, al lado de la literatura, la gimnasia o la matemática, permitiéndonos así franquear con buen paso la brecha del subdesarrollo.

Periodismo fotográfico

Esso Alvarez

Valores de la fotografía periodística

Carlos Abreu

De la poesía a la fotografía

Edgar H. González

Un paseo por la memoria visual del periodismo fotográfico: fotógrafos y fotografías clásicas; la influencia de las revistas de circulación masivas entre los años 20 y finales de los sesenta; la visualización del negocio de la fotografía periodística en las imágenes candidas de Erich Salomon; el invento de sí mismo de algunos fotógrafos; los fotógrafos mimados y los ignorados; el oficio ingrato del reportero gráfico; los fotógrafos como creadores de la imagen de los poderosos; la imagen como seducción de poder.

Otros de los puntos a tratar son: la fotografía cotidiana; la visión de los triunfadores y vencidos en conflictos bélicos y raciales; el uso de la leyenda editorial; el humor, el dolor y el júbilo; la fotografía como elemento del objeto de consumo; el compromiso del fotógrafo; la fotografía especializada; la mujer en la fotografía de prensa; los testigos indiscretos.

Para la charla el expositor se apoyará en 170 fotografías.

En esta ponencia comenzamos por tratar de responder a la pregunta ¿qué hace que una foto sea digna de aparecer en una publicación periodística? Antes de sistematizar algunos de los rasgos que son comunes a muchas fotos de prensa se pasa revista a algunos de los criterios que, sobre el asunto, sostienen expertos en la materia.

Con base en esas opiniones consideramos que los valores de la fotografía periodística apuntan hacia tres vertientes las cuales, por lo demás, están estrechamente imbricadas: lo documental, lo periodístico y lo formal.

En cuanto a lo documental se hace referencia a las dos acepciones del término en fotografía: como documento y testimonio, y como imagen que contiene referentes con significado social.

Respecto de los valores periodísticos puntualizamos que, al igual que la noticia y demás géneros del periodismo escrito, en la fotografía de prensa podemos detectar elementos, atributos y factores noticiosos, y se explica cada uno de ellos.

Finalmente, abordamos aspectos de la forma de la fotografía periodística. Y vemos como la inclusión de personas, el registro de acciones, las reacciones y sentimientos de las personas, así como la espontaneidad, el atractivo visual y el color, son parte fundamental de ella.

Desde el momento en que la fotografía comienza a tener un desarrollo tecnológico es necesario comenzar a formar una conciencia sobre ese hecho poderoso y dominante: una imagen fotográfica; esa conciencia individual, subjetiva, debe hacer evolucionar conceptos, técnicas, estética y lenguajes personales en torno al hecho fotográfico. Para ello es imprescindible sistematizar su enseñanza, abrir una discusión, verbalizar la imagen. Sólo el diálogo y el análisis nos llevarán a la comprensión y a la síntesis de esta realidad.

La ejecución de todo acto humano es precedido por un enunciado, por una idea. El ser, antes de ejecutar una acción, internaliza de manera conciente o no, el mensaje que mueve sus sentidos; así, antes de tomar una fotografía, la imagen se registra en el inconsciente y este actúa antes del hecho fotográfico.

Recordemos que el siglo XX se ha desarrollado bajo el signo de la imagen: primero la industrialización de la fotografía, luego con el cine y después con la televisión.

La fotografía (de manera específica) ha tenido un desarrollo en el área industrial, científica, publicitaria y más recientemente reconocido, un desarrollo en el campo artístico-cultural.

Debemos reconocer que la fotografía es el recuerdo permanente de una imagen congelada: La Historia Pasada.

Antes de ser admitida como arte, se le concedió un valor como representación real de lo concreto conocido. Primero: rival de la pintura; luego: auxiliar de ésta. Rezagada como conciente de lo visual, desde su aparición tuvo sus aliados y sus destructores.

Es a partir de este siglo cuando se ha tratado de caracterizar como hecho artístico y creativo, ganando en las últimas décadas un espacio propio en los Salones, Museos, Subastas y Colecciones Particulares.

La fotografía es un hecho visual versátil, heterogéneo y particular, esto ha llevado a que las más recientes tendencias apunten hacia la búsqueda de un lenguaje personal en el trabajo del fotógrafo, una investigación cada vez más íntima; ello ha derivado a una vinculación del hecho fotográfico con otras artes. Esta búsqueda ha logrado aciertos y contradicciones, así como un público que la recibe, la glorifica, la rechaza y la condena.

Representación de sí mismo?
Imagen de otra imagen?

Reflejo de una realidad?
Permanencia de lo inaprehensible?

Ilustración de un sueño?
Aplazamiento de la muerte?

Carácter del Alma?
¿Se puede hablar de la poesía de la fotografía?

¿Cómo se puede tomar la palabra y llevarla a imagen?

Presentación del video-
Aquí estoy para no perderme.

Video Instalación donde a través de un juego de fotografías se conjuga con el video y la música, desarrollándose una atmósfera de colores, climas, sensaciones y efectos que son percibidos de diferentes maneras por las personas.

Recoge en él una especie de retrospectiva sobre los años 1986 a 1991 de actividad como fotógrafo de Edgar H. González.

Lo fotográfico en América y el discurso descolonizador de la imagen

Grupo fotográfico
Duendes de la Luz.
San Cristóbal

La historia de El Salvador

Katy Lyle

"Me pongo ropa limpia y me voy para el pueblo. Doña Lola me hace señas desde su ventana invitándome a un cafecito. En todo Morazán no hay otro mejor café que el hace Doña Lola. Ya no tengo más rollos de películas. Doña Lola, que anda en sus 60 años, se sube en una silla para poder alcanzar la parte más alta del andamio, donde tiene un puñado de ropa. De entre la ropa saca una bolsa de maíz, y de adentro otra bolsita que contiene 20 rollos de Plus-X de 36 fotos cada uno.

Doña Lola es la que me guarda las películas porque su casa es menos húmeda. Ella sabe que si el ejército llegara a encontrar esos rollos tendría el mismo problema que si hubieran encontrado un fusil."

Fotógrafo de PANATECA
Archivo fotográfico de El Salvador

El archivo de donde El Salvador: A través de sus ojos, El Archivo Secreto sustrajo su material fotográfico que consta de 80.000 negativos. Los salvadoreños trabajaron esta impresionante colección para preservar y proteger un justo recuento de sus vidas durante los últimos doce años de conflicto armado en ese país.

En El Salvador el 2% de la población es dueña del 60% de la tierra. En un país de población mayoritariamente rural e inmensamente pobre, esta condición abismal entre privilegiados y desposeídos llevó a la explosión social que lanzó al país en una década de sangrienta guerra civil. El sofisticado aparato militar que fuera forjado durante 50 años de dictadura y perfeccionado por estrategias contrainsurgentes contemporáneas cayó presa de una audaz resistencia popular. Por el simple hecho de ser sospechosos de subversión ante los servicios de seguridad del estado, decenas de miles de

civiles perdieron la vida en ejecuciones sumarias o de las cuales no se conoce paradero alguno.

La oposición armada llegó a controlar un tercio del territorio nacional, donde en casos se encontraba ubicado más de algún centro de producción agrícola, tendidos de energía eléctrica, carreteras principales y bases de apoyo social y jurídico al régimen. Gobierno y ejército trataron de restringir el acceso a estas zonas a periodistas, fotógrafos, trabajadores sociales, maestros y principalmente a trabajadores y promotores de salud. Es así que el archivo fotográfico es único en sí y ofrece una vista muy íntima de esa vida que ha sido tanto peligrosa como inevitable.

Algunos de los fotógrafos que contribuyen con sus trabajos a este archivo son periodistas profesionales, cineastas y artistas. Otros, desarrollaron su capacitación fotográfica con la práctica, tal cual otras necesidades que demandaron creatividad para sobrevivir y vivir todos los días en El Salvador.

La mayoría de los fotógrafos son salvadoreños; sus trabajos fueron colectados bajo seudónimos en el mejor de los casos, de lo contrario son autores anónimos. Fue así para proteger sus vidas y las de sus familiares. Los laboratoristas son Jonathan Moller, John Willis, Fazal Sheikh e Iván Rodríguez.

TÍTULO: Lo fotográfico en América el discurso descolonizador de la imagen.

TEMA: Apuntes e investigación acerca del lenguaje de la fotografía en su devenir histórico y sus impactos en la cultura contemporánea latinoamericana.

TECNICA: Audiovisuales en diapositivas para dos proyectos tipo carrousel con disolución KODAK o su equivalente.

TIEMPO DE DURACION: 12 minutos

PRODUCCION: José Angel Mora - Gregorio Aparicio H.

MUSICA: Carlos Eduardo Arellano

MONTAJE: Juan Rivera - Corporación Venezolana del Suroeste C.V.G.

Silfredo

Alvaro Silva



Silfredo. Diaporama de Alvaro Silva

Caminos Secanos

Partiendo de la zona baja de la Guajira venezolana en el Estado Zulia, desde un caserío en Sinamalca, el fotógrafo Alvaro Silva va por historias de vueltas para traernos a la ciudad de La Habana (al "Taller Internacional de la Imagen Fotográfica") un documento audiovisual de una de las etnias que ha logrado sobrevivir después de medio milenio de invasiones. Esa etnia es la Wayúu.

Saliendo del hogar Silfredo Silva nos va revelando, en imágenes transparentes, el cómo del encuentro entre el paisaje agreste y las vicisitudes de la vida diaria; como el hombre, sacando energías de sus tradiciones milenarias, ejecuta su laboriosidad y revive su esperanza a través de su músculo y el conocimiento adquirido con el contacto con la naturaleza y la sociedad rural-urbana. El hombre vive y controla las cosas que lo rodean sin tener que pelearlas, dándoles las palabras que las contienen en el espacio-tiempo. Allí donde el tiempo dejó de ser continuación y el verde se volvió ocre seco, revuelto por el viento

que no cesa, el hombre suda y hace sudar los sentidos que sacuden su alma: su sueño, su artesanía, las paredes de su chiribitil, su mujer, sus hijos, los caminos que se cierran para que otros se abran.

La idea de Alvaro Silva no es convertirse en imitador antropológico, sociológico ni cultural de una realidad histórica latinoamericana, sino mostrar el prototipo del hombre telúrico que le da respuesta clara y viva al mundo de los sistemas y sus controles debajo del sol reverberante.

César Chirinos

Del Autor

Nace en la ciudad de Maracaibo el 16 de septiembre de 1961.

Realiza estudios regulares de fotografía entre los años 79 y 84.

Ha realizado diversos talleres y cursos en el campo fotográfico y cinematográfico (formato 16 mm, Universidad del Zulia). Lic. en Comunicación Social, mención Audiovisual (1989). Desde 1982 se ha dedicado a la docen-

cia en el Área de Fotografía de la Escuela de Arte "Neptalí Rincón", actual Escuela de Fotografía "Julio Vengoechea", de la cual es director, dependencia de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia. Ha sido asistente en la dirección de fotografía y cámara y foto fija en proyectos cinematográficos (86-87) así como director y guionista de Diaporamas, entre los que se mencionan: *La Ficción del Mago* (colectivo), *Cortocaudiovisual* (colectivo), *Eloisa... la niña, la doña* (colectivo), *Silfredo* (individual). Desde 1982 se dedica a fotografiar el Teatro y actualmente la Danza Contemporánea. Prepara en estos momentos su segunda exposición individual sobre estas dos manifestaciones de las artes escénicas, "Serie del Teatro Danza, al cuerpo" y su segundo diaporama individual "Yo Cracatúo" (1992).

"En *Silfredo*, mi compromiso con la gente ha sido lo más importante de toda esta experiencia que aún no culmina, como también, el de continuar estudiando de dónde proviene nuestra forma y manera sociocultural y relación entre su historia y la mía, como relator a través de la palabra que asegura su existencia y la recuperación de imágenes que de alguna manera asegurarán nuestra historia".

Título: "SILFREDO". Dirección y Montaje: Alvaro Silva. Composición Musical: Carlos Aaron Nava. Narración: Alvaro Silva (Castellano). Técnico de Sonido: Carlos Vilchez. Títulos: Evaristo Pérez + Alvaro Silva. AGRADECIMIENTOS: Lic. Mireya Ferrer (Asistente en el montaje) Escuela de Fotografía "Julio Vengoechea". Producción General: Alvaro Silva.
© 1991. 2da. Edición. Los Hermanitos. La Guajira, Venezuela.

La metáfora de la imagen. Una exploración técnico estética

Hernán Villar



Hernán Villar. Serie New York, 1979 - 83



La Fotografía por su misma naturaleza representa un acto de descripción de la realidad, no obstante, se pretende con este taller, evitar que ese acto descriptivo sea netamente literal, es decir, inducir hacia la creación de imágenes sugerentes o ricas en metáforas.

El taller buscará sensibilizar al fotógrafo ante las posibilidades técnico-estéticas que le permitan la construcción de metáforas en sus fotografías.

Para tal efecto se estudiarán obras específicas de grandes fotógrafos que nos servirán de referencia para nuestra experimentación práctica durante el transcurso del taller.

Se incluirá, igualmente, dentro de la práctica la toma y análisis diario de fotografías bajo los requerimientos de diferentes ejercicios.

Las salidas de campo también formarán parte del trabajo en el cual se hará una aproximación al proceso creativo, a la estructura de la metáfora y finalmente una demostración del uso de la cámara de gran formato, del copiado fino para exposición y de los principios del Sistema de Zonas.

HERNAN VILLAR - CCS, 1953

1978.- Miembro Fundador del Consejo Venezolano de la Fotografía.

1981-86.- Estudios de Fotografía en Scholl of Visual Art y Parson School of Design. New York.

1989.- Tallerista: "Sistema de Zonas". Simposio Nacional de Fotografía. San Cristóbal-Táchira.

1990.- Tallerista: "Sistema de Zonas". Jornadas Fotográficas de Mérida-Mérida.

1990.- Jurado de la Bienal de Aragua. Maracay-Aragua.

Ha participado en diferentes colectivas en New York y Caracas.



Arte y fotografía. La manipulación de la imagen fotográfica

José Manuel Fors

Organización de Portafolios

Héctor Méndez Caratini

País: Cuba

Tiempo de duración: 12 horas

Este taller se propone enseñar las diversas técnicas de manipulación y alteración de la imagen fotográfica, enlazadas principalmente con la fotografía tradicional de lo imaginario, existente a principios de este siglo: collages, montajes, superposiciones de imágenes, yuxtaposiciones, fotogramas y otros experimentos de laboratorio.

Programa del taller:

El fotomontaje. Granulosis artificial de los fotomontajes. Sobrecopias de varios negativos. Recorte de imágenes. Collages. Montajes. Secuencias.

Técnicas de laboratorio no usuales: Fotogramas. Luminogramas. Quilmogramas. Pseudoinvolución. Efecto Sabattier. Granulosis. Distorsión. Efecto de relieve. Tipofoto. Intervención del dibujo y el retoque. Virajes químicos.

Breve resumen de los temas a discutirse en el taller fotográfico.

I. Selección del tema a fotografiarse

1. Importancia de la unidad visual: temas...

2. Estilo del fotógrafo: fotoreportaje, documentación, paisajes, retratos de personas, etc...

3. Técnica Fotográfica

4. Cámaras: 35 mm, 6 cm x 6 cm, 4" x 5", otras...

5. Películas: color (diapositiva vs. negativo), blanco y negro, grano fino vs. mucho grano, etc...

II. Impresión del Portafolio

1 Selección de los materiales

2. Importancia de la conservación / permanencia de la imagen, temperaturas y humedad, etc...

3. Papel fotográfico: color o blanco y negro, discutir diferencias entre distintos fabricantes, etc...

4. Revelado de conservación

5. Materiales de presentación / distintos tipos de cartones

6. Presentación final: Caja de edición limitada, distintos estilos, direcciones, etc...

III. Mercadeo del portafolio

1. Museos

2. Galerías

3. Instituciones o fundaciones / privadas y públicas

4. Coleccionistas privados

5. Festivales fotográficos

6. Otros.



Héctor Méndez Caratini. Portafolio: **Haciendas cafetaleras de Puerto Rico.** Hacienda La Llanada, Maricao, Puerto Rico. 1990

HECTOR MENDEZ-CARATINI nació en San Juan, Puerto Rico en 1949. Cursó estudios universitarios en Boston University, Massachusetts; la Universidad de Puerto Rico y en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe. Estudió fotografía en Germain School of Photography en la ciudad de Nueva York. Ha participado en numerosos talleres de video y fotografía llevados a cabo en el Center for Creative Photography (Tucson, Arizona), The Visual Studies Workshop (Rochester, N.Y.), Harvard University (Cambridge, MA.), y en México D.F. Ha producido sus videos artísticos en las facilidades del Boston Film and Video Foundation (Boston, MA.) y en el Kodak Center for Creative Imaging (Camden, Maine).

En 1980 fue invitado a participar como miembro del comité de selección de la muestra "Hecho en Latinoamérica II" llevada a cabo

en el Palacio de Bellas Artes, México D.F. En 1981 recibió el premio de fotografía otorgado por la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Un año más tarde es invitado a pertenecer al comité de selección que otorga dicho premio. En 1990 pertenece al comité de selección de "Las I Jornadas Latinoamericanas de Bienestar Social en la Industria" llevadas a cabo en Caracas, Venezuela por la Fundación Polar. En 1990 recibe el Leopold Godowsky Color Photography Award otorgado por el Photographic Resource Center en Boston, Massachusetts. También recibe el Kodachrome Award of Excellence en 1990 otorgado por la Eastman Kodak Corp. de Rochester, Nueva York. En 1992 recibe el primer premio en el QuickTime Film Festival de San Francisco, California con su video "María Lionza".

