

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Caracas-Foto

Del imaginario personal a la representación urbana.

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciatura en
Comunicación Social presentado por la
Br. Ariana Basciani Fernández

Tutor: Prof. Atilio Romero

Caracas, Octubre 2006

Título:

Caracas-Foto: Del imaginario personal a la representación urbana.

Sinopsis:

La presente investigación tiene como objetivo fundamental estudiar a Caracas como tema fotográfico en dos autores contemporáneos de la fotografía venezolana, Antolín Sánchez y Nicola Rocco; a partir de la teoría del lenguaje fotográfico y la teórica semiótica y, de esta forma, explicar cómo es representada y cómo se comunica la ciudad desde las diferentes visiones de estos autores.

Abstract

The main purpose of this research is to study the city of Caracas as a photographic theme in the work of two contemporary Venezuelan photographers: Antolín Sánchez y Nichola Rocco, based on the semiotic and photographic languages theories. This work explains how the city is represented through the different perspectives of these two authors.

Palabras Claves:

Caracas, Fotografía, Comunicación, Antolín Sánchez, Nicola Rocco, Tarot, Cenital, Interfaz, Representación, Documental, Artística, Semiótica.

Dedicatoria

A Caracas y a mis padres, que me criaron en esta ciudad.

Agradecimientos

A Mamá, por estar siempre allí incondicionalmente, por entenderme y apoyarme. Por “tutorearme” desde que tengo uso de razón académica.

A Geli, por lo regaños a toda hora y por hacerme reír siempre.

A Papá, por ser el salvador de mis esporádicos declives.

A Alejandro, por ayudar a llenar vacíos y ser el consultor metodológico.

A mis amigos Adriana, Mariana, Kelly y Víctor, por estar allí en todo momento. Por ser. Por entender las neurosis o sacarme de ellas.

A Chi por ser la compañera de cinco años en esta carrera. A Flavio por los flashes buenos y malos; el robo, las fotos y la tecnología. A Daniel (Mariani) por ser el nuevo amigo, pero con el mejor apoyo. A Ángel, por darme uno de los contactos más importantes para realizar esta tesis. A Daniel (Rodríguez), por ser el café de medianoche que me despertaba y me hacía seguir escribiendo. A Elaine y a Claudio por distraerme y apoyarme durante el recorrido final de este trabajo. A Valentina, Freddy y Alicia por todo el tiempo que me dieron.

A Nicola Rocco y Antolín Sánchez por abrir la caja de recuerdos de su historial fotográfico sobre esta ciudad, sus imágenes y sus anécdotas. Por la ayuda brindada.

A Atilio Romero (mi tutor), Alejandro Terenzani, Nelson Garrido, Liliana Martínez, Félix Gerardi, Carlos Castrejón, Ramón Grandal, Gilda Pérez, los archivos de Josune Dorronsoro (gracias Mariana) y la biblioteca de mi hogar por ser los links del conocimiento para esta tesis.

A Caracas y la UCV, justificación única para realizar esta investigación.

Índice de Imágenes

- Pág. 12: Henrique Avril. *El Cojo Ilustrado*. 1899. Colección Museo de Bellas Artes. Tomado de Dorronsoro, Josune. *Álbum de Ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Fundación Museo de Bellas Artes. Caracas. 1999.
- Pág. 14: Luis Felipe Toro. *Teatro Ayacucho*. 1930. Colección Archivo Audiovisual de Venezuela. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Tomado de Dorronsoro, Josune. *Álbum de Ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Fundación Museo de Bellas Artes. Caracas. 1999.
- Pág. 16: Carlos Herrera. *Paisaje del Ávila*. Años 50. Colección Museo de Bellas Artes. Tomado de Dorronsoro, Josune. *Álbum de Ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Fundación Museo de Bellas Artes. Caracas. 1999.
- Pág. 17: Alfredo Boulton. *El Silencio*. Años 50. Tomado de la página web <http://www.ucv.ve/.../obras/OBRAS-M/S-002-av-cgt-m.jpg>
- Pág. 19: Francisco Edmundo Pérez. *Juicio a Pérez Jiménez*. 1964. Archivo fotográfico de *El Nacional*. Tomado de Boulton, María Teresa. *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1990.
- Pág. 21: Graciano Gasparini. *Teatro Municipal*. 1962. Tomado de Palenzuela, Juan Carlos. *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Caracas, 2001.

- Pág. 22: Gorka Dorronsoro. De la serie *Sueños de Éxito*. 1974. Tomado de *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1990.
- Pág. 23: Colectivo fotográfico El Grupo. *Letreros que se ven*. Catalogo de exposición de El Grupo. Tomado de la página web <http://www.alexisperezluna.com>
- Pág. 24: Carlos Germán Rojas. El equipo de básquet, barrio La Ceibita; de la serie *La Ceibita*. 1976. Tomado de *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1990.
- Pág. 26: Nelson Garrido. *Caracas Sangrante*. 1996. Tomado de la página web: <http://meestanestresando.blogspot.com>
- Pág. 27: Ricardo Jiménez. De la serie *Caracas desde El Carro*. Años 90. Tomada de la página web: <http://homepage.mac.com/ricar2/RJ/Menu74.html>
- Pág. 28: Alexander Apóstol. De la serie *Residente Pulido*. 2001. Colección Mercantil. Tomado de los archivos de la exposición *Jumpcuts* de la Colección Mercantil.
- Pág. 30: Ana María Ferris. Sin Título. Tomado de Hernández, Tulio (Compilador) *Caracas en 20 afectos*. Fundación Museo Jacobo Borges. Caracas, 1999.

- Pág. 30: Luis Molina Pantin. *Caracas*, de la Serie *Caracas – Guayana*. 1997. Colección Mercantil. Tomado de los archivos de la exposición *Jumpcuts* de la Colección Mercantil.
- Pág. 31: Andrés Manner. De la serie *Caracas*. 2000. Tomado de Palenzuela, Juan Carlos. *Fotografía en Venezuela 1960-2000. Caracas, 2001.*
- Pág. 34: Esquema de la cámara oscura. Tomado de <http://es.wikipedia.com>
- Pág. 67: Antolín Sánchez. *Tarot-Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 71: Antolín Sánchez. *Ocho de Bastos*, de la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de Hernández, Tulio (Compilador) *Caracas en 20 afectos*. Fundación Museo Jacobo Borges. Caracas, 1999.
- Pág. 73: Antolín Sánchez. *El loco*, de la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 73: *Le Mat* (El loco). Carta del Tarot. Tomado de <http://es.wikipedia.com>
- Pág. 74: Antolín Sánchez. Parte de la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 79: Nicola Rocco. Plaza Venezuela y Gimnasio Cubierto de la Ciudad Universitaria, de la serie *Caracas Cenital*. Tomado de

Fundación para la Cultura Urbana. Caracas Cenital. Critería Editorial C.A. Caracas, 2005.

- Pág. 80: Nicola Rocco. El Helicoide, de la serie *Caracas Cenital*. Tomado de Fundación para la Cultura Urbana. Caracas Cenital. Critería Editorial C.A. Caracas, 2005.
- Pág. 99: Antolín Sánchez. *El Mago*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 100: Antolín Sánchez. *As de Bastos*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 101: Antolín Sánchez. *El Colgado*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 102: Antolín Sánchez. *La Emperatriz*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 103: Antolín Sánchez. *As de Oros*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988. Tomado de la colección personal del autor.
- Pág. 104: Antolín Sánchez. De la serie *La Caída de Babilonia*. 1987. Tomado de Palenzuela, Juan Carlos. Fotografía en Venezuela 1960-2000. Caracas, 2001.
- Pág. 104: Antolín Sánchez. De la serie *Paisajes Ontológicos*. 1991. Tomado la página web <http://www.analitica.com>

- Pág. 105: Nicola Rocco. *Av. Bolívar*, de la serie *Caracas Cenital*. Tomado de *Fundación para la Cultura Urbana. Caracas Cenital. Critería Editorial C.A. Caracas, 2005.*
- Pág. 106: Nicola Rocco. *Sabana Grande*, de la serie *Caracas Cenital*. Tomado de *Fundación para la Cultura Urbana. Caracas Cenital. Critería Editorial C.A. Caracas, 2005.*
- Pág. 107: Nicola Rocco y la Fundación de la Cultura Urbana. Portada del libro *Caracas Cenital*. Tomado de *Fundación para la Cultura Urbana. Caracas Cenital. Critería Editorial C.A. Caracas, 2005.*

Índice

SinopsisII
Dedicatoria.....	..III
Agradecimientos.....	..IV
Índice de imágenes.....	..IV
Introducción.....	..1
Presentación del Proyecto.....	..4

CAPÍTULO 1. Los Antecedentes de la fotografía: Retrospectiva de la fotografía en Venezuela. La fotografía caraqueña.....8

1.1 Del retrato en papel a la fotografía en prensa.....	..11
1.2 De los retratistas solitarios a la fotografía de masa15
1.3 El comienzo de la fotografía de autor.....	..18
1.4 La nueva era fotográfica: de los 80 hasta nuestros días.....	..25

-CAPÍTULO 2: Aspectos teóricos sobre la fotografía, la comunicación y la ciudad.....33

2.1. La fotografía: mensajes, denotación y connotación33
2.2 La representación, el símbolo y el signo37
2.3 Los géneros fotográficos y el problema de su categorización.....	..42
2.4 La fotografía como medio de comunicación.....	..46
2.5 La comunicación y la ciudad.....	..48
2.6 El imaginario.....	..49

-CAPITULO 3: Metódica.....53

-CAPÍTULO 4: El Tarot Cenital // Análisis de las obras como objeto de estudio	60
4.1 Caracas como foco productor de contenidos fotográficos.....	61
4.1.1 <i>Tarot – Caracas</i> de Antolín Sánchez.....	64
4.2.1.1 Caracas + Antolín Sánchez + Fotografía = <i>Tarot-Caracas</i>	68
4.2.2 <i>Caracas Cenital</i> de Nicola Rocco	75
4.2.2.1 Caracas+Nicola Rocco+Fotografía = <i>Caracas Cenital</i>	77
4.3 Las respuestas al sentido fotográfico	82
4.3.1 Semejanzas y Diferencias	
-Conclusiones	88
-Bibliografía	92
-Glosario de términos fotográficos	96
-Anexos	99

Introducción

Caracas tiene la particularidad de hacer que muchos caraqueños tengan hacia ella un sentimiento de amor y odio. Eso se escucha mucho por sus calles hoy en día. Las colas, la violencia, la inseguridad, la falta de calidad de vida son elementos clave de ese odio. Sin embargo, muchas de estas cosas se ven contrarrestadas por un imponente Ávila, la simpatía de su gente, la fiesta, el color, la viveza, lo sibarita de sus restaurantes y otras cosas que logran un cierto equilibrio en la percepción de esta ciudad. A pesar de estar acercándose a lo que Paul Virilo y Jean Baudrillard llaman *Ghost Cities*¹, Caracas todavía tiene elementos que la recuperan de ese caos cotidiano.

Para representar la ciudad o comunicarla, pueden existir muchos medios: desde los medios de comunicación tradicionales, como la radio, la prensa, el cine, la televisión y la fotografía hasta medios no convencionales como la publicidad btl², un panfleto, etc. La ciudad se comunica directa o indirectamente a través de sus habitantes, de los visitantes extranjeros; de quienes la odian o la aman. La presente investigación además de ser un requisito fundamental para poder obtener el título de licenciado en la carrera de Comunicación Social, también tiene la finalidad de establecer nuevos

¹ *Ghost Cities* es un término creado por Paul Virilo y Jean Baudrillard con el cual definen a las ciudades fantasmas o ciudades monstruos. Una de las características fundamentales es el caos. En fin, son ciudades que han estallado por la sobresaturación del su propio sistema. Ver *Caracas Cenital*, página 7.

² Se dice publicidad btl o *below the line*, a toda la publicidad realizada a través de medios de comunicación no convencionales.

conocimientos acerca de la comunicación de la ciudad, específicamente, de Caracas, a través de la fotografía urbana y de las obras de dos fotógrafos venezolanos: Antolín Sánchez y Nicola Rocco.

Esta investigación se dividirá en varios capítulos. El primer capítulo explicará cómo fue creado este proyecto, los objetivos del mismo y la respectiva justificación.

El segundo capítulo ahondará en el marco referencial de la investigación, el cual nos informará sobre los antecedentes de la fotografía en Venezuela, desde sus orígenes hasta nuestros días; haciendo hincapié en los autores que hayan representado en sus obras a la ciudad de Caracas; desde la fotografía de principios de siglo de Federico Lessman y sus tranquilas plazas caraqueñas, hasta la urbe sangrante de Nelson Garrido.

El tercer capítulo se refiere al marco teórico en el cual se expondrán las bases teóricas para el estudio de la fotografía como medio de comunicación y de representación, los géneros fotográficos, teorías sobre la comunicación en la ciudad y por último la importancia del imaginario dentro de la creación fotográfica. Todas estas teorías se basan fundamentalmente en teóricos fotográficos de la representación y los imaginarios como Ronald Barthes (denotación y connotación), Stuart Hall y Phillipe Dubois (representación).

El cuarto capítulo explicará la metódica de esta investigación y las matrices de análisis. El quinto capítulo, se basa en el análisis de las obras de

los autores Sánchez y Rocco y sus obras, *Tarot- Caracas* y *Caracas Cenital* respectivamente.

La última parte ofrece las respectivas conclusiones sobre los objetivos alcanzados en este trabajo de investigación, así como las propuestas para nuevas investigaciones que puedan surgir de este trabajo.

De esta forma espero haber logrado el objetivo final de esta investigación: analizar a los actores fotográficos, su imaginario y la representación de éste en la fotografía.

Presentación del Proyecto:

El presente proyecto de investigación viene dado por mi interés particular en la fotografía y la ciudad de Caracas. En el proyecto se intenta vincular varios temas a través de un hilo conductor, en este caso la ciudad.

La investigación une temas como el imaginario, la fotografía, la comunicación y la ciudad. El estudio pretende unir todos estos temas tratando de explicar cómo se representa la ciudad en la fotografía, cómo la fotografía comunica y cómo el actor fotográfico puede partir de un imaginario para poder crear la obra.

La imagen fotográfica no funciona de forma aislada, ésta pertenece a un texto al que podemos definir como un hilo narrativo en el cual varios elementos aislados se agrupan dentro de ciertos principios de composición, para que posteriormente el actor fotográfico logre un abordaje sobre un tema en específico.

Somos nosotros quienes ahora debemos elegir: qué de lo fotográfico de nuestro tiempo nos interesa como principio de aproximación: a la realidad –objeto de las fotografías- y a la imagen fotográfica y su estética.

Y decidimos: nos interesa particularmente la ciudad: donde vivimos y donde viven muchos de nuestros fotógrafos, tanto los de aquí como los que vienen de lo rural o de las otras ciudades del mundo. Elijo la ciudad porque su vivir nos atañe. Y porque es en primer lugar de las percepciones del fotógrafo con su cámara cuando sale de casa por la mañana (Ramos, 2002, p.17)

La afirmación de María Elena Ramos sintetiza el interés que se plantea en el objetivo de la presente investigación: Caracas como tema dentro del estudio fotográfico de dos autores que representan la ciudad a

través de las fotografías. Estos autores venezolanos, Nicola Rocco y Antolín Sánchez, revelan a través de obras específicas de su trayectoria, la importancia de Caracas dentro su imaginario personal.

La fotografía en este estudio representa la interfaz comunicativa entre el actor social y el escenario espacio-temporal. Los diferentes soportes fotográficos demuestran cómo la disposición de distintos códigos recrean la forma y le dan acceso a una red discursiva sobre la ciudad de Caracas, relacionando, de esta forma, un medio intangible como lo es el imaginario de la ciudad y un medio tangible como lo es una exposición, un libro, una postal; recreándose así un sentido comunicativo del entorno.

A partir de este estudio se realiza un análisis acerca de la importancia de la realidad caraqueña en la fotografía documental y/o artística de nuestro tiempo, permitiéndonos ahondar en la versatilidad del lenguaje fotográfico: la inspiración, los documentos obtenidos de la invención, la observación y reflexión del actor social, así como los cambios de escenario en la imagen; entretejiendo lo que es y lo que parece una polis cosmopolita como Caracas. Además, en este estudio se observa la representación de la ciudad a través de dos puntos de vista, los cuales son analizados a partir de teóricos como Roland Barthes y Susan Sontag, y curadores venezolanos que han trabajado el tema de la ciudad y la fotografía como María Elena Ramos.

Este análisis muestra dos visiones diferentes de una misma ciudad: Caracas. La primera mirada a través del lente de Nicola Rocco en *Caracas*

Cenital, trabajo realizado para la Fundación de la Cultura Urbana, y la segunda a través de la mirada crítica de Antolín Sánchez, en *Tarot-Caracas*. Cada uno de estos autores se presenta como un actor social de distintas formas: Rocco a través de soportes fotográficos en libros; y Sánchez a través de revistas; ambos coinciden en el uso de exposiciones como soporte fotográfico que da inicio a la presentación de sus obras.

Pese a utilizar diversos soportes comunes, Rocco y Sánchez difieren en el tema-motivo de enfoque, ya que el primero nos habla desde el espacio y lo arquitectónico en la ciudad utilizando las tomas y los encuadres cenitales de la ciudad; el segundo, recrea la ciudad desde un punto de vista social, utilizando la fotografía de creación artística en donde se narra una historia a partir de un imaginario caraqueño.

De la contemplación de estas obras surge un conjunto de interrogantes las cuales dan origen a este estudio: ¿Cuáles son las visiones de Caracas que presentan estos dos autores?, ¿Varía la imagen dependiendo de la finalidad de la obra?, ¿Es la obra de cada uno de estos autores una interfaz comunicativa de la ciudad de Caracas?

Estas interrogantes deben responderse a través de varios objetivos que se han planteado para este estudio y que parten en general de un estudio semiótico –como se señaló anteriormente- en el cual se analiza cómo se representan las diferentes visiones fotográficas en las obras *Tarot-Caracas* de Antolín Sánchez y *Caracas Cenital* de Nicola Rocco, desde un mismo tema central: la ciudad de Caracas. Específicamente se identifican las

representaciones del imaginario caraqueño según los autores y por último se establece un estudio comparativo de las obras.

CAPITULO I: Marco Referencial

Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos
Gisèle Freund

El presente capítulo es una breve síntesis de la historia de la fotografía en nuestro país, cuándo llega el descubrimiento, cómo se popularizó y se fue expandiendo hasta convertirse en un entretenimiento de la gente, y también en un oficio para los reporteros y en un arte para los fotógrafos especializados.

En esta investigación decidimos hacer una selección de los momentos importantes de nuestra historia fotográfica. Focalizamos el trabajo de fotógrafos que han sido un pilar permanente en la promoción y el avance de la fotografía y en el de aquellos que han privilegiado como tema la ciudad de Caracas.

A continuación hacemos una retrospectiva de la fotografía en Venezuela y la fotografía que asume a Caracas como objeto de estudio.

Los Antecedentes de la fotografía: Retrospectiva de la fotografía en Venezuela. La fotografía caraqueña

En el mundo, la fotografía llegó como un experimento más. Para el año de 1826 el físico francés Nicéphore Niépce realiza la primera fotografía de una naturaleza muerta. El principio de la investigación de Niepce viene dado por las imágenes que se forman en la cámara oscura; sin embargo, los procesos químicos que dan soporte a estas fotografías, el físico no los había

descubierto. Años más tarde, ya en 1839 el pintor francés Louis Jacques Mandé Daguerre comienza a obsesionarse con el soporte fotográfico.

Según Gabriel Bauret (1992), Daguerre:

...primero, consigue obtener directamente una imagen positiva, luego encuentra la manera de fijarla de un modo duradero. Por último, logra reducir a pocos minutos el tiempo de exposición de la superficie sensible. El proceso recibe el nombre de "daguerrotipo" y es presentado en 1839 en la Academia de Ciencias, puesto que el descubrimiento de la fotografía pertenece al ámbito de la investigación científica (p.22)

Los venezolanos se enteran, poco tiempo más tarde, de los inventos de Daguerre. En enero de 1841, Antonio Damirón, comerciante y artista del grabado radicado en Caracas, comienza a importar equipos de daguerrotipia desde Francia su país natal; sin embargo, el primer equipo es extraviado en la aduana de la Guaira. Meses después y procedente de Nueva York, Francisco Goñiz introduce oficialmente el daguerrotipo en Venezuela. Sus primeras imágenes presentaron defectos. A pesar de esas impresiones defectuosas, Goñiz es considerado la primera persona que toma imágenes de la ciudad de Caracas.

Otros siguieron sus pasos y su interés por plasmar imágenes de la ciudad, como José Salvá y Juan Vicente González. Este último adquiere los daguerrotipos de Salvá y comienza a ofrecer sus servicios como daguerrotipista de retratos a partir de junio de 1842. Un mes después aparece un aviso en donde José Antonio González ofrece los mismos

servicios pero a domicilio. Todavía es un enigma si eran diferentes personas o si se trataba del mismo retratista.

Caracas, en 1843, era ya una ciudad con 50.000 personas y en ella comienza a darse un gran mercado para los nuevos daguerrotipistas y la técnica de Daguerre. Es en ese año cuando Fernando Le Bleux –quien funge como discípulo de Daguerre- crea la primera academia del daguerrotipo de Venezuela. Estaba ubicada en la calle Orinoco, posada de la Calle Paz y ofrecía un horario comprendido entre 10 de la mañana y 3 de la tarde.

A Le Bleux le siguió Basilio Constantin quien se consagra, en el año 1854, como el primero en trabajar el retrato sobre papel. A su vez, Constantin formaba un dúo laboral con Gabriel Aramburu, quien iluminaba las impresiones de los retratos para hacerlos más vistosos

En 1856, un hombre llamado Federico Lessman introduce oficialmente el retrato sobre papel en Venezuela junto al fotógrafo Laue, mientras trabajan en una litografía en la ciudad de Caracas. Para Lessman posaron varios personajes importantes de las artes, la política, las ciencias y varios miembros de adineradas familias. Lessman recreaba en buena medida la imagen de la Caracas del siglo XIX a través de personajes típicos y representativos de la ciudad, que en los años siguientes se convertirían en parte del imaginario que Europa construía de esa Latinoamérica nueva e independizada.³

³ Josune Dorronsoro en su libro recopilatorio *Antología de Josune Dorronsoro* (1999), explica que varios fotógrafos venezolanos como Federico Lessman, Ignacio Manrique y Henrique Avril recrearon

Dos años después, Próspero Rey, comerciante caraqueño, comienza a introducir nuevas técnicas en el retrato fotográfico. Además de las nuevas técnicas, Rey anuncia en prensa su establecimiento a través de logotipos que respaldan su obra fotográfica:

Salón de fotografía. Retratos en tarjetas. El que suscribe, deseoso de corresponder a la indulgencia con que han sido aceptados sus primeros ensayos fotográficos, queriendo mejorar sus obras y dejar completamente satisfecho (sic) a las personas que le honran con sus encargos, no ha tardado de los últimos adelantos del arte. Está ya en Caracas (IABNSB, 1978, p.12)

Además del entusiasmo retratado en sus avisos de prensa, Rey se convirtió posteriormente en miembro fundador de la Academia de Dibujo y Pintura, junto a personajes renombrados de las artes como Martín Tovar y Tovar, José Antonio Salas y Gerónimo Martínez.

Del retrato en papel a la fotografía en prensa

Fue rápida la incursión de las imágenes dentro de la prensa, sólo habían pasado treinta siete años desde la llegada del daguerrotipo, cuando se empezaron a publicar fotografías en los periódicos venezolanos. La primera incursión fotográfica en prensa ocurrió el 31 de marzo de 1889 en el periódico *El Zulia Ilustrado*. Sobre la autoría de estas imágenes no existe un registro detallado; sin embargo, por tratarse de imágenes médicas y de

y refrescaron el imaginario del Viejo Continente, ya que las únicas fotografías que existían de Venezuela eran las realizadas por el húngaro Pál Rosti, quién captó en 1857 “la primera visión fotográfica de nuestro paisaje” por lo cual era la única referencia que se tenía de América para los pintores y artistas del grabado europeo, lo que hacía creer y retratar de igual forma los rasgos de un mexicano como de un venezolano. Ver pagina 14.

operaciones quirúrgicas –como es el caso de la primera imagen publicada- ello hace suponer que fueron tomadas por el propio médico, en este caso el doctor Alcibíades Flores.



El Cojo Ilustrado con fotografías de Henrique Avril. 1899

En 1892, nace en Caracas *El Cojo Ilustrado* donde se comienzan a estampar gráficas y grabados, lo que conduce a la posterior publicación de fotografías. El comunicador Carlos Abreu (1990) explica:

Algunas de esas fotos tenían un innegable papel periodístico. De estas, en nuestro criterio, la primera fue la que apareció en la edición número 4 de la revista, correspondiente al 15 de Febrero de 1892. Con el título “Copia de fotografía instantánea” salió en esa fecha una gráfica que muestra la llegada de la estatua de Ribas a la estación de ferrocarril, tomada trece días antes de su publicación. (p. 260-261)

A partir de este hecho comienzan a publicarse fotografías en diferentes periódicos venezolanos. Sin embargo, la utilización generalizada de la fotografía como soporte y recurso complementario a las informaciones no

ocurrió con la rapidez que se esperaba, ya que el lapso entre la publicación de las primeras fotografías y el uso de las mismas como soporte complementario tardó un tiempo considerable, ya que era más fácil y menos costoso el empleo de caricaturas y grabados como formas de de ilustración.

La incursión de la fotografía en el país -tanto en la vida cotidiana como en la prensa- comenzó a tomar importancia a partir de la innovación de las técnicas fotográficas y la fabricación de nuevos dispositivos. Josune Dorronsoro (1999) explica al respecto:

... la importancia que comienza a adquirir la fotografía en este lapso, tiene mucho que ver con dos situaciones: la primera, de carácter externo, se refiere a la evolución técnica, concretamente a los avances obtenidos en los mecanismos y dispositivos fotográficos, los cuales permiten la fabricación de cámaras portátiles económicas y livianas; la otra, interna, tiene que ver con la situación del país desde el punto de vista económico –nos referimos a las circunstancias que vive Venezuela al dar sus primeros pasos en el negocio petrolero. Bien podría considerarse esta etapa como una fase de transición entre la fase en la cual la fotografía es aun elitescas y la siguiente, cuando se puede hablar de su masificación en nuestro medio. (p. 15-16)

Esta masificación a la que se refiere Dorronsoro también es promovida por la creación de espacios para la enseñanza fotográfica, como es el caso de la Escuela de Artes y Oficios de Caracas; y de especiales educativos en medios de comunicación como aquellos que difunde a través de sus páginas *El Cojo Ilustrado* donde se da a conocer los trabajos de varios fotógrafos venezolanos como los de Luis Felipe Toro (Torito), Pedro Ignacio Manrique y Enrique Avril.



Luis Felipe Toro. *Teatro Ayacucho*, c.a. 1930.

Tanto Avril como Toro se consagraron como pioneros del reporterismo gráfico. El primero se destaca tanto por la sensibilidad social plasmada en sus imágenes como por la cantidad de colaboraciones que realiza para revistas venezolanas; el segundo, por haberse dedicado a retratar a gran parte de los personajes de la vida política de la época, al ser el fotógrafo oficial de Juan Vicente Gómez durante toda su mandato.

El reporterismo gráfico prosigue conquistando espacio con la creación de nuevas publicaciones. A principios del siglo XX, Rómulo Gallegos crea la revista *Actualidades* en la cual promociona trabajos de algunos fotógrafos venezolanos, entre ellos se encuentran J.J. Benzo quien realiza las primeras series de imágenes sobre comercios de la ciudad de Caracas.

Durante la primera década del siglo XX, varios venezolanos son galardonados en el exterior por su trabajo fotográfico, como es el caso de Ignacio Manrique. En el país, la revista *La Hacienda* premia a Ramírez y Co., Manrique y Co., J.A. Balda, E. Rey y Delima Hnos.

Ya para 1917, Venezuela deja una parte de su “ruralidad” para convertirse en el nuevo monstruo comercializador de petróleo, signo que ha marcado hasta ahora nuestra economía y que para principios de siglo era una de las formas de atraer a nuevos fotógrafos y firmas fotográficas extranjeras, ya que nuestro mercado se imaginaba perfecto para iniciar nuevas negociaciones.

De los retratistas solitarios a la fotografía de masas

Ya para la segunda y tercera década del siglo XX la fotografía en Venezuela comienza a estar al alcance de toda la población, debido al surgimiento de nuevas técnicas y con ellas la masificación de las cámaras portátiles. Los avances van perfeccionando tanto los dispositivos portátiles – el flash, la polaroid, el *kodachrome* que introduce el color en la fotografía– como las técnicas de aprendizaje fotográfico. A partir de la segunda mitad del siglo XX, los canales de aprendizaje se amplían a través de las escuelas ya existentes –Escuela de Artes y Oficios–, y de las clases a domicilio, los manuales de fotografía y los fascículos educativos publicados en algunos periódicos.

Estos adelantos no llegan por arte de magia al país, llegan de la mano de fotógrafos venezolanos que visitaban el extranjero e importaban los conocimientos, técnicas y dispositivos que se utilizaban en otras partes del mundo.



Carlos Herrera. *Paisaje del Ávila*, años 50.

Pedro J. Manrique Arvelo introduce el color en el medio fotográfico. Por su parte, Luis Felipe Toro “Torito” y Carlos Herrera traen y emplean el flash para trabajar en lugares nocturnos o en horas de oscuridad.

Las nuevas tecnologías y la masificación de las cámaras portátiles aumenta la cantidad de fotógrafos anónimos y aficionados, lo que Dorronsoro explica como el impulso a “un proceso de distinción o deslinde de las formas de ver y afrontar el trabajo fotográfico, que se extiende hasta nuestros días” (Dorronsoro, 1999, p.20)

El desarrollo de la fotografía hace posible que, para el año 1934, abra en el Ateneo de Caracas el Primer Salón Fotográfico de Caracas en donde exponen fotógrafos como Alfredo Boulton, Margot Lucca, G. Rivero, Carlos Lenfant, R.J. Basalo entre otros.



Alfredo Boulton. *El Silencio*. Años 50

En la década del 40, Boulton es uno de los que artistas fotográficos que más se destaca, debido a su participación en importantes exposiciones nacionales e internacionales; entre ellas podemos mencionar las realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1944 y en el Museo Moderno de Nueva York en 1948. Además, Boulton es pionero al editar un libro de fotografías dentro del medio fotográfico. La obra titulada *Imágenes del occidente venezolano* aparece en 1940 cuando Boulton ya se ha hecho de un nombre en el país.

El comienzo de la fotografía de autor

Con fotógrafos como Luis Felipe Toro, Alfredo Boulton y Carlos Herrera se comienza a vislumbrar los diferentes temas que puede tocar la fotografía sin quedarse anclada en el reporterismo gráfico o el retrato. Se diversifican los temas y es posible contemplar en las fotografías desde paisajes hasta escenas de tipo documental.

La masificación logró sacar las potencialidades escondidas. A partir de los años 50, Venezuela fue testigo de una explosión creativa por parte de sus fotógrafos que los conduce hacia diferentes áreas. En el reporterismo gráfico, por ejemplo, destacan las figuras de Luis Felipe Toro, Francisco Edmundo “Gordo” Pérez, Juanito Martínez Pozuela, Héctor Rondón, Luigi Scotto y José Sardá.

Para finales de 1950 se publica el primer boletín del Club Fotográfico de Venezuela, apodado *Reflejos*. A partir de estos boletines, se da una exposición en el Centro Venezolano Americano con los miembros del Club Fotográfico de Venezuela. Según María Teresa Boulton las imágenes allí exhibidas “son poco creativas a pesar de las aspiraciones originales y de orden independentista...muestran paisajes y personajes en poses armoniosas, que pertenecen a un tipo de fotografía demasiado obvio y respaldado por un sentimiento subrayado” (Boulton, 1990, p. 35). A pesar del juicio expresado por la curadora, esta exposición sirvió para que, más tarde, en el año de 1952 se comenzara a editar una revista que fue parte fundamental de la difusión de la creación fotográfica venezolana, la revista

Shell, que durante diez años tuvo un espacio fijo en sus páginas dedicado al arte de la fotografía.



Francisco Edmundo "El Gordo" Pérez. *Juicio a Pérez Jiménez*. 1958.

En esos años se da también el surgimiento de la fotografía científica de manos de Carlos Herrera, pionero en estudiar la microfotografía y la aerofotografía. De la unión de ambas ramas nacerán, posteriormente, formas híbridas como la llamada fotografía abstracta. Uno de los precursores en nuestro país fue el fotógrafo Carlos Puche.

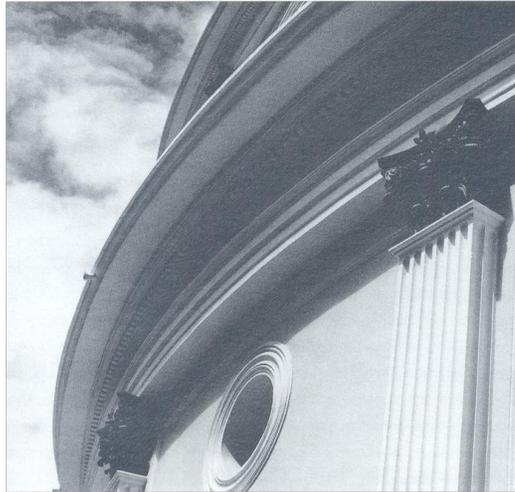
A medida que esto ocurre en Venezuela, se van dando nuevos cambios en el mundo fotográfico y comienzan a aparecer los foto-estudio. El estudio se convierte en un lugar donde el fotógrafo puede controlar las variables de luz, además de las situaciones que quisiera recrear; se convierte en un espacio para el nacimiento y creación de nuevos temas.

Tanto la tendencia artística como la documentalista en la fotografía comienzan a darse a partir de finales de la década del cincuenta del pasado siglo. Ambas tendencias se engloban dentro del arte convencional, aunque

siempre ha habido distintas posiciones acerca del significado de cada uno de estos términos. Qué es lo artístico y qué es lo documental en la fotografía son algunas de las preguntas que alimentan la discusión.

Al margen de las polémicas teóricas, los fotógrafos venezolanos comienzan a adentrarse en los nuevos géneros fotográficos. Los primeros en desarrollar el trabajo pictórico de la fotografía-arte son Alfredo Boulton y Carlos Herrera. Durante esta época Ricardo Razzetti, Fina Gómez y el italiano Graziano Gasparini trabajaban el documentalismo. Algunas de las obras de estos cuatro fotógrafos se centran en el tema social o paisajista relacionado con la ciudad de Caracas. Algunos de ellos llegaron a ocupar cargos dentro de las direcciones de fotografía de varios ministerios de la república.

Durante las décadas de los 60 y 70, los temas sociales fueron el foco de atención de los fotógrafos venezolanos y extranjeros radicados en Venezuela. Claudio Perna, Gorka Dorronsoro y Paolo Gasparini enfocan los problemas sociales desde lo urbano, tomando como eje la ciudad de Caracas. Thea Segall y José Sigala, por su parte, parten del medio rural, enfocando de manera especial la cotidianidad indígena. La crítica social impera. Los acontecimientos a nivel mundial establecen nuevas formas de pensamiento y de creación, no solo a nivel internacional sino también en nuestro país.

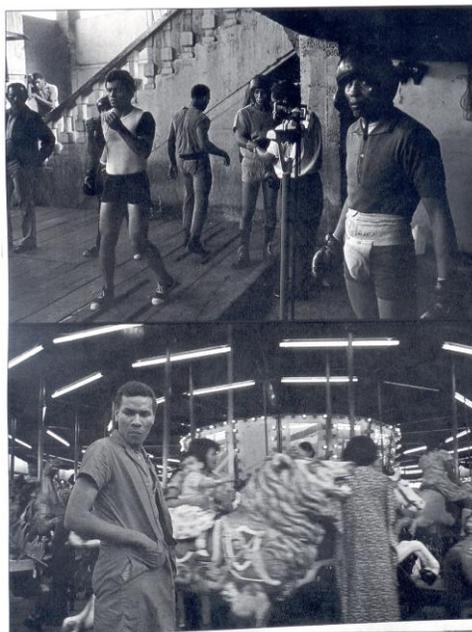


Graciano Gasparini. *Teatro Municipal*. 1962

Según Josune Dorronsoro (1999):

Algunos fotógrafos empiezan 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 en la imagen fotográfica como una vía para entender el entorno social. (p.45)

Durante este período, las interpretaciones sobre la deontología fotográfica fueron numerosas, debido a la proliferación de nuevos géneros fotográficos y nuevos artistas que interpretaban otras visiones no exploradas. Estas nuevas interpretaciones se venían dando por el interés de los mismos artistas de encontrar respuestas, de explorar y conocer nuevos conceptos así como de difundir su trabajo.



Gorka Dorronsoro. *Sueños de éxito*. 1974

A principios de los 60 el fotógrafo italiano residenciado en Venezuela, Paolo Gasparini, comienza a explorar el reportaje fotográfico, a partir de sus visitas a varias poblaciones venezolanas. Además realiza un estudio fotográfico sobre la ciudad de Caracas. Este trabajo iba a ser editado por a Universidad Central de Venezuela; sin embargo, el proyecto fue interrumpido por el allanamiento militar durante el primer mandato de Rafael Caldera⁴. “Paolo Gasparini es el fotógrafo que con su obra llena la década del sesenta, hace de la imagen un compromiso político y reseña el tumulto humano y urbano de Caracas”. (Palenzuela, 2001:16)

⁴ Posteriormente algunas de las imágenes de este estudio fotográfico fueron publicadas en el libro *Caracas a través de su arquitectura* editado por la Fundación Fina Gómez.



Catalogo de *El Grupo*. *Letreros que se ven*.

Debido a esta búsqueda de nuevos conceptos se crearon manifestaciones plásticas y agrupaciones tan polémicas como el *Techo de la Ballena* (constituido en 1961 por pintores y artistas) o la librería *Cruz del Sur* o el colectivo apodado *EL GRUPO* conformado por fotógrafos venezolanos como Vladimir Sersa, Ricardo Armas, Jorge Vall, Luis Brito (*Los desterrados*) y Alexis Pérez Luna (*Los gitanos*, *Imágenes del Subdesarrollo*, etc) quienes plantean nuevas formas de exhibir sus obras para crear como fin último una crítica social. Además de *EL GRUPO*, otros fotógrafos se destacaron a nivel individual como es el caso de Ana Luisa Figueredo, Enrique Hernández D'Jesús, Julio Vengochea, Félix Molina, quienes representaban la confrontación con el hecho fotográfico; Federico Hernández, Miguel Gracia, dedicados a la fotografía de teatro; Orlando Hernández y Carlos Germán Rojas ambos trabajan la fotografía dentro del contexto social, el primero con la fotografía social periodística y el segundo con la fotografía social en su

entorno inmediato. Es importante destacar el caso de Carlos Germán Rojas, quien da a conocer su serie *La Ceibita*. Este trabajo específico trata el tema del barrio caraqueño desde otro punto de vista ya que busca relatar la vida diaria, lo que le otorga gran expresividad a las imágenes.



Carlos Germán Rojas. Serie *La Ceibita*.

En estos años también se destacaron los trabajos de Claudio Perna, en los que se trabaja la fotografía como arte, como documento o como experimento de expresión; de Sebastián Garrido a través del foto-reportaje donde expresa la cotidianidad oriental de nuestro país; de Félix Molina con las expresiones rurales de la península de Paraguaná. También en este periodo Gorka Dorronsoro, arquitecto y fotógrafo, trabajó en la serie *Sueños de éxito*, en la cual muestra la alienación dentro de la ciudad de Caracas. Otro fotógrafo venezolano comienza a retratar excepcionalmente a los intelectuales nacionales y extranjeros, es el caso de Vasco Szinetar.

Ya para 1977 los museos como la Galería de Arte Nacional (GAN), el Museo de Bellas Artes (MBA) o el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) estaban establecidos como centros de exposición fotográfica; por su parte, un año antes, María Teresa Boulton y Paolo Gasparini crean la Fototeca una nueva galería en Caracas en donde se darán a conocer los nuevos fotógrafos. La Fototeca, a pesar de haber creado un nuevo medio para la exposición fotográfica nacional e internacional, sólo dura dos años. En esta misma sede se crea posteriormente el Consejo Venezolano de Fotografía

La nueva era fotográfica: de los 80 hasta nuestros días

En los años ochenta el interés de la fotografía se vuelca hacia el arte. Los temas y conceptos han cambiado y la fotografía tiende a tener otros matices: la intimidad y las búsquedas estéticas son el centro del discurso fotográfico.

Según Josune Dorronsoro de los ochenta en adelante “el autor prepara anticipadamente los escenarios, interviene el negativo o la copia; incorpora elementos pictóricos decorativos y de diseño, transformando la fotografía original en otro icono, con cualidades más plásticas que fotográficas” (en Palenzuela: 2001: 106)

Durante las últimas décadas del siglo XX surgen otros nombres como Alexander Apóstol, Fran Beaufrand, Ricardo Alcalde y Nelson Garrido. Además se originan nuevas propuestas sobre el tema social que introducen nuevas posibilidades y técnicas expresivas; entre sus representantes encontramos a Ricardo Gómez Pérez, Rodrigo Benavides, Antolín Sánchez, Ramón Lepage, Vieri Tomaselli, Pablo Krish o Ramón Paolini.



Nelson Garrido. *Caracas Sangrante*. 1996

En los ochenta y los noventa, los cambios sociales originados por los distintos problemas económicos que se dan en el país comienzan a expresarse a través de valores artísticos y nuevas técnicas que incorporan desde el *performance* hasta el video y la imagen digital. Además los fotógrafos trabajan individualmente, explorar su propio imaginario. En este período los fotógrafos venezolanos no pertenecen a ninguna organización social, colectivo o movimiento político. La creación artística, a partir de los años ochenta, se nutre de la fotografía y a su vez, ésta se retroalimenta de las artes plásticas.

Los temas sociales y el documentalismo no pierden relevancia, sin embargo. La ciudad se vuelve centro de estudio por parte de algunos autores como Dorka Dorronsoro (*Caracas*, 1989), Antolín Sánchez (*Tarot-Caracas* y *La Caída de Babilonia*), Rodrigo Benavides, el fallecido Luis Salmerón (*Espacios del olvido*, 1989), y Rafael Salvatore, entre otros. En los noventa, se vuelve a publicar -con fotografías actualizadas- el libro *Así es Caracas* de Soledad Mendoza, un registro de imágenes de varios fotógrafos venezolanos y extranjeros como Carlos Beltrán Mendoza, Guillermo De Yavorsky, Ramón Grandal, Eugenia Mikoji, Rafael Salvatore y Roland Streuli.



Ricardo Jiménez. Serie *Caracas desde El Carro*. Años 90.

En esta década se crean trabajos sobre la ciudad de Caracas, los cuales proyectan perspectivas distintas sobre un mismo tema: Easo Alvarez fotografía el deterioro en el 23 de Enero; Ricardo Jiménez publica el libro *Caracas desde el Carro*; y Nelson Garrido hace toma de Caracas desde el aire. A finales del los noventa Helene de Garay es la compiladora de un

itinerario fotográfico por algunas parroquias caraqueñas y, ya entrados en el siglo XXI, Nicola Rocco retrata la ciudad con un reportaje fotográfico para la Fundación de la Cultura Urbana llamado *Caracas Cenital*.

Desde los ochenta el CONAC crea el premio de fotografía, además se crean una serie de salones de exposición que abarcan desde el Salón Nacional de Fotografía hasta el Salón para Jóvenes Artistas, lo que permite la difusión de la amplia creación que se da en estos años . La actividad teórica sobre la fotografía también se comienza a dar a partir de simposios y talleres entre los que se encuentran los simposios nacionales de fotografía o las jornadas fotográficas realizadas por FUNDAIMAGEN. Además, la efervescencia por el interés de la fotografía entre los jóvenes a finales de los noventa hace que se creen nuevas escuelas de enseñanza como lo son la Escuela de Fotografía Roberto Mata y la Organización Nelson Garrido.

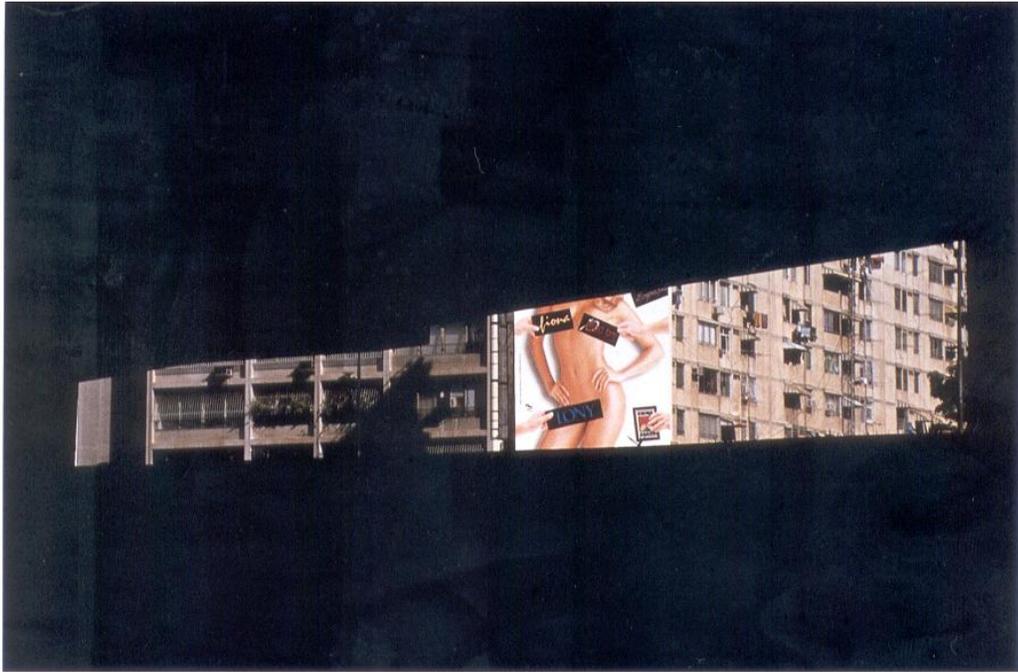


Alexander Apóstol. Serie *Residente Pulido*. 2001

En las últimas dos décadas del siglo XX se unen al tema social y documental nuevas tendencias e intereses temáticos: el cuerpo, el desnudo, la soledad, la belleza, la pureza de las formas, el minimalismo y la fotografía publicitaria. Estos cambios nacen de las tendencias extranjeras y su influencia sobre los fotógrafos venezolanos, ya sea por los viajes que estos realizan al exterior o por su difusión e influjo en nuestro país. Es a partir de esta década que la computación pasará a reformular poco a poco la fotografía y creará nuevos experimentos posteriores a la toma fotográfica. Por su parte, venezolanos como Fran Beaufrand, Alexander Apóstol, Ricardo Alcaide y Sammy Cucher tienen gran impacto a finales de los ochenta y principios de los noventa por tratar temas que aluden a la crisis del hombre contemporáneo.

Esta generación de fotógrafos será de gran influencia para los nuevos talentos de los años noventa, los cuales han trabajado o realizado actividad individual o colectiva además de participar en salones y bienales de fotografía. Algunos de estos fotógrafos son Mauricio Donelli, Gabriela Rangel, Gabriela Gamboa, Andrés Manner (quien tiene una obra de reportaje importante, además de escoger a Caracas como tema, a partir de la perspectiva del conductor y del tráfico caraqueño), Alfredo Sosa, Ana María Ferris, Ana María Yánes, Beatriz Grau, Ricardo Mariño, Jorge Rivas, Maggy Navarro, Ramón Lepage, Rodrigo Benavides, Mauricio Lupini, el Escuadrón Sudaca integrado por Joaquín Urbina, Alejandro Rebolledo e Iván

Larraguibel, Luis Molina Pantín (quien también trabaja en su obra la ciudad de Caracas).



Ana María Ferris. *Sin título.*



Luis Molina Pantin. *Caracas.* De la serie *Caracas – Guayana.* 1997.

Edgar Moreno, Nayarí Castillo también son parte de los nuevos integrantes de la fotografía venezolana en los años noventa. Cada uno de ellos trabajará diversos temas, sobre todo la búsqueda intimista y la crítica social; sin embargo, estos temas no son la reinterpretación de las visiones de fotógrafos ya consagrados, sino la visión de una generación con nuevos intereses sociales que fijan en la creación fotográfica, además de estar impregnados de nuevas tendencias y conocimiento, posiblemente porque la mayoría de ellos pudo realizar estudios o pasantías en el extranjero.



Andrés Manner. *Caracas*. 2000

Ya entrados en el siglo XX, la variedad y oferta fotográfica en el país ha crecido, ya sea porque las escuelas y talleres se han mantenido desde los años 90 o por la facilidad de creación que se da con las nuevas tecnologías y

el formato digital. El nuevo siglo ha traído fotógrafos integrales que van más allá del oficio fotográfico; son artistas plásticos, comunicadores, historiadores; son fotógrafos multidisciplinarios, lo que implica una exploración fotográfica mucho más rica. Entre las figuras de esta nueva generación encontramos a fotógrafos que se han iniciado de la mano de otros ya consagrados como Nelson Garrido, Roberto Mata, Luis Brito o Ricardo Armas. Ellos son Gracilazo Pumar –mano derecha de Nelson Garrido y especialista en trabajar Caracas como tema- Suwon Lee, Martín Castillo, Déborah Castillo, Luber Mújica, Sandro Pequeño, Beto Gutiérrez, entre otros.

Para concluir, podemos tomar una cita de Juan Carlos Palenzuela (2001) que resume la historia reciente de la fotografía en Venezuela y la importancia y el crecimiento que ésta ha tenido en los últimos años:

La fotografía no solo certifica un país, una sociedad, un paisaje, unos sentimientos, unos rostros y unos objetos, sino que inventa constantemente el espacio, los hombres sus ideas e incluso todo ello desde el lugar de lo no visible...La fotografía ha pasado a ser un componente principal de la noción del arte en Venezuela, tal como sucede hoy en todas partes, con su profusión de lenguajes, de técnicas y de autores. La fotografía actual en Venezuela es una suma y totalidad de lo visual. (p. 206)

CAPÍTULO II: Marco Teórico

*Gracias quiero dar al divino
laberinto de los efectos y las causas
por la diversidad de las criaturas
que forman este singular universo...*
Jorge Luís Borges

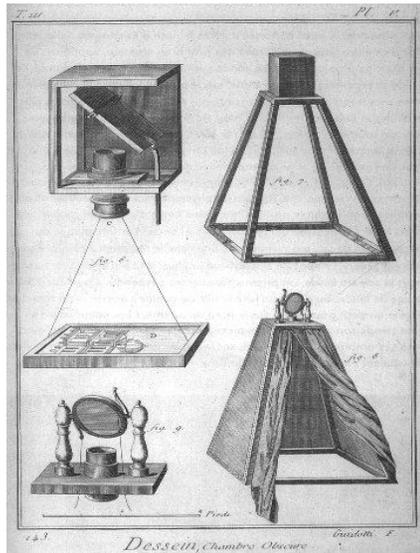
Aspectos teóricos sobre la fotografía, la comunicación y la ciudad

En este capítulo explicaremos varios conceptos teóricos que sirven de soporte para el análisis de las dos obras fotográficas objeto de estudio. Hemos seleccionados aquellos teóricos cuyos postulados dan respuesta a las interrogantes y los objetivos trazados en esta investigación.

El marco teórico abarca o incluye términos especializados sobre semiótica visual, comunicación y psicología social. Algunos de estos términos han sido explicados brevemente en un glosario que se encuentra en las últimas páginas de este trabajo investigativo, como complemento al desarrollo del presente capítulo.

La fotografía: mensajes, denotación y connotación

Un primer paso antes de empezar el desarrollo teórico es conocer la etimología de la palabra que es el centro de nuestro trabajo de investigación: el término fotografía. El término proviene del griego *photos*: luz, y *grahis*: dibujo; en síntesis, *dibujar con la luz*.



Esquema de la cámara oscura.

La fotografía es una técnica basada en el grabado de una imagen fija sobre una superficie o soporte que contenga un material sensible a la luz, en la cual se consigue proyectar la imagen captada por el lente de una cámara fotográfica. El principio fotográfico consistía en almacenar esta imagen dentro de una película sensible para posteriormente proyectar el negativo de esa película a otro material (el papel) igualmente sensible a la luz donde se transformaría en positivo, aumentando su tamaño y nitidez. Actualmente, los cambios tecnológicos han llevado a la creación de las cámaras digitales las cuales funcionan a través de sensores que contienen cierta cantidad de píxeles (puntos de color) con los cuales se crea la imagen, para posteriormente ampliarla en la computadora e imprimirla.

La fotografía desde sus inicios ha llamado la atención por el complejo sistema de creación que representa en sí misma. Este ingenio está en todos

los aspectos de una fotografía, desde el funcionamiento de la cámara, pasando por los encuadres y la composición, hasta llegar al contenido de la imagen. Además la atención prestada por fotógrafos y espectadores a la fotografía la ha hecho afianzarse a través del tiempo ya que “preside todos los acontecimientos, tanto privados como públicos”. (Freund: 1974: Contraportada)

Ante todo la fotografía es una imagen que representa, desde diferentes perspectivas, los distintos aspectos de la vida cotidiana. La fotografía es el medio o el arte masivo⁵ para la representación tanto de los acontecimientos diarios o íntimos, como de perspectivas únicas que deseen expresar los actores fotográficos o fotógrafos. La escritora norteamericana Susan Sontag (1981) afirma que, “aunque en cierto sentido la cámara captura la realidad, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (p. 17). Esta opinión de la autora ratifica la posibilidad de incluir a la fotografía como una de las ramas artísticas del arte, en donde el instrumento principal para su creación es la cámara fotográfica y la imagen deseada por el fotógrafo.

La fotografía es, entonces, la confirmación de algo que estuvo en un lugar y un momento determinado. Es representación que denota y connota

⁵ La fotografía para muchos autores es un arte masivo debido a que el recurso de obtención de la imagen es una cámara que cualquier consumidor puede comprar y simplemente presionar el obturador para obtener una fotografía, sea ésta buena o no. Susan Sontag afirma que la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan difundida como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría. Ver más detalles en Susan Sontag (1981), *Sobre la fotografía*, pagina 17.

diferentes mensajes y significados partiendo de un objeto/referente identificable o no⁶.

El significado de la fotografía es denotativo cuando la imagen no va más allá de lo que representa el objeto; y se vuelve connotativo cuando la imagen y los componentes de la misma proyectan significados más allá del objeto/referente. La denotación constituye en términos semióticos, el verdadero significado análogo o mimético del hecho u objeto/referente presentado en la imagen. Una fotografía donde prevalece la denotación posee una estructura unívoca; de ella no se pueden sacar más conclusiones sobre el hecho fotografiado. La fotografía periodística es un ejemplo de este tipo de mensajes.

Para Roland Barthes (1986), “en la medida en que la fotografía se representa como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje” (p.14). En este sentido, la denotación del mensaje fotográfico podría considerarse como la objetividad fotográfica del hecho.

Por su parte, el mensaje connotativo representa la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico, elaborado a lo largo de los diferentes niveles de la producción de la fotografía. (Barthes, 1986, p. 16). El fotógrafo interviene el primer mensaje a través de diferentes técnicas: el encuadre, la

⁶ Los objetos/referentes dentro de la fotografía normalmente son identificables en cualquiera de los géneros fotográficos; sin embargo, en la fotografía abstracta o conceptual la lógica del género es no hacer identificable el objeto/referente para poder llevar a cabo la finalidad de la representación fotográfica.

composición, el tratamiento técnico, la toma y la elección de la misma. También pueden incluirse las intervenciones en la ampliación de la imagen o la inclusión de textos o títulos para crear un mensaje alterno. Cualquier forma de trucaje, pose, esteticismos o textos incluidos enriquecen la imagen, amplían sus posibilidades de lectura. Podría decirse que la imagen connotada es una imagen subjetiva, alterada por el actor fotográfico para ofrecer uno o varios mensajes. Una vez concluido el proceso de producción de la imagen, la fotografía se convierte en un objeto de representación.

La representación, el símbolo y el signo

La fotografía plasma la imagen de un momento determinado ya sea a través de un proceso químico o digital. La fotografía puede ser vista como mimesis o como representación. La palabra mimesis viene del griego *imitae*. De acuerdo a la *Poética* de Aristóteles, mimesis significa reproducción imitativa (Aristóteles, 1982, p. 28-29). Desde esta perspectiva, la fotografía es mimesis referida a la imitación representativa, base de la acción fotográfica.

Por otra parte, encontramos el significado de la palabra *representación* en los diccionarios. Según el diccionario *Clave*, *representación* tiene dos acepciones que pueden servir para explicar la representación fotográfica:

1. "Construcción de una imagen, de un símbolo o de una imitación de algo: *La representación de la muerte como un encapuchado con una guadaña es muy antigua*"

2. "Imagen o símbolo que sustituyen o imitan a la realidad: *Una coma es la representación gráfica de una pausa en un discurso*". (DUEACLAVE: 2003, p. 1663)

De igual forma, la palabra representar, del latín *repraesentare*, tiene la misma acepción en el diccionario:

1. "Ser imagen, símbolo o imitación de algo: *Una balanza de dos brazos representa la justicia. El cuadro representa a un amigo de la pintora*". (DUEACLAVE, 2003, p. 1663)

Sin embargo, el concepto *imagen* tiene un significado y el término *símbolo* otro. La imagen en su primera acepción "es una figura o representación de algo" (DUEACLAVE: 2003, p. 1663). En otra de sus acepciones, el concepto remite al funcionamiento de la cámara: "reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz: en la retina del ojo se representan las imágenes de los objetos" (DUEACLAVE: 2003, p. 1663). Es decir, que la representación de la imagen viene dada por la reproducción de un objeto. Es aquella copia capaz de reproducir a partir de un sistema de signos o lenguaje propio, una analogía con la realidad.

Roland Barthes nos remite al centro de los problemas de la semiología de la imagen afirmando: "la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, una resurrección...Consideramos la imagen como límite del sentido, y precisamente por esta razón, ésta nos permite remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación". (Barthes, 1986, p. 29-30)

Lo que Barthes nos anuncia es el dicho que siempre hemos escuchado coloquialmente en las calles: *Una imagen vale más que mil palabras*. El contenido de la imagen puede llegar a contener múltiples significados, ya sea por los objetos/referentes utilizados, por las lecturas simbólicas o sistemas de signos que esta contenga; o por las interpretaciones que el observador pueda hacer de una imagen. Una imagen nunca será igual al lenguaje escrito explícito⁷.

Pero no podemos dejar por fuera al símbolo. Según nuestro diccionario CLAVE, “símbolo es un objeto material que representa otra realidad inmaterial mediante una serie de rasgos que se asocian por una convención socialmente aceptada: La balanza es el símbolo de la justicia” (DUEACLAVE: 2003, p. 1746)

El símbolo es entonces la metáfora en la fotografía, la metáfora creada por los imaginarios –las convenciones- sociales de una cultura o de varias. Por lo tanto, la representación fotográfica puede estar cargada de simbolismo, de metáforas que se encuentran en esa imagen que ha sido tomada en un momento determinado y que muere allí al plasmarse en la fotografía. No podría existir representación ni metáfora sin la muerte del simple referente fotográfico. Así lo plantea Barthes (1980) en su famoso ensayo *La cámara lúcida*:

⁷ Esta comparación únicamente podríamos hacerla con todos los géneros literarios, menos con la poesía; ya que esta usa recursos que transportan inmediatamente a la metáfora y esta a su vez a la imagen y al objeto/referente dentro del imaginario cultural.

“Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho”. (p. 47)

La representación hace que el objeto muera al momento de ser captado por la fotografía para convertirlo en una nueva imagen-símbolo, cargada de nuevos contenidos, significados fotográficos. Nuevos objetos, materiales, momentos, paisajes, etc. Por supuesto, cada imagen está cargada de un significado cultural y funcional de acuerdo a cada imaginario; es decir, una imagen de la Plaza Bolívar de Caracas, tendrá un significado y una carga simbólica distinta para un venezolano que para un noruego. Los sistemas de representación serán distintos dependiendo de los conceptos previos –culturales y sociales- que se tengan sobre un objeto/referente en particular.

Things not mean: we construct meaning, using representational systems-concepts and signs. Hence it is called constructivist or constructionist approach to meaning in language. According to this approach, we must not confuse the material world, where things and people exist, and symbolic practices and processes through which representation, meaning and language operate. (Hall, 1997, p. 25)

[Las cosas no tienen significado en sí mismas. Nosotros construimos el significado a través de sistemas de representación. Se llama constructivismo o construcciónismo a esta aproximación al estudio del lenguaje. De acuerdo a esta aproximación, no debemos confundir el mundo material, donde las personas y las cosas existen, con las prácticas significantes y los procesos mediante los cuales opera la representación y el significado del lenguaje.]⁸

⁸ Las traducciones del inglés al español son de la autora del trabajo.

En el caso de la fotografía, los sistemas de representación vienen dados por el actor fotográfico y los sistemas de convención que se creen dentro de los códigos del lenguaje de cada cultura.

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado conscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. (Benjamín en Extracámara, 1996, p. 5)

Cada imagen se carga de significados a través de los códigos recreados dentro de las convenciones e imaginarios culturales de cada comunidad, región, país. Es el lenguaje, el contexto y el imaginario cultural, los principales recreadores del contenido de la imagen y la práctica de la representación fotográfica. La creación de significados viene dada, no por el objeto/referente, sino por la función simbólica de ese objeto/referente dentro de la fotografía.

“It is because a particular sound or word stands for, symbolizes or represents a concept that it can function, in language, as a sign and convey – or, as the constructionists say, signify (sign-i-fy)” (Hall, 1997, p. 26)

[Un sonido o una palabra particular funciona como un signo, gracias a su capacidad de simbolizar o representar un concepto; o como los construccionistas dicen, de significar (sig-ni-fi-car)]

Así es, que el símbolo representa un concepto recreado culturalmente dentro de la imagen; por su parte, el signo representa, sustituye o evoca en el entendimiento un objeto, un fenómeno o una acción (DUEACLAVE, 2003, p.1774); es decir, remite directamente al significado literal del objeto/referente, teniendo claro que para que haya signos es necesario que

el objeto/referente se ausente y le de paso a la representación; en nuestro caso a la representación fotográfica.

Los géneros fotográficos y el problema de su categorización

En la actualidad, ya entrados en el nuevo milenio, la discusión sobre la fotografía como arte parece haber pasado a segundo plano. Hemos entrado en discusiones sobre las nuevas técnicas o los nuevos cambios de tecnología, por ejemplo, el derrocamiento total de las cámaras químicas o del rollo por las cámaras digitales. Sin embargo, la importancia concedida a la evolución de la técnica no ha opacado totalmente el interés artístico por los géneros fotográficos que provienen de los “ensayos” realizados por los fotógrafos dentro del proceso fotográfico. Desde Daguerre, Fox Talbot y Niepce hasta los actuales fotógrafos, se han creado diversos géneros y tendencias que proponen nuevas formas de representación.

El estudio de los géneros fotográficos se dio en un principio tomando en cuenta los géneros pictóricos. Sin embargo, la fotografía como técnica diferente de la pintura ha ido encontrando su propio camino y con ello, la discusión en torno al desarrollo y evolución de sus géneros.

En la fotografía, el concepto de género ha sido utilizado de diferentes formas: en relación con el tema y la elección de la imagen por el fotógrafo; en relación a la clasificación de un archivo fotográfico o simplemente como clasificación del contenido de las fotografías que se presentan en un concurso fotográfico.

Según el diccionario CLAVE la palabra género tiene diferentes acepciones. En el caso de la literatura y el arte se refiere a aquella categoría en la que se agrupan las obras que tienen rasgos comunes de forma y contenido (DUEACLAVE, 2003, p. 962). Sin embargo, la fotografía por ser un arte reciente -si lo comparamos con las demás artes como la literatura o la pintura- todavía no ha delimitado con claridad las características que definen cada uno de sus posibles géneros y subgéneros fotográficos; más bien, se han ido creando nuevos géneros a lo largo de la evolución fotográfica.

Joaquín Perea plantea lo siguiente al respecto: “cuando hablamos de los géneros lo hacemos sobre los temas representados y su significación. Es decir, el género tiene sentido en la medida en la que el referente y su tratamiento dan lugar a un mensaje icónico”. (p.22)

El planteamiento de Perea muestra que la categorización de los géneros en general se ha basado tomando en cuenta los temas representados, la significación y los referentes. Sin embargo, si tomamos cada una de estas categorías posiblemente tendríamos un problema de clasificación de los subgéneros ya que algunos de ellos se repetirían en los macrogéneros. Por ejemplo, si la categoría Foto deportiva está dentro del macro género de los grandes temas, también podría estar incluida dentro del Fotoperiodismo por tratarse de fotos que reportan un hecho noticioso deportivo.

El problema de la categorización de los géneros fotográficos viene dado desde la invención de la fotografía: cómo está es concebida y en qué

contexto cultural se representa. La fotografía ha sido considerada por mucho tiempo como mimesis. Víctor Fuenmayor afirma que “si todas las artes tenían este fundamento mimético, la fotografía es ese arte que puede contener todos los géneros” (Fuenmayor, 1993, p. 4), lo que significa que a través de ella mimetizamos un sin número de momentos en los cuales el elemento principal es el objeto: objetos materiales o humanizados, pero objetos en el sentido más general de la palabra. Por esto la base para la clasificación de las fotografías en la actualidad son los objetos: “todo lo que hace el fotógrafo por escriturar la imagen pasa por los objetos con ninguna otra escucha más que el reconocimiento del objeto fotografiado”. (Fuenmayor, 1993, p. 4).

Sin embargo, la fotografía no puede estar atada solamente al objeto-referente, puesto que perdería su clasificación como arte, ya que su significado traspasa la simplicidad del objeto. La cuestión de los géneros ha estado basada en los objetos representados como afirma el autor, pero no sólo como objeto apegado al referente, sino a todo un contexto que lo rodea y le hace poseedor de otros significados.

Así que para definir la clasificación de los géneros fotográficos se necesita partir de la creación fotográfica como un conjunto donde se interrelacionan el actor fotográfico, el contexto social y la forma estética.

Según Fuenmayor (1993):

Se hace necesario tomar en cuenta todo el proceso de la elaboración significativa de la fotografía, ese paso de la reproducción a la representación y de ésta a la simbolización.

Se trata, pues, de un solo espacio, el fotográfico, que reúne en un solo lugar la esencia del proceso de significación que por ella

pasa. Ese proceso totalizador de la imagen fotográfica es lo que puede otorgarle un género; no obstante este deber ser suficiente amplio como para abarcar los procesos. (p.15)

Abarcar los procesos implica llegar al punto más álgido de la creación fotográfica, el pensamiento del actor, de donde parten todos los procesos. La idea se va creando en el imaginario del fotógrafo para transformarla en esa significación que se verá plasmada en la fotografía. Es allí donde el género asume su forma y puede encontrar un espacio dentro de las temáticas fotográficas.

Es esa lucha entre gen y género, entre la individualidad y las formas culturales que nutre la problemática de la fotografía donde el artista puede encontrar el estilo propio dentro del género, su visión personal dentro de la óptica fotográfica (Fuenmayor, 1993, p. 29-30)

Esta discusión no agota ni resuelve el problema de los géneros. Permite, sin embargo, afirmar que la clasificación ha tomado tanto a los objetos representados como al acto de creación. Es por ello que, sin pretender alcanzar una clasificación definitiva de los géneros fotográficos, podemos considerar que existe un cierto acuerdo de categorización que divide la producción en dos grandes grupos: aquel que privilegia el significado primario o denotativo; y aquel que focaliza el significado segundo o connotativo. Modestamente podemos afirmar que la fotografía de corte documental busca básicamente plasmar el significado primero, mientras que la fotografía artística abre la exploración al significado segundo. En este

sentido, la fotografía se convierte en un medio de comunicación plural y diverso, de acuerdo a la intencionalidad del autor.

La fotografía como medio de comunicación

La comunicación no está reservada únicamente a los grandes medios como el cine, la radio, los periódicos o la televisión. Antonio Pasquali (1970) afirma que estos medios no son los únicos a los que podemos acreditarle el poder comunicativo. Estudiar la comunicación significa analizar todo medio que use el ser humano para expresarse, ya sea a nivel masivo o individual, apoyándose en las diferentes ramas del saber humano. En palabras del autor:

El fenómeno “comunicación” –abultado en este siglo por el progreso científico- guarda profunda y esenciales relaciones extratecnológicas con la sociología, la cultura, la política, el poder, la economía, la psicología individual y social, los códigos y formas expresivas, el derecho, y, en general, con todas las ciencias y disciplinas antropológicas. (p. 33)

La fotografía por su capacidad de representar y de transmitir diferentes mensajes puede ser considerada como un medio de comunicación que emite una información determinada que posteriormente será interpretada por sus observadores. Al hablar de la fotografía como medio, no hay que limitarse a pensar en la fotografía periodística o fotoperiodismo. Cada fotografía, cualquiera sea su género, parte del mismo hecho comunicativo: emisor – mensaje – receptor, en el cual se manejan códigos y formas de expresión visual. Por ello, la fotografía no sólo remite a la comunicación simple del

entorno mimetizado, también logra recrear ese entorno y transmitir nuevas interpretaciones sobre un objeto o un acontecimiento; como explicamos anteriormente, a partir de los elementos simbólicos: la metáfora en la fotografía comunica.

La estructura comunicativa iconográfica de la fotografía se basa en un punto clave para la creación de mensajes y, por lo tanto, para la comunicación de la misma. El grafema es el punto mínimo en donde comienza la significación iconográfica. “Este puede ser verdadero o falso⁹ en función del sistema que conforma junto con otro grafema o en relación con otros elementos constitutivos de la imagen como la línea, el punto o la tensión “. (Cadavid Alvarez, 2003, p.12)

El sistema de grafemas formará de esta forma una conjunción entre el actor fotográfico y el observador, llevando mensajes determinados por el autor pero netamente interpretables por el observador. Es a partir de la representación de los grafemas donde se crea el medio conector que posibilita la comunicación:

En la representación iconográfica también media siempre una intención comunicativa que se traduce fácilmente en términos de búsqueda y expresión de la verdad. Sin embargo, la ausencia de verdad en un texto icónico puede no interferir siempre de forma inmediata y directa en el proceso comunicativo que genera. Pero sí, en un plazo más amplio y con repercusiones que trascienden a la comunicación interpersonal y pueden llegar a abarcar esperas más amplias dentro del esquema sociocultural y, por

⁹ La verdad y la falsedad a la que se refiere el autor, está vinculada directamente a la representación de la realidad, es decir, que la verdad o la falsedad de la imagen dependerá de la intención con que el actor fotográfico la represente en la imagen a producir.

ende, se hace referencia al proceso de generación de opinión pública. (Cadavid Alvarez, 2003, p.12)

La comunicación y la ciudad

En el caso de la fotografía urbana, la comunicación es intrínseca a la ciudad y a quienes en ella habitan. La representación traspasa los objetos/referentes propios del espacio citadino y de esta forma comunica en sí un concepto sobre ciudad o parte de ella.

La ciudad no es solo objeto de realidad para la arquitectura y la fotografía. Es también objeto de intimidad y placer, de ficción y de moral. Objeto de lengua sobre otros lenguajes. Objeto de comunicación o de política. Si la fotografía es instrumento de comunicación, no lo es ciertamente en el sentido unívoco y cerrado de información túnel en una sola dirección. La fotografía urbana comunica la ciudad irradiante desde la visión y desde la ficción, desde el símbolo y desde la poesía. (Ramos, 2002, p. 17)

La ciudad además de ser un espacio urbano, conformado por una población que la habita, por una cantidad de calles y avenidas que recorren de punta a punta su territorio llena de plazas y centros comerciales, es una construcción cultural dentro del imaginario colectivo de sus habitantes y por las acciones que cada uno realiza dentro de ella.

La ciudad va recreándose a través de las vivencias y acontecimientos de sus habitantes. En la ciudad todo es comunicación, desde las relaciones humanas (personal-persona o persona-colectivo) pasando por la planificación urbanística y arquitectónica que nos hace llegar de un lado a otro, hasta el simple cambio de rojo a verde en un semáforo.

La comunicación o incomunicación de la ciudad está retratada constantemente por sus imágenes, desde la fotografía de un ícono representativo hasta la imagen de alguno de sus habitantes. En fin, la ciudad se comunica o se incomunica a través de sus habitantes.

El imaginario

En la fotografía, los sistemas de interpretación vienen dados en principio por referentes que nuestro imaginario ha ido adquiriendo a lo largo de nuestra experiencia de vida. Es a partir de allí, que creamos conceptos/significantes unidos a un significado que le da funciones específicas a esos referentes.

Esta idea puede ejemplificarse a través de la pérdida de significados en los referentes, como ocurre en el minirrelato *La Foto salió movida* de Julio Cortázar (1976).

Un cronopio va a abrir la puerta de calle, y al meter la mano en el bolsillo para sacar la llave lo que saca es una caja de fósforos, entonces este cronopio se aflige mucho y empieza a pensar que si en vez de la llave encuentra los fósforos, sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas, y los campos llenos de tranvías. Así es que este cronopio se aflige horriblemente y corre a mirarse al espejo, pero como el espejo está algo ladeado lo que ve es el paragüero del zaguán, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos, cae de rodillas y junta sus manecitas no sabe para qué. Los famas vecinos acuden a consolarlo, y también las esperanzas, pero pasan horas antes de que el cronopio salga de su desesperación y acepte una

taza de té, que mira y examina mucho antes de beber, no vaya a pasar que en vez de una taza de té sea un hormiguero o un libro de Samuel Smiles.(p. 134-135)

En el caso de la creación personal o colectiva, esta viene dada por pensamientos e ideas previas que provienen de pensamientos producidos dentro de nuestra imaginación.

Según el diccionario Clave, el imaginario “es un conjunto de imágenes y estereotipos propios de un grupo social”. (DUECLAVE, 2003, p. 1071)

Partiendo de esto podemos entender que dentro de la fotografía, todas las imágenes realizadas por un actor social están creadas previamente por ese imaginario personal en el cual se van guardando los diferentes juicios, gustos, opiniones y particularidades sobre algo determinado. A su vez, cada uno de estos juicios, opiniones, gustos y particularidades personales son producto de un nutriente colectivo y un contexto social que define lo personal.

El imaginario colectivo es lo que siempre ha alimentado a los imaginarios personales, según el sociólogo C. Castoriadis (1994):

...el imaginario social es definido como “génesis lógico-ontológica” de toda forma de ser y de representabilidad social desde la que los afectos latentes y subliminales de una colectividad se objetivan en una simbólica cultural, entendida como un específico representar-hace subjetivo. (En Sánchez Capdequi, p. 141)

De esta forma cualquier tipo de representación social (sea cual fuese su forma de representación: lenguaje visual, oral o escrito), pasando por los estereotipos hasta los afectos colectivos, mueven y recrean los imaginarios individuales, los cuales a posteriori crearán nuevas representaciones que se

adentrarán dentro de un contexto social, pasarán a un imaginario colectivo y por último a los imaginarios personales. Es así como el ciclo del imaginario social y personal se retroalimenta constantemente.

El teórico chileno Waldo Ross (1992) explica que la razón moderna nos lleva a la imagen simbólica que exige la implicación en partes en un imaginario cultural común, “en el que se expresen y articulen nuestras vivencias puntuales en experiencias de sentido (consentido), y en el que se configuren y refiguren las pautas libres de una conducta que abra nuestros yos encapsulados al cosmos transpersonal”. (p. 254)¹⁰

Obviamente por ser el imaginario el depósito de elementos no tangibles, se mantiene siempre inestable y en constante transformación, por esto los sistemas de creación individual se encuentran definidos por un inframundo caótico que se va llenando de nuevas sensaciones llevadas por el placer de la imaginación y las proyecciones a futuro.

La creación personal, sea esta trivial o de gran profundidad, pasa al contexto social, por esto el imaginario colectivo, desprovisto de toda estructura, se diluye en un haz de remisiones constantes, a partir de las cuales toda representación se remite (se relaciona) a cualquier otra en virtud del principio del placer entendido como un eros inmanente. (Sánchez Capdequi, 1994, p. 144)

¹⁰ Estas interpretaciones de Ross vienen dadas por influencias e interpretaciones Benjaminianas sobre el imaginario, y en donde siempre se hace referencia al significado del lenguaje simbólico-cultural el cual subyace en nuestras vidas por el Ser (yos) y su destino, sino, por el hombre y su destinación.

A partir de este eros inmanente del que nos habla Sánchez Capdequi, los imaginarios personales tienden a ser tangibles al momento de la creación personal, al plasmar la imaginación en la representación de algo que en principio era una sensación abstracta.

En la fotografía, como en todas las artes, el imaginario se distingue al momento de la creación personal. El brasilero Doc Comparato (1993) explica que la creatividad es una revelación en la imaginación, en la cual vemos imágenes y sensaciones; y éstas a su vez, pueden ser representadas a través de palabras o imágenes fotográficas o cinematográficas.

Además Comparato (1993) explica que la creación viene dada por seis tipos de ideas que están o se introducen en nuestra imaginación. Entre ellas se encuentran: la idea seleccionada que proviene de nuestra memoria vivencial personal; la idea verbalizada que surge al escuchar comentarios o escuchar alguna opinión; la idea leída que, como su nombre lo indica, la encontramos al leer algún texto; la idea transformada que proviene de la mezcla de varias ideas ya representadas; la idea propuesta, que es una idea por encargo, la cual se tiene que desarrollar y representar de forma creativa siguiendo unos cánones pre-establecidos por quien la propone; y, por último, la idea buscada que se da a partir de una investigación previa para saber el gusto del colectivo.

Capítulo III

La Metódica:

Las estrategias metodológicas de este estudio investigativo se sustentan en la exploración documental, bibliográfica y fotográfica, así como entrevistas a los autores de las obras estudiadas, además de especialistas vinculados con el mundo fotográfico venezolano. La presente investigación utiliza las normas de la American Psychological Association (APA), 1998.

Esta investigación consta de:

1. Nivel de la Investigación:

1.1. Documental y descriptiva

2. Diseño de la Investigación:

2.1. Documental bibliográfica

2.2. Investigación de Campo

3. Técnicas de recolección de datos:

3.1. Documental

3.2. Investigación de Campo

3.2.1. Entrevistas Estructuradas

3.3. Especifica

3.3.1. Matriz Comunicación-Urbe

3.3.1.1. Matriz Interpretativa de las entrevistas dentro de la Matriz Comunicación Urbe.

Este trabajo de grado es una investigación documental que se apoya en conocimientos previos sobre la fotografía documental que tiene como objeto representado, la ciudad de Caracas.

La matriz comunicación-urbe utilizada para el análisis de las obras es resultado del proceso de investigación que lleva a cabo el profesor Atilio Romero sobre la comunicación en la ciudad, y de manera particular en la ciudad Caracas. A partir de ella, su autor busca estudiar “la ciudad como un

todo desde el punto de vista de las relaciones macro: comunicación y ciudad, Caracas y el sistema nacional, regional o mundial de ciudades, es decir en su entorno territorial” (Romero, 2005, p. 01).

El presente estudio es menos ambicioso y asume como hilo conductor del análisis el objetivo de la matriz propuesta por el profesor Romero: “describir la estructura mediática de la ciudad: la ciudad soporte, discursiva y operativa, es decir, como sistema de mediación del discurso para los usuarios, consumidores y gestores de sentido en la ciudad.” (2005:06).

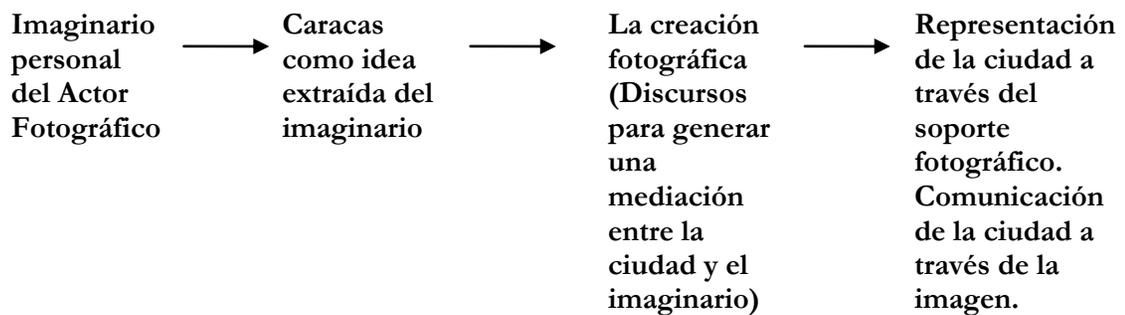
La matriz permite adentrarnos en las obras fotográficas sobre la ciudad de Caracas: *Tarot-Caracas* de Antolín Sánchez y *Caracas Cenital* de Nicola Rocco, y analizar cómo el imaginario personal de cada uno de los autores sobre la ciudad, logra comunicarse a través de la representación fotográfica; cumpliendo, además, con la comunicación de la urbe, con la creación de nuevos símbolos y significados.

A continuación presento la matriz de estudio y las entrevistas realizadas a cada uno de los autores, para, posteriormente, continuar con el análisis de las obras.

Matriz Ciudad Mediática y actores sociales en comunicación			SISTEMA MEDIÁTICO La fotografía				
			Estructuras soporte (Tangibles)		Institución mediática (Intangibles)		Modos de interactividad (Creativos)
			Flujos	Redes	Formal	Informal	Definidos Nuevos
A C T O R S O C I A L	Produce la red mediática	Espacio temporal	CARACAS Como soporte del estudio fotográfico		Institución que patrocina la producción del soporte fotográfico		La idea en el imaginario (la idea seleccionada y la idea propuesta)
		Objetos e interobjetos					
	Genera los Discursos para la red mediática	Señal	La Forma, El Encuadre, La Interpretación y La representación. Lo que se quiere dar o hacer en el acto fotográfico		La creación fotográfica a partir de CARACAS como soporte espacio-temporal		La copia, la mimesis de la ciudad
Signo							
Símbolo							
Opera el sistema mediático / discursivo	Acceso	La forma y el acceso a la red discursiva se da a través de la foto como interfaz comunicativa		A través de los soportes fotográficos (libros, expo, internet, etc) se recrea la relación para la servosucción comunicativa entre el actor y los consumidores. En esta investigación los soportes sirven para que el actor fotográfico se comunique		La representación fotográfica de Caracas a través de dos imaginarios	
	Forma						

La matriz para argumentar mi estudio parte de la premisa del actor social, en este caso los fotógrafos Nicola Rocco y Antolín Sánchez quienes conciben la ciudad a partir de su imaginario personal, nacido de ese conjunto de imágenes mentales que se crean de la interacción social con la ciudad de Caracas. Las imágenes de Caracas que habitan el imaginario, junto a la idea creativa, dan forma a una nueva imagen, aquella que nace del acto de fotografiar la ciudad, tomando en cuenta los factores que generan el discurso fotográfico como el encuadre, la luz, la forma y los medios técnicos. Así logran representar su visión de Caracas y comunicar la ciudad a través de imágenes.

El funcionamiento de la matriz y de su orden lógico puede sintetizarse de la manera siguiente:



Además de esta matriz de estudio, se han realizado entrevistas estructuradas a ambos fotógrafos, lo que facilita adentrarnos tanto en el imaginario personal sobre la ciudad de Caracas de cada uno de los autores, como en la estructura fotográfica de sus respectivas obras. El contenido de

las entrevistas se ha vaciado en la matriz que presento a continuación donde se especifica los aspectos más importantes y pertinentes para el posterior análisis de las obras:

Entrevistas estructuradas / Complemento de la matriz Comunicación-urbe

Nº	Preguntas	Respuestas (Parfrasear al entrevistado con palabras claves)	
		Antolín Sánchez con <i>Tarot-Caracas</i>	Nicola Rocco con <i>Caracas Cenital</i>
1	¿Cómo se inició en la fotografía? ¿Cómo fueron los primeros tiempos como fotógrafo?	Fotógrafo Autodidacta. " <i>Hacia fotografía como actividad lúdica</i> " Leía muchos libros de fotografía y revisaba material impreso para su aprendizaje . Empezó con la técnica del fotomontaje.	Fotógrafo Autodidacta. Empezó como fotógrafo de su familia, de los viajes y cumpleaños. " <i>Mi papá en un viaje decidió comprarme un equipo bastante modesto</i> "
2	¿Qué representa Caracas para ti como fotógrafo?	Para Sánchez es una ciudad caótica, un sitio de mucha gente -no en el sentido peyorativo- " <i>Por eso en un lugar donde pongas mucha gente se genera un caos en el sentido de que cada persona va a tener una ruta personal...que origina en lo físico y el los intereses que choca o se reúne con el de las otras personas, entonces eso le da carácter a las urbes</i> "	Para Rocco, Caracas es desquiciante y caótica, que nunca logra la tranquilidad. Es acelerada y complicada topográficamente. " <i>Una ciudad embriagante y embriagada al mismo tiempo, que vive todos los días una resaca constante</i> "
3	Específicamente en el caso de su obra, ¿por qué escoger Caracas como ciudad para la representación de la obra? ¿Por qué escoger Caracas como tema?	Este fotógrafo ya tenía varias fotos recolectadas de la ciudad, por eso escogió el tema. " <i>Lo más natural para mí es hacer fotos sobre Caracas, sobre la ciudad y bueno había recopilado cierta cantidad de imágenes como tema recurrente</i> "	La escogencia del tema le fue propuesta a Rocco, es una idea propuesta por la Fundación de la Cultura Urbana. El no eligió el tema, sin embargo, por las pautas diarias en el diario El Universal, ha tenido que trabajar con pautas relacionadas con la ciudad.
4	¿Cuál es la finalidad de la obra?	Sánchez no cree en la carga política de la obra para cambiar la opinión del espectador. " <i>A mediano o a largo plazo pueden cambiar la percepción de la realidad pero esa visión militante que con la obra vamos a cambiar yo creo que es una ingenuidad</i> "	Para Rocco la finalidad de la obra tiene dos vertientes: Interpretativa e Informativa básicamente. " <i>Es de análisis, es de estudio, es de referencia de aquí a diez años porque te va a dar una imagen completa de verdad de lo que era Caracas</i> "
5	Algún tipo de anécdota sobre este trabajo fotográfico	Leyendo el tarot para aprender mejor las interpretaciones o como ejercicio, a una de las personas a quien se lo leyo se tomó muy en serio la nterpretaciones e hizo exactamente lo que Sánchez le dijo.	Una de las leyendas fotográficas del país compartió con él unos de los vuelos en la producción de Caracas Cenital: Paolo Gasparini. En la exposición de Caracas Cenital en la Galería de Arte Nacional, tuvo que pedir que quitaran una de las fotos porque el sol le estaba cambiando el color.

Entrevistas estructuradas / Complemento de la matriz Comunicación-urbe

Preguntas específicas a Antolín Sánchez con respecto a su obra

Nº	Preguntas	Respuestas (Parfrasear al entrevistado con palabras claves)
1	¿Por qué separarse de una carrera científica para involucrarse dentro de una carrera humanística, específicamente dentro del oficio de fotógrafo?	A Sánchez le consumía demasiado tiempo el trabajo fotográfico. La carrera no era una decisión tomada con suficiente madurez. <i>"Además no le veía ningún sentido me dedico a la matemática y lo más que puedo hacer es ser profesor o continuar una especialización en otra área, y dije No, me dedico a la fotografía"</i>
2	Con respecto a la obra <i>Tarot-Caracas</i> ¿Cree usted en el tarot? ¿lee las cartas? ¿Por qué representar a Caracas a través de ellas?	Sánchez aprendió a leer las cartas para poder hacer la serie, entender el tarot y sus significados. El tarot fue el hilo narrativo para unir las fotos de Caracas que tenía ya sacadas a principios de los ochenta. Era una atracción comunicacional el uso de este juego. Podía unir la Pastora con el Este de Caracas. <i>"¿Qué es lo que une a estas imágenes? Una foto en la Pastora u otra en Chacaito, ¿qué las puede unir?, bueno es la ciudad pero no terminaba de encontrar una forma de armar un discurso sobre Caracas. Entonces en esos días conocí a un investigador de la comunicación de la teoría numérica que mencionó algo sobre el tarot"</i>
3	A pesar de tener más de una década, ¿Este estudio fotográfico sigue teniendo la misma relevancia social que la que tenía para finales de los 80? Luego de más de una década de haber sido creada, cree que <i>Tarot Caracas</i> sigue teniendo la misma vigencia que le adjudicó la crítica en ese momento?	Sánchez no sabe si la obra fue leída como él la veía; no sabe si sigue teniendo la misma relevancia, si es que alguna vez la tuvo. <i>"Una cosa es la intención que tengas tu como autor y otra la que termina percibiendo el público. No sé efectivamente si fue efectivo o no"</i>
4	Si tuviera que rehacer esa obra el día de hoy, ¿cuáles serían los cambios?	Según este fotógrafo tendría que hacer un focus group para poder ver que es lo que se piensa ahora qué son los valores caraqueños que representan a cada carta del tarot.

Entrevistas estructuradas / Complemento de la matriz Comunicación-urbe

Preguntas específicas a Nicola Rocco con respecto a su obra

Nº	Preguntas	Respuestas (Parfrasear al entrevistado con palabras claves)
1	¿Cómo fueron los primeros tiempos como fotógrafo? ¿Cuáles eran sus expectativas? Estaba definido por trabajar algún género en específico?	Rocco comenzó como el fotógrafo de las fiestas familiares de su familia. Su padre le regaló una cámara Minolta. Comenzó casualmente a trabajar como fotógrafo en el diario EL TIEMPO de Puerto La Cruz. El género con el que trabaja es la fotografía documental y la fotografía de teatro. <i>"De preferencia a mi me gusta hacer mucho hacer teatro, las entrevistas, la parte cultural; he hice hace mucho tiempo la ciudad"</i> (Acercas de lo que ha retratado como fotógrafo)
2	¿Por qué la escogencia del tipo de angulación cenital? ¿Fue una decisión tomada por usted o por la Fundación?	La Fundación de la Cultura Urbana necesitaba tener un banco de imágenes. Fue una decisión absoluta de la FCU y por eso se contrató a Rocco. Claro está que cada toma y encuadre dependieron de él. <i>"Básicamente tenía que ser aérea, se buscaba lo más cenital posible, Las limitaciones que me daba el mismo helicóptero me impedía hacerlas más cenital"</i> (Con respecto a la angulación cenital)
3	¿Es realmente reconocible Caracas desde todos los sectores a través de este tipo encuadre? ¿o podría pasar por cualquier ciudad en el mundo?	Para Rocco, sí es reconocible a pesar que la angulación sea cenital. <i>"La ciudad cambia mucho desde arriba pero no deja de tener elementos que te ubican en el espacio"</i> <i>"Siempre hay unos íconos y era algo muy importante de resaltar en el libro (hablando de su obra) los íconos, la Plaza Venezuela, los Estadios, la torre Polar, son cosas que tu desde abajo reconoces y desde arriba también"</i>

A partir de estas matrices, observaremos qué diferencias y semejanzas existen entre ambos autores, específicamente sus puntos de vista sobre la ciudad de Caracas.

El conjunto formado por las matrices (Comunicación-urbe, entrevistas), unido a los conceptos teóricos, son el soporte para el análisis de las obras.

CAPÍTULO IV: *El Tarot en la Ciudad Cenital*

*Cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo
de diferencias,
una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades
particulares la rellenan*
Italo Calvino

Análisis de las obras como objeto de estudio

Este capítulo analiza el proceso de creación fotográfica y comunicativa, sin caer en juicios estéticos con respecto a cada una de las obras, pues no es ese el objetivo de esta investigación. Se trata de explicar cómo la imaginación del actor fotográfico busca plasmar una idea –sea propia o transmitida al autor – que parte de un imaginario sobre la ciudad y cómo éste es representado en la fotografía, comunicando así una visión de la ciudad.

Ciertamente la ciudad está configurada por diferentes visiones y el actor fotográfico se ve obligado a jerarquizar qué aspecto de la ciudad le interesa. De esta forma, en esta investigación los actores fotográficos actúan sobre esos fragmentos de la ciudad buscándole un sentido para poder representarla. Como afirma María Elena Ramos (2002):

...el fotógrafo se planta frente al organismo vivo y también ante el objeto quieto, recolectables ambos para su imaginario en proceso. Contextualiza un detalle dentro de las inquietudes del humano de siempre (él y el otro, el amor, la comunicación...), pero también descontextualiza o actúa sobre las diferencias: indaga por respuestas individuales, vivencias intransferibles, características únicas de un objeto. (p. 68)

Cada una de las matrices presentadas anteriormente en la metodología de esta investigación nos ayuda a entender transversalmente las fotografías desde los puntos de vista que la matriz comunicación urbe puede tocar. De esta forma, podemos observar que cada imaginario representa Caracas y la hace comunicarse de forma distinta, usando a la fotografía como interfaz comunicativa entre el fotógrafo y su imaginario, y la ciudad y su representación.

En el caso de Sánchez, descubrimos una visión de la ciudad más crítica que pregunta hacia dónde vamos, que parte de un imaginario que conjuga su visión de la ciudad unida al simbolismo de las cartas del tarot. Por su parte, Rocco representa a Caracas a partir de una visión creada por la Fundación de la Cultura Urbana, a la que busca unir su propio imaginario, su experiencia vivencial de la ciudad.

Las visiones de cada actor fotográfico, pese a sus diferencias, se perciben en las obras, aquello que el autor siente como propio. Esta propiedad puede venir desde la carencia, sin embargo. La ciudad ha sido experimentada y observada por ambos y de allí puede construirse una obra fotográfica que represente la ciudad Caracas desde su imaginario personal.

Caracas como foco productor de contenidos fotográficos

Las ciudades alrededor del mundo son el centro de ideas, contenidos, experiencias. En ellas conviven un elevado número de personas que se mueven e interaccionan unas con otras, generando y creando nuevas

costumbres, valores y tradiciones que repercuten en el grueso del imaginario de sus habitantes.

Caracas, desde sus inicios como ciudad y más aun como capital de Venezuela, ha crecido tanto en población como en espacio urbano. El desarrollo de la ciudad, la migración del interior del país a la capital, el recibimiento de miles de extranjeros que llegaron desde diversas regiones de Europa y América Latina, la convivencia, el diálogo y el conflicto entre sus habitantes, ha ido conformando los rostros de esta ciudad y un imaginario a su alrededor.

A pesar de su crecimiento urbano y poblacional, Caracas es una ciudad desproporcionada espacialmente, sin reglas ni normativas claras y efectivas, lo cual crea una ciudad sin signos claros y homogéneos, pero con una carga simbólica que genera nuevas formas de pensamiento.

Esa carga simbólica se convierte en el nicho creador para muchos de los fotógrafos que trabajan la ciudad como tema y que buscan recrear su imagen sea a través de una fotografía mimética “copia fiel” de la ciudad, de su espacio; o desde una perspectiva simbólica, una fotografía que represente connotativamente los valores y costumbres propias del caraqueño.

Es a través de la imagen fotográfica que Caracas se convierte en ese conjunto de grafemas que comunican cómo es, cómo se mueve, cómo se caracteriza, cómo crece y se urbaniza, cómo es sencillamente su espacio urbano. La cotidianidad cobra forma en la obra fotográfica.

Caracas, como toda ciudad, como cualquier espacio social, asume los símbolos y señales que se ha ido construyendo a su alrededor con los años, esos con las cuales nos vamos identificando todos los días y con los que vamos construyendo el contenido de 'la ciudad de Caracas' en nuestra mente. Ese imaginario cobra cuerpo en la creación visual.

Cada ciudad tiene el sistema de señales que se merece ¿Qué otra explicación puede haber para ese comportamiento del conductor que se lanza desde la Redoma de Petare hasta el centro de la ciudad, por ejemplo, con la señal de cruce a la izquierda (o a la derecha) desde un cabo al otro del trayecto (Hernández Montoya en Hernández, 1992, p. 75)

Caracas asume la forma que nosotros, sus habitantes, le damos. Como muchas otras ciudades es un infinito caldo de cultivo para la creación; si se vive en ella, si se siente, si se sabe observarla, si se busca conocerla.

Es así, como en este trabajo estudiamos a dos fotógrafos que van más allá de la superficie de la polis, creando nuevas visiones de la misma, interpretándola y representándola.

Tarot-Caracas

También es necesario inventar la ciudad. Cercana a un río absurdo, esta aglomeración de aceros, asfaltos pretensazos y locuras, sólo es asimilable con un buen respaldo de sueños.

Adriano González León

Tarot-Caracas es una de las primeras obras de Antolín Sánchez. En ella el autor representa la ciudad de Caracas a través de un hilo narrativo unificador como son las cartas del Tarot. En esta obra el autor encarta, literalmente, una serie de 73 fotografías de Caracas en cartas del Tarot, dándole un valor simbólico a cada foto por el hecho de tener un nexo con los 78 arcanos que se encuentran representados en este juego de adivinación.

Sánchez comenzó a trabajar en esta serie a principios de la década de los ochenta del pasado siglo, mientras estudiaba la carrera de matemáticas en la Universidad Simón Bolívar. A pesar de no haber concluido estos estudios, la disciplina necesaria para enfrentar esta carrera científica, lo llevó a ser sumamente cuidadoso al realizar la serie fotográfica sobre el Tarot y la ciudad de Caracas, ya que debía considerar varios aspectos técnicos importantes para la realización de la obra: en primer lugar, las tomas verticales de las fotografías, el formato 6x6 de la cámara; y, por último, el montaje final que requería que el tamaño del soporte fotográfico diese la impresión de ser una carta.

En esta serie muestro a Caracas como un gran mosaico inspirado en el Tarot. Para producir cada carta estuve obligado a escoger apenas uno de las posibles interpretaciones correspondientes.

Consideré importante respetar la proporción vertical de las cartas y la escala de ampliación, considerando su condición de “naipe”: Cada imagen posee una escala de 20 x 11 cms. (Sánchez, www.analitica.com, 2003)

Esta serie se comenzó como consecuencia de varias fotografías individuales de Caracas que no poseían un hilo conductor, ya que el autor había comenzado hacer tomas de la ciudad por oficio y práctica de la técnica fotográfica, pero sin ningún objetivo final.

Posteriormente, el autor quería reunir estas fotos en una serie y la única idea que podía conectar narrativamente las fotografías era hacerlo a través del Tarot. La imaginación del autor y varias anécdotas con las cartas, se convirtieron en una idea seleccionada -concepto al que nos referimos en el marco teórico de esta investigación- que serviría para unir las fotos de Caracas con las cartas del juego adivinatorio, y de esta forma crear una serie fotográfica.

Yo hice una lectura sobre Caracas, básicamente, si quiero ser autocrítico, puedo decir que la escogencia del tarot fue por la falta de imaginación. No encontraba cómo registrar a la ciudad, cómo describirla; entonces allí tenía la mitad de la tarea hecha: “haz un tarot”. Entonces allí está la parte de ser creativo que tienes que hacer la lectura de qué representa cada carta para ti en la ciudad. (Sánchez, Entrevista personal, 2006)

En el tarot, cada carta tiene varios significados relacionados con los grandes arquetipos universales, debido a esto, los significados pueden ser solo sugerencias para dar flexibilidad a la interpretación icónica, pues: “El

conjunto de los significados de cada carta forma un universo semántico, rico en interpretación” (es.wikipedia.com, 2006)

Precisamente por ser un juego rico en interpretaciones, por la pluralidad de combinaciones y sentidos que el juego ofrece, el tarot no es simple. Esta ausencia de simplicidad es lo que el observador halla en la producción en el caso de *Tarot-Caracas*, pues su autor quería mostrar una ciudad llena de objetos-referentes simbólicos, mediante el enmarcado dentro de una carta del Tarot específica. La unión del objeto y el nombre de la carta representa la ciudad bajo una interpretación completamente subjetiva y con múltiples significados, desde el punto de vista del actor fotográfico.

Se fija como fecha para la inauguración de la exposición en la Galería México los meses finales de 1987. En ese momento, se presentan dudas sobre la capacidad simbólica de algunas imágenes y sobre el punto de vista técnico. Además, se comienza a pensar cómo sería el montaje de 78 fotografías enmarcadas como cartas del tarot.

Hubo decisiones técnicas importantes en el trabajo para enmarcarlo, primero era la relación vertical de las fotos...otra cosa importante era la escala, es decir, una carta es algo que se manipula y existe en la mano...entonces busque un tamaño que estuviera en el límite que no fuese excesivamente grande pero tampoco se me hiciese muy complicado, sobretodo para ciertos montajes. (Sánchez, Entrevista personal, 2006)

Después de varios intentos, Sánchez terminó optando por un formato de 20 cms. de alto x 11 de ancho, montando las fotografías lo más cerca posible una de otra.

La mejor forma de mostrar este trabajo, era obligando a las fotos a estar tan cerca que aunque tu las definías individualmente se creaba una especie de oposición entre la que esta arriba con la que estaba abajo y eso iba creando un poco el ritmo que se vive en las ciudades (Sánchez, Entrevista personal, 2006)



Antolín Sánchez. Tarot – Caracas. 1987.

De esta forma, se dio el primer montaje en la ya extinta Galería México de Caracas, en la cual se montaron 73 imágenes de las 78 cartas, excluyendo cinco cartas que rompían con la rigurosidad de producción fotográfica, tal y como la había concebido el autor desde el principio.

Caracas+Antolín Sánchez+Fotografía = *Tarot-Caracas*

Tarot-Caracas es una obra fotográfica compuesta, como ya hemos mencionado, por 73 imágenes en las cuales, Caracas es el tema fundamental. Hilada bajo los marcos del juego de cartas del tarot, esta serie constituye una visión personal que el actor fotográfico hace sobre los diferentes íconos caraqueños que logra engranar dentro de cada uno de los arquetipos del tarot, pues como explica C. G. Jung (1991), “el arquetipo es una posibilidad *a priori* de una forma de representación” (p.74), por lo tanto, la representación de Sánchez viene dada por su concepción de Caracas y del Tarot.

La obra muestra a un actor fotográfico que se está adentrando en la fotografía¹¹, que ve Caracas desde un punto de vista personal y los íconos de la ciudad que utiliza muestran la carga vivencial de lo que significa para él el espacio citadino, además de la carga connotativa que le otorga a la imagen con el uso de las cartas en el montaje del soporte fotográfico.

Las imágenes de Tarot-Caracas presentan en general un esquema simbólico de la ciudad. En ellas, la carga social y política de los contenidos tomados subjetivamente comunican la cotidianidad de Caracas, sus deficiencias y sus logros. Las imágenes toman los íconos típicos que representan a la ciudad. De esta forma van apareciendo: “el Helicoide y la inmensa zona de miseria que hay a su alrededor, una casa guzmancista en El Paraíso y luego solamente el terreno, concentraciones populares,

¹¹ *Tarot-Caracas* es la primera obra expuesta por Antolín Sánchez.

monumentos de Colina y Maragall, autorretratos, el titiritero de Luís Luksic y un estante con el busto de Bolívar, El Siervo de Dios y tres buhos, ente otros aspectos de su repertorio”. (Palenzuela, 2002, p.132)

La serie fotográfica presenta imágenes completamente desarrolladas en la producción creativa verticalmente, y transformadas, ya sea por la intervención del negativo, o por el uso del collage; ambas formas como métodos de postproducción o de ampliación de las exposiciones en soportes fotográficos en papel.

En cuanto a la estética fotográfica, el actor recrea y define su posición sobre la ciudad de forma intimista, incorporando en las imágenes elementos que escenifican o decoran lo que desea representar de ese imaginario caraqueño. Se transforma cada imagen en un símbolo con toques más de intervención estética y plástica, que fotográfica. Las imágenes comienzan su función connotativa luego de la toma, en la ampliación y en la intervención del negativo. La complejidad estética de la obra, ya sea por la toma, por la ampliación de la imagen o por la conjunción con los arquetipos del tarot, comunica de manera simbólica la ciudad Caracas.

“Esa diversidad estética aproxima más la serie a Caracas, ciudad marcada por una ausencia total de unidad y repleta de irritantes contradicciones”. (Sánchez, www.analitica.com, 2003)

Esta comunicación fotográfica y estética lleva implícito todo un proceso, que resulta más fácil de explicar si analizamos cómo algunas de las imágenes miméticas de esta serie, se convierten en imágenes simbólicas.

Tomemos como ejemplo dos imágenes de la serie de *Tarot-Caracas*: el ocho de bastos y el loco.

El ocho de bastos en las cartas del tarot pertenece a los arcanos menores y posee diversos significados, sea que esté la carta en estado adivinatorio central, como en estado adivinatorio opuesto (posición invertida). En el caso del estado adivinatorio central se dice que los significados tienen que ver con el dinamismo: movimiento, avances, velocidad, etc; todo aquel proceso dinámico que implique velocidad. Por su parte, el estado adivinatorio opuesto se interpreta como procesos lentos, o de discordia, tormentosos y de estancamiento.

En el caso de *Tarot-Caracas*, en *El ocho de bastos* está representado por el Helicoide junto a la zona de miseria que se encuentra a su alrededor. Si unimos lo que desea expresar el actor fotográfico de la ciudad junto con las imágenes tomadas y la carta del tarot, podemos interpretar que esta imagen del ocho de bastos representa aquellos procesos de estancamiento que se encuentran representados por algunas construcciones o edificios en Caracas y que mejor ejemplo que el Helicoide.



OCHO DE COPAS

Antolín Sánchez. *Ocho de Copas*, de la Serie *Tarot - Caracas*

La fotografía asume su sentido connotativo, al recordar las obras paralizadas que no llegaron a concluirse por haber nacido dentro del sistema dictatorial o del gobierno democrático de turno que hubiese incurrido en algún tipo de corrupción. La paralización de la obra encuentra en la carta del tarot la ampliación de su sentido más allá de su forma mimética arquitectónica, para comunicar una forma de rechazo o también los altos y bajos de los planes de desarrollo nacional.

Otro ejemplo que podemos analizar es la fotografía enmarcada dentro de la carta no numerada El Loco, en el juego adivinatorio del tarot. Esta carta puede significar aquellas características relacionadas con la locura, la inseguridad y la inmadurez; además se asocia con la juventud, el entusiasmo y las ideas fijas. En posición invertida, puede llegar a significar malas decisiones, falta de seguridad y apatía.

La imagen tomada por Sánchez muestra a una persona joven que se ha convertido en indigente. Esta imagen técnicamente asume un nuevo significado al quemar el negativo en la ampliación, con lo cual la persona que se ve en la imagen no tiene ninguna definición, es una simple silueta que mira hacia algún lugar de Caracas. Sánchez, crea una imagen que icónicamente es creíble, es verosímil; a través del conjunto de grafemas comunica esa indefinición del personaje hacia la ciudad y hacia sí mismo por el simple hecho de ser un indigente. Al enmarcar la imagen en la carta del Loco potencia el sentido de juventud, inmadurez, malas decisiones que pueden tomarse en esa época tan turbulenta de la vida humana y que puede

llevar a una vida al margen de la sociedad. Podríamos afirmar que Sánchez parte de ese imaginario colectivo, donde el indigente es simplemente un loco que deambula por las calles y autopistas de la ciudad, sin rumbo fijo.



Antolín Sánchez. *El Loco*, de la serie *Tarot – Caracas*, 1988 (Izquierda) y la carta original del Loco (*Le Mat*) en el *Le Tarot de Marseille*, 2006 (Derecha)

Los ejemplos ofrecen una visión de lo que esta obra de 73 imágenes ha podido plasmar sobre la ciudad: una metáfora fotográfica en donde los referentes trascienden el sentido denotativo, mimético, para entrar en el campo de la connotación, al simbolizar a través del tarot, una visión particular del actor fotográfico sobre la cotidianidad de Caracas en los años ochenta: una ciudad caótica donde conviven en armonía y en conflicto sus habitantes.



Antolín Sánchez. Parte de la serie *Tarot – Caracas*. 1988

Caracas Cenital

Caracas detestó el cuerpo que le había sido impuesto, pero jamás sintió nostalgia por el que había tenido.

Tomás Eloy Martínez

Caracas Cenital es la obra que Nicola Rocco realizó para la Fundación de la Cultura Urbana en la cual representa a la ciudad de Caracas, como lo dice su título, desde un encuadre cenital.

Esta obra fue realizada accidentalmente, tal cual, la carrera de su actor fotográfico. Rocco empezó como fotógrafo gracias a unos amigos que lo convencieron de llenar una solicitud para el diario *El Tiempo* de Puerto La Cruz. De esta misma forma se dio *Caracas Cenital*. Pasó de ser un banco de imágenes para la Fundación de la Cultura Urbana, a un libro editado por la fundación y patrocinado por Chevron Texaco. Tanto éxito han tenido estos dos accidentes, que Rocco es el encargado de los fotógrafos en el diario *El Universal* y el libro va por su segunda edición.

Esta serie comenzó como un proyecto de la Fundación de la Cultura Urbana para desarrollar un registro fotográfico de la ciudad. William Niño Araque contrató a Nicola Rocco para hacer tomas áreas de la ciudad de Caracas.

“Tener la suerte al lado tuyo es importante. Este es un proyecto que desarrolló la Fundación de la Cultura Urbana, que al principio no era un libro, tampoco era una exposición, era solamente un registro aéreo de la ciudad” (Rocco, Entrevista personal, 2006)

La recolección fotográfica de este proyecto fue realizada de forma digital –como toda obra que Rocco lleva haciendo desde el año 2000. Además tuvo una duración de un año de vuelos sobre la ciudad para poder lograr las tomas deseadas.

Fue durante la producción de esta serie fotográfica que la Fundación de la Cultura Urbana consiguió el patrocinio de Chevron Texaco para poder realizar el libro; a partir de esa noticia, varios de los colaboradores de los textos en *Caracas Cenital* acompañaron a Rocco mientras tomaba las fotografías. La producción por vuelo que Rocco le entregaba a la fundación, constaba de unas 130 imágenes editadas, aproximadamente.

Caracas Cenital es una serie de fotografías aéreas sobre la ciudad de Caracas expuestas en un soporte fotográfico que posee la cualidad de trascender en el tiempo, como lo es un libro; además la Fundación logró editar varios cd's para conservar las fotos digitalmente. Todos estos soportes fotográficos, más la exposición auspiciada por la Fundación de la Cultura Urbana y Chevron Texaco en la Galería de Arte Nacional (GAN), revelan que esta visión sobre Caracas tuvo un efecto sobre quienes la vieron o la compraron.

La angulación cenital ayuda a darle cohesión a la serie. En el libro, se presentan las diferentes zonas de la capital y sobre cada sector hay un ensayo escrito por Saskia Chapellín en donde se explica cómo se fue urbanizando la ciudad.

Caracas+Nicola Rocco +Fotografía = Caracas Cenital

Caracas Cenital es un libro donde se publican aproximadamente entre 600 a 800¹² imágenes en una angulación cenital de la Gran Caracas. El hilo narrativo de las imágenes es simplemente la ciudad. La división en sectores de la ciudad aunada a las explicaciones de una urbanista ofrece una visión de conjunto y justifica la forma de la edición.

De igual manera podemos decir que cada imagen fue escogida directamente por el actor fotográfico antes de ser entregada a la Fundación de la Cultura Urbana, institución que toma este proyecto visual tangible y lo convierte en un soporte fotográfico. Por lo tanto, la visión del actor fotográfico nunca se vio mermada por la institución que auspicia el trabajo. Esta visión, sin embargo, está determinada por el objetivo que busca realizar un mapa tridimensional de la ciudad.

En principio todas las imágenes de la obra son cenitales. Algunas, por el contrario, son tomas en picada. En cada una de ellas, el uso de íconos y de objetos referentes propios de la ciudad cobran especial importancia, pues las fotografías cumplen una función netamente denotativa, de ahí su importancia al momento de reconocer un lugar particular de la ciudad.

“Siempre hay unos íconos y era algo muy importante de resaltar en el libro (hablando de su obra) los íconos, la Plaza Venezuela, los Estadios, la torre Polar, son cosas que tu desde abajo reconoces y desde arriba también”
(Rocco, Entrevista personal, 2006)

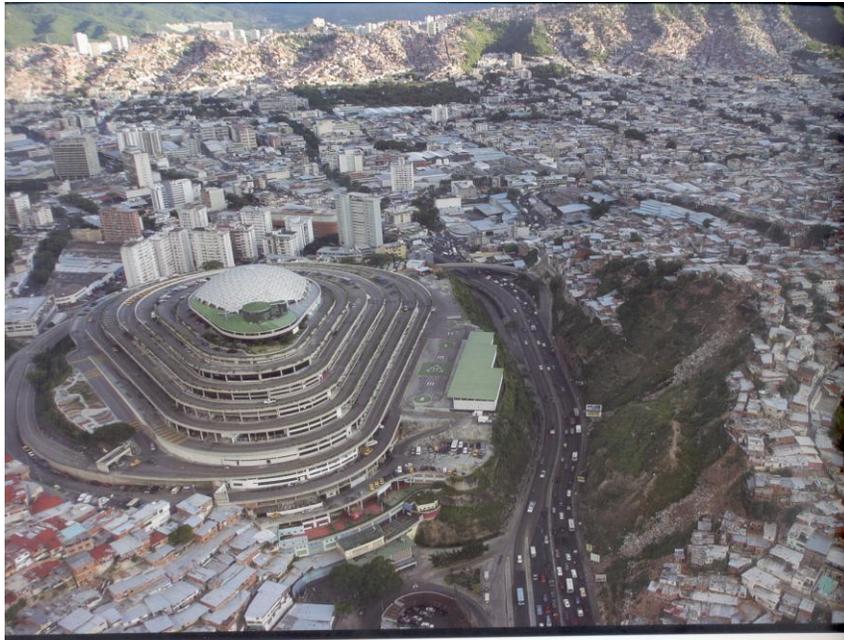
¹² Según Nicola Rocco, esa es la cantidad de fotografías que aparecen dentro del libro.

El actor ha tomado imágenes de fácil reconocimiento a partir de los íconos más representativos de la ciudad caraqueña, como podemos observar en las tomas de zonas como la Plaza Venezuela, los estadios de béisbol y fútbol de la Ciudad Universitaria, el ya fallecido Viaducto de La Guaira, Las torres del Silencio o El Obelisco de la Plaza Francia de Altamira. En esta obra las demás zonas pueden reconocerse o no dependiendo del ojo del observador y de su conocimiento de la ciudad. Por ejemplo, las barriadas caraqueñas si son tomadas en la imagen sin un referente icónico cercano que identifique la zona, su diferenciación de otras zonas semejantes resulta difícil dado el tipo de angulación. Sin embargo, no es del observador o sobre los conocimientos de los caraqueños sobre Caracas que pretende ahondar esta tesis.

La obra de Rocco busca, a partir de una idea propuesta, representar la contemporaneidad de Caracas su complejo urbanístico, con imágenes que comuniquen lo que se ve a simple vista. La unidad de grafemas va simplemente a comunicar lo denotado en la foto, la ciudad como espacio urbano: edificios, plazas, autopistas, casas, piscinas, zonas vegetales, centros comerciales, etc.



Nicola Rocco. *Plaza Venezuela y Gimnasio Cubierto de la Ciudad Universitaria* de la serie *Caracas Cenital*. 2005



154

Nicola Rocco. *El Helicoide* de la serie *Caracas Cenital*. 2005

La obra representa estéticamente a Caracas desde el punto de vista urbano, cómo se va expandiendo, hacia donde van las energías y actividades cotidianas, como se da “una interrelación de naturaleza y arquitectura que no es violenta sino muy compenetrada” (Entrevista William Niño Araque www.analitica.com, 2004). La urbanidad se ve representada por la visión del actor fotográfico y por las ideas propuestas por la institución encargada, la

obra representa una visión total y absoluta de la ciudad de Caracas en el presente contemporáneo, que a posteriori, parafraseando a Rocco servirá de referencia para dentro de unos años.

Las respuestas al sentido fotográfico

Con los ejemplos que dimos de ambas obras podemos decir que los modos de interactividad de la creación comienzan a darse a partir del imaginario de cada uno de los actores fotográficos, en relación con sus vivencias ciudadanas, para posteriormente, ya sea a través de ideas seleccionadas o nuevas¹³ se lleve a cabo una obra fotográfica.

La obra fotográfica cobra forma mediante unas estructuras tangibles (la cámara y los soportes fotográficos –la foto ampliada en papel fotográfico–), que median la comunicación entre el actor fotográfico y la ciudad, para representarla y dar su visión particular.

En el caso de ambas obras, la representación de la ciudad es identificable mediante los discursos que ambos actores fotográficos han generado, ya que el uso de signos y símbolos representativos de la ciudad hacen fácil su representación y reconocimiento de la urbanidad.

Las obras seleccionadas ¿Semejanzas y Diferencias?

Dentro de las entrevistas realizadas a los actores fotográficos y del estudio visual de algunas de las imágenes, tanto de *Tarot-Caracas* como de *Caracas Cenital*, encontramos una serie de semejanzas y diferencias que

¹³ En la Matriz Comunicación Urbe, se definen dos tipos de ideas dentro de la producción de la red mediática. Ambas ideas se encuentran en el imaginario del actor fotográfico y se dan por la interactividad de este con el mundo exterior. Las ideas puede ser nuevas o definidas y, a su vez, como se explico en el marco teórico estas pueden tener otras especificaciones como idea seleccionada, buscada, encargada, etc.

nos ratifican que la ciudad y las vivencias en ella pueden transmitirse a nivel creativo.

Para poder realizar el análisis de diferencias y semejanzas, dividiré éstas en cuatro temas generales: imaginario, producción de la obra, representación de la obra y comunicación de la misma.

Con respeto al imaginario de ambos podemos notar lo siguiente:

- Ambos actores fotográficos son autodidactas y estudiaron carreras científicas previamente antes de dedicarse a ser fotógrafos profesionales; esto proyecta a nivel fotográfico un entendimiento del espacio y de las perspectivas.
- Ven a Caracas como una ciudad caótica por la cantidad de gente que transita en ella, por las rutas personales que realiza cada caraqueño y por la topografía complicada de este valle que tanto posibilita el caos.
- En cuanto a las ideas para las obras, ambas son completamente distintas. Las visiones que cada uno tiene sobre lo que desea representar de Caracas son distintas, a pesar de que el imaginario personal y las vivencias como fotógrafos puedan ser parecidas, las representaciones urbanas son distintas, ya que uno desea representar desde una idea seleccionada por el mismo (Sánchez) y el otro debe representar

a partir de una idea propuesta (Rocco) que es limitada por otro ente editor (Fundación de la Cultura urbana)

En cuanto a la producción de las obras, podemos afirmar lo siguiente:

- *Tarot-Caracas* es una búsqueda intimista dentro del imaginario del actor fotográfico, el cual utiliza la simbología arquetípica del Tarot para hilar una narrativa en relación con la ciudad y con lo que él ve de ella. Por su parte, *Caracas Cenital* es una búsqueda limitada por una idea propuesta por otra entidad; sin embargo, su imaginario personal se deja colar a través de las técnicas fotográficas, en este caso, la angulación, los encuadres y la selección de las tomas.
- De la misma forma, el tiempo de producción de las obras, es distinto. Una búsqueda intimista en el imaginario caraqueño le toma a Sánchez un largo periodo, casi ocho años para realizar la obra; por su parte, el encargo de una base de imágenes que posteriormente se convierte en un libro que representa a Caracas, le lleva a Rocco un año de producción.

En cuanto a la representación de Caracas en cada obra, podemos afirmar que:

- Cada una de las obras posee una finalidad diferente, ya que parte de ideas distintas. La obra de Rocco pretende hacer referencia al espacio y la temporalidad de la ciudad; por su parte, Sánchez utiliza a la ciudad como discurso estético.
- La finalidad de la representación de Rocco convierte a *Caracas Cenital* en una obra documental, que, como el autor expresa, tenía que ser una mapa tridimensional de Caracas, en el cual era muy importante ubicar y resaltar los iconos urbanísticos caraqueños en las imágenes para que el espectador se viese ubicado. Por su parte, Sánchez no tiene una finalidad a priori con la obra, su intención es mostrar netamente un discurso estético sobre lo que él percibe como habitante de la ciudad, a pesar de que la obra posea una carga de contenido social explícita.
- Como expresamos en el marco teórico de esta investigación estamos de acuerdo en que los géneros fotográficos no son categorizables en términos absolutos; sin embargo, podríamos decir que en cuanto a géneros, estas dos obras son distintas. La obra de Rocco es documentalista y comercial, ya que describe a través de imágenes miméticas la ciudad y está

presentada bajo el uso comercial de la Fundación de la Cultura Urbana. En el caso de Sánchez, este autor utiliza el género artístico con tendencias a la fotografía social. Las técnicas fotográficas utilizadas y el uso del tarot potencia el sentido connotativo de la obra, trasciende el significado de los íconos de la ciudad, y crea nuevas interpretaciones que privilegian el contenido social de la representación.

Por último, con respecto a la comunicación de la obra:

- En el caso de la obra de Sánchez, el uso del tarot como hilo narrativo crea una dinámica comunicacional, ya que connota nuevos mensajes sobre la ciudad y representa o crea nuevos símbolos sobre signos e íconos sociales y arquitectónicos ya conocidos de esta polis. Sánchez deconstruye, parafraseando a Phillippe Dubois (1990), el realismo fotográfico a través de la técnica fotográfica o de los efectos perceptivos sobre el imaginario colectivo del espectador (23) al superponer negativos o sencillamente al darle un marco a la imagen y agregar el título de una carta del tarot. A diferencia de Sánchez, la obra de Rocco, no busca incitar o crear nuevos mensajes,

más bien representa a la ciudad de manera denotativa por esa perfección analógica de la cual habla Barthes.¹⁴

¹⁴ En el marco teórico de esta investigación, se explica el perfecto *analogon* del que habla Barthes, es la realidad mimetizada sin nada que interfiera dentro del proceso.

Conclusiones

De la presente investigación podemos concluir con las siguientes afirmaciones:

Según los objetivos presentados al inicio de la investigación:

- Caracas se puede visualizar desde cualquier punto de vista y llegar a ser representada, tanto de forma mimética, plasmando su análogo idéntico, como simbólicamente a través de nuevas connotaciones. Es reconocible si se usan los íconos y signos propios que la caracterizan e identifican y a partir de ellos se potencian los sentidos posibles, a partir de los saberes compartidos y representados en el imaginario social.
- El trabajo fotográfico en el que predomina el significado denotativo conlleva menos tiempo. El acto fotográfico de la connotación y la creación de nuevos significados rompiendo los paradigmas de los signos ya establecidos puede dilatarse en el tiempo, hasta encontrar los medios para realizar esta ruptura. En el caso de Antolín Sánchez los medios necesarios para alcanzar el rompimiento de paradigmas y crear nuevos símbolos fue la idea de unir imágenes fotográficas al juego del tarot.
- La obra de Nicola Rocco perdurará en el tiempo como referente espacio temporal. Se convertirá en una referencia histórica pero no será nunca una obra que emplee preceptos estéticos que la hagan

perdurar en el tiempo como arte. Es un *analogon* de la ciudad de Caracas en el año 2004 y eso es lo que representará de aquí a cien años.

- Generalizando, podemos notar que el actor fotográfico puede ampliar o limitar la capacidad de comunicar a través de la fotografía, dependiendo del sistema discursivo que escoja. Si la fotografía denota ese *analogon* perfecto, no existen nuevas interpretaciones por parte del espectador. Si el actor fotográfico escoge un sistema discursivo que potencie el significado connotativo de sus fotografías, se abren nuevas interpretaciones y con ello se amplían las posibilidades de comunicación. La connotación de una fotografía puede conducir la creación hacia el plano estético donde las interpretaciones se multiplican, con el riesgo de perder la comunicación. Cualquier tipo de comunicación que desee realizar el actor fotográfico deberá estar mediada por un sistema de signos o símbolos que permitan una recepción del mensaje en el espectador. Como afirma Phillipe Dubois (1986) “toda recepción necesita de un aprendizaje de los códigos de lectura” (p.31).
- Ambas obras, tanto la de Sánchez como la de Rocco, representan Caracas. *Tarot – Caracas*, desde un punto de vista más íntimo y detallista, tocando los valores y percepciones del caraqueño sobre la ciudad; y *Caracas – Cenital*, ahondando en la planificación de la ciudad como urbe, mostrando la arquitectura, las urbanizaciones y

barriadas de la periferia, junto a la vegetación que intenta crecer dentro de esta ciudad rodeada de concreto.

- La labor de ambos autores ha creado un referente para el estudio y la observación de la ciudad. Antolín Sánchez, en general, ha utilizado a la ciudad de Caracas como tema en la mayoría de su obra artística, lo que ratifica una valoración de ciudad que la convierte en casi un género fotográfico. Por su parte, la obra de Rocco, específicamente *Caracas – Cenital*, crea un legado tanto para la historia fotográfica de la ciudad, como para su estudio desde la perspectiva urbanística. Ambos actores promueven la conservación de un imaginario sobre la Caracas de finales del siglo XX y principios del XXI. Sus obras, por lo tanto, se convierten en una obra de gran referencia para historiadores de la ciudad como para cualquier otro público interesado en el tema.

Según mi experiencia personal:

- La investigación revaloriza la intención de escoger Caracas como tema de estudio, ya que a través de la búsqueda de información uno puede observar que la ciudad tiene elementos inagotables para la investigación de la ciudad en sí misma o de la ciudad y su comunicación.
- Cada uno de estos dos actores fotográficos comparten ciertas experiencias positivas sobre la ciudad, lo que los lleva a la escogencia del tema, a pesar de que ambos catalogan la ciudad como caótica.

Cada una de sus obras alcanza un legado estético que mitiga ese “pequeño detalle” del caos y la inestabilidad citadina.

- Tanto Sánchez como Rocco se asumen modernos tecnológicamente. Las cámaras digitales y las computadoras se adueñaron de su interés; el sentido romántico de la fotografía, la ampliación, el revelado de la imagen y la luz roja del cuarto oscuro se perdió para ellos. Agradecen la digitalización de las cámaras por la rapidez que implican sus procesos.

Según el aporte a nuevas investigaciones:

- Esta investigación lleva a nuevas preguntas desde el punto de vista del receptor de la imagen. Un estudio sobre la recepción de ambas obras puede ser abordado por nuevos tesisistas.
- De igual forma, cada una de las obras puede ser objeto de estudio, especialmente la obra de Antolín Sánchez, dada su riqueza simbólica.

Bibliografía

- Abreu, C. (1990) *La Fotografía Periodística: una aproximación histórica*. CONAC. Caracas.
- Aristóteles (1982) *Poética*. Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- Barthes, R. (1980) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. París.
- _____ (1982) *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación. París.
- Boulton, M. T. (1990) *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- Calvino, I. (1983) *Las Ciudades Invisibles*. Ediciones Minotauro, Barcelona.
- Comparato, D (1993) *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española IORTV. Madrid.
- Diccionario de Uso del Español Actual CLAVE (DUECLAVE) (2003) Ediciones SM, Madrid.
- Dorronsoro, J. (1999) *Álbum de Ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Fundación Museo de Bellas Artes. Caracas.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico: De la representación a la percepción*. Paidós Comunicación, Barcelona.

- Eurasquin, M. A. (1995) *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*. Editorial Síntesis. Madrid.
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- Fuenmayor, V. (1993) *La problemática de los géneros en la fotografía contemporánea*. Ponencia presentada en las II Jornadas Fotográficas de Mérida. Fundaimagen, Mérida. (Archivo de Josune Dorronsoro)
- Fundación para la Cultura Urbana (2005) *Caracas Cenital*. Critería Editorial C.A. Caracas.
- Hall, S. (Compilador) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE PUBLICATIONS LTD. London.
- Hernández, T. (Compilador) (1999) *Caracas en 20 afectos*. Fundación Museo Jacobo Borges. Caracas.
- Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y Servicios de Bibliotecas (IABNSB) (1978) *Orígenes de la Fotografía en Venezuela*. Caracas.
- Jung, C. (1991) *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Paidós. Barcelona.
- Mendoza, S. (Compiladora) (1995) *Así es Caracas*. Editorial Diagrama C.A. Caracas.
- Palenzuela, J. C. (2001) *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Caracas.
- Pasquali, A. (1970) *Comprender la comunicación*. Monte Avila Editores. Caracas.

- Ramos, M. E. (1999) *Fotociudad: estética urbana y lenguaje fotográfico*. CANTV. Caracas.
- Romero, A. (2005) *La gobernabilidad comunicativa de la ciudad: Caracas como tema*. Textos introductorios de la materia de la Escuela de Comunicación Social Identidad e Imagen Urbana.
- Ross, W. (1992) *Nuestro imaginario cultural*. Arthropos. Barcelona.
- Sontag, S.(1981) *Sobre la fotografía*. Edhasa. Barcelona.
- Wallis, B. (2001) *Arte después de la modernidad*. Akal Ediciones. Madrid.

Referencias Hemerográficas:

- Cadavid Álvarez, J P. (2003) *Generación de la opinión pública a partir de la fotografía periodística*. Revista Palabra Clave. Nº 9. Chile.
- Sánchez Capdequi, C. (1994) *La imaginación social. Aproximación teórica a la sociología de C. Castoriadis*. Revista Suplementos. N 42. Barcelona.
- Revista ExtraCámara (1996). Nº 6. CONAC. Caracas
- _____ . (1997). Nº 10. CONAC. Caracas.

Referencias On line:

- Archivos de Nicola Rocco y Antolín Sánchez en prensa:

Palenzuela, J. *Salon de Aragua*. (2000, Julio 24) de la World Wide

Web:

http://buscador.eluniversal.com/2000/07/24/cult_art_24370FF.shtml

Consultado el 29 de julio del 2006

Palenzuela, J. *Salon de Aragua*. (2000, Octubre 29) de la World Wide

Web:

http://buscador.eluniversal.com/2000/10/29/cult_art_24370FF.shtml

Consultado el 29 de julio del 2006.

Sánchez, A. *Dossier Tarot – Caracas y La Caída de Babilona*.

(2000, Julio, 24) de la World Wide Web:

<http://www.analitica.com/va/arte/dossier/4463407.asp> Consultado 15

de febrero del 2006

- Ponencia sobre los géneros fotográficos por Joaquín Perea: Perea, J.

Los generos fotograficos. De la World Wide Web:

<http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/fgeneros.htm> Consultado 01 de

Agosto del 2006

- Sobre el tarot:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Tarot> Consultado el 15 de septiembre del

2006.

Glosario de términos:

Antolín Sánchez: Fotógrafo caraqueño, nacido en 1958. Empezó en la fotografía antes de empezar a estudiar en la Universidad Simon Bolívar, donde se decidió a dejar la carrera de Matemáticas y dedicarse profesionalmente a la fotografía. Sus primeros dos trabajos *La Caída de Babilonia* (1987) y *Tarot – Caracas* (1988) son obras de gran importancia dentro del imaginario fotográfico caraqueño. Ha expuesto múltiples exposiciones a nivel nacional e internacional, tanto colectiva como individualmente. A sido ganador de numerosos premios entre ellos el Premio Nacional de Fotografía en el año 2000. Uno de los fotógrafos a estudiar en esta investigación con su obra *Tarot – Caracas*

Connotación: Significado connotativo al que poseen las imágenes o fotografías cuando se les da un significado personal e individual subjetivo que no figura dentro del significado universal y por lo tanto se opone a la denotación o significado objetivo.

Encuadre: Es el cuadro de visión que se puede ver a través visor de la cámara fotográfica. Un buen encuadre implica una buena composición ya que existen una serie de elementos dentro del encuadre dispuestos de tal forma que quedan dentro del cuadro

Denotación: Es el significado universal, el que una fotografía tiene para todos los conocedores de la imagen, sin que exista la más mínima discrepancia entre ellos. La denotación constituye en términos semióticos, el

verdadero significado análogo o mimético del hecho u objeto/referente presentado en la imagen

Foto: Imagen obtenida a través de una cámara fotográfica.

Imagen: Proviene del latín *imago* y se conoce como la representación visual de un objeto mediante técnicas diferentes de fotografía, pintura, video o diseño.

Kodachrome: Es la primera película fotográfica moderna a color. Esta fue introducida en 1935 y se basó en tres emulsiones coloreadas. *La mayoría de películas modernas a colores, exceptuando la Kodachrome, son basadas en tecnologías descubiertas por Agfacolor (como 'Agfacolor Neue') en 1936. (En esta nueva tecnología, los acopladores de color ya están incluidos en las capas de emulsión, en lugar de tener que ser cuidadosamente difuminadas durante el revelado.) La película instantánea a colores fue introducida por Polaroid en 1963.*

Mimesis: El concepto de mimesis corriente, descrito en la poética de Aristóteles, y derivado de Platón, excluye dos tipos de conducta que también son sujetos de imitación por parte del hombre: el deseo y la apropiación. En términos fotográficos, la mimesis es la copia exacta del momento/objeto en que se capturó la fotografía. Algunos dicen que la mimesis fotográfica es la copia exacta de la realidad.

Nicola Rocco: Fotógrafo caraqueño. Autodidacta, comenzó como fotógrafo en el periódico El Tiempo de Puerto La Cruz. De allí, continuó por

varios periódicos y agencias de noticias hasta llegar a su trabajo desde hace ocho años en el diario El Universal. Especialista en documentalismo y en fotografía de teatro. Ha ganado varios premios entre los que se destaca el Premio Nacional de Periodismo Mención Fotografía 2001. Dos años más tarde la fundación de la cultura urbana le propone llevar a cabo Caracas Cenital. Nicola Rocco es otro de los actores fotográficos a analizar dentro de esta investigación.

Periodismo fotográfico: Desde la aparición de la fotografía, ésta se usó para dejar constancia de cualquier hecho memorable en publicaciones escritas. Obtuvo una importancia considerable a partir los años 20 en adelante, cuando se crearon las agencias de noticias basadas en los reportajes fotográficos.

Representación: Construcción de una imagen, de un símbolo o de una imitación de algo.

Signo: Es todo lo que se refiere a otra cosa (referente) es la materia prima del pensamiento y por lo tanto de la comunicación.

Tarot: Es un juego de naipes que a menudo es usada como medio de predicción del futuro, situación actual del consultante o presente, y algunas veces, del pasado. El Tarot está compuesto por 78 cartas, divididas en arcanos mayores y menores. La palabra arcano proviene del latín *arcanum*, que significa misterio o secreto.

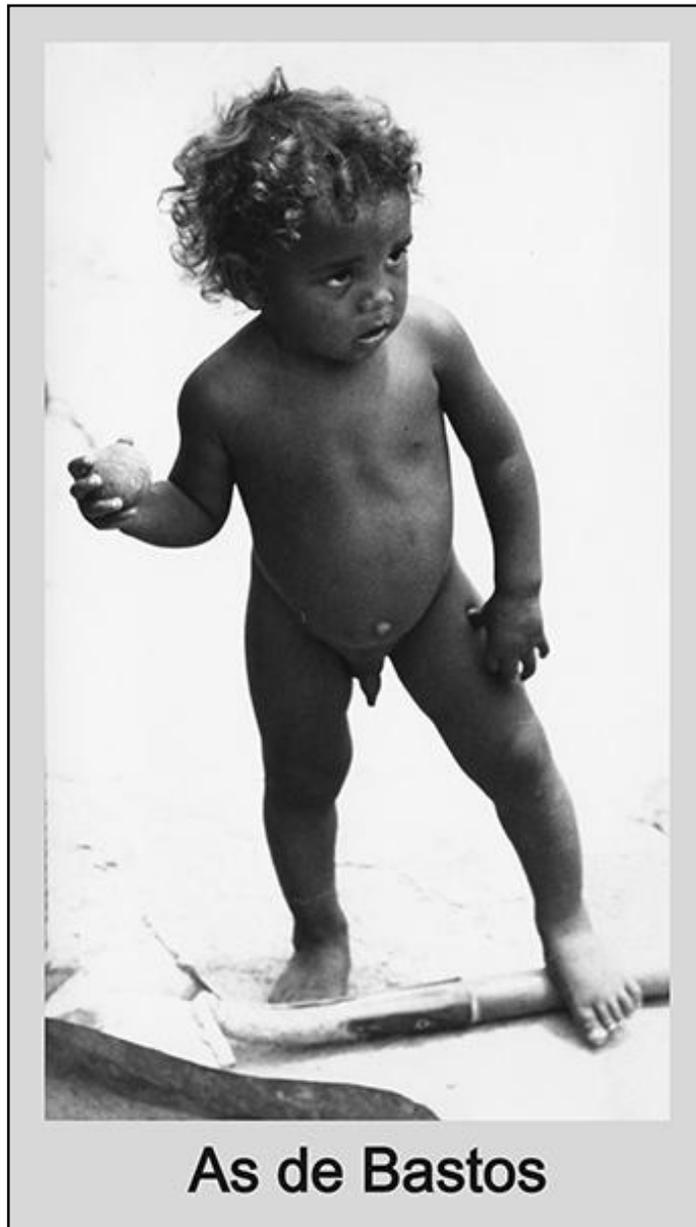
Urbano: Todo lo referente a la ciudad o lo que está en ella.

Anexos.

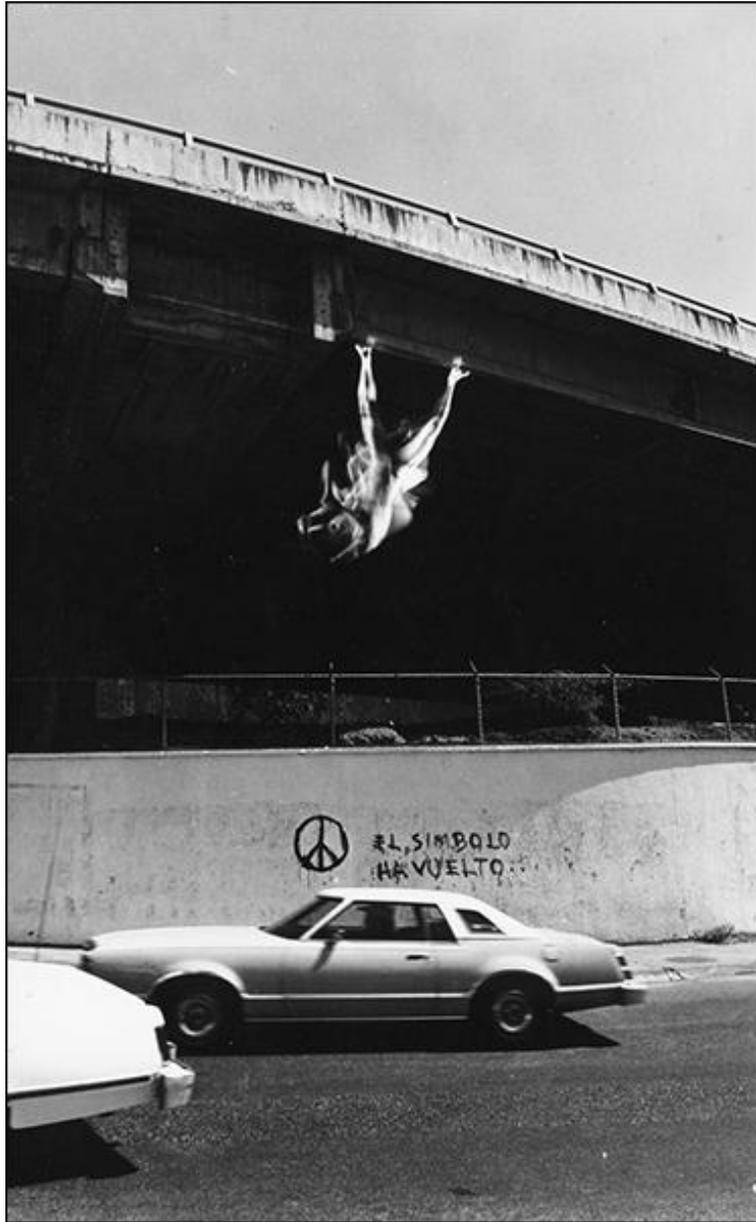
Más sobre *Tarot – Caracas*



Antolín Sánchez. *El Mago*. De la serie *Tarot – Caracas*, 1988.



Antolín Sánchez. *As de Bastos*. De la serie *Tarot-Caracas*. 1988.



Antolín Sánchez. *El Colgado*. De la serie *Tarot – Caracas*. 1988.

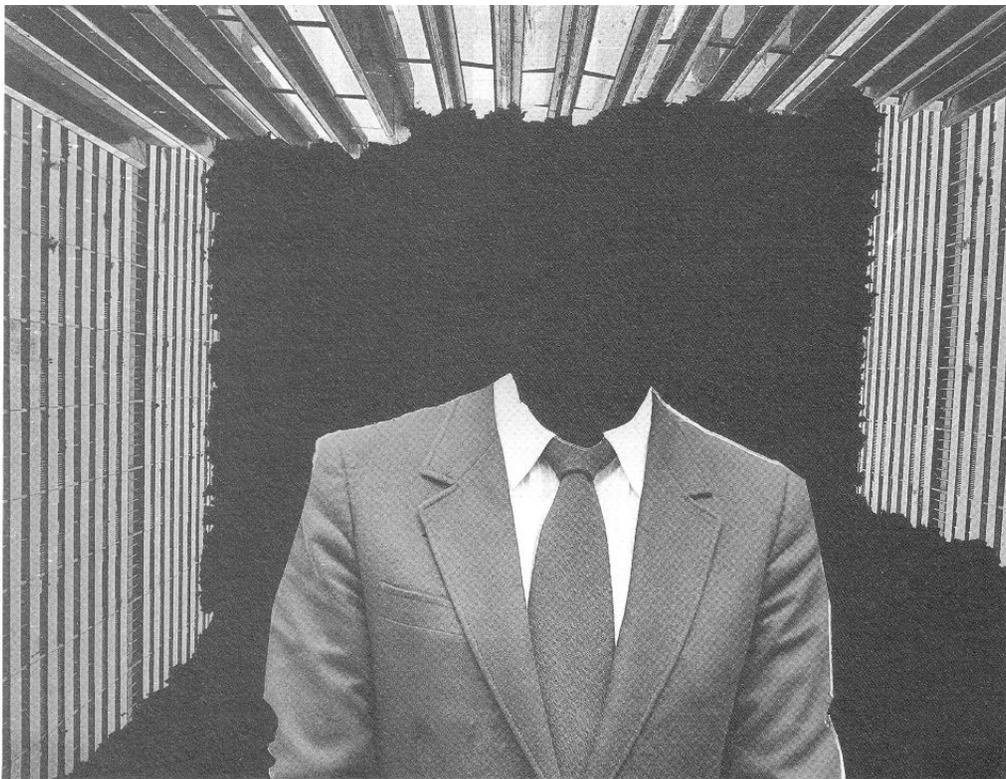


Antolín Sánchez. *La Emperatriz*. De la serie *Tarot- Caracas*. 1988



Antolín Sánchez. *As de Oros*. De la serie *Tarot-Caracas*. 1988

Más sobre Antolín Sánchez:

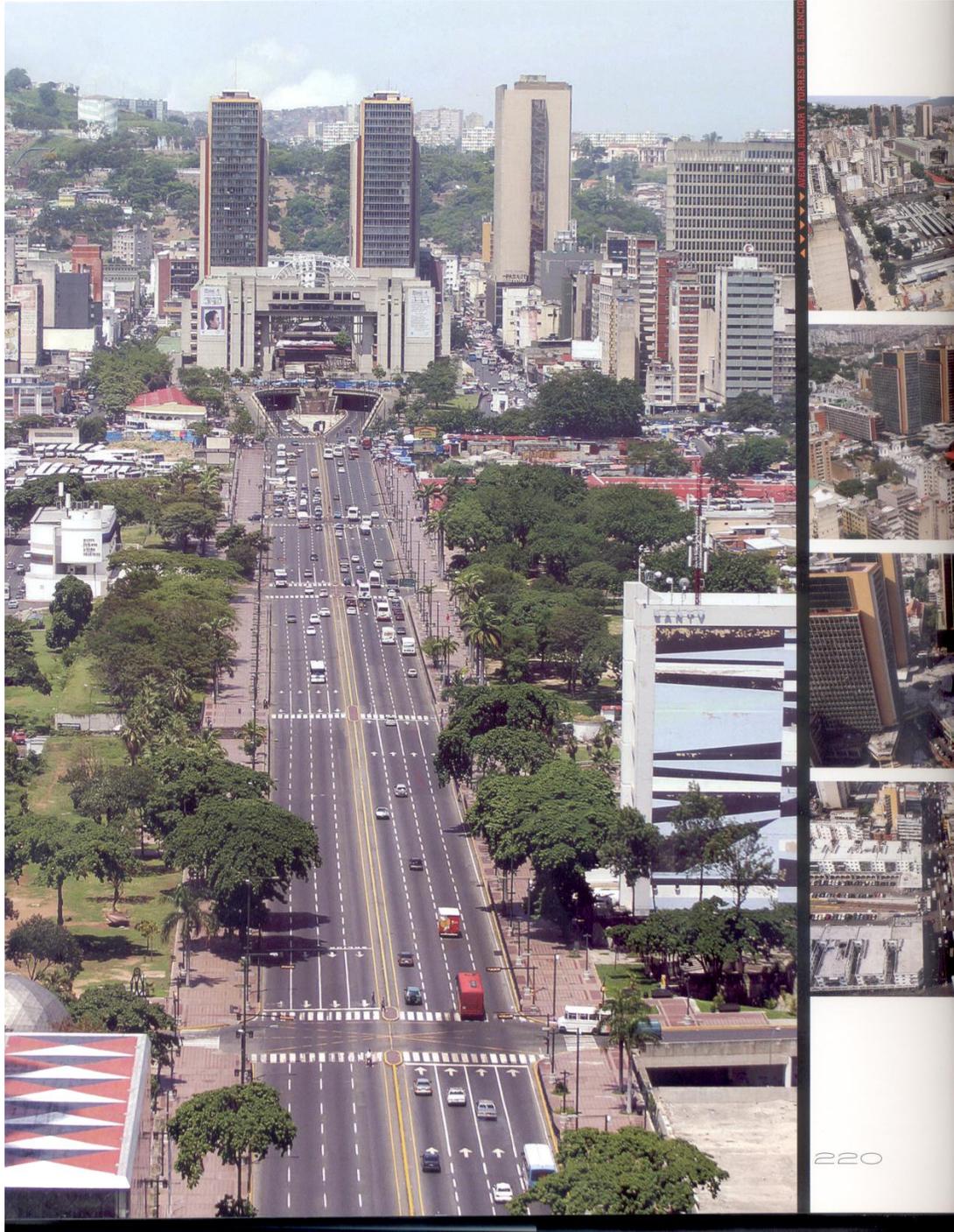


Antolín Sánchez. De la serie *La Caída de Babilonia*. 1987

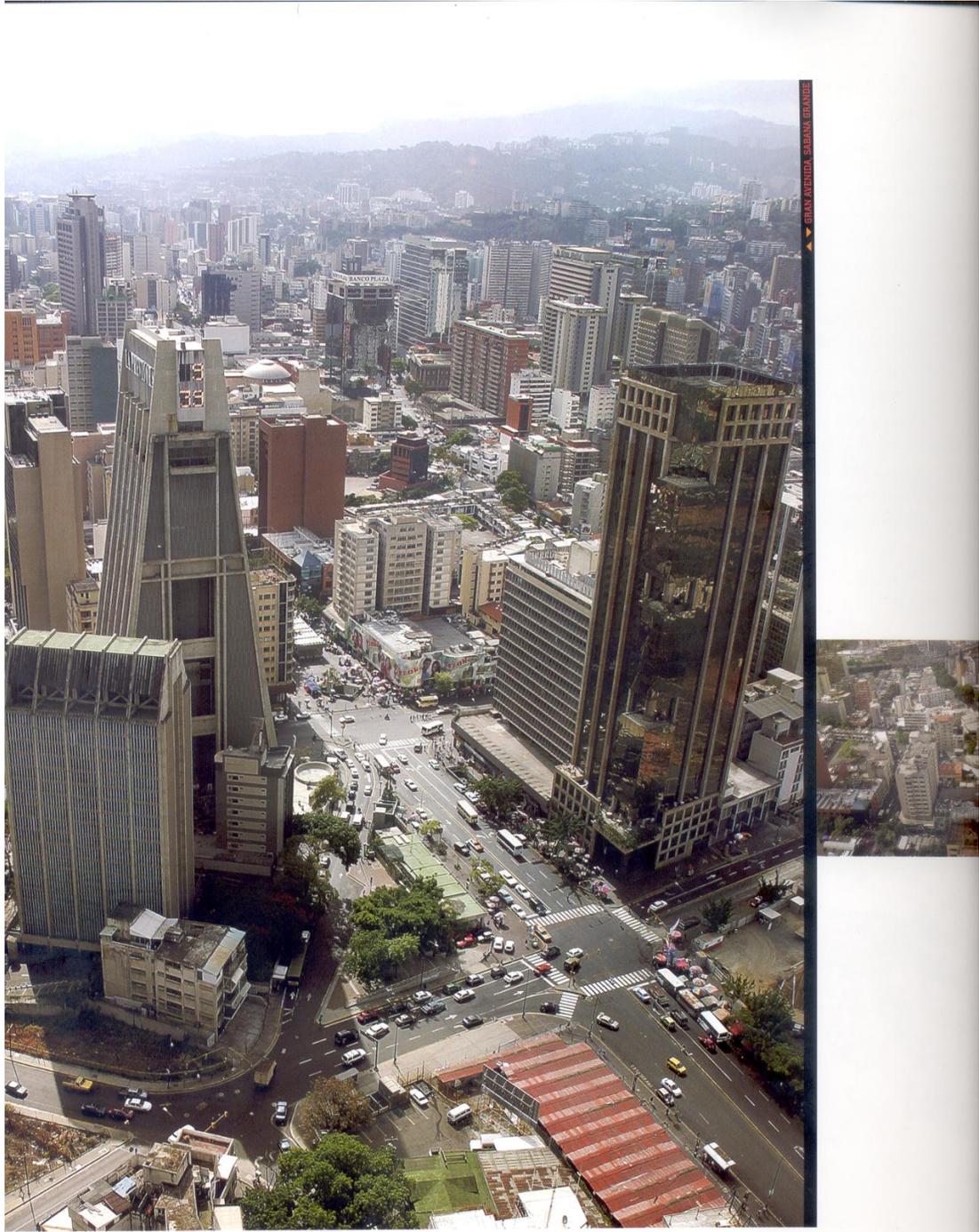


Antolín Sánchez. Paisajes Ontológicos. 1991

Más sobre *Caracas Cenital*:

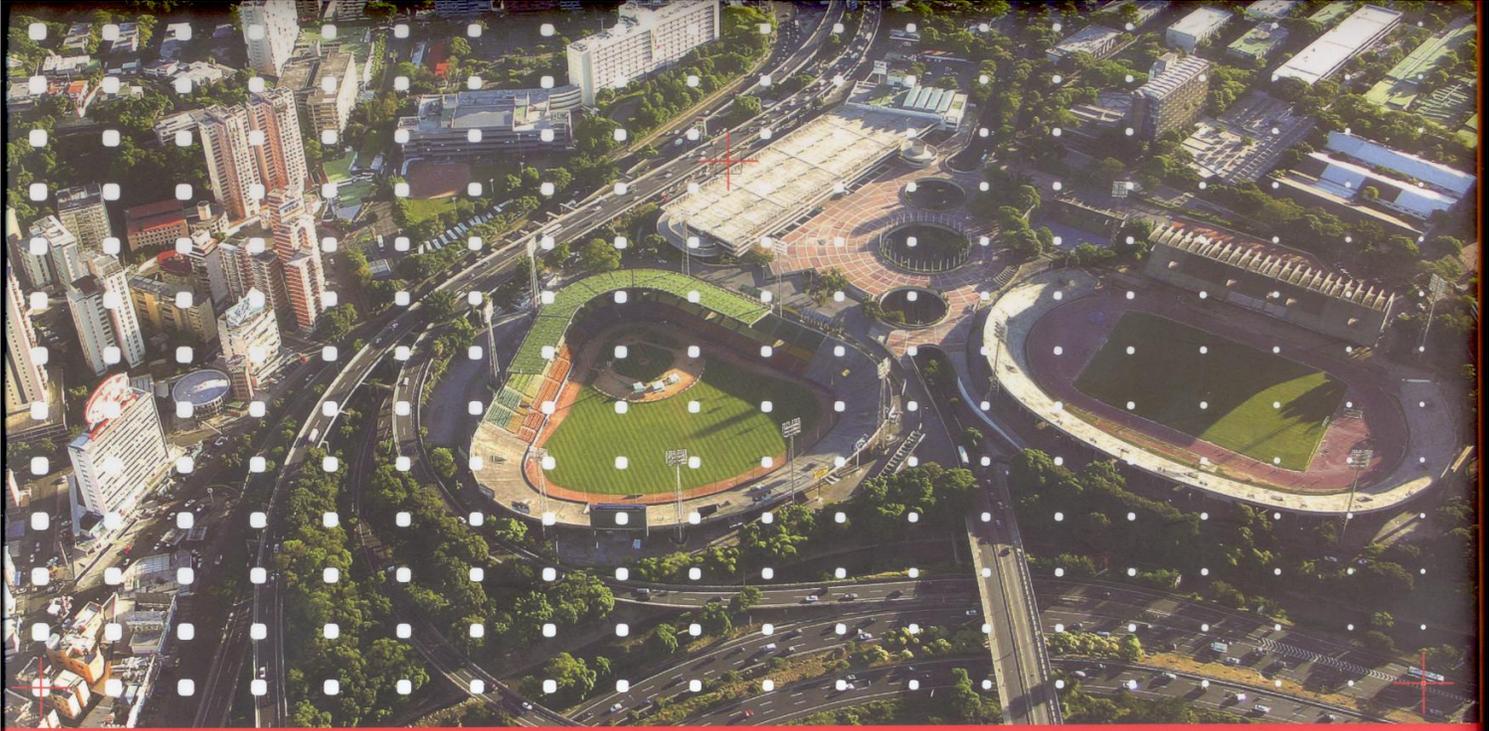


Nicola Rocco. *Av. Bolívar*. De la serie *Caracas Cenital*. 2004



114

Nicola Rocco. *Sabana Grande*. De la serie *Caracas Cenital*. 2004



Caracas CENTRAL

Nicola Rocco / Fundación de la Cultura Urbana. Portada del libro *Caracas Cenital*. 2004