



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE ARTES**

**LOS ESPACIOS SOLITARIOS COMO TEMA EN LA FOTOGRAFIA
VENEZOLANA.
DOS EJEMPLOS, DOS VISIONES EN LAS SERIES "ESPACIOS EN
OLVIDO". DE LUIS SALMERÓN Y "POR AQUELLA DESOLADA
PATRIA" DE VLADIMIR SERSA**

**Trabajo presentado como requisito para optar al Grado de Licenciado en
Artes Plásticas,**

Mención Artes Plásticas

**Autor: Miguel Zambrano
Tutor: Freddy Carreño**

CARACAS, junio 2012

INDICE	PAG.
AGRADECIMIENTO	
INDICE DE IMAGENES	I
RESUMEN	VI
INTRODUCCION	VIII
CAPITULO I. LENGUAJES DE LA FOTOGRAFIA	
I-1. Más allá de una mirada	1
I-2. ¿La fotografía arte o documentación social?	10
CAPITULO II. FOTOGRAFIA EN VENEZUELA	
II-1-1 De los orígenes a los tiempos de cambio	45
II-1-2 Lo documental de los años 60 y 70	59
II-1-3 Los nuevos aportes de los años 80	72
II-2.4 Códigos fotográficos	81
CAPITULO III. LOS ARTISTAS Y SU OBRA. DOS MOMENTOS, DOS VISIONES.	
III-1-1 Luis Salmerón	85
III-1-1.2 Creador de imágenes en una década.	87
III-1-1.3 "Espacios en Olvido"	89
III.1.2. Vladimir Sersa	98
III-1.2.1 Veinte años tras la huella de un país	100
III-1.2.2 "Por aquella desolada patria"	102
CONCLUSIONES	109

ANEXOS	116
BIBLIOHEMEROGRAFIA	120

AGRADECIMIENTO

*Al término de cualquier ciclo de vida
hay que hacer un alto en el camino,
observar ese trecho andado
y ver quienes estuvieron allí presentes.
En este caso, familiares, profesores de la
Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela
y compañeros de clases.
A todos ellos un sincero reconocimiento
por estar siempre allí, con un gesto de apoyo
y su confianza para el logro de la meta propuesta.
un saludo de gratitud a María Angélica García
por sus palabras y orientación en el mundo de la fotografía,
al profesor Freddy Carreño, tutor y guía de esta etapa final
por su paciencia en todo momento
paraculminar exitosamente este camino.
Para todos:*

MUCHAS GRACIAS

INDICE DE IMÁGENES

IMAGEN	TITULO-FUENTE	PAG. TESIS
1.	“Punto de vista desde la ventana en le gras” (Francia) 1827. Rosenblum Naomi <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm.</i>	5
2	“Boulevard Du Temple. Paris. Francia 1838. Rosemblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	6
3	“La puerta abierta”. 1841. Inglaterra. Rosemblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	9
4	“Los restos de las barricadas de la Revolución de 1848, Calle Real”, París”, 1849. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	13
5	“Valle de la Sombra de la Muerte”, 1855 Disponible http://viejas-fotos.blogspot.com/2010/04/la-guerra-de-crimea-por-r-fenton.html	14
6	” Ángulo interior del Fuerte taku”, China 1860. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	15
7	”Las bóvedas de Toba Lago Pirámide”, 1867 Nevada (USA).The amica library art museum images. Disponible en http://davidrumsey.com/amica/amico.html	17
8	“Muralla del Cañón de Chelle”, 1873, Arizona EEUU. The amica library art museum images. Disponible en http://davidrumsey.com/amica/amico.html	18
9	” Cañón Marble, Sbinumo Altar”, 1872, Arizona EEUU. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	18
10	“Cañón de Chelly”, Arizona EE: UU 1941. Housatonic Museum of art. Disponible en http://www.hcc.commnet.edu/artmuseum/anseladams/mtwilliamson.html	19
11	Monte Williamson, Sierra Nevada, California, 1945. Housatonic Museum of art. Disponible en http://www.hcc.commnet.edu/artmuseum/anseladams/mtwilliamson.html	19
12	“Rocasenltapuca” Brasil, 1870. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	21
13	“Rocas en el camino hacia la Muddan Mahal”, c. 1867 India. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	21

14	"Quebrada de Las Tamine", 1865 Suiza. Artwork images. Disponible en artnet.com.de.fr	23
15	Gustavo Le Gray. "Lleva sobre el agua", Mar Mediterráneo, 1856. Sea and sky photographs by Gustave Le Grey. Disponible en www.vam.ac.uk/.../s/gustave-le-grey-exhibition/	23
16	"Puente cerca del Monumento Rey", Alemania 1866. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en</i>	24
17	La primera helada de la Vida y el Paisaje en Norfolk Broads, c. 1885. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	24
18	"Estación del Parque, del Ferrocarril Oeste de Buenos Aires", c 1870-1880 Argentina. Tell, Verónica, <i>Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina</i> , Revista Critica Cultural Número 1, pág 158. disponible en www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040110.pdf	26
19	"Puente del Ferrocarril a la Ensenada" 1877 Buenos Aires, Argentina. Tell, Verónica, <i>Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina</i> , Revista Critica Cultural Número 1, pág 158. disponible en www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040110.pdf	27
20	"Incendio en Hamburgo", Alemania, 1842. Abreu, Carlos, <i>Fotografía periodística: Una aproximación histórica</i> , pág 62.	28
21	"Molinos incendiados en Oswego" (New York), 1853. Disponible en tp://isdipo-cosmovision.blogspot.com/2010/11/el-daguerrotipo-el-espejo-con-memoria.html	29
22	"La inundación del Ródano, en Avignon", 1856. Francia. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	30
23	"Guy de Cliffe, Warwickshire", Inglaterra, 1850, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	30
24	"La excavación para calle Tolosa". 1840, Francia. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	31
25	"Las Orillas del Sena en Sévres" 1851-1852. Francia. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	31
26	"Vista nocturna del Foro Romano", 1865-75, Italia. Rosenblum Naomi, <i>A World History of Photography. History of art. History of photography. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm</i>	32
27	"Close No. 75 High Street from Old Closes and Streets of Glasgow", 1868. Inglaterra. Glasgow University Library. Disponible en gla.ac.uk/about/accessibility	33

28	“Close n°61 Saltmarket” Glasgow entre 1868 y 187. Inglaterra. Glasgow University Library. Disponible en gla.ac.uk/about/accessibility	33
29	Moneda de la calle Valette et Panteón” 1925 Paris, Francia. Disponible en http://www.geh.org/fm/atget/htmlsrc .	35
30	“Callejón de los escuderos de Francia”, 1901, París, Francia Disponible en http://www.geh.org/fm/atget/htmlsrc .	35
31	“Palacio de Versalles” 1905 Paris, Francia. Disponible en http://www.geh.org/fm/atget/htmlsrc .	35
32	“Hotel Del Marques de Braque. de-Langranje”1901, Paris, Francia, Disponible en http://www.geh.org/fm/atget/htmlsrc	36
33	“Escaleras de Montmartre” 1935 Paris, Francia. Brassai - Artistas en Indexarte. Disponible en www.indexarte.com.ar/artistas/20/-brassai.htm	37
34	“Arco de Triunfo”. 1933 Paris, Francia. Brassai - Artistas en Indexarte. Disponible en www.indexarte.com.ar/artistas/20/-brassai.htm	38
35	“La rueda de la vida o la serpiente”, 1933, Paris, Francia. Brassai - Artistas en Indexarte. Disponible en www.indexarte.com.ar/artistas/20/-brassai.htm	38
36	“Cocina de los Burroughs” Condado de Hale, Alabama 1936. EEUU. CarbulArte: Walter Evans muestra el primer revés del sueño americano. Disponible en carbularte.blogspot.com/.../walter-evans-	39
37	“Cocina de los Burroughs” Condado de Hale, Alabama 1936. EEUU. Cuaderno. Disponible en www.scribd.com/doc/57390478/cuaderno	40
38	Curtis, James, <i>¿Qué nos dice la fotografía documental?</i> Disponible en www.iconofilia.com/biblioteca/quenosdice.pdf	40
39	“Hacienda Echezuría 1857” Caracas. Misle, Carlos E, <i>Venezuela S XIX en fotografía</i> , 1981, pág 33.	48
40	“Zona rural entre Estados Aragua y Guárico”. 1857. Misle, Carlos E, <i>Venezuela S XIX en fotografía</i> , 1981, pág.40.	49
41	“Venezuela” 1950. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág 28.	52
42	“Venezuela” 1960. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág.30.	52
43	“Lara”, 1940. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág. 24.	53
44	“Cementerio de la mesa de Esnujaque”, Trujillo 1948. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág.24	53
45	“Choza iluminada” Estado Bolívar 1940.Dorrnsoro, Josune <i>La luz, la belleza</i> , en Catalogo “ <i>Paisaje...espacio interior</i> ”, Museo de Bellas Artes 1991.	53
46	“Venezuela”. 1950. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág.45.	54
47	.”Gallera” Circa, 1950. <i>Miguel Acosta Saignes. Un fotógrafo de la venezolanidad</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía, 2009, pág.26.	55
48	“Redes” península de Araya, Estado Sucre 1949. <i>Miguel Acosta Saignes. Un fotógrafo de la venezolanidad</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía, 2009, pág.29.	56
49	“Pilón” Estado Barinas, 1953. <i>Miguel Acosta Saignes. Un fotógrafo de la venezolanidad</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía, 2009. .	56

50	"Neblina" Caracas, 1960. Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág.39.	57
51	"Antiguo camino de los españoles entre Caracas y La Guaira", 1960. <i>Promesa de Venezuela. Una selección fotográfica de Graziano Gasparini</i> . Ediciones de la Presidencia de la República, 1964, pág.14.	61
52	"Campanario colonial Iglesia Puerto Cumarebo", Estado Falcón, 1960. <i>Promesa de Venezuela. Una selección fotográfica de Graziano Gasparini</i> . Ediciones de la Presidencia de la República 1964, pág.16.	62
53	"Reflejos en piso mojado" Caracas 1967. Dorronsoro, Josune <i>La luz, la belleza</i> , en Catalogo " <i>Paisaje...espacio interior</i> ", Museo de Bellas Artes 1991.	63
54	"Parapara", Estado Guárico, 1977. "Alexis Pérez-Luna" Biblioteca de fotografía venezolana. Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela. 2006. Portafolio fotografía 17.	65
55	"Casa de Juan Crisóstomo "Paraguaná, Estado Falcón 1976. <i>Venezuela. Ricardo Armas</i> , Ministerio de Relaciones Exteriores, 1978, pág.45.	67
56	"Casa de Cruz María Salmerón", Manicuaire, Estado Sucre 1976. <i>Venezuela. Ricardo Armas</i> , Ministerio de Relaciones Exteriores, 1978, pág.72.	67
57	"Araya", Estado Sucre, 1976. <i>Venezuela. Ricardo Armas</i> , Ministerio de Relaciones Exteriores, 1978, pág.73	68
58	"Araya" Estado Sucre 1977. <i>Venezuela. Ricardo Armas</i> , Ministerio de Relaciones Exteriores, 1978, pág. 63	69
59	"Los Páramos se van quedando solos", Estado Mérida. 1971, Boulton, María T, <i>Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea</i> , 1990, pág.60.	69
60	"Araya" Estado Sucre 1978. Roberto Fontana, <i>La otra parte. Fotografías de Rodolfo Fontana</i> , pág.42.	70
61	"Muro" Carirubana, Paraguaná, Estado Falcón 1982. <i>Félix Molina. Paraguaná Herederos del viento y del sol</i> . Proyecto Centro Nacional de Fotografía.	73
62	"Charaima", Paraguaná, Estado Falcón, 1977. <i>Félix Molina. Paraguaná Herederos del viento y del sol</i> . Proyecto Centro Nacional de Fotografía.	74
63	"Teatro Municipal" 1988. Catálogo "3 fotógrafos de hoy", Museo de Bellas Artes, 1991	75
64	"Teatro Municipal" 1988. Catálogo "3 fotógrafos de hoy", Museo de Bellas Artes, 1991	75
65	"Bobures" Estado Zulia, 1985. Revista Encuadre No.34, enero-febrero 1992. Consejo Nacional de la Cultura. Portafolio pág.41.	76
66	"Araya" Estado Sucre, 1982. Revista Encuadre No.34, enero-febrero 1992. Consejo Nacional de la Cultura. Portafolio pág. 40.	76
67	"Arco de la federación" 1986. Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional	88
68	"Palacio legislativo" 1988. Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional.	91
69	"Iglesia Santa Capilla". 1989. Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional	93
70	"Plaza Caracas" 1989. Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional.	95

71	"Siquisique", Estado Lara. 1979. <i>Vladimir Sersa</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela. 2009, Portafolio fotografía 20.	101
72	'Urucure", Estado Lara. 1985. <i>Vladimir Sersa</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela. 2009. Portafolio Fotografía 5.	103
73	'RioCuchivero", Estado Bolívar. 1986. <i>Vladimir Sersa</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela. 2009. Portafolio fotografía 59.	105
74	"Timotes", Estado Mérida. 1986. <i>Vladimir Sersa</i> . Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela. 2009. Portafolio fotografía 17.	107

RESUMEN

El discurso fotográfico como actividad creadora del hombre, presenta una diversidad de temas, los cuales, pueden tener modificaciones en su concepción y elaboración conforme a los cambios propios que exige el paso del tiempo.

En un primer momento el retrato y el paisaje acaparan la atención del fotógrafo o creador de imágenes y cada quien le da un toque personal conforme a su visión de vida. Dentro del tema paisajista nos interesamos en los espacios solitarios como tema de la fotografía y para ello nos planteamos objetivos a cumplir en el desarrollo de la presente investigación.

El contenido de este proceso investigativo consta de tres capítulos. El primero aborda de una manera somera una especie de antecedentes del hecho fotográfico, resaltando en este caso, a aquellos fotógrafos que han hecho del espacio abierto o interior sin la presencia humana, su discurso visual, y le han imprimido su sello muy personal con lo cual han entrado en la historia de la fotografía mundial. Esto va desde el propio inicio de la fotografía hasta mediados de los años 30.

El segundo capítulo corresponde a la fotografía en Venezuela, que arranca desde su inicio en 1841 hasta la década de los 80, época en la cual hay una nueva visión de la fotografía en el país, que tiene su punto de ebullición con la exposición denominada “El Riesgo”, presentada en 1984 en Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas. También es importante esta década en cuanto al tema tratado, ya que el mismo fue objeto de reconocimiento por parte del CONAC, organismo del Estado que con el premio anual de fotografía “Luis Felipe Toro” reconoce la obra de fotógrafos que presentaron a concurso series fotográficas cuyo tema trataba los espacios solitarios.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de las series fotográficas “Espacios en olvido” y “Por aquella desolada tierra” de Luis Salmerón y Vladimir Sersa respectivamente, quienes exponen los mencionados trabajos en 1989. Salmerón lo hace en los espacios del CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) y Vladimir Sersa en el Museo de Bellas Artes en el marco del reconocimiento a los ganadores del IX premio Luis Felipe Toro, en el cual obtuvo la tercera categoría.

Las conclusiones al final de este trabajo nos permiten conocer el alcance de los objetivos planteados e inclusive asoman la posibilidad de ampliar a futuro el tema tratado, tomando en consideración lo realizado con posterioridad a la década del ochenta, que, aunque no es voluminoso, permite conocer el interés de algunos creadores de imágenes en seguir trabajando el espacio solitario desde dos visiones: la de la creación artística y la de toma de conciencia hacia aquellos espacios que están o tienden al abandono y a la soledad.

INTRODUCCION

La fotografía puede representar un acontecimiento familiar o social, un deseo inherente de trascendencia, o simplemente la afición a capturar visualmente aquello que interesa en cualquier instante. De un modo u otro se convierte en un documento que conforma parte del acervo histórico del transitar de la especie humana. Imagen y momento que se prestan a diversas interpretaciones conforme al contexto social y cultural del receptor.

En esta oportunidad nos llaman la atención aquellos espacios solitarios, ya sean lugares a los cuales aún no ha llegado el hombre, locaciones citadinas o de la provincia, en los cuales es notoria la ausencia humana. Al detallar la imagen observamos que allí hay una serie de elementos que conforman un discurso fotográfico, y es esta circunstancia la que nos interesa y de un modo u otro nos hace partícipes de ese instante que forma parte del pasado.

Este trabajo tiene como propósito una aproximación a la problemática a la cual se enfrenta el fotógrafo al momento de fijar su atención en ese espacio abandonado o desolado, que consigue en su incesante búsqueda para su labor creativa. El motivo que mueve al creador de la imagen, la propuesta que quiere manifestar al enfocar el lente hacia tal o cual espacio solitario, y la consecuencia o resultado de tal labor, son tópicos que se tornan interesantes en la medida en que podamos interpretar cada imagen dentro del contexto en el cual se mueve el artista.

No es mucho el material encontrado que se dedique a este tema en específico, si bien es cierto, que los catálogos de exposición consultados al respecto han sido una fuente muy ilustrativa e importante para la realización de esta investigación. Más allá de ello, esporádicas notas de prensa, entrevistas a los fotógrafos y algún comentario hallado en libros y revistas de fotografía, más sobre el fotógrafo en su contexto y como parte del desarrollo de la actividad

fotográfica como tal, que sobre el tema objeto de análisis.

Este trabajo no pretende abarcar todo un tratado sobre cómo ha sido manejado este tema específico dentro de la labor fotográfica. Sólo aspira a que la información hallada y analizada nos permita acercarnos a esa forma de ver y comprender la imagen de espacios sin presencia humana.

CAPITULO I LENGUAJES DE LA FOTOGRAFIA

I.1 Más allá de una mirada

Una imagen fotográfica produce en un primer momento cierta añoranza por un tiempo que ya no es, allí es atrapado un acontecimiento familiar o social, un espacio físico que se perpetua a través de un documento. Igualmente por medio de esa imagen podemos lograr acercarnos a esa manera de detallar, de percibir el entorno circundante de quien logra esa instantánea. Este trabajo nos introduce en ese objeto que, como memoria visual, nos aproxima a un instante convertido en huella gracias al ingenio de su creador y a un entorno que se prestó para ser capturado en un momento preciso.

Para esta ocasión nos interesa cierto tipo de imágenes: espacios solitarios, (exteriores o interiores) donde no hay presencia humana. Estas imágenes plasman un momento, una circunstancia y surgen de una simbiosis entre el fotógrafo y su objeto de atención *un intercambio entre dos cuerpos que se hallan en un mismo lugar (1)*, y como expresión técnica: *la fotografía en tanto que huella fotoquímica, sólo puede llevarse a cabo en virtud de un vínculo inicial con un referente material (2)*

El intercambio da como resultado (entre otros) ese *algo* que captó la mirada de quien buscaba plasmar sobre una superficie esa realidad circundante y que, con el transcurrir del tiempo se convierte en huella de ese momento.

Sobre ese hecho de captar la realidad por medio de una mirada, existen autores que tienen diversos puntos de vista. Susan Sontag (1933-2004 USA) señala: *La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma (3)*, mientras que la investigadora venezolana Sagrario Berti afirma: *Cualquier fotografía destaca “algo” que, tal vez, se ha sacado de la indiferencia de su cotidianidad, siempre una fotografía hace notar una situación, es un subrayado que transcribe la mirada del fotógrafo(4)*.

((1) Klauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Pág. 25.

(2) Klauss, Rosalind, *ibídem*, pág 82.

Estas dos proposiciones antes mencionadas nos acercan hacia una manera particular de ver del fotógrafo que se manifiesta al momento de crear tal o cual imagen. Si nos preguntamos cuál es la motivación de ese acto de creación, nos pondríamos en la misma situación que tuvo algún día Roland Barthes: *¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? ¿Cómo leemos una fotografía? ¿Qué percibimos?*⁽⁵⁾ Y su correspondiente respuesta: *Por definición, la esencia en sí, lo real literal.* (6).

La respuesta que consiguió Barthes coincide con la que expone el profesor Carlos Abreu: *desde sus comienzos, el carácter fundamental de la fotografía se basaba, ante todo, en la fidelidad documental de la imagen en la captación de la realidad* (7).

Estas afirmaciones ya descritas nos llevan a formularnos dos premisas que parecen conjugar el *leit motiv* del hecho fotográfico: por un lado el objetivo básico que se plantea el creador de la imagen: atrapar la realidad, y por el otro la forma de mirar o su visión particular sobre esa realidad. Esta situación ha hecho surgir progresivamente un cúmulo de posiciones diversas que oscilando entre lo científico y lo humanístico -sin perder de vista lo sentimental y místico por decirlo de alguna manera-, han conformando un cuerpo de ideas y conceptos que enmarcan a la fotografía dentro de ciertos parámetros para su análisis y comprensión.

Nos interesa conocer si estas premisas estaban presentes en los primeros creadores de la imagen o si hubo otro asunto que los llevó a tal descubrimiento.

Sin perdernos en los vericuetos cronológicos podemos someramente conocer esos inventores que hicieron posible el hecho fotográfico.

3) Sontag, Susan, *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, pág. 135.

(4) Berti, Sagrario, *La mirada en el espacio fotográfico* (1989). Tomado de Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. pág. 304.

(5) Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. El mensaje fotográfico*.

(6) Barthes, Roland, *Ibidem*.

(7) Abreu, Carlos, *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*, pág. 60.

Todo comienza en 1839

Joseph-Nicéphore Niépce (1765–1833), científico francés logra fijar una imagen sobre una superficie mediante el proceso denominado heliografía. (Técnica antigua de impresión cuyo origen es el negativo y su sustento la placa de cobre, transferido en prensa). Es así como en el año 1827 realiza la primera fotografía que se conoce, la cual tituló *Punto de vista desde la ventana en le Gras (Francia)*. (Imagen 1).

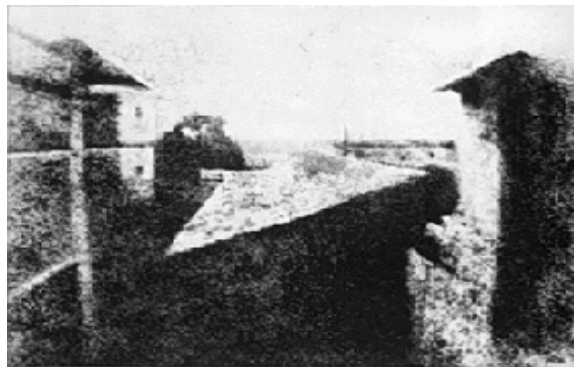


Imagen1 Joseph N. Niepce “Punto de vista desde la ventana en le gras” (Francia) 1827.

Podríamos decir que este *punto de vista* se refiere a esa visión de la naturaleza que deseaba obtener, tal como lo señala el propio Niepce: *He logrado obtener una imagen de la naturaleza (point de vue) tan buena como podía desear* (8). Al respecto señala Rosalind Krauss:

la palabra “vista” remite a una concepción del autor en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular. (9)

Cabe señalar la descripción que de esta imagen hace Geoffrey Batchen y que refuerza lo escrito por Niépce:

(...) su tema general y la composición simétrica confirman al menos el interés declarado de Niépce por captar vistas de paisajes. La imagen queda encuadrada a la izquierda por el piso superior de su palomar y a la derecha por

(8) Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 126.

(9) Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* pag.47.

un ala del edificio. En el centro se ve el tejado inclinado de un granero, sobre el cual se alza la copa de un peral. (10)

Al mismo tiempo que Niépce daba a conocer su creación, otro inventor, pintor y empresario teatral también oriundo de Francia, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851), andaba en esos mismos menesteres (fijar una imagen sobre una superficie) y es así como inventa el daguerrotipo (proceso por el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata), el cual presenta ante la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Un año antes (1838), había realizado una serie de vistas que lleva por título: “Boulevard Du Temple en Paris”, y ésta es reconocida como la primera foto en la que aparece un ser humano (Imagen 2).



Imagen 2. Louis-J .Mandé Daguerre. “Boulevard Du Temple”. Paris. Francia 1838.

Hay que hacer la salvedad de que, debido a que ese invento hasta ese momento comenzaba a perfeccionarse, el tiempo de exposición era prolongado para que la imagen pudiera fijarse totalmente, y en ese intervalo de tiempo, pudo haber transeúntes y otras circunstancias que sucedieron y por no permanecer inmóviles frente al objetivo no pudieron ser inmortalizados en dicha imagen. Samuel Morse confirma tal afirmación:

(10) batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 126.

Los objetos que se mueven no quedan impresos. El boulevard, tan lleno de una muchedumbre móvil de paseantes y carruajes, estaba perfectamente solitario, salvo un individuo que le estaban limpiando las botas. Los pies, por supuesto, permanecieron (11).

Ahora bien ambas fotografías parecen cumplir con la primera premisa: son imágenes del entorno inmediato; de la naturaleza misma. En segundo término cada una de ellas parece tener un enfoque particular de cada autor: ambas, casualmente tomadas desde una ventana, reflejan un momento (paisaje conformado por elementos arquitectónicos) y una circunstancia (paseo solitario con un solo personaje).

La naturaleza se convertía así en algo atractivo para aquellos creadores de oficios, ya fueran pintores o fotógrafos (como es nuestro caso) y les daba oportunidad de plasmar su particular visión de la misma. Con respecto a esto, los autores Charles Rosen y Henri Zerner escriben:

Se veía en la naturaleza algo impregnado de emoción y al mismo tiempo distante, la distancia liberaba a los sentidos de las distorsiones del momento concreto y hacía que la significación de la obra tuviera un alcance general, universal inclusive (12).

También es interesante traer a colación lo planteado por el reverendo William Gilpin, que aduce: *La naturaleza nos proporciona el material del paisaje,...pero nos deja rehacerlo en forma de imágenes, de acuerdo con el impulso de nuestra imaginación(13).*

Coincidentalmente ambas fotografías fueron realizadas desde una ventana. Con respecto a esto Hugh Honour señala:

El paisaje contemplado desde la ventana es otro motivo de comienzos del XIX. Cuadros como la perspectiva de los jardines... o las vistas de las afueras desde la buhardilla, estuvieron determinados por las circunstancias peculiares de los artistas, siendo por ello efectos absorbentamente individuales, personales, del espíritu y la vista. Al ofrecer un marco <accidental>, la abertura artificial en la pared favorecía al pintor que deseaba abolir la estructura artificialmente natural del paisaje tradicional y representar un segmento del continuo natural literalmente desde su personal punto de vista (14).

(11) Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 135.

(12) Rosen Charles y Zerner Henri, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, pág.66.

(13) Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 78.

(14) Honour, Hugh, *El Romanticismo*, pág.111.

Los criterios antes descritos (Rosen, Zerner, Gilpin y Honour) afianzan la idea primaria de ambos fotógrafos: capturar la realidad tal cual, y a su vez nos sitúan en una época en la cual el romanticismo se había apoderado del arte y la cultura en Europa.

Frente a un racionalismo visto como única vía para comprender el mundo; surgía una vuelta a la naturaleza, a un enaltecimiento de la emoción y el sentimiento. Una manifiesta exaltación de la individualidad a través de sus sentidos, intuición y visión caracterizaba al artista del momento.

¿Podríamos afirmar que ambos fotógrafos: Niépce y Daguerre estaban imbuidos de ese espíritu romántico?

Otras fuentes consultadas sobre el tema, asoman otra posibilidad, como por ejemplo lo planteado por Geoffrey Batchen: (...) *verdaderamente, es como si cualquier imagen disponible sirviera. Lo que le importaba a Niépce era el procedimiento de reproducción, no el tema* (15) O también lo que manifiesta Naomi Roseblum:

Estos primeros investigadores tenían tanto a la publicidad que se trató de excluir a un público curioso de tomar nota de sus esfuerzos. Esta fue una de las razones por las cuales se ha buscado un 'escondite'. Además, su trabajo era más fácil si se podía llevar a cabo cerca del laboratorio, más precisamente, el laboratorio fue lo que hizo posible en primer lugar el inicio de la fotografía (16).

Estas dos opiniones precedentes nos colocan frente a lo racional y práctico del ser humano y nos acercan al positivismo, corriente filosófica cuyos postulados se basa en el conocimiento proveniente de la experiencia cotidiana, en otras palabras; la ciencia como guía del hombre y como consecuencia sólo es válido el razonamiento científico. Tanto Niépce como Daguerre (inventores al fin y al cabo) parten de la idea de que, a través de ese binomio ensayo-error que conforma el proceso científico, logran concebir la forma definitiva de eso que les rondaba en su mente creadora.

(15) Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 122.

(16) Roseblum, Naomi, *A World History of Photography*, pág 24.

Nos podríamos preguntar ¿qué pasaba más allá de las fronteras francesas en cuanto a la magia de la fotografía que ya se hacía sentir en una sociedad que rápidamente la aceptaba? Pues bien, en la cercana Inglaterra encontramos a William H. Fox Talbot (1800-1877), científico y filólogo, quien es considerado el pionero de imágenes fotográficas, inventa el calotipo, procedimiento basado en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que tras ser expuesto a la luz era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado con hiposulfito sódico.

En el año 1841 publica un libro titulado "El Lápiz de la Naturaleza", concebido como una lección de cosas sobre las maravillas y las posibilidades de la fotografía⁽¹⁷⁾. Allí hace mención sobre su fotografía titulada *La puerta abierta* realizada en 1844, en la cual señala: "El ojo de un pintor ve algo donde la gente común no ve nada notable" (Imagen 3)



Imagen 3. William H. Fox Talbot. "La puerta abierta". 1841. Inglaterra.

Esta imagen de Talbot nos presenta un ambiente cotidiano en el cual no se vislumbran ningún personaje, pero en este caso, la composición de todos sus elementos, pareciera decir que ese *algo*, está presente, ¿se percibe allí de un modo u otro alguna presencia humana? Esto nos acerca hacia otra visión particular de un creador fotográfico: destacar aquello que permanece latente y que de un modo u otro es captado por el receptor de la imagen.

(17) Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pag.31.

El mismo Talbot lo confirma con su expresión *notable* y tal circunstancia nos acerca a las ideas expuestas por Sontag y Berti respectivamente.

Un documento y muchas lecturas.

Ahora bien, ¿cómo podemos entender esa actitud de los tres fotógrafos nombrados por plasmar una imagen sobre una superficie?

¿Todos querían dejar una vista precisa de un momento que ya no es? ¿Querían destacar su ingenio frente a la sociedad de su época? ¿Deseaban acaso que sus descubrimientos fuesen vistos y catalogados como obra de arte? Si nos adentramos en los vericuetos filosóficos de la propia existencia humana, ¿podríamos pensar que allí está inmerso ese deseo inherente de trascendencia? O ¿como consecuencia de esa inherente búsqueda del hombre y gracias a su constancia nace la fotografía en el momento justo de la historia?

Cada uno de estos creadores desde su ángulo particular de captar y entender su entorno: Niépce inventor y soñador, Daguerre en el vaivén entre el espectáculo y lo lucrativo, y Talbot con su interés por el arte y la literatura, colocaron la piedra angular de lo que sería una nueva conciencia de la imagen y su repercusión en la sociedad y cómo con el transcurrir del tiempo, la misma se convierte en el eje primordial de la comunicación en todo el orbe. No podemos dejar de mencionar acerca de esa parte intangible e inherente a la capacidad humana de concebir sus realizaciones, eso “otro” que motiva sus actos y los hace trascender más allá de su perspectiva terrenal.

Deseo de permanencia como acota Roland Barthes: *Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez; la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente* (18).

O constante recuerdo, como lo deja entrever Batchen (...) *cualquier posible representación surge de un perenne deseo de crear una imagen que venga a sustituir una futura pérdida* (19).

(18) Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, pág 31.

(19) Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 16

Esa especie de magia o chispa divina (sin pretender involucrarnos en lo religioso) que lo diferencia de toda criatura viviente y que le permite extraer de lo cotidiano, de la propia dinámica de la vida, un instante irrepetible que en ese lenguaje particular de creación lo transmite a sus semejantes, tal como lo recalca William Talbot:

La más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser encadenado por los hechizos de nuestra magia natural y puede ser fijada para siempre en la posición que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante(20).

El hombre a través de una cámara oscura descubre su entorno con una mirada particular y con eso abre un abanico de posibilidades para interpretar ese hecho fotográfico, que oscila entre fundamentos filosóficos, tal como plantea Reese Jenkins:

Significativamente algunos de los pioneros de la fotografía se situaban simultáneamente en el campo romántico y en el positivista (...) Los científicos positivistas eran empiristas en los métodos de adquisición de conocimiento, pero a menudo fueron incapaces de liberarse de sus visiones románticas de la naturaleza... Por consiguiente, la fotografía nació en el contexto de la adoración virtual y romántica de la naturaleza. Al mismo tiempo los registros fotográficos se convierten en el arquetipo del registro detallado y objetivo de los positivistas(21).

Que llega a convertirse en un indicio:

La fotografía restituye sobre una superficie continua la huella, o la marca, de todo lo que la mirada atrapa en un único vistazo. La imagen fotográfica no es solo un trofeo, la captación de un trozo de realidad, sino también un documento que da testimonio de su unidad en tanto que "lo-que-estaba-ahí-en-un-momento-dado(22).

Se convierte en objeto de debates sobre su esencia e influencia en el quehacer del hombre:

Como cada fotografía es un fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde se inserta. Una fotografía cambia según el contexto donde se ve (...) una manifestación política, un archivo policial, una revista fotográfica, un libro, la pared de un salón. Cada una de estas situaciones propone un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ella puede asegurar su significado (23).

(20) Talbot William, *El lápiz de la naturaleza.*, mencionado por Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág 94.

(21) Reese Jenkins mencionado por Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág.140

(22) Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pag.11.

(23) Sontag, Susan, *Sobre fotografía*, pp. 152-153.

Como algo tangible y de interés para el hombre: *la fotografía tiene fines inmediatos y otros a largo plazo. No importa el objetivo para el cual haya sido creado el material gráfico, éste tendrá a la larga un valor documental*(24). Con el transcurrir del tiempo este documento va a conformar lo que podría denominarse archivo o memoria visual del devenir histórico del hombre.

Más allá de una mirada, la fotografía muestra una realidad que permanece inmovilizada en una imagen, ésta nos lleva al encuentro con la historia, nos acerca a la particularidad de quien la creó y nos enfrenta con nuestro propio criterio de observación y comprensión de algo sobre lo que no se ha dicho la palabra final.

I-2. ¿La fotografía arte o documentación social?

Terminamos el subcapítulo anterior con la idea de la fotografía como memoria de la humanidad. Una memoria que se nutre (entre otras cosas) de la huella dejada por el hombre y que es atrapada en una imagen y ésta a su vez se convierte en un documento original y funge como prueba de algo que existe o existió.

En este orden de ideas conocemos como este documento fotográfico, comienza a ser objeto de interés en cada época y en ese deseo de establecer definiciones y paradigmas (provenientes del racionalismo científico) está la tendencia a clasificarlo y caracterizarlo para “una mejor comprensión” entre dos grandes polos: lo artístico y lo documental.

Si bien es cierto que este trabajo no pretende ahondar en clasificaciones acerca del hecho fotográfico, no obstante, cada fotografía aquí presentada tendrá elementos que la puedan identificar con algunos de los polos ya señalados.

Nos parece interesante lo que plantean Jesús M. de Miguel y Omar G. Ponce de León, en su trabajo: *Para una sociología de la fotografía* en cuanto a distinguir tres tipos de fotografías: foto-ventana; foto-espejo y foto-regla.

(24)Dorrnsoro, Josune, *Significación histórica de la fotografía*, pág. 33.

La primera la definen de la siguiente manera:

La ventana representa una foto que está abierta a la realidad...Al menos lo es de una parte de la realidad, precisamente la porción que en ese momento estaba enfocada por el fotógrafo. Hay pues, una selección de la realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar, lo que realmente se fotografía(25).

El segundo tipo intuye:

(...) una transferencia desde el fotógrafo/a al espectador/a. Trata de comunicar visualmente un pensamiento íntimo. La foto no es más que una excusa. El mensaje es subliminal, indirecto, o simplemente sentimental...la realidad real no importa tanto como lo que ésta comunica (26).

El tercer tipo se refiere a la utilizada en publicidad, la cual supone(...) *un sistema o estrategia de control social. Estas fotos no sólo tienen un significado, sino que producen significado (27).*

Los dos primeros tipos concuerdan y amplían las ideas ya formuladas por Susan Sontag y Sagrario Berti, y están más próximas a la idea de este trabajo que desea destacar ese *algo* de la fotografía, que parece ir de lo denotativo a lo connotativo conforme a cómo se lea o interprete la imagen.

Podría pensarse que un espacio vacío sólo denota soledad y/o abandono (eso podría ocurrir en un primer momento); no obstante, a medida que aumenta el interés del receptor por la imagen es viable que va a encontrar aspectos que lo llevarán a comprenderla conforme a un contexto determinado.

Violencia entre lo estético y social

Durante el siglo XIX Europa vive una revolución que abarca todos los órdenes de la vida humana, trayendo consigo una ideología de dominación que bajo la égida de una nueva civilización se muestra como paradigma universal. Por lo tanto sus creencias, cultos, lenguas y su arte se tornan como modelos ordenadores de la vida social de la época (eurocentrismo)

(25)Ponce de León Omar y Jesús M. de Miguel, *Por una sociología de la fotografía*, pág. 89.

(26)Ponce de León Omar y Jesús M. de Miguel, *Op, cit*, pág.89.

(27) *Ibídem*, pág. 90.

Dentro de este contexto, situaciones de violencia y sus huellas son proclives a ser capturadas por fotógrafos, como es el caso de Hypolito Bayard (1801-1879), que en su nativa Francia se dedica a captar las calles de París, una vez concluida la Revolución de 1848 (Imagen No. 4), *barricadas, que son estéticamente fotografiadas (...) como un elemento más del entorno urbano* (28).



Imagen 4. Hypolito Bayard” Los restos de las barricadas de la Revolución de 1848”, París”, 1849.

Por otro lado, dos fotógrafos súbditos de la corona inglesa: Roger Fenton (1819-1869) y Felice Beato, (1833-1907), son enviados a campos de batalla para captar imágenes que luego serían expuestas a la sociedad británica. Ambos van con la idea (promovida por el Estado Inglés) de realizar reportajes visuales sobre ambas contiendas.

En el caso de Fenton, quien va a la guerra de Crimea (Rusia), el interés principal era darle un cariz humano a la acción bélica, toda vez que la imagen del gobierno estaba en entredicho por sus propios conciudadanos, se perseguía mostrar una cara distinta a los horrores de la guerra, y la escogencia de este afamado fotógrafo prometía tal deseo. Se podría pensar que hizo uso particular de una estética de la muerte, entre la objetividad de la imagen y el fragor de la contienda. Sin embargo las condiciones propias del conflicto junto con todo aquel aparataje del que disponía Roger Fenton para realizar su trabajo, no le permitían fotografiar la acción al momento, sino captar las huellas dejadas en el campo de batalla (imagen No. 5).

(28) Brisset M, Demetrio E. *Fotografía, muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual*, <http://hdl.handle.net/10481/7175>

Al respecto escribe Susan Sontag: *La fotografía conmemorativa de Fenton es un retrato en ausencia, de la muerte sin los muertos* (29).



Imagen 5. Roger Fenton. "Valle de la Sombra de la Muerte", Crimea 1855.

Por su parte Felice Beato, (1833-1907) oriundo de Italia, conocido como el primer fotógrafo de guerra, estuvo en la guerra de Crimea y sustituye a Fenton en sus labores fotográficas, también fue testigo visual de la rebelión producida en la India en 1857 y va a la China con motivo de la segunda Guerra del Opio en la cual realizó una secuencia fotográfica que narraba los acontecimientos de dicha acción bélica por parte de los ingleses (Imagen 6).



Imagen 6. Beato Felice." Ángulo interior del Fuerte taku", China, 1860.

(29) Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major en hemi.nyu.edu/esp/courses/spring2009/.../sontag_anteeldolordelosdemas.pdf.

De esta manera hallamos que la labor de capturar una imagen puede servir a intereses muy particulares, en este caso a un Estado como el inglés, que a través del trabajo de Fenton y Beato pretende mostrar una imagen ideal; por un lado la calidad humana de los soldados al frente de batalla (soldados compartiendo amigablemente), y por el otro, la capacidad de detener algún peligro que vaya en detrimento del país y sus conciudadanos (cadáveres del enemigo esparcidos en su bastión).

A pesar del deseo inicial de publicar otra cara de la guerra, la fotografía de Fenton (la más emblemática) plasma el final de toda contienda: la muerte, pero no la muestra (literalmente hablando) sólo la sugiere de un modo dramático. No pudo fotografiar el accionar del conflicto, al igual que Beato, sin embargo, ambos muestran el resultado bélico de una manera particular: ausencia y presencia de la muerte.

Cabe señalar que estas dos fotografías presentan algo en común: la selectividad de imágenes por parte de ambos fotógrafos permite conocer la manipulación manifiesta en el proceso de capturar la realidad para servir a un fin específico. Esto nos recuerda lo que afirma Joan Fontcuberta: *(...) no existe acto humano que no implique manipulación*(30).

Por otro lado, ambos fotógrafos muestran escenas visuales posteriores a las contiendas, lo que permite al observador intuir el posible desarrollo de los combates. Es posible que por la misma dinámica del momento, no se haya logrado la imagen deseada originalmente, no hubo oportunidad para ello, *solo asirse a la conciencia de que las guerras son irretratables, lo fotografiable es el impacto de las emociones que ella produce* (31)

Finalmente tales imágenes fueron expuestas al público una vez concluidas las acciones militares, que además de mostrar el poderío del país a

(30) Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*. Fotografía y verdad, pág. 154.

(31) Díaz, Luis B, *Notas para la construcción de una noticia sobre las implicaciones socio-políticas de la fotografía*. Tomado de Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. pág. 412.

través de la guerra (uno de los tantos procederes en la que se manifiesta el poder), permite a un público diverso darles un sentido histórico, social inclusive artístico. En referencia a éste último, Susan Sontag manifiesta: (...) *encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza*(32).

Esta visión se ve reforzada por lo que señala Demetrio Brisset citando a Rennie, D. F, quien describe la actitud de Beato:

Acompañando luego a la expedición militar británica a China durante la Guerra del Opio, cuando fue tomado el fuerte Taku a los rebeldes chinos, un testigo recuerda haberle visto acercarse a un grupo de cadáveres apiñados en torno a un cañón, "muy excitado, calificando al grupo como hermoso e implorando no ser estorbado hasta que lo perpetuase con su aparato fotográfico, lo que hizo pocos minutos después (33).

Las imágenes precedentes muestran: violencia, manipulación, sugerencia, sentido artístico, emoción; que, por un lado nos acercan a esas ideas primarias de los autores mencionados acerca del hecho fotográfico en sí, y por el otro nos muestran diversos puntos de vista con los que se puede ver e interpretar las fotografías.

Imágenes que en este lado del mundo (continente americano) también tienen sus realizadores. Encontramos al norteamericano Timothy H. O'Sullivan (1840-1882), quien también participó como fotógrafo en conflictos bélicos como la guerra de secesión norteamericana (1861-1865), siendo el autor de la única imagen (considerada su fotografía más emblemática) que se conoce de la batalla de Gettysburg, Pensilvania (EE:UU), la cual tituló "La cosecha de la muerte". Esta fue tomada el 05 de julio de 1863 y muestra cadáveres dispersos en el campo de batalla, que nos recuerda las de Felice Beato en la Guerra del Opio.

(32)Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major en hemi.nyu.edu/esp/courses/spring2009/.../sontag_anteeldolorde losdemas.pdf.

(33)Brisset M, Demetrio E. *Fotografía, muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual*, <http://hdl.handle.net/10481/7175>.

La naturaleza muestra su esplendor y misterio

Después de esta experiencia de guerra se dedica a participar en expediciones geológicas, que tenían como fin atraer a los nuevos colonos, que a la postre se ubicaron en dichos parajes para formar asentamientos y más tarde ciudades. En su transitar por tales parajes se interesa por espacios abiertos vírgenes y solitarios: valles, montañas, ruinas ancestrales y sobre todo formaciones rocosas (Imágenes 7 y 8), los cuales en una combinación de destreza y visión artística dejó como legado en la fotografía en América.



Imagen 7. Timothy O´Sullivan”las bóvedas de Toba Lago Pirámide”, 1867 Nevada (USA).

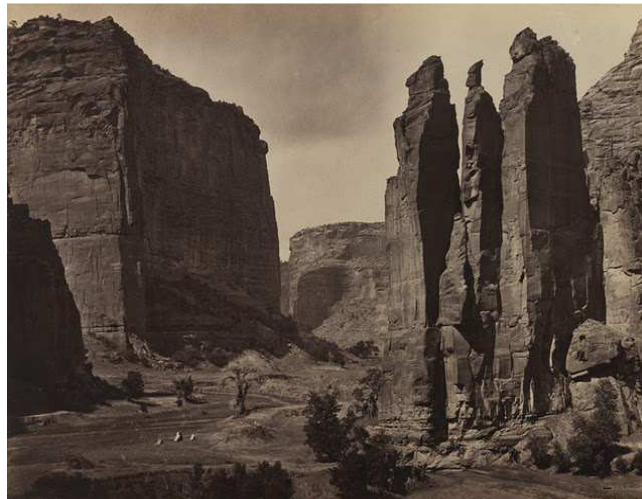


Imagen 8. O´Sullivan Timothy, “Muralla del Cañón de Chelle”, 1873, Arizona EEUU.

El suroeste norteamericano se convierte así en una cantera para explotar visualmente esos temas de vastas soledades y gigantescas formaciones naturales, por parte de fotógrafos, tales como John K. Hillers (1843-1925) (imagen 9).



Imagen 9. John K. Hillers. "Cañón Marble, Sbinumo Altar", 1872, Arizona EEUU.

El reconocido Ansel Adams (1902-1984) también incursiona en esas inmensas soledades y de ello quedan sus vistas de los cañones (imagen 10) y otras extensiones del país del norte (imagen 11). Consustanciado con esa labor fotográfica que lo lleva a interesarse por los parques nacionales de esa región, le dedica muchas horas de trabajo e investigación, cuyos resultados fueron presentados en más de veinticuatro álbumes. Este interés del fotógrafo por destacar toda esa naturaleza hace que el público se sienta motivado a visitar tales parques, creando consigo una conciencia de conservación y resguardo de los mismos. Podría esto entenderse como un antecedente inmediato de la función social de la fotografía.



Imagen10. Ansel Adams “Cañón de Chelly”, Arizona EE: UU 1941.



Imagen 11. Ansel Adams “Monte Williamson”, Sierra Nevada, California, 1945.

Estas imágenes de espacios abiertos traducen al primer momento un encuentro entre el hombre y la naturaleza. Si bien es cierto que fueron tomadas con la idea de motivar a terceras personas para una futura ocupación de esas tierras, no están exentas de contener en sí mismas esa “visión particular” de su creador al estar frente a un escenario natural. Mirada particular con diversas lecturas, por ejemplo, en el caso de la imagen del lago Pirámide: *funciona según los códigos de la fotografía de paisaje de las primeras décadas de existencia de este medio*⁽³⁴⁾ o también:

(34) Klauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. pág. 40.

(...) La extremadamente fuerte precisión de esta imagen otorga a las rocas una alucinante riqueza de detalles, de tal modo que cada fisura, cada rugosidad dejada por el calor volcánico original queda registrada. (...) Su misteriosa belleza reside en el opulento aplanamiento del espacio de la imagen(35).

Esta descripción de la fotografía tan minuciosamente sentida que realiza Rosalind Krauss nos acerca a lo que Roland Barthes denomina *punctum*:(...)

(...) y que las fotos de que hablo están en efectos como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despinza (pero que también me lastima, me punza) (36).

En otro orden de ideas nos lleva hacia la composición de la misma fotografía y nos acerca a los linderos del arte:

(...) la composición revela otra posibilidad de arte: coordinando todos los medios puestos en acción en un cuadro, unifica su efecto, concentra su poder de conmover, de hacer experimentar; nos introduce, pues, en otro dominio (...) el de la expresión (37).

El brasileño Marc Ferrez (1843-1923) legó una obra fotográfica que nos cuenta de sus múltiples tareas de creador de imágenes; ya sea desafiando las condiciones de alta mar para captar los navíos, o el adentrarse en el corazón de la selva brasileña para documentar visualmente la llegada de un símbolo del progreso como es el tren a esa región exuberante y desconocida.

Al igual que O`Sullivan, se interesó en algún momento de su actividad en destacar las formaciones pétreas como elemento importante dentro de la composición visual. Así plasmó la región de Itapuca, Municipio del Estado de Rio Grande, Brasil. (Imagen 12).

(35) Klaus Rosalind, *ibídem*. Pág. 40.

(36) Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, pág. 145.

(37) Huyghe, René, *Los poderes de la imagen*, pág. 67.



Imagen 12. Marc Ferrez "Rocas en Itapuca" Brasil 1870.

El inglés Samuel Borne (1834-1912), acaudalado banquero, se ve tentado por la fotografía y en asociación con Charles Shepherd fundan la sociedad Bourne&Shepherd, que con el tiempo se encarga de proveer de vistas de paisajes y monumentos de la India a todo aquel interesado en las mismas. Este personaje libre de crisis económicas y laborales se entrega con total paciencia a buscar el momento preciso en el cual confluyan las circunstancias ideales para tomar la fotografía deseada, tal como lo muestra en la imagen 13.



Imagen 13. Bourne Samuel. "Rocas en el camino hacia la Muddan Mahal", c. 1867 India.

Si nos detenemos por un momento en esta última foto y escrutamos la imagen, podemos observar que allí está presente una figura humana, (sin alejarnos de la idea principal de este trabajo) que pasa casi desapercibida frente a la vastedad del paisaje.

Esta circunstancia nos recuerda la obra pictórica de Caspar David Friedrich (1774-1840), unos de los clásicos del romanticismo alemán y del cual se ha escrito, entre otras cosas:

Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje (...) Inmóviles, aisladas, parecen estar en el seno de la naturaleza y al tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ella, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, (...) se diría que estuvieran orando, o más bien en auto comunión, explorando reinos más allá del mundo de la percepción sensible y por encima del entendimiento humano(38).

En esta exploración el hombre experimenta algo que lo aturde y lo subyuga a la vez:

(...) descubre en la naturaleza un poder vital independiente y toma conciencia de sus propias limitaciones frente a esta inquietante e incomprensible fuerza a su lado. A esta experiencia la llama sublime (39).

Esas formaciones rocosas que hemos visto previamente por momentos parecen arropar la figura humana hasta volverla diminuta, e inclusive permiten entablar cierta comunicación para quien sabe percibirla:

Para hacer hablar a un cuerpo pétreo, que simula frialdad, es necesario poseer la calidez suficiente como para crear una especie de empatía, mediante la cual las cosas inmóviles se expresan. Y este resultado, esta palabra muda, esta dinámica expresiva es tan contundente que perdura sin alteración a través del tiempo, para el ojo que sabe escucharlas (40).

Elementos naturales como la luz, (si bien es cierto es lo básico para la realización de la imagen fotográfica) parece acaparar toda la composición al momento de captar la imagen, tal como muestran las fotografías que se muestran más adelante.

Formaciones pétreas que parecen oír el rumor de aguas cristalinas, un mar abierto con la presencia minimizada de una embarcación arrebuja por un concierto de nubes y una arboleda por la cual se cuele la luz que serpentea en el ambiente. Son instantes captados en el momento preciso para deleite de quienes observan en ellas parte de la creatividad humana.

(38) Honour, Hugh, *El romanticismo*, pág 84.

(39) Gradowska, Ana *transformaciones de <lo bello>*. (*Observaciones desde las perspectivas postmodernas*), pág. 96.

(40) Bello P, José G, *La ciudad de Gasparini*, en *Encuadre* No. 31 de julio-agosto 1991, pág. 31.

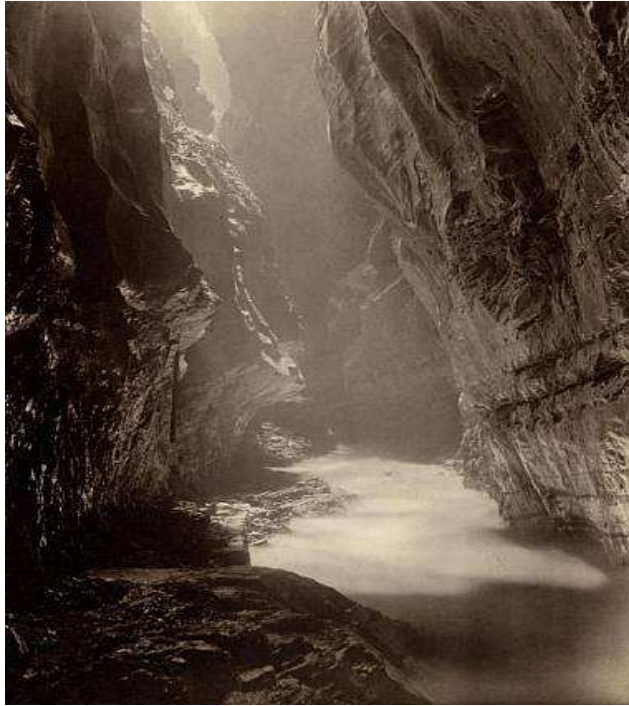


Imagen 14. Charles Soulier.” Quebrada de Las Tamine”,c. 1865 Suiza.

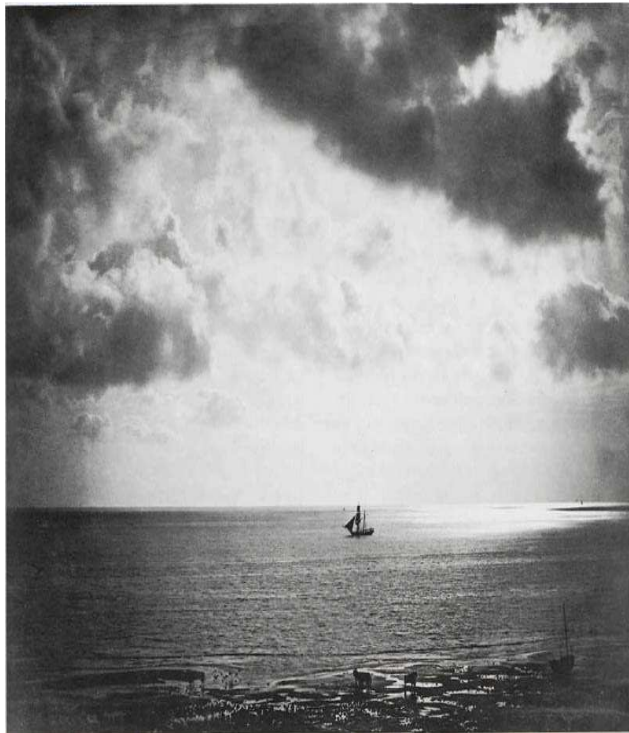


Imagen 15. Gustavo Le Gray. “Lleva sobre el agua”, Mar Mediterráneo 1856.



Imagen 16. Herman Vogel. “Puente cerca del Monumento Rey”, Alemania 1866.

Otras fotografías detallan gélidos espacios que muestran la llegada de la estación invernal (Imagen 17)



Imagen 17. Peter Henry Emerson “La primera helada de la Vida y el Paisaje en Norfolk Broads”, c. 1885.

Podemos hacer un alto para dedicarle algunas líneas a este creador de imágenes (Peter Emerson), originario de Cuba (1856). Desarrolló toda su actividad en Inglaterra, donde logra el título de médico, el cual abandona en 1856 para dedicarse a la fotografía y a la escritura.

En 1889 publica el libro “Fotografía naturalista o del natural”, en el cual plantea que la fotografía por ser fiel reflejo de formas y tonos es una expresión artística única. Esta circunstancia se considera como el antecedente inmediato del movimiento llamado pictorialismo (derivado del término inglés; picture (imagen, cuadro, pintura, fotografía) que aspiraba a colocar la fotografía al mismo nivel de arte que la pintura, haciendo uso de algunos artificios (el esfumato por ejemplo) para dar efectos especiales a tales imágenes.

En este recorrido hemos observado cómo el vasto ambiente natural es trabajado visualmente por el fotógrafo a través de su particular percepción; desde inmensas formaciones pétreas, grandes lagos, parajes desolados como consecuencia de la guerra, nos da a conocer una realidad presente de un momento que ya es historia. Una fotografía de la naturaleza, quizás vista en la época como una extensión del paisaje, es aceptada como la más fiel representación de una geografía que comenzaba a conocerse y entenderse con sus características propias.

De esta manera vamos conociendo las diversas lecturas otorgadas a la imagen fotográfica, que a la postre logran ubicarla en un determinado tiempo y espacio. La fotografía como documento que representa algo real y es original da a conocer algo que aconteció, que pudiera ser que ya no existe o ha sido modificado por el hombre o la naturaleza y como tal, nos informa de un momento determinado de la historia.

La ciudad abre sus puertas

Para entrar a la fotografía en el ambiente ciudadano podríamos comenzar con una cita de Rosaura Blanco:

La ciudad es un tema ineludible en la fotografía –y en cualquier arte- no tan sólo por inmediato objeto de registro, sino porque aún estando ausente, su presencia se impone como carga estética en la mirada del artista (41).

(41) Blanco, Rosaura. “Caracas sucesiva” en Encuadre, núm. 8, septiembre 1986, pag.38.

El crecimiento y expansión de la ciudad como tal es objeto de interés por un fotógrafo oriundo de Brasil: José Christiano de Freitas Henriques Junior, conocido como Christiano Junior (1832-1902), quien radicado en Argentina, se dedica a plasmar la entrada de este país a la vorágine del progreso: construcción de vías férreas, calles, puentes, edificios públicos, plazas y monumentos, obviando muchas veces la presencia de sujetos en la composición:

(...) por lo general, los lugares fotografiados por el portugués no se encontraban transitados por sus habitantes sino que se trataba de imágenes bastantes despobladas endonde solía primar los espacios ante que los usos (42).

Ejemplo de esta práctica los dejó en fotografías de estaciones de trenes, panorámicas de la urbe, puentes, como lo muestran las imágenes 18 y 19.



Imagen 18. Christiano Junior “Estación del Parque, del Ferrocarril Oeste de Buenos Aires”, c 1870-1880 Argentina.

(42) Tell, Verónica, *Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina*, Revista Crítica Cultural Número 1, pág 158. disponible en www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040110.pdf.



Imagen19. Christiano Junior “Puente del Ferrocarril a la Ensenada”1877Buenos Aires.

La foto previa muestra algo particular, allí aparece una carreta, la misma, servía de laboratorio para revelar la fotografía al momento de tomarla, toda vez que las condiciones existentes para la toma y revelado exigían cierta destreza para lograr la imagen. Esta circunstancia nos las recuerda Carlos Abreu:

Las mayores dificultades con que tuvo que luchar la fotografía durante sus primeras décadas para conseguir la instantaneidad derivaban del laborioso preparado de las placas que en algunos casos –como el proceso de colodión húmedo- debía hacerse momentos antes del disparo, y sobre todo, a la escasa sensibilidad de los materiales, que exigían prolongadas exposiciones a la luz (43).

Esta situación también la confirma José A. Navarrete:

No obstante sus ventajas, las características técnicas del colodión exigían en exteriores, si se quiere, una toma <meditada>. A la intemperie, el tiempo necesario para una exposición de placa de tamaño mediano a grande –mayor mientras mayores fuesen las placas- no era propicio a la instantánea (44).

Cabe señalar al respecto que el colodión era una sustancia que se aplicaba como especie de barniz sobre la placa de vidrio, la cual debía permanecer húmeda durante todo el proceso de toma y revelado, y tal circunstancia ameritaba que el fotógrafo llevara consigo un carromato o carreta que fungía como laboratorio, toda vez que la placa debía prepararse minutos antes de tomar la foto.

(43) Abreu, Carlos. *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*, pág. 85.

(44) Navarrete, José A. *Fotografiando en América latina. Ensayos de crítica histórica*, pág 84.

Conocemos que en el año 1842 hubo un incendio en la ciudad de Hamburgo (Alemania), el cual es captado por el fotógrafo alemán Carl F. Stelner (1805-1894), y se convierte de ese modo en un antecedente del reportero gráfico, al ser el primero que toma una imagen de un hecho noticioso (Imagen 20).

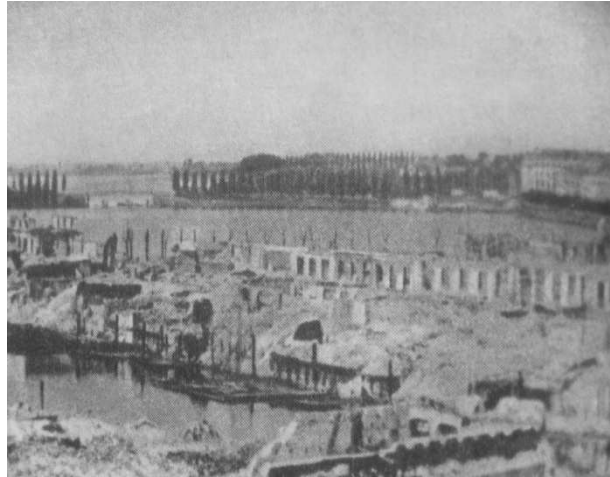


Imagen 20. Carl F. Stelner “incendio en Hamburgo”, Alemania, 1842.

Pese a esta primicia (por decirlo de algún modo), esta imagen trae consigo ese lastre de manipulación al aparecer en el *Illustrated London News* como un grabado producto de un dibujante, con el que ilustraba el relato de la catástrofe⁽⁴⁵⁾.

Esta situación de alteración del hecho histórico nos recuerda lo que plantea al respecto Peter Burke:

Los historiadores que utilizan este tipo de documentos no pueden ignorar la posibilidad de la propaganda, o de las visiones estereotipadas del <otro> ni olvidar la importancia de las convenciones plásticas admitidas como algo natural en determinadas culturas o en determinados géneros (46).

Once años más tarde otra catástrofe, esta vez en Norteamérica, es retratada por el estadounidense George Barnard (1819-1902) (Imagen 21).

(45) Abreu, Carlos. *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*, pág. 62.

(46) Burke, Pete., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pág. 24.



Imagen 21. George Barnand, “Molinos incendiados en Oswego” (New York), 1853.

Pareciera un tanto trágico destacar el tema de la fotografía en la ciudad con escenas que describen catástrofes ocurridas dentro de su perímetro, pero es una forma de entender ese instante como una noticia que va a formar parte de la historia visual del lugar fotografiado.

No sólo la tragedia puede mostrarse en su forma más directa y dramática, también está la oportunidad de darle ribetes estéticos al hecho en sí, como lo hizo Édouard Baldus (1813-1889), quien capta los efectos de las inundaciones ocurridas en 1856 en el sur de Francia, producto de la crecida del río Ródano (imagen 22), las cuales muestran edificaciones afectadas por los embates del agua que parece haber borrado toda presencia humana, un documento que plasma cierta belleza en el desastre: (...) *son páginas muy tristes, pero bellas incluso en su tristeza* (47).

A primera vista, la imagen de la cual hablamos, pareciera ser una invitación a potenciales visitantes a conocer dicho lugar, sin embargo, el título nos informa otra cosa: cómo un momento único es atrapado por la agilidad de un fotógrafo, que, con delicadeza y detalle, convierte la visión de un desastre natural en una composición agradable a la vista.

(47) Ernest Lacan: “Photographie historique”. En *La Lumière*, 21 julio 1856, p. 97; cit. en Malcolm Daniel: “Édouard Baldus, artiste photographe”. En Daniel, op. cit. p. 70, nota 171, p. 266. Disponible en www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/1 - España.



Imagen 22. Edouard Baldus. “La inundación del Ródano, en Avignon”, 1856. Francia.

Otras imágenes de ambiente citadino pueden tener interpretación diversa, desde la soledad propia del lugar retratado o ese espacio como metáfora del hombre y su momento. Un ejemplo de esta circunstancia se presenta en Robert H. Cheney (1801-1866), nacido en Inglaterra que, acostumbrado a sus largas caminatas por espacios silenciosos fijó su atención en un vetusto edificio (imagen 23), que parece poseer algo del espíritu de evocación melancólica del hombre, recordando lo manifestado por John Ruskin: *el tiempo reviste de dignidad y belleza a la arquitectura, que exhibe su plenitud sólo con el paso del tiempo*(48.).



Imagen 23. Robert H. Cheney “Guy de Cliffe, Warwickshire”, Inglaterra, 1850.

(48) Ruskin, Jhon. *Las siete lámparas de la arquitectura*, mencionado por Varas I, Ignacio G, en *La representación del monumento en el siglo XIX*, www.academiadelpartal.org/revista/revista_03/n3_3.pdf.

Hippolyte Bayard, ya mencionado anteriormente también se interesa en plasmar las imágenes de la ciudad en crecimiento; de esa manera retrata parte de esas entrañas horadadas como consecuencia de las diversas excavaciones en el proceso de construcción de calles y espacios de circulación (imagen 24).



Imagen 24. Hippolyte Bayard. "La excavación para calle Tolosa" c 1840 Francia.

Víctor Regnault (1810-1878), químico y físico francés retrata otra cara de la ciudad de Paris, con su emblemático Rio Sena en el que destaca elementos de la cotidianidad rural como carretilla y toneles (imagen 25).



Imagen 25. Víctor Regnault. "Las Orillas del Sena en Sévres" 1851-1852. Francia

Una ciudad vista de noche a través de la cámara del italiano Gioacchino Altobelli (1814- c-1878) (Imagen 26).



Imagen 26. Gioacchino Altobelli “Vista nocturna del Foro Romano”, 1865-75, Italia

Por medio de este conjunto de imágenes la ciudad presenta diferentes facetas de su propia identidad que de un modo u otro conforman su proceso histórico; desastres naturales, expansión, nocturnidad, evocación, etc.

También hay creadores de imágenes que fijaron su atención sobre aquellos lugares dentro de la propia ciudad que parecen sometidos al más crudo olvido en medio de una sórdida pobreza. Aquí destaca la obra de Thomas Annan (1829-1887), quien fue comisionado por la sociedad Glasgow City Improvement Trust para documentar las desajustes y problemas de la vida urbana en los barrios (próximos a ser demolidos) que rodeaban la ciudad de Glasgow, Inglaterra. Allí realiza una serie fotográfica cuyo título podría traducir algo así como “Se cierra lo antiguo y las calles de Glasgow” que muestran las dramáticas condiciones de existencia de una parte anónima de la población (Imágenes 27 y 28).



Imagen 27. Thomas Annan. "Close No. 75 of Glasgow", 1868. Inglaterra.



Imagen 28. Thomas Annan: "Close n°61 Saltmarket" Glasgow entre 1868 y 1871. Inglaterra.

En los finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, encontramos algunos fotógrafos que por su forma de ver y explicar a través de una imagen la visión personal de su época, dejaron un sello personal ante la historia. Eugene Atget, (1857-1927), nacido en Francia y sin previa preparación artística (tampoco se consideraba artista), se lanza a la aventura de retratar todo lo que consigue a su alrededor, desde los grandes espacios conformados por construcciones (muchas de las cuales próximas a ser demolidas), calles, parques, monumentos, fachadas, así como también interiores de bares, hoteles, cafés, etc.

Dentro de esta producción fotográfica se destacan dos factores que identifican al fotógrafo, por una parte, la importancia visual a los detalles: jarrones, aldabas de las puertas, adoquines y azulejos de las calles, escaleras, rejas de hierro forjado, y por la otra, esa visión fantasmal de la ciudad, entendiéndose como tal, la ausencia de seres humanos en sus composiciones. Ejemplos de su trabajo fotográfico son las imágenes siguientes:



Imagen 29. Eugene Atget “Moneda de la calle Valette et Panteón” 1925 Paris, Francia.



Imagen30. Eugene Atget “Callejón de los escuderos de Francia”, 1901, Paris.



Imagen 31. Eugene Atget “Palacio de Versailles”1905 Paris, Francia.



Imagen 32. Eugene Atget “Hotel Del Marques de Braque” 1901, Paris, Francia.

Aún cuando este fotógrafo no consideraba arte su trabajo visual, por cuanto manifestaba que solo era “documento para artista”, su motivación era la realización de una especie de inventario de la ciudad de París o tal vez *el retrato colectivo de la cultura francesa* (49), el cual vendía posteriormente tanto a instituciones como a artistas. Este trabajo fotográfico comienza a tener interés artístico cuando:

La asimilación de este trabajo documental a un discurso específicamente estético empezó en 1925 con los surrealistas, que lo descubrieron y lo publicaron, y prosiguió en 1929 con su incorporación a la sensibilidad fotográfica de la Nueva Visión alemana (50).

De allí surgen por consecuencia numerosos discursos sobre su obra y su intención:

Podemos plantearnos que Atget ambicionaba hacer magníficas fotografías para encantarnos y maravillarnos y que casi siempre fracasó en su intento gracias al

(49) Klauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pág. 54.

(50) Klauss, Rosalind. *Ibidem*, pág 51.

valor pedagógico de su trabajo, aprendió adominar el peculiar y difícil medio fotográfico con seguridad y economía, consiguiendo que sus trabajos mejorasen con el tiempo. También podemos señalar que trabajaba a la vez para sí mismo y para otros y que su trabajo personal era mejor ya que respondía a una mayor exigencia. O podemos decir que la finalidad de Atget era la explicación en términos visuales de un problema de gran riqueza y complejidad –es decir, el espíritu de su propia cultura- y que para ellos aceptaba todos los resultados, incluso aquellos que no superaban el nivel de simples documentos (51).

Gyula Halász, (conocido como Brassai) (1899-1984), oriundo de Brasso, una región de Hungría, de allí el pseudónimo con el cual se le conoce en el medio. Es llamado el fotógrafo de la noche, por cuanto dedicó gran parte de su producción fotográfica a retratar la nocturnidad parisina en los años 30, en sus diversos momentos: por un lado la soledad de las calles, edificios, parques y plazas, y por el otro el ambiente sórdido citadino; bares, prostíbulos, vagabundos, parejas anónimas, todas estas imágenes las presentó en un libro titulado “Paris de noche”. De allí surge una idea atribuida a Brassai:

La noche sugiere, no enseña. La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza; ella libera en nosotros las fuerzas que, durante el día, son dominadas por la razón(52).



Imagen 33. Brassai. “Escaleras de Montmartre” 1935 Paris, Francia.

(51) Klauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, pág. 52.

(52) <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/brassai.html>. (Consulta: 28 de abril 2012).



Imagen 34. Brassai "Arco de Triunfo". 1933 Paris, Francia.



Imagen 35. Brassai. "La rueda de la vida o la serpiente", 1933, Paris, Francia.

Walker Evans (1903-1975) fotógrafo norteamericano influenciado por la intelectualidad de París de los años 20 (Estudió en la Sorbona y compartió con poetas y escritores de la época), estimaba que a través de la imagen fotográfica podía mostrar una visión poética de la cotidianidad norteamericana. Puso en práctica tal idea cuando entre los años 1935-1936 trabaja para la Administración de Seguridad Agraria, junto a otros fotógrafos, con el fin de documentar la situación del medio rural de los Estados Unidos durante la época de depresión, posterior al llamado crack del año 1929.

De este modo Evans junto a James Agee, (periodista y poeta) por encargo de la revista Fortune de Nueva York, viajan a Alabama para hacer un trabajo que mostrase verbal y fotográficamente las condiciones de las familias de aparceros y pasan seis semanas explorando la cotidianidad de esa gente. Este trabajo (no publicado en la mencionada revista neoyorquina) es recogido en un libro titulado *ahora vamos a elogiar a los hombres famosos*, el cual sale a la luz en 1941.

Dicho libro contiene 61 fotografías de Evans (aparte de los textos de Agee) las cuales están enfocadas, unas al grupo familiar como tal y otras a los espacios internos de la casa; la cocina, habitación algún rincón, en los cuales destacan aquellos objetos propios del día a día (vasijas, ollas, platos, cubiertos) que de un modo u otro indican la presencia humana aún cuando la misma no forme parte de la composición. Presentamos varias imágenes a continuación:

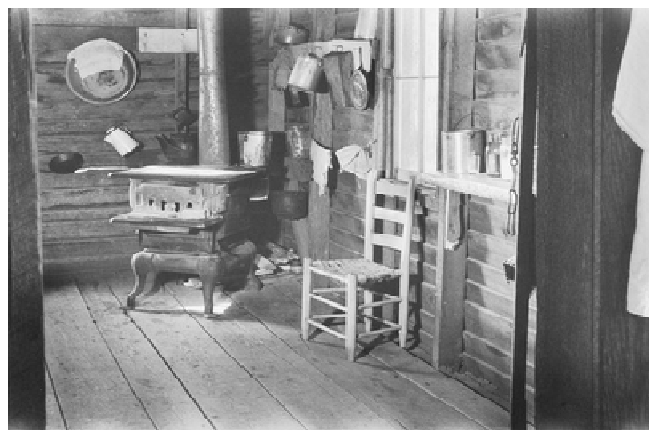


Imagen 36. Walker Evans. "Cocina de los Burroughs" Condado de Hale, Alabama 1936. EEUU.

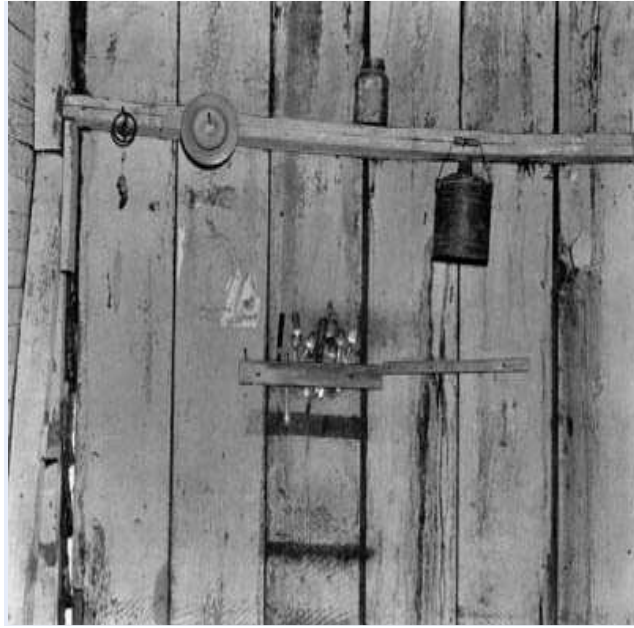


Imagen 37. Walker Evans “Cocina de los Burroughs” Condado de Hale, Alabama 1936. EEUU.

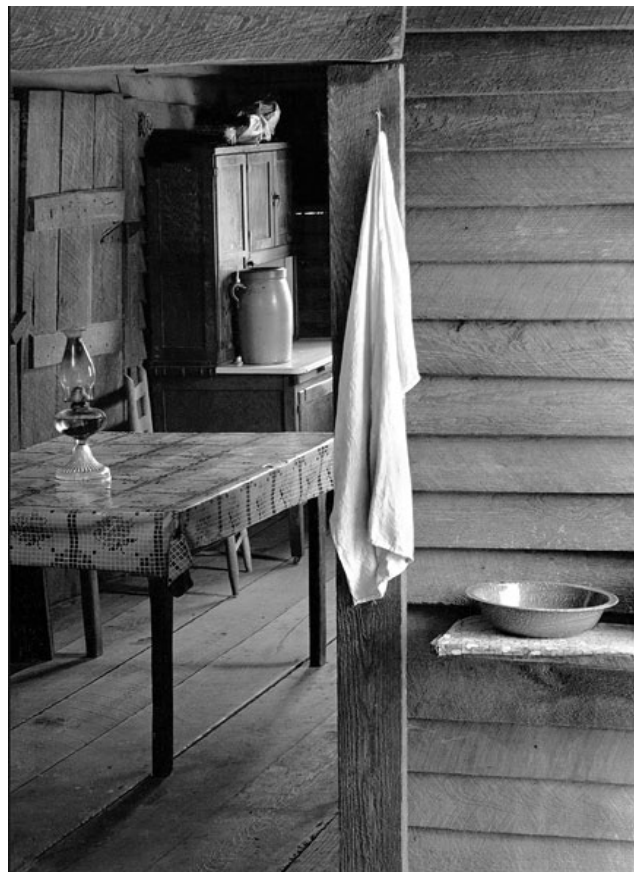


Imagen 38.” Cocina de los Burroughs”, Condado de Hale, Alabama 1936.EEUU.

Con respecto a estas fotografías podemos que señala James Curtis referente a esos elementos destacados en las composiciones fotográficas de Evans:

Una lectura cuidadosa de la precisa descripción que hace Agee del hogar de los Burroughs revela evidencia de los arreglos que Evans hizo para crear la imagen del rincón de la cocina. Evans quitó una banca de junto a la pared y movió una silla de bejuco del otro extremo de la habitación para colocarla a la cabecera; colocó el gran recipiente de cerámica (probablemente un batidor de mantequilla) sobre la alacena. Así mismo, muy seguramente retiró de la mesa los platos y cubiertos, pues Agee describe el hábito de la familia de colocarlos sobre la mesa después de haberlos lavado. En este caso, aunque las palabras de Agee no se presentaron directamente junto a las fotografías, aún brindan pistas que ayudan al espectador a interpretar la fotografía como un reflejo de la visión de Evans en tanto que documento del ambiente de los Burroughs (53).

Tal situación revela la posibilidad de que Walker Evans, en su afán por mostrar de una forma cruda y directa las condiciones de pobreza de las familias escrutadas (por decirlo de alguna manera), haya distribuido los objetos de la composición que a su parecer podían tener un peso importante o reflejar la idea que se perseguía originalmente.

Como colorario de esta situación, James Agee escribe al inicio del libro ya mencionado, lo siguiente:

“Me parece curioso, por no decir obsceno y absolutamente aterrador, que una asociación de seres humanos reunidos por la necesidad, el azar y el provecho en una compañía, un órgano del periodismo, se le ocurriera hurgar íntimamente en las vidas de un grupo de seres humanos indefensos y lastimosamente perjudicados, una familia del campo, ignorante y desvalida, con el propósito de exhibir la desnudez, desventaja y humillación de estas vidas ante otro grupo de seres humanos, en nombre de la ciencia, del periodismo “honesto” (cualquiera que pueda ser el significado de esta paradoja), de la humanidad, de la osadía social, por dinero, y por la fama de hacer cruzadas y ser de una imparcialidad que, manejada con suficiente habilidad, es intercambiable en cualquier banco por dinero (y en política por votos) y que esta gente pudiera ser capaz de contemplar esta perspectiva sin la menor duda sobre su cualificación para hacer un trabajo “honesto” y con una conciencia más que limpia y la virtual certeza de una aprobación pública casi unánime”(54).

(53) Curtis, James. *¿Qué nos dice la fotografía documental?*, pdf pág 17.

(54) Agee, James. *Rindamos Culto a los Hombres Famosos*, prólogo.

Esta aseveración avizora la intencionalidad del medio de comunicación de mostrar una realidad con ribetes dramáticos con la finalidad de impactar a un público ávido de este tipo de información.

Ver para recordar

Nos preguntábamos al inicio de este capítulo si la fotografía es un arte o documento social, hemos acudido a diversos autores y propios fotógrafos que han presentado sus posiciones al respecto. Lo que en un primer momento surge como manifestación del ingenio humano, con el transcurrir del tiempo adquiere un valor inestimable, se convierte en un documento único que nos acerca a un momento de la historia que *ya no es*.

Allí parecen coincidir estudiosos y fotógrafos, por cuanto que, como captura de la realidad tal cual, nos hace partícipes y conocedores de una parte de algo que fue. Una mirada a esa “realidad” puede presentar diversas aristas, sea cual sea la misma, le atañe al receptor de la misma valorarla conforme a su propio criterio de observación y análisis:

La mirada que la imagen arroja sobre el pasado tiene un valor ambivalente, ya que por un lado la inmoviliza, lo detiene en un momento determinado capturando el instante que retrata, mientras que por otro lado, esa misma representación adquiere nuevos significados a medida que va siendo objeto de renovados análisis e interpretaciones, en definitiva, de modo de ver identificados claramente con la realidad presente de quien la observa(55).

Idea que reafirma Raúl Beceyro:

Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba(56).

Sobre la base de lo dicho en este último párrafo parece que la fotografía ejerce cierto poder sobre quien la observa, tal como plantean los autores Jesús M de Miguel y Omar Ponce:

(55) Fandiño P, Roberto G. *De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el tránsito del siglo XIX al XX*, pág 110.

(56) Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*, pág 18.

Una fotografía vista lentamente termina produciendo ansiedad, intranquilidad, inquietud, incluso desconcierto. La foto recupera su poder sobre el observador. Quizá es que quien recupera el poder sea el fotógrafo, que después de sacar la foto desapareció para dejar su puesto al observador/a, pero el fotógrafo está allí cerca, agazapado, esperando la reacción del observador. Cuando se mira detenidamente una foto cualquiera se intuye o se entiende mejor al fotógrafo/a, así como el proceso de construcción de la realidad(57).

Esta construcción de la realidad podría entenderse como una manipulación que ejecuta el hacedor de la fotografía en concordancia con aquello que quiere decir y aquello que para él no tiene importancia. Tal situación la pudimos observar en aquellas imágenes de temas bélicos que pretendían mostrar la faz humana de la guerra, así como en otras que buscaban un efecto estético, como aquellas tomas de desastres naturales.

Podemos entender entonces que el creador de imágenes no escapa de esa posibilidad de “cambiar” aspectos o de “transformar” total o parcialmente esa realidad, sea cual sea el fin que lo motive. Es difícil que cualquier acto humano no tenga cierto grado de subjetividad:

(...) estoy sugiriendo que la producción de cualquier fotografía implica intervención y manipulación. Después de todo, ¿qué otra cosa es la fotografía, sino manipulación de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas gamas tonales, etc?. En el mero acto de transcribir el mundo a imágenes, tres dimensiones a dos, los fotógrafos necesariamente manufacturan las imágenes que hacen. El artificio de uno u otro tipo es, por tanto, una parte ineludible de la vida fotográfica (58).

La manipulación es entonces proclive a resaltar lo bello y atractivo del entorno circundante, o destacar en toda su crudeza y dramatismo cualquier circunstancia.

Entre esas dos condiciones se mueve toda esa disyuntiva de acreditarse el hecho fotográfico su carácter artístico (retrato, publicidad) o rol social (denuncia de un hecho o reseña de un acontecimiento relativo a la vida en comunidad). Con ambas condiciones ha arribado a museos e instituciones artísticas y por ende es considerado “obra de arte” y expuesto a la consideración tanto de entendidos como del público en general.

(57) De Miguel, Jesús M y Omar Ponce. *Por una sociología de la fotografía* pág 92.

(58) Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 211.

Aquí cabría reseñar lo que manifiesta Gisèle Freud sobre la fotografía como tal:

Es el típico medio de expresión de una sociedad establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social...la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. La imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar expresión a su individualidad (59).

En esa intención de expresar su individualidad a través de una imagen, el creador de la misma da a conocer su visión personal acerca de aquello que le rodea, un sujeto, un lugar o circunstancia, y en parte esa “particularidad” de ver su entorno se convierte en una especie de sello personal frente a la historia. Esa forma de ver podría convertirse en una invitación y reflexión sobre aquello que está allí y a nosotros (por cualquier motivo) no nos llama la atención.

Esas imágenes que muestran vastos territorios huérfanos de vida humana, nos permiten comprender esa ausencia como metáfora de nuestra pequeñez frente a la naturaleza agreste y virginal. Un silencio enmarcado en una infinita soledad nos llama a reflexión sobre lo elemental de la vida, que cual sortilegio, es captado sólo en fracciones de segundos. Allí no está manifiesta la huella del hombre, pero si palpita ese *punctum* del que nos habla Roland Barthes. Una sensación de inquietud que punza ante el misterio de la existencia, el traducir del lenguaje de la naturaleza a través de la contemplación en silencio:

El silencio de la imagen visual en su sello, viene a ser una suerte de carencia que, al mismo tiempo, detalla su riqueza, pues reta nuestra imaginación y nuestra capacidad de reconstrucción histórica (60).

(59) Freud, Gisèle. *La fotografía como documento social*, pág 8.

(60) Planchard L, Eduardo. *Rostros y cotidianidades*, pág 6.

Por el contrario, la intervención de la mano del hombre para modificar su entorno en procura de bienestar y disfrute, hace posible una relectura sobre esos espacios ciudadanos, así como su influencia en nuestra cotidianidad aún estando vacíos de calidez humana. Si la imagen con todo ese caudal de interpretaciones es capaz de reorientar nuestra forma de ver; es indudable que como consecuencia de ello, podemos establecer nuevas relaciones con el ambiente urbano y un nuevo sentido de cómo entenderlo y hacerlo parte de nuestro vivir.

En cuanto a espacios interiores deshabitados, se puede percibir la atmósfera del día a día de sus habitantes, los elementos distribuidos y presentados (intencionalmente o no) dentro de la composición fotográfica, evocan la forma de ser de los integrantes de tales espacios que sin estar presentes, somos capaces de intuirlos y darles forma. Walker Evans es un claro ejemplo de este tipo de imagen y gracias a esa subjetividad manifiesta, le da un creciente valor artístico a su obra.

Siempre existirá esa diatriba por colocar la fotografía entre lo artístico y lo social. Lo que sí parece establecido es que la misma es posible gracias a tres componentes: un entorno (realidad manipulada o no) que se presta a ser intervenida visualmente. Un receptor que, frente a esa imagen tiene una y mil maneras de interpretarla. Un creador que olfatea y espera el momento decisivo (recordando a Henri Cartier Bresson), para convertir la imagen en una huella que trascienda más allá de su tiempo y espacio. Un curioso o ladrón como expresara Brassai:

Nosotros los fotógrafos (...) somos una ralea de granujas, de mirones, de ladrones. Estamos en todas partes allí donde no se nos desea; traicionamos secretos que no nos han sido confiados; espiamos sin vergüenza lo que no nos atañe y nos apropiamos de lo que no nos pertenece. Y, a la larga, nos encontramos haciendo de encubridores de toda la riqueza de un mundo que hemos asaltado(61).

(61) Brassai. *El otro lado del espejo* en Carrol, Lewis, *Fotógrafo*, pp. 28,29.

CAPITULO II. LA FOTOGRAFIA EN VENEZUELA

II-1-1. De los orígenes a los tiempos de cambio

A pesar de la distancia y creencia de muchos que a este país llega todo con retardo, la fotografía se inicia muy pronto en Venezuela, su historia está cargada de unas cuantas anécdotas, como es el caso de la pérdida de lo que se considera el primer equipo de daguerrotipia en suelo venezolano. Cúpole en suerte (o mala suerte) al ciudadano Antonio Damirón traerlo, no obstante, pronto se da cuenta de su desaparición, lo que lo lleva a publicar en el periódico *El Venezolano* del 18 de enero de 1841 la siguiente reseña:

Pérdida

*Al abrirse varios bultos que acababa de recibir hai cerca de un mes el que suscribe, se le desapareció un cajoncito de madera amarilla que puede tener como un pie cuadrado de dimensión; el contiene varios frasquitos, uno con mercurio, otro con ácido &, hai también unas planchas de cobre plateadas, un lente montado en cobre y varias otras cositas. Se suplica a la persona que tuviera noticia de dicha caja, y que pudiera facilitar su restitución, se acerque al que suscribe, quien ofrece no indagar nada sobre el particular y se compromete a dar una racional gratificación. –Damirón
Esquina de Sociedad (62).*

Si bien no se logró saber si apareció o no la consabida cajita, si fue robo o extravío, lo cierto es que Damirón no dio muchos detalles del caso, so pena de que alguien pudiera adelantarse en detentar la gloria de dar a conocer tan impactante noticia de primera plana.

Esta gloria parece haber recaído en el español Francisco Goñiz, quien llega al Puerto de La Guaira el 08 de diciembre de 1841, precedido de una oportuna publicidad por prensa. Ofrece sus servicios de daguerrotipista (retratos) en su casa de habitación, permanece en Venezuela alrededor de cuatro meses y se embarca para Estados Unidos, dándole paso a José Salva (también de origen español) quien realiza sus labores por poco tiempo y también se va al norte.

(62) VVAA. *El Zulia ilustrado*, No. 4, 31-03-1889, pág 11.

De este modo la historia señala a estos dos personajes como los primeros que trabajaron con el daguerrotipo, y como se puede entrever, para realizar retratos a la clase pudiente de la época, toda vez que al ser algo novedoso su costo era inaccesible a los grupos menos favorecidos.

Cabe señalar que por lo engorroso del proceso de toma y revelado de la fotografía para la época, los que se aventuraron a retratar lo hacían en estudios apropiados para ello, en los cuales el retrato estaba a la orden del día, para aquel que pudiera pagar los precios exigidos por tales artífices de esas primeras imágenes.

Así como hubo algunos interesados en los retratos, mayormente hechos a los representantes de la alta clase social, hubo otros, que prefirieron salir fuera de los estudios y buscar vistas de todo aquel medio ambiente. Nos encontramos de esta manera con Federico Lessman, Henrique Avril y Pat Rosti. Del primero Antonio P. Padrón Toro reseña lo siguiente:

(...) Lessman será el pionero en Venezuela que sume este soporte gráfico (estereoscopio) para registrar los monumentos, iglesias y edificios, mercados, puentes, calles y plazas más características de la ciudad, con un extraordinario deseo de plasmar lo notorio de la ciudad ante cualquier otra eventualidad telúrica del valle caraqueño (...) puede apreciarse las huellas del ornamento arquitectónico, a la par de perfiles y fachadas de sus edificios, el trazado y tratamiento de las empedradas calles, el criterio de arborización, la señalización, enriquecidas por la técnica, composición y aprovechamiento de la luz natural característico de la que pudiera llamarse el estilo Lessman (63).

Es decir este fotógrafo se dedicó en gran parte a fotografiar la ciudad y sus espacios (imagen 39), mientras que Avril (1870-1950) fijó su atención más bien en las vistas de la Venezuela rural:

Lessman retrata a la ciudad y sus gentes, Avril en cambio será un fotógrafo rural que no se conforma con hacer grupos en medio de la naturaleza sino que retrata a ésta de palmo a palmo, recorriendo a Venezuela y no solamente en tiempo de paz, sino también en medio de las revueltas y la guerra (...) las fotos

(63) Padrón T, Antonio. *Caracas, la primera aproximación: fotografías de Rosti, Lessman, Benzo, Chirinos*, Revista Extra cámara No. 10, febrero 1997, pág. 21.

de Avril revelan plásticamente la realidad muy humana y sensible de un país desmantelado por el persistente saqueo de caudillos mediocres, pero ambiciosos (...) si reuniéramos en un álbum las fotos de Avril, ellas revelarían a las nuevas generaciones un paisaje humano seco y desgarrador, diferente de aquella naturaleza verde y tierna, cuyos quebrados reflejos llevaban otros fotógrafos a las satinadas páginas (64).

Con respecto a esto que manifiesta Carlos E. Misle, es bueno saber que Avril estuvo presente en la guerra civil que va de 1901 a 1903, además de otras revueltas a lo largo y ancho del país, siendo testigo visual de disputas de todo orden que sacudían al país de la época.



Imagen 39. Federico Lessmann “Hacienda Echezuría 1857” Caracas.

Sin duda, la escena política venezolana –para el momento de entrar en contacto con el arte fotográfico– está dominada por una inmensa pugna, puesta de manifiesto en frecuentes enfrentamientos entre caudillos regionales que intentaban imponer su hegemonía, o cuando menos, mantener su dominio, y también, en los conflictos permanentes entre comerciantes y productores y entre éstos y los usureros (65).

En cuanto a Rosti, nativo de Hungría (1830-1874 / imagen 40) Josune Dorronsoro señala que:

El trabajo fotográfico que realiza resulta un interesante documento de zonas y lugares nunca o pocas veces retratados, no dejando de tener especial valor su inclinación por la fotografía paisajística, temática que en esos momentos era un

(64) Misle, Carlos E. *Venezuela. Siglo XX en Fotografía*, pág. 40.

(65) VVAA. *El Zulia ilustrado*, No. 4, 31-03-1889, pág 10.

tanto difícil de lograr, por el largo tiempo de exposición requerido para la fijación de las imágenes, así como por lo aparatoso y pesado de los implementos necesarios para la ejecución de este tipo de tomas (66).



Imagen 40. Pat Rosti “Zona rural entre Estados Aragua y Guárico”. 1857.

Estos fotógrafos que de una forma u otra desarrollan el tema de los espacios abiertos tanto en la ciudad capital como en el interior del país (finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX), van a fungir como un antecedente del hecho fotográfico que comenzaba hasta ahora. Su importancia histórica reside en el hecho de que Lessman está considerado como el primer fotógrafo de la ciudad de Caracas, Avril como el que desempeña esa figura incipiente de reportero y Rosti por tener como norte auscultar esos parajes aún no explotados por el hombre. Es de destacar, en cuanto a nuestro tema de trabajo, que Henrique Avril, funda en 1902 el Club Daguerre, en Carúpano, Estado Sucre con la finalidad de retratar la naturaleza.

Habría que agregar un dato más sobre estos fotógrafos (Lessman y Avril). Sabido es que dicho invento estuvo limitado a la población en general por su costo y esto se extendió también a quienes aspiraban a poseer uno de estos aparatos. Con respecto a este detalle refiere Josune Dorronsoro:

La obra de Lessmann es producto no sólo de su talento y sensibilidad indiscutibles sino también de su educación alemana, así como también de las

(66) Dorronsoro, Josune. *Una vista de América Latina (Cuba, Venezuela y México 1857-1858)*, pág 9.

posibilidades económicas que encuentra al vincularse en el país con algunos paisanos dedicados a trabajos comerciales y que gozaban de gran holgura económica(67).

En cuanto a Henrique Avril, la autora manifiesta: (...) *sus condiciones económicas y culturales han debido ser envidiables, a juzgar por la educación que recibe (68).*

Como complemento a esto señalado hasta ahora, es bueno destacar que en el año 1892 es fundada la revista *El Cojo Ilustrado*, que entre sus propósitos tenía dar a conocer a Venezuela en el mundo y qué mejor manera de hacerlo que a través de imágenes. Tanto dibujos como fotografías del país que presentaban a sus gentes, costumbres e infraestructura, vendría a ser la materia prima con la que dicha revista comenzaría a conocerse y posesionarse del gusto del lector, ávido por conocer. Claro está, en dicha época el alto grado de analfabetismo y el costo de la mencionada publicación hacía difícil el acceso a las grandes mayorías.

Esta circunstancia fue oportuna para que tanto Lessmann como Avril, publicaran sus trabajos fotográficos en dicho impreso, siendo su labor catalogada conforme al tema que plasmara cada uno en sus imágenes:

Llegaron ambos fotógrafos al mismo oficio en distintas épocas y se emparentaron probablemente por ser cada uno el complemento del otro. Lessmann oficialista, realista, documentalista excepcional, frente a Avril, artista irreverente, reporteril a quien podríamos definir como un fotógrafo modernista (69).

En cuanto a Pat Rosti, Carlos Abreu manifiesta:

(...) Hasta donde se sabe, ninguna de las fotos de Rosti apareció en la prensa nacional. Además, se limitó a captar paisajes y vistas generales y no registró sucesos o acontecimientos de actualidad (70).

(67) Dorrnsoro, Josune. *Significación histórica de la fotografía*, pág. 84.

(68) Dorrnsoro, Josune. *Ibidem*, pág 86.

(69) González, Gabriel, *La fotografía en El Cojo Ilustrado o de cómo se construyó un país en el imaginario de una élite de lectores*, pág 48.

(70) Abreu, Carlos, Abreu. *Fotografía periodística: una aproximación histórica*, pág 256.

Estos tres creadores de imágenes de finales del siglo XIX y comienzos del XX, dejan la huella visual de un país que, una vez concluidas las guerras independentistas, se abre al mundo imbuido de ese espíritu modernista. Tanto la ciudad como el interior van a ser el objetivo del mismo tratamiento, cada uno con su peculiar manera de percibir esa realidad, retratan a una nación en una etapa de conciliación y reconstrucción.

Como se mencionó anteriormente, la obra humana no está exenta de subjetividad por parte de su autor, y este caso no es la excepción. El creador de la imagen deja entrever su toque personal y, aunado a elementos externos, como es el caso de exportar la imagen de Venezuela para mostrar sus bondades (favorecidas por los gobiernos de la época), las fotografías muestran ese lado agradable a la vista e interesante para atraer gentes de otras latitudes a conocer y vivir en suelo patrio. La remodelación se hace sentir en mayor grado en la ciudad capital con ese interés primordial en destacar edificios, parques, y otros monumentos de interés para el uso y disfrute del ciudadano.

En el año 1952, el fotógrafo e historiador de arte Alfredo Boulton escribe en la revista Shell, patrocinada por la compañía petrolera alemana Royal Dutch Shell, un artículo titulado "¿Es un arte la fotografía?", allí plantea una concepción del hecho fotográfico venezolano actualizada en concordancia con los tiempos modernos que vive el país. Entre otras cosas señala lo siguiente:

Lo que difiere en los hombres es la manera de expresar las cosas o la manera de no saberlas expresar. Existe el tema y existe el lente, pero el hombre que mire el tema a través de su lente no es un hombre igual a todos; es el creador de imágenes, es el artífice (...) Tanta fuerza y tanto poder expresivo no puede ser un elemento perdido que flote en el espacio sin encontrar su puesto exacto (71).

De esa manera se percibe un renovado interés por el hecho fotográfico, en cuanto al manejo de elementos plásticos y expresivos por parte del artífice de la imagen fotográfica, que hace posible la conceptualización y formalización de códigos visuales para dar un nuevo cariz a la fotografía en Venezuela.

(71) Boulton, Alfredo. ¿es un arte la fotografía? en Boulton, María T, *Pensar con la fotografía*, p 188,189.

Ya no es un simple artesano, ahora elabora todo un discurso visual capaz de producir efectos en un receptor.

Dentro de este primer período de la modernidad fotográfica hubo fotógrafos que trabajaron las vistas de paisajes y espacios solitarios. El mismo Boulton, Fina Gómez, Carlos Herrera, Ricardo Razetti y Carlos Puche entre otros, cada uno con su visión personal dejó una huella en el quehacer fotográfico de esos años.

Fina Gómez retrata detalles de árboles secos en paisajes marinos, como podemos observar en la imagen, 41 que recuerda en parte a Edward Weston y sus vistas de árboles del Parque Nacional Yosemite, (1937-1940), California EE.UU, o restos de lo que fue una embarcación sobre la playa (imagen 42). Boulton en su transitar por el interior del país nos deja imágenes de los Estados Lara (imagen 43) y Trujillo (imagen 44). Ricardo Razetti, quien tuvo influencia del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, busca alguna sombra humana tras las varas que dejan escapar la luz interna de la choza (imagen 45) o tal vez esa visión geométrica que puedan destacar elementos como palos o varas sosteniendo un techo en construcción o próximo a desaparecer (imagen 46):



Imagen 41. Fina Gómez, "Venezuela" 1950.



Imagen 42. Fina Gómez "Venezuela" 1960.



Imagen No. 43 Alfredo Boulton, "Lara", Estado Lara.1940.



Imagen 44. Alfredo Boulton, "Cementerio de la Mesa de Esnujaque", Trujillo 1948.



Imagen 45. Carlos Herrera “Choza iluminada” Estado Bolívar 1940.



Imagen 46. Ricardo Razetti “Venezuela” c. 1950.

Las fotos antes expuestas nos traen reminiscencias de aquellas que vimos en el capítulo I de este trabajo, paisajes, soledades, detalles como parte de la estética visual, pero aquí hay algo nuevo o distinto; ese espacio físico vestido de color particular y aún cuando aquí no tenemos fotografías a color, valga lo manifestado por Mateo Manaure en una de sus tantas entrevistas:

(...) si no hubiésemos asimilado todo lo que asimilamos no habríamos podido contribuir con lo que ha significado para el arte venezolano al gran salto hacia un mundo diferente. Un salto hacia la modernidad sin desligarnos de algo que para nosotros es muy importante: el trópico. Nosotros somos gente del trópico, al color no podemos descartarlo, porque el color de nuestra tierra es la esencia de la que nos hemos nutrido desde un comienzo (72).

(72) Manaure Mateo. *Recuentos*, Cuadernos MUCI, Colección No. 6 pp. 25,41.

Fotos que nos narran un momento permanente en el tiempo como producto del encuentro entre fotógrafo y entorno, y desafían el paso de los años para quedar como huella del hombre que, en un instante de labor creativa, un tanto explosiva y misteriosa, hace que a posteriori cobren vigencia y valor como documento para el análisis de una época:

La fotografía entre otras muchas cosas es un testimonio epocal...la imagen llega a subsistir a la palabra y crea un campo expresivo que, como tal, es a veces mitad realidad y a veces mitad ficción. Desde años inmemoriables ella ha sido de tanta, y hasta a veces de mayor expresividad que la palabra, transmitiendo el misterioso mensaje que cada uno de nosotros quiere ver en ella (73).

Nos encontramos con Miguel Acosta Saignes (1908-1989), periodista, historiador y fundador de los estudios antropológicos en Venezuela, quien hace de la imagen fotográfica un elemento de soporte para sus investigaciones sobre la venezolanidad. Busca espacios vacíos de gentes pero con elementos que cuentan su cotidianidad y razón de ser:



Imagen 47. Miguel Acosta S. "Gallera" Circa, 1950.

(73) Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Guía de estudio. Alfredo Boulton. *Una visión integral del arte venezolano*. 1990.



Imagen 48, Miguel Acosta S. “Redes” Península de Araya, Estado Sucre 1949.



Imagen 49. Miguel Acosta S. “Pilón” Estado Barinas, 1953.

(...) Construidas con elementos simbólicos de la cultura “popular”, de lo vernáculo, con valores tradicionales en el sentido antropológico- cultural del término, que determinan formal y espiritualmente aspectos que pasarán a formar parte de ese imaginario visual y cultural que, en su raíz original, nos define y nos identifica como nación (74).

(74)Oramas M, Alejandro. *Aproximaciones al hecho fotográfico de Miguel Acosta Saigues*. Fundación Centro Nacional de la Fotografía,pág 14.

Los paisajes nebulosos y árboles como sombras fantasmales que podrían encantar o alejar a transeúntes (imagen 50), son una buena excusa de Carlos Puche para dar a conocer parajes del Cerro Ávila, pulmón vegetal de la capital. En referencia a una exposición de este creador de imágenes, la poeta Elizabeth Schön manifiesta:

(...) Hermosísimas son las neblinas que hoy contemplamos. Su textura de penumbras, oscuridades, lejanías y cercanías, parecieran haber sido hechas por la mano de un pintor cuyo pincel dejó inscrito en el papel, el tiempo de un instante que nunca podremos captar si no lo vislumbramos como aquí en las neblinas de Carlos Eduardo Puche (75)´.

Esta idea parece acercar a la autora al pictorialismo, en cuanto al uso de técnicas y artificios propios de la pintura, para alcanzar el nivel de arte que detentaba ésta última. Viene a colación esta opinión toda vez que las fotos presentadas aquí tienden a resaltar una visión hermosa de esa realidad capturada, dejando a un lado toda aquello que podría considerarse no grato o negativo al receptor de la misma.



Imagen 50. Carlos Puche "Neblina" Caracas, c 1960.

(75) Schön, Elizabeth. *La huella que alumbra... fotografía de Carlos Puche*. En ellamentodeariadna.blogspot.com/.../la-huella-que-alumbrafotografia (Consulta: 25 de abril de 2012).

En referencia a ello destacamos lo que escribe Josune Dorronsoro:

Hasta mediados de los años cincuenta, los fotógrafos venezolanos parecían obedecer a una norma tácita de buena educación que los comprometía a retratar únicamente la parte amable y atractiva de su entorno (76).

Es posible que el fotógrafo desee resaltar lo bello que palpe su sentido visual, ya sea por propia motivación u otras veces como parte de esa “política” para atraer inmigrantes de todas partes (las postales son claro ejemplo de ello), lo importante parece residir en su valor histórico que cobra con el tiempo y que nos narra algo de nuestro pasado lejano.

Al igual que sucedió en Europa, los creadores de imágenes se interesan en el género de retratos y en el tema de los paisajes como elementos más inmediatos para incentivar su creación. Dejemos a un lado los retratos para ir al encuentro de imágenes de espacios en soledad que es nuestra intención primaria. Podríamos comenzar mencionando a Beatriz Cáceres-Péfaur, quien plantea lo siguiente:

El siglo XIX resulta ser el de cambios trascendentales, especialmente en la transición política experimentada por los territorios bajo el dominio español (...) Esta hazaña lograda al cobijo de las nuevas propuestas ideológicas exigió la búsqueda de marcos referenciales para adecuarlos a las nuevas realidades (...) El volver la mirada hacia la realidad más próxima determinó en el área de las artes un desarrollo de una serie de propuestas y manifiestos tendientes a conformar la base que sustentaría y consolidaría a las nacientes repúblicas. Dentro de este aspecto está el referente a los aspectos visuales. En todo esto, la fotografía no se quedó atrás. Convertida en la novedad tecnológica del siglo, llegó a ser el medio para ir mostrando todos aquellos aspectos desconocidos del territorio, como los paisajes, los ambientes, las poblaciones y los rostros de sus pobladores, tanto de los próximos y conocidos como de aquellos de los cuales se tenía una mera referencia de su existencia (77).

Una vez finalizada la etapa bélica que trajo como resultado la independencia del continente americano del gobierno español, comenzaba entonces una etapa de reconstrucción y consolidación de la nación como tal en todos los órdenes.

(76) Dorronsoro, Josune. *Venezuela inédita. Fotografía venezolana de los setenta*, Revista Encuadre, Número especial, marzo 1993, pp. 61 a 76.

(77) Cáceres-Péfaur, Beatriz. *La fotografía del paisaje en Venezuela (1890-1960). Redescubriendo la nación*, en Guerrero, Aura, *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)* pp., 150, 151.

Si hablamos del ámbito creativo, en este caso, la imagen fotográfica pasa a formar parte importante de la nueva historia que comienza a escribirse. Para finales del siglo XIX y principios del XX Venezuela entra en la modernización, la visión pueblerina da paso a la explosión urbana que se manifiesta con la construcción de vías de comunicación, edificios públicos, asientos de los diferentes poderes, plazas, monumentos, siendo la ciudad capital el lugar donde más se manifiestan esas realizaciones.

En esta vorágine de construcción por una parte, y por la otra la de demoler las viejas estructuras que parecían haber concluido su ciclo útil, se da como un hecho, que éstas últimas son parte de un tiempo antiguo que ya no cumplen su cometido original, ni tampoco interesan ni tienen utilidad alguna.

Podría catalogarse esta situación como una muestra de descuido, indolencia y desidia hacia aquello que hasta ese momento formaba parte del paisaje natural tanto de la ciudad como de la provincia.

En este orden de ideas podemos entender el interés de Lessmann (por ejemplo), de plasmar y preservar imágenes de la ciudad de Caracas, ante cualquier tipo de eventualidad, ya sea representada por una catástrofe natural o por un comportamiento anti histórico de quienes conviven y permanecen en un tiempo determinado dentro de los límites del país.

Las siguientes décadas se tornan interesantes en este sentido, por cuanto quienes ejercen el oficio de hacer fotografía en este país, vuelcan su motivación e interés hacia el hombre dentro de su entorno y su relación con él.

Las diversas actividades del comportamiento del sujeto en comunidad van a ser plasmadas en imágenes a veces violentas y desconcertantes, otras con un halo de esperanza y equidad, pero en ambos casos van a conformar la huella de un período tormentoso y de ajustes sociales en la naciente democracia.

II-1-2 Lo documental de los años 60 y 70

Entre la violencia y el olvido

La década del 60 se caracterizó por hechos trascendentales tanto a nivel mundial como locales. Entre la guerra del Vietnam (1959-1975), la Revolución Cubana (1959), el Mayo francés (1968) y la efervescencia del movimiento hippie como respuesta contestataria y antibelicista matizada por la música de los Beatles, se mecía una década alucinante en constante tensión, en medio de una guerra fría cuyos dirigentes se empeñaban a veces en calentar tanto en el trópico con el fracaso de Bahía de Cochinos (1961) como en el desencanto de la Primavera de Praga (1968).

Aquí en Venezuela también latían aires de cambios, la novel democracia nacida en 1959 parecía tambalearse por momentos ante asonadas militares y la aparición de grupos guerrilleros. De estos movimientos golpistas, quedó para el recuerdo el denominado “Porteñazo” acaecido en junio de 1962, en la ciudad de Puerto Cabello, Estado Carabobo, en el cual el reportero gráfico del diario *La República* Héctor Rondón tomó una foto, en medio del fragor del combate, en el momento en que el Capellán Luis M. Padilla alza al Subteniente Luis A. Rivera S, herido en combate y posteriormente muerto por las fuerzas sublevadas.

Como es del conocimiento general esta fotografía ganó el premio Pulitzer de 1963 (creado por el estadounidense Joseph Pulitzer como estímulo a la excelencia) que catapultó a su hacedor a la fama internacional, de este modo Venezuela se daba a conocer en el ámbito de la fotografía mundial.

Todo este ambiente de violencia manifestada en una creciente pobreza y un anárquico desarrollo de la urbe, en el cual el hambre, la injusticia en todas sus facetas, la indiferencia frente al entorno y la tendencia a no preservar lo que un día formó parte de nuestro patrimonio, van a ser temas recurrentes en la fotografía.

A este tipo de fotografía se le ha otorgado la denominación de documental en cuanto que “documenta” un hecho de la realidad, la cual se convierte en una evidencia para futuros análisis de diversa índole. Muchos autores escriben que este tipo de fotografía surge en la década de los 30, cuando Estados Unidos enfrenta las consecuencias de la depresión que produjo el llamado “crack del año 29”. De este hecho ya se habló anteriormente al destacar las fotografías de Walker Evans.

Frente a este panorama de inestabilidad política y económica (producto de ese proceso de democratización), en Venezuela el tema de los espacios huérfanos de calidez humana parece flotar en un ambiente donde la nostalgia y el olvido conforman una constante histórica. Ya algunos interesados en esos elementos arquitectónicos o paisajísticos de la ciudad o provincia lo manifiestan a través de sus trabajos de investigación como es el caso del arquitecto italiano Graziano Gasparini, quien llega a Venezuela en 1948 y se dedica a viajar por todo el país en busca de esa huella colonial tanto en construcciones como en vías de comunicación.

De su trabajo quedan más de 50 libros en los cuales abarca todo ese ámbito arquitectónico y urbanístico, como él mismo relata:

(...) yo en ese primer libro registré como unas doscientos cuarenta iglesias coloniales. Luego, de las iglesias pasé a las casas, de las casas a las casas de hacienda, de las casas de hacienda al urbanismo, del urbanismo a la ciudad del siglo XVI, a las influencias que pudieran venir de Europa(78).

(...) Venezuela es uno de los países que más ha perdido, bien sea por los terremotos -el terremoto del 26 de marzo de 1812 acabó con casi media Venezuela, basta ver que para entonces Caracas tenía cuarenta mil habitantes y al día siguiente tenía veinte mil-, luego por la Guerra de la Federación que consumió buena parte del siglo XIX y, finalmente por una explosión incontrolada de demoliciones. Yo no he visto ninguna otra ciudad de América Latina, capital sobre todo -que las conozco todas-, que haya destruido tanto de su patrimonio arquitectónico como se destruyó en Caracas (79).

(78) Burelli Guadalupe. *Graziano Gasparini: el historiador de la arquitectura colonial venezolana*, entrevista del 23 de septiembre de 2009, disponible en prodavinci.com.

(79) Burelli Guadalupe. Op cit.

Lo que plantea Gasparini coincide con lo que manifiesta Juan C. Palenzuela:

Graziano se dedicó a registrar el legado colonial en todo el país. Se trataba de una arquitectura que sufría un proceso de depredación y la cual pronto desapareció como monumento cultural y espiritual de nuestras ciudades, de nuestra formación como pueblo. (...) luego sus fotos son el único documento gráfico existente sobre dichos legados urbanos hoy desaparecidos, menospreciados y olvidados (80).

Del libro *Promesa de Venezuela. Una selección de fotografías de Graziano Gasparini*, corresponden las dos fotos siguientes:



Imagen 51. Graziano Gasparini “Antiguo camino de los españoles entre Caracas y La Guaira”, 1960.

(80) Palenzuela, Juan C. *Fotografía en Venezuela 1960-2000*, pág. 12.

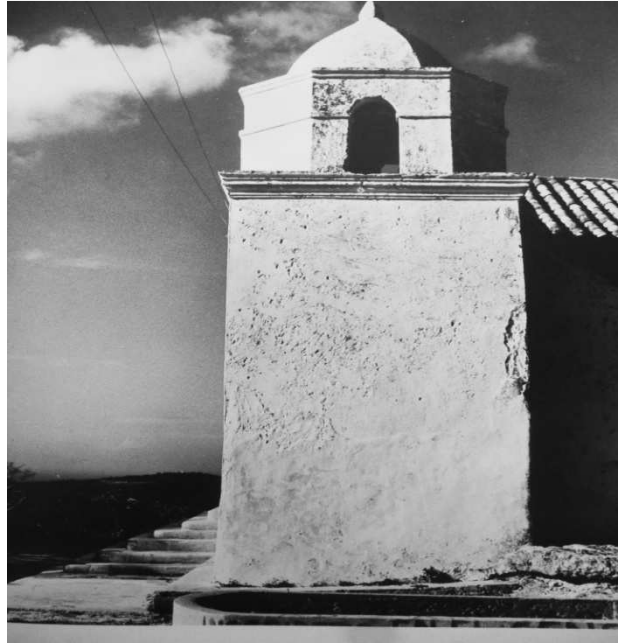


Imagen 52 Graziano Gasparini, “Campanario Iglesia Puerto Cumarebo”, Estado Falcón c a 1960.

Ya hemos mencionado que la década del sesenta podría entenderse como una época convulsiva y de ruptura, por ese mismo proceso de romper con paradigmas enquistados en todos los órdenes del devenir social y que conllevan al planteamiento de nuevas formas de ver y entender la labor creativa. En esta circunstancia la fotografía documenta a un país de contradicciones y similitudes que cabalgan al unísono en medio del llamado progreso.

Se da en todo este tiempo una especie de labor por rescatar el acervo histórico del país a través de la imagen, además de Gasparini, encontramos a Sebastián Garrido (1934-2003) con *su poética del despojo, del abandono de un país en ruinas* (81). Ésterecorre el oriente del país en busca de sus gentes, sus huellas e historia:

(...) Sebastián Garrido desarrollo durante diez años (1962-1972) un minucioso registro de la vida en el oriente del país, que comprendía desde retratos a los artesanos, hasta el cementerio, el mercado y la iglesia de cada población (82).

(81) Palenzuela, Juan C. *Fotografía en Venezuela 1960-2000*, pág. 56.

(82) Dorronsoró, Josune. *Venezuela inédita –Fotografías venezolana de los setenta*. Encuadre, CONACCaracas, número especial Jornadas Fotográficas, pág. 67.

Un documentalismo que se expresa a través de la visión particular de cada fotógrafo, Gasparini desde la óptica de arquitectura, Garrido como el poeta de rostros, casas y caminos bajo el calcinante sol oriental. Ya para la década de los 70, aún en boga el documentalismo, van a surgir fotógrafos que unen su labor creativa a través de grupos o asociaciones y se dedican a recorrer el país en busca de esa imagen que plasmara una realidad tal cual, a veces vestida de violento olvido, en otras de evocación histórica.

También es oportuno mencionar una vez más a Carlos Herrera, quien para el año 1967, entre las actividades enmarcadas en el cuatricentenario de la ciudad de Caracas, realiza unas fotografías a la Plaza Bolívar de Caracas, una de las cuales se expone a continuación (Imagen 53).



Imagen 53. Carlos Herrera "Reflejos en piso mojado" Caracas 1967.

Tal fotografía ha recibido en el transcurrir del tiempo comentarios como los que se detallan seguidamente:

El imán está en los faroles, en la levísima bruma que se forma a su alrededor, y en el reflejo de las luces sobre el agua del piso de la plaza (...) en esta foto

refulge el perspicaz sentido poético del autor, su mirada insufla los objetos de un hálito lírico notable (83).

En la obra de Herrera se aprecia un meticuloso estudio de la luz y la sombra como elementos expresivos que le permiten crear imágenes de un fino sentido poético, la luz modelando, la luz creando atmósferas, reflejos o transparencias, la luz revelando detalles casi imperceptibles para nuestra vista. En su obra se evoca lo simple, lo sencillo (84).

Entre el deber y el placer

Valga el subtítulo anterior, tomado de una expresión de Alexis Pérez-Luna, para iniciar esta parte de la investigación, y que mejor que continuarlo con el texto de Alfredo Armas Alfonzo escrito a manera de prólogo del libro titulado *Venezuela. Ricardo Armas*, que señala:

Hay una extraña y persistente relación de indiferencia entre las cosas y la gente que convive con ellas. De tanto verlas o tocarlas la gente termina por no percibir las o por olvidarlas. Indiferencia o asimilación, confusión o comunión de unos con otros, sea lo que fuere, lo cierto es que todos terminamos por necesitar de un descubridor que nos descifre ese lenguaje perdido. El joven Ricardo Armas tiene esa sensibilidad de descifrador, sus ojos nos permiten ver y no solo mirar. A través de sus ojos vemos esta Venezuela verdadera y común, rescatada de lo espectacular o anecdótico, Venezuela sin maquillaje, como es y como somos, y como tal vez quisiéramos seguir siendo(85).

Estas ideas previamente descritas enfocan en parte nuestra labor hacia eso que ya hemos referido en varias ocasiones; esa indiferencia y pertinaz olvido hacia todo lo que nos rodea y forma parte de nuestra historia cotidiana.

(83) Arraíz Lucca, Rafael. *Torito y Herrera. Cuatro imágenes de la caraqueñidad*. Revista Extra cámara No 10, febrero de 1987.

(84) Dorronsoró, Josune. *La luz, la belleza*, en catálogo "Paisaje...espacio interior". Museo de Bellas Artes 1991, pág 15.

(85) Armas A, Alfredo. *Venezuela. Ricardo Armas*, prólogo.

Esta circunstancia (entre otras) va a ser proclive de ser representada por algunos fotógrafos durante la década de los setenta, entre los cuales está el mencionado Ricardo Armas, quien junto a Luis Brito, Vladimir Sersa, Alexis Pérez Luna y Jorge Vall, fundan *El Grupo*, asociación que va a permitir a estos

creadores de imágenes, recorrer el país para descubrir e integrarse a su cotidianidad y documentar tal circunstancia a través de su trabajo fotográfico.

Con respecto a esta asociación Josune Dorronsoro expone: *Con algunas variantes, los integrantes de El Grupo se planteaban un trabajo que documentase tanto los cambios que se estaban produciendo en la ciudad y sus alrededores como los vestigios del pasado* (86).

Estas imágenes de El Grupo pueden entenderse como una denuncia de lo que acontece a diario, toda vez que su primera exposición durante 1977 titulada *A gozar la realidad*, recorre toda la geografía nacional con la idea de conformar foros de discusión acerca del discurso visual, y traer consigo una reflexión colectiva sobre los hechos plasmados. No se persigue en un primer momento destacar una estética fotográfica: *No queremos hacer fotos bonitas* (87), sino dejar constancia de una realidad.

Una realidad donde se conjugan situaciones de orden social, económico y político que de una manera u otra influyen en el quehacer fotográfico del momento, tal como lo manifiesta uno de sus integrantes: Alexis Pérez Luna:

(...) proviniendo de una familia donde las actividades políticas y sociales eran fundamentales, consideré que era casi un deber que mi primera fotografía fuese fotografía de denuncia. (...) Y se fue configurando una posición político-artística donde estaba la lucha entre el placer y el deber. Y durante un tiempo cumplí con el deber a través de los trabajos de denuncia (88).

(86)Dorronsoro, Josune. *Venezuela inédita –Fotografías venezolana de los setenta..* Encuadre, CONACCaracas, número especial Jornadas Fotográficas, pág. 70.

(87) Boulton, María T, *Anotaciones sobre la fotografía contemporánea venezolana.* pág. 87.

(88). Rodríguez, Tomas y Kelly Martínez. (Entrevista a Alexis Pérez-Luna) en *Alexis Pérez-Luna.* Biblioteca de fotografía. Venezolana, pp. 12,13.

Quien observe la foto siguiente (imagen 52) podría percibir cierta connotación de índole político, o interpretarla desde una óptica de carácter social e histórico en cuanto a que, dicha construcción tuvo una utilidad y ahora

es un espacio olvidado o desechado, y sólo refleja esa tónica del olvido del cual estamos hablando. Con respecto a este fotógrafo Josune Dorronsoro afirma lo siguiente:



Imagen 54 Alexis Pérez-Luna. "Parapara", Estado Guárico, 1977

(...) mantiene un trabajo continuado en la línea de la fotografía social. Sus tomas dramáticamente contrastadas, aunque poco cuidadas a veces en sus aspectos técnicos –la cual en su caso reflejaba una posición ante la fotografía– sin embargo, manifiestan una visión particularmente sensible, que dota a sus fotos de una gran fuerza expresiva (89).

Como participante de *El Grupo*, Pérez Luna se expresa en los siguientes términos:

Yo creo que la cámara debe hablar un lenguaje sencillo y elocuente, que sea el modo de cada individuo interpretarlo, sirva de medio de comunicación, que suprima las barreras sociales (90).

(89) Dorronsoro, Josune. *Venezuela inédita –Fotografías venezolana de los setenta..* Encuadre, CONACCaracas, número especial Jornadas Fotográficas, pág. 71.

(90) Pérez-Luna, Alexis. mencionado en Dorronsoro, Josune, *Venezuela inédita –Fotografías venezolana de los setenta.* Encuadre, CONACCaracas, número especial Jornadas Fotográficas, pág. 71.

En esa misma tónica de recorrer lugares del interior del país encontramos de nuevo a Ricardo Armas, quien destaca durante la década del 70 y posteriormente *su interés en captar, lo que va modificando el progreso*

desde el punto de vista del paisaje y los valores culturales y morales del venezolano(91).

Ricardo Armas recorre, entre otras latitudes, la península de Paraguaná en el Estado Falcón y la península de Araya y Manicuaire en el Estado Sucre, allí, entre paredes desnudas que una vez cobijaron la existencia de hombres que transitaron entre las armas y la poesía; surge una memoria histórica capaz de recordarnos lo que hemos sido hasta ahora. El mismo autor acota sobre su obra:

(...) de esa época provienen fotografías tan evocadoras como la del niño que desciende por una escalera hacia una puerta que ha sido cruzada hace ya mucho tiempo, o, aquella otra, de la herrumbrosa casa donde el general Juan Crisóstomo Falcón solía refugiarse de sus enemigos. En esas imágenes no intento tanto la deslumbrante perfección técnica o el exacto equilibrio de la luz, sino la nostalgia que transmiten sus paisajes y las preguntas que asaltan al espectador a detenerse frente a esos lugares vacíos de presentes pero llenos de historia(92).

Fotos que como legajo histórico, están allí para introducirnos por momentos en el pasado de un país, que trata con displicencia el trajinar de muchos de sus antepasados, que a pesar de todo, son parte ineludible de nuestra esencia como pueblo, como nación.

Las imágenes siguientes en las cuales la luz se cuela entre las ventanas para dejar ver parte del interior del aposento destacando aún más la ausencia de sus ocupantes (imágenes 55 y 56); el signo de la fe como único testigo de la llegada o tal vez despedida del astro rey allá en el lejano horizonte. (Imagen 57), hacen posible tener de nuevo esa visión del pasado que lucha por permanecer en nuestras conciencias.

(91) Dorronsoro, Josune. ob cit, pág 70.

(92) Muñoz Boris. *Ricardo Armas en Nueva York "Crónicas de lo invisible*. Papel Literario, Diario El Nacional 2/2/97.



Imagen 55. Ricardo Armas "Casa de Juan Crisóstomo "Paraguaná, Estado Falcón 1976.



Imagen 56. Ricardo Armas "Casa de Cruz María Salmerón", Manicuaire, Estado Sucre 1976.



Imagen 57. Ricardo Armas "Araya", Estado Sucre, 1976.

Podríamos agregar más opiniones que tiene el autor sobre su obra:

(...) Si no fotografiamos esos paisajes, no lo vamos a recordar jamás. Creo en aquella fotografía comprometida y constante de su responsabilidad social. Está en nuestras manos dejar registro de todo cuanto ocurre pues dentro de 20 o 30 años vamos a revivir este momento histórico (93).

El problema de la preservación de la memoria ha sido el motor que me ha llevado a ser fotógrafo, esa conciencia clara de que cuando haces click estas guardando para todos, para esta sociedad. El fotógrafo tiene la función de permitirnos ver el tiempo detenido, ver como fuimos y como somos, y esa reflexión, ese camino, podría sugerirnos que quisiéramos ser o no ser (94.)

(...) Yo intenté rescatar la pérdida de la memoria a través de la fotografía, en la medida en que visitaba pueblos del interior y me daba cuenta que el pasado venezolano desaparecía en función de una idea de progreso (95).



Imagen 58. Ricardo Armas, "Araya", Estado Sucre 1977

La anterior imagen nos remite a la siguiente afirmación: *(...) las cruces solitarias o agrupadas hablan más de la soledad que del temor (96).* La cruz, la rosa, el suelo, conforman elementos simbólicos de diversa lectura conforme al bagaje cultural que posea el receptor de la misma.

93Lozano, Jenny. *La memoria en imagen*. Diario El Nacional, 22/8/2004, pág 12 sección 2.

(94) Alfonso-Sierra, Edgar. *Ricardo Armas persiste en la memoria*. Diario El Nacional, Caracas 22/6/2009 .p.6 sec. B.

(95) Santana Milagros. *Soy venezolano pero me quedo en Nueva York*. Diario El Globo Caracas, 26/6/98 p.37.

(96) Bello P, José G. *Por aquella desolada tierra*. Catalogo No.1 "Vladimir Serra. Fotografías". Galería Municipal de Arte, Maracay, Estado Aragua. 1993.

Es interesante colocar aquí una foto de Bárbara Brandli, quien realiza una extensa obra fotográfica en el interior del país, siendo las más conocidas sus series” Los Páramos se van quedando solos” en 1971 y “Los hijos de la luna” en 1984, las mismas fueron publicadas en libros con igual título.



Imagen 59. Bárbara Brandli. “Los Páramos se van quedando solos”, Estado Mérida. 1971.

En esta imagen la perspectiva parece jugar un papel predominante en la lectura de la imagen, en medio de una inmensa soledad, la figura se aleja en una especie de retirada en busca de nuevos caminos. También podríamos colocar una vista de Roberto Fontana, que en su trayectoria por el oriente del país, retrata una realidad que a veces calcina entre el recuerdo y la ausencia de cualquier vestigio humano (Imagen 60).



Imagen 60. Roberto fontana “Araya” Estado Sucre 1978.

Se podría preguntar cómo llegaban estas imágenes al público de esta época, a través de qué canales era posible conocerlas. Evidentemente que dicha labor como tal, no era muy conocida para ese momento, el proceso de reordenamiento político y social de los 60, no daba suficiente tiempo ni espacio para la difusión de la creación de imágenes en el colectivo (en cuanto a su concepción como discurso artístico), no obstante, siempre van a existir personeros y asociaciones que hacen posible de una manera u otra el conocimiento del trabajo fotográfico.

Las revistas Farol (1939-1975) y Shell (1952-1962) auspiciadas por compañías petroleras y CAL (1962-1967), ésta última dirigida por Guillermo Meneses, creadas con la finalidad de dar cabida a toda la información del acontecer cultural venezolano, dan gran apoyo a la actividad fotográfica al incluir en sus páginas artículos referentes a fotógrafos como Leo Matiz, Daniel González, Sebastián Garrido, Carlos Puche y Carlos Herrera, entre otros, Otras publicaciones como Zona Franca dirigida por Juan Liscano, Imagen; fundada por Simón A. Consalvi y la Revista M, del grupo Corimon, también van a servir de apoyo para el conocimiento y difusión del acontecer fotográfico.

Grupos o asociaciones como el Foto Club Caracas, (más tarde toma el nombre de Camera Club) organiza en 1960 el onceavo Salón Nacional de Arte fotográfico en el Ateneo de Caracas. El grupo denominado "El Techo de la ballena" con una ideología de extrema izquierda, surge en el escenario cultural en 1961 y como tal pretende romper con todo lo establecido en el arte hasta ese momento. Entre sus fundadores se encuentra el fotógrafo Daniel González, quien publica un libro con el título de *Asfalto infierno*, que retrata las contradicciones de la urbe con una marcada intencionalidad política, como era de esperarse de ese grupo irreverente de la época.

Podría señalarse que la política de "El Grupo" de llevar la imagen fotográfica a lo largo y ancho del país, sienta un precedente en cuanto a desmitificar la fotografía como exclusiva de museos y galerías. La muestra en lugares de gran afluencia como institutos educacionales, plazas etc, permite un

acercamiento más directo entre imagen y receptor, siendo capaz de incentivar en éste una reflexión crítica frente a una realidad percibida a través del sentido de la visión.

Todas estas circunstancias llevan a fomentar una conciencia fotográfica que despertará un inusitado interés en la colectividad, la cual, ávida de nuevas experiencias visuales, podrá percibir en la década del 80 nuevos aspectos del hecho fotográfico, producto de esa mecánica propia que caracteriza a tal época.

II-1-3 Los nuevos aportes de los años 80

Hasta aquí nos hemos acercado al conocimiento de cómo en las décadas de los 50, 60 y 70 se produce un dominio de la fotografía documental, la misma dinámica de esos tiempos estimula al creador de imagen fotográfica a ser partícipe de esas circunstancias sociales y políticos. A través de la denuncia visual y con una posición política definida, el fotógrafo mantenía la utópica esperanza de que dicha labor sirviera para lograr cambios consustanciales a favor del beneficio colectivo.

Con respecto a este preámbulo traemos a colación lo planteado por Mariana Figarella:

Este aparente debilitamiento del género realista documental podría producirse debido en parte al desinterés generalizado por la elaboración de un discurso cultural con un carácter ideológico y social. Recuérdese que en los años cincuenta, sesenta y parte de los setenta el fotógrafo realista pensaba que con sus imágenes podría develar “la verdad” y activar la conciencia social. Por otra, al inexplicable encasillamiento del género circunscrito a temáticas folklóricas, costumbristas y de denuncia social sumamente estereotipadas: fiestas patronales, niños marginados asomados en puertas y ventanas rurales, zamuros revoloteando en los basureros, etc. En contra de este empobrecimiento del género reacciona toda una nueva generación de fotógrafos (97).

Al comienzo de esta década encontramos a Venezuela en unas circunstancias económicas halagadoras, el continuo incremento de los precios

(97) Figarella, Mariana. *La fotografía revisada*. Pág. 68.

del petróleo permitía avizorar una estabilidad en todos los ámbitos de la vida del país.

En el quehacer cultural, específicamente en fotografía los entes públicos fomentaban la actividad creadora a través de concursos que premiaban la labor de los artistas, cuya recompensa se manifestaba con bolsas de trabajo en el exterior, dinero en efectivo y acceso a talleres en esta especialidad artística.

Es así como el Consejo Nacional de la Cultura, a través de su Coordinación del Cine y fotografía, crea en 1981 el premio “Fotografía Venezolana”, al cual podría aspirar cualquier ciudadano venezolano o residente que cumpliera con las bases establecidas en dicho premio.

El ganador de este primer premio fue el arquitecto Félix Molina con una serie titulada “Herederos del viento y el sol” ambientada en la Península de Paraganá, Estado Falcón. Entre sus primeras declaraciones, a raíz de ganar el concurso, manifiesta:

(...)El interés por Paraganá nace de una relación desde la infancia (...) Pero también hay otra cosa: en Paraganá existe una serie de restos aislados del pasado y que actualmente se están deteriorando porque en el proceso de desarrollo la ciudad los ha ido desechando, mientras la gente sigue pensando que no tenemos tradición (98).

Igualmente añade en otra entrevista:

(...) voy más que nada a reencontrarme con esa gente, con esa realidad, con esas cosas que tenía tiempo que no veía a fondo. Esos encuentros me hicieron revalorizar todo lo que había visto y ahora podía evaluar no sólo con el recuerdo sino por haber adquirido otros conocimientos que me permitieron redescubrir todo aquello. Tenía claro, a partir de ese momento, que esto tenía que ser recogido porque estaba desapareciendo, porque justamente habían desaparecido cosas que yo recordaba y que ya no estaban (99).

Las palabras del fotógrafo indican que dicha obra (realizada entre 1977 y 1982), surge como ese anhelo de plasmar esa realidad cambiante en aquel lugar:

(98) Meneses, Adriana. *Tres fotógrafos, tres estilos*. Diario El Nacional, Cuerpo C, pág 12, 23-11-81.

(99) Oramas, Sandro. Entrevista con Félix Molina, en *Félix Molina. Paraganá. Herederos del Viento y del Sol*. pág. 13.

Los personajes y el paisaje conforman los elementos primordiales de su discurso, en donde: (...) *Cada visión de Paraguaná (...) se transforma, sin saberlo, en la presencia impalpable e ineludible de ese ausente...* (100). De esa serie fotográfica se presentan las imágenes 61 y 62.



Imagen 61 Félix Molina "Muro" Carirubana, Paraguaná, Estado Falcón 1982.



Imagen 62. Félix Molina "Charaima", Paraguaná, Estado Falcón, 1977.

(100) González; Lorena. *De incandescencias, silencios y alucinaciones.* en Félix Molina. "Paraguaná. Herederos del Viento y del Sol", pp. 11,12.

Si bien es cierto, que el trabajo de Félix Molina está enmarcado dentro de una comunidad donde confluyen personajes, espacios y situaciones, hemos tomado dos imágenes que retratan lugares sin la presencia humana, considerando el tema de nuestro trabajo de investigación. Este premio de fotografía, que a partir de 1985 toma el nombre de Luis Felipe Toro, también va a ser otorgado a otros fotógrafos que trabajan el tema de espacios solitarios.

Para el año 1989 se otorga el tercer lugar a Vladimir Sersa por su serie “Por aquella desolada tierra”, trabajo éste que se inscribe dentro de nuestro tema de análisis en el tercer capítulo de esta investigación.

Igualmente en el año 1990, series fotográficas que abordan el tema en cuestión son galardonadas con el segundo y tercer lugar respectivamente, del premio ya mencionado. Hablamos de Humberto Matos y su trabajo “Escenarios” (Imágenes 63 y 64) y Alexis Pérez-Luna con sus “Paisajes de ausencia”. (Imágenes 65 y 66).

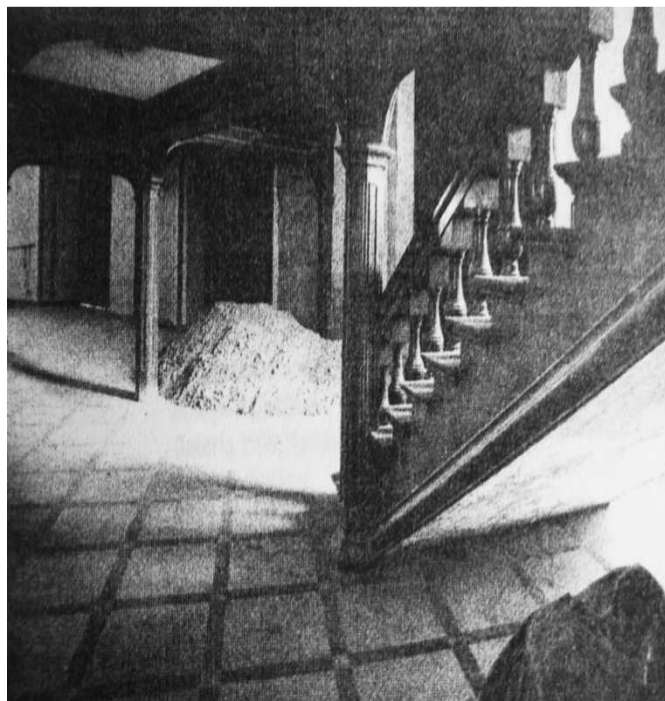


Imagen 63. Humberto Matos “Teatro Municipal” 1988

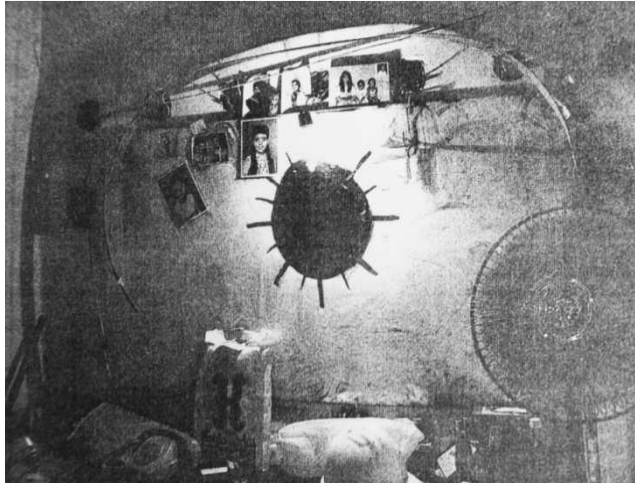


Imagen 64. Humberto Matos "Teatro Municipal" 1988.

De las fuentes consultadas hemos tomadas diversas opiniones que traducen, de una forma u otra, puntos de vistas sobre la obra galardonada ese año. Juan A. Pujol, coordinador de la exposición realizada con motivo de mostrar los ganadores de ese año 1990, señala:

Estas imágenes, en especial la de los pasillos del teatro poblados por escombros, las del gran telón negro que antes distanciaba a los actores y al público, y que ahora actúa como una simple tela doblada y arrinconado, el patio central desmantelado, y sus camerinos abandonados y habitados por las ruinas, nos delatan las huellas dejadas por sus habitantes. En esta serie -sin espacio para el hombre- el fotógrafo ha desechado a los actores, a los tramoyistas, quedándose con el teatro en su ausencia. El teatro se ha transformado. De ser lugar donde se desarrollaba la obra, ha pasado a ser la obra misma (101).

Por su parte Matos afirma:

En la presente serie sobre el Teatro Municipal, la balanza se inclina hacia un drama de contrastes inspirados en el misterio del teatro abandonado. Un espacio para la nostalgia y el olvido que produce una mezcla de inusitadas connotaciones, algunas veces insignificantes ante la sublime belleza de la soledad. (...) esos lugares en algún instante divino exasperan e invitan a tomar nuevamente la mágica caja fotográfica para volver, como intruso conmovido, a escudriñar parte de lo siempre ignorado de un recinto: el recuerdo (102).

(101) Pujol, José A. *El retrato, el espacio y la soledad*. Catálogo 3 fotografías de hoy, Museo de Bellas Artes, 1991.

(102) Matos, Humberto. *Fotografía...divino instante.*, Catálogo 3 fotografías de hoy, Museo de Bellas Artes, 1991.



Imagen 65. Alexis Pérez-Luna "Bobures" Estado Zulia, 1985.



Imagen 66. Alexis Pérez-Luna "Araya" Estado Sucre, 1982.

En relación con las imágenes de Pérez-Luna (65 y 66), incorporamos opiniones sobre las mismas. Juan A. Pujol escribe:

(...) Pérez-Luna se encuentra de nuevo con la soledad, la cual se convierte en verdadera protagonista de sus imágenes, (...) El segundo grupo de imágenes, más oníricas y mejor logradas tanto conceptual como formalmente, corresponde al paisaje marino. Aquí aparece la niebla, las costas, las rocas. En este caso, Pérez-Luna evade al hombre como un intento por purificar la imagen, por descontaminarla de cualquier vestigio humano. Lo importante es el paisaje de ausencia (103).

(103)Pujol, José A. *El retrato, el espacio y la soledad*. Catálogo 3 fotografías de hoy, Museo de Bellas Artes, 1991.

Por su parte, el autor, manifiesta:

Estos son mis paisajes: encontrados en cualquier momento, en cualquier lugar, sin gente, porque al pertenecer ésta al mundo de las ausencias, aunque esté allí no sale en los negativos. Las ausencias y las nostalgias son las únicas cosas realmente nuestras. Aunque no sepamos muchas veces su razón ni su origen –porque hay nostalgias prestadas de generación en generación- sin saber por qué, las sufrimos y las alimentamos con nuevas ausencias que se suman día a día, para así crear ese enorme sentimiento de soledad y tristeza que sólo nos da una buena razón para fotografiar. Fotografiar hasta conseguir, feliz y finalmente, un paisaje que espera lo reconozcamos como tema de nuestros más inquietantes sueños (104).

(...) La ausencia se define como falta de presencia por eso es difícil encontrar una explicación a muchas de las fotos que son solo sentimientos (105).

Cabe señalar al respecto que esta serie corresponde a fotografías realizadas por Pérez-Luna entre 1971 y 1990 y abarca tanto locaciones nacionales como de otros países del continente americano.

Ahora bien, si nos ceñimos al título de este subcapítulo tendremos que señalar en una forma somera esa nueva visión del hecho fotográfico entre los fotógrafos del patio. Posiblemente el momento clave se manifiesta en el año 1984 con la exposición “El Riesgo” en la Galería Los Espacios Cálidos en el Ateneo de Caracas. El mismo nombre parece convertirse en un antes y un después y plantea un reto entre los creadores que aún se ceñían a patrones establecidos hasta ese momento, y los que se aventuraban a poner en juego la imaginación y el simbolismo como elementos compositivos dentro de su labor fotográfica.

Lo narrativo comenzaba a dar paso a la visión más íntima y personal del creador de la imagen, que hace uso tanto; de los elementos tecnológicos,(propios del mismo procedimiento científico) como del proceso lúdico en el cual participan la imaginación, lo subconsciente, la manipulación, eso oculto al sentido de la vista etc, para presentar un nuevo discurso a tono con los tiempos actuales en los cuales la imagen tiene un poder preponderante.

(104) Pérez-luna, Alexis. *Paisajes de ausencia*. Catálogo 3 fotógrafos de hoy, Museo de Bellas Artes, 1991.

(105) Pérez-luna, Alexis. *Portafolio Alexis Pérez-luna. Paisajes de ausencia.*, Revista Encuadre No. 34, enero-febrero 1992.

Si partimos de “El Riesgo” podemos señalar algunas ideas planteadas por los propios fotógrafos que participaron en esa exposición. Paolo Gasparini manifiesta:

(...) Entonces hasta lo más trivial y aparentemente insignificante puede adquirir nuevas significaciones que nos abren otro nivel del nuevo mundo, otro relieve de percepción y vivencia para traducirlo en su equivalente artístico. Lo que más me concierne -el riesgo, si ahora preferimos llamarlo así- es encontrar la palabra. Es decir la imagen. La respuesta que mejor exprese el sentido de la palabra que quería pronunciar. Es decir, significar y remitir a una cadena de significados en el nuevo espacio del discurso-imagen (106).

Por su parte Enrique Hernández D` Jesús, expresa:

() se puede decir que corremos el riesgo de vernos, de confrontarnos, de ir un poquito más allá del marquito de la neblina estetizante, del oportunismo, de los concursos, coloquios, premios (107).

Otra voz, esta vez Antolín Sánchez dice:

(...) olvidarse de la aceptación pública y el reconocimiento del mundo artístico. Esto acarrea, además del riesgo del anonimato, otro inconveniente: el riesgo económico: no renombre: no exposición: no compradores (108).

Luis Brito aduce al respecto:

Yo no entiendo, y si entiendo bien, no creo que las fotos deben ser algo que se cuelgue de una pared, para decir que bella o qué fea, deben comunicar a riesgo de convulsionar. He luchado con este material para no caer en el panfleto. No sé si lo logré, y ese es el temor: no haber refinado el lenguaje (109).

Las expresiones precedentes de estos fotógrafos, muestran un deseo de deslastrarse de toda esa serie de ideas y circunstancias que hasta ahora caracterizaba al hecho fotográfico venezolano, en una actitud de total irreverencia frente a esa fotografía, surge una nueva visión, una nueva propuesta. Los estudiosos de la fotografía venezolana en un futuro tendrán la oportunidad de interpretar las potencialidades y deficiencias de esa labor creativa de imágenes fotográficas. Para nosotros aún pareciera muy temprano emitir algún juicio definitivo al respecto.

(106) Gasparini, Paolo. *El Riesgo*. tomadode Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. Pág 261.

(107) Hernández D` Jesús, Enrique. *El Riesgo*. tomadode Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. Pág 260.

(108) Sánchez Antolín. *El Riesgo*. tomadode Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. Pág 270.

(109) Brito, Luis. *El riesgo de un maldito mal fotógrafo*. tomadode Boulton María T. *Pensar con la fotografía*. Pág 270.

Hasta ahora hemos conocido en parte esa dinámica de los 80. Por un lado el Estado muestra interés en el hecho fotográfico, y a través de concursos como el previamente mencionado, fomenta tal labor tanto en fotógrafos consagrados como en nóveles promesas del mismo. Por el otro, algunos hacedores de imágenes exponen con “El Riesgo” su particular valoración de la fotografía venezolana hasta ese momento, y aunado a esto, cabalga esa nueva óptica de entender la fotografía como un desafío entre lo tradicional y la puesta en práctica de un discurso visual más personal e íntimo por parte del fotógrafo.

Si nuestro trabajo es el tema de los espacios solitarios a través de imágenes fotográficas, se nos plantean interrogantes en el sentido de cómo influye ese estado de cosas que palpita en los ochenta en la labor particular de estos fotógrafos que trabajan este tema en cuestión.

Vayamos a algo más concreto. De las seis fotos previamente mostradas (imágenes 61 a 66) 5 son realizadas durante los años 80, haciendo la salvedad de que las de Félix Molina (61 y 62) y las de Alexis Pérez-Luna (65 y 66) forman parte de series comenzadas en los años 70. A través de lo expresado por estos creadores, se percibe una estética de la nostalgia, imágenes que remiten a tiempos de infancia, de sueños y de deberes. Circunstancias y elementos que complementan el punto de vista de cada autor, como refiere Pérez-Luna:

(...) hay una forma de fotografiar, de componer, de buscar el momento, que es muy personal. Es darle a la fotografía otra función comunicativa; que no sea vista solamente como un registro documental o periodístico, sino como algo hecho con un ojo, con un carácter, una formación y un bagaje cultural (110).

Esta afirmación engloba la opinión de muchos de estos creadores fotográficos en el sentido de que detrás de la cámara está un ser humano con toda su capacidad de captar un momento preciso y único acompañado de toda una carga emotiva para inyectarle parte de su estado de ánimo.

(110)Rodríguez Tomás, y Kelly Martínez. (Entrevista a Alexis Pérez-Luna) en Biblioteca de Fotografía Venezolana, pág. 15.

Creo que esta idea parece estar presente en este tema de espacios solitarios, a la soledad no es posible darle forma alguna, pero su influencia y su presencia es palpable en una imagen trabajada por un creador para hacerla destacar.

Muchos de los que conocen del hecho fotográfico plantearán que todas estas fotos, aquí mostradas, son mayormente del tipo documental y en cierta forma hay razón de pensar así, pero más allá de categorizar tal o cual imagen dentro de cualquier parámetro, está el hecho de cómo ella llega al receptor, si lo conmueve, lo hace reflexionar o simplemente no le llama la atención en absoluto, y es en el fondo lo que quiere el autor con este tema específico de fotografía. En el transcurso de esta investigación se ha podido notar esta circunstancia.

Comprender un espacio físico del cual formamos parte, ya sea en forma accidental o permanente, debiera ser una tarea primera en cada ser que habita y usa tales espacios. Si dicho espacio llega a través de una imagen fotográfica, podría suscitar en el receptor un interés: por saber qué es lo que lo hace solitario, huérfano de calor humano. Sea, la causa que fuere, surgirán entonces una serie de interrogantes que hace interesante la labor de analizar la imagen y que permite entablar una relación directa con la misma y con su significado.

Se ha dicho a través de este trabajo que el creador de cualquier imagen, sea cual fuere ésta, proyecta en la misma: símbolos y valores que conforman su entorno y su visión particular de la vida, e igualmente el receptor de tal imagen dispone de una serie de ideas y conceptos previos acerca de la misma que hacen posible su comprensión y el mensaje que trae inmerso.

II-1-3Códigos fotográficos

Toda comunicación entre emisor y receptor es posible gracias a la existencia de códigos que, regidos por una serie de reglas, son aceptados y conocidos por el grupo social que los usa. La fotografía cual discurso visual no

escapa de esta circunstancia. Desde el momento en el cual observamos una imagen fotográfica nos encontramos entre dos niveles. Lo objetivo (denotación), es decir la fotografía tal cual la vemos; referido al lenguaje fotográfico con sus códigos que permiten un primer alcance a la imagen y lo subjetivo (connotación), que refiere a lo contextual o conceptual, en el cual existen factores no propiamente fotográficos que determinan lo que significa la imagen. Aquí se deja entrever la intervención del fotógrafo y sus configuraciones culturales sobre el tema que refleja en su labor fotográfica.

Las imágenes de espacios solitarios naturales pudieran en un primer instante percibirse con la idea de espacio físico al cual no ha llegado aún el hombre, como lo vimos en el capítulo I, otros agregarían el interés soterrado de vender esa imagen como algo ideal para atraer turistas o crear conciencia sobre el cuidado y resguardo de tales ambientes. Los espacios sin presencia humana a nivel urbano y rural pueden tener otra lectura que va desde el abandono, hasta la desidia del hombre común y corriente de preservarlo, enmarcado dentro de una visión de denuncia o crítica sobre una circunstancia que atañe a toda la comunidad.

Conforme al basamento cultural que posea tanto el hacedor de imagen como quien la observa, es posible el manejo de códigos socialmente aceptados para la comprensión e interpretación de tal o cual imagen. Códigos que pueden transformarse o eliminarse conforme a nuevas circunstancias y nuevas formas de entendimiento de la dinámica social.

En todo caso, lo importante es destacar el hecho de *ver* una imagen fotográfica y cómo la misma repercute en nuestro sistema de valores y creencias acerca del mundo circundante. Esto nos lleva a destacar algunas consideraciones acerca del hecho de ver y/o observar fotográficamente, que plantean algunos estudiosos de la imagen sobre este hecho en sí, que resumen lo que aquí expresamos. Edward Weston, reconocido fotógrafo estadounidense afirma:

De aquí que la tarea más importante y, al mismo tiempo, más difícil no sea conocer su cámara, revelar o positivar, sino ver fotográficamente. Esto significa aprender a ver el tema en términos de la capacidad de sus instrumentos y del proceso, de tal forma que pueda traducir instantáneamente los elementos y valores tonales de una escena en la fotografía que quiere obtener (111).

Por su parte Umberto Eco escribe:

Cada gozador tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, una determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según una perspectiva individual (112).

Marta Traba por su parte afirmó lo que el fotógrafo es capaz de hacernos percibir:

El fotógrafo artista es mucho más que un cronista que registra con pasividad elegante las cosas existentes: debe descubrirnos el significado de las cosas simples, subrayar la poesía en la cual no tenemos ni tiempo ni muchas veces capacidad de exaltar limpiamente la belleza de un mundo cotidiano que zarandeamos sin misericordia, ciegos, apresurados, indiferentes a su canto(113).

Nelson Goodman en cuanto a ese poder que de un modo u otro ejerce la imagen sobre cualquier persona expresa:

La mayoría de los problemas que han estado fastidiándonos puede achacarse, como yo he sugerido, a la opresiva dicotomía entre lo cognoscitivo y lo emotivo. En un lado ponemos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, toda la inspección e investigación enervadas, el hecho y la verdad; en el otro, el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, el desengaño, todas las respuestas impensadas, la simpatía y el desprecio. Esto nos impide en bastante buena medida ver que en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente. La obra de arte se capta tanto con los sentimientos como con los sentidos (114).

En estas ideas está implícito el uso de diversos códigos que hacen posible una interrelación para entender y comprender una parte de la realidad.

(111) Weston, Edward. *Viendo fotográficamente*. Citado por Fontcuberta, Joanen *estética Fotográfica*, pág. 174.

(112) Eco, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. pág. 24.

(113) Traba, Marta. Mencionada en Guédez, Víctor, *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*. pág. 27.

(114) Goodman, Nelson. Mencionado en Freedberg, David *El poder de las imágenes*. pág. 43.

Una realidad trabajada, seleccionada y construida con elementos técnicos, instrumentales, estéticos e ideológicos que a la postre identifican en parte la labor de tal o cual fotógrafo y lo sitúa en un momento determinado de la historia.

En anexo a este trabajo se señalan algunas definiciones de los códigos más utilizados en el ámbito fotográfico.

CAPITULO III. LOS ARTISTAS Y SU OBRA. DOS MOMENTOS, DOS VISIONES

III. 1-1 Luis Salmerón

De vez en cuando la vida nos da la oportunidad de estar frente a un personaje que con el paso del tiempo se convierte en una referencia de un momento, de un país, de una generación que como muchas otras, dejaron su huella particular en el ámbito artístico. Hablamos de Luis Salmerón, nacido en pleno periodo de afianzamiento del periplo democrático del país (22-04-1958), en el cual bullían con efervescencia y vértigo nuevas ideas, nuevas ilusiones y una disposición de enrumbar la sociedad venezolana a estrados de convivencia y respecto ciudadano.

La búsqueda de afianzarse en el ámbito creativo lo lleva por varias instancias, estudia en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela hasta el séptimo semestre de la mención cine. No le pareció atractivo esperar unos cuantos semestres más para lograr la licenciatura y busca otros derroteros. Así en 1984 ingresa en el Instituto Neumann y bajo la tutela de los fotógrafos Julio Vengoechea y Ricardo Ferreira inicia su aprendizaje en el campo fotográfico.

Desde un principio da muestras de ese carácter de creación y juventud: riguroso y compulsivo, que lo lleva a configurar un estilo particular de abordar el hecho fotográfico, y así lo destaca en algunas de sus declaraciones a los diarios nacionales: *Busco la riqueza de las líneas, trato de armar mi escenario y busco los objetos y sus formas según la idea que quiero desarrollar* (115).

... *Para mí la toma es lo definitivo y lo importante. El laboratorio es un proceso técnico que ayuda a realizar una foto, pero la foto está en el negativo, y en mi caso trato de utilizarlo completo, no corto determinada parte de la composición, porque para mí en el negativo está tu ojo. En mi caso, la fotografía tiene que estar bien de la forma en que fue tomada. Soy muy riguroso en eso. Creo que el buen fotógrafo es el que toma las fotos en el momento preciso con los detalles precisos*(116).

(115) Borzachini, Chafi. *Naturalezas vivas posaron para Luis Salmerón*. Diario El Nacional, 28-8-86, pág. C-16.

(116) Jiménez, Maritza. *Naturaleza y artificio en las nuevas imágenes de Luis Salmerón*. Diario El Universal, 29-8-86, pág. 4-1.

Cuando comienzo un trabajo o tema concreto, cuando éste se impone, rechazo todo lo demás, me dedico por entero hasta sentirme agotado, hasta sentir que estoy vacío y que el tema ha llegado a su fin (117).

Así continuó Luis Salmerón su labor creativa a través de diez años aproximadamente, en los cuales produjo una cantidad considerable de imágenes, las cuales en su momento, formaron parte tanto de exposiciones individuales como colectivas, que le valieron el reconocimiento en el mundo fotográfico. Pero todo tiene un final, y para él llegó demasiado pronto, muere a los 33 años, en plena producción de imágenes y esperanzas. Así como fue vertiginoso su ascenso en ese ámbito de creación de imágenes, tuvo una vida efímera entre encuentros y desencantos (propio de cualquier artista) pero siempre fiel a sí mismo rindió tributo ante la historia el 06 de julio de 1991.

Quedan las palabras de sus amigos y compañeros de creación:

La experiencia y la obra fotográfica de Luis Salmerón cubren aproximadamente una década de su vida, breve pero intensa en el constante aprendizaje del oficio de mirar escrutando y en la adquisición y desarrollo de sus medios expresivos a través y con la resistencia propia del mediolente (118).

(...) Quienes tuvimos el privilegio de seguir su desarrollo artístico, nos convencimos cada vez más de que la cámara se volvió parte de Luis, de que vivía mirando y viendo para sorprendernos con un testimonio que fue decantando hasta los últimos días de su prematura muerte. Con sus fotos nos fue preparando para preservar su memoria (119).

En el mes de agosto del año 1996, toda su obra fotográfica, compuesta por *veintitrés mil novecientas dos imágenes*(120) fue donada al Archivo Audiovisual de Venezuela por el artista Isaac Chocrón, amigo personal del fotógrafo fallecido.

(117) Borzachini, Chefi, Op cit.

(118) Stefano, Victoria de. Luis Salmerón, *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. pág 9.

(119) Chocrón, Isaac. *Presentación. Luis Salmerón Fotografías de 1982 a 1991*, pág 7.

(120) Fontana, Leopoldo. *Con mucho gusto*. Diario El Mundo, 21-08-96, pág. 16.

III. 1-1.2. Creador de imágenes en una década

En 1984, año en que ingresa al Instituto de Diseño Neumann hace su primera exposición individual dentro de esa institución, la cual tituló "Estatuas, maniqués y otros cuerpos", que a la postre en el año 1985 recibe el premio CONAC de fotografía "Luis Felipe Toro". Este abordaje del cuerpo como tema fotográfico trae consigo comentarios tales como: *Esta es la gran alquimia fotográfica: conversión del cuerpo en drama y peripecia de la visión contemplativa*(121).

Para 1986 presenta su segunda individual fotográfica en el mismo Instituto, esta vez con el título de "Treinta retratos formales". Los protagonistas de tales retratos van desde sus padres en un ambiente abierto hasta personeros de las artes, las letras y la clase alta en espacios interiores. Trabajo éste del cual el mismo autor expresa:

Abordar estos temas siempre resulta difícil por todos los antecedentes que existen. Me interesan mucho los temas clásicos, como pueden ser el desnudo y el retrato. Procuro conocer muy bien lo formal, lo establecido primero y luego arriesgarme si lo considero necesario (122).

En opinión del crítico John Lange: *Luis Salmerón logra comunicar hábito a sus personajes, los despoja de artificios, los conmina presentado algunos de manera casi impúdica*(123).

Su siguiente exposición individual titulada "Naturalezas vivas", es realizada en 1986 en los espacios del Museo de La Rinconada (actualmente Museo Alejandro Otero). Las legumbres, hortalizas, flores y ramas ocupan todo el escenario dentro de la imagen: *Naturalezas que son presencia más que momentos específicos en un devenir; y, aún así, esas hojas, esas hortalizas, esas flores de luz y sombras, ¡cuán reales son! He allí la paradoja de su existencia visual* (124).

(121) Stefano, Victoria de. "Estatuas," maniqués y otros cuerpos" en *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. pág. 105.

(122) C.P. Salmerón presenta 30 personales formales. *Diario el Universal*, 08-05-86, pág. 4-4.

(123) Lange, John. "Treinta retratos formales" en *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*, pág. 106.

(124) Sierra, Eliseo. "Las naturalezas vivas de Luis Salmerón" en *Luis Salmerón. Fotografías de 1982 a 1991*. pág. 108.

Su última exposición individual titulada "Espacios en olvido" se llevó a cabo en el año 1989 en los espacios del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). Esta muestra fue tomada para su análisis respectivo en este trabajo de investigación. La soledad como parte integrante de una imagen, acompañada de la nocturnidad conforman un discurso poético del artista sobre dichos espacios vacíos de calidez humana.

Cabe señalar al respecto la opinión de Victoria de Stefano sobre tales imágenes:

En nuestros tiempos, pocas cosas son más sobrecogedoras que la ciudad vacía, el mundo al despoblado, una calle antes transitada, un teatro, un parque, hormigueantes de trájín, y ahora abandonados de la mano de Dios. ¿No será esta una parábola de la inconmensurable soledad connatural al hombre, a su destino terrestre⁽¹²⁵⁾.

Paralelamente Luis Salmerón participó en las siguientes exposiciones colectivas:

1985. "Artistas por Amnistía Internacional", Los Espacios Cálidos, Caracas.

1985. "Imágenes de danza", en la Sala de exposiciones del Teatro Teresa Carreño, Caracas.

1986 "Imágenes de danza" en la Biblioteca Simón Rodríguez, Caracas.

1988 "I Salón de de Fotografía", Los Espacios Cálidos, Caracas.

1989 "4x5: 40 años de Corimon", Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. En esta muestra recibe el premio único.

1990 "Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela", Galería de Arte Nacional, Caracas.

Posteriormente para el año 1993, como homenaje póstumo a su obra, el Centro Cultural Consolidado presenta una muestra de sus últimos trabajos y en sus espacios se realiza el bautizo del libro "Luis Salmerón: fotografías 1982-1991" con escritos de Isaac Chocrón, Luis Pérez Oramas, Eliseo Sierra y Victoria de Stefano, y John Lange como encargado del diseño del libro y selección de las fotografías.

(125) Stefano, Victoria de. "Espacios en olvido" en Luis Salmerón. *Fotografías de 1982 a 1991*. pág. 110.

III. 1-1.3. "Espacios en olvido"

Como ya se mencionó, este subtítulo corresponde a la exposición individual de Luis Salmerón realizada en 1989 en el CELARG y cuatro fotografías de tal muestra serán objeto de análisis en esta parte de la investigación.

Espacios abiertos como El Arco de la Federación, El edificio de la Asamblea Nacional (antiguo Congreso Nacional), la Plaza Caracas. Espacios internos como la Santa Capilla, son las imágenes a los cuales nos referimos en este parte de la investigación.

Es de señalar que los espacios antes mencionados corresponden a la ciudad de Caracas y están ubicados en el centro de la misma.

Todo análisis de una obra lleva implícito el punto de vista de quien hace tal labor, a lo largo de este trabajo hemos visto una cantidad de imágenes fotográficas y conocido en parte a sus autores y su entorno que nos permite tener cierta capacidad para ver y comprender una fotografía.

En este análisis podemos partir desde la fase denotativa (lo que se ve de primer momento) a la connotativa (interpretación que hace el receptor).

Igualmente podemos referirnos al enfoque que le da el fotógrafo a la imagen y otros elementos que se consideren pertinentes para una mayor comprensión de la fotografía aquí mostrada.

Consideramos la cronología de cada una de ella, desde la más antigua hasta la más reciente.



Imagen 67. “Arco de la Federación”. 1986.

ARCO DE LA FEDERACION

Esta fotografía muestra como la verticalidad de la imagen se ve reafirmada por la selección y disposición de los elementos visuales que intervienen en la composición. Observamos un arco a la izquierda que ocupa el mayor espacio dentro de la composición y a la derecha un farol encendido, que debido al ángulo de toma pareciera alcanzar en altura al referido arco.

Esta visión denotativa también nos informa que la fotografía ha sido tomada desde el lado izquierdo del monumento, utilizando un lente normal o de 35-50 mm, equivalente a la visión normal humana. El ángulo de contrapicado (la toma se hace de abajo hacia arriba) muestra cierta inclinación ascendente hacia la derecha de la misma.

Esto hace ver un efecto distorsionado de los elementos de la composición, toda vez que el farol pareciera estar demasiado inclinado a la izquierda y el arco presenta un lado más largo que el otro. Aunado a esto vemos como Luis Salmerón elimina parte del lado izquierdo del monumento, y si tomamos en cuenta lo expresado por: él: (...) *trato de armar mi escenario y busco los objetos y sus formas según la idea que quiero desarrollar*⁽¹²⁶⁾, concluimos que previamente fue estudiado dicho lugar para mostrar este discurso fotográfico.

Lo expresado por el autor se comprobó al revisar los negativos de tales fotografías, cada imagen tenía entre 8 y 10 tomas cada una, las cuales mostraban diferencias en los ángulos de tomas y diverso grado de luz y soambra en las mismas (determinado por la velocidad de obturación utilizada al momento de realizar la fotografía), lo que le permitieron al autor decidirse por aquella imagen que cumplía la idea desarrollada con anterioridad.

Es un momento nocturno, en el cual la luz del farol a la derecha parece dominar la escena frente al monumento y sobre el piso, más allá la oscuridad es casi total. La noche ahuyenta al visitante y solo quedan como referencia antropomórfica las figuras en alto relieve ubicadas en la parte superior así como la que se destaca en la columna derecha (desde nuestro punto de observación.) La nocturnidad se siente como elemento básico en esta composición, la no presencia humana a esa hora, permite darle un toque muy particular y logra convertir esa sensación de melancolía y soledad que buscaba el artista, en un discurso con ribetes poéticos que cautiva. El escenario toma a la soledad como protagonista de un momento que permanece para la historia.

El arco levantado en 1895 para conmemorar la guerra federal ocurrida entre 1859 y 1863, parece perder su significado con el paso del tiempo. El discurso presentado por Salmerón, nos alerta que, tanto el espacio como el significado del monumento no parecen tener interés en la colectividad, y por lo

(126) Borzachini, Chefi. "Naturalezas vivas" posaron para Luis Salmerón. Diario El Nacional, 28-8-86, pág. C-16.

tanto existe la posibilidad que este hecho lleve poco a poco al olvido de un pedazo de historia patria, así como al abandono de un espacio dedicado a ella.



Imagen 68. "Palacio Legislativo". 1986.

PALACIO LEGISLATIVO

Observamos un edificio de estilo neoclásico muy iluminado en su lado derecho que no permite distinguir con claridad los detalles de paredes y columnas de esa parte de la estructura. Podemos dividir la imagen en tres franjas horizontales: la superior correspondiente a un cielo oscuro, la del medio que abarca la mayor proporción de la composición de la imagen, y destaca una parte frontal del edificio, y la inferior que muestra el piso con dos texturas: el mármol que forma parte del conjunto arquitectónico y los adoquines en el paseo peatonal que caracteriza la zona del centro de la ciudad.

El encuadre vertical le da majestuosidad y fuerza a la imagen que muestra el autor y parece reafirmar el significado socio-político del edificio retratado. La toma normal (a nivel del sujeto) aunado al uso también de un lente 35-50 mm permite una interrelación más directa entre la imagen y el receptor.

Igualmente la foto es nocturna y sin vestigios de presencia humana. Un lugar con mucho movimiento a toda hora (trabajadores de la zona, turistas internos, foráneos y otros casuales), un espacio que viene a ser centro permanente de atención por parte de la ciudadanía (por todo lo que allí se ventila), ahora presenta una soledad profusamente iluminada, por lo que se puede presumir que pudo ser tomada a altas horas de la noche o en una fecha especial que ameritaba la ausencia de personas en el sitio.

Como dijimos anteriormente esta foto y la anterior tienen elementos históricos en común que pudieran tener interés a la hora de su análisis. Siendo parte del casco histórico de la ciudad, construidos tanto para el conocimiento y resguardo de la historia patria, como para el disfrute y recreación de los ciudadanos, ahora permanecen solitarios.

Es una soledad que llama la atención por su carga poética. Con esa idea Luis Salmerón realiza este trabajo, para crear conciencia hacia aquellas construcciones que no parecen importar al ciudadano normal y por ende éste no muestra interés ni en conocerlas físicamente ni mucho menos en su cuidado y resguardo: Ahora tales edificaciones parecen configurar monumentos en una constante tendencia a la desolación y hasta el anonimato: *La gente pasa sin percatarse de que existe ese lugar. Incluso, las personas tampoco existen para el lugar*⁽¹²⁷⁾.

(127) Coll, Armando. *Luis Salmerón da cuenta de los espacios en olvido*. (Entrevista a Luis Salmerón), Diario de Caracas, 20-07-89, pág. 31.



Imagen 69. Iglesia de Santa Capilla. 1989.

Iglesia de Santa Capilla

Ahora observamos el interior de una edificación dedicada al culto cristiano, también ubicada en el centro de Caracas. Un ambiente de estilo neo gótico representado en todos sus espacios: el altar, las columnas, la bóveda de crucería, el púlpito, la cúpula en lo alto del techo, y vitrales.

El artista insiste en el predominio de la verticalidad y el ángulo contrapicado para darle una apariencia de más altura, majestuosidad y cierto dominio sobre el espectador. En este caso las luces internas (lámparas) así como la luz natural (nos indica que fue tomada durante el día) que se cuele por los vitrales y la cúpula en el altar mayor, permiten un ambiente bastante iluminado que favorece la labor del fotógrafo.

Pese a tanta decoración que se nos presenta a la vista, percibimos la falta de algo muy común en un recinto de recogimiento y oración: no hay bancos. Está ausente el elemento utilizado por la feligresía al momento de participar en la eucaristía u otros actos religiosos que le permite estar de un modo más cómodo y descansado. Esta circunstancia parece darle más énfasis a la soledad del espacio.

Podríamos elucubrar sobre las condiciones del momento que encontró el fotógrafo para hacer la toma pero, como ya sabemos que toda su obra fotográfica es objeto de análisis previo en cuanto a su realización y la ubicación de los elementos que intervienen en su composición, es viable pensar que en esta ocasión también laboró desde esa perspectiva.

Un recinto considerado sagrado está solitario, no sabemos si algún asistente consecuente a la iglesia pudo ser detenido o desviado su paso a fin de que el artista culminara su quehacer fotográfico; si había algún acto especial que ameritaba la soledad del lugar y el retiro de los bancos o simplemente se ejecutaban labores de mantenimiento.

El artista encuentra la forma de suplantar esa ausencia humana con otra figura, entre los elementos que utiliza para componer su discurso fotográfico, presenta la figura de un niño (monaguillo) que tiene la función de base o soporte a un candelabro o lámpara. La intensidad de la luz tanto del lado derecho de la composición como la que se refleja en el piso de la nave central no permiten una visualización más nítida de tal figura, a pesar de ello es distinguible la parte superior del cuerpo.

En este momento sólo la ornamentación y la luz en todos los espacios de la edificación parecen llenarla de cierta vivacidad y atractivo como lugar para el desarrollo de ceremonias religiosas. El silencio como sinónimo de recogimiento y oración recorre todo el espacio, en el cual cierta aureola que raya en lo santificado parece perpetuarse a cualquier hora del día.



Imagen 70. "Plaza Caracas". 1989.

Plaza Caracas

Una toma panorámica vertical de la Plaza Caracas, ubicada entre las Torres del Centro Simón Bolívar (otrora emblema del modernismo capitalino). Si trazamos una línea diagonal de abajo hacia arriba en dirección izquierda a derecha dividiríamos la composición en dos partes. A la izquierda, gran parte de la plaza desierta con un solo personaje que la cruza, la fuente, los edificios de oficinas y más al fondo con luces en varios niveles observamos los desarrollos habitacionales de los años 50. A la derecha una especie de obelisco con base cuadrada que domina este lado y sirve de asiento al busto de El libertador.

Esta vez el ángulo de toma es en picado, de esa manera el monumento a Bolívar destaca por sobre los demás componentes de la plaza: bancos, pasillos e incluyendo a ese improvisado caminante. De otro ángulo de la plaza sería poco probable darle ese cariz de majestuosidad y dominio al busto de El Libertador.

Foto nocturna que recoge un momento de lluvia por lo que se observa a un transeúnte con paso apresurado que va hacia la derecha de la plaza a guarecerse. La mayor luminosidad que se observa en el fondo, no obstante esa perspectiva de lejanía, se refleja sobre toda la extensión del piso mojado de la plaza, lo que permite distinguir claramente las formas cuadradas de las baldosas que recubren la superficie, así como en su totalidad el monumento y otros detalles de la plaza.

Desde la posición en la cual se tomó la fotografía se nos presenta un vasto espacio bañado por una luz nocturna, en el cual Luis Salmerón proyecta ese anhelo inconsciente de hallar vida humana en algún recodo de ese lugar y sólo una fugaz figura que se cuele intempestivamente, le recuerda lo efímero de la propia existencia.

El artista se confabula con lo vacío y la noche para tratar de atrapar esa vivencia humana. En un instante se materializa en una figura pétrea, pero ésta pasa a formar parte de un espectador más en la obra, en la cual la soledad ocupa todo el escenario.

Todo pasa y todo queda, parafraseando al poeta Antonio Machado. Pasa el día y la noche, el hombre y su vivencia, queda la huella, el recuerdo y la luz, y entre ambas circunstancias el ciudadano parece cerrar sus sentidos a ese entorno y su significado, una vez lo ignora por desconocer su esencia y otra vez se torna indiferente al no hallar otra opción.

Si bien es cierto que el fotógrafo en unas de sus declaraciones a los medios impresos (tenemos que valernos de los mismos para acercarnos un poco a la visión personal de artista) asegura que:

He captado en imágenes espacios que fueron construidos para que estuvieran llenos, pero que en realidad están vacíos. Son espacios sin sentido. Son fotografías sin gente, habitadas a veces por fantasmas(128).

También nos percatamos que en su obra, esa soledad adquiere un tono poético capaz de sensibilizar y llevar al observador a captar, más allá de la misma como protagonista de su discurso fotográfico, la propia soledad del artista, que a través de la creación invita a compartirla bajo la nocturnidad de una ciudad tan impredecible como Caracas. Una nocturnidad que parece abrir puertas a todo ese caudal febril de la creación humana:

(...) somos semejantes a la noche por el querer, el anhelar y el sentir; somos iguales a ella en cuanto nos desgarramos. Es propio de la noche todo lo cercano al anhelo, al deseo. En su ámbito aparece la compulsión, la febrilidad(129).

III. 1-2. Vladimir Sersa

Con más de treinta años en el oficio de ir y venir a lo largo y ancho de Venezuela en busca de la imagen deseada y a veces no deseada, encontramos a Vladimir Sersa, venido de otras tierras (Italia) y tratando de resguardar una imagen del país que amenaza con perderse en el polvo del olvido. En muchas oportunidades ha manifestado tal deseo, quizás una utopía o sueño inconcluso pero él sigue en esa empresa quijotesca de rescatar imágenes de ciudades y pueblos apartados y olvidados del interior del país.

Cierta vez lo señaló a un periodista:

Desde comienzos de la década de los setenta estoy recorriendo el país, desde ese entonces esto se está viniendo abajo. Y no estoy hablando de desarrollo, si uno va por el interior ve florecer las industrias, pero también ve cómo casas centenarias se van diluyendo día tras día. Y eso también es el país. El país es un pueblo como Ortiz, un pueblo que estaba conformado por casas viejas y ahora son casas de esas que llaman modernas. Cuando las casas se caen ya no hay quien las llore. (130).

(128) Paolillo, Carlos, *Espacios urbanos en el olvido*, Diario El Universal, 22-07-89, pág. 4-1.

(129) Ossott, Hanni *Imágenes, voces y visiones (ensayos sobre el habla poética)*. Pag.37.

(130) Wisotzki, Rubén, *De todas las crisis de un país siempre queda una fotografía*, Entrevista a Vladimir Sersa, Diario de Caracas, 07-04-95.

Esto puede entenderse como una declaración nostálgica por todo aquello que formó parte de un pasado y ahora sólo quedan instantáneas fotográficas para saber que una vez existió. En todo caso, es la labor de un creador que se ha propuesto, como parte de su visión personal, mostrar esa parte de nosotros y del país, que entre la indiferencia y la ausencia el hombre, poco a poco se convierte en una triste y desolada realidad.

En este ir y venir en busca de imágenes, reproducirlas y resguardarlas, le ha traído consigo el logro de varios reconocimientos. Para el caso que nos concierne, en el año 1989 participa en el IX Premio Luis Felipe Toro del CONAC con su serie titulada “Por aquella desolada patria” y logra la tercera categoría.

Este trabajo al igual que toda actividad artística deja siempre consigo diversa interpretación y crítica acerca del mismo. Así como el jurado del premio antes mencionado consiguió méritos suficientes para otorgarle tal reconocimiento, otros críticos consiguen elementos de juicio que difieren de los que en su momento otorgan tal distinción. Estamos hablando de Mariana Figarella, quien señala:

Vladimir Sersa, ganador del tercer premio de este concurso, presentó para la ocasión una serie de fotografías documentales sobre la geografía venezolana bajo el título de Por aquella desolada tierra, realizados en el lapso de diez largos años. De 1977 a 1987. Siendo la mayoría de las obras de 1979. ¿Quizás ello evidencia el escaso trabajo desarrollado por este conocido fotógrafo? ¿O habla de su poca renovación estilística y conceptual? (...) Contrariamente a la actitud de denuncia social muy típicas de esta clase de fotografías, en los trabajos de Sersa, lo que trasciende es un estado melancólico, cierto aire triste y poético que parece emanar del mismo fotógrafo identificado anímicamente con la desolación de ese paisaje (...) Querriamos ver nuevos trabajos de este fotógrafo(131).

(131) Figarella, Mariana. *La fotografía revisada*. pp. 61,62.

III. 1.2.1. Veinte años tras la huella de un país

Entre elogios y críticas que podrían lacerar por un momento su espíritu creador este artista no ha detenido su marcha, por el contrario, sigue por cualquier camino que lo conduzca a algún pueblo olvidado de la geografía nacional, y con su cámara lograr esa imagen que pueda, aunque de un modo simbólico, rescatar la esencia de ese lugar.

Es así como lo conseguimos estudiando química y experimentando en un laboratorio sus primeros pasos en la labor por la que siempre será recordado: la fotografía. En su trajinar creativo encontró a otros que como él tenían puntos de vistas similares en cuanto a la concepción de lo fotográfico y se unieron en lo que se le conoce como “El Grupo”.

Corría el año 1977, de esos tiempos, traemos a colación lo planteado por el también fotógrafo Antolín Sánchez, a propósito de una exposición del mencionado grupo:

No se trató de una influencia técnica o temática, sino de alimentar un espíritu de exploración en el entorno propio. No había que viajar a Nueva York o Machu Pichu para encontrarse con <lo fotográfico>, bastaba recorrer el vecindario con la cabeza y el ojo despiertos⁽¹³²⁾.

Ya dentro de este colectivo de fotógrafos realiza sus primeras exposiciones colectivas: *A gozar la realidad* y *Letreros que se ven*. Con la primera mencionada se da un hecho muy particular, recorren localidades del país: Mérida, Maracaibo, Puerto La Cruz, entre otras, para darla a conocer no sólo en museos sino también en casas culturales, institutos educacionales, hasta en plazas, creando así la posibilidad de una interrelación más directa entre la imagen y un receptor poco conocedor de este arte de la imagen.

Se hace partícipe de otras muestras colectivas nacionales como:

1978 *Hecho en Venezuela*, efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

(132) Sánchez, Antolín. *Una vez gozada la realidad*, Catalogo Spacio ZERO Galería, 24-08-2006.

1979. Concurso Internacional de Fotografía *El niño y La Estructura*, realizado en la Galería G en Caracas.

1982. *Primera muestra de fotografía contemporánea venezolana*, efectuada en el Museo de Bellas Artes.

1984. *El Riesgo* Sala La Fotografía, Ateneo de Caracas.

1989. *Pavana para una Negra Difunta. Vladimir Sersa-Alexis Pérez-Luna* en la Sala la Fotografía del Ateneo de Caracas.

Más allá de nuestras fronteras participa igualmente en actividades propias del quehacer fotográfico como:

1980. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en Ciudad de México (México), en el que interviene en la muestra *Hecho en Latinoamérica II*, organizada por el Consejo Mexicano de Fotografía.

1984. *Venezuela, 40 años de fotografía artística*, efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, Brasil.

1987. I Festival Internacional de Fotografía Actual Montreal, Canadá.

Entre sus actividades propias de aprendizaje técnico-teórico de esta labor, realiza talleres sobre conservación de fotografía con especialistas nacionales e internacionales lo que a la postre lo lleva a trabajar en el área de conservación fotográfica de la Biblioteca Nacional durante 1980.

Vladimir Sersa tiene una dilatada experiencia que llega hasta nuestros días, no obstante, hemos considerado tomar en consideración las actividades realizadas por él hasta 1989, el cual concluye, como ya lo hemos dicho, con la tercera categoría lograda en el IX Premio de Fotografía del CONAC (Consejo Nacional de la Cultura)

Mientras tanto Sersa sigue en la búsqueda de eso que siempre complementa una imagen y que refleja una realidad que a veces pasamos desapercibida, pero que está allí conformando nuestro día a día, como él mismo declara:

(...) Están todos los aspectos de los que hemos hablado antes: el humor, la melancolía. Esta también lo que tiene que ver con la bondad del venezolano, con su manera de compenetrarse con el otro, con su familia, vecinos, entorno. Pero también está la parte negativa del país: la desidia, el abandono. Está eso tan venezolano que es reírnos de nuestras propias desgracias (133).

III-1.2.2 “Por aquella desolada tierra”

A continuación se procede al análisis de las cuatro fotos en el transcurso de la investigación, tres de la década de los 80, y una de 1979.



Imagen 71.” Siquisique”, Estado Lara. 1979.

Siquisique, Estado Lara.

Imagen apaisada con elementos que muestran una locación árida: piedras (amontonadas unas sobre otras), suelo seco, a la derecha se asoma tímidamente una rama y de extremo a extremo la huella del hombre representada por una serie de cruces. La luz natural que viene desde la derecha cae sobre el lado inferior de la fotografía. El ángulo de contrapicado le da cierto poder a la serie de cruces sobre los demás elementos presentes en la

(133) Rodríguez, Tomas y Nancy Goncalvez. *(Entrevista a Vladimir Sersa)*. Biblioteca de fotografía venezolana, Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, 2009.

composición, la cual podría dividirse en tres franjas horizontales, la inferior bañada por la luz del sol, la intermedia un tanto oscurecida y la superior conformada por el espacio celeste.

La soledad del lugar se asocia a primera vista con la muerte, la serie de cruces indica que hubo algún accidente o varios con el consecuente fallecimiento de personas y queda como recordatorio para evitar futuras circunstancias dolorosas. Lo agreste del paisaje indica un sitio poco transitado ya sea por las condiciones del terreno o por su lejanía de centros poblados.

Vladimir Sersa encuentra en este escenario elementos claves para proyectar el tema de su discurso fotográfico. La ausencia de vida humana, el paisaje desértico y las cruces que más bien alejan algún visitante transitorio, hacen de esta visión una metáfora de la propia soledad del hombre frente a la naturaleza. Un lugar que en un momento aglutinó a gente en circunstancias poco deseadas, ahora es soledad y tristeza.

Con el transcurrir de los días se ha convertido en otro rincón abandonado de la geografía nacional (o siempre lo fue, no lo sabemos), lleno de rumores de tiempos idos que aún pudieran palpitar en dicho espacio. El símbolo de la fe como testigo del paso del hombre por aquel lugar, no es más que eso una huella que poco a poco cubre el polvo del olvido.

No hay nada más. Ni el duelo del doliente que le tocó vivir la experiencia de una tragedia, ni las piedras que aparentan fortaleza, ni la cruz como elemento inefable de lo eterno, podrán detener ese inexorable destino hacia la desolación.

Situación que aturde por momentos y que nos llama a una constante reflexión sobre todo aquello que tenemos frente a nuestros sentidos, y que gracias a una indiferencia que ya se convierte en un hábito de todo el colectivo, tiende a desaparecer y ser solo recuerdo.



Imagen 72. "Urucure", Estado Lara. 1985.

Urucure, Estado Lara

La imagen nos presenta un paisaje en el cual surgen como únicas huellas del paso del hombre: una vieja bomba de gasolina, una cruz más al fondo y un tubo que no sabemos su función por cuanto aparece cortado por el borde superior de la fotografía. Estos elementos mencionados están en el lado izquierdo de la imagen, luego al centro se observa un pequeño valle que se extiende hasta la montaña con vegetación propia de la localidad y finalmente la parte superior conformada por un cielo claro.

El ángulo de la toma a nivel del objetivo fotografiado crea una perspectiva de profundidad entre la bomba y la cruz, ésta se ve más pequeña y prácticamente al borde del cerro. No sabemos si los elementos de la composición fueron retratados tal como se hallaron originalmente o si se hizo algún tipo de reacomodo por parte del fotógrafo que buscaba tal o cual efecto visual. Lo que sí parece tener peso es que tanto el signo del progreso (la bomba) como el símbolo de la fe, no están exentos de ser abandonados y olvidados como parte de una historia reciente o lejana en el tiempo.

La bomba desde su posición domina todo el ambiente que la rodea, parece mantener su estructura primaria y el nombre realza en la parte superior de la misma, lo que puede intuir fortaleza ante el paso del tiempo y el abandono al cual parece destinada. La cruz, no obstante, estar visible y aparentemente completa en todas sus partes, se ve minimizada frente a la bomba, podría entenderse esta situación como que el poder del progreso (aún en casos extremos) está por encima de una creencia o fe que podría caer de pronto hacia un abismo.

Vladimir Sersa vuelve al paisaje desértico como marco de su lenguaje fotográfico, esta vez dos elementos de la cotidianidad humana ubicados frente a frente, parecen interrogarse en esa vasta soledad, cuál de las dos podrá superar por más tiempo, tanto la inclemencia del agreste lugar como el olvido de quien un día no muy lejano las colocó allí como paradigma de fe y progreso.



Imagen 73. "Rio Cuchivero", Estado Bolívar. 1986.

Rio Cuchivero, Estado Bolívar

Una imagen apaisada de un rincón del sur del país, en el cual, la infinidad de ríos y naturaleza aún virginal le dan ciertas características especiales a la región. Un remolcador en primer plano anclado o sujeto a unos

amarres o palos cuya visión no es muy nítida, detrás el río va de extremo a extremo de la imagen y se pierde al final entre la maleza que lo acompaña en su recorrido.

En el remolque no se percibe presencia humana y esto, aunado a la quietud del agua, afianza aún más la melancólica soledad del lugar. Colocado allí tal representante de lo que fue el progreso en una época pretérita, parece esperar el inminente abandono de quienes una vez lo utilizaron en sus diarias labores y, que mejor sitio para desaparecer que allí, mismo, donde comenzó todo.

La fotografía no permite percibir la temporalidad del día ni la época del año en la cual se logró la imagen, lo que si nos cuenta es que el tiempo del remolque llegó a su final y sólo se avizora deshacerse de un modo u otro de esa obsolencia que ya no cumple expectativas de rapidez y modernismo.

Aunque cualquiera pudiera entender esta imagen como algo cotidiano por esos lares, la composición de sus elementos permite sugerir al receptor cierta carga emotiva que lo hace partícipe de ese momento único e irrepetible.

Es esa la intención de Vladimir Sersa, despertar la conciencia hacia el cuidado y resguardo de aquello que formó parte de la historia de un lugar, de un pueblo, y que de pronto se ve asolado por el viento del progreso que lo reduce a escombros y a recuerdos efímeros.

La soledad del lugar anuncia una situación de abandono y de nostalgia, circunstancia que es atrapada por Sersa para remarcar aún más la ausencia humana y la fuerza de la naturaleza, que, manifestada en el río, sigue su interminable curso, formando parte de ese solitario y vasto espacio como protagonista de la imagen.

El discurso fotográfico nos lleva a percibir como el acontecer de un país enmarcado en una visión de desolación, parece formar parte del estado emocional de sus habitantes.



Imagen 74. “Timotes”, Estado Mérida. 1989.

Timotes, Estado Mérida

Vladimir Sersa nos presenta en esta oportunidad un paraje andino, específicamente en el Estado Mérida, una imagen que muestra dos casas en ruinas, un horno artesanal que aún a pesar del tiempo mantiene su estructura, y al fondo una vista del cerro que muestra la inclemencia del tiempo. Los elementos que conforman esta composición fotográfica están distribuidos de una manera tal, que cada uno refuerza el discurso que presenta el fotógrafo.

Un cerro erosionado sirve como fondo a lo que fue un asentamiento familiar, dos casas en las cuales es notoria la ausencia de techos, paredes y puertas. Sólo la maleza que ha invadido el espacio entre las casas y el horno, y los arbustos parecen tener un hálito de vida en medio de aquella desolación.

El tiempo detenido en esta imagen no asoma la posibilidad de que el progreso pasara por allí, es decir, un ambiente totalmente rústico y artesanal, muy propio de algunos pueblos de interior del país, en los cuales se usaba el carbón como combustible para alimentar el horno de donde salía el ladrillo, la teja, y el uso de la vela como fuente de luz en esas largas y frías noches.

Allí radica el mensaje de Sersa, la originalidad de un ambiente campesino familiar no alcanzado por el crecimiento y la bonanza económica, ahora, es sólo un despojo de lo que otrora satisfizo las aspiraciones de un pequeño colectivo. Historia y tradición quedan sepultadas entre las paredes y los recuerdos de quienes a lo mejor ya no existen, o partieron hacia otros lares en busca de nuevos horizontes

Rincón olvidado y desolado del país que, a través de una imagen fotográfica, reclama su parte en la conformación histórica y social. Sersa se cuela por esos vericuetos geográficos que conducen al encuentro de nuestra historia como pueblo.

Quizás logre despertar esa conciencia colectiva que evade una realidad frente a la vorágine de un publicitado progreso, que, subrepticamente se apodera de aquellos ambientes que forman parte del proceso y consolidación como nación, y deja a un lado lo cotidiano que nos forma y enaltece como nacionales de esta tierra. ¿Podremos entender ese mensaje?

CONCLUSIONES

En el transcurso de todo proceso de aprendizaje se desarrolla el interés por algún tema en particular, que lleva a plantear y reformular una serie de interrogantes que desembocan en un proceso de investigación. Este proceso puede que responda a todas o a una gran mayoría de esas preguntas, y con ello se amplía el conocimiento o se aproxima hacia aquello que desde un principio llamó la atención.

En nuestro caso en particular nos referimos a los espacios solitarios como tema de la fotografía venezolana. En primera instancia se realizó un somero periplo por la fotografía a nivel mundial, destacando aquellos creadores de imágenes que dedican en algún momento de su labor fotográfica se interesaron por este tema.

Cuando el hombre atrapa un momento de su tiempo y lo plasma en una imagen no hace otra cosa que contar algo que perciben sus sentidos y que con una visión particular o punto de vista, le da ese toque único e irrepetible que caracteriza las realizaciones del género humano.

En un primer momento el científico (recordando a Niepce) buscaba captar tal cual la realidad que percibía, claro está, en esos primeros momentos, tal aspiración le exigía un largo tiempo de exposición y podría perder algunos elementos que le interesaba perdurar en la imagen.

Sin embargo tal obstáculo le va a dar la oportunidad de explotar otras situaciones que quizás no se había imaginado, y es el caso específico de Daguerre y su famosa foto del boulevard y su personaje solitario.

Un amplio espacio dispuesto para el disfrute del colectivo aparece con un solo ser humano, pero lo que percibe el receptor es que ese amplio espacio parece atrapar al sujeto hasta minimizarlo en comparación con los elementos que conforman la imagen.

El hombre frente a su entorno tiene ahora otra lectura, sentirse atrapado en medio de todo ello y por ende verse empequeñecido ante tal espectáculo del cual se creía dueño y capaz de manejarlo a su libre albedrío.

Pero también el creador de imagen maneja de un modo tal los elementos que intervienen en la composición fotográfica, que hace posible intuir la presencia latente de vida humana en la imagen, aún cuando no está visible; un caso muy notorio es Walker Evans y su serie sobre la Familia Burroughs en los años de la depresión norteamericana.

Ahora bien, esa imagen capturada en un instante, con el tiempo va a adquirir un valor que abarca diferentes ámbitos. Como testimonio del hombre y su historia, que puede entenderse como noticia, denuncia o relato de un hecho que llamó la atención en ese momento, y como expresión artística que hace posible que la imagen llegue a museos o instituciones culturales para su exposición y divulgación. Estas dos circunstancias antes mencionadas es lo que ha llevado a preguntarse si la fotografía tiene un rol social o artístico.

A través de este proceso investigativo hemos encontrado imágenes de vastos espacios vírgenes, formaciones rocosas, ciudades, pueblos, construcciones hechas por el hombre, catástrofes naturales, vistas interiores, y en ellas se percibe el sello que le imprimió su autor.

La interpretación que pueda tener cada una de ellas, desde lo bello y sublime a lo triste o dramático, guardará relación tanto con el bagaje cultural de quien la observe como del lugar y tiempo en el cual se conozca o exponga la imagen.

En Venezuela la fotografía no tardó en aparecer y en esos inicios; fotógrafos como Federico Lessman (por ejemplo) se dedica a las vistas exteriores de la ciudad capital. Según la historia, lo movía el hecho de resguardar las imágenes, de posibles catástrofes naturales que pudieran borrar gran parte de la estructura citadina, como sucedió con el terremoto de 1812.

Otros creadores de imágenes como Henrique Avril y Pat Rosti volcaron su interés visual hacia vistas del interior del país, el primero en función de dar a conocer lo que acontecía en ese momento en el país y el segundo (oriundo de Europa), para captar imágenes desconocidas y exóticas de este lado del mundo.

En el devenir del hecho fotográfico en el país vamos a encontrar como la vista de espacios abiertos (montaña, llano, montaña) a través del ojo del creador de imágenes, va a ser una manera de dar a conocer la geografía venezolana dentro y fuera de nuestras fronteras. Alfredo Boulton, Carlos Herrera, Fina Gómez, Ricardo Razetti y Carlos Puche, entre otros, recorren la geografía nacional en buscar de esa imagen, que mediante revistas y otras publicaciones de orden cultural llegue a un público diverso que tiene la oportunidad de conocer locaciones geográficas sin tener que ir hasta el sitio.

Comienza a notarse una proposición de catalogar y resguardar parte del patrimonio arquitectónico, paisajístico y cultural del país, dado que ya asoma una especie de desdén e indolencia por parte de toda una comunidad que, por desconocimiento o indiferencia va labrando el camino hacia el olvido y abandono de lo que fue parte de nuestra historia.

Vemos como diversos profesionales hacen uso de la imagen fotográfica, como elemento propio de su labor investigativa, la cual los lleva a mantener un amplio registro visual del país y sus características culturales y patrimoniales. Entre ellos, el arquitecto Graziano Gasparini interesado principalmente en el ámbito colonial, y el periodista y antropólogo Miguel Acosta Saignes, en su trabajo sobre la venezolanidad.

Fotógrafos como Sebastián Garrido, Ricardo Armas, Alexis Pérez-Luna, Vladimir Sersa, estos tres últimos integrantes del EL Grupo, se dedican a recorrer gran parte del país para capturar ese vestigio del pasado que a pesar de todo se resiste ser devorado tanto por el progreso como por la apatía constante de sus habitantes.

Imágenes cuyo tiempo y espacio conforman un instante que entre la nostalgia y la melancolía se convierten en un permanente *por mi culpa*.

Luis Salmerón, en su corta y fructífera labor fotográfica, se asoma a esos espacios solitarios a la hora nocturna en la cual todo parece más sosegado, más reposado, y ello le permite utilizar elementos de su composición como parte de una poética visual. Invita al receptor a participar de ese juego de luces y sombras, de las formas que siguen un orden y que parecen encontrarse en el lugar exacto.

Tiempo y espacio inmovilizados a una hora en la cual el creador construye su propio mundo y lo proyecta en su obra. Tiempo que para él ya pasó y un espacio que queda para seguir en la creación fotográfica.

Si bien es cierto que su trabajo fue dar a conocer una circunstancia de soledad y abandono de aquellos espacios que representan validez social e histórica para la ciudadanía, su discurso fotográfico permite darle otra lectura, que entre lo poético y lo nocturnal invita al disfrute de tales espacios aún con todas sus carencias.

Por su parte Vladimir Sersa, que siempre ha sido recurrente con este tema del abandono y desolación de espacios en todo el país, presenta una visión descarnada y dramática de esa realidad. Paisajes que denotan que el progreso pasó hace mucho tiempo o nunca llegó. Locaciones áridas cuya huella humana se desvanece con el correr del tiempo y el polvo del olvido. La cruz como símbolo de la fe o recordatorio de lo efímero de la existencia, comparte espacio con elementos cotidianos (bomba de gasolina) o naturales (piedras) que alguna vez alguien dejó como testigo de su paso.

La tristeza y melancolía afloran en estas imágenes que no por ello dejan de tener su belleza propia, el río, las piedras, la montaña erosionada, un viejo horno, el remolcador tranquilo sobre el agua. Todo ello conforma una estética del espacio capturado a través del lente de la cámara fotográfica, que conlleva

acierto estado anímico que va desde la gratitud hacia alguien que llama la atención sobre esa situación de abandono, hasta el deleite con eso *bello* inmanente en la imagen que a lo mejor no fue propuesta del fotógrafo, pero que está allí para fascinación del receptor que disfruta de esa revelación instantánea.

Una vez concluido este proceso de investigación pudimos conseguir respuestas a ciertas interrogantes que nos planteamos en el proyecto de este trabajo. En la fotografía venezolana, desde sus inicios, ya hay un interés por retratar el espacio circundante. Diversos motivos existen para ello: el deseo de guardar imágenes de la ciudad ante algún desastre natural que arrasara consigo espacios y estructuras, retratar la realidad de un territorio tanto en paz como en tiempo de guerra (lo que podría denominarse como fotografía reporterial), o descubrir paisajes poco conocidos o nunca antes vistos.

En un segundo período, con una concepción artística del hecho fotográfico venezolano, muchos creadores trabajan el tema en cuestión y recorren la geografía nacional en busca de esa instantánea que haga perdurable un tiempo y un espacio dentro del ámbito de la imagen.

Posteriormente, la fotografía documental, como elemento de denuncia o de mostrar la realidad del momento, pasa a ser de interés para muchos fotógrafos. En este caso, el deseo de rescatar espacios y construcciones de vieja data, ante la vorágine del progreso que amenaza con todo lo antiguo, hace que individuos como Graziano Gasparini y Miguel Acosta Saignes, desde su ámbito profesional, se dediquen a la investigación y resguardo (mediante imágenes) de todos esos elementos que conforman un paisaje que tiende a desaparecer o transformarse. Por supuesto aquí también encontramos a fotógrafos que dedican mucho de su labor a destacar esta circunstancia.

Desde esta óptica de denuncia podemos manifestar que el tema del espacio solitario no pareciera recurrente en la fotografía venezolana, si bien es cierto que encontramos a algunos hacedores de imágenes que en un momento

se interesaron en el mismo, como propuesta de su labor creativa, luego buscaron otras alternativas para sus discursos visuales y otros simplemente no se supo si siguieron o no en esta actividad creadora.

A pesar de esto, hay que recalcar que sólo dos fotógrafos de los tratados en este trabajo, Vladimir Sersa y Alexis Pérez-Luna, siguen aún labrando en este campo de la soledad de los espacios, y éste último mencionado, está dentro del “Grupo Fotográfico Tiara”, que junto a un grupo de jóvenes fotógrafos: José C. Giannattasio, Leopoldo Turco, Marco Aguilar y Margrit Gazarian, recorren la geografía del país en busca de esa memoria histórica capaz de resguardar imágenes de lugares olvidados y que parecen formar parte de la indiferencia del colectivo. Para el año 2005 elaboraron el calendario titulado *Quince meses. Quince testimonio de silencio*, que refleja parte de ese trabajo de rescate y resguardo de la memoria física del país.

Si bien es cierto que los artistas Luis Salmerón y Wladimir Sersa presentan sus series fotográficas desde sus ópticas propias: ciudad-provincia, noche-día, poesía-crudeza, no por ello deja de percibirse cierta afinidad en sus trabajos. El interés por mostrar imágenes que produzcan reflexión acerca de ese espacio, que en algún momento formó parte de una colectividad y que ésta ahora parece desechar de una manera u otra, lleva a ambos a presentar un discurso fotográfico con elementos compositivos, que permita al receptor de la imagen, fijar su atención y el consecuente interés en el problema de fondo que se plantea.

Podemos destacar que esta temática fue objeto de reconocimientos por parte del Estado, el cual, a través del premio de fotografía “Luis Felipe Toro” del CONAC, otorgado en los años ochenta a fotógrafos que presentaron trabajos referidos al mismo, le da valor al trabajo de éstos y los estimula a seguir ese recorrido por preservar el escenario en el cual yace una memoria colectiva.

Inclusive podría ampliarse este tipo de investigación hacia los años posteriores a los 80, ya que para 1993 Ricardo Ferreira con su serie “He vuelto

a ir”, es premiado con la primera categoría. Este trabajo fue realizado en el Cementerio General del Sur de Caracas, el cual detalla toda una serie de monumentos que en su momento formaron parte de ese rico patrimonio, y que ahora yacen abandonados entre la maleza y el olvido.

Como colorario podemos decir que el tema de los espacios solos, vacíos o abandonados puede que no sea comercial o que no guste al colectivo, pero tiene la particularidad de llamar a la reflexión sobre aquel entorno que nos rodea, que es nuestro y lo estamos dejando perder por desconocimiento o apatía.

Su importancia y trascendencia pareciera depender del valor que le otorguemos al estar frente a ellos y comprender por un momento que allí está presente la huella del hombre, y en la medida que la preservemos podemos conservar esa parte de la historia que es parte de nuestra conciencia como sociedad, como pueblo.

ANEXOS

BREVERESEÑA BIOGRAFICA DE LUIS SALMERON

Nace en la ciudad de Caracas el 22 de abril de 1958, en pleno proceso inicio de la era democrática en el país. Atraído por la actividad artística ingresa en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, en la cual logra llegar hasta el séptimo semestre mención cine. De allí pasa a formalizar sus estudios de fotografía en el Instituto Neumann en el año 1984, bajo la tutela de dos reconocidos fotógrafos: Julio Vengoechea y Ricardo Ferreira.

Su rápido aprendizaje en el campo fotográfico se ve materializado en su primera exposición realizada en el mismo instituto, titulada: “Estatuas, maniqués y otros cuerpos”, en el cual desarrolla una visión muy personal sobre el cuerpo. Este trabajo fue objeto de reconocimiento por parte del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) al otorgarle el primer premio en el Concurso de fotografía “Luis Felipe Toro” del año 1985.

Diferentes temas abordados por Luis Salmerón quedan reflejados en sus series: individuales: “Treinta retratos formales”, “Naturalezas vivas” y “Espacios en olvido” en las cuales plasma toda su creatividad en la búsqueda de la imagen fotográfica trabajada con pasión rigurosa.

Durante la década de los 80 participa en varias exposiciones colectivas destacándose la efectuada en 1989 en el Museo Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, con el título “4x5 años de Corimon”, en la cual se le otorga el premio único.

Lamentablemente, este fotógrafo tuvo un tiempo muy breve para desarrollar y presentar toda su capacidad y creación en el arte fotográfico. Muere el 06 de julio de 1991 y como reconocimiento a esa corta trayectoria en la creación de imágenes, el Centro Cultural Consolidado exhibe sus últimas obras y bautiza el libro “Luis Salmerón. Fotografías 1982-1991” con textos de Isaac Chocrón, Luis Pérez Oramas, Eliseo Sierra y Victoria de Stefano, y John Lange como encargado del diseño y selección fotográfica.

BREVE RESEÑA BIOGRAFICA DE VLADIMIR SIERRA

Nace el 31 de agosto de 1946 en la población de Trieste, Italia. A la corta edad de 10 años emigra a Venezuela con toda la familia. Para 1957 comienza sus estudios de primaria (Colegio Don Bosco) y seguidamente los de secundaria (Liceo Gustavo Herrera). Ingresa a la Universidad Central de Venezuela para la carrera de Química, la cual deja en el octavo semestre, a la par que realizaba estudios particulares sobre fotografía.

Para el año 1977 constituye *El Grupo*, junto a otros fotógrafos que se dedican (entre otras cosas) a viajar por todo el país y a exponer su trabajo fotográfico como queda plasmado en las muestras:” A gozar la realidad” y “Letreros que se ven”.

A partir de 1977, tanto como integrante de *El Grupo*, como a nivel personal, participa en exposiciones colectivas e individuales dentro y fuera del país, que lo llevan a ser reconocido como un artista de la cámara, siendo objeto de reconocimientos, como la tercera categoría del IX Premio de Fotografía “Luis Felipe Toro” del CONAC de 1989, con su trabajo titulado *Por aquella desolada tierra*.

Con una trayectoria de más de 30 años en el oficio, ha recorrido Venezuela y visitado otros países (Estados Unidos Y Canadá) para formarse en la conservación y archivos de imágenes. Conocimientos que aplica durante su permanencia en la Biblioteca Nacional en el área de conservación.

Ha participado como jurado de encuentros fotográficos tanto en el país (Caracas, Mérida) como en el exterior (La Habana, Ciudad de México, Quito). Todo esta experiencia ha sido reconocida a través de premios, publicaciones de sus imágenes, así como de su exhibición y permanencia en varias colecciones del país. Vladimir Sersa sigue en esa búsqueda de esa imagen que incentive a los habitantes del país al cuidado y resguardo de los espacios urbanos y rurales que sirvan de disfrute y conocimiento de su historia.

CODIGOS MÁS FRECUENTES UTILIZADOS EN FOTOGRAFIA

Angulación de lente: Conocida como distancia focal, es la separación que existe dentro de la cámara medida en milímetros entre el centro óptico del lente y el plano donde se proyecta la imagen. Así encontramos **gran angular 28 mm** (conocido como ojo de pez), **normal 35-50 mm** (visión similar al ojo humano), **teleobjetivo 75-400 mm**, (para realzar detalles u objetivos lejos del fotógrafo).

Angulo de toma: Corresponde a la amplitud o cobertura del objetivo a retratar. Aquí encontramos diferentes tomas: **a nivel** (tomada al mismo nivel del objeto), **Picado** (toma realizada de arriba hacia abajo), **Contrapicado** (toma desde abajo hacia arriba) e igualmente al registro visual de los diferentes tipos de lentes.

Color: Diferentes tonos de grises (película blanco y negro) o de colores (película cromática) que puede presentar la imagen fotográfica.

Composición: selección y disposición de los elementos visuales que constituyen una imagen. Esta distribución consciente de los componentes tiene la finalidad de hacer entendible el mensaje que el fotógrafo quiere hacer llegar al receptor.

Encuadre: Parte seleccionada del campo visual mediante el visor de la cámara. Aquí podemos hablar de tres tipos: **Horizontal:** utilizado mayormente en paisajes, produce una idea de espacio y tranquilidad. **Vertical:** se usa para retratos y da la sensación de fuerza y dominio. **Panorámico:** También utilizado para paisajes y otros espacios abiertos.

Enfoque: Procedimiento mediante el cual se logra que el objeto de la escena salga completamente nítido en la fotografía.

Formato: Tamaño o dimensión del papel o área de exposición de la cámara.

Iluminación: Hace posible visualizar el objeto, sus aspectos y cualidades y define el espacio en el cual se ubica la relación figura-fondo. Coadyuva a elaborar esa atmósfera emocional conforme al contenido de la imagen.

Perspectiva: Ilusión de profundidad espacial que puede generar la imagen, al reproducir a los distintos objetos cada vez de menor tamaño en la medida en que estos se alejan del primer plano. También puede entenderse como la apariencia de tridimensionalidad de los objetos reproducidos en la escena.

Plano: Espacio menor o mayor que abarca el encuadre de la toma. **General** (usado en paisajes), **Tres cuartos**, **medio** (muy usados en retratos), **primer plano**, **detalle**(usados en retratos y objetos diversos).

Soporte: Material base para la impresión y conservación de la imagen. Este puede ser analógico (papel, película), y digital (disco, disquete, tarjeta de memoria, pendrive)

Velocidad de obturación: periodo de tiempo durante el cual permanece abierto el obturador de la cámara fotográfica. Se expresa en segundos y fracciones de segundo. Dentro de esta categoría encontramos velocidades rápidas (superiores a 1/60 segundos muy utilizadas en deportes) y velocidades lentas (inferiores a 1/60 segundos, usada para efectos especiales de movimiento y desplazamiento de la imagen)

BIBLIOHEMEROGRAFIA

1. – Publicaciones.

Abreu, Carlos, *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1999.

Armas A, Alfredo, *Venezuela. Ricardo Armas*, prólogo. Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas, 1978.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1980.

Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gilli, 2004.

Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1979.

Boulton, María Teresa, *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*, Caracas: Monte Ávila, 1990.

_____, *Pensar con la fotografía*, Fundación editorial el perro y la rana, Colección Armando Reverón, Serie laberinto, Ministerio de la Cultura, Caracas 2006.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2001.

Carroll, Lewis, *Niñas (cartas y fotografías)*. Barcelona: Lumen, 1998

Dorronsoro, Josune, *Álbum de ensayos. Antología de Josune Dorronsoro. Serie reflexiones en el Museo, No. 6*. Caracas: Museo de Bellas Artes.

_____, *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Equinoccio, 1985

_____, *Pal Rosti: Una vista de América Latina (Cuba, Venezuela y México 1857-1858)*, Galería de Arte Nacional, Serie Estudio, 1983.

Eco, Umberto, *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona: Seix Barral, 1965

Figarella Mariana, *La fotografía revisada*, Prólogo y compilación de

Susana Benko, Fundación Centro Nacional de la Fotografía en Venezuela, Caracas, 2005

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gili, 2000

_____, *Estética Fotográfica*, Barcelona: Blume, 1994

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra 1992

Freud, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gili, 2001.

Fundación Centro Nacional de la Fotografía de Venezuela, *Luis Salmerón. Fotografías desde 1982 a 1991*. Caracas 1993

_____, *Vladimir Sersa*, Colección Armando Reverón, Fundación editorial el perro y la rana Caracas 2009.

_____, *Miguel Acosta Saignes. Un fotógrafo de la venezolanidad*. Caracas, 2009.

_____, *Alexis Pérez-Luna*, Colección Armando Reverón, Fundación editorial el perro y la rana, Caracas, 2006

González, Gabriel, *La fotografía en El Cojo Ilustrado o de cómo se construyó un país en el imaginario de una élite de lectores*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 2005

Gradowska, Ana *transformaciones de <lo bello>. (Observaciones desde las perspectivas postmodernas)*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2006.

Guédez Víctor, *La poética de lo humano en cinco fotógrafos venezolanos*. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1997.

Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona: Anagrama, 2004.

Guerrero R. Aura C, *Los paisajes de la modernidad en Venezuela (1811-1960)*. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones, 2009.

Honour, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid: Alianza, 1981.

Huyghe, René, *Los poderes de la imagen*, Barcelona: Labor, 1968.

Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gili, 2002

Misle, Carlos E, *Venezuela. Siglo XX en Fotografía*, Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV), 1981.

Navarrete, José A. *Fotografiando en América latina. Ensayos de crítica histórica*. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2009.

Ossott, Hanni *Imágenes, voces y visiones (ensayos sobre el habla poética)*. Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1987.

Palenzuela, Juan C, *Fotografía en Venezuela 1960-2000*. Movilnet, 2001.

Planchard L, Eduardo, *Rostros y cotidianidades*, Fundación de Etnomusicología y folklore, Colección fotográfica 1949-1968. Caracas, 2004

Proyecto Centro Nacional de la fotografía, *Félix Molina. Paraguaná. Herederos del Viento y del Sol*. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 2002.

Rosen Charles y Zerner Henri, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, .Madrid: Blume, 1988. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas,

Sontag, Susan, *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Mondadori, 2007.

Sougez Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*; Madrid: Cátedra, 1988.

VV.AA. *Los 80. Panorama de las Artes Visuales en Venezuela*. Fundación Banco Mercantil Caracas, 1990.

2.- Revistas

Arraíz Lucca, Rafael Revista Extra cámara No 10 febrero de 1987.

Blanco, Rosaura. *Caracas sucesiva* en Encuadre, núm. 8, septiembre 1986 Consejo Nacional de la Cultura. Coordinación de cine y fotografía. Caracas.

Bello P, José G. *La ciudad de Gasparini* en Encuadre, núm. 31, julio-agosto 1991. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas.

Dorronsoro, Josune, *Venezuela inédita –Fotografías venezolana de los setenta*. Revista Encuadre, Consejo Nacional de la Cultura Caracas, número especial Jornadas Fotográficas.

Jiménez, Maritza, *Vladimir Sersa. El paisaje como nostalgia y ternura* Revista Encuadre, núm. 33, noviembre-diciembre 1991. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas.

Merola R, Giovanna, *De natura somos*, Revista en Encuadre núm. 35, marzo-abril 1992. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas.

Padrón T, Antonio *Caracas, la primera aproximación: fotografías de Rosti, Lessman, Benzo, Chirinos*, Revista Extra cámara No. 10, febrero 1997, pág. 21.

Pérez-luna, Alexis, *Portafolio Alexis Pérez-luna". Paisajes de ausencia"* Revista Encuadre No. 34, enero-febrero 1992

VV AA, en Extra-Cámara, No. 10, abril-mayo 1987. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.

VVAA, El Zulia ilustrado, Tomo I. No. 4, *De la antigüedad de los extravíos en la Aduana de La Guaira*, 31-03-1889.

3.- Prensa

Alfonso-Sierra, Edgar *Ricardo Armas persiste en la memoria* Diario El Nacional, Caracas 22/6/2009 .p.6 sec. B.

Borzachini, Chafi, *"Naturalezas vivas" posaron para Luis Salmerón*, Diario El Nacional, 28-8-86, pág. C-16

Coll, Armando, *Luis Salmerón da cuenta de los espacios en olvido*. Entrevista a Luis Salmerón, Diario de Caracas, 20-07-89.

C.P, *Salmerón presenta 30 personales formales*, Diario el Universal, 08-05-86

Fontana, Leopoldo, *Con mucho gusto*, Diario El Mundo, 21-08-96

Jiménez, Maritza, *Naturaleza y artificio en las nuevas imágenes de Luis Salmerón*, Diario El Universal, 29-8-86

Lozano, Jenny Lozano. *La memoria en imagen*, Diario El Nacional, 22/8/2004, pág 12 sección 2

Meneses, Adriana, *tres fotógrafos, tres estilos*, Diario El Nacional, 23-11-81, Cuerpo C, pág 12.

Muñoz Boris, *Ricardo Armas en Nueva York "Crónicas de lo invisible"* Papel Literario, Diario El Nacional 2/2/97.

Paolillo, Carlos, *Espacios urbanos en el olvido*, Diario El Universal, 22-07-89, pág. 4-1

Santana Milagros, *Soy venezolano pero me quedo en Nueva York* Diario El Globo Caracas, 26/6/98 p.37

Wisotzki, Rubén, *De todas las crisis de un país siempre queda una fotografía*. Entrevista a Vladimir Sersa, Diario de Caracas, 07-04-95.

4.- Catálogos

Alfredo Boulton. Una visión integral del arte venezolano. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Guía de estudio. 1998.

Paisaje...espacio interior. Fotografías de Carlos Herrera, Museo de Bellas Artes 1991

Fotografías Vladimir Sersa 1991. Museo Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Estado Bolívar, 1991.

Luis Salmerón. Espacios en Olvido. Catálogo No. 5. Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos en 1989.

Muros y territorios sin Tiempo. Fotografías de Vladimir Sersa. Catálogo No. 28, exposición No. 25. Fundación Museo Arturo Michelena, Caracas 2002.

Sánchez, Antolín, *Una vez gozada la realidad*, Spacio ZERO Galería, 24-08-2006.

Tres fotógrafos de hoy. IX premio Luis Felipe Toro CONAC 1989. Catálogo 833. Exposición No. 943. Museo de Bellas Artes, Caracas 1990.

Tres fotógrafos de hoy. X premio Luis Felipe Toro CONAC 1990. Museo de Bellas Artes, Caracas 1991.

Vladimir Sersa. Fotografías. Catálogo No. 1 Exposición No. 1 Galería Municipal de Arte, Municipio Girardot, Maracay, estado Aragua 1993.

5.- Páginas WEB

Agee, James, *Rindamos Culto a los Hombres Famosos*, traducción de Pilar Giralt Gorina, prólogo. Disponible en: www.planetadelibros.com/usuarios/libros.../2_1_Elogiemosahora....pdf.

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Disponible en: http://blog-enap-unam.mx/assignatura/jorge_flores/wp-content/uploads/2001/lo-obvio-y-lo-obtuso-pdf.

Brisset M, Demetrio E. *Fotografía, muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual*. Gazeta de Antropología, Universidad de Málaga, España. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7175>.

Burelli Guadalupe, *Graziano Gasparini: el historiador de la arquitectura colonial venezolana*, entrevista del 23 de septiembre de 2009, disponible en <http://prodavinci.com/2009/09/23/artes/testimonios-inmigrantes/graziano-gasparini-el-arquitecto-el-historiador-de-la-arquitectura-colonial-nenezolana>. Htp.

Curtis, James, *¿Qué nos dice la fotografía documental?*, Iconofilia – Pasión por las imágenes Toluca, México Disponible en: www.iconofilia.com/biblioteca/quenosdice.pdf.

Fandiño P, Roberto G, *De la fascinación privada a la agitación pública. Fotografía, mentalidad y vida cotidiana en el transito del siglo XIX al XX*, pág 110. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/editorial/ing/catalogo%20puj%202009.pdf>.

Lacan, Ernest: "Photographiehistorique". En La Lumière, 21 julio 1856, p. 97; cit. en Malcolm Daniel: "ÉdouardBaldus, artistephotographe". En Daniel, op. cit. p. 70, nota 171, p. .266. Disponible en www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/1 - España.

Manare Mateo, *Manare Mateo Recuentos*, Cuadernos MUCI, Colección No. 6 pp. 25,41. Disponible en <http://www.enter-art.com/libros/recuentos.htm>.

Ponce de León, Omar G y Jesús M. de Miguel Rodríguez, *Por una sociología de la fotografía*, Revista española de investigaciones sociológicas. Disponible en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=757632.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography. History of art. History of photography*. Disponible en http://www.all-art.org/photography/AA-history_enc_brit.htm.

Ruskin, Jhon, *Las siete lámparas de la arquitectura*, mencionado por Varas I, Ignacio G, en *La representación del monumento en el siglo XIX*, www.academiadelpartal.org/revista/revista_03/n3_3.pdf.

Schön, Elizabeth, *La huella que alumbra...fotografía de Carlos Puche*, El lamento de Ariadna Disponible en ellamentodeariadna.blogspot.com/.../la-huella-que-alumbrafotografa.

Sontag, Susan, *Sobre fotografía*. Disponible en: www.quedelibros.com/libro/37467/Sobre-La-Fotografia.html.

Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major Disponible en: hemi.nyu.edu/esp/courses/spring2009/.../sontag_anteeldolordelosdemas.pdf.

Tell, Verónica, *Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina*, Revista Critica Cultural Número 1, pág 158.disponible en www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040110.pdf.