



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO.
Facultad de Humanidades y Educación.
Escuela de Comunicación Social.
Mención: Artes Audiovisuales.
Trabajo de Grado.

VENEZUELA SUYA:
FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN LA SÉPTIMA DÉCADA

Tesistas:

Ana Carolina De Jesús Dos Ramos.

María Bethania Medina Padrón.

Tutor: Eduardo Martínez.

Caracas, septiembre de 2004.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1- CAPÍTULO I: DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.....	8
1.1- Antecedentes y Justificación.....	8
1.2- El Problema.....	15
1.3- Objetivos.....	16
1.4- Delimitación de la Investigación.....	16
2- CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL.....	20
2.1- Imagen vs. Fotografía.....	21
2.2- Fotografía Documental: Definición.....	27
2.3- Historia de la fotografía documental.....	32
2.3.1- El Reloj: Desde el inicio hasta 1920.....	32
2.3.2- La Brújula: Años 1920-1960.....	48
2.3.2.1.- Documentalismo y Fotoperiodismo.....	58
2.3.3- El Lente: Años 1960 – 1970.....	59
2.3.4- El Almanaque Latino.....	64
2.3.5- El Mapa Criollo.....	73
2.4- Cuadro Sinóptico de la historia de la fotografía documental..	87
2.5- El Documental.....	94
3- CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	97
3.1- Consideraciones Generales.....	97
3.2- Matriz y categorías.....	99

3.3- Análisis.....	137
3.3.1- Fotógrafos Documentalistas.....	137
3.3.1.1- Luís Brito.....	137
3.3.1.2- Ricardo Armas.....	163
3.3.1.3- Alexis Pérez-Luna.....	189
3.3.2- Fotógrafas Documentalistas.....	215
3.3.2.1- Thea Segall.....	215
3.3.2.2- Bárbara Brandli.....	241
3.3.2.3- Ana Luisa Figueredo.....	267
3.3.3- Análisis de resultados.....	291
3.4- Realización del Documental.....	293
3.4.1 Preproducción.....	293
3.4.2- Producción.....	302
3.4.3- Postproducción.....	315
3.5- Libro de Producción.....	317
3.5.1- Ficha técnica.....	317
3.5.2- Idea.....	318
3.5.3- Sinopsis.....	318
3.5.4- Objetivo.....	318
3.5.5- Guión.....	319
3.5.6- Presupuesto definitivo.....	342
CONCLUSIONES.....	345
BIBLIOGRAFÍA.....	347
ANEXOS.....	361

INTRODUCCIÓN

La fotografía tiene su lenguaje propio: captar los gestos más íntimos, las expresiones más cotidianas del mundo. Eso es algo que las otras artes no pueden hacer de un modo tan detallado e inmediato como la fotografía, a no ser aquellas que se originaron de ella, como el cine, la televisión y el vídeo. (Borges Vaz Dos Reis, 2003, p.17)

Al hacer un rápido recorrido por la historia de la fotografía documental en Venezuela, se encuentra personajes y hechos que quedaron fijados eternamente en un negativo. La fotografía ha sido catalogada, especialmente por Barthes (1980) como una herramienta para la memoria. La fotografía documental recoge, almacena y guarda las experiencias y acontecimientos de la sociedad, ocupando así un importante puesto dentro de la vida de ésta.

La fotografía documental se fue gestando durante varios años hasta que, en la década de los setenta, se concreta como vertiente en nuestro país. Cada uno de los temas desarrollados por los fotógrafos de esta década muestran un panorama diferente de la nación. Mientras unos apuestan por utilizar la fotografía para denunciar y criticar desavenencias del pueblo venezolano; otros registran costumbres, tradiciones y modos de vida de comunidades esparcidas en el territorio.

Pero esta práctica fotográfica está enmarcada por un contexto político-económico particular. Los años setenta trajo consigo el esplendor para la nación. Fue denominado como la “Gran Venezuela” a este período que comprende varios aspectos importantes. Venezuela obtuvo, con la llegada de Carlos Andrés Pérez a la presidencia, la nacionalización de las industrias del hierro y del petróleo en 1974. Y esto generó gran entusiasmo entre la población ante la cantidad de dinero que entraba al Estado producto de los altos precios de los barriles del petróleo –las llamadas vacas

gordas-. “Todo el país entró en una especial euforia de hartazgo y riqueza fácil. Todos los bienes y servicios producidos en las más diversas partes del mundo abarrotaron los puertos y aeropuertos y carreteras del país. ¡A comer se ha dicho!” (Morón, 1987, p. 377).

Tal y como sucede también con la fotografía, Venezuela no escapa de las influencias externas. Las tendencias que provienen de Europa y Estados Unidos marcan la pauta, sin dejar a un lado la influencia de América Latina y la Revolución Cubana. Esta abundancia económica que poseía Venezuela para ese momento contribuyó, de alguna manera, al desarrollo de la fotografía. Ante esto, algunos de los fotógrafos documentalistas presentaban una realidad diferente a la aparente riqueza económica: las personas y pueblos que vivían al margen de estos beneficios. Igualmente, hubo fotógrafos que se interesaron en hacer referencia a la identidad cultural del país al describir la vida de los habitantes y tradiciones autóctonas.

Es por esto que esta investigación se interesa en profundizar el estudio de la fotografía documental en esta década y los trabajos de sus fotógrafos más representativos. También se presenta una pieza audiovisual, de género documental, que explora el mundo de la fotografía documental venezolana de la década de los setenta a través de cinco fotógrafos distintos.

En la primera parte de este trabajo, se presenta los lineamientos de la investigación. La segunda parte se presenta las diferencias entre imagen fotografía, la definición de fotografía documental, el panorama histórico de esta vertiente a nivel mundial, en Latinoamérica y en Venezuela, y la definición del género documental. Luego, en la tercera parte, se detalla la metodología utilizada para el cumplimiento de los objetivos.

Realizar esta investigación representó un reto por las limitaciones encontradas. Entre ellas la escasa bibliografía escrita sobre fotografía, especialmente sobre Venezuela. La restricción al acceso de ciertos archivos y revistas presentes en organismos dependientes de la Administración Pública. Sin embargo se logró sobrepasar estas barreras y concretar una investigación que cumpliera con las metas planteadas.

1- CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1-Antecedentes Y Justificación

*-Envié lechuzas a todos los compañeros
de colegio de tus padres pidiéndoles
fotos...sabía que tú no tenías... ¿Te gusta?*

J.K. Rowling

Fragmento de la novela *Harry Potter y la piedra filosofal*

La fotografía documental en Venezuela es poco investigada y conocida. Algunos teóricos se han aventurado a aproximarse al estudio de la fotografía documental. De hecho, del acercamiento a este tema se conocen varios libros que indagan sobre los orígenes de la fotografía venezolana en el siglo XIX, pero en la década a estudiar –años setenta- se conocen tres autores que han descrito esta historia, según su área de interés: María Teresa Boulton, Josune Dorronsoro y Juan Carlos Palenzuela. Estos trabajos publicados son las referencias que preceden a esta investigación.

Además, existen otros trabajos de Pregrado que abordan el estudio de la historia de la fotografía documental y de sus fotógrafos representativos. Janeth Fernández (Universidad Central de Venezuela) desarrolla una investigación en el año 2003 titulada *Documentalismo Fotográfico: Aproximación al Lenguaje de Mariano Díaz y Rafael Salvatore*, en la cual esboza el panorama de la historia de la fotografía documental en el mundo, Latinoamérica y Venezuela desde sus inicios hasta el presente siglo para luego hacer una aproximación al lenguaje de dos fotógrafos a lo largo de su carrera.

Por su parte, Pedro Luís Cedeño (Universidad Católica Andrés Bello) en su investigación *Caminos de la Visión Fotográfica* en el año 1986, indaga acerca de la fotografía a lo largo de la historia en todas las vertientes incluyendo la documental, sin hacer mayor hincapié en ésta. Igualmente Yaynaryth Romero (Universidad Católica Andrés Bello) en su trabajo de Pregrado *Fotografía Documental Venezolana: Creación de un Sitio Web Para la Promoción de la Fotografía Documental* en el 2001 produce un sitio Web sobre la fotografía documental en Venezuela.

También para este año, Jenny Márquez (Universidad de los Andes) realiza el trabajo *Investigación y Curaduría de Fotografía en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Destierro y Retorno. Discurso Visual de Luís Brito*, hace un esbozo general de la fotografía en Venezuela y luego expone el lenguaje visual del fotógrafo documentalista Luís Brito.

Teniendo en cuenta los mencionados trabajos que indagan sobre la fotografía, la presente investigación muestra un recorrido por la historia de la fotografía documental, a nivel internacional y nacional, para luego comparar los códigos estéticos en las fotografías de tres fotógrafos y tres fotógrafas representativos de la década de los setenta; y así extraer las cualidades similares que permitan describir las características de la fotografía documental en nuestro país y en ese período. A la vez, esta comparación esclarece si existen diferencias estéticas y temáticas entre fotógrafos y fotógrafas documentalistas venezolanos para ese tiempo.

Para la comparación, se utiliza una matriz diseñada por las investigadoras en conjunto con el Profesor Max Römer, investigador del Área Audiovisual. Sin embargo, a la matriz implementada en nuestra investigación preceden otros estudios que han examinado los diferentes elementos que componen el código visual de las imágenes, específicamente en la fotografía. Algunas de éstas son las desarrolladas por Dondis, Villafañe y Mínguez, Zunzunegui, Pujol y Costa.

Donis A. Dondis (1980) en su libro *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, se basa en los principios de la percepción de la Psicología de la Gestalt para agrupar los elementos que componen lo que ella denomina como la gramática visual de los medios visuales.

“La universalidad del lenguaje de la visión es comparativamente tan superior que parece realmente rentable superar la dificultad que puede suponer su complejidad. Los lenguajes son conjuntos lógicos. Pero ninguna sencillez de este tipo puede adscribirse a la comprensión visual, y los que hemos intentado establecer una analogía con el lenguaje conocemos muy bien la futilidad de este intento” (Dondis, 1980, p. 22).

Dondis (1980) plantea que existen unos elementos básicos construyen el significado de cualquier imagen como son el punto, la línea, el contorno, la dirección, el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y la composición. Además puntualiza que los factores compositivos en cualquier imagen son: peso, tamaño y posición.

Villafañe y Mínguez (2002) en su libro *Principios de la Teoría General de la Imagen* definieron los diversos códigos –morfológicos, dinámicos, escalares- que intervienen en la imagen y estructuraron un modelo de análisis para las obras pictóricas. Los seis elementos morfológicos para la actividad plástica son similares a los planteados por Dondis los cuáles son: el punto, la línea, el plano, el color, la forma y la textura. Los elementos dinámicos, aquellos que no están presentes formalmente en la obra, son el ritmo y la tensión. Los elementos escalares –combinación de espacio y tiempo – son el tamaño, formato, la escala y la proporción.

El esquema que denominaron “análisis sin sentido” está compuesto por tres niveles: lectura de la imagen, definición estructural y análisis plástico. La lectura de la imagen se basa en una matriz que recoge información sobre la estructura de la obra plástica. La definición estructural consiste en la tipología de

la imagen bajo el esquema fija/móvil, plana/estereoscópica, aislada/secuencial y estática/dinámica. El análisis plástico dispone de las variables espacio, construcción, temporalidad y dinámica, para llegar a la expresión plástica de la obra. Este análisis y la matriz que ambos autores desarrollaron es un trabajo previo importante que toma en cuenta esta investigación para desarrollar la matriz fotográfica.

Pautas de lectura	Variables	Aproximación del Análisis
Nivel de realidad.	Representación no figurativa. Esquemas arbitrarios. Esquemas motivados. Pictogramas. Representación figurativa no realista. Fotografía en blanco y negro. Fotografía en color. Imágenes de registro estereoscópico. Modelo tridimensional a escala. Imagen natural.	Calificación del referente. Función pragmática de la imagen.
Modelización de la realidad (fid).	Representativa. Simbólica. Convencional.	Propiedades ontológicas. Símbolos normalizados. Convenciones iconográficas.
Generación de la imagen.	Original. Copia.	
Materialidad de la imagen.	Creado. Reproducido.	Acción soportes/confortantes.
Naturaleza espacial.	Fija/móvil. Plana/estereoscópica.	Claves de profundidad. Segmentación. Segmentación horizontal/articulación perpendicular.
Naturaleza temporal.	Aislada/secuencia. Estático/dinámico.	Estructura compositiva. Dirección de escena y lectura. Formato. Ritmo.
Naturaleza escalar.	Radio. Tamaño. Escala.	Relaciones.
Elemento icónico dominante.	Morfológicos. Dinámicos. Escalares.	Funciones plástica.
Función de significación.	Descriptivo. Narrativo.	Esquemas narrativos atenuados.
Antecedentes iconográficos.	Plástico. Sentido.	

Modelo matriz Análisis Sin Sentido-Nivel Lectura de la Imagen

Fuente: Villafañe, J. y Mínguez, N. (2002).

Zunzunegui (1994) en su libro *Paisajes de la Forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, establece una serie de criterios para el análisis de diversas imágenes como la pictórica, fotográfica y cinematográfica. En la fotográfica utiliza el criterio taxonómico (indicial-no indicial, simbolista-no simbolista) a través de la teoría de Peirce, para analizar fotografías paisajísticas. Para este autor, el criterio indicial se refiere a la dimensión constatativa de la imagen mientras que el simbolista es el elemento visible que muestra lo no visible.

La tesis de Pregrado de Juan Alberto Pujol (Universidad Católica Andrés Bello) en 1990 titulada *Lectura semiológica de retromundo: hacia una aproximación del mensaje fotográfico de Paolo Gasparini* analiza la serie fotográfica *retromundo* de este fotógrafo a partir del siguiente esquema: un análisis morfosintáctico del texto del libro donde yace la serie, la aplicación de los conceptos de isotopías -temáticas, actanciales, narrativas- y luego una descripción visual de cada fotografía que compone la serie.

Este trabajo es otra referencia directa para esta investigación ya que trabaja con el tema fotográfico y los elementos que componen las isotopías son similares a las categorías utilizadas en la presente matriz.

Isotopía	Descripción
Temáticas	Temas generales que son abordados por el autor.
Actanciales	Actitudes y desplazamientos de los protagonistas en el discurso y sus características.
Narrativas	Forma del mensaje fotográfico. Movimiento. Yuxtaposición de planos. Lente. Luz. Confrontación realidad-ficción. Velocidad de toma. B&N (Brillo y Contraste)

Modelo de lectura semiológica-Isotopías.
Fuente: Pujol, J.A. (1990)

Joan Costa (1977) en su libro *El Lenguaje Fotográfico* denomina signos fotográficos a los diversos elementos tanto físicos como técnicos que forman la

imagen fotográfica. Estos son: la luz, el movimiento, la óptica y el tratamiento en el laboratorio. Esta denominación de Costa es tomada en cuenta para estructurar la matriz en esta investigación.

En cuanto a la comparación de los códigos visuales entre fotografías y fotógrafos documentalistas de los años setenta, como segundo objetivo específico, no se encontró bibliografía que plantea diferencias estéticas y temáticas en la fotografía documental de los años setenta. Los libros consultados y que plantean las diferencias de los géneros se basan en movimientos feministas de finales de los setenta y ochenta que no es de interés para la investigación, ya que el estudio se centra no en los acontecimientos ni agrupaciones que suscitaron propuestas estéticas sino que, desde el punto de vista técnico, estético y en el abordaje del motivo, el fotógrafo o fotógrafa tengan de por sí diferencias visuales en la imagen fotográfica.

Liliana Martínez, Licenciada en Historia del Arte, (conversación personal, Agosto 8, 2004) expresa que en la época de los setenta no habían investigadores y teóricos que estudiaran las posibles diferencias de códigos estéticos entre fotógrafos y fotógrafas, puesto que estas distinciones surgen a partir de los años ochenta cuando el movimiento feminista en Estados Unidos se afianza. Además, esta distinción se hace a raíz del postmodernismo, cuando se reorienta en el mundo de las artes todas aquellas manifestaciones que se venían gestando, especialmente aquellos grupos minoría que eran rechazados y no aceptados como artistas -los negros y los homosexuales-.

En la charla ofrecida por María Teresa Boulton *Existe una Fotografía Femenina* (2003, 29 de octubre) expone que desde hace tiempo se ha cuestionado la mirada en artistas y fotógrafas y que esa distinción de género se basa una diferencia temática propia de la feminidad -el cuerpo, el ser femenino, la maternidad, los hijos, experiencias- abordada en las fotografías y que marca una

mirada femenina. En su libro *21 Fotografías Venezolanas* (2003) reitera esta afirmación, acotando que en el pasado las mujeres no tenían acceso a las artes.

Linda Nochlin [crítica de arte] ofrece otra respuesta al por qué (en el pasado) no encontramos grandes artistas mujeres. Según ella, el hecho se debe sobretodo a que la educación formal se concibió y estructuró para un mundo masculino y, a menudo, a las mujeres les estaba prohibido acceder a él plenamente. (Boulton, 2003, p. 12).

Más allá de esta disyuntiva, la importancia en este aspecto se centra en la comparación entre el género masculino y femenino en cuanto a los códigos visuales de la fotografía documental en la década de los setenta.

La justificación de la investigación se basa, en primer lugar, a la promoción del arte y la cultura a través de un medio de comunicación simple como es la fotografía. Simple pues no requiere de muchos equipos técnicos para enfocar y presionar el disparador de la cámara. Dice el dicho que una imagen vale más que mil palabras. Estos fotógrafos recogen, gracias a sus cámaras, retratos que son reflejo del modo de vivir y ser de una comunidad. Como se mencionó anteriormente, hay una carencia de material bibliográfico sobre este tema. Prueba de ello son las publicaciones de los tres investigadores en el área de la fotografía que han escrito sobre su evolución. Esta investigación complementaría la escasa bibliografía existente, profundizando sobre una década –años setenta- de la fotografía venezolana y una vertiente como es la fotografía documental.

La sociedad venezolana es dinámica y cambiante ante los nuevos estilos que ella misma se impone. Posturas, preocupaciones, actitudes e ideas capta el fotógrafo documentalista por medio de su lente. Esta vertiente es una ventana que tiene el fotógrafo para testimoniar un momento de vida, de un presente momentáneo de esa sociedad que es actualmente pasado. El fotógrafo paraliza el tiempo y nos lo muestra una y otra vez para recordar lo que sabemos o lo que ignoramos. “La fotografía desde entonces se ha convertido en una manera de

relación con el mundo, en una suerte de diario acontecer que me refresca memoria y tiempo, convirtiéndose en espejo de mi tiempo.” (Armas, 1998, p. 62)

Es por ello que, en segundo lugar, la investigación busca dar a conocer algunos de los trabajos fotográficos de esta vertiente, una selección representativa, realizados, expuestos o publicados durante la década de los setenta. Puesto que estas fotografías recogen, recopilan y representan parte de la historia y vida pasada de la sociedad, que son –en la mayoría de los casos- desconocidas o no valoradas.

En tercer lugar, el interés por la década de los setenta surge a raíz de la propia indagación histórica de la fotografía. El documentalismo se va gestando en décadas anteriores en nuestro país y al llegar a los años setenta se convierte en la protagonista de esta etapa. Como afirma Dorronsoro:

En la década de los setenta, mientras se plasmaba en imágenes la gran metamorfosis que a todos los niveles estaba viviendo Venezuela, nacía, como parte de la necesidad de definición y autoconocimiento, una conceptualización que planteaba la urgencia que existía, no sólo en Venezuela, sino en toda América Latina, de conocer y explorar la propia realidad social y de valorar y difundir el trabajo fotográfico hecho en este continente. (Dorronsoro, 1999, p. 41)

1.2 - El Problema

Exponer las características de la fotografía documental venezolana a través de los códigos estéticos y temáticos durante los años setenta, utilizando para ello una producción documental de veintidós minutos de duración.

1.3 – Objetivos

El objetivo general de este proyecto es:

Determinar las características de la fotografía documental venezolana de los años setenta a través de una producción audiovisual del género documental.

Los objetivos específicos son:

- Identificar las similitudes en cuanto a los códigos estéticos y en la temática que permita agrupar las características de la fotografía documental a través de tres fotógrafos y tres fotógrafas documentalistas de la década de los setenta.
- Comparar los códigos estéticos y la temática presentes en las fotografías de fotógrafos y fotógrafas documentalistas venezolanos de la década de los setenta.
- Realizar una producción audiovisual enmarcada dentro del género documental para exponer las diferentes visiones de cinco fotógrafos documentalistas venezolanos de la década de los setenta sobre este género fotográfico.

1.4 – Delimitación De La Investigación

Se escogió Venezuela como espacio geográfico a investigar la fotografía documental porque en nuestro país se ha utilizado esta tendencia fotográfica como testimonio de vivencia. Los acontecimientos ocurridos en esta época llevaron a los fotógrafos venezolanos a profundizar esta vertiente y ser reconocida dentro de la manifestación artística.

Sumado a esto está el desplazamiento, uno de los factores claves que determinó la escogencia del espacio a analizar. El otro factor es el interés para

resaltar la importancia que tiene la fotografía documental en Venezuela y que pocas veces es valorado, según el parecer de las investigadoras.

Se seleccionó la década de los setenta como espacio temporal, ya que por las novedades a nivel internacional y todos los sucesos a nivel económico, político y social que vivía Venezuela, abrieron diversos estilos en la manera de fotografiar y de entender la fotografía documental. Indagar acerca esta etapa y si existe alguna diferencia en el registro fotográfico de fotógrafos y fotógrafas documentalistas pertenecientes a ésta.

Ya para los años setenta los fotógrafos documentalistas venezolanos profundizaron un poco más el lenguaje en esta rama de la fotografía. El interés fue más allá del mero hecho de retratar. Coordinar actividades que iban a favor de la divulgación, enseñanza e investigación hasta formar colectivos fueron muestras de la importancia del documentalismo. *El Grupo*, formado por Vladimir Sersa, Luís Brito, Alexis Pérez Luna, Paolo Gasparini, Ricardo Armas son reconocidos actualmente como máximos representantes de la fotografía documental venezolana. Museos, galerías, salas de exposiciones de fundaciones comienzan a promocionar la fotografía documental, no sólo como documento sino como una manifestación artística.

La selección de los fotógrafos utilizados para la comparación de los valores estéticos y temáticos presentes en las fotografías de fotógrafos y fotógrafas documentalistas venezolanos, está conformada por tres fotógrafos y tres fotógrafas documentalistas de esta década. En los años setenta, se dieron a conocer las siguientes tres fotógrafas documentalistas: Thea Segall, Bárbara Brandli y Ana Luisa Figueredo. En contraste con esto, de la considerable cantidad de fotógrafos para esa época se escogieron a Luís Brito, Ricardo Armas y Alexis Pérez-Luna.

Para esta selección se utilizaron los siguientes criterios:

- Cuatro de estos seis fotógrafos recibieron el Premio Nacional de Fotografía: Bárbara Brandli (1994), Luís Brito (1996), Ricardo Armas (1997) y Thea Segall (2003). Alexis Pérez-Luna recibió el Premio Luís Felipe Toro (1990).
- Los seis fotógrafos escogidos continúan trabajando en la fotografía en el presente. Luís Brito está realizando ensayos documentalistas que recogen la situación actual del país, su último trabajo lleva el título *¿Quién Mató a Jorge Rodríguez?*. Bárbara Brandli sigue con su trabajo *El Páramo Se Va Quedando Solo*. Thea Segall culminó con su más reciente trabajo titulado *Rescate de Fauna Caruachi Venezuela 2003*, Ana Luisa Figueredo continua con su trabajo *Theobroma Cacao* y Alexis Pérez-Luna desarrolló en el 2003 el trabajo *De Memorias Y Olvidos* llevado a calendario el presente año.
- En los trabajos publicados por María Teresa Boulton, Josune Dorronsoro y Juan Carlos Palenzuela -sobre la historia de la fotografía- nombran a estos seis fotógrafos como importantes representantes de esta vertiente.
- Los fotógrafos Luís Brito, Ricardo Armas y Alexis Pérez-Luna formaron parte, en la década de los setenta, a *El Grupo Considerado* por los autores consultados como la primera agrupación colectiva que utilizó la fotografía documental como instrumento para denunciar los males que acaecían al país.

Del trabajo desarrollado por estos fotógrafos durante los años setenta se escogieron doce fotografías de una determinada serie desarrollada en Venezuela y en esta década. Del fotógrafo Luís Brito se escogió la serie *Los Desterrados*, de Alexis Pérez-Luna el trabajo que desarrolló con El Grupo *Letreros Que Se Ven*, para Bárbara Brandli se seleccionó su trabajo *El Páramo Se Va Quedando Solo*, de Thea Segall la muestra de fotografías de la exposición *Thea Segall / Fotografías* en el Museo de Bellas Artes y once fotografías suministradas por Ana Luisa Figueredo de la serie *Desde El Balcón*. Se aclara que la fotógrafa Ana

Luisa Figueredo comenzó en la fotografía a finales de los setenta y desarrolló su primer trabajo con una visión personal del entorno y siguió el camino de la fotografía artística hasta la actualidad.

La selección de esta serie se debe a que fueron publicadas o expuestas, la facilidad de acceso a las obras y, por decisión personal de las fotógrafas, la selección de cada serie corresponde a una representación de las diferentes exploraciones dentro de la fotografía documental: antropológico, crítica social, lo cotidiano y la interpretación de la realidad.

2. CAPITULO II: MARCO REFERENCIAL

Todo invento tiene un comienzo. La fotografía surgió en medio de controversias, curiosidades y anhelos por ser definida más allá del aspecto técnico. A continuación se esboza en la primera parte los planteamientos y las divergencias entre imagen y fotografía, para luego acercarnos en la segunda parte a los diversos términos sobre la fotografía como documento y la distinción que se hace sobre fotografía documental, que se destaca de otras vertientes.

Ya para la tercera parte se describen los pasos de la fotografía documental a través de la historia y en tres lugares diferentes. Las investigadoras presentan el panorama mundial en tres etapas que denominaron: El Reloj, La Brújula y El Lente para referirse a los períodos: 1809 a 1920, 1920 a 1960 y 1960 a 1980 respectivamente. Latinoamérica es el siguiente destino y en El Almanaque Latinoamericano se describen los diferentes ensayos por asumir la fotografía desde sus primeros intentos hasta los años setenta. Finalmente, Venezuela es la tercera etapa de este recorrido por la historia, en el que se da a conocer los movimientos y protagonistas de la fotografía documental desde la llegada de la cámara fotográfica al país hasta la década de los setenta. Es titulado El Mapa Criollo.

2.1 Imagen vs. Fotografía

*“Mostré mi obra a las personas grandes,
preguntándoles si mi dibujo les daba miedo.
Las personas grandes respondían:
¿Por qué habría un sombrero meter miedo?
Mi dibujo no representaba ningún sombrero.
Representaba una boa ingiriendo un elefante”*
Antonie De Saint-Exupéry
Fragmento de la novela *El Principito*

Régis Debray (1994) da por sentado que muchas imágenes matan la Imagen. Ella hace referencia a un momento actual y por demás evidente: vivimos rodeados de ellas. Desde barajitas pasando por fotografías, pinturas, esculturas, afiches, videos, vallas publicitarias, entre otras, compiten por capturar nuestra atención. Estas imágenes se han adherido a un estilo de vida que forma parte de nuestra cotidianidad y por eso nos cuesta percibir el alcance o impacto de su influencia. Han llegado a redefinir nuestras experiencias y en la actualidad son ellas las que construyen hábitos y visiones de la sociedad.

Gracias a esto se ha confundido el concepto de realidad. La complejidad de su definición surge, según las investigadoras, a partir del momento de la invención de la cámara fotográfica y de las consecuencias que ella traería. Por estar ligadas, se hace diferencia de los conceptos de imagen e imagen fotográfica, ya que esta última es de gran importancia en el desarrollo del universo visual; la inmediatez con la que se puede obtener resultados es una de sus principales características.

Según el Diccionario Online de la Real Academia Española (2004) realidad es existencia real y efectiva de algo; lo que ocurre verdaderamente. Imagen es definida como figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

También es el conjunto de rasgos que caracterizan a una persona ante la sociedad. Otra acepción es la reproducción de la figura de un objeto formada por la reflexión o refracción de los rayos de luz. En cuanto a fotografía, la Real Academia Española la define como el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en una placa impresionable a la luz, imágenes obtenidas con ayuda de una cámara oscura.

También se le suele llamar imagen a lo que capta el sentido de la vista. Es un proceso que ocurre a nivel óptico en donde un estímulo luminoso es transformado en la retina en información química que es llevado al cerebro. Pero esta imagen es sólo una representación.

Las dos <<realidades>> de la imagen no son de la misma naturaleza en absoluto, puesto que la imagen como porción de superficie plana es un objeto que puede tocarse, desplazarse y verse, mientras que la imagen como porción del mundo en tres dimensiones existe *únicamente* por la vista. (Aumont, 1992, p. 65)

Jean- Marie Shaeffer (1990) hace una diferenciación entre imágenes: imagen fotográfica y dispositivo fotográfico por dos razones: la primera es que la imagen fotográfica es el resultado de la práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad, por tanto su identidad debe ser captada partiendo de su génesis. La segunda, porque las ideas que normalmente se tienen de la noción de imagen presuponen que solo podrían ser la reproducción de una visión; esto interfiere en el hecho de ver la imagen fotográfica *per se*, pues está ligada a la grabación de una imagen físico-químico.

Continúa diciendo el autor, que la imagen no será punto de partida de la descripción, sino que deberá desligarse de sus presupuestos técnicos, así el análisis debe comenzar por la definición de la especificad físico – química de la producción de la imagen, es decir de su estatuto de impresión.

La importancia que le concedo al análisis de la materialidad del dispositivo fotográfico no deriva de un objetivo reduccionista, sino que está motivada únicamente por el hecho de que el estatuto pragmático de la imagen se basa en una tematización de esa materialidad que crea su especificidad. Es ella, por ejemplo, la que proporciona el criterio de discriminación que nos permite distinguir la imagen fotográfica de la imagen pictórica. (Shaeffer, 1990, p. 12).

Susan Sontag (1981) también hace una distinción entre imagen y fotografía, que es conveniente resaltar. La primera consideración está ligada al concepto de realidad si las imágenes –incluyendo la fotográfica–, representan lo existente. Y es que las pinturas de la Cueva de Altamira, cuadros de la época Bizantina y del Renacimiento son interpretaciones que se acercan al hecho desde la visión del pintor, mientras que la imagen fotográfica plasma un hecho que ocurrió sobre un soporte químico. Y este punto de vista es compartido por Roland Barthes cuando afirma que la fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo por naturaleza *tendenciosa*, pero nunca sobre su existencia.”¹ (Barthes, 1980, p. 122)

Quiere decir Barthes que su materialidad es la evidencia de su existencia y en eso jamás podrá mentir, aunque en el contenido lo haga, pues “El pasado es, a partir de ahora, tan seguro como el presente, aquello que se ve en el papel es tan real como aquello que se toca.”² (Barthes, 1980, p. 124) También agrega que la pintura puede simular la realidad sin tener contacto con el objeto mientras que la fotografía necesita de la presencia de éste delante de la cámara para demostrar que existe.

No obstante, Sontag recalca que ese fragmento de la realidad que toma la fotografía continúa siendo una interpretación puesto que: “Al decidir sobre las características de un retrato, al preferir una exposición a otra, los fotógrafos

¹ Original en portugués: “Ela pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza *tendenciosa*, mas nunca sobre a sua existência”.

² Original en portugués: “O passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca”.

inevitablemente imponen pautas a los modelos.” (Sontag, 1981, p. 17). A pesar de esta manipulación sobre la cámara que pueda hacer el fotógrafo, continua siendo real ya que: “Ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.” (Sontag, 1981, p. 164) Debray comparte la opinión de Sontag y enfatiza la huella de la imagen en la película fotosensible como prueba irrefutable del acontecimiento.

La luz no dibuja ni escribe. <<El lápiz de la luz>> es ciego: no hay ni código ni intención. Focal, elección del instante y encuadre son ciertamente intencionados. Pero el cliché final sólo ofrece a la vista la señal física de un agente físico, la azarosa transformación de granos de halogenuro de plata por una emisión luminosa. (Debray, 1994, p. 228).

Una segunda distinción importante es la inmortalidad de la fotografía. A diferencia de cualquier otro soporte visual, el registro de lo cotidiano sólo acontece una vez. La cámara fotográfica hace posible la existencia de ese hecho eternamente, representar visualmente en el presente lo que está ausente. “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.” (Sontag 1981, p. 26). Con la imagen fotográfica se puede volver al pasado estando en el presente: la fotografía conserva intacta ese instante por siempre.

Debray denomina esta característica de la fotografía como la intemporalidad. “El instante que no conocerá una segunda vez. La cara inaccesible de la diva. El gesto imborrable, irrecusable del deportista, del político o del *quidam*. El estremecimiento se desliza, más allá de los museos, de lo intemporal a la actualidad.” (Debray, 1994, p. 229) Barthes comparte la eternidad de la imagen fotográfica al expresar que “aquello que la fotografía reproduce hasta el infinito sólo sucede una vez: ella repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente”³ (Barthes, 1980, p. 17).

³ Original en portugués: “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.

Justo Villafañe y Norberto Mínguez (2002), desde el punto de vista semiótico, aclaran que cualquier imagen reconstruye la realidad con base a tres estructuras: espacio, tiempo y relación puesto que “mientras el espacio y tiempo en la realidad existen sin ninguna restricción, en la imagen son el resultado de una selección, y esos <<trozos>> de tiempo y espacio deben relacionarse entre sí y constituir una unidad.” (Villafañe y Mínguez, 2002, p. 55)

Desde el punto de vista sociológico, los autores M^a Jesús Buxó y Jesús De Miguel (1999) califican la relación entre fotografía y realidad como de semejanza a partir del soporte química. “Una foto no es lo que vemos, sino algo parecido, pero con características distintas. En las fotos los colores no son de verdad, sino resultados químicos que se asemejan a la realidad.” (Buxó y De Miguel, 1998, p. 27)

Toda imagen es la huella de algo, afirma Joan Fontcuberta (1997). La fotografía inmoviliza por siempre un acontecimiento y es el fotograma la esencia de la fotografía pues es el acto de la impresión de la luz sobre las sales de plata. Por ende, la realidad es un efecto del tiempo y de la memoria. “Tiempo como duración pero también tiempo como referencia al pasado formalizado en memoria” (Fontcuberta, 1997, p. 101)

Fontcuberta expresa también que la fotografía miente, presentando una dualidad con la afirmación anterior, por el hecho mismo de que en ella se basa la construcción de experiencias falsas que terminan siendo asimiladas por el entorno. La única diferencia que subraya la fotografía es su finalidad.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera (...) la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. (Fontcuberta, 1997, p. 17)

Contraria a esta posición, Aumont (1992) señala que el espectador cree en la realidad presentada en la imagen, aún más, en la imagen fotográfica que por el mismo soporte le agrega veracidad y credibilidad.

Porque sabemos que la imagen fotográfica es una marca, una huella, automáticamente producida por procedimientos físico-químicos, de la apariencia de la luz en un instante dado, es por lo que creemos que representa adecuadamente esta realidad y estamos dispuestos a creer eventualmente que dice la verdad sobre ella. (Aumont, 1992, p. 119)

Aumont (1992) señala el planteamiento de Rudolf Arnheim, ensayista, psicólogo del arte y teórico del cine, quien enumera tres valores entre la imagen y la realidad. El valor de representación se relaciona con lo concreto que es el objeto con lo real; el valor de símbolo es la abstracción de dichos objetos y el valor de signo son las imágenes en general, es decir, el signo puede ser cualquier cosa presente en la realidad.

Fontcuberta (1990) aborda el planteamiento de la fotografía como signo a través de dos autores: Morris y Pierce. Morris plantea la iconicidad como el grado de semejanza que existe entre el signo y el referente, los cuales son la coincidencia, similitud, mimesis y sustitutibilidad. Dentro de esta clasificación, Morris cataloga a la fotografía como mimética ya que imita la realidad. Por el contrario, Pierce distingue el signo, índice y símbolo para referirse a esa relación entre el signo y el referente. La fotografía, para Pierce, entra en la distinción de índice ya que el objeto deja una huella en los haluros de plata que componen la película.

Al igual que Pierce, Aumont (1992) manifiesta que la fotografía es un indicador de la realidad, es decir, que guarda una relación natural con el referente a la vez que recalca la instantaneidad de la misma: el dispositivo fotográfico capta el tiempo. “me permite leer ese tiempo, experimentar sus connotaciones emocionales, o incluso, ante ciertas fotos muy expresivas, revivirlo. La fotografía

transmite a su espectador el tiempo del acontecimiento luminoso que es la huella” (Aumont, 1992, p. 176).

Gombrich, (citado por Aumont, 1992), comenta que la relación entre la fotografía y la realidad se debe a que la representa tal cual es. Por ello menciona la palabra mimesis, para designar el parecido absoluto que guarda la fotografía con lo que representa. Por el contrario, Goodman (citado por Aumont, 1992) expone que no existe imitación en la fotografía sino que actúa la interpretación del ser humano en la visión de la cotidianidad. “la noción de imitación casi no tiene sentido: no puede copiarse el mundo <<tal como es>>, sencillamente porque no se sabe cómo es” (Aumont, 1992, p. 212).

Ante todas estas definiciones, es preciso señalar las que serán manejadas en esta investigación. Se acepta entonces tener como concepto de realidad la acepción expresada por Debray en cuanto a que “Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad: lo que decide tener por visible y digno de representación” (Debray, 1994, p. 164). La imagen, cualquiera que sea, ayuda a construir estas experiencias. Y la fotografía es, como lo expresa Kossoy (citado por Ruiz, 2002) “un intrigante documento visual” (Ruiz, Pedro Meyer: Mosaico de imágenes, 2002).

2.2. Fotografía Documental: Definición

El hombre, desde el inicio de la civilización siempre ha tenido la necesidad de registrar el mundo que lo rodea y una prueba de ello son las pinturas sobre las rocas en la Cueva de Altamira. Ya para el Renacimiento, este arte se caracterizó por imitar la realidad lo más fiel posible utilizando la cámara oscura, principio fundamental que caracteriza a la fotografía.

Para entender la importancia de la fotografía documental, es necesario destacar la democratización de la imagen, concepto desarrollado por Josune Dorronsoro (1981). La democratización de la imagen es de vital importancia para el desarrollo de la fotografía, ya que puede ser entendida desde distintos puntos de vista. En primer término, al uso generalizado que tiene la fotografía para registrar cualquier evento. En segundo término, a la difusión de imágenes, bien sea de personajes famosos, de paisajes o cualquier hecho particular. En tercer término, en el cual hace hincapié Dorronsoro, se relaciona al momento social y político que vivían algunos pueblos, específicamente el pueblo francés. Pues ya para los albores del invento (1839) ellos experimentaban la democratización social y política.

Luego de la Revolución Francesa y otras revueltas que afectaron a Europa, se deterioró el antiguo sistema feudal, fortaleciendo el sistema capitalista. La burguesía comienza a ganar poder, dejando atrás a la aristocracia sin abandonar algunas de sus costumbres. El ejemplo más claro de esto y que está relacionado a la fotografía, es el del uso del retrato.

La antigua aristocracia acostumbraba a ser retratada por pintores, pues esto era símbolo de status y era utilizado como un medio para eternizar a la persona. La naciente burguesía sustituye el medio y utiliza la fotografía en lugar de la pintura, como la técnica con la cual los resultados se obtienen con mayor rapidez y se mantienen más apegados a la realidad.

De manera general la fotografía logra la democratización de la imagen, primero por la disminución del costo en los materiales y equipos fotográficos, por la facilidad del uso de dichos equipos y por último el aumento de la capacidad de consumo de parte de la sociedad. “Primero como un juguete, luego como necesidad social, la fotografía se puso al servicio de las clases medias, su patrón más devoto” (Dondis, 1980, p. 193).

A través de la historia se han desarrollado diversas técnicas y tendencias fotográficas y Josune Dorronsoro (1981) las califica como funciones de la fotografía, destacando las siguientes: la fotografía astronómica, fotografía geográfica, fotografía bélica, fotografía policial, fotografía artística-creemos que el resto de las categorías poseen algo de artística, pero aplicada de manera diferente, a pesar de la autora la coloque como una categoría única-, fotografía publicitaria, fotografía documental y fotografía de denuncia. Cualquiera de ellas, a pesar de tener características particulares, conservan un valor documental. “La fotografía tiene fines inmediatos y otros a largo plazo. No importa el objetivo para el cual haya sido creado el material gráfico, esto tendrá a la larga un valor documental” (Dorronsoro, 1981, p. 33).

La palabra documento, según el Diccionario Online de la Real Academia Española (2004) es un escrito en el que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados para probar algo. Romero (2001) comparte la idea de Dorronsoro cuando expresa que cualquier tipo de fotografía tiene un valor documental.

Navarrete (1995) aclara que el valor documental de la fotografía yace en el referente que se ubica frente a la cámara. Y dentro de la fotografía hay una tendencia, género, vertiente, rama que se caracteriza por registrar la realidad de manera particular, llamada fotografía documental y su término es de vital importancia por su impacto social y cultural.

La fotografía tiene su herencia directa de la pintura y toma muchos de sus códigos para construir su lenguaje. Navarrete (1995) enfatiza esta premisa pues la pintura tuvo la responsabilidad de captar la realidad. Pero con la llegada de la fotografía y su posibilidad mecánica para registrarla, asumió dicha responsabilidad. Y este es la principal denominación de la fotografía documental: reproductora de la realidad humana. “Parte del documentalismo fotográfico ha estado movilizado en apoyo a las causas justas, al comprender a la fotografía como un medio de carácter humanista” (Navarrete, 1995, p. 62).

Para Fernández (2003) la fotografía documental es asumida como un ensayo fotográfico, cuyo interés es mostrar al hombre en su entorno. Ella también lo denomina documentalismo y documentación social pues son los términos que se referían a este tipo de fotografía para los años veinte. Teóricos de la fotografía como María Teresa Boulton y Joan Fontcuberta citan a fotógrafos como Tina Modotti y Aaron Siskind –ambos fotógrafos documentalistas- para determinar un término adecuado a esta tendencia en la fotografía.

La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser reproducida en el presente y basándose en lo que tiene objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de ahí su valor documental. (Boulton, 1990, p. 97).

Para mí, la fotografía documental consiste en tomar una fotografía de tal modo que el espectador no piense en la persona que la tomó. En su núcleo estético hay una tradición muy antigua: el naturalismo. Y su propósito es el de registrar todas las facetas de las relaciones sociales. (Fontcuberta, 1990, p. 181).

Pedro Luís Cedeño (1986) destaca que la misión de la fotografía documental es construir una crónica profunda y sin maquillaje del mundo ya que el postulado de la fotografía es: utilización directa y realista del medio. Sánchez y Gutiérrez (1994) resaltan el valor testimonial de la fotografía ya que ella registra cualquier objeto que esté en frente a la cámara. Romero (2001) señala el valor educativo de la fotografía documental pues ésta es capaz de explicar al hombre común –sin importar grado académico-, el mundo en que vive.

Al mismo tiempo, Romero cita a Arthur Rothstein para ampliar la idea de esta tendencia no sólo como un valor educativo sino de reflexión.

El tema en cuestión de la fotografía documental es ilimitado, pero no por ello toda fotografía es documental. Ella debe de contener un mensaje que va más allá de un paisaje, de un retrato

o de una escena en la calle (...) la fotografía documental nos dice algo acerca de nuestro mundo y nos hace reflexionar sobre la gente y su ambiente en una nueva forma. (Romero, 2001, p. 18)

Hasta ahora, las diferentes interpretaciones combinan la siguiente noción de la fotografía documental como aquel registro y reproducción visual -libre de manipulación-, con un valor testimonial del hombre y las relaciones sociales. Bécquer Casaballe (2002) coincide con Fernández en cuanto a las diferentes acepciones de la fotografía documental (fotografía social, documental social o documento testimonial) y la expone de dos maneras: como la que constituye una evidencia de la realidad y como la documentación de las condiciones y del medio en el que se desenvuelve el hombre -individual y colectivo-. Agrega Casaballe (s.f.) que en cuanto a la estética, el documentalismo permite al fotógrafo una expresión personal de interpretar la realidad.

Esta práctica fotográfica asocia cualidades similares: testimonio, interpretación, realidad y expresión personal. Tomando en cuenta las demás definiciones, el término que se maneja en la investigación como fotografía documental es un estilo que registra la realidad de cada ser humano en su entorno y que se convierte en historia pues son datos verdaderos que testimonian un momento en la vida del hombre visto a través de los ojos del fotógrafo.

Por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no puede sostener sólo con su imagen. Paradójicamente, antes de que una fotografía puede ser aceptada como documento, debe a su vez estar documentada: situada en el tiempo y en el espacio. (Newhall, 2002, p. 246)

2.3 Historia De La Fotografía Documental

2.3.1 - El Reloj: Desde El Inicio Hasta 1920

Existen estudios sobre el comportamiento de la luz y su refracción que datan de la época helénica. Uno de sus máximos representantes, Aristóteles, planteó que la luz llega al objeto por un movimiento ondulatorio; igualmente Pitágoras por su parte decía que la luz se compone de partículas pequeñas emitidas en línea recta. Más aún, los orígenes de la cámara fotográfica como objeto reproductor de imágenes datan de 1544, cuando Giovanni Della Porta describió la estructura y operatividad de la Cámara Oscura. Ésta consistía en una sala dotada de una pequeña abertura de una de las paredes a través de la cual se proyectaba en la pared situada enfrente, una imagen invertida de la escena exterior.

Es durante el Cuatrocientos -o Renacimiento-, donde el invento de la Cámara Oscura se populariza. Los pintores la utilizaron para trazar las perspectivas geométricas exigidas por la técnica renacentista. Durante esta época ya se había descubierto que la colocación de la lente mejoraba la imagen y permitía reducir el tamaño de la cámara hasta hacerla portátil; la cual pasó de una habitación a una pequeña caja. El entonces novedoso sistema continuó evolucionando hasta que en 1826 el físico francés Joseph Niépce obtuvo la imagen de un paisaje colocando en una cámara una placa de cinc sensibilizada con un betún a base de cloruro de plata. Ésta es considerada la primera fotografía del mundo.

En 1829, Niépce se asoció con el pintor Louis Daguerre, quien trabajó con la sensibilidad de la plata y descubrió accidentalmente que se podía obtener una imagen positiva permanente, para luego fijarla en una solución salina concentrada. Poco después de la muerte de Niépce, Daguerre terminó de

perfeccionar su método en 1839, reduciendo el tiempo de exposición a media hora y lo denominó Daguerrotipia.

El invento se extendió por toda Europa y América. En 1888, George Eastman, lanzó al mercado una emulsión dentro de un rollo, que se colocaba dentro de la cámara cargada con 100 exposiciones. Una vez gastado el rollo, el fotógrafo lo enviaba al laboratorio, donde se revelaba y se cargaba nuevamente (Marval, 2002).

En un principio, la fotografía era un arte para pocos: para aquellos que gozaban de cierto status económico y social. Con el transcurrir de los años, el invento se populariza, es decir, se *democratiza la imagen* (Dorronsoro, 1981)

Para la década de 1850, la mayoría de los fotógrafos retratistas profesionales hacían daguerrotipos o ambriotipos, pues esto les daba la posibilidad de abaratar los costos al público. En Londres era común la rivalidad entre estudios fotográficos al mismo tiempo que la demanda aumentaba.

Algunos fotógrafos astutos aprovecharon esta oportunidad como señala Gernsheim “André Adolphe-Disderi, un conocido fotógrafo parisiense, ideó un sistema práctico de reducir el coste de producción tomando ocho fotografías en una sola placa e introdujo el estilo *carte-de-visite*” (Gernsheim, 1967, p. 116). Al principio este estilo no fue popular, pero luego obtuvo gran aceptación.



Autor: André- Adolph-Eugène Disdéri.
Obra: *Retratote una bailarina, ca.1860*
Fuente: Newhall, 2002, p. 65.

En Inglaterra, este tipo de retrato fue introducido después de la aprobación de la realeza en 1857. Se tomaron fotografías de los reyes y fueron publicadas luego, por lo cual se inició la moda de coleccionar *cartes* de personajes célebres y amistades. Los *Cartes* se expandieron en distintos países de Europa y se internacionalizó llegando, incluso a Estados Unidos. Algunos de los mejores retratos del tipo *carte-de-visite* fueron realizados por Disderi y Camilla Silvy.

Debido al éxito que representó el volumen de encargos del público, muchos de los fotógrafos cayeron en la tentación de servir al negocio en vez del arte. Consideraban el fondo de mayor importancia y tamaño que el sujeto retratado. El estudio se convirtió en un escenario con ambiente elaborado y con fondos de estilo pictórico (Gernsheim, 1967). Así la fotografía paso a ser un arte para la masa.

Julia Margaret Cameron, en cambio, exploró y realizó retratos en primer plano buscando lo que perdía el *carte de visite*: “la grandeza del hombre interior al mismo tiempo que los rasgos del hombre exterior” (Gernsheim, 1967, p. 124)



Autor: Julia Margaret Cameron.
Obra: *El Beso de la paz: G. F. Watts y sus niños*, 1867.
Fuente: Newhall, 2002, p. 80

En la fotografía documental convergen varias ramas que se entrelazan durante el desarrollo de su historia. María Teresa Boulton considera tres corrientes: La primera hace referencia a la antropología como un registro testimonial; la segunda como la realidad agresiva que depende del contexto donde se presenta; la tercera, por la influencia de la fotografía estadounidense desarrollada durante las décadas de 1940 1950, 1960 y 1970 que tiende al estilo reporterial.

Por su parte, Fernández (2003) considera cuatro corrientes que evolucionan simultáneamente, en la mayoría de los casos, y que ayudaron en etapas sucesivas a consolidar el género documentalista. En primer lugar, la foto interesada en lo cotidiano, que luego alcanzará un valor artístico cuando es reconocida como lenguaje creativo; en segundo lugar, el interés en el acontecimiento que se inicia con la fotografía de guerra. En tercer lugar, la foto de sitios apartados que propició la fotografía de carácter antropológico, con intenciones de explorar los tipos humanos; y en cuarto lugar, la fotografía que, bajo una estética purista explora la visión humana o exalta la nitidez de una *fotografía directa*. Estas distinciones facilitan la comprensión de la historia que se expone a continuación.

Desde el inicio de la fotografía existía un interés por captar el hombre en el quehacer cotidiano que, por limitaciones técnicas, se representaban sólo aquellos cuerpos que podían mantenerse inmóviles por espacios considerables de tiempo. Por tanto era más fácil fotografiar monumentos y paisajes. Con la evolución de la tecnología fotográfica se abrieron nuevas posibilidades, permitiendo indagar y registrar nuevos territorios de la realidad, sobre todo la experiencia humana.

A partir de 1850 aumenta el interés en lo cotidiano y en escenas anecdóticas, fugaces y azarosas de la vida, gracias al proceso de colodión húmedo: un avance técnico que permitía obtener imágenes con exposiciones de segundos. Esta nueva técnica permitía la inclusión de detalles (humo, individuos caminando), efectos luminosos e instantes efímeros que antes eran imposibles de captar. A la vez el deseo de obtener documentos gráficos de los acontecimientos propició un giro en la historia del medio que se convertiría en un cambio sustancial en el lenguaje y en la práctica fotográfica. Surgiría así una corriente que se situó entre un primitivo fotoperiodismo y una fotografía etnográfica: La crónica de guerra. (Fernández, 2003, p. 4)

Las primeras imágenes fotográficas que se obtuvieron de una guerra fueron realizadas por Roger Fenton, en 1855. Según Gernsheim (1967) Fenton fotografió la Guerra de Crimea con exposiciones que iban de 10 a 15 segundos; pero Fenton tenía una gran habilidad para disponer los grupos de forma natural, dando así la impresión de que habían sido captados instantáneamente.

Fenton vuelve a Londres con 360 placas, cuyas imágenes resultantes se limitaban a dar una idea falsa de la guerra: sólo mostraban soldados bien instalados detrás de la línea de fuego. Las fotografías de Fenton fueron un encargo. La tarea de dicho fotógrafo había sido financiada con la condición de que no fotografiara imágenes que pudiesen causar temor a los familiares de los soldados (Freund, 1967). Pudiese ser éste el antecedente a la manipulación en la fotografía. Más tarde Fenton se convirtió en uno de los fundadores de la Photographic Society de Londres (Newhall, 2002).

James Robertson, asistente de Fenton, fotografió la caída de Sebastopol y la Guerra del Opio en China, durante 1860 (Gernsheim, 1967). A pesar de que Fenton es calificado como el pionero en lo que es considerado como reportaje de guerra o fotografía bélica, son sus discípulos o sucesores que de alguna manera perfeccionan este lenguaje.



Autor: Roger Fenton
Obra: *El Regimiento 57*, 1855.



Autor: Timothy O'Sullivan,
Obra: *Luz y sombra en el <<Black Cañon>>*
de Mirror Bar, 1871.

Fuente: Newhall, 2002, p. 87-84

En Estados Unidos, el reportaje de guerra también se estaba desarrollando. Brady, un antiguo daguerrotipista, registró la Guerra Civil con ayuda de sus colaboradores, entre estos, Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner. Estos dan a conocer por primera vez en la historia la otra cara de la guerra, en contraste con las imágenes de Fenton: muertos, familias en miseria y tierras quemadas que respondían a una sed por la objetividad, cuestión que confieren a estos documentos un gran valor (Freund, 1967).

Con estos primeros reportajes de guerra, se advierte el poder que tiene la fotografía como instrumento informativo capaz de comunicar sobre un hecho determinado, idóneo para causar cierto impacto. Como señala Ledo (citado por Fernández, 2003): “Al registrarse los hechos sin intervenir en lo que pasaba impulsaron un nuevo lenguaje que anuncia las convenciones del reportaje documental y la necesidad de nuevos esquemas para narrar los acontecimientos” (Fernández, 2003, p. 5).

En consecuencia, la fotografía encuentra un nuevo camino para narrar el acontecer social, registrando los momentos importantes para el colectivo, la historia y la vida cotidiana. El interés del documentalismo tiende a mostrar la vida, una nueva visión del mundo y un interés por la sociedad, en muchos casos denunciando la situación de gran parte de los seres humanos, buscando así la

mejora impulsando un cambio para un mundo más justo. Sacando provecho a la evolución técnica, pues para la década de 1870 aparecen cámaras de menor tamaño, placas secas y el carrete fotográfico que permiten el registro del entorno de una manera más cómoda.

Las exploraciones fueron otros proyectos a que se abocaron los fotógrafos, entre ellos Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan. O'Sullivan se unió a la "Exploración Geológica al Paralelo 40" en 1867, y en 1870, viaja a Panamá en otra expedición. En su exploración fotográfica, registró sitios remotos que eran desconocidos por la mayoría de las personas. Newhall (2002) afirma que O'Sullivan es probablemente el fotógrafo expedicionario con mayor experiencia de su país.

Gran parte de los fotógrafos que se embarcan en esta nueva etapa, poseían otras profesiones, en su mayoría relacionadas a la sociología, antropología y otras ciencias sociales; lo cual les permitía registrar con mayor facilidad y de un modo científico el entorno -compartiendo las técnicas sistemáticas de la investigación social- (Fernández, 2003).



Autor: John Thomson.
Obra: *Calle de la Física, Canton, ca. 1868.*
Fuente: Newhall, 2002, p. 107

La parte de la sociedad desposeída e inmersa en la miseria fue otro tema al que se aproximó la naciente fotografía documental. John Thomson, miembro de

la Royal Geographical Society, viajó durante varios años realizando fotografías en Camboya, Malasia y China, fotografiando escenarios naturales, monumentos, modas y costumbres de los habitantes, realizando un innovador trabajo documental y etnográfico. En Londres, Thomson retrata a los pobres y 36 de sus imágenes fueron publicadas en *Street Life in London* (1877) acompañadas de un texto sociológico escrito por Adolphe Smith. (Newhall, 2002).

Los supervisores de la Ley de Mejoras para Glasgow City encargaron a Thomas Annan fotografiar los paisajes pintorescos pero desagradables e insalubres que se encontraban en los edificios de muchas plantas, que se habían convertido en centros de miseria (Newhall, 2002) . Este trabajo quizá no es del todo parecido a la labor de Thomson, pero de igual manera contribuye a la labor social.

La relación entre el fotógrafo y el paisaje fue retomada, esta vez por Peter Henry Emerson. Siendo admirado de la escuela de Barbizon y la de Millet comenzó a fotografiar la vida y paisaje de la región de Norfolk, y demostró convincentemente que los temas más triviales podían llenarse de calidad artística e imprimirseles un sello personal. Registró la vida del campo como una existencia pura, es decir, que se ajustara a la visión humana, desenfocando un poco alrededor del objeto principal. Sus fotografías publicadas en la sección Vida y Paisaje de *Norfolk Broads* (1886), marcaron un nuevo estilo documental de la vida rural, caracterizado por mostrar a los hombres en contacto con la naturaleza (Fernández, 2003)

Emerson se destacó por su desempeño en la discusión que existió desde los inicios de la fotografía y su aceptación como arte y si aquella estaba al servicio de la pintura y viceversa. Escribió un tratado que estremeció el mundo de la fotografía, intitulado *Naturalistic Photography* (Fotografía Naturalista); en el crítica las intervenciones, defiende la pureza de la imagen directa y no

manipulada. “La imagen tenía que ser una respuesta precisa y sensible a los acontecimientos naturales” (Cedeño, 1986, p. 63).



Autor: Peter Henry Emerson.
Obra: *Juntando lirios de agua*, 1886.
Fuente: Newhall, 2002, p. 143

Cuando aparece el movimiento impresionista Georges Davison, influenciado por la primera exposición de este tipo de pinturas francesas en Inglaterra, replanteó el argumento de que una fotografía suave era más bella que una de contrastes fuertes, creando así álgidas discusiones entre los fotógrafos ingleses para 1850. A partir de allí otros buscaron aumentar la suavidad y romper con los medios tonos de la imagen fotográfica dando énfasis al efecto impresionista. Chocando esto con la marcada oposición de los fotógrafos tradicionalistas (Gernsheim, 1967).

Los fotógrafos artísticos descontentos con la tendencia científica fotográfica de la Photographic Society, se divorciaron de la misma y fundaron en 1892, la Linked Ring Brotherhood, formada por Davison y todos los miembros de la escuela naturalista de fotografía, exceptuando a su fundador (Gernsheim, 1967.)

Referente a este tema Fontcuberta señala que:

A lo largo del siglo XIX los fotógrafos quedaron posicionados en dos grandes grupos: uno, el de los aplicados a lo vernacular, a los usos funcionales inmediatos del medio, a la fotografía comercial, al retrato de estudio, a la documentación paisajística y más tarde social, etc.; y otro el de los que se apresuraron a

demostrar que, contra los <<prejuicios>> o contra el <<sentido común>> circundantes – según se mirase-, la mecanicidad del medio no resultaba un obstáculo para la expresión creativa. (Fontcuberta, 1990, p. 56).

Simultáneamente al documentalismo rural –como el de Emerson-, se realizaron trabajos fotográficos que tienden a la etnografía. Las etnias y culturas lejanas eran registradas antes de su posible desaparición. William Henry Jackson, alrededor de 1867 en Omaha, Nebraska, hizo expediciones por los campos fotografiando indios y paisajes (Newhall, 2002).

Newhall (2002) señala que, de manera similar a Jackson, Adam Clark Vroman realizó entre 1895 y 1904, una simpática documentación sobre los indios del sudoeste norteamericano. Bajo esta línea de registro étnico, se encuentra uno de los más ambiciosos documentos fotográficos sobre los indios realizado por Edward Sheriff Curtis, quien durante 23 años (1907-1930) se dedicó a fotografiar estas etnias. Su trabajo culminaría con la publicación de veinte tomos de un texto ilustrado y otros veinte de fotograbado, con un prólogo realizado por el presidente Roosevelt, Dicha publicación fue titulada con el nombre de *The North American Indian*.

Aproximadamente para la misma fecha se realiza la primera entrevista fotografiada. Esta se llevó a cabo en 1886 por Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Paul Nadar, en la ocasión fue el centésimo aniversario del químico M. E. Chevrul. Nadar realizó gran cantidad de retratos y las fotografías realizadas en la casa o ambiente donde se desenvuelve el modelo, quedaba limitada a unas pocas. Este tipo de fotografía fue precursora del reportaje y los primeros en realizarlas fueron Melandri en París y J. P. Mayal en Londres. Esta idea de fotografiar a las personas en su ambiente propio constituye una de las características de la fotografía documental, en consecuencia este tipo de fotografía viene a componer un antecedente en lo que es el género de fotografía documental propiamente dicho.



Autor: Nadar.
Obra: *La esposa del fotógrafo*, 1853.
Fuente: Newhall, 2002, p. 68

Para 1880 nuevas cámaras salen al mercado.

Las nuevas cámaras eran tan reducidas de tamaño que se podían llevar en mano. El fotógrafo quedó liberado de la necesidad de transportar su trípode. En el mercado apreció una desconcertante variedad de cámaras manuales (...) Como estas cámaras permitían hacer las fotos sin que otras personas lo advirtieran se las denominaba a menudo <<cámaras detective>>. (Newhall, 2002, p. 128)

Casi al mismo tiempo La Kodak de George Eastman comienza a fabricar estas pequeñas cámaras, pero con una ventaja: venían cargadas con la película al momento de la venta y el precio incluía el revelado o procesamiento de la película luego de haber realizado las exposiciones, este es su gran aporte.

Dado a la facilidad que brindaban estas mejoras, cualquier individuo podría acceder a las cámaras y retratar lo que éste quisiese. Nacen así los conocidos *snapshots* o instantáneas. Es por esto que el *slogan* publicitario de Eastman a partir de este momento será: *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto* (Newhall, 2002).

La oportunidad que brindaban los nuevos avances en el campo fotográfico permitió fotografiar el mundo según su visión. Uno de los fotógrafos

que llevo a la práctica esta tendencia fue Paul Martin, quien captó momentos únicos en sitios cotidianos, constituyendo así una nueva forma de captar lo humano y lo social (Fernández, 2003). Gernsheim (1967) considera a Martin como el primer *camera men* objetivo y sincero de la historia; pues realizó fotografías de escenas callejeras de Londres y de gente divirtiéndose en las playas, utilizando una cámara oculta en un estuche.

Las investigaciones en cuanto a nuevas maneras de impresión de periódicos y revistas permitió que la fotografía pasara a formar parte importante de estas publicaciones. Queda entonces abierta la puerta para una nueva tendencia de la fotografía documental, conocida como fotografía de denuncia social.

El documentalismo social venía gestándose desde algunos años después de haber sido descubierta la fotografía. Las primeras fotografías documentales, que lamentablemente se extraviaron, fueron daguerrotipos de tipo callejero realizados por Richard Beard para registrar la labor social de *London Labour and the London Poor*, de Henry Mayhew (1851). Al comenzar la década de 1860, el italiano Carlo Ponti publicó una serie de fotografías de mercaderes y mendigos de Venecia (Gernsheim, 1967). Sin embargo, se consideran como los principales representantes de este tipo de documentalismo a Jacob A. Riis y Lewis Hine.

Jacob A. Riis, danés de nacimiento, llegó a Norteamérica en 1870 y en años subsiguientes se convirtió en fotógrafo del *New York Tribune*. Fue pionero en cuanto a la utilización de la fotografía como instrumento de denuncia social, ilustrando sus artículos con fotografías que mostraban las miserables condiciones de vida de inmigrantes en los barrios bajos de Nueva York. Partiendo de este trabajo periodístico en 1890 publica su primer libro con el título *How The Other Half Lives* (Como Vive la Otra Mitad). Esta publicación causa un gran impacto en la opinión pública (Freund, 1967).



Autor: Jacob August Riis

Obra: *Refugio de Bandidos, Nueva York*, 1888



Autor: Lewis Wickes Hine

Obra: *Algodonera en Carolina*, 1908

Fuente: Newhall, 2002, p. 131-236

En la misma tónica de Riis, algunos años más tarde Lewis W. Hine, sociólogo de profesión, fotografió también a los inmigrantes europeos que llegaban a Norteamérica, y luego a los trabajadores metalúrgicos de la zona de Pittsburg (Gernsheim, 1967). Pero su aporte más importante fue el trabajo que realizó para *The National Child Labour Comitée*. Entre 1908 y 1914 fotografiará niños durante la jornada laboral de doce horas en campos y fábricas, así como las condiciones insalubres de sus viviendas en los *slums* (Freund, 1967). Esta labor crea consciencia en los miembros de la sociedad norteamericana y sus efectos son materializados en la aprobación de la Ley de Trabajo Infantil (Gernsheim, 1967).

Con el aporte de estos fotógrafos, el documentalismo gana un valor que va más allá de la mera documentación o registro de la vida social: ahora denuncia, critica y es capaz de lograr cambios palpables en la sociedad. Así lo confirma Navarrete:

Parte del documentalismo fotográfico ha estado movilizado en apoyo a las causas justas, al comprender a la fotografía como un medio de carácter humanista. Su exigencia fundamental ha sido la honestidad del fotógrafo en la valoración de los hechos. La explotación de la potencialidad documental de la fotografía y la actitud socialmente comprometida de muchos fotógrafos, han contribuido al desarrollo de la fotografía social a todo lo largo del presente siglo. Para ella la objetividad de la cámara se

cumple con la realización de una <<crónica sincera de la sociedad>>... (Navarrete, 1995, pp. 62-63)

También enmarcado en esta corriente, pero con algunas variantes, se encuentra Eugene Atget; pues no fotografiaba sólo a las personas sino los espacios en los que se desenvolvían, sin estar estas personas presentes. Eugene Atget deseaba tener una documentación gráfica de París en todos los aspectos que le fuera posible, así entre 1898 y 1927 hizo una serie de fotografías de edificios, escaleras, picaportes, motivos decorativos, fachadas de tiendas y vehículos. Su obra más reconocida es la serie de escenas callejeras, que guardan cierto parecido a las de Martín y Thomson (Gernsheim, 1967).

Para Gernsheim (1967) Eugene Atget, podría considerarse como precursor de la *Nueva Objetividad*, pues trabajó por la línea de lo que luego se concretaría en esa tendencia, haciendo planos cercanos de flores y detalles arquitectónicos. Según Fernández (2003) la obra de Atget constituye un puente que comunica a los documentalistas del siglo XIX y los defensores de la fotografía directa en el siglo XX.



Autor: Jean-Eugène- Auguste Atget.
Obra: *Hôtel Fleselle, 52 rue de Sévigné, París, 1898.*
Fuente: Newhall, 2002, p. 194

La fotografía estaría ligada a la realidad pero constituye una interpretación *per se*. Interpretación porque el fotógrafo posee la libertad de escoger los códigos fotográficos (encuadre, tema, entre otros) determinados por la personalidad, el bagaje cultural, la ideología y los principios estéticos propios de cada quien. Si el fotógrafo domina los componentes de la imagen, sumando a esto los avances tecnológicos tienen a partir de ahora una mayor libertad para expresar su mundo.

Algunos de los fotógrafos de esta nueva etapa que continuaron apegados a la documentación de la realidad, centrados en el carácter artístico de algunos elementos de la imagen fotográfica como la nitidez (Fernández, 2003). James Craig Annan es uno de los fotógrafos que comienza a manejar este lenguaje, tomando imágenes en movimiento demostrando así el carácter fugaz de algunas situaciones cotidianas.

Seguidores de la estética purista de Emerson, fundaron el movimiento conocido como *Straight Photography* (Fotografía Directa), sus miembros secundaban el hecho de que la imagen debía ser lo menos manipulada posible y estar enfocada nítidamente.

Alfred Stieglitz, uno de los fundadores y principal representante de dicha corriente, creó luego el grupo denominado *Photo-Secession*. También fue conocido como editor y director de la revista trimestral *Camera Work* (Newhall, 2002). Más adelante fundaría una galería fotográfica conocida con el nombre de *291*.

Cabe destacar que al igual que Emerson, Stieglitz y la mayoría de los miembros de la *Photo-Secession* formaban parte del movimiento pictorialista: “El 17 de febrero de 1902, Stieglitz formó en Nueva York una nueva sociedad para reconocer el movimiento de la fotografía pictorialista. La denominó Photo-Secesión...” (Newhall, 2002, p. 160). Luego con el devenir de los años -

1917 aproximadamente-, por distintas causas, comenzaron a apoyar y trabajar las fotografías bajo la línea de la *Fotografía directa*, por tanto este colectivo tomaría su apoyo a esta nueva tendencia.



Autor: Alfred Stieglitz.
Obra: *La cubierta del barco*, 1907



Autor: Paul Strand,
Obra: *Ayuntamiento, Vermont*, 1946

Fuente: Newhall, 2002, p. 169-177

Paul Strand desarrolló su trabajo bajo la estética de la fotografía directa. Realizó retratos espontáneos en las calles, pero su trabajo más ligado a la fotografía directa, fueron fotografías que hacían hincapié en la forma y el diseño: una semiabstracción con recipientes, una vista hacia abajo desde un viaducto y fotografías arquitectónicas realizadas principalmente en primer plano (Newhall, 2002). El trabajo de Strand influyó en gran parte a los miembros de la *Photo-Secesión* para que se orientaran su estética fotográfica a la tendencia de fotografía directa.

Edward Steichen, también miembro y fundador en un principio del grupo promotor del pictorialismo, fue encargado de realizar las fotografías aéreas para el Servicio Aeronáutico Norteamericano, observó que debía obtener fotos con un máximo de detalle, definición y brillo, lo que vino a representar un problema. Luego se percató de la belleza de tales fotografías y decidió abandonar la tendencia pictorialista (Newhall, 2002). A partir de ese momento, y durante un tiempo, su trabajo estará enmarcado en dicha tendencia.

Estas nuevas tendencias del documentalismo afianzan de cierta manera sus características propias primordiales, representación de la realidad, y dejan abierto al camino para la evolución del género en los años siguientes.

2.3.2 – La Brújula: Años 1920-1960

Tanto en Europa como en Norteamérica la fotografía documental se afianza como género a través de movimientos, grupos y fotógrafos que incorporaron nuevos códigos y principios normativos a la fotografía. El principal interés en este tiempo lo toma el realismo fotográfico a la par del fotoperiodismo, cuyos protagonistas –fotógrafos e imágenes- concentraron la atención en la sociedad, mientras ésta vivía cambios profundos a nivel económico, político y social.

Las innovaciones tecnológicas determinaron la expansión y la práctica de la fotografía desde los años veinte. La ventaja de *la instantánea* proporcionó al fotógrafo la posibilidad de reproducir con mayor rapidez las imágenes y, al mismo tiempo, retratar todo lo visible. Alemania fue el país que introdujo los primeros modelos de cámaras útiles a las nuevas aspiraciones de fotógrafos. El formato pequeño, la luminosidad del lente, reducido peso hicieron de la Ermanoz, Rolleiflex, Ihagee y la Leica, instrumentos de la recopilación de testimonios, creatividad y compromiso con la realidad.

“Las grandes revistas ilustradas comenzaron a utilizar sistemáticamente la fotografía, gracias a lo cual nos sólo recibieron trabajo numerosos fotógrafos, sino que el público también tuvo conocimiento de este joven medio” (Tausk, 1978, p. 44). Alemania sobresalió durante los años veinte y principio de los treinta no sólo por las innovaciones técnicas, sino por las publicaciones y la propuesta visual de La Nueva Objetividad.

En las revistas semanales, el trabajo fotográfico constituía parte importante de su estructura, por tanto la posibilidad de publicar las fotografías en estos medios permitía al fotógrafo librarse de la dependencia de las salas de exposición para alcanzar la fama. Entre esas publicaciones, las más importantes fueron *Berliner Illustrierte* y *Munchner Illustriente Presse*.

El movimiento *La Nueva Objetividad*, iniciado por Albert Renger-Patzsch, aunque el término fue acuñado por Gustav Hartlaub en el idioma original *Neue Sachlichkeit*. Este movimiento proclamó el rechazo al romanticismo; llamaban al reconocimiento de las cualidades de la cámara como el medio técnico que permitía la revelación de los objetos, acorde al espíritu de la naciente década. El mismo creador -Renger- Patzsch- a través de su manifiesto *Die Welt Ist Schön* (El Mundo es Hermoso), reiteraba la importancia de la nitidez para captar la diversidad de lo cotidiano. Sus trabajos fotográficos se destacaron por el uso de primeros planos de objetos fabricados por el hombre y objetos naturales, reproduciéndolos de la manera más real posible y con el mayor detalle y textura (Gernsheim, 1967).

Marcados por la esencia de esta tendencia, August Sander realizó retratos del pueblo alemán del período entreguerras, publicando un libro al que los nazis confiscaron llamado *Antlitz Der Zeit* (La Faz de Nuestro Tiempo). Igualmente Helmar Lerski realizó un trabajo en 1931 en el que retrataba rostros de mendigos, vendedores callejeros, criados de nombre *Köpfe des Alltags* (Cabezas de la Vida Cotidiana).

Otros fotógrafos de la Nueva Objetividad con grandes aportes al mundo de la fotografía durante esta década y en la siguiente son Heinrich Freytag, Gernsheim, Blossfeldt y Mantz. Este movimiento se expandió por toda Europa, influenciando nuevas tendencias y conceptos fotográficos. Ejemplo de esto es la fotografía rusa que con la influencia cinematográfica del país y la necesidad de registrar las industrias valoraron esta tendencia realista. El representante más

destacado es Aleksandr Rodtschenko, que trabajó con formas geométricas de las fábricas y perspectivas cinematográficas, alimentando nuevas formas del lenguaje del realismo fotográfico (Tausk, 1978).



Autor: Aleksandr Rodchenko.
Obra: *Chofer*, 1933



Autor: Erich Salomón
Obra: *Visita de estadistas alemanes a Roma, 1931: Benito Mussolini, Henrich Brüning, canciller alemán, Julius Curtius, ministro alemán de Asuntos Exteriores, y Dino Grande, ministro italiano de Asuntos Exteriores, 1931.*

Fuente: Newhall, 2002, p. 207-221

Erich Salomón, Félix H. Man, Alfred Eisenstaed publicaron sus reportajes en publicaciones que, a pesar de ser fotoperiodistas poseen cualidades documentales por su exploración de la cámara de pequeño formato y su sensibilidad hacia los temas sociales.

Erich Salomon retrató reuniones sociales de ministros y diplomáticos alemanes de la época. Félix H. Man tomó importantes imágenes retratos en interiores. En tiempos recientes este tipo de retrato planteado por F. Man ha sido ligeramente modificado, pues el fotógrafo hace una selección de una o dos fotografías de la serie total. Anteriormente, para un reportaje fotográfico se mostraba al personaje público realizando distintas actividades en varios lugares sin captar sus expresiones reales mientras conversaban.

Luego un grupo de retratistas notaron que los personajes se sentían más cómodos en su ambiente cotidiano, la llamada “fotografía en casa”, según Gernsheim (1967), pero esto no solo incluye el hogar propiamente dicho, también

incluye el lugar de trabajo, un concierto, un club u otro lugar en donde el personaje se desenvuelve. Las características que presenta este tipo de retrato coinciden, de cierta manera, con los retratos al estilo documental, en el cual en la mayoría de los casos la persona es captada en el lugar donde se encuentra normalmente y realizando sus actividades cotidianas

Alfred Eisenstaed se distinguió por registrar varias veces el motivo con el fin de acercarse a la intención del acontecimiento. Al igual que otros fotógrafos de la Unión Soviética de los años treinta, buscaban “retratar de forma lo más impresionante posible a sus conciudadanos que participaban en la construcción de una nueva sociedad” (Tausk, 1978, p. 82).

En Estados Unidos, en la década de los veinte, el nuevo realismo se había iniciado de manera independiente del movimiento alemán. Steichen, Stieglitz y Paul Strand encaminaron los principios de la *Fotografía Directa* que valoraban, al igual que *La Nueva Objetividad*, la nitidez de la imagen y los detalles. A la vez aparecieron fotógrafos que aportaron imágenes más allá del simple documento.

Edward Weston fue otro de los fotógrafos que, en sus inicios siguió la fotografía directa. Siendo amigo del pintor Diego Rivera; pasó un tiempo en México, cambiando su expresión creativa y estilo fotográfico. Para 1927, regresó a California y trabaja en el paisaje donde previsualizaba la imagen a través del visor, evitando la manipulación en la copia. Fontcuberta (1990) cataloga a Weston como el fotógrafo americano más relevante del siglo XX. “Weston desarrolló esta tendencia hasta un nivel de virtuosismo. (...) el hecho de que la cámara pueda ver más que el ojo desnudo, es algo que consideró como uno de los grandes milagros de la fotografía” (Newhall, 2002, p. 188).

Para 1932, Weston y un grupo de fotógrafos -Ansel Adams, Imoge Cunningham, Williard Van Dyke, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard -, formaron un grupo llamado *f: 64*.

El *f: 64* utilizaba la apertura mínima del diafragma para lograr la máxima profundidad de campo y así alcanzar el máximo detalle en cada elemento de la fotografía. Rechazaba la manipulación del entorno y, entre sus exigencias, las copias en blanco y negro debían ser en papel brillante. De este grupo se destacó Ansel Adams que, influenciado por la obra de Weston y Strand, realizó los afamados Paisajes de Parques Nacionales Americanos, entre estos el de Yosemite Valley.



Autor: Edward Weston.
Obra: *Palma Cuernavaca II*, 1925



Autor: Ansel Adams.
Obra: *Mount Williamson, después de la tormenta*, 1944

Fuente: Newhall, 2002, p. 184-19

Petr Tausk (1978) considera que el Nuevo Realismo –los movimientos La Nueva Objetividad y el *f: 64-*, empujaron a la fotografía hacia una búsqueda estética sin apartar la realidad y a la vez su difusión. “No sólo se debió a que había llegado la hora para su forma de ver la realidad, sino también a que sus fotografías podían ser aprovechadas socialmente” (Tausk, 1978, p. 63).

La Gran Depresión en los años treinta fue una etapa fuerte en la vida económica de Estados Unidos. La caída de la bolsa negra de Nueva York aunado a las condiciones adversas climatológicas que ocasionaron pérdidas agrícolas, inició movimientos migratorios en todo el país. A consecuencia de esto, la Farm

Security Administration (FSA) encargó a un grupo de fotógrafos a registrar la situación de los campesinos y así apalea la crisis.

Los fotógrafos John Collier Jr., Jack Delano, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shann, entre otros, recorrieron el país retratando y registrando la precaria vida de los campesinos que después fueron utilizados en los archivos para este organismo gubernamental. De los fotógrafos participantes, se distinguen dos por la fuerza y contundencia de sus trabajos: Walker Evans y Dorothea Lange. Con la FSA, la fotografía documental se encamina hacia el registro de una postura activa de la sociedad.



Autor: Walker Evans.
Obra: *Garaje, Atlanta (Georgia)*, 1936.



Autor: Dorothea Lange,
Obra: *Madre en la migración, Nipomo (California)*, 1936

Fuente: Newhall, 2002, p. 239-234

La mirada estética en la fotografía se hace sentir en estos fotógrafos que se destacaron por ser más que simples disparadores del acontecer diario. En los años treinta, fotógrafos tanto en Estados Unidos como en Europa proporcionaron imágenes que, mucho más allá de ser publicadas en los diarios, observaban el mundo.

Brassai fue otro fotógrafo que en su trabajo *Paris de Nuit* (Paris de Noche, 1933) revela los habitantes misteriosos de esta ciudad francesa: prostitutas, borrachos, travestís, entre otros. Las fotografías de André Kertész se

orientaron a esta época a capturar la fugacidad del momento desde la visión arquitectónica (Newhall, 2002). Bill Brandt realizó un trabajo similar al de Brassai en la ciudad de Londres titulado *London By Night* (Londres por la Noche). Lewis Hine, para 1931 fotografió la construcción del edificio Empire State en Nueva York. “Tales fotos espectaculares no son melodramáticas, ni fueron realizadas con afán sensacionalista: son documentos directos de un trabajo que era muy peligroso.” (Newhall, 2002, p. 238)



Autor: Brassai.
Obra: <<Bijou>>, París, ca. 1933



Autor: Lisette Model
Obra: *Paseo de los Ingleses, Niza*, 1937.



Autor: Wegee.
Obra: *El crítico*, 1943.

Fuente: Newhall, 2002, p. 225-227-231

Lisette Model, Berenice Abbot, Weegee y Bárbara Morgan también registraron la vida cotidiana a través de instantes decisivos. Sin embargo, el fotógrafo que le dio importancia a los momentos irrepetibles con absoluta maestría en la composición fue Henri Cartier-Bresson.

Cartier-Bresson descubrió lo que él mismo denominó *El Instante Decisivo* para conferir aquellos hechos en que sólo suceden una vez y que la cámara debe ser una ampliación del ojo. “Cartier-Bresson es capaz de retener la fracción de segundo en que su tema revela el aspecto más significativo y la forma de mayor evocación” (Newhall, 2002, p. 225).



Autor: Henri Cartier-Bresson.
Obra: Niños jugando entre las ruinas, España. 1934
Fuente: Newhall, 2002, p. 228

A la par de la fotografía de interés social, una vertiente experimental exploraba nuevas técnicas con la imagen fotográfica. La corriente vanguardista alimentó a la fotografía como la manera en que la creatividad del inconsciente debía liberarse de las barreras de la lógica. Representantes de esta fotografía son Josef Ehm, Bill Brandt, Max Ernst, Man Ray y Lázló Moholy-Nagy.

Petr Tausk (1978) denomina a la década de los treinta como la fotografía *live* por el auge de los fotógrafos en revistas y publicaciones. Luego de que las revistas alemanas –a raíz del conflicto político en Alemania-, se trasladaran a Francia y Estados Unidos, el esplendor del periodismo fotográfico aumentó por las siguientes razones: mayor demanda por parte del público de fotos que describieran los horrores de la guerra, proliferación de revistas y periódicos y las constantes mejoras en equipos fotográficos.

Revistas como *Life*, *Time*, *Look* y *Fortune* en Estados Unidos, *Picture Post* e *Illustrated* en Inglaterra, *Vu* en Francia buscaron ilustrar lo cotidiano a través de fotografías marcadas con el sello personal del autor. Y en ellas se dieron

a conocer no sólo los reportajes de la vida cotidiana sino acontecimientos de relevancia histórica de la sociedad.

Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, la desolación vivida en los países convertidos en campo de batalla por diferentes conflictos bélicos, el racismo, fueron captados por los lentes de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson , Eugene Smith, Margaret Bourke-White, Eliot Elisofon, David Seymour y muchos otros.

Robert Capa estuvo siempre en el momento y lugar correcto de los acontecimientos. La foto más conocida de él es la del soldado abatido en la Guerra Civil Española evidencia los riesgos que como él corrían otros fotógrafos de prensa en búsqueda de las imágenes que “apuntaban hacia la búsqueda del momento irrepetible que permita captar la guerra no como un suceso histórico de vencedores y ganadores, sino como un evento en el cual existían individuos que sentían y padecían” (Fernández, 2003, p. 18).

Ya en la década de los cincuenta, las imágenes fotográficas fueron más valoradas y las revistas ilustradas gozaban de grandes privilegios: asignaban un tema al fotógrafo, éste llevaba las fotos y el editor escogía. La libertad que gozaba el fotógrafo fue sustituida por los intereses mercantiles. Es por esto que la creación de la agencia fotográfica MAGNUM, fundada por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson y David Seymour, tenía como uno de sus principales objetivos el proteger los intereses de muchos fotógrafos frente a las imposiciones de las revistas.

Los caminos personales de la fotografía documental se afianzaban, pero esta vez el ojo se dirigía a los aspectos más crudos de la sociedad, especialmente de la norteamericana. Robert Frank, sin obtener suerte en las revistas, decidió optar por una beca Guggenheim y fotografiar la sociedad estadounidense. Sin

embargo, en dicho país no aceptaron las fotos para publicar así que decidió enviarlas a París.

Las fotos de Frank fueron publicadas en París con el título *Les Américains* (1958). Al aparecer la edición norteamericana, al año siguiente, los críticos se mostraron negativos en forma casi unánime: les pareció que Frank había elegido deliberadamente lo sórdido, lo descuidado y lo desolado para representar a Estados Unidos. Pero para una generación más joven, esas fotografías hablaron con vigor. (Newhall, 2002, p. 292)



Autor: Robert- Louis Frank.
Obra: Desfile, *Hoboken (Nueva Jersey)*, 1955.
Fuente: Newhall, 2002, p. 288

Para Robert Frank, no importaba si la foto estaba mal encuadrada y si no obedecía ninguna ley de composición. Importaba más el contenido por encima de la belleza estética y esa fue la esencia del trabajo *Los Americanos* (1958): denunciar las fallas de la sociedad Norteamericana. Weegee también publicó a finales de los años cuarenta el trabajo *Naked City* (Ciudad Desnuda) en donde presenta la violencia en la ciudad de Nueva Cork. William Klein publica en 1956 el libro *New York*, en que escenas agresivas eran mostradas y afianzadas con técnicas de experimentación del soporte (Fernández, 2003).

Estos trabajos ponen en evidencia que la fotografía documental sigue ocupándose del interés social, no sólo para presentar lo cotidiano, lo curioso y lo anecdótico de la vida del hombre, sino que cumpliría ahora el rol de informar y denunciar.

Las concepciones americanas sobre el heroísmo, la dignidad y el paraíso en la tierra, que habían predominado en los fotógrafos de la FSA permanecieron pero ahora como ilusiones perdidas (...) así los documentalistas comenzaron a fotografiar la cara más oscura de la vida social y dejaron así el vivo testimonio de la ruina y la desesperación. (Fernández, 2003, p. 21)

2.3.2.1 – Documentalismo y Fotoperiodismo

Si bien las semejanzas entre la naturaleza, los fines de la fotografía documental y la fotografía periodística son intrínsecas y muchas veces imperceptibles; para los espectadores e incluso a veces, para los mismos fotógrafos, es necesario definir y reconocer esa pequeña frontera que separa a ambos géneros. Romero (2001) cita a Hueck, quien expresa que todo fotógrafo de prensa es documentalista pero el fotógrafo documentalista no es reportero por la simple razón que los fotógrafos documentalistas reproducen sus imágenes en periódicos o revistas. Al respecto, la misma Romero diferencia entre uno y otro por el factor tiempo en la realización de las fotografías.

Los reporteros siempre tienen el factor tiempo en su contra, la foto debe ser tomada en ese instante o si no la oportunidad pasó y la noticia nunca saldrá publicada. Al contrario, el fotógrafo documental puede darse el lujo de tomarse su tiempo, de estudiar el ambiente que va a fotografiar, de conocer a la gente y que ésta se acostumbra a la cámara. (Romero, 2001, p. 22)

Gernsheim acota:

El repórter nos hace ser testigos oculares de los sucesos que acontecen, en el momento en que acontecen, y nos obliga a reconocer con una fuerza no experimentada hasta ahora el impulso de la vida, la esperanza y el desespero, la humanidad y la inhumanidad del mundo en el que somos miembros

participantes, tanto si nos gusta como si no nos gusta.
(Gernsheim, 1967, p.244)

Cabrera y Ruiz (2002) definen al fotoperiodista como foto reportero, en el que su trabajo es producir fotografías, la mayoría de las veces, hechas con autonomía. Además agregan que:

Su trabajo está sustentado por la credibilidad, en el que el poder de la imagen es conferido por la creencia de que la cámara no puede mentir. La especialidad del fotoperiodista es explorar la credibilidad de la fotografía para propósitos periodísticos (Cabrera y Ruiz, Del Ser Reportero Gráfico en Venezuela: Aproximaciones a la definición del oficio, 2002)

2.3.3- El Lente: Años 1960 - 1970

Una nueva etapa de la fotografía documental -las décadas de 1960 y 1970- se abre paso. En ésta se aprecia un lenguaje más decantado y personal. Los fotógrafos debutantes son influenciados por sus predecesores y logran armar un código propio que los llevará a explorar caminos diferentes enmarcados dentro la fotografía documental.

Es bien sabido que las condiciones sociales de vida que existen en cierto momento nutren a la fotografía y más aún a la fotografía documental. Las imágenes del siglo XX son determinadas por el entorno y en estas décadas de Revoluciones – en Latinoamérica en su mayoría-, movimientos pacifistas como el *Hippie* y movimientos de liberación como el *Feminista* no fueron la excepción.

En Europa, distintos países desarrollan la fotografía documental bajo los parámetros anteriormente expuestos. Se presentan exponentes como Italo Zannier, quien fotografió viviendas rurales de Friaul, estimulando en cierta forma la imaginación del espectador (Tausk, 1978). Retrataba los espacios interiores de las

casa con sus objetos que, en cierto modo, permitía indagar sobre el perfil social respecto a la situación del país.

En Alemania, también durante los años sesenta, Chargesheimer, desarrolló un trabajo fotográfico de paisajismo social con un estilo poético, publicado luego en el libro titulado *Köln, 5 Uhr 30* (Colonia a las Cinco y Media). Otros fotógrafos que realizaron trabajos similares en Europa se encuentran Wilhelm Schürmann, Gabrille y Helmut Nothhelfer (Tausk, 1978).

Tausk (1978) señala la importancia que para la fotografía social moderna, representa el retrato de familia, pues destaca lo típico; y siendo la familia la unidad básica de la estructura social, es capaz de representar en la fotografía todo un estrato social, pues forma parte de ese todo.

Simultáneamente en Norteamérica para la década de 1960, los fotógrafos representantes del documentalismo se vieron influenciados por trabajos de sus antecesores, ayudándolos a afinar aún más su lenguaje propio. Gran parte de los trabajos realizados por estos nuevos documentalistas en los primeros años de ésta década siguen la línea de fotografía callejera y agresiva de Weegee y William Klein.

Fernández citando a Jeffrey explica que “En los primeros años surgían imágenes mucho más críticas e irónicas, que evocan y refutan los estereotipos << de interés humano>> mediante oscuras parodias de las fotografías (más optimistas) del pasado” (Fernández, 2003, p. 22). En consecuencia de esto se observara un lenguaje representativo de lo perturbador, patético y hasta oscuro.

Robert-Lois-Frank viene a constituirse como uno de los pioneros en este nuevo lenguaje de la fotografía documental. Su trabajo *Les Americains* (Los Americanos) buscó revelar las tensiones que existían en la sociedad

norteamericana al retratar a las personas sin distinción social (blancos, negros, ricos, pobres).

Partiendo del trabajo realizado por Frank, sus sucesores tuvieron una visión del ser humano poco optimista. A partir de este momento, el documentalismo americano tiende a esa visión, representando al ser humano en un sentido patético, utilizando la ironía como instrumento de crítica. Entre algunos de los fotógrafos que en la década de 1960 y 1970 siguieron esta línea, se encuentran Diane Arbus, Bruce Davidson y Danny Lyon (Fernández, 2003).

Diane Arbus se destaca por la preocupación temática, que la llevó a fotografiar con extrema sinceridad a personas situadas al margen de la sociedad, como enanos, gigantes, travestis, nudistas y enfermos mentales. Logró un acercamiento a estos sujetos mostrando de manera directa y simple cierta compasión por lo normal que estos poseían, dentro de su aparente anormalidad (Newhall, 2002).

Sontag expresa al respecto que:

La obra de Arbus no invita a los espectadores a identificarse con los parias y desdichados que fotografió. La humanidad no es una. (...) Las fotografías de Diane Arbus transmiten el mensaje antihumanista que las gentes de buena voluntad de los años '70 están consternadamente ávidas de recibir... (Sontag, 1981, p. 43)

Podría decirse que la obra de Arbus es representativa de una tendencia que marca la pauta para ese momento en los países capitalistas: la supresión, o si se quiere la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios (Sontag, 1981). A pesar de que no se puede dejar de lado que esta fotografía documenta lo que sucede en la sociedad, aún así va ligada a la expresión del mundo interior del fotógrafo, sus intereses e inquietudes.



Autor: Diane Arbus.

Obra: *Mellizas idénticas, Roselle (Nueva Jersey)*, 1966

Fuente: Newhall, 2002, p. 290

En la década de los setenta, el documentalismo sigue manteniéndose un poco dentro de esta línea de lo desgarrador, lo patético y lo sórdido; pero comienza a explorarse en un tipo de documentalismo pasional, de las experiencias vividas en las ciudades. Esta tendencia se hizo poco popular y pierde cabida a mediados de esta década. El interés se centro un poco más en las luchas sociales y la Guerra de Vietnam que se encontraba en su apogeo para ese momento (Fernández, 2003).

La Guerra de Vietnam estuvo más cerca de la población que ningún otro acontecimiento bélico anterior, debido a la gran labor de los fotógrafos y la televisión (Newhall, 2002). Philip Jones Griffiths realizó un registro de gran importancia sobre esta guerra, recopilando imágenes desgarradoras de heridos y víctimas de guerra en un libro publicado en 1971 de nombre *Vietnam Inc.* (Haworth'Booth, *La Realidad Brutal De La Guerra*, 1982/2000). De alguna manera este trabajo cerró la etapa de la fotografía documental de carácter testimonial, que se venía realizando desde finales de los años veinte y ese de compromiso que le otorgaban los fotógrafos de la década de los setenta.

Algunos años atrás las publicaciones como revistas y periódicos prestigiosos, aún más apoyadas por la fotografía que les otorgaba aún mayor

veracidad a los artículos publicados. Para 1972, la revista *Look* interrumpió su publicación por motivos financieros. Igualmente sucedió con la revista *Life*, aunque luego en 1978 reanudó su circulación como revista mensual. Para ambas publicaciones el principal motivo de trastornos financieros fue la competencia con la televisión (Newhall, 2002). Estas publicaciones que en su momento brindaron apoyo a la fotografía de carácter documental y periodístico, eran sustituidas por un nuevo medio audiovisual.

Hacia finales de esta década, algunos fotógrafos siguieron explorando el camino iniciado por Arbus, interesados en la vida urbana. Encaminados por esta línea encontramos a Lee Friedlander y Gary Winogrand. Friedlander realizó trabajos fotográficos sobre temas urbanos y monumentos cívicos. Por su parte Gary Winogrand, utilizó el flash para registrar funciones públicas. El interés de su fotografía reside en una mirada que lo observa todo, en capturar todo lo que el ojo humano es incapaz de ver en fracciones de segundo en el cual el obturador se abre y da entrada a la luz para imprimir en la película la imagen fugaz (Newhall, 2002).



Autor: Lee Friedlander.
Obra: *New York City*, 1964



Autor: Garry Winogrand
Obra: *Manifestación pro Paz, Central Park (Nueva York)*, 1970

Fuente: Newhall, 2002, p. 291

A partir de aquí la fotografía documental seguirá evolucionando abriéndose a nuevos espacios e intereses que se mantendrán cambiantes hasta nuestros días.

Como expresa Newhall:

Aunque sería apresurado definir las características del estilo fotográfico actual, parece estar en ascenso un común denominador, que está arraigado en la tradición: el empleo directo de la cámara para lo que puede hacer mejor, que es la revelación, la interpretación y el descubrimiento del mundo humano y de la naturaleza. El desafío actual para el fotógrafo es expresar un significado interno mediante una forma exterior. (Newhall, 2002, p. 294).

2.3.4 - El Almanaque Latino

Latinoamérica, al igual que en el resto del mundo, tuvo su representante en el descubrimiento de la fotografía: el brasilero Hércules Florence. El proceso consistía en la impresión de la luz sobre placas de vidrio con una mezcla de goma arábica y hollín. Luego copiaba sobre papeles sensibilizados con cloruro de plata. Sin embargo, su descubrimiento para 1834 fue muy poco conocido.

El daguerrotipo llega en 1839 -durante el periodo colonial-, propagándose por todo el continente. El acceso a este invento lo tuvo la oligarquía agraria, esta la conformaban los propietarios de terrenos, jefes políticos y la nobleza residenciada en América Latina (Kossoy, 1998). De la mano de Leuzinger y Marc Ferrez llega el *carte de visite* y fotógrafos extranjeros que decidieron establecerse en esta parte del continente americano. Proliferaron estudios fotográficos y la imagen quedó al alcance del público. “Como la clientela ya no se limitaba a la élite, a partir de 1860 el número de establecimientos fotográficos en las principales ciudades latinoamericanas aumentó notablemente” (Kossoy, 1998, p. 34).

Kossoy (1998) expresa que los fotógrafos viajeros provenientes de Europa llegaron a estas tierras y retrataron bajo esquemas y estereotipos del viejo

continente; señalando, además, que la experiencia fotográfica de Latinoamérica fue una “experiencia europea” (Kossoy, 1998, p. 36).

Cuando menciona la experiencia europea, se refiere a que los fotógrafos extranjeros se dedicaron a registrar -bajo la tradición documental-, las costumbres de estas tierras desconocidas para la mayoría de los europeos, quienes al ver estas fotografías, hablaban de Latinoamérica como un lugar exótico. Al mismo tiempo argumenta que la influencia fotográfica de Europa marcó muchas de las tendencias de la fotografía latina.

En esta perspectiva es posible percibir, en una parte considerable de la fotografía latinoamericana contemporánea, los rasgos ideológicos y culturales que se han ido creando con el tiempo a partir de la temprana experiencia europea y la experiencia de lo exótico. (Kossoy, 1998, p. 48).

Chiriboga (2000) comparte las ideas de Kossoy pero agrega que si bien la visión de los viajeros europeos fue sesgada -desde su propia cultura-, sus fotografías también documentan un entorno latinoamericano. Y aclara que “en la fotografía, a diferencia de otras artes visuales, confluyen dos intenciones, dos historias, dos visiones, dos estéticas: la que mira y la del que es mirado” (Chiriboga, 2000, p. 71).

Aún cuando el retrato de estudio continuó, esta vez en manos de personas de la región; otros sintieron la necesidad de buscar una identidad y el medio más idóneo fue la fotografía. El que es mirado aprende a mirarse y esa identidad latinoamericana fue hallada en sus antecesores: los indígenas.

Así la fotografía documental a principios del siglo XX en Latinoamérica se estrenó con el reflejo de una cultura considerada como la primera identidad de esta región. En principio los retratos de indígenas se abocaron al estudio pero posteriormente, con las innovaciones técnicas de la cámara, se le hizo posible al fotógrafo desplazarse. Martín Chambi (Perú), José Salvador Sánchez (Ecuador)

fueron algunos fotógrafos que asumieron esta tendencia de la fotografía documental. “Y precisamente esa estrecha y fascinante relación entre realidad en conflicto y creación arrastraría también a la fotografía por los caminos de la primera estética profundamente propia en los Andes latinoamericanos: el indigenismo” (Chiriboga, 2000, p. 73).

Se hace especial mención a Martín Chambi, no sólo por la maestría en la composición y por el tema de los indígenas peruanos al que capturó con el lente de la cámara. Chambi, de origen indio, es el más conocido a nivel mundial por sus fotografías pues “son la expresión única de un profundo reconocimiento hacia su país y hacia sus gentes” (Billeter, 1993, p. 32).



Autor: Martín Chamba.

Obra: *Party in the Angostura State*

[*Fiesta en la Hacienda La Angostura*], c. 1929

Fuente: Watriss, y Parkinson (Eds.), 1998, figura 50.

Así como en Europa se dio el pictorialismo y, habiendo mencionado anteriormente la estrecha influencia de la fotografía europea, en Latinoamérica se utilizó elementos pictorialistas que pusieron de manifiesto esta identidad. Juan Luís Mejías (2000) señala que los retratos de Dionisio Cortés, Henry Duperly y Melitón Rodríguez en Colombia documentan la vida de ese país con intenciones pictóricas. Rodríguez (2000) agrega a Juan José de Jesús Yas y José Domingo Noriega (Guatemala), Alejandro Witcomb (Argentina), y Emilio Lange, Octavio de la Mora y F.L. Clarke (México) tuvieron rasgos pictorialistas en sus trabajos fotográficos Sin embargo, esos elementos no los apartaron de la propuesta documental que expresaron con sus fotografías.



Autor: Melitón Rodríguez.
Obra: *Battalion of Infantry*
[*Batallón de Infantería*], 1900



Autor: Juan José de Jesús Yas
Obra: *Priest Dressed as Franciscan Monk* [*Religioso vestido de monje franciscano*], c. 1880-1916

Fuente: Watriss, y Parkinson (Eds.), 1998, figura 29-37.

Juan José de Jesús Yas utilizó el retrato de estudio y puestas en escena para asimilar y reflejar las condiciones culturales del pueblo guatemalteco. Su trabajo más importante son las fotografías donde resaltan el legado religioso del periodo colonial. También en Guatemala, J.D. Noriega trabaja el retrato de difuntos de gran valor documental. “Hay un tema que aparece en la fotografía latinoamericana como si de un *leitmotiv* se tratara: el retrato de difuntos, con una clara inclinación hacia el retrato de niños muertos” (Billeter, 1993, p. 25).

En México, la valoración del pasado indígena cobró fuerza en los años veinte con la influencia del muralismo mexicano. Las imágenes de Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky y Flor Garduño atestiguan la vida y costumbres de los indios mexicanos, preservando una identidad cultural (Billeter, 1993).



Autor: Graciela Iturbide.
Obra: *Mujer Ángel. Desierto de Sonora, Méjico*, 1979.
Fuente: Billeter, 1993, p. 302

También en México, la revaloración de las tradiciones y la preocupación social yacen en la búsqueda estética -propia de la década de los veinte, treinta y cuarenta- en las fotografías de Tina Modotti, Lola y Manuel Álvarez Bravo. Navarrete (2000) menciona a Tina Modotti como la figura inaugural de fotografía de interés social en América Latina, a Manuel Álvarez Bravo lo describe con el ojo alerta a lo cotidiano único y Lola Álvarez Bravo la que conserva intacto la intimidad del momento. Billeter (1993) enfatiza que el periodo de la modernidad en Latinoamérica lo inaugura Manuel Álvarez Bravo por el compromiso a preservar la belleza del mundo, captar los hechos fantásticos de la realidad.



Autor: Tina Modotti.
Obra: *Mujer De Tehuantepec*, Méjico



Autor: Lola Álvarez.
Obra: *Julia López*. 1950



Autor: Manuel Álvarez Bravo
Obra: *Señor Paplanta*. Méjico, 1935

Fuente: Billeter, 1993, p. 159-155-146

Luís B. Ramos capturó el hombre del pueblo de la región colombiana de los años treinta y cuarenta. Alice Brill fotografía la cambiante urbanidad en Brasil. También para esta época, la fotografía documental latinoamericana utilizó el paisaje para presentar el modernismo, la inmensidad de la naturaleza y el espíritu nacionalista de estas tierras. Erwin Krauss (Colombia), Alfredo Boulton (Venezuela), Gottfried Hirtz y Rolf Blomberg (Ecuador), Marcos Zimmerman (Argentina) y Bill Hare (Perú) fueron algunos que siguieron esta práctica.

Navarrete (2000) denomina la etapa latinoamericana, entre los años cuarenta y cincuenta, como “la consolidación de la modernidad” (Navarrete, 2000, p. 68) ya que aparece en la escena foto reporteros con un trabajo estético del hecho impresionante. Nacho López y Héctor García (México) Leo Matiz (Colombia), José Medeiros y Rogeiro Reis (Brasil), Antonio Quintana (Chile), Hugo Cifuentes (Ecuador), Jorge Aguirre (Argentina) fueron algunos de los más destacados foto reporteros.



Autor: Nacho López.
Obra: *Ciudad de Méjico, 1955-1959*
Fuente: Billeter, 1993, p. 166

En Cuba se gestó una fuerte corriente de la fotografía documental orientada a la denuncia social, debido a las fuertes represiones políticas que se vivían en esa isla durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Las revistas *Bohemia* y *Carteles*, de marcada orientación democrática, ilustró gran parte de las fotografías realizadas por José Tabío, Raúl Corrales, José Viñas y Paco Altura.

Posteriormente la fotografía documental allí desarrollada estuvo al servicio de la ideología de la Revolución Cubana, registrado por Tito Álvarez, Alberto Díaz Korda, José Figueroa –popular retrato del “Che” utilizada actualmente en camisas y otros estampados-, y reporteros como María Eugenia Haya *Marucha* y Mario García Joya *Mayito*.



Autor: Roberto Salas.
Obra: *Primer día. La Habana, 1961*



Autor: María Eugenia Haya “Marucha”.
Obra: *En el “Lyceum”. La Habana, 1979*

Fuente: Díaz B, Díaz L. y Salinas, 1998, p. 105-119

Las tradiciones populares y componentes culturales fueron otros de los temas abordados por la fotografía documental que persiguió enfatizar y resaltar la identidad de los diferentes pueblos de América Latina. Abraham Guillén (Perú), Pierre Verger (Brasil), Leo Matiz (Colombia), Ricardo Razetti (Venezuela), entre otros, siguieron esta corriente antropológica de la fotografía.

Billeter (1993) destaca el documentalismo poético para describir la transmutación de la realidad que hacen los fotógrafos. El iniciador de este tipo de fotografía documental, según Billeter, es Manuel Álvarez Bravo y le siguen fotógrafos de la talla de Diego Cifuentes (Ecuador), Ricardo Armas (Venezuela), Luz Elena Castro (Colombia), entre otros.

La fotografía latinoamericana desarrolló, a través de la búsqueda de la identidad, la vertiente documentalista. Pero esta dedicación la llevó a ser

considerada como el único género explorado. “La idea de que la fotografía latinoamericana era política y/o documental se arraigo tanto, que en muchos países casi llegó a definir toda la fotografía latinoamericana” (Castro, 1998, p. 68).

Para la década de los sesenta y setenta, la denuncia social es puesta de manifiesto, sobre todo, por la expansión de la ideología de la Revolución Cubana que determinó una corriente de críticas y presiones a los gobiernos por diversos países latinoamericanos. Pujol (1990) indica que la Revolución Cubana acentuó la rebeldía y la lucha contra las instituciones, buscando mejoras para la sociedad. A esta idea los fotógrafos documentalistas de denuncia se comprometieron.

En Brasil de la década de los setenta surgió un movimiento llamado *Unión de Fotógrafos*, el cual reaccionó en contra de la estética de la fotografía norteamericana y que se había asimilado poco a poco en Latinoamérica: los principios de la fotografía directa (Nakagawa, 2000). Latinoamérica por estar ubicada en el trópico posee una luz diferente a la de Estados Unidos y Europa: la luz de este continente es contrastante. Pero la fotografía directa normalizaba el uso de la escala de grises como valor de los diferentes tonos de la realidad. El fotógrafo latinoamericano tuvo que recurrir al laboratorio y al manejo de filtros para reducir el contraste y así nivelarse estéticamente con el resto del mundo. Bárbara Brandli y Claudia Andujar capturaron la vida de los indígenas de Venezuela y Brasil respectivamente.

Este movimiento brasilero comenzó a experimentar con el revelado y formas de ampliación, destacando el uso de los contrastes extremos entre el blanco y negro como una característica de la fotografía en América Latina, especialmente de Brasil. Luís Humberto, Cristiano Mascaro, Mario Cravo Neto y Miguel Río Branco son los más conocidos seguidores de este movimiento.



Autor: Miguel Rio Branco.

Obra: *Untitled., Salvador, Bahía*
[*Sin título, Salvador, Bahía*], 1979

Fuente: Fuente: Watriss, y Parkinson (Eds.), 1998, figura 121

A partir de la década de los setenta investigadores y teóricos se concentraron en estudiar la producción de la actividad fotográfica en su proceso histórico. La organización del Primer Coloquio de Fotografía en la Ciudad de México en 1978 marcó la importancia que se tenía sobre este medio. Fue la primera vez que fotógrafos e investigadores de la fotografía se reunían para discutir, exponer e intercambiar impresiones sobre la práctica en los diferentes países latinoamericanos. Esta experiencia significó la oportunidad de proyectar la fotografía en el exterior y a la vez incentivó a la organización de posteriores coloquios en diversas ciudades latinoamericanas.

En las siguientes décadas la fotografía latina no abandona la corriente documentalista pero si explora nuevas vertientes, explorando los lenguajes y la capacidad creativa de sus autores. Sea cual sea las nuevos géneros, el fotógrafo mantiene siempre su identidad latinoamericana. Sebastião Salgado es uno de los representantes de la corriente documentalista dentro de la década de los ochenta.

En esas décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado surgen los contenidos que serán determinantes en el futuro de la fotografía latinoamericana. Los temas nos los seguimos encontrando hasta nuestros días. La iconografía no resulta tan concluyente en parte alguna como lo que es aquí. (Billeter, 1993, p. 18)

2.3.5 - El Mapa Criollo

Al igual que en Latinoamérica, Venezuela buscó plasmar su identidad nacional a través de la fotografía. La historia de la fotografía en Venezuela se ve muy influenciada por la situación económica, social y política que vive el país a través de los años estudiados. Igualmente es innegable la notable influencia que ejerce en el desenvolvimiento de esta historia la evolución de la tecnología y los sistemas fotográficos.

En 1839 fue publicada por primera vez la noticia de la llegada al país del primer daguerrotipo, anunciada por el *Correo de Caracas*. En 1840 este mismo periódico anuncia el arribo de un daguerrotipo que contiene la vista el Museo de Louvre, en París (Dorronsoro, 1999).

Dorronsoro (1999) relata que el 28 de diciembre de 1841 llegó a Venezuela la primera persona con un equipo fotográfico al país. Francisco Goñiz fue el primer fotógrafo que captó imágenes de Caracas. Luego de unos meses decidió vender su equipo para viajar al exterior, y José Salvá adquirió los equipos y continuó la labor de Goñiz. Luego apareció en escena José Antonio González, quien compró los equipos de Salvá para desarrollar sus trabajos fotográficos. Se piensa que J. A. González es el primer fotógrafo venezolano.

Durante estos años las epidemias abundan en el país causando estragos en la población. Ciertos fotógrafos se encargan de registrar estos sucesos, fotografiando mayormente a las víctimas de estas enfermedades. En esta tarea resalta el trabajo de J. T. Castillo.

Para 1854 el retrato, que para el momento era la práctica fotográfica más concurrida, comenzó a realizarse con la técnica del daguerrotipo en papel – mejor conocido como calotipo-. Este servicio es ofrecido por el fotógrafo Basilio Constantin (Dorronsoro, 1999).

El calotipo constituyó un gran paso para la fotografía a nivel mundial y en Venezuela. Sin embargo aparecieron otras técnicas que, en conjunto con el calotipo, abrieron nuevas posibilidades en el oficio de la fotografía como fueron la técnica del vidrio albuminado y el colodión húmedo.

En Venezuela uno de los fotógrafos que empleó la técnica del el colodión húmedo fue el naturalista de origen húngaro Pal Rosti, quien viajó por distintos países de América Latina, incluyendo Venezuela, dejando un registro de los paisajes de estos lugares (Dorronsoro (1999)). Este trabajo podría considerarse como uno de los antecedentes de la fotografía documental en el país. Además de Rosti otros fotógrafos se concentraron en la fotografía paisajística, científica y descriptiva. Entre estos se destaca el trabajo de Federico Lessman quien fotografió paisajes de Caracas (Dorronsoro, 1999).



Autor: Pal Rosti.

Obra: *El Samán de Güere en las afueras de Turmero*. Venezuela.

Fuente: Billeter, 1993, p. 19

Dorronsoro (1999) señala que al mismo tiempo la fotografía retratista en estudio seguía siendo desarrollada por algunos fotógrafos, originalmente de profesiones diferentes: comerciantes, pintores. Entre ellos se encuentran: Próspero Rey, Santiago Brito, Jerónimo y Celestino Martínez, quienes luego serán secundados por José A. Salas y Martín Tovar y Tovar.

Cabe destacar que en Venezuela, a diferencia de Europa y Estados Unidos, da mayor cabida a la fotografía en el Círculo de las Bellas Artes. Esto se demuestra con el hecho de que, a pesar de que para estos años las exhibiciones eran escasas y las que se realizaban presentaban trabajos de distintas áreas de las artes. Como expresa Dorronsoro:

Las exhibiciones son bastante escasas, siendo el evento más importante de este tiempo la apertura de la exposición Café del Ávila, el veintiocho de julio de 1872, en la cual participaron escultores, pintores y fotógrafos exhibiendo sus obras. En esta ocasión llamaron mucho la atención las imágenes fotográficas de Próspero Rey. (Dorronsoro, 1999, pp. 14-15).

Para 1857 se publican las primeras imágenes hechas a partir de daguerrotipos en el *Diario de Avisos y Semanario de las Provincias*, en marzo de 1889 cuando se incluye la primera en una publicación en el país, en las páginas del *Zulia Ilustrado* (Dorronsoro, 1999). La revista *El Cojo Ilustrado* se convirtió en el archivo fotográfico más importante de la época. Boulton (2000) destaca la director artístico y fotográfico de Henrique Avril ya que “fue la primera persona reconocida que asume la fotografía como un asunto autoral, comprometido y expresivo” (Boulton, 2000, p. 58).

Avril organizó el primer club conocido de fotografía para aficionados en 1898, de nombre Daguerre. Las publicaciones antes señaladas impulsaron la fotografía en Venezuela, otorgándole mayor importancia e iniciando su masificación.



Autor: Avril.

Obra: *Caracas en la época de Guzmán Blanco, década de 1880*
Fuente: *Orígenes De La Fotografía en Venezuela*, 1978, p. 19

El trabajo realizado por Henrique Avril y otro fotógrafo conocido como Domingo Lucca son considerados como los registros de los cambios que vivía la sociedad venezolana que salía de los conflictos del siglo XIX para adentrarse a la modernidad del siglo XX (Araujo Torres, 2001).

El hecho de que la fotografía comenzó a adquirir cierto grado de importancia en el país estuvo muy ligado a la situación económica que se experimentaba a finales del siglo XIX y albores del siglo XX, así como los avances tecnológicos de la fotografía. Es entre estos años que Venezuela comienza a incursionar en el negocio petrolero (Dorronsoro, 1999).

Hacia 1903 se desarrolló en Venezuela la fotografía estereográfica, que consistía en dos fotografías contiguas, una de las imágenes levemente desplazada con respecto de la otra, colocadas sobre un cartón y esto producía el efecto de la tercera dimensión al ser observadas por el espectador.

La importancia documental de las estereografías, además de lo aportado por su imagen, la constituía también la información detallada que se imprimía al dorso de ellas por lo que son documentos de un indudable valor histórico, que complementan el relato investigativo sobre la vida social y cultural de la humanidad. (Padrón Toro, 1998, p.13).

En la década de 1920, la publicación *Actualidades*, dirigida por Rómulo Gallegos, estimó y proyectó el trabajo de algunos fotógrafos. Para este tiempo J. J Benzo ha realizado fotografías de los comercios de la ciudad. En 1912 Pedro Ignacio Manrique es premiado en distintas exposiciones internacionales y en Venezuela en la revista *El Cojo Ilustrado*. Por su parte en 1902 Henrique Avril realizó un registro fotográfico de las consecuencias de la Revolución Libertadora. Estas imágenes expresan una nueva manera de mirar el objeto fotográfico y a Venezuela. En 1920, la revista *La Hacienda*, realizó un concurso para distintas áreas de las artes e incluye a la fotografía. En el mismo resultan premiados

Ramírez y Co., Manrique y Co., J. A. Balda, E. Rey y Delima Hnos. (Dorronsoro, 1999).

Debido a la prosperidad económica que se vive en Venezuela para 1920 gracias al petróleo y los avances tecnológicos – *flash*, películas a color, la fotografía instantánea blanco y negro con *Polaroid*- se dio un nuevo impulso en la fotografía. Se fundan escuelas de fotografía que enseñan principalmente la fotografía de estudio, como es el caso de la fundada por Manrique.

Durante los años treinta Luís Felipe Toro y Carlos Herrera utilizan el *flash* para realizar trabajos nocturnos y lugares sombreados y oscuros (Dorronsoro, 1999). Según Boulton (2000) cataloga a Toro como el reportero documentalista venezolano con un “ojo venezolano moderno” (Boulton, 2000, p. 58).



Autor: Luís Felipe Toro.
Obra: *Foto de Juan Vicente Gómez*.
Fuente: Abreu, 1990, p. 274

Para esta década, específicamente en 1934 se inaugura el Primer Salón de Aficionados del Arte Fotográfico exhibido en el Ateneo de Caracas, que junto a otras artes como a la pintura “le confería un status superior dentro de la experiencia estética” (Boulton, 1990, p. 33). En éste exponen 35 fotógrafos *amateurs*, entre quienes se destacan Alfredo Boulton, Roberto J. y Margott Lucca, G. Rivero, R. J Basalo y Carlos Lenfant.

Debido al aumento del poder adquisitivo por la época de bonanza económica en la que se encontraba inmersa Venezuela, el mejoramiento de los procesos fotográficos y el abaratamiento de las cámaras, abrió el acceso al arte fotográfico en Venezuela, dando inicio con esto a su masificación.

La temática de las fotografías comienza a ser más variada. El aumento de los fotógrafos anónimos y aficionados es inevitable, lo que lleva al desarrollo de distintas maneras de enfrentar y ver la fotografía. A partir de aquí se puede hacer la distinción entre el fotógrafo *amateur* y profesional, y comienza ahora –entre finales de los años treinta y cuarenta del siglo XX-, la aparición de distintas categorías en el ámbito fotográfico en el país: fotografía científica, artística, documental, periodística, entre otras. Al respecto Dorronsoro afirma: “Las distintas especialidades fotográficas van definiéndose en la práctica” (Dorronsoro, 1999, p. 21).

En la rama periodística temprana desarrollada en Venezuela se destacan los trabajos de Luís Felipe Toro, Pedro Lapenta, Francisco Edmundo “Gordo” Pérez, Juanito Martínez Pozueta, Héctor Rondón, José Sardá y Luiggi Scotto; en años posteriores se sumaron en esta vertiente Sandra Bracho y fotógrafos del medio *artístico*, como Vasco Szinetar quien realiza trabajos retratísticos poco inusuales en el medio periodístico (Dorronsoro, 1999).



Autor: José Sardá.

Obra: *Fiesta*, 1975

Fuente: Palenzuela, 2001, p. 99

El trabajo de Pedro Lapenta estuvo enmarcado principalmente en el registro de actos oficiales y hechos políticos, además de esto fue el que capturó el primer accidente aéreo del país. Por lo que es catalogado como “el pionero del reportero gráfico en Aragua” (Prada, 2000, p.4)

En cuanto a la vertiente científica, sobresale el trabajo de Carlos Herrera, quien trabajaba en Cartografía Nacional y posteriormente logra abrir un espacio para la fotografía en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela (Dorronsoro, 1999).

Cada una de estas ramas afianzará su lenguaje, pero es entre las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta en que la fotografía documental –interés de esta investigación- se concretará con un lenguaje más decantado de la nación.

Uno de los desarrollos más complejos e interesantes tiene lugar en la llamada fotografía ‘artística’, la cual comprende una variada gama de manifestaciones; desde la llamada tendencia documentalista” –término tan discutible como el anterior (“artístico”)-, hasta las nuevas formas de entender la fotografía, que se engloban dentro del arte no convencional. (Dorronsoro, 1999, p. 22).

Para la década de los cincuenta la dictadura dominaba el país. Pero la fotografía se consolidó debido a la importancia que se le dio a la autoría, a las publicaciones y a su valor como arte más allá del simple documento. En el primer número de la revista *Shell*, Alfredo Boulton señaló la importancia del fotógrafo como creador más que como reproductor de una realidad ya que “depende de la habilidad y de la sensibilidad artística del fotógrafo el que ésta resulte una obra de arte” (Boulton, 1990, p. 21).

Revistas como *Shell*, *Farol*, *El Circulo Anaranjado* –luego se llamaría *El Disco Anaranjado*- patrocinadas por compañías petroleras; *Zona Franca*, *Imagen*, *Escena* y la *Revista M* otorgaron importantes espacios a la fotografía. Sus fotógrafos poco a poco fueron destacándose no sólo por la difusión de sus

imágenes sino por el estilo artístico con que las capturaban. Entre esos fotógrafos estuvieron Sebastián Garrido, Martínez Pozueta, Graciano Gasparini, José Sígala, Ricardo Razetti, Carlos E. Puche, Pedro Maxim, Vasco Szinetar, Luís Felipe Toro, Soledad López, José Garrido, entre otros.

Algunas compañías petroleras extranjeras que primero explotaron el ‘aceite de piedra’ venezolano se interesaron por publicar revistas que divulgaron algo más sus propias actividades empresariales y profesionales, aventurándose en algunos casos o dedicándose por completo en otros a la difusión cultural. (Boulton, 1998, p. 20).



Autor: Sebastián Garrido.
Obra: *Cumaná*, ca. 1994



Autor: Alfredo Boulton
Obra: *Goyita Maneiro*. Boca del Río, ca. 1943

Fuente: El imaginario venezolano de Sebastián Garrido, (1999, Enero), p. 22
Jiménez, (1999, Enero), p. 11

El paisaje fue uno de los temas registrados por la cámara en los años cincuenta, sobre todo por la influencia de la pintura venezolana de los años veinte como Manuel Cabré, el pintor de la montaña El Ávila. Navarrete (2000) señala que la modernidad venezolana estuvo influenciada –al igual que el resto de América Latina- por las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. La influencia de Álvarez Bravo está condensada en las obras de Ricardo Razzetti. Para Navarrete (2000) los fotógrafos más importantes de esta década –cincuenta- son Boulton, Herrera y Razzetti. Dorronsoro agrega a Fina Gómez para completar un cuadro de

cuatro fotógrafos representantes de la modernidad venezolana que expresaron en sus imágenes la transformación de un país rural a urbano.

El lenguaje de estos fotógrafos para esta década se caracterizó por las luces y sombras, énfasis en el rostro humano y uso del encuadre fotográfico en contrapicado. “el concepto de fotografía de autor se asienta dentro del panorama venezolano, y paulatinamente, se comienzan a organizar exposiciones con los trabajos de estos fotógrafos” (Sánchez y Gutiérrez, 1994, p. 85).

La caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez significó para la fotografía documental la posibilidad de capturar momentos y situaciones difíciles de plasmar. La realidad conflictiva de la sociedad venezolana que experimentaba en la reciente democracia fue una de las tendencias de la fotografía documental que se desarrolló en las dos décadas posteriores. Paulatinamente a esta tendencia, otras se desarrollaban: la antropológica y el registro de la vida de los indígenas; y aquella de la influencia de la fotografía de Estados Unidos, especialmente el estilo reporteril.



Autor: Félix Molina.
Obra: *Alfarera y nieta*, Paraguaná, 1979
Fuente: Palenzuela, 2001, p. 51.



Autor: Thea Segall.
Obra: *El río es un camino que anda*
Fuente: Segall, 1978, figura 28.



Autor: Bárbara Brandli
Obra: *Los Primeríticos*.
Fuente: Brandli, 1981.

Entre los fotógrafos que se dedicaron a capturar los modos de vida tanto de los indígenas como las tradiciones de los pueblos del país fueron Thea Segall, Sebastián Garrido, Bárbara Brandli, Rafael Salvatore, Félix Molina, Benito Irady, Soledad López, Gorca Dorronsoro, Ricardo Ferreria, Chistian Belpaire, Oscar Chaparro. “En general el tema principal de la fotografía documentalista es el ser humano dentro de su vivencia, costumbres y conflictos. Preferiblemente este estilo es espontáneo, captando en su seno la vivacidad del movimiento, el gesto, la imagen” (Boulton, 1990, p. 56).

Josune Dorronsoro (1993) considera que el trabajo desarrollado por Sebastián Garrido recopila las vivencias de los pueblos del oriente del país, configurando así, un registro importante de dicha región.

“Sebastián Garrido desarrolló durante diez años (1962-1972) un minucioso registro de la vida en el oriente del país, que comprendía desde retratos a los artesanos, hasta el cementerio, el mercado y la iglesia de cada población (...) La necesidad de dejar testimonio del paisaje, los habitantes y las formas de vida del país” (Dorronsoro, 1993, pp. 67-68).

La fotografía para la década de los sesenta se caracterizó por imágenes mucho más sociales, donde la política fue tomando fuerza como tema. La estética, según María Teresa Boulton (1990) prevalecía a las de la fotografía de paisaje:

interés por la luz y sombra, resaltar el rostro del hombre como ese héroe anónimo, líneas geométricas y el aislamiento de las formas.

Paolo Gasparini es uno de los pioneros en Venezuela en otorgarle a la fotografía un alto nivel de profesionalismo y un papel activo en la sociedad en plena evolución. Uno de sus trabajos más importantes fue el registro que realizó sobre la Revolución Cubana, pues estaba comprometido con los ideales izquierdistas. “Nueva visión de la fotografía, valoración de la experiencia personal del fotógrafo, búsqueda de lo real, Gasparini es también uno de los primeros en tratar esos polémicos temas en nuestro medio” (Dorronsoro, 1999, p. 46).

El movimiento El Techo de la Ballena promulgó nuevos valores estéticos, provenientes de la influencia vanguardista europea. Según Palenzuela (2001) lo informal, la realidad cruda, el humor negro eran herramientas para expresar el hecho artístico. Daniel González fue uno de los fotógrafos que se juntó a este movimiento. También en esta década se realizó el Primer Salón Oficial de la Fotografía (1966), destacando las imágenes de Sígala y la serie *La TV Que No Ve el Público*.

La fotografía documental venezolana se fue gestando con las décadas anteriores hasta llegar a su máximo esplendor. En los años setenta la fotografía se manifiesta no sólo por su capacidad de denuncia, de plasmar costumbres o recrear instantes, sino que se promueve, difunde, se institucionaliza y comienza a ser estudiada e investigada. La *Fotoexpresión* fue la primera escuela de enseñanza de la fotografía impartida por Joaquín Cortez (Boulton, 1990). El Museo de Bellas Artes, la Galería de Arte Nacional, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber y la Sala Mendoza acogen a la fotografía. La Galería Fototeca se abrió como un espacio de exposición, charlas, foros y librería que se convirtió en el sitio de reunión de los fotógrafos.

La colaboración del Ministerio de Educación en la divulgación de las imágenes, el archivo de imágenes de la Biblioteca Nacional para preservar la memoria visual de la nación, la creación del CONAC que programaba talleres y seminarios orientados al lenguaje fotográfico promueven y difunden un medio que cada vez se arraigó al hombre.

El periodo de bienestar económico de los años setenta permitió a varios fotógrafos poder ampliar sus estudios en el exterior (Márquez, 2001). La participación de Venezuela en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía *Hecho En Latinoamérica* significó el reconocimiento de una fotografía venezolana que formaba parte de un universo latinoamericano capaz de ofrecer y alimentarse de experiencias.

La fotografía documental venezolana hurgó en los símbolos de una cultura cada vez más urbana, con las contradicciones que esto conlleva; en el deseo de encontrar y mostrar fundamentalmente una verdad antes de la belleza; en ser agresivo antes que complaciente; en utilizar los contrastes antes que la armonía” (Boulton, 1990, p. 16).

El Grupo, fue la primera agrupación colectiva formada por los fotógrafos Luís Brito, Alexis Pérez-Luna, Ricardo Armas, Jorge Vall, Fermín Valladares y Vladimir Sersa que “desde la visión documentalista, de respecto a la realidad, con un sentido crítico-político, pensando entonces que este medio visual podía ser herramienta de denuncia” (Armas, 1998, p. 61).

La exposición *A Gozar la Realidad* (1977) y el trabajo *Letreros Que Se Ven* (1978) describen, según Márquez (2001) el costumbrismo y lo popular de estas tierras, alejado de la belleza y esquemas de composición.

Individualmente, cada uno de los fotógrafos de El Grupo desarrolló trabajos destacables. Luís Brito realizó las series fotográficas *Los Desterrados* (1976) y *Los Crímenes de la Paz* (1977) en que evidenciaban en ambos trabajos el

interés por el ser humano en sus dimensiones más naturales. (Guédez, 1997). Por su parte, Ricardo Armas con su trabajo *Venezuela* (1978) se interesa por captar los cambios producidos por el progreso visto a través del paisaje y los diferentes valores de la sociedad venezolana. Alexis Pérez-Luna con sus trabajos *Los Gitanos* (1975) y *Los Parques Infantiles* refleja una posición sensible ante el hecho fotográfico, muy enmarcado en la fotografía social.



Autor: Alexis Pérez-Luna
Obra: *Sin Título*.
Fuente: Armas, Pérez-Luna, Sersa, Vall, y Valladares, 1979.



Autor: Ricardo Armas
Obra: *Paraguana, Estado Falcón*
Fuente: Armas, 1978.



Autor: Luís Brito.
Obra: *Sin Título*.
Fuente: Autor.

Vladimir Sersa se interesó en registrar el abandono de las zonas rurales en que se encontraba sumergida Venezuela, recopilado en su trabajo conocido como *Por Esta Desolada Patria*. Jorge Vall documentó las vitrinas y locales comerciales como una crítica a la sociedad consumista. Fermín Valladares posee una corta trayectoria en la fotografía desarrollando sus trabajos de corte social junto a *El Grupo*.



Autor: Vladimir Sersa.
Obra: *Domingo en el Silencio*, 1980.
Fuente: Palenzuela, 2001, p. 71.



Autor: Jorge Vall.
Obra: *Sin Título*.

Fuente: Armas, Pérez-Luna, Sersa, Vall, y Valladares, 1979.



Autor: Fermín Valladares.
Obra: *Sin Título*.

A medida que entraba la década de los ochenta, el furor del documentalismo disminuye y abre paso a la búsqueda intimista y onírica del fotógrafo a través de la experimentación del medio. Sin embargo y se hace destacar que en Venezuela, en comparación con otros países del mundo mostró un interés en la fotografía como medio representativo de una realidad que fue bien acogida por las artes y que evolucionó rápidamente hasta desarrollar otras tendencias.

2.4 Cuadro Sinóptico De La Historia De La Fotografía Documental.

Estados Unidos y Europa			
Año	País	Fotógrafo	Aporte
1829	Francia	Niépce	Logra fijar una imagen por primera vez.
1839	Francia	Daguerre	Creador del daguerrotipo. Reduce el tiempo de exposición a 30 minutos.
1850/1892	Inglaterra	Georges Davison	Replanteó el argumento de que una fotografía debía tener contrastes suaves./ Fundador de la Linked Ring Brotherhood.
Desde 1854 /1886	Francia	Félix Tournachon (Paul Nadar)	Retratos. Primera entrevista fotografiada. Precursor del reportaje
1855	Inglaterra	Roger Fenton	Primeras imágenes fotográficas de una guerra. Uno de los fundadores de la Photographic Society de Londres
1861	Francia	Disderi	<i>Carte-de-visite.</i>
1860 aprox.	Inglaterra	Julia Margaret Cameron	Retratos en primer plano.
1860 aprox.	Inglaterra	John Thomson	Fotografía documental y etnográfico en Camboya, Malasia, China y Londres.
1860e-1870 aprox.	Estados Unidos	Gardner y O'Sullivan	Fotografías de exploración
1886	Inglaterra	Peter Henry Emerson	Nuevo estilo documental de la vida rural. Escribe manifiesto sobre fotografía naturalista (<i>Naturalistic Photography</i>)
1880/1888	Estados Unidos	George Eastman	Cámara de menor tamaño (Brownie) Kodak. Película en forma de carrete. Rollo Kodak.

Año	País	Fotógrafo	Aporte
1890	Estados Unidos	Jacob A. Riis	Fotografió las miserables condiciones de vida de inmigrantes en Norteamérica. Libro <i>How The Other Half Lives</i> Causó gran impacto en la opinión pública.
1899 aprox.	Inglaterra	Paul Martin	Primer <i>camera-men</i> objetivo de la historia.
1898-1927	Francia	Eugene Atget	Documentación gráfica de París. Precursor de la <i>Nueva Objetividad</i>
1900 aprox.	Estados Unidos.	Alfred Stieglitz	Seguidor de la <i>Straight Photography</i> . Fundador del grupo <i>Photo – Secesión, Camera Work, galería 291</i> .
1907-1930	Estados Unidos	Edward Sheriff Curtis	Registro étnico de los indios norteamericanos. Publicación del libro <i>The North American Indians</i>
1908-1914	Estados Unidos	Lewis W. Hine	Realizó fotografías para <i>The National Child Labour Comité</i> . Condiciones de niños durante la jornada laboral. Estas fotografías colaboraron en la aprobación de la Ley de Trabajo Infantil.
1910 aprox.	Estados Unidos.	Paul Strand	Seguidor de la <i>fotografía directa</i> . Hace hincapié en la forma y el diseño en las fotografías.
1920 aprox.	Alemania	Albert Renger-Patzsch	Inicia el movimiento <i>La Nueva Objetividad</i> . Manifiesto <i>Die Welt Ist Schön</i> (El mundo es hermoso). Uso de primeros planos de objetos fabricados por el hombre y objetos naturales.

Año	País	Fotógrafo	Aporte
1920 aprox.	Alemania	August Sander	Realizó retratos del pueblo alemán. Libro <i>Antlitz Der Zeit</i> (La Faz de Nuestro Tiempo).
1920 aprox.	Alemania	Erich Salomon	Realizador de reportajes sociales de carácter documental.
1927 aprox.	Estados Unidos	Edward Weston	Trabaja en el paisaje. Previsualización de la imagen a través del visor. Miembro del grupo <i>f: 64</i> .
1930 aprox.	Estados Unidos	Farm Security Administration (FSA) Fotógrafos: John Collier Jr., Jack Delano, Walter Evans, Dorothea Langer, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shann, entre otros.	Fotografía documental encaminada hacia el registro de una postura activa de la sociedad. Documentan la situación de los campesinos en Norteamérica.
Desde 1933	Francia	Brassai	Documento sobre la vida nocturna de París. Libro <i>Paris de Nuit</i> (Paris de noche)
1930 aprox.	Estados Unidos	Lisette Model, Berenice Abbot	Registro de la vida cotidiana.
Desde 1930	Francia	Henri Cartier-Bresson	El instante decisivo: captar los momentos únicos por medio de la cámara. Reportero gráfico de carácter documental. Co-fundador de la agencia MAGNUM.
Desde 1930	Estados Unidos	Robert Capa	Reportero gráfico que registró en el momento y lugar cierto los hechos de la guerra. Co-fundador de la agencia MAGNUM

Año	País	Fotógrafo	Aporte
1958	Estados Unidos	Robert Frank	Denunciar las fallas de la sociedad Norteamericana. Importancia del contenido sobre la belleza estética. Libro <i>Les Américains</i> .
1960 aprox.	Alemania	Chargesheimer	Fotografía de paisaje social con un estilo poético.
1970 aprox.	Estados Unidos	Diane Arbus	Fotografías de personas situadas al margen de la sociedad. Expresión del mundo interior de la fotógrafa.
1971	Estados Unidos	Philip Jones Griffiths	Imágenes impactantes sobre la guerra de Vietnam. Libro: <i>Vietnam Inc.</i>

Cuadro sinóptico de la historia de la fotografía documental en Estados Unidos y Europa. Realizado por las investigadoras.

Latinoamérica			
Año	País	Fotógrafo	Aporte
1834	Brasil	Hércules Florence	Logra fijar una imagen por primera vez.
1880 aprox.	Guatemala	Juan José de Jesús Yas	Retrato de estudio. Puestas en escena. Reflejó las condiciones culturales del pueblo guatemalteco.
1880 aprox.	Guatemala	J.D. Noriega	Retrato de difuntos de valor documental
1891 aprox.	Colombia	Dionisio Cortés, Henry Duperly y Melitón Rodríguez	Documentan la vida colombiana desde la visión pictórica.
1917 aprox.	Perú	Martin Chambi	Maestría en la composición. Registro de los indígenas peruanos.
1920 aprox.	México	Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky y Flor Garduño	Registro de la vida y costumbres de los indios mexicanos. Valoración del pasado indígena.
1930 aprox.	México	Tina Modotti	Figura inaugural en la fotografía de interés social en América Latina.
1930 aprox.	México	Manuel Álvarez Bravo	Ojo alerta a lo cotidiano. Preservar la belleza del mundo. Documentalismo poético.
1950 aprox.	Cuba	José Tabío, Raúl Corrales, José Viñas y Paco Altura	Fotografía documental orientada a la denuncia social
1960 aprox.	Cuba	Tito Álvarez, Alberto Díaz Korda, José Figueroa, María Eugenia Haya Marucha y Mario García Joya <i>Mayito</i>	Fotografía al servicio de la ideología de la Revolución Cubana.
1970 aprox.	Brasil	Luís Humberto, Cristiano Mascaro, Mario Cravo Neto y Miguel Río Branco	Uso de los contrastes extremos entre el blanco y negro. Seguidores del movimiento <i>Unión de Fotógrafos</i> .

Venezuela		
Año	Fotógrafo	Aporte
1841	Francisco Goñiz	Primer fotógrafo que captó imágenes de Caracas.
1850 aprox.	J. T. Castillo	Registro de las víctimas de las epidemias.
1854	Basilio Constantin	Uso del calotipo para los retratos.
1856-1858	Pal Rosti	Empleó la técnica del el colodión húmedo. Registro de los paisajes (trabajo antecedente en el país de la fotografía documental).
Desde 1892/ 1898	Henrique Avril	Director artístico y fotográfico de la revista El Cojo Ilustrado. Fotografía como un asunto autoral que registraba los cambios de la sociedad. Organizó el primer club de fotografía llamado Daguerre.
1900 aprox.	Domingo Lucca	Registro de los cambios que vivía la sociedad venezolana de principios del siglo XX.
1912	Pedro Ignacio Manrique	Premiado en distintas exposiciones internacionales. Destacado reportero documental.
1920 aprox.	Luís Felipe Toro y Carlos Herrera	Uso del flash para trabajos nocturnos. Destacados reporteros documentalistas.
1920 aprox.	Pedro Lapenta	Registro de actos oficiales y hechos políticos. Capturó el primer accidente aéreo del país.
Desde 1934	Alfredo Boulton	Participó en el Primer Salón de Aficionados del Arte Fotográfico. Consideraba que la fotografía es arte, porque es creación del fotógrafo.
1940 aprox.	Carlos Herrera	Trabajo fotográfico en la vertiente científica.

Año	Fotógrafo	Aporte
1950 aprox.	Sebastián Garrido, Martínez Pozueta, Graciano Gasparini, José Sígala, Ricardo Razzetti, Carlos E. Puche, Pedro Maxim, Vasco Szinetar, Luís Felipe Toro, Soledad López, José Garrido, entre otros.	Fotógrafos de las revistas Shell, Farol, El Circulo Anaranjado –luego Disco Anaranjado- patrocinadas por compañías petroleras; Zona Franca, Imagen, Escena y la Revista M.
1950 aprox.	Boulton, Herrera, Razzetti y Fina Gómez	Fotógrafos considerados como representantes de la modernidad venezolana.
1960-1970	Thea Segall, Bárbara Brandli, Rafael Salvatore, Félix Molina, Benito Irady, Soledad López, Gorka Dorronsoro, Ricardo Ferreria, Chistian Belpaire, Oscar Chaparro	Realizaron trabajos documentalistas de carácter antropológico.
1960 aprox.	Sebastián Garrido	Archivo fotográfico sobre las vivencias de los pueblos del oriente del país
1960 aprox.	Paolo Gasparini	Registro que realizó sobre la Revolución Cubana.
1970 aprox.	Joaquín Cortez	Primera escuela de fotografía <i>Fotoexpresión</i> .
1977	Luís Brito, Alexis Pérez-Luna, Ricardo Armas, Jorge Vall, Fermín Valladares y Vladimir Sersa	Fotógrafos que formaron la agrupación <i>El Grupo</i> . Exposición <i>A Gozar la Realidad</i> . Fotografía documental de crítica y denuncia.

Cuadro sinóptico de la historia de la fotografía documental en Latinoamérica y en Venezuela. Realizado por las investigadoras.

2.5 El Documental

El interés de la presente investigación no radica en indagar la historia del cine documental; sin embargo, como la producción de una pieza audiovisual de este género fue escogida por las investigadoras como herramienta para apoyar este proyecto es necesario llegar a una definición de dicho género – documental- . Para este fin es necesario revisar someramente su desarrollo para finalmente poder definirlo.

Llegar a una definición exacta de lo que es el documental es un trabajo arduo, pues es un término que ha generado bastante controversia, pues nada más definir su origen ha sido un asunto polémico (Laya y Melguizo, 2004).

Los inicios del cine, con las primeras películas de los hermanos Lumière, se les atribuyen los comienzos del género documental, pues reflejaban situaciones de la vida cotidiana con rasgos documentales. Sin embargo otros autores atribuyen las raíces del cine documental a dos experiencias cinematográficas: el *documentaire travelogue* (película de viajes), y el *newsreel* (filme informativo), este último distribuido desde 1907 por Charles Pathé. Ahora bien en el campo antropológico es Robert Flaherty el pionero en el documentalismo, él mismo teorizó sobre las convenciones de éste género (C.N.I.C.E., Géneros cinematográficos: el documental, s.f.).

Dziga Vertov es considerado como uno de los primeros documentalistas, además de uno de los padres del *cinema vérité*, hacia uso de la cámara oculta, los planos largos y la iluminación natural. Vertov entendía el cine como una herramienta para lograr la transformación social. Una de sus películas más conocidas enmarcadas en esta vertiente es *El Hombre de la Cámara* (1929). (Martínez-Salanova, Cine Documental, s.f.).

El británico John Grierson, dio un empuje importante al documental, éste basándose en los aportes *realistas* del cine soviético realizó en 1929 *Drifters*, una película que explora sobre el mundo de la pesca del arenque, pero que cumplía con una función social, pedagógica y educación cívica, características que Grierson consideraba de importancia para los documentales. (Martínez-Salanova, Cine documental, s.f.).

Los trabajos anteriores son considerados como antecedentes puesto que quien hizo que el documental cinematográfico llegara a un nivel mayor de madurez es Robeth J. Flaherty (Martínez-Salanova, Cine documental, s.f.). Flaherty en 1922 realiza *Nanook el esquimal*, una película que narra la vida de los esquimales, utilizando tomas largas, planos generales y la acción espontánea, nada planificado. Esta película es considerada el primer documental de la historia. Sin embargo es con otra película realizada por Flaherty, *Moana* (1926) que se utiliza por primera vez el término *documental* para referirse a un género cinematográfico. Así lo señaló J. Grierson al hacer referencia a dicha película de Flaherty. Definiéndolo como una “elaboración creativa de la realidad” (Laya y Melguizo, 2004, p. 42).

El término documental es difícil de definir- como se mencionó anteriormente- ya que existen tantas acepciones como investigadores que han escrito sobre el tema. Algunos opinan que:

El cine documental, de acuerdo con las convenciones asumidas por los teóricos de los medios audiovisuales, es aquél que se aleja de la ficción y refleja acontecimientos reales. Con todo, esa dicotomía entre ficción y documental no deja de ser un equívoco, dado que la mirada del creador —el cineasta- moldea en ambos casos un relato. (C.N.I.C.E., Géneros cinematográficos: el documental, s.f.).

Otros afirman que el cine documental tiene como fin principal reflejar con la mayor fidelidad, mientras sea posible, hechos y eventos de la realidad. (Enciclopedia Virtual La Tercera Icarito, 2004).

Una definición más contemporánea de este género, es la que realiza Laya y Melguizo -citando a Catalá-, quien define este término de la manera siguiente: “Podríamos decir que el cine documental, hoy en día, es un tipo de cine que se interesa por investigar la realidad utilizando todos los medios posibles” (Laya y Melguizo, 2004, p.42). Esta definición es la más acertada y la que más se acerca a los objetivos planteados por las investigadoras en la realización del documental. Es por ello que la se toma como base para la producción del documental.

3. CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Consideraciones Generales

*-Temo no poderlo explicar con más claridad
-insistió Alicia con voz amable- porque para
empezar ni siquiera lo entiendo yo misma...*

Lewis Carroll

Fragmento de la novela *Alicia en el País de las Maravillas*

Esta investigación está enmarcada dentro de la *Modalidad III: Proyectos de Producción*, según el Manual del Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, el cual contempla la realización de proyectos audiovisuales, es decir, la elaboración de mensajes para un medio de comunicación. Al mismo tiempo entra en la *Submodalidad I: Producciones Audiovisuales*, debido a que abarca las etapas de un mensaje audiovisual: preproducción, producción y postproducción.

Según el propósito de este estudio, la investigación es de tipo *aplicada o utilitaria*, porque partiendo de la revisión histórica de la fotografía documental en Venezuela se realiza la producción de una pieza audiovisual, del género documental, seleccionando para ello seis fotógrafos representativos de la década de los setenta. En cuanto al tipo de conocimientos, esta investigación es *exploratoria*, ya que en una primera etapa del proyecto, se realizó un arqueo de información sobre la fotografía documental venezolana en la década de los setenta. A la vez, la información recogida sirve de apoyo para la elaboración de la matriz de análisis de los códigos fotográficos.

La elaboración de la matriz para el análisis de las fotografías así como el documental no se pretende generar una conclusión, sino aproximarse al tema de la fotografía documental venezolana de los años setenta permitiendo que el lector de

la investigación y el espectador del documental puedan establecer una conclusión propia de dicho tema.

En cuanto al tipo de diseño de la investigación es no experimental, puesto que no se manipula variable alguna. Como se ha explicado anteriormente, se indaga acerca de un hecho que ya existe y ocurrió. Esto concuerda con lo señalado por Hernández, Fernández y Baptista (1998) en que los estudios de corte examinan cambios a través del tiempo en grupos específicos. Este tipo de diseño se adapta a la investigación pues es una investigación transversal, cuyo propósito es indagar en las características de la fotografía documental venezolana dentro de la década de los setenta.

En el documental se aplicaron entrevistas de tipo semi-estructurada para responder a las necesidades planteadas en los objetivos tanto generales como específicos de esta investigación.

Para la realización de la matriz se procedió a las siguientes fases: recolección de información sobre la fotografía documental, revisión de catálogos de los fotógrafos venezolanos de los años setenta, selección y recopilación de los trabajos de los seis fotógrafos documentalistas, construcción de la matriz en base a los principales códigos fotográficos y el análisis de las obras. Por otra parte, para el documental se siguió las etapas de preproducción, producción y postproducción.

El proyecto final del documental intitulado *Venezuela Suya: Fotografía Documental En La Séptima Década* está estimado para una duración de media hora, sin cortes intermedios, al estilo de los documentales internacionales -transmitidos en Discovery Channel, entre otros-, que llevan cortes comerciales sólo al inicio y al final del programa. El público meta son aquellos relacionados a este medio, tales como: curadores, fotógrafos, estudiantes de fotografía y comunicación social, teóricos, investigadores y consumidores de la fotografía.

3.2 Matriz Y Categorías

La matriz construida para el análisis se basa en los principales códigos que configuran la imagen fotográfica. A estos códigos visuales también se les conoce como códigos estéticos. Edward Lucie-Smith define estética como “un sistema coherente de los criterios, que pueden ser puramente visuales, morales o sociales, o cualquier combinación de éstos, usada para evaluar obras de arte”⁴ (Smith, 2003, p. 11).

Esta matriz permite explorar los diversos códigos visuales utilizados por cada fotógrafo y así permite identificar las características de la fotografía documental para la década de los setenta. Al mismo tiempo esclarece la interrogante planteada sobre la posible diferencia en cuanto a aspectos estéticos y temáticos entre fotógrafos y fotógrafas documentalistas en esta década.

La matriz se estructura en base a seis categorías básicas, las cuales contemplan elementos específicos. Estas categorías básicas son: Ficha Técnica (acompañada por la fotografía a analizar), Color / B&N, Luz, Organización del Espacio, Tema, Autor y La Obra.

Ficha Técnica:

Autor:

Serie:

Año:

Soporte:

Obra:

⁴ Original en inglés: “A coherent system of criteria, which can be purely visual, moral or social, or any combination of these, used for evaluating works of art” .

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<u>B&N o Color:</u> <u>Tono</u> <u>Grano de la película:</u>	<u>Natural o artificial:</u> <u>Contraste:</u> <u>Brillo:</u> <u>Dirección de la luz</u>	<u>Orientación:</u> <u>Tamaño:</u> <u>Formato:</u> <u>Enfoque:</u> <u>Perspectiva:</u> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> • <u>Ubicación del fotógrafo:</u> • <u>Ángulo de toma:</u> • <u>Plano:</u> <u>Composición</u>	<u>Personas / Objetos:</u> <u>Contenido:</u> <u>Percepción de la obra:</u>	<u>Intención:</u> <u>Particularidades:</u>

Matriz para el análisis de los códigos estéticos diseñada por las investigadoras en conjunto con el Profesor Max Romer, investigador del Área Audiovisual.

Ficha Técnica

Autor

“Una fotografía deriva del resultado de la decisión del fotógrafo que considera que un suceso o una escena son dignos de ser registrados” (Fontcuberta, 1990, p. 132). El Diccionario Online de la Real Academia Española (2004) define autor como la persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística. Y por fotógrafo como aquél que tiene por oficio hacer fotografías. Para efectos de la matriz el autor es el creador de la obra, es decir, el fotógrafo o fotógrafa.

Serie

Un trabajo fotográfico concentrado en un tema encierra un lugar, un tiempo y un relato.

El relato se inscribe tanto en el espacio como en el tiempo; por consiguiente, toda imagen narrativa, incluso toda imagen representativa, está enmarcada por los <<códigos>> de la narratividad, antes incluso de que esta narratividad se manifieste eventualmente por una secuenciación. (Aumont, 1992, p. 261).

Según Goodman (citado por Aumont, 1992): “Un relato (en imágenes), ni lo enunciado ni la enunciación están necesariamente temporalizados, y que lo que más importa es el orden del relato, cuyas modificaciones pueden llegar incluso a transformarlo en algo distinto a un relato” (Aumont, 1992, p. 260). Para efectos de la matriz, serie es el conjunto de obras dentro de un trabajo fotográfico que realiza el fotógrafo sobre un tema determinado.

Año

Toda fotografía encierra un tiempo. Tiempo de realización, tiempo de exhibición. Para efectos de la matriz, el año es el tiempo en que fue creada, exhibida o publicada la obra –dentro de la década estudiada-.

Soporte

La superficie de la imagen que entra en contacto con el espectador es lo que se define como el espacio de la imagen, o espacio plástico (Aumont, 1992). Dentro de la matriz se utiliza la palabra soporte para describir cuál es la superficie en la cual se manifiesta la imagen fotográfica (Libro, catálogo, papel de fibra, papel plastificado, entre otros).

Obra

A efectos de la matriz, utilizaremos “obra” como el título que el autor otorga a su trabajo fotográfico. Muchas veces el título de la obra no expresa explícitamente lo que contiene la imagen fotográfica. Se podría decir que es una especie de interpretación que el autor realiza sobre su fotografía allí plasmada y que afectará de cierta manera la percepción que el espectador tenga de la misma.

Color / B&N

Todas las sensaciones que aparecen por la acción de la luz se puede dividir en dos grupos: las sensaciones de los colores acromáticos (todos los tonos del gris, los blancos y negros) y las sensaciones de los colores cromáticos (todos los colores menos el negro, el blanco y los distintos matices del gris). (Rodríguez García, 1973, p. 132).

La luz solar es blanca y cuando un rayo de luz penetra en un prisma, se descompone en los siete colores del arco iris que son naranja, verde, azul, amarillo, rojo, violeta e índigo. Los objetos absorben ciertas ondas de luz y otras las reflejan. Cuando estas ondas reflejadas llegan a los ojos, los bastones y conos en la retina son

sensibles a una longitud determinada de la onda de luz. Posteriormente células desde la retina hasta el cerebro codifican los colores que distinguimos en el mundo visual.

Varias clasificaciones han surgido con respecto al color y Aumont (1992) señala dos de ellas. La primera es la empírica, por cuanto se rige por la onda de luz (define el colorido), la saturación (determina la pureza del color) y la luminancia (relacionada con la cercanía al blanco). Y la segunda es la combinación del color, que puede ser adictiva –la mezcla del color en la retina- o sustractiva –mezcla de dos colores que producen un tercero-.

Dondis (1980) por su parte enumera tres dimensiones del color, similares a la relación empírica de Aumont que son el matiz, la saturación y la acromática. El matiz es el color en sí, la saturación es la pureza del color con respecto al gris y la acromática es el brillo o el valor de las gradaciones que va de la luz a la oscuridad. Muy similar a los dos autores, Fontcuberta (1990) indica que las cualidades del color están relacionadas con el tono, el brillo y la saturación.

Sin embargo el color transmite un significado, una función subjetiva según Villafañe y Mínguez (2002), vinculado con la experiencia y la cultura del individuo. Luego exponen que el color tiene dos naturalezas cromáticas diferentes: el óptico –explicado anteriormente- y el pictórico –la mezcla adictiva de colores primarios en la paleta-.

Además, el señalamiento de estos autores se amplía a la propiedad sinestésica del color, la cualidad térmica de los colores, distinguiéndolos en cálidos -gama rojo-amarillo- y fríos -gama azul-verde-. Incluso esta propiedad tiene cualidades psicológicas. “El carácter recesivo de la gama azul-verde se ha usado para

indicar distancias; en cambio, la cualidad dominante de la gama rojo-amarillo se ha empleado para expresar expansividad” (Dondis, 1980, p. 119).

Por su parte, Rodríguez García (1973) añade que todas las teorías de la composición del color provienen de la teoría de los tres componentes de la visión. Según este autor, cualquier percepción del color proviene de la mezcla de tres colores: rojo, azul y verde. En la retina, hay tres receptores cuya estimulación produce la sensación del color rojo, otra sensación azul y una tercera verde.

Todas estas opiniones –diversas en cuanto al color- coinciden el blanco y negro tiene un solo concepto: traducción de las luces y sombras del ambiente. “La mayoría de las fotografías son en blanco y negro, esto es, los colores no se registran como tales, sino que se traducen como sombras diferentes, tonos de gris entre el blanco y el negro” (Rodríguez García, 1973, p. 208).

Fernando De Madariaga (2003a) indica que la fotografía blanco y negro contiene un lenguaje particular, utilizado por la mayoría de los fotógrafos, incluyendo la vertiente documental. Coloca como ejemplo a Cartier-Bresson, quien afirmó que la fotografía en blanco y negro concentraba la atención del espectador hacia el acontecimiento proyectado en la imagen fotográfica, y que el color era tan sólo un accesorio. En efecto, De Madariaga destaca que las razones para el uso del blanco y negro no son en cuanto a la estética, sino en el contenido de la fotografía y en los significados que en ella se transmite. “Con la eliminación del color, las características individuales de las personas se diluyen fácilmente, así como los acontecimientos y las cosas, que abandonan el dominio de lo particular y pasan a tener un significado más universal e intemporal”⁵ (De Madariaga, 2003a, p. 64).

⁵ Original en portugués: “Com a eliminação da cor, as características individuais das pessoas diluem-se mais facilmente, assim como os acontecimentos e as coisas, que abandonam o domínio do particular e passam a ter um significado mais universal e intemporal”.

Teniendo en cuenta estas definiciones, para efectos de esta matriz, en esta categoría se denomina fotografía en blanco y negro (B&N) como aquella que traduce la realidad en ausencia y presencia de luces mientras que en color es aquella imagen fotográfica que plasma diversas tonalidades cromáticas. Otras características de la fotografía -sea a color o en blanco y negro- se abarcan en esta categoría y éstas son el tono y el grano de la película.

Tono

“La cámara es capaz de registrar las infinitas gradaciones de tono que, junto a la forma, dan vida a la imagen.” (Centeno y Gómez, 1992, p. 35).

El tono es entendido como la gradación de la luz que recrea la dimensión de los objetos y la profundidad al espacio. “Las variaciones de luz, o sea el tono, constituyen el medio con el que distinguimos óptimamente la complicada información visual del entorno” (Dondis, 1980, p. 61).

Villafañe y Mínguez (2002) incluye en el tono la recreación de la luz en la pintura por medio del sombreado al igual que el de la distancia mediante el contraste entre la sombra y la luz –claroscuro- y la sensación térmica del color –cálido y frío- como otro atributo del tono.

Con respecto al blanco y negro, uno de los colores debe degradarse hasta llegar al otro y así mantener la escala de grises. Así lo señala De Madariaga (2003b) al referirse a Edward Weston quien creía que la fotografía revelaba la auténtica naturaleza y esencia del objeto que solo podía ser transmitida a través de un negativo técnicamente excelente y esto lo lograba a través de la aplicación del *sistema de zonas*, es decir que en la foto debe estar presente toda la gama de grises. Dondis (1980) resalta que la sociedad ha aceptado una representación monocromática de la

realidad en las artes y especialmente en la fotografía ya que predomina en ellas valores tonales de percepción de los referentes ambientales.

Al mismo tiempo, el Diccionario Online de la Revista Fotocultura (2004) señala dos tipos de tonos en la fotografía: los altos, que se caracteriza por el predominio de zonas claras, algunos grises medios y pocas sombras; mientras que los bajos predominan sombras oscuras y en la que hay pocas altas luces.

Es por eso que, en la fotografía blanco y negro se hablará de tono cuando yace en ella los elementos de la escala de grises o cuando en ella predominan los elementos altos y bajos de los tonos –esto es- cuando tiende hacia los extremos de la escala.

Valor es el nombre que damos a la claridad y oscuridad de los tonos. (La cualidad correspondiente de la luz es la luminosidad. Valor significa realmente la cantidad de luz que puede reflejar una superficie.) El blanco está en el extremo superior de esta escala, y el negro, en el inferior. Todos los otros tonos, cromáticos y acromáticos, se ubican entre ambos. (Rodríguez García, 1973, p. 204).



Esquema de escala de grises.

Fuente: <http://www.aulafoto.com/zonuno.htm>

En cuanto al color, Dondis indica que el contraste se logra a través del tono y entre los colores cálidos y fríos, siendo los cálidos los que van del rojo al amarillo y los fríos los que van del azul al verde. En la matriz se utiliza esta distinción para las fotografías en color.

Grano

“Muchas propiedades de los materiales fotográficos surgen del hecho de que la imagen es registrada por un conjunto irregular de pequeños granos sensibles a la luz. Las dimensiones de los granos son muy pequeñas a simple vista para el hombre.” (Rodríguez García, 1973, p. 210).

Las películas fotográficas están compuestas por partículas sensibles a la luz llamadas haluros de plata. Estas partículas variarán de tamaño de acuerdo a los materiales fotográficos -la sensibilidad de la película- o al fotógrafo -forzado del negativo, el proceso de revelado-. Fontcuberta (1990) le da importancia al tamaño y distribución de los granos por cuanto que los granos gruesos son más sensibles a la luz que los delgados.

Existen en el mercado diversas marcas de películas que vienen con un determinado ASA. El ASA determina la sensibilidad de la luz. De acuerdo a esto, existen películas rápidas, cuyos granos tienden a ser gruesos (ASA a partir de 200 hasta 3200) mientras que las películas lentas, los granos son finos (ASA a partir de 100 hacia abajo).

Y al mencionar el grano, se hace referencia a la textura. “La textura no es algo que suela incluirse en una silueta. Su valor como cualidad fotográfica es reforzar el sentido de profundidad y volumen y revelar en mayor medida la naturaleza de las superficies” (Centeno y Gómez, 1992, p. 35).

Suele decirse que es difícil hablar de textura en la fotografía por cuanto que la fotografía se ve, no se puede tocar los objetos que son fijados en ella. Se tiene la costumbre de corroborar lo que se ve con las manos y un buen ejemplo son los avisos de “no tocar” que nadie obedece. Según Carmelo Raydan (2003) textura es una

superficie con diferentes grados de rugosidad que produce sensaciones táctiles. La textura en la fotografía está presente y se denomina textura visual por cuanto que elementos como el tono, el grano de la película, y el tipo de lente permiten que se proyecte en la fotografía la sensación del tejido, estructura y volumen del objeto.

En la copia se percibe la granulación y a esto nos referimos en esta categoría para efectos de la matriz. Esta textura que se le agrega a la fotografía es producto de la decisión del fotógrafo. Los términos a utilizarse son grano grueso cuando son grandes y grano fino cuando no se perciba los puntos pequeños.

Luz

“En lo que concierne a la visión, la causa es la luz: sin luz no hay sensación” (Rodríguez García, 1973, p. 201).

La luz es definida como una energía luminosa. Según el Diccionario Online de la Real Academia Española (2004) es un agente físico que irradia y hace visible los objetos. Para comprender el fenómeno de la luz en la fotografía, es necesario describir el proceso que ocurre en el ojo ya que es similar a la cámara fotográfica. El ojo está compuesto por la córnea, el iris, el cristalino y la retina. La córnea actúa como un lente convergente, concentrando los rayos luminosos. En el iris yace la pupila, que actúa como un diafragma abriendo o cerrando según la intensidad de la luz. El cristalino actúa como un lente biconvexo en función a la distancia de la luz para mantener la imagen nítida.

Al llegar el rayo luminoso a la retina, una membrana compuesta por dos tipos de receptores de luz -los bastones y los conos- se encargan de absorber y descomponerla en información química. Esta información es lo que se denomina

como imagen retiniana. Esta información química es enviada a través del sistema nervioso –nervio óptico- hasta el cerebro, codificándola.

Lo que se llama imagen retiniana no es sino la proyección óptica obtenida en el fondo del ojo gracias al sistema córnea + pupila + cristalino, y que esta imagen, que es aún de naturaleza óptica, es *tratada* por el sistema químico retiniano, el cual la transforma en una información de naturaleza totalmente diferente. (Aumont, 1992, p. 21).

La relación entre el ojo y la cámara fotográfica está en la imagen retiniana, ya que en la cámara ésta se produce en el visor, en el cuál el fotógrafo puede apreciar una proyección del espacio que será registrado a través de la película, cuyas sales de plata actuarán como los bastones y conos.

Además, la luz envuelve otros términos como el flujo luminoso, intensidad luminosa y luminancia. Según el Diccionario Online de la Revista Fotocultura (2004) el flujo luminoso es la cantidad de luz de una fuente luminosa medida en lumen. Por su parte, intensidad luminosa es esta cantidad de luz de la fuente por unidad de ángulo sólido, y se mide en candelas. Finalmente, la luminancia es esa cantidad de luz emitida o reflejada en una dirección determinada por unidad de una superficie proyectada, que se mide en candela por metro cuadrado.

Dentro de la fotografía, se mencionan dos conceptos importantes y que vinculan directamente a la matriz: luz incidente y luz reflejada. La luz incidente es aquella cantidad de luz que le llega al objeto mientras que la luz reflejada es aquella que rebota el objeto. En la fotografía documental percibimos la luz que reflejan los objetos y que el fotógrafo controla gracias a dispositivos dentro de la cámara como lo son el diafragma, el obturador, la sensibilidad de la película, la luminosidad del lente y en el laboratorio (revelado y copiado).

Todos estos conceptos ayudan a comprender el fenómeno de la luz en la fotografía ya que ofrece una atmósfera, volumen, textura, forma al objeto al igual que le agrega contenido y emoción según sean las intenciones del fotógrafo. Tomando en cuenta la propiedad de la luz y su importancia en la fotografía, se utiliza en la matriz los siguientes conceptos:

Luz Natural / Artificial

La luz natural es aquella proveniente del exterior, del propio ambiente. Ejemplo de ello es el sol, una hoguera o una vela. El fotógrafo se encuentra con ella y trabaja la fotografía en base a ésta. Por el contrario, la luz artificial es aquella que el fotógrafo agrega a la imagen, como es el uso del flash.

En una fuente lumínica móvil, casi siempre acoplada a la cámara, que nos permite trabajar cuando la cantidad de luz ambiental es insuficiente para la sensibilidad de la película, cuando necesitamos complementar la iluminación existente, o cuando queremos llevar a cabo algún tipo de alumbrado especial. (Raydan, Curso de Estética Fotográfica, 2003).

Para efectos de la matriz se toma como luz natural aquella que se encuentra en el motivo; esto es el sol, la vela, luces de un local, iluminación que yace en la escena y que trabaja el fotógrafo mientras que luz artificial es aquella que agrega el fotógrafo al motivo como por ejemplo el uso del flash o lámparas de luces.

Contraste

Las cosas se ven por contraste con lo que las rodea, y por consiguiente, el acto de fotografiarlas requiere conocimientos de la forma como se hacen destacar las partes esenciales de una escena, ya sea por elección de un fondo apropiado, ya sea de una iluminación conveniente o de los materiales fotográficos más adecuados. (Rodríguez García, 1973, p. 207).

El contraste es útil para lograr la profundidad de campo, capturar la atención y dramatizar el mensaje. Sin embargo, es entendida de varias maneras. Aumont (1992) desarrolla el concepto de contraste a través de la luminosidad, los bordes o los colores. Luminosidad, por la diferencia entre la sombra y la luz, semejante al claroscuro en la pintura. El borde, por cuanto que separa diferentes superficies, muy utilizado en la pintura. Y los colores por la diferencia cromática en la imagen.

Por su parte, Dondis (1980) lo vincula a la presencia y ausencia de la luz. Agrega que también se puede lograr el contraste a través en la organización de los objetos, colocando uno grande al lado de un pequeño. Villafañe y Mínguez (2002) desarrollan el contraste lumínico como la manera de crear diferentes unidades espaciales dentro del cuadro.

Rodríguez García (1973) desarrolla el contraste diferenciando el acromático del cromático. Para el autor, el contraste es acromático cuando hay diferencia entre dos colores acromáticos (gris, blanco, negro) mientras que es cromático cuando hay cambio de las cualidades del color de acuerdo a su saturación –grado de pureza-.

En el contraste acromático (para fotografías en blanco y negro) organizó una división de acuerdo a la escala de grises, asociando a la vez el uso de los contrastes. Para efectos de la matriz, esta división es utilizada con los siguientes términos:

- Alto Contraste: predominio del blanco y negro, los grises utilizados son los que se encuentran a los extremos de la escala; reduciendo las formas al estado más simple.
- Contraste Normal: equilibrio entre el blanco, negro y de toda la gama de grises. Reproduce fielmente la realidad.
- Bajo Contraste: el negro y los grises oscuros predominan en la escena; los blancos y grises claros son minimizados. Genera misterio y confusión.

Raydan (2003) expresa que la función del contraste la determina el fotógrafo. “El escoger un contraste total bajo, medio o alto, dependerá de dos factores elementales: el objeto fotografiado, y la interpretación visual que queramos hacer de dicho motivo” (Raydan, Curso de Estética Fotográfica, 2003). En cuanto al color, en la matriz se utiliza los términos del contraste en blanco y negro pero encaminados a la presencia o ausencia de sombras en la imagen.

Brillo

Al mencionar al brillo es necesario referirse a la luminosidad, ya que es considerada una cualidad del color. (Rodríguez García, 1973) definida como la claridad del estímulo y la sensibilidad que posee el ojo ante éste. Pero esa claridad depende de la calidad de la luz, si es suave o dura. La luz suave es aquella que se caracteriza por ser difusa y con pocas sombras mientras que la luz dura es directa y proyecta sombras fuertes.

Hay que diferenciar la luminosidad de la luminancia por cuanto que esta última es la cantidad de luz que es reflejada y que puede ser medida (en este caso por el fotómetro del fotógrafo). Otra concepción del brillo se hace con respecto al papel, que puede ser mate, semi-mate y brillante (Raydan, 2003).

La *Enciclopedia Focal de Fotografía* (1975) utiliza el término brillancia –lo que es en la matriz brillo- para designar la luminosidad, es decir, la intensidad de luz reflejada por una superficie “(=intensidad de la luz incidente por reflectividad de la superficie” (Enciclopedia Focal de la Fotografía, 1975, p. 148).

Sin embargo, el fin de esta categoría es conocer si en la foto se percibe la cantidad de luz que refleja una superficie puesto que forma parte de la interpretación

que realiza el fotógrafo al momento de disparar el obturador, llevando siempre una intención en el mensaje. Es por ello que, para efectos de la matriz, tanto en las fotografías en blanco y negro como en color, se utiliza los términos alto, medio, bajo para designar la cantidad de luz que refleja los objetos en la imagen fotográfica.

Dirección de la luz

Se busca con esta categoría ubicar por dónde entra la luz (su posición) que puede variar dependiendo de las condiciones de iluminación y el tratamiento que le da el fotógrafo. El esquema que se utiliza en la matriz es descrito por Carmelo Raydan (2003), que es utilizado tanto en el estudio como en exteriores –el caso de la fotografía documental-. Este esquema es el siguiente:

- Iluminación Frontal: la fuente de luz se halla a espaldas del fotógrafo y entra de frente al objeto fotografiado.
- Iluminación Semi-Lateral: la luz le llega al objeto fotografiado en forma diagonal, es decir, en torno a los 45 grados con relación a la línea imaginaria que se forma entre la cámara y el motivo retratado.
- Iluminación Lateral: la luz entra por los lados derecho o izquierdo del cuadro fotográfico, es decir, cuando la luz baña al sujeto de lado, en torno a los 90 grados con respecto a la línea imaginaria que se forma entre el motivo fotografiado y la cámara.
- Iluminación Semi-Contraluz: es una posición intermedia entre la iluminación lateral y el contraluz, es decir, la luz entra en torno a los 135 grados con relación a la línea imaginaria que se forma entre la cámara y el objeto fotografiado.
- Contraluz: la luz entra por detrás del objeto y le llega de frente al fotógrafo.
- Iluminación Cenital: la luz entra por la parte superior del cuadro fotográfico, la luz proviene directamente de arriba.

- Iluminación de Contrapicado: la luz entra por la parte inferior del cuadro fotográfico, proviene de abajo hacia arriba, en posición parcialmente contraria a la cenital.

Organización del Espacio

“Al componer una imagen ordenamos y reordenamos algunos elementos en el visor para lograr el efecto deseado” (Centeno y Gómez, 1992, p. 101).

Durante la edad media se entendió el fenómeno de la visión a través de la noción de la pirámide visual. La pirámide visual es una teoría que explica la concepción de la visión en extender un ángulo delimitado entre el ojo y el objeto mirado.

La noción de pirámide visual corresponde entonces a la extracción, por parte del pensamiento, de una porción del ángulo sólido formado por este cono, porción que tiene por base a un objeto o una zona restringida, hacia el centro del campo visual. (Aumont, 1992, p. 159).

La pirámide visual para la fotografía es el encuadre, ya que delimita el espacio que es capturado por el objetivo de la cámara.

Encuadrar es, pues, pasear sobre el mundo visual una pirámide visual imaginaria (y a veces fijarla). Todo encuadre establece una relación entre un ojo ficticio –del pintor, de la cámara cinematográfica o fotográfica- y un conjunto de objetos organizado en escena. (Aumont, 1992, p. 164).

Al encuadrar, se organiza los elementos dispuestos en el espacio. La organización combina una serie de unidades que entran en acción. Se le ha asignado los siguientes nombres que son utilizados en la matriz: orientación, tamaño, formato,

enfoque, perspectiva y composición. Todos ellos están íntimamente relacionados y la dependencia entre ellos forma a la imagen fotográfica.

Orientación

Tres dimensiones pueden fácilmente concebirse de modo intuitivo por referencia a nuestro cuerpo y a su posición en el espacio: la vertical, ya mencionada, es la dirección de la gravedad y de la posición de pie; una segunda dimensión, horizontal, sería la línea de los hombros, paralela al horizonte visual que hay ante nosotros; la tercera dimensión, finalmente, es la de profundidad, correspondiente al avance del cuerpo en el espacio. (Aumont, 1992, pp. 40-41).

En referencia a la descripción de Aumont sobre el individuo y a cómo se desenvuelve en su espacio físico, en el caso de la fotografía se toma las dos primeras dimensiones: vertical y horizontal como modos de estructurar y encarar la realidad. Para efectos de la matriz se utiliza las palabras horizontal y vertical como orientaciones del espacio fotográfico presentado.

Tamaño

La imagen, ahora es ya de repetirlo, es también y ante todo un objeto del mundo, dotado como los demás de características físicas que lo hacen perceptible. Entre estas características, una es especialmente importante en términos de dispositivo: el *tamaño* de la imagen. (Aumont, 1992, p. 147).

Ciertamente, una de las características de las imágenes y que influencia la lectura de la misma es el tamaño. Incluso cumple con unas funciones plásticas (Villafañe y Mínguez, 2002) entre ellas está la jerarquización de los elementos, el peso visual, la conceptualización de la distancia y la dimensión que proyecta el cuerpo representado, y el impacto visual.

Pero de las funciones plásticas enumeradas que se emplean en la fotografía es el impacto visual. Un tamaño pequeño implica que el espectador se acerque a la obra, intimide con ella mientras que una imagen grande marca una distancia al espectador y éste tome más tiempo en leer y asimilar cada zona; ya que según Aumont (1992) cuanto mayor sea la imagen el espectador se sentirá dominado o aplastado por ella.

“El formato expresa la proporción interna del cuadro y limita su espacio diferenciando el espacio plástico del físico.” (Villafañe y Mínguez, 2002, p. 153). “Tamaño de un libro con referencia particular a las proporciones de la longitud de los lados. También se aplica a las fotografías. La altura siempre se hace constar en primer término” (Enciclopedia Focal de la Fotografía, 1975, p. 641).

Tanto Villafañe como la *Enciclopedia Focal de Fotografía* señalan como formato el tamaño que ocupa la superficie de una obra artística. A efectos de la matriz, se maneja este término como tamaño de la copia del papel donde está impresa la fotografía, cuya proporción es medida el largo por ancho, en pulgadas.

Formato

El formato está relacionado con el tamaño del negativo y de la cámara. Fontcuberta (1990) enumera los diversos formatos para tres determinados tipos de cámara, términos que son utilizados en la matriz.

El pequeño formato son aquellas cámaras que utilizan negativos de 35mm (término usado en el cine) y el tamaño de los fotogramas son 24 x 36mm. Estas cámaras pueden ser de visor directo o reflex. Estas cámaras gozan de gran popularidad debido a la disponibilidad de accesorios y facilidad de adquisición. Las cámaras de medio formato llevan negativos 120 o 220 (de 6cm de ancho) cuyos

fotogramas miden entre 4.5 x 6cm, 6 x 6cm, 6 x 7cm y 6 x 9cm. Las ampliaciones de los negativos tienen mejor nitidez y textura. El gran formato utiliza placas rígidas que miden entre 9 x 12cm hasta 18 x 24cm requiere un manejo cuidadoso debido a la pesadez del equipo aunque proporciona una mejor calidad de la imagen.

Enfoque

Enfocar es la primera relación que se produce entre el sujeto y el fotógrafo. Es la búsqueda de la imagen ante el visor. Es ir descubriendo un entorno y una silueta frente al límite que bordea el cuadro de la cámara. (Gómez, 1991, p. 34).

El enfoque vincula directamente a la profundidad de campo y marca la distancia de los objetos dentro del campo visual. Aumont (1992) señala dos dimensiones de profundidad que ocurre en el ojo: el gradiente de textura y la perspectiva lineal. El primero la califica como el más importante para la aprehensión del espacio ya que describe la textura tanto en el papel de la imagen como los de la superficie representada por la misma. La segunda la define como “la proyección sobre un plano a partir de un punto” (Aumont, 1992, p. 43). Esto quiere decir que el objeto más pequeño en apariencia está más alejado que el más cercano al espectador.

Pero agrega que en la fotografía también se presentan los anteriores, añadiendo la iluminación y el criterio local como criterios para la profundidad. La iluminación genera sombras y tonos que dan la sensación de objetos cercanos y alejados. “Los objetos luminosos aparecen sistemáticamente más próximos; inversamente, aquellos cuyo color es semejante al del fondo tienden a aparecer más alejados” (Aumont, 1992, p. 44).

El criterio local lo determina la interposición de unos objetos que ocultan otros y aquellas porciones que estén más a la vista se consideran más cercanos mientras que el resto se les considera como parte del fondo. La analogía entre el

enfoque y el ojo viene del concepto de la atención central que plantea Aumont (1992), el cual el interés visual se concentra en un punto importante del espacio.

Para la *Enciclopedia Focal de la Fotografía* (1975) el enfoque está relacionado con la distancia que existe entre el objetivo de la cámara y la película. La imagen es nítida cuando la distancia entre estos elementos es correcta. Sin embargo, aclara *La Enciclopedia Focal de Fotografía*, esta distancia dependerá de la distancia focal del objetivo y la distancia al objeto, por tanto el ajuste de la cámara a esta distancia es lo que se denomina como enfoque.

Al entrar al ámbito de la fotografía, el enfoque determina la presencia de la profundidad de campo. El entorno es un espacio con profundidad pero al representarlo en una superficie, pierde su carácter tridimensional. Se habla de profundidad en la fotografía cuando todos los elementos que aparecen nítidos, incluso el más alejado. En la fotografía existen diversas maneras de lograr la profundidad de campo: a través del diafragma (al cerrar el diafragma aumenta la profundidad), la distancia focal del objetivo, la sensibilidad de la película (a menor sensibilidad, se puede cerrar el diafragma y se logra mayor profundidad).

Fontcuberta (1990) señala que una imagen está en foco cuando hay nitidez, esto es cuando cada objeto representado se visualiza claramente. Fuera de foco, por el contrario, es cuando hay un punto que queda borroso. Técnicamente el enfoque permite mover el objetivo en relación con el plano de la imagen para lograr el necesario grado de nitidez. Y se puede lograr el enfoque a través del diafragma (al cerrar el diafragma aumenta la profundidad y viceversa) y la distancia focal del objetivo.

El foco distingue qué es la figura y qué es el fondo (Fontcuberta, 1990). Figura y fondo es un principio de la Psicología de la Gestalt en el que cada componente del cuadro se encuentra separada una de otra a través de contornos; el que esté encerrado se denomina figura ya que tiene el carácter de objeto. Lo que lo rodea se llama fondo. Sin embargo, Aumont (1992) comparte la idea del constructivismo, el cual señala que la distinción figura/fondo es aprendida gracias a la cultura.

Por lo tanto, en la matriz se designa el enfoque aquellos elementos que se encuentran nítidos tomando en cuenta a qué distancia o profundidad de campo hay en el plano.

Perspectiva

La perspectiva es definida por el Diccionario Online de la Revista Fotocultura (2004) como la relación entre el tamaño y la forma de los objetos tridimensionales cuando son representados en espacios bidimensionales. Dondis (1980) también concuerda con esta definición y agrega que las fotografías yacen, como en cualquier otra representación bidimensional la ilusión del volumen. La perspectiva es el modo en que se captura la dimensión de los objetos.

Fontcuberta (1990) sugiere que el concepto de perspectiva es una convención cultural que impone reglas para representar datos visuales, con el fin de alcanzar la objetividad. Pone el ejemplo de la pintura y todas sus manifestaciones – desde el Renacimiento hasta la vanguardia- “han constituido códigos propios de representación que se corresponden con las restantes pautas de la vida social” (Fontcuberta, 1990, p. 88).

En vista de este discurso y tomando en cuenta la importancia de la perspectiva como parte de la construcción de un mensaje, se subdivide en: óptica, la ubicación del fotógrafo, el ángulo de toma y plano.

- Óptica

Una de las herramientas para capturar la dimensión es el lente de la cámara. “La lente tiene propiedades muy parecidas a las del ojo, y la simulación de la dimensión es una de sus capacidades principales. Pero existen diferencias importantes. El ojo tiene una amplia visión periférica de la que carece la cámara” (Dondis, 1980, p. 76).

Existen variedades de lentes: simples o compuestos, convergentes, divergentes. Pero el lente a estudiar tiene que ver con la distancia focal. Según Roberto Mata (2003) distancia focal es la separación que existe dentro de la cámara -entre el centro óptico del lente y la película- cuando el lente está enfocado al infinito.

Por esta limitación, la fotografía ha tratado de simular lo más exacto posible la perspectiva del ojo. Y por ello hay que mencionar el tipo de óptica –término que se utiliza en la matriz- de acuerdo a la distancia focal.

El lente normal es similar a la visión del ojo humano. Su ángulo de visión es de 45 a 50 grados. El teleobjetivo contrae el espacio para registrar un punto determinado y lejano al ojo. Posee menos de 50 grados en ángulo de visión y es útil para tomar fotografías a largas distancias. Los angulares agrandan el campo visual, su ángulo de visión es superior a los 70 grados.

- Ubicación del fotógrafo

Villafañe y Mínguez (2002) también señalan la importancia de la distancia entre el objeto y la cámara que determina la escala de los objetos. Sin embargo, para efectos de esta matriz se utiliza el término ubicación del fotógrafo para distinguir la posición (izquierda-derecha-centro) del fotógrafo ante el objeto. Esta información proporciona la manera en que aborda al motivo, lo involucrado que se encuentra y a la vez representa la manera que enfrenta su lenguaje fotográfico.

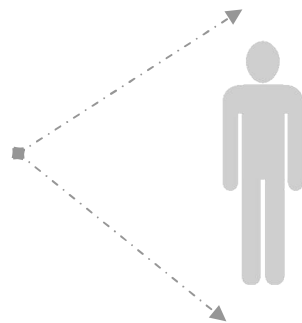
- Ángulo de toma

Muy vinculado a la ubicación está el ángulo de toma, definido por la *Enciclopedia Focal de Fotografía* (1975) como la forma tradicional de fotografiar cosas o personas apuntando la cámara hacia el sujeto desde un punto de mira al nivel de los ojos. Esto quiere decir que es a la altura que aborda el fotógrafo al motivo fotografiado. A veces se introducen intencionalmente una distorsión de las perspectivas, en las fotografías, para obtener efectos especiales, pero dependerá de la intención del fotógrafo. Según la enciclopedia, existen dos tipos de ángulos de toma: ángulo de toma elevado y la toma desde un ángulo bajo.

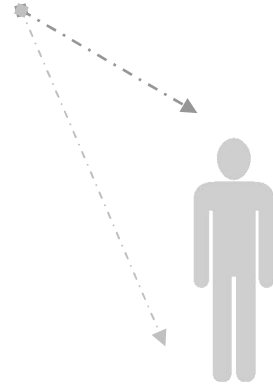
Para efectos de la matriz, se toma en el análisis los siguientes términos para ángulos de toma desarrollados por Raydan (2003) cuyos dibujos son diseñados por las investigadoras para la mejor comprensión de las divisiones de los ángulos de toma.

Los ángulos de toma son:

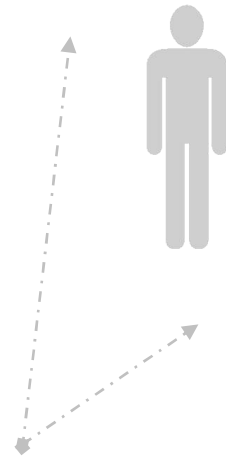
- Toma a Nivel: el fotógrafo tiene la cámara al mismo nivel del objeto tomado. Sirve para mostrar o describir algo de manera natural. (Raydan, 2003)



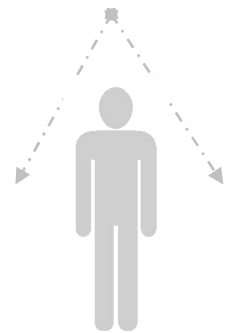
- Toma en Picado: el fotógrafo tiene la cámara en una posición más alta que el objeto, de arriba hacia abajo. Disminuye el tamaño del objeto y sugiere pequeñez o humillación. (Raydan, 2003).



- Toma en Contrapicado: el fotógrafo tiene la cámara en una posición más baja que el objeto, de abajo hacia arriba. El objeto queda más alto y sugiere enaltecimiento, importancia o poder. (Raydan, 2003)



- Toma en Cenital: el fotógrafo se ubica por encima del objeto, de arriba hacia abajo. Es el extremo posible de una toma en picado. Este término es utilizado con más frecuencia en el cine.



- Plano

La concepción pictórica se refería al plano como aquella que está íntimamente ligada al espacio bidimensional (Villafañe y Mínguez, 2002). Esto quiere decir que en el lienzo –el caso de la pintura- se proyecta la figura humana en diferentes tamaños. Para Carmelo Raydan (2003) el plano es el espacio que abarca el encuadre de toma, es decir, las distintas extensiones posibles dentro del espacio fotografiado.

En la televisión y en el cine se utiliza con más frecuencia este término que en la fotografía. Teniendo en cuenta este factor, se utiliza para la matriz la siguiente división de plano:

- Plano General: la figura humana en la escala es reducida ya que se utiliza para mostrar el entorno que se desenvuelve el hombre. En el cine también se menciona el Gran Plano General para mostrar el horizonte y el paisaje en su inmensidad, en que la figura humana poco se destaca. Villafañe y Mínguez (2002) lo llaman Plano General Largo.
- Plano de Conjunto: según Villafañe y Mínguez (2002) es plano de conjunto cuando entre la figura y los bordes de la imagen haya aire. Para Carmelo Raydan (2003) este plano cubre a un grupo de personas o a un espacio equivalente y este concepto es el que se utiliza en la matriz.
- Plano Entero: la medida del espacio va de pies a cabeza del cuerpo humano.
- Plano Tres Cuartos: ocupa desde las rodillas hasta la cabeza del individuo. Es llamado en el cine Plano Americano por su uso en las películas vaqueras.

- Plano Medio: va de la cintura a la cabeza de la figura humana. También se nombra como Plano Medio Corto cuando el corte se produce por debajo de los hombros.
- Primer Plano: se representa de cabeza a hombros de la persona. Se registra al Primerísimo Primer Plano, en el que sólo se incluye la cabeza del individuo. el primer plano representaba un objeto visto con lupa, o a través de un telescopio astronómico” (Aumont, 1992, p. 149)
- Plano de detalle: se refiere a la representación parcial de una parte específica del cuerpo humano. También le considera plano de detalle a la referencia de un objeto.

Composición

“La imagen se concibe en ella como campo de fuerzas; su visión, como un proceso activo de creación de relaciones, a menudo inestables o hábiles” (Aumont, 1992, p. 157).

La composición es el proceso por el cual el pintor maneja la materia del sujeto de que dispone dentro del espacio del cuadro, de manera que este exprese el objetivo propuesto (...) El fotógrafo puede hasta cierto punto añadir más o menos de la escena cambiando su punto de mira, pero finalmente hay que aceptar el contenido del espacio de la imagen tal como se encuentra. (Enciclopedia Focal de la Fotografía, 1975, p. 314).

Así es como la composición se define: el orden dado a los elementos que están en la imagen. La tensión y el ritmo intervienen como modos que enlazan la propuesta visual. Estos dos conceptos son asociados al equilibrio y el desequilibrio en la imagen.

Se tiende a relacionar la tensión con el desequilibrio en la composición. Villafañe y Mínguez (2002) considera un error esta idea por cuanto que el equilibrio

es el balance de cada uno de los elementos y uno de esos resultados es la tensión y el dinamismo. Al igual que conciben un error asegurar que el desequilibrar la composición atrae el dinamismo. Estos autores la definen como la fuerza y dirección ya que:

El valor de actividad plástica de la tensión, es decir, su fuerza visual, será directamente proporcional, en el caso de que ésta se produzca por una deformación: y su dirección, o mejor dicho, su sentido, que denominaremos *eje de tensión*, describirá la dirección y sentido del restablecimiento del estado natural del elemento deformado. (Villafañe y Mínguez, 2002, p. 137).

Por su parte, el ritmo al igual que la tensión, mantiene la relación entre cada elemento visual de la imagen, cuya clave es la proporción. Esta proporción se entiende en términos de igualdad de elementos fuertes y débiles, de intensidad, en número, en el espacio que ocupa.

Carmelo Raydan (2003) denomina ritmo a la repetición de una figura dentro de la escena. Complementa la idea al señalar las diferentes maneras de conseguir el ritmo: repetición de los objetos en un mismo plano (de un mismo tamaño), repetición de los objetos alejándose progresivamente, repetición de los objetos acercándose, repetición de los objetos distribuidos irregularmente en todo el espacio del encuadre y combinación de los anteriores.

Se ha formulado unas reglas o principios para organizar la composición. La primera de ellas proviene de la Escuela Psicológica de la Gestalt, que definió y desarrolló los principios relacionados con la percepción humana. Sus fundadores - Max Wertheimer, Kart Koffka y Wolfgang Köhler- sostuvieron que la percepción se basa en captar el conjunto como unidades de sentido, estructuradas en formas básicas.

La frase *el todo es más que las sumas de las partes* fue concebido en los principios de organización de la percepción, que se aplica a todos los elementos dentro del mundo visual, entre las cuales están:

- Proximidad: los elementos más cercanos se perciben como forma común, comparación con aquellos que estén más lejanos. Dondis (1980) especifica sobre esta ley que en la medida que estén más cercanos esos elementos, habrá más atracción entre ellos.
- Semejanza: aquellos elementos de igual forma o tamaño serán agrupados en conjunto. Puede ser por tamaño, textura o tono.
- Cierre: también llamada figura de serie trata de que existe la tendencia de completar aquellas figuras inacabadas.
- Destino o Dirección Común: los objetos que se desplazan en movimiento y al mismo tiempo son percibidos como una unidad.
- Pregnancia: el individuo organiza su espacio buscando la simplicidad, estabilidad de las formas.
- Figura y Fondo: cualquier campo visual puede dividirse en una figura y un fondo. La figura se distingue del fondo por características como: tamaño, forma, color, posición, entre otros.

Villafañe y Mínguez abordan la composición desde la visión pictorialista para especificar normas de la composición que permiten el orden icónico en la obra. Los divide en dos partes: la primera se relaciona con el espacio de la obra, cuyos criterios son: la heterogeneidad y marco espacial; la segunda, con los elementos morfológicos y las normas: estructura espacial de la imagen, peso visual y dirección visual.

La heterogeneidad trata de la ubicación de los elementos en la zona del cuadro, permitiendo un campo de fuerzas. Lo divide según la orientación: la vertical

en la que se aplica la Ley de los Tres Tercios: dividir el espacio en tres segmentos iguales, en el que el superior se produce el incremento del peso visual. Y la orientación horizontal, el peso visual se ubica en el lado derecho; el uso de líneas diagonales como recurso dinámico y mantiene la estabilidad de los pesos visuales; y la zona central ya que el objeto ocupa el centro de la imagen.

Cuando Villafañe y Mínguez (2002) se refieren al marco espacial, quieren decir el formato normativo –la superficie- que conlleve el equilibrio. Explica que el ovalado y el redondo no son posibles por cuanto que no lleva la división regular del espacio. También señala que el vertical dificulta la profundidad de campo

La estructura espacial de la imagen consiste en representar las figuras tridimensionales en espacios planos. La composición para estos autores busca la profundidad de campo, a través del peso visual. El peso visual es la interacción entre los objetos., cuyos factores claves son: ubicación, tamaño, forma, color, textura y el aislamiento. En cuanto a las direcciones visuales explican que esta norma tiene que ver con trayectorias internas de composición: vectores creados por los objetos representados, puntos de fuga, las miradas de los personajes y la dirección de lectura del espectador que le da significado a la obra.

Dondis (1980) señala la preferencia por el ángulo inferior izquierdo ya que maximiza la tensión visual, concentra el peso y atrae la atención del ojo. Agrega que se debe a la influencia por la costumbre occidental de lectura y escritura. Ocurre lo contrario con el ángulo superior derecho, que minimiza la tensión.

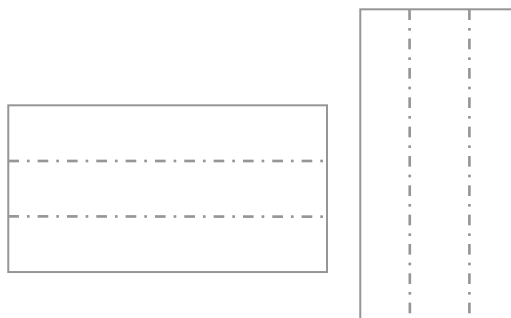
Carmelo Raydan (2003) elaboró un concepto vinculado a dos formas de generar significados en la composición. La primera la denomina armónica, por cuanto que las varias partes que integran la imagen se refuerzan unas a las otras, dando

concordancia y por lo tanto unidad en el mensaje que transmiten y pone el ejemplo del barco y el mar al fondo. La segunda la llama inarmónica ya que los distintos elementos son diferentes y contrapuestos, cada uno de ellos tiene su propio mensaje. Un ejemplo inarmónico es la autopista y carros estacionados en el hombrillo.

Y en cuanto a la estructura de la composición, Raydan (2003) menciona unos principios formales utilizados primero por los griegos y luego formalizados durante el Renacimiento. Uno de éstos lo llama *Regla de Oro* que contiene tres leyes de la composición: horizonte, mirada y de los tres tercios. Y el otro principio es la composición centrada.

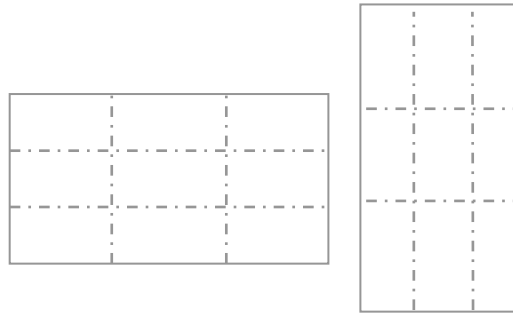
Existen unas reglas básicas planteadas por Carmelo Raydan (2003) que son utilizadas en esta matriz y que se nombran a continuación:

- Ley del horizonte: en el cuadro fotográfico se trazan dos líneas horizontales paralelas, dividiendo imaginariamente en tres partes de igual anchura. Se ubica al motivo fotográfico en las partes superior o inferior del cuadro. Regularmente se utiliza esta ley para componer paisajes con horizonte.



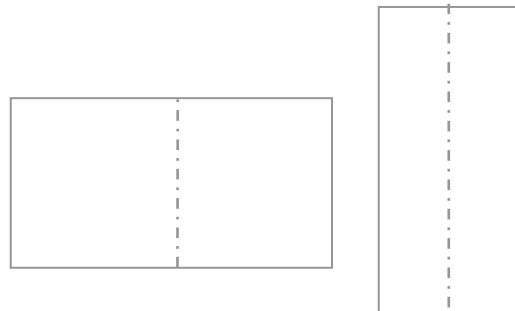
Esquema de composición según la Ley del Horizonte.

- Ley de la Mirada: la persona retratada debe de tener dentro del cuadro fotográfico un espacio libre hacia la dirección donde esté mirando. Existe una relación directamente proporcional entre el valor del espacio vacío y aquel que ocupa el sujeto.
- Ley de los Tercios: en el cuadro fotográfico se trazan imaginariamente dos líneas paralelas verticales y horizontales. Los cuatro puntos que se forman debido al cruce de las líneas se debe colocar el motivo a resaltar en la composición, ya que concentra la atención visual al igual que el cuadro central de estos puntos.



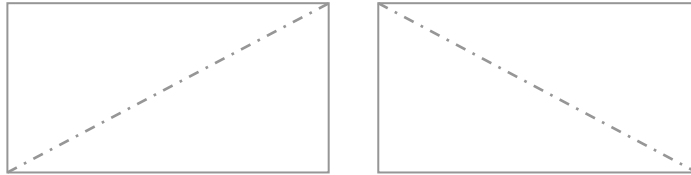
Esquema de composición según la Ley de los Tercios.

- Composición centrada: en la mitad del cuadro se traza imaginariamente una línea vertical y en ella se coloca el motivo a fotografiar.



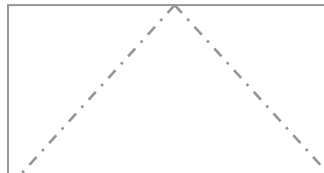
Esquema de composición centrada

- Diagonal: una línea diagonal que parte del vértice superior derecho del cuadro fotográfico hasta el vértice inferior izquierdo de la foto (o viceversa) equilibra el peso visual de los dos lados de la imagen.

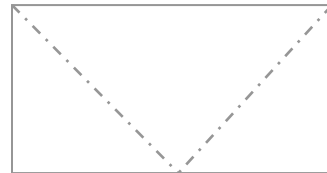


Esquema de composición diagonal

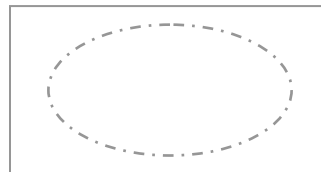
- Composición geométrica: en el cuadro fotográfico puede formarse una figura geométrica triangular, de triángulo invertido o circular. El triángulo que tiene como base la parte inferior del cuadro. El triángulo invertido, por el contrario, tiene como base la parte superior del cuadro y el circular los elementos dibujan una esfera. Suelen ubicarse en el centro de la foto.



Esquema de composición triangular



Esquema de composición de triángulo invertido



Esquema de composición circular

Estas reglas son las más básicas que se pueden identificar en la fotografía. Sin embargo depende también de la disposición e interpretación que haga el fotógrafo sobre los elementos en el espacio fotografiado, y que varía la descripción de la composición en la matriz.

Tema

En esta categoría abarca los aspectos temáticos de la imagen fotográfica, compuesto por Persona / Objeto, Contenido y Percepción de la Obra.

Persona / Objeto

La forma es uno de los elementos importantes en cualquier imagen, pues es configuración de la figura representada sobre un soporte. Este término fue concebido primero en la pintura para designar los límites de la figura (línea y volumen). “La principal característica en cuanto a su naturaleza representativa es que la forma supone una síntesis de todos los elementos del espacio de la imagen, los cuales muchas veces se encierran y se resumen en una forma figurativa” (Villafañe y Mínguez, 2002, p. 123).

Para captar la forma, Rodríguez García (1973) señala una serie de factores indispensables como son el contorno o límite del objeto, tamaño del objeto, distancia a que está situado del espectador y su agudeza visual. La agudeza visual quiere decir que somos capaces de reconocer un objeto independientemente de la posición y lugar ubicado. Para efectos de la matriz, en esta subcategoría se hace énfasis en lo que muestra la imagen fotográfica: personas u objetos. Y en objetos se incluye a animales, cosas y paisajes.

Contenido

En la matriz, el contenido es la descripción de lo visualizado en la imagen fotográfica.

Percepción

“Si la imagen contiene sentido, éste debe <<ser leído>> por su destinatario, por su espectador: es todo el problema de la interpretación de la imagen” (Aumont, 1992, pp. 264-265).

Todo acto comunicativo necesita de un emisor, de un mensaje y de un receptor. En esta categoría de la matriz se abarca al receptor, quien completa el ciclo comunicativo. La intención del fotógrafo se cumple cuando el espectador recibe y entiende el mensaje que acompaña a la fotografía y así se establece un vínculo entre ellos.

Quando capto una realidad exterior, cuando asimilo un objeto o lo que puede decir ese objeto, tomo conciencia de que mi entendimiento no ha dejado su peculiar posición interior para buscar ese mundo exterior que, como objeto que es, tiene realidad fuera de mi. Y, esos mismos objetos, tampoco han dejado su lugar para hacer acto de presencia en mi facultad intelectual. No obstante: constato que, una vez asimilado el mensaje percibido, la realidad que ahora poseo es similar a la realidad que se ha quedado fuera. (García Del Castillo, 1987, p. 20)

El Diccionario Online de la Real Academia Española (2004) define percepción como un conocimiento e idea y también como la sensación interior que produce la impresión material hecha a nuestros sentidos. Según Julián García Del Castillo (1987), Tomás de Aquino interpreta a la percepción como el proceso de entendimiento a través del cuál un estímulo (una imagen, por ejemplo) llega a ser

procesada y convertida en imagen inteligible -carente de materia- para luego ser interpretarla por la memoria, la razón y la imaginación.

Captar el mensaje exige al receptor entrar en contacto con el espacio de la imagen, manejar el código, descifrarlo y comprenderlo. El espectador se basa en experiencias previas y conocimientos aprendidos del entorno, en este caso del contacto con otras fotografías.

La percepción se completa y perfecciona, en un grado mayor o menor, con los conocimientos que se tienen de la experiencia anterior (...) la percepción de algo, como objeto o fenómeno determinado de la realidad, sería imposible sin el apoyo en la experiencia pasada. (Rodríguez García, 1973, p. 139).

Gombrich definió el papel del espectador como aquel que permite la existencia de la obra, una vez que la percibe. Aumont (1992) cita a Gombrich para definir el papel del espectador en tres niveles: no existe una mirada inocente, la ley del etc. y los esquemas perceptivos. El primero consiste en que cada individuo tiene un conocimiento previo del mundo y aprehendemos esas experiencias e imágenes para “comparar lo que esperamos con el mensaje que recibe nuestro aparato visual” (Aumont, 1992, p. 92).

La segunda se basa en que el espectador tiende a identificar cualquier objeto representado basándose en las imágenes mentales que posea y sean similares a dicho objeto. La tercera se relaciona con la anterior, puesto que para identificar los objetos utiliza unos esquemas perceptivos. Al observar la imagen, el espectador organiza su realidad y utiliza las imágenes anteriores similares ordenadas por esquemas en su mente. Lo último está relacionado con dos funciones que propuso sobre la imagen: el reconocimiento y la rememoración. El reconocimiento se basa en las imágenes

mentales que conserva la memoria para identificar lo que se encuentra en el entorno. La rememoración es la codificación del entorno, a través de esquemas de fácil uso.

Por otra parte, Barthes (1980) especifica que hay dos maneras de aprehender una fotografía: la que es realizada por el fotógrafo y aquella hecha por el espectador. Ambas se diferencian en que la primera el código manejado y la información es completamente intencional por lo que el espectador necesita codificarla mientras que en la segunda es subjetiva, no es codificada y el espectador se apropiará de lo que está allí, de lo real, con más facilidad.

Es por ello que, para que la fotografía documental atrape al espectador debe fascinar, herir, encantar y a la vez generar interés por leerla, es lo que denomina Barthes como el *punctum*. “El *punctum* de una fotografía es ese suceso que en ella me hiere (pero también me mortifica, me apuñala)”⁶ (Barthes, 1980, p. 47)

Asimismo, Rodríguez García (1973) hace una observación con respecto a la lectura de la imagen, que dependerá de a qué distancia esté la obra y el tamaño, puesto que en los dos el mensaje puede cambiar. Fontcuberta (1990) agrega un factor que influencia la lectura: la relación entre la fotografía y el contexto a la que se difunde.

Muy a pesar de que en la actualidad no se perciba las obras tomadas en el análisis al tamaño original que fueron copiadas para exposiciones o la copia hecha para la publicación, el mensaje sigue vigente. Y es esa la importancia de la percepción como subcategoría: conocer la interpretación del espectador frente a la fotografía, su aprehensión e interiorización del mensaje como el fin último del emisor.

⁶ Original en portugués: “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.

Autor y La Obra

En esta categoría se pretende hacer un acercamiento a la relación autor-obra, definido a través de:

Intención

Puedo dar a conocer lo que pienso. Mi posición de sujeto: me permite ser, a la vez, receptor. Mi posición de objeto: puedo ofrecer lo que pienso. Yo puedo arrojar frente al sujeto receptor un mensaje; un mensaje que puede ser mi persona, el fruto de mis pensamientos. (García Del Castillo, 1987, p. 20).

La Real Academia Española (Diccionario Online, 2004) define intención como la determinación de la voluntad ante cualquier acción. Esta voluntad y el acto de ofrecer el pensamiento definen a la intención, como lo mencionan Julián García Del Castillo (1987) y el Diccionario de la Real Academia Española.

Como cualquier acto comunicativo, la fotografía es el mensaje que el emisor –en este caso, el fotógrafo- difunde a un público. La intención es el motivo, interés y razón por la cuál el fotógrafo toma y desarrolla el tema del trabajo fotográfico. A través de la fotografía fijan una postura, actitudes, ideologías, valores y sentimientos con el tema que abordan.

Julián García Del Castillo (1987) explica que el emisor utiliza objetos del mundo externo para formar su código y así presentar su mensaje, acción que lo califica como premeditado. Premeditado porque lo escoge: decide el soporte, selecciona el tema y elige la manera de afrontarlo. La voluntad del fotógrafo prevalece. Aumont (1992) también comparte esa expresión cuando señala que una imagen lleva consigo una carga de significados que el fotógrafo intenta transmitir al espectador. Estos significados son los que se exponen en esta subcategoría

Particularidades

“La fotografía nos habla de la realidad, nos habla del fotógrafo y nos habla de sí misma” (Fontcuberta, 1990, p. 26).

Eisenstein, aunque se refiere a la imagen cinematográfica, señala que es producto de un lenguaje interior, personal proveniente del realizador. “La obra de arte resulta del ejercicio de una especie de lenguaje, y que el lenguaje cinematográfico, en particular, es más o menos comprensible como manifestación de un lenguaje interior, que no es sino otro nombre del pensamiento mismo” (Aumont, 1992, p. 99).

Hay ciertos códigos en el lenguaje de cualquier arte que pertenecen y definen al artista. En la fotografía, los recursos técnicos, composición y temática son utilizados de manera particular por el fotógrafo y que definen su lenguaje fotográfico y son los que se pretende definir en esta subcategoría.

3.3 Análisis

3.3.1 Fotógrafos Documentalistas

3.3.1.1 Luís Brito



Ficha técnica:

Autor: Luís Brito.

Serie: Los Desterrados.

Año: 1975-1976.

Soporte: Papel fotográfico en Fibra.

Obra: Sin Título

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia el blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, por las sombras de las caras causadas por la dirección de la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, en partes donde se refleja la luz como en zonas de los rostros de los sujetos.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación semi-contraluz: entra de lado por detrás de los sujetos principales.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Los dos sujetos en primer plano están enfocados. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Primer Plano. <p><u>Composición</u> El eje de miradas de los sujetos converge al sujeto del fondo que aparece desenfocado en el medio de los dos. Los rostros de los dos sujetos forman dos triángulos pegados, cuyo vértice en común es el rostro del fondo.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos señoras riéndose en la calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Dos señoras charlando en la calle.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Acercamiento a las personas, capturando expresiones y detalles de los rostros.</p>



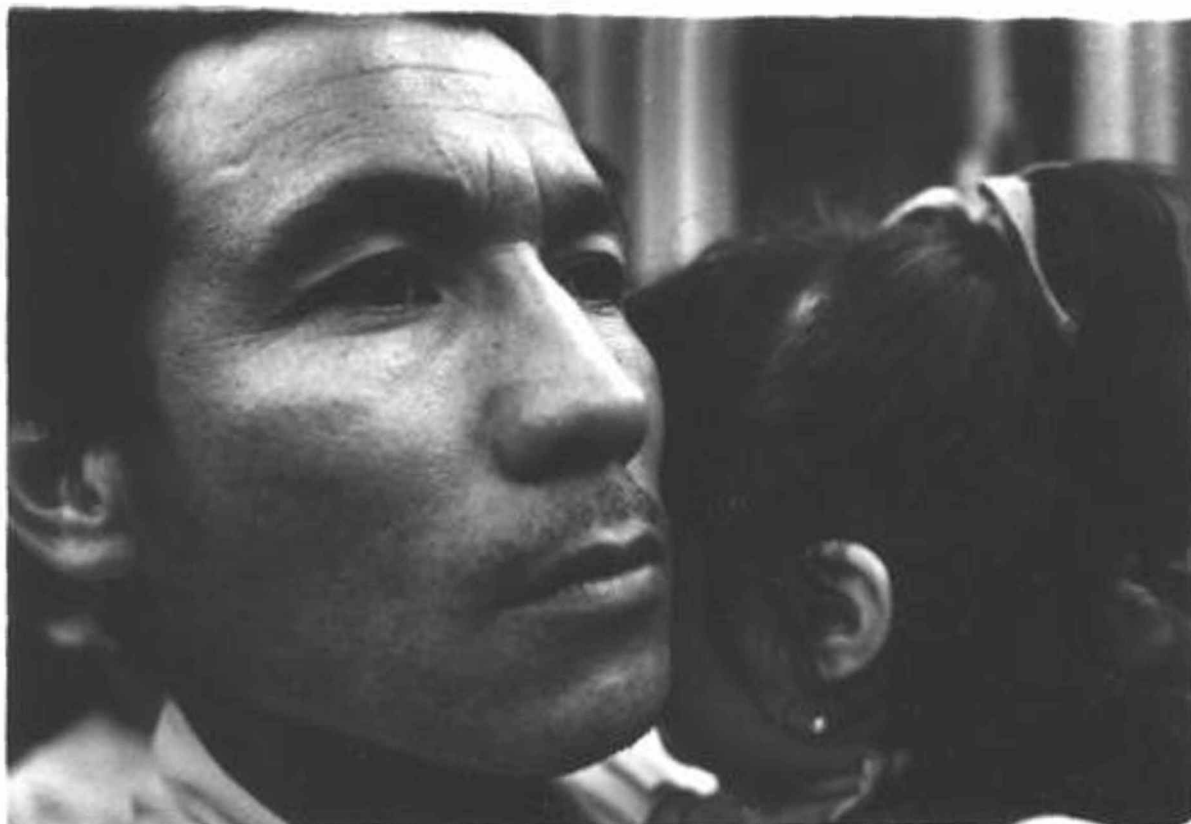
Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia el blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En zonas específicas como las velas y en el cielo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: entra la luz por arriba, del lado derecho de la fotografía.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Los sujetos en primer plano están enfocados. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> La mano con la vela se ubica en el centro de la división de dos líneas paralelas horizontales y verticales, concentrando la atención.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Gente en procesión.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Fervor en semana santa.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Acercamiento a las personas, capturando expresiones y detalles de los rostros.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Mantiene la escala de grises pero tiende al blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, como en las camisas de los hombres y en la pared.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto..</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano en Conjunto. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la foto en dos, balanceando los pesos (hombres en la fila y aquellos que cuidan la imagen). Esta línea parte del vértice superior izquierdo y culmina en el vértice inferior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Gente presenciando una imagen religiosa mientras unos hombres la custodian.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La religiosidad también tiene normas. (el que el hombre esté sujetando una persona para que no rompa la fila).</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Abre más el encuadre y muestra una multitud de personas.</p>



Ficha técnica:

Autor: Luís Brito.

Serie: Los Desterrados.

Año: 1975-1976.

Soporte: Papel fotográfico.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises, pero tiende hacia el blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. Concentrado en el rostro del hombre.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: la luz entra por la parte superior-derecho de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El rostro del sujeto está enfocado. El entorno, está fuera de foco.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Primer Plano. <p><u>Composición</u> Centrada. El sujeto ocupa el centro del espacio.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Un hombre está cargando a una niña.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La contemplación del hombre y su fe.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> La contemplación del hombre y su fe.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. En zonas específicas, como la pared.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: entra la luz de frente a los sujetos.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Los sujetos están enfocados. La reja en el primer plano está desenfocada.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> Las líneas que conforman la reja guían la mirada hacia los sujetos. La pared blanca dibuja una línea vertical que separa los dos espacios de la imagen: sujetos y la reja.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos individuos con vestuario del Nazareno entran a una iglesia.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La fervorosidad de los católicos venezolanos y la creencia del Nazareno en semana santa.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> La escala de grises es suave, no hay presencia de blancos y negros puros.</p>



Ficha técnica:

Autor: Luís Brito.

Serie: Los Desterrados.

Año: 1975-1976.

Soporte: Papel fotográfico.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia el blanco y negro..</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, como en el fondo y las piezas blancas del vestuario del sujeto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado derecho de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco se encuentra concentrado en el sujeto en el primer plano. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> El sujeto ocupa el centro del espacio y en forma triangular.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Niña vestida como la Virgen Dolorosa en una procesión.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La devoción en semana santa, como el vestirse como una virgen.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En zonas específicas como en la camisa de la señora y en varias partes del rostro y el fondo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: la luz entra por la parte superior-izquierda de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado la señora en el primer plano. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio-Corto. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la imagen, resaltando las manos de la persona. Esta línea parte del vértice inferior izquierdo y termina en el vértice superior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Señora rezando en medio de una procesión.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Devoción de los creyentes católicos venezolanos en semana santa.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Acercamiento a las personas, capturando expresiones y detalles de los rostros.</p>



Ficha técnica:

Autor: Luís Brito.

Serie: Los Desterrados.

Año: 1975-1976.

Soporte: Papel fotográfico.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises, aunque tiende a los blancos y negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Saturado en el cielo, que se diferencia del resto de la imagen fotográfica.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano en Conjunto. <p><u>Composición</u> La organización de los sujetos forma varias líneas verticales que ocupan toda la foto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Gente caminado en una procesión religiosa.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El fervor religioso en semana santa.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Abre más el encuadre y muestra una multitud de personas.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises, pero tiende hacia el blanco y negro..</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En zonas donde la luz entra como el rostro y camisas del sujeto, y las velas.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: entra la luz de frente al sujeto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea horizontal que bordea el soporte donde va la figura religiosa divide el espacio en dos, equilibrando los pesos (arriba imagen religiosa, abajo la persona)</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Hombre cargando una imagen de la Virgen Dolorosa en procesión.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La imagen de la Virgen como objeto de devoción.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Acercamiento a las personas, capturando expresiones y detalles de los rostros.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Se concentra en las camisas y detalles en blanco.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular.. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano en Conjunto. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal que parte del vértice superior izquierdo y termina en el vértice inferior derecho separa los pesos (cuerpos vs. rostros).</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Tres personas hablando con un sacerdote.</p> <p><u>Percepción de la obra</u> Muestra el otro lado de la religiosidad: la venta de estampillas como el comercio de la religión y la conversación entre el sacerdote y la gente fuera del templo.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa..</p> <p><u>Particularidades:</u> Abre más el encuadre y muestra varias personas.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises. Sin embargo tiende hacia el blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, en varias zonas como en los rostros de los sujetos.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El sujeto en primer plano está enfocado. Hay profundidad de campo y se percibe el entorno.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano en Conjunto. <p><u>Composición</u> Triangular. El objeto del fondo forma una figura triangular en el espacio fotográfico representado.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Un señor sostiene un objeto utilizado en las procesiones.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La devoción en semana santa.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:
Autor: Luís Brito.
Serie: Los Desterrados.
Año: 1975-1976.
Soporte: Papel fotográfico.
Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia el blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, se ubica en la bata del sacerdote y en la luz del local al fondo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal y semi-contraluz: entra la luz de frente y por detrás de los sujetos (iluminación de un local).</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Los sujetos en primer plano están enfocados. Hay profundidad de campo y se percibe el entorno.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la fotografía y equilibran los pesos, partiendo del vértice superior izquierdo y terminando en el vértice inferior derecho. Esta línea es guiada por la posición que ocupa los dos sujetos principales.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Mujer arrodillada y sacerdote rodeados de gente en una calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Devoción religiosa a pesar del ritmo del entorno.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar lo que ocurre en semana santa.</p> <p><u>Particularidades:</u> Devoción religiosa a pesar del ritmo del entorno.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1974

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela. Caracas 1978.

Obra: Clarines, Estado Anzoátegui.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida. Sin embargo, se observan puntos gruesos en varias zonas debido a la saturación de las entradas de luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal. Hay mayor contraste en el objeto más cercano en comparación al resto de la foto.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. Se centra en las entradas de luces (izquierda, parte superior e inferior de la fotografía).</p> <p><u>Dirección de la luz</u> La luz entra por tres puntos: lado izquierdo, puerta en la parte superior y en espacio parte inferior. Por lo tanto la iluminación es lateral, cenital y de contrapicado.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Si hay profundidad de campo y está enfocada pero el objeto más cercano no se distingue debido al contraluz.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular • <u>Ubicación del fotógrafo:</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Diferentes puntos de atención: puerta, niño, silueta del objeto. Varias líneas que salen de diferentes direcciones apuntan a la escalera.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Un niño desciende una escalera en el interior de una casa antigua y amplia.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Diferencia entre lo antiguo, la soledad y descuido de un ambiente y el niño que se desenvuelve en él.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del picado para mostrar el motivo.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1974

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: "Casiano" Clarines.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. Es uniforme, aunque se concentra en fondo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: la luz entra de frente al sujeto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El rostro del sujeto está enfocado, como punto de atención. El instrumento, a pesar de estar en primer plano al igual que el rostro, no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Primer Plano. <p><u>Composición</u> Línea de mirada hacia el espectador. El sujeto ocupa todo el espacio del encuadre.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Hombre mayor sujeta un violín.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Relación afectiva entre el sujeto y el objeto. El violín resume la vida de ese individuo.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Obsesión por el detalle definido.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1975

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Clarines, Estado Anzoátegui

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Toda la escala de grises está presente.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, en ciertas zonas como la puerta y en la manija. La luz se encuentra saturada porque, probablemente, fue tomada a una hora del día donde la iluminación es fuerte.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: la luz entra de frente al objeto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 5x7 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo se encuentra nítido, se observan detalles de la puerta.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Detalle. <p><u>Composición</u> Centrado el motivo de atención. Líneas verticales a lo largo de la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Detalle de la manijas de una puerta antigua.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Refleja el detalle de una manera de vivir de una época a través de la manija de la puerta.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Detalles minuciosos de cada objeto. Utilización de diferente tamaño de la fotografía para concentrar la atención.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1975

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Clarines, Estado Anzoátegui.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Tiende hacia los blancos y negros puros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Primer plano (lo que está delante de la ventana) tiene muchas sombras, debido al contraluz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en el centro de la imagen fotográfica.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Contraluz: La luz entra de frente al fotógrafo (a través de la ventana).</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Centrado en la ventana. Por profundidad de campo se puede detallar lo que se encuentra detrás de la ventana. El primer plano se encuentra a oscuras.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> El motivo de atención está centrado. Juego con las líneas de la reja de la ventana que divide los detalles del fondo.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Gente en la calle de un pueblo vista a través de una ventana.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La cotidianidad de un pueblo visto a través de una ventana.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de la ventana como una forma de ver un hecho Detalles de los personajes por detrás de la ventana.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1977

Soporte: Fotografía en publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Siquisique, Estado Lara.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se conserva toda la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado derecho.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Las líneas de las cruces y el chivo en la parte superior equilibran con el espacio vacío del suelo en la parte inferior de la fotografía.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Chivo en una montaña de piedras cerca de un cementerio</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La soledad, abandono y la muerte presente en el sitio.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Detalles de las piedras del suelo. La lectura del motivo que le da el fotógrafo al agacharse al ras del suelo para tomar la fotografía.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1974

Soporte: Fotografía en publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: "Comandante Ricardo Alfonso"
Clarines, Estado Anzoátegui.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida la fotografía.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal, sombras suaves.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, en zonas donde la luz cae directamente (pared, cuadro, suelo).</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el motivo de la foto se encuentra enfocado. Hay profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General <p><u>Composición</u> En el centro se encuentra un cuadro, delante de la puerta. Triángulo invertido cuyos vértices son la puerta, el cuadro y la cruz que cuelga en la pared.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Fachada de una casa con la puerta cerrada y una cruz que cuelga en la pared. Delante de la fachada yace un cuadro.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Transmite la tradición de un pueblo. Se intuye una relación de la cruz, el cuadro y la casa gracias al juego de los elementos.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Juega con los elementos del entorno (cruz en la pared y cruz pintada en el cuadro).</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1975

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Clarines, Estado Anzoátegui.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Toda la escala de grises está presente pero hay extremos de blanco y negro en ciertas zonas.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida. No obstante, hay puntos gruesos producto de la saturación de luz en áreas donde no llega ésta.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Sombras fuertes en donde no llega la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en puntos específicos de la luz ya que es en el interior de la casa.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal y lateral: La luz entra de frente y por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo se encuentra nítido, incluso la profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano general. <p><u>Composición</u> Dos líneas verticales de los objetos se balancean con las horizontales de las que vienen del techo, puerta y estantes.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Interior de una casa abandonada.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La ausencia como parte de los pueblos de Venezuela.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Detalles de cada objeto. Manera original de afrontar el hecho fotográfico.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1976

Soporte: Fotografía en publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Paraguaná, Estado Falcón.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro</p> <p><u>Tono</u> Toda la escala de grises está presente.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Sombras y manchas en la pared vs. Saturación en el lado izquierdo de la foto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. En la izquierda y en detalles blancos del muro.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 10x20 pulgadas</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco está en la ventana de la casa por donde se asoma el sujeto. Hay profundidad de campo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del derecho, cerca de la casa. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Línea diagonal parte de la parte inferior y parte superior derecha de la casa y convergen en la línea del horizonte del paisaje</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Niña asomada en una ventana de una casa y mira hacia el paisaje</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Lo antiguo, la soledad y el descuido conviven con sus habitantes</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manera original de mirar el hecho. Detalles del muro de la casa.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1976

Soporte: Fotografía en Publicación.
Ediciones del Ministerio de Relaciones
Exteriores de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Paraguaná, Estado Falcón.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida. Sin embargo, se observan puntos gruesos en varias zonas debido a la luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Se centra en la nariz de la niña.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 10x9 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Los sujetos principales están enfocados. No hay profundidad de campo porque la pared delimita el fondo. Parte izquierda de la pared está poco enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> Los sujetos están centrados y forman un triángulo partiendo de los vértices inferiores de la foto hasta llegar al rostro de la niña.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas</p> <p><u>Contenido:</u> Dos niños abrazándose.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La ingenuidad e inocencia de los niños frente a lo que los rodea.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del tamaño de la foto para mostrar el hecho.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1977

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Araya, Estado Sucre.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo porque hay sombras a causa del contraluz.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, se concentra más en la flor que está en primer plano.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> La flor que se encuentra en primer plano está enfocada. Hay profundidad de campo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo está al ras del suelo, del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Línea diagonal que parte del vértice superior derecho llega al vértice inferior izquierdo de la foto, dando equilibrio a la imagen fotográfica (cruces vs. flor blanca).</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Una flor en el suelo y el cementerio por detrás de ella.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La muerte, soledad, ambiente lúgubre que envuelve los pueblos de Venezuela.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Detalle de la flor.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1976

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Santa María de Ipire, Estado Guárico

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Es uniforme. Puntos resaltantes de luz en velas y ventana.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz llega por la ventana (lado izquierdo) y por las velas (lado derecho).</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El primer plano está desenfocado. El sujeto al fondo, por ser el motivo de atención está enfocado. Por lo tanto hay profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Línea diagonal que parte del vértice superior derecho llega al vértice inferior izquierdo de la foto, dando equilibrio a la imagen fotográfica (sujeto vs. velas y flores que está desenfocado)</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Altar en el interior de una casa y el hombre está colocando velas.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La humildad de las casas pueblerinas. Ritos y creencias populares.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Primera vez que desenfoca el primer plano.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ricardo Armas

Serie: Venezuela.

Año: 1974

Soporte: Fotografía en Publicación.

Ediciones del Ministerio de Relaciones Exteriores
de Venezuela, Caracas 1978.

Obra: Valera, Estado Trujillo.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal. Pocas sombras.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en la parte superior de las imágenes.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 8x10 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el motivo está enfocado. No hay profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Detalle. <p><u>Composición</u> Líneas de los cuadrados y de la mesa de manera horizontal y dos estatuillas de manera perpendicular, contrarrestando peso en la fotografía.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos estatuillas de José Gregorio Hernández y en el fondo oraciones de santos.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Transmitir la creencia de un pueblo.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el abandono de los diferentes pueblos de Venezuela y su gente.</p> <p><u>Particularidades:</u> Detalles minuciosos de cada objeto.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, es uniforme.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 5x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> El motivo de la foto (la pared rayada) ocupa toda la foto. Las dos líneas horizontales que dan la acera y el borde de la pared enmarcan la imagen fotográfica. Las dos circunferencias en la parte superior dibujan con el letrero un triángulo invertido.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un letrero con pintura sobre una pared en una calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Ironía entre el mensaje y la pared.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, sólo en zonas específicas como en los diseños de las paredes.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: la luz entra de frente a los sujetos.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x7 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco se encuentra concentrado en todo el motivo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Composición centrada: los sujetos están en la mitad del espacio. Las imágenes de las paredes equilibran los pesos que generan los dos sujetos en el centro de la foto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos sujetos frente a un local.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Presencia de personas en la foto.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Contraste entre letrero, los sujetos y lo que pudiesen vender dentro del local.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo por las sombras causadas por la dirección de la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, la luz incide directamente en el letrero, la grama del primer plano y las ramas del fondo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x7 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El letrero en primer plano está enfocado. Hay profundidad de campo, pues se distingue las ramas al fondo pero no están enfocados.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Ley de los Tres Tercios: el letrero ocupa los puntos izquierdos del cruce de las dos líneas horizontales y verticales. Equilibrio del peso visual: letreros ubicados del lado izquierdo vs. matas en el lado derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Letrero en pintura de madera sobre una casa de campo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Escritos populares sin importar la ortografía ni donde son colocados.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

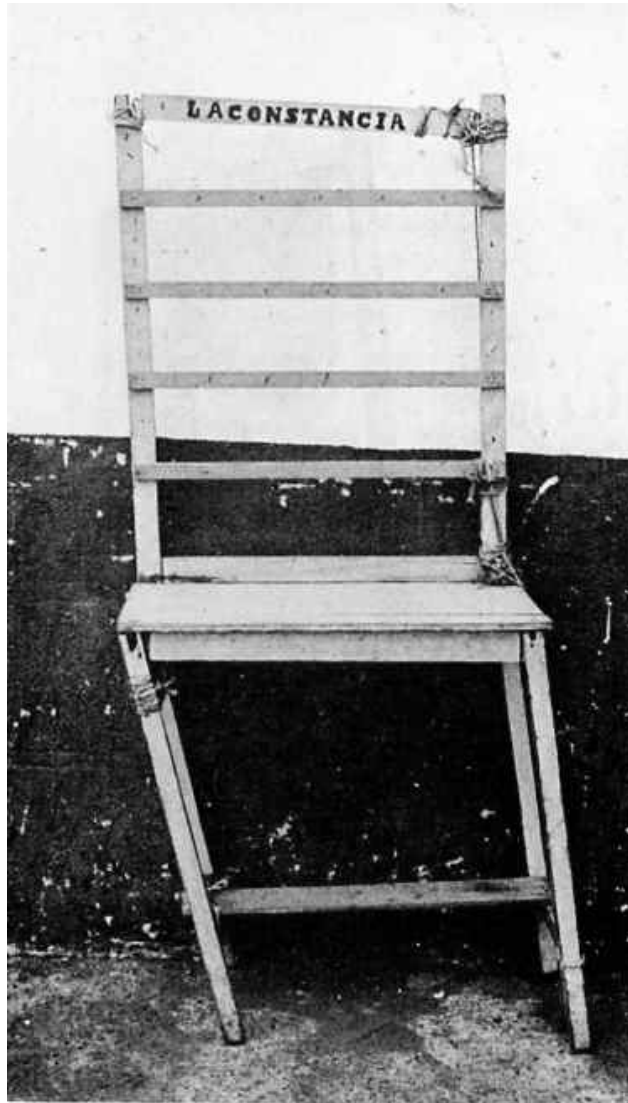
Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises, aunque por el alto contraste tiende a negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, se concentra en el letrero.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: entra la luz de frente al letrero.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 3x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Conjunto. <p><u>Composición</u> El palo que está en el centro de la imagen dibuja una línea vertical que divide la foto en dos lados: los niños en el izquierdo y el letrero en el derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un cartel de inyecciones sobre una cerca mientras dos niños están al lado.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Ironía entre el contenido del letrero y el entorno antihigiénico.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven

Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.

Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Muy poca la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. Es uniforme.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: entra la luz de frente al objeto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x4 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Centrada. El objeto ocupa el centro del espacio.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Una silla torcida sobre el suelo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La silla remendada y torcida contrasta con el mensaje escrita en ella (ironía).</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> La silla remendada y torcida contrasta con el mensaje escrita en ella (ironía).</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías

Letreros Que Se Ven

Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.

Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises. Sin embargo tiende hacia los negros</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo. En ciertas zonas de la foto está grueso, quizás se deba a la ausencia de luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, sobre todo el reflejo del espejo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El reflejo del espejo está enfocado - segundo plano- Sin embargo, el primer está desenfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Centrada. El objeto ocupa todo el centro del espacio. Ley de la mirada (sujeto mira al lado izquierdo que está fuera de la foto).</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un peso con un espejo y una nota pegada en ella refleja a un policía.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El policía reflejado en el espejo y el papel pegado en ella induce un mensaje irónico.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Incluye a una persona en la fotografía. Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas

(1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Mantiene la escala de grises pero tiende al blanco y negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Las sombras son fuertes.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Donde incide la luz como en la reja.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> En el primer plano –el letrero- se encuentra enfocado Hay profundidad de campo, pero por la falta de luz del fondo no se distingue.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente macro. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Detalle. <p><u>Composición</u> Tres líneas verticales marcan la foto. La baranda dibuja una línea diagonal (del inferior izquierdo al superior derecho) que divide la foto para capturar la atención en el letrero –del lado derecho-.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Letrero –rayado en una reja- de una vivienda.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Registrar el sentir del pueblo a través de los letreros.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Cercanía con el motivo, que captura detalles. Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises sobre todo a los grises claros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la fotografía.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Detalle. <p><u>Composición</u> Centrada. El objeto ocupa el centro y a lo largo del espacio para capturar la atención.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Puerta trancada y un letrero (escrito en pintura por encima de la puerta) que dice “No”.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Redundancia de la prohibición del letrero y el candado de la puerta.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, es uniforme, en la pared hay poco brillo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital –lateral: entra la luz por la parte superior-izquierda de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 5x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Gracias a la profundidad de campo se percibe todo el motivo enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo:</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Dos líneas horizontales que parten de los bordes de la pared guían el punto de fuga y encierra el texto del graffiti.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un graffiti sobre la pared en la cale.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El pensamiento popular manifestado en las calles por medio del graffiti.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> El pensamiento popular manifestado en las calles por medio del graffiti.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven

Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.

Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> No es fino, por la ausencia de luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. En zonas donde la luz entra – lado izquierdo de la foto-.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: Entra la luz por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x4 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El segundo plano –la pared- está enfocado. El sujeto se está desplazando y por eso no está nítido.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> El letrero ocupa el centro del espacio y el sujeto está al final del mismo para darle sentido con el mensaje del letrero.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Cartel de una peluquería en un pasillo mientras cruza una persona.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Redundancia entre el texto del letrero y los dibujos del mismo.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Involucra persona en la fotografía. Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En zonas específicas como el cielo, letrero y la tierra.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la foto, que parte del vértice inferior izquierdo al vértice superior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Cartel y venta de matas en la carretera.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Ironía entre el texto del letrero y el entorno.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>



Ficha técnica:

Autor: Alexis Pérez-Luna

Serie: Fotografías Letreros Que Se Ven
Colectivo con El Grupo

Año: 1978

Soporte: Fotografías en Publicación.
Editorial Ateneo De Caracas (1979) Caracas.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises, aunque tiende a los blancos y negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En ciertas zonas donde cae la luz como en la pared y en el letrero.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación frontal: entra la luz de frente a la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 5x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado todo el contenido de la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente angular. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> El fotógrafo se encuentra ubicado del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve contrapicado. • <u>Plano:</u> Plano de Detalle. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la foto en dos, que parte del vértice superior derecho y termina en el vértice inferior izquierdo. El letrero principal guía la lectura de la imagen al lado izquierdo.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Letrero de una zurcidora colgada en una puerta.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Redundancia en mensaje del letrero que cuelga de la puerta, las flechas y el timbre.</p>	<p><u>Intención:</u> Mostrar el sentir popular a través de los letreros, con sentido del humor.</p> <p><u>Particularidades:</u> Relación entre el texto y el entorno en que se desenvuelve.</p>

En los análisis de las matrices de las doce fotos de Alexis Pérez-Luna en Letreros Que Se Ven, Colectivo con El Grupo; se obtuvieron los siguientes resultados:

- Fotografía documental de crítica social: mensajes contenidos en letreros y graffittis en las paredes. La crítica lo hace mediante la ironía de los mensajes de los letreros y lo que yace alrededor de ellos.
- Predominio de los objetos en su entorno. Espacios vacíos, poca presencia de las personas.
- Alternancia del uso de los planos generales y de detalle.
- Trabaja en Blanco y Negro.
- Formato: pequeño -35mm-.
- Trabaja con luz natural.
- Grano fino de la película.
- Conserva la escala de grises.
- En sus fotos, el ángulo de toma es toma de nivel.
- Usualmente el contraste es normal en las fotografía.
- La mayoría de sus fotos son de orientación horizontal.
- Uso predominante de la óptica angular.
- Sus fotos no llevan título.

3.3.2 Fotógrafas Documentalistas

3.3.2.1 Thea Segall



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: Casabe I

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definida la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Las sombras producidas por la dirección de la luz</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. En zonas específicas donde incide la luz como en el casabe y en la parte superior de la foto (afuera de la choza)</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Contraluz: entra la luz por detrás del sujeto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Lo más cercano se encuentra enfocado –la anciana y la harina para el casabe-. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está nítido.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Conjunto. <p><u>Composición</u> Se forma un triángulo invertido cuyos vértices son: la cabeza de la mujer indígena, el plato del casabe y el palo de la choza. Equilibrio de pesos entre la figura oscura de la mujer indígena y los platos de harina de casabe blancos.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos</p> <p><u>Contenido:</u> Mujer indígena está preparando el casabe.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Registro de una tradición indígena: el casabe.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo de la luz.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

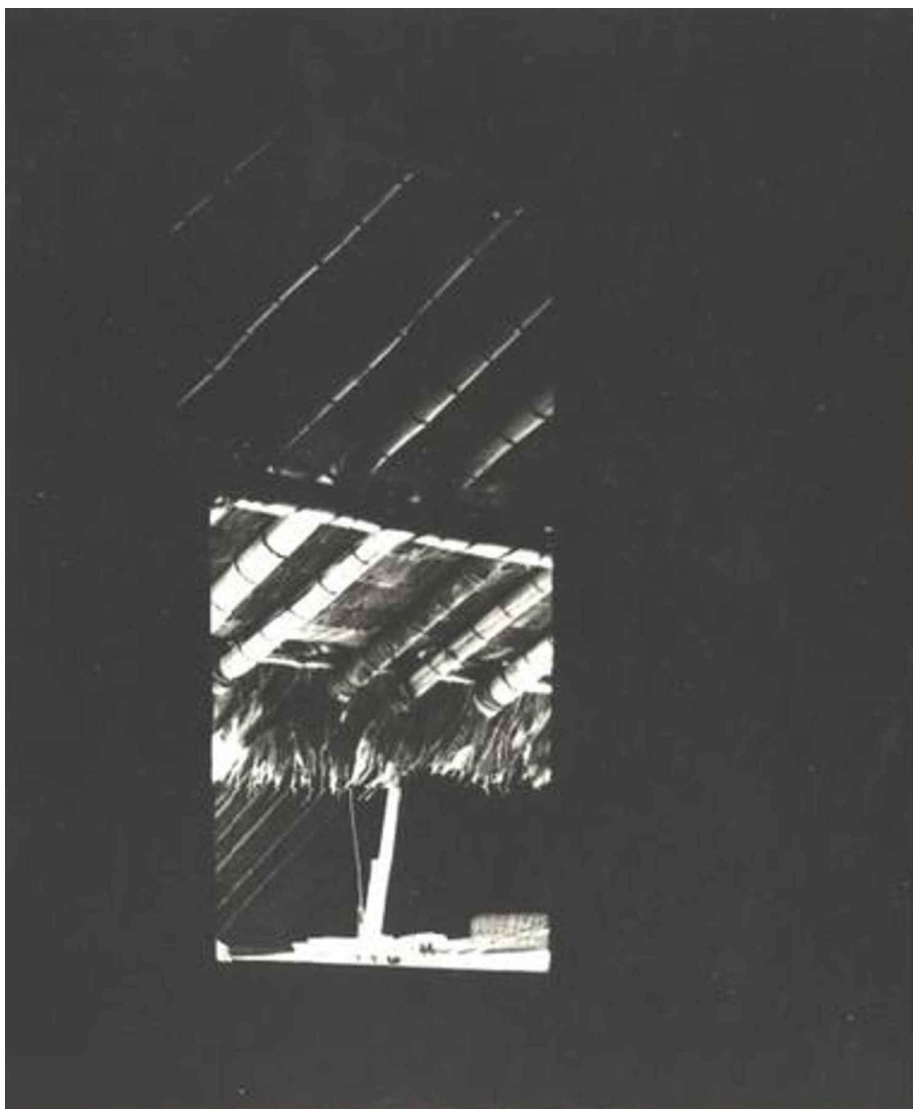
Serie: Fotografías MBA Caracas.

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición. MBA.

Obra: Cielo Atormentado.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises, aunque por el alto contraste tiende a negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto debido a la poca luz que hay y a que el registro se efectuó a contraluz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, concentrado por donde la luz se asoma entre las nubes (arriba y a la izquierda de la foto).</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Contraluz: entra la luz por entre las nubes, de frente a la fotógrafa.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Hay profundidad de campo y se encuentra enfocado. Por el contraste no se percibe los detalles del fondo pero si la silueta de los árboles en la tierra.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo:</u> la fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve contrapicado. • <u>Plano:</u> Gran Plano General. <p><u>Composición</u> Ley del Horizonte. La línea del horizonte está en la parte inferior de la foto y hay espacio en la parte superior –cielo- que equilibran el peso y atrae la atención hacia el motivo.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Cielo muy nublado cubre la selva.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Inmensidad de la selva y su clima.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Muy buena composición tomando el motivo como punto de partida.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de
Exposición.

Obra: Desde el Chinchorro

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises. Sin embargo, por el alto contraste tiende hacia los negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, originado por la diferencia entre la entrada de luz y la sombra que produce alrededor de la ventana.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado por donde entra la luz (ventana).</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Contraluz: entra la luz por la ventana, en el centro de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> La ventana que se encuentra en segundo plano está enfocada, gracias a la profundidad de campo. Por el contraste, el primer plano se pierde.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra del lado izquierdo y –posiblemente- recostada en el chinchorro. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> En la ventana ocupa el centro de la foto. Como el primer plano, por el contraste está en negro, concentra la atención hacia la ventana.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Vivienda indígena vista desde el interior de la choza.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Vivienda indígena.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo del contraluz. Uso del chinchorro como una manera de capturar el motivo.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: El Río es un Camino que Anda

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises, y hay ciertas zonas de la foto que, por el contraste, tiende hacia los blancos.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Por la hora que fue tomada la fotografía, la luz es fuerte y genera sombras bajo la curiara.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Recae sobre los objetos que están sobre la curiara, derivado a la alta luminosidad de la hora del día.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado izquierdo de la fotografía.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 6x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El enfoque está concentrado en el sujeto que se encuentra del lado derecho, sobre la curiara. Hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está en foco.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Conjunto. <p><u>Composición</u> El motivo ocupa todo el centro y a lo largo del espacio.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos</p> <p><u>Contenido:</u> Mujer indígena está remando una curiara.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La rutina en la vida indígena.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: El Rito de la Curiara.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises. Sin embargo, tiende hacia los negros extremos.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Sombras muy oscuras al fondo por la entrada de luz sobre la curiara.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Se concentra en el humo que sale de la curiara.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra por la parte superior de la foto, entre el follaje de los árboles.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Logrado por la profundidad de campo. Lo que se encuentra más cercano, en primer plano (follaje) está desenfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> El sujeto se encuentra en el centro de la división de dos líneas imaginarias horizontales y verticales, concentrando la atención hacia el centro del espacio. Equilibrio en la composición: vacío en el lado izquierdo y peso de follajes oscuros en el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> 3 indígenas están fabricando una curiara.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La tradición del trabajo de los indígenas.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> El manejo de la luz que crea una atmósfera particular en la imagen fotográfica.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de
Exposición.

Obra: Figura en la Sombra.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia los negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto generado por las sombras producidas por la dirección de la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Se intensifica en ciertas zonas como el follaje, cara, cuerpo y parte izquierda de la foto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto, a través del follaje.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco está en el sujeto en primer plano. No hay profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> El sujeto está del lado derecho y compensa el peso que hay con el lado izquierdo que se encuentra vacío. Línea diagonal divide la foto y parte del vértice superior izquierda y termina en el vértice inferior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Niño indígena en la selva.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La interacción del niño con la naturaleza.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo de la luz.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de
Exposición.

Obra: Ídolo Precolombino.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia los grises oscuros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo. Más que todo causado por el entorno (presencia de maderas y ropas oscuras).</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, pues se da en ciertas zonas por la incidencia de la luz en la cara y en los objetos a lo lejos del sujeto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco se encuentra concentrado en el sujeto. Poca profundidad de campo porque el encuadre es cerrado y está desenfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano Entero. <p><u>Composición</u> El sujeto está en el centro de la foto y su pose da la forma de arco.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Mujer anciana está descansando dentro de la choza.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Respeto y tranquilidad de los ancianos. Representación de la sabiduría de la vida.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo de la luz que se observa todas las figuras, aún las más oscuras.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: Ingenuidad Centenaria.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. En zonas donde la luz incide directamente como en el rostro del niño y en el tronco del árbol.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: entra la luz por la parte superior derecha de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 6x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El sujeto en primer plano está enfocado. El sujeto está enfocado. Si hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está en foco.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa está agachada y en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> El sujeto ocupa el centro del espacio y le da una forma triangular cuyos vértices parten del tronco (sus dos extremos) y que termina en la cabeza del sujeto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Niño indígena en la selva.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La ternura e inocencia del niño frente a su ambiente.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo de la luz y composición.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: La Voluntad del Músculo.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises, pero tiende hacia los negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto generado por las sombras y la entrada de la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Se concentra la luz en los cuerpos y en la curiara.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho, por los árboles.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 6x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El primer plano (la curiara y dos indígenas) están enfocados.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Conjunto. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la foto, siguiendo la dirección de la curiara. Esta línea parte del vértice inferior izquierdo de la foto y termina en el vértice superior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Indígenas arrastrando la curiara.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Tradición del trabajo indígena: la fabricación de la curiara.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manejo de la luz.</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: Luz y Movimiento.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Muy poca la escala de grises, ya que tiende hacia los negros y blancos puros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. Sombras marcadas entre el entorno y la entrada de luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto y concentrado en espalda y pierna de los sujetos.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El sujeto y la planta que están en primer plano se encuentran enfocados. Hay poca profundidad de campo.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano de Conjunto. <p><u>Composición</u> El primer plano, esto es: la planta, ubicada del lado izquierdo y el sujeto en el lado derecho dividen de manera vertical la imagen en dos. El negro de la planta y el blanco del sujeto separan y a la vez balancea los pesos de las imágenes.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Indígenas arrastran un árbol en medio de la selva.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Tradicción del trabajo indígena.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Buen manejo de la luz que genera dramatismo. Blancos y negros puros recrean una atmósfera</p>



Ficha técnica:

Autor: Thea Segall

Serie: Fotografías MBA Caracas

Año: 1978

Soporte: Fotografías en catálogo de Exposición.

Obra: Madre Piaroa.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. En ciertas zonas donde cae la luz como en el cuerpo y en la cara del sujeto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado izquierdo de la foto</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x5 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Sujeto en primer plano está enfocado. Aunque si hay profundidad de campo, éste permanece desenfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano Americano. <p><u>Composición</u> Centrada. El sujeto ocupa el centro del espacio.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Madre indígena carga a su hijo en la espalda mientras se desplaza por la selva.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Madre cuidando a su hijo en todo momento.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de diferente tamaño de la fotografía para concentrar la atención.</p>



Ficha técnica:
Autor: Thea Segall
Serie: Fotografías MBA Caracas
Año: 1978
Soporte: Fotografías en catálogo de
Exposición.
Obra: Maquinitare

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo: es uniforme en toda la fotografía.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: la luz entra por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x7 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Medio-6x6 cm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Está enfocado el segundo plano –el objeto-. El sujeto está desenfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve picado. • <u>Plano:</u> Plano Medio-Corto. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal separa al sujeto del objeto. Parte del vértice superior izquierdo y llega al vértice inferior derecho. El hecho de que el objeto esté enfocado y la persona no también crean equilibrio en la imagen y concentra la atención del espectador.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Indígena está trabajando en la elaboración del maqunitare.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Tradición del trabajo indígena.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro de la vida de los indígenas.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de diferente tamaño de la fotografía para concentrar la atención.</p>

En los análisis de las matrices de 12 fotos del catálogo de la exposición Thea Segall/ Fotografías, se obtuvieron los siguientes resultados:

- Fotografía documental de tipo antropológico: registro del modo de vida y costumbres de una étnica indígena venezolana.
- Uso de los altos contrastes.
- Manejo del contraluz.
- Tonos que tiende hacia los extremos (blanco y negro). Probablemente se deba a una intención de la fotógrafa (dramatismo) y a las condiciones de luz presentes en el entorno.
- Trabaja en Blanco y Negro.
- Formato: 6x6 cm.
- Trabaja con luz natural.
- Grano fino de la película.
- La fotografía es pensada: manejo de la composición. Mayor uso de la diagonal y composición centrada.
- Variación del tamaño de las obras.
- Los títulos de las fotografías son metáforas, sin expresar explícitamente el contenido de ella.
- En la fotografía se muestra la interacción entre objetos y personas como parte de ese registro antropológico. En las personas retrata, la mayoría de las veces, a mujeres y niños. Se infiere que la fotógrafa desea resaltar el papel de la mujer en el desarrollo de la comunidad indígena.
- Nitidez en la imagen fotográfica. Detalles en cada uno de los elementos mostrados.
- La mayoría de las fotos son de orientación horizontal.
- La fotógrafa tiende en la mayoría de los casos a ubicarse de frente y a nivel de los sujetos.
- Los planos que utiliza son variados: general, medio y de detalle.
- Uso de óptica normal.

3.3.2.2 Bárbara Brandli



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.
Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: El Cabeza de Casa.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Color.</p> <p><u>Tono</u> Cálidos como los colores ocres, naranja. Pocos azules.</p> <p><u>Grano de la película:</u> El grano es fino.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto debido a las sombras muy oscuras generadas por las diversas entradas de luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en el haz de luz solar proyectada desde la ventana hacia el interior de la casa.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral, cenital y de contrapicado: la luz entra de dos maneras. Por la parte superior y del lado izquierdo (luz solar) y por la parte inferior (puede ser una vela o lámpara de gasolina).</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El foco se encuentra en toda la foto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotografía se encuentra ubicada del lado izquierdo, dentro del interior de la casa. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Dos líneas diagonales parten del vértice superior izquierdo y llegan al vértice inferior derecho (a través del haz de luz). Entre ellas –imaginariamente- una línea diagonal divide la foto en dos: el vacío del hogar (la parte inferior) y las personas (parte superior).</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Interior de una casa rural de los Páramos en la que están dos niños y una anciana.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La sencillez y austeridad del interior de la casa del Páramo Andino Venezolano.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Logra que quede fijada en la foto la proyección del haz de luz.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.
Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: El Camino Real

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Color.</p> <p><u>Tono</u> Fríos que abarcan los colores tierra, azules y verdes.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo. Por las sombras de las piedras (parte inferior-izquierda). Por los contrastes entre los colores.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, la luz es difusa.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: la luz entra por la parte superior izquierda.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el paisaje está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Gran Plano General. <p><u>Composición</u> Dos líneas que se orientan por el borde del camino llegan hasta el horizonte. Equilibrio de los pesos entre la tierra y el cielo (en parte gracias al color).</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Camino de tierra en el Páramo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La soledad y lo rústico de los caminos del Páramo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.
Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: El Zurrón.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Color.</p> <p><u>Tono</u> Fríos como el amarillo, verde, grises y negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo, por la misma sombra del entorno y la hora del día que fue tomada la fotografía.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, concentrado en la paja.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por el margen superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Circular. El motivo de atención está en el centro del espacio y en forma circular.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Caballos dando vueltas mientras que los hombres levantan el trigo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Tradicción andina de recoger el trigo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del picado para mostrar el motivo.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: La Casa de Posada

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, en zonas como en la neblina del fondo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la imagen fotográfica. Por la neblina y el paisaje también hay contraluz.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x11 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El primer plano está enfocado. Si hay profundidad de campo pues se distingue el fondo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Los dos palos que se encuentran en el borde izquierdo y derecho de la foto enmarcan el motivo.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un hombre con su caballo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La vida rural del hombre del Páramo andino.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: La Cobija.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Gruoso debido a la luz o a que forzó la película.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, por la dirección de la luz y hora del día genera sombras que difieren del entorno.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, en el sujeto en el primer plano.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por la el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x11 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve contrapicado. • <u>Plano:</u> Plano en Conjunto. <p><u>Composición</u> Ley de los tercios. Al trazar dos líneas paralelas horizontales y verticales, se observa que la niña (a la izquierda) y a la anciana (del lado derecho) ocupan los cuatro puntos de unión de dichas líneas; concentrando la atención.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Anciana en el telar acompañada por una niña.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El trabajo de las tejedoras como tradición en el Páramo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Extremo acercamiento al sujeto a la izquierda (niña).</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: La Machucada de la Cabeza.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises pero tiende hacia el negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Gruoso, debido a la saturación de la luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, sombras marcadas ya que la luz está saturada.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto; en la parte superior, en el ave volando, rostros y parte de la pared, debido a la saturación de luz.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por la parte superior de la foto (a través del techo).</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea parte de la mitad del margen superior para luego abrirse en dos con la ayuda de la silla y acera de la casa. Esta línea guía la mirada de arriba hasta abajo, donde se posa en la gallina.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Patio en el interior de una casa del Páramo Andino Venezolano con una familia.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> La sencillez de la vida en el Páramo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: La Voladora y la Durmiente.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Color.</p> <p><u>Tono</u> Cálidos como los tierra y amarillos.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal, por la dirección de la luz y las sombras oscuras que ocasiona.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, resalta en la ventana, campana y objeto del pozo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado izquierdo de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está nítido.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> El objeto principal se encuentra en el centro y concentra la atención. Líneas en diferentes direcciones parten de la parte superior del objeto y terminan en él.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Un molino de trigo casero.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Objetos usados en la tradición del trigo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Muestra un objeto solo, sin estar rodeado de personas.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.
Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: Los Primeríticos

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, por la sombra (parte inferior) y la dirección de la luz.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en la parte superior, rostro y manos el sujeto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: entra la luz por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm</p> <p><u>Enfoque:</u> El sujeto está enfocado. Si hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada ligeramente del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Contrapicado. • <u>Plano:</u> Plano Medio. <p><u>Composición</u> El sujeto se encuentra en el centro del espacio, dándole una forma triangular.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Señor del Páramo Andino.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personajes de la localidad a la que representa.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del contrapicado para mostrar el motivo.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: Los Pájaros Enjaulados

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Concentrado en la parte superior de la foto, por la neblina.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> El primer plano (detalle de la tierra arada) está enfocado. Si hay profundidad de campo, pues se distingue el fondo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Leve contrapicado. • <u>Plano:</u> Gran Plano General. <p><u>Composición</u> La línea del horizonte está más arriba, aplicando la Ley del Horizonte.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Tierra arada y una persona al fondo.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El trabajo en la tierra</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del contrapicado para mostrar el contenido. El protagonista no es el hombre sino la tierra.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: Patrocinio.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises, con la presencia de blancos puros y negros puros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Grueso, por la fuerza de la luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, por la dirección de la luz crea las sombras marcadas.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto, sobre todo en la pared.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma de nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> La forma de la casa dibuja un arco que comienza y termina en los vértices superior e inferior del lado izquierdo de la foto. Ley de los Tercios: el individuo está ubicado en el punto inferior derecho del cruce de las dos líneas horizontales y verticales.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Interior de una habitación del Páramo Andino con un señor.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Generación andina y la soledad del individuo.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> El espejo es un elemento que refleja parte del entorno.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.
Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: San Isidro.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Color.</p> <p><u>Tono</u> Brillantes: verdes y amarillos.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal. Por la dirección de la luz crea sombras en el rostro del lado izquierdo. También hay contraste de color entre el rostro y el verde fuerte del fondo.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Está más concentrado en el sombrero y parte del rostro.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación lateral: entra la luz por el lado derecho de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 9x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> En el rostro del sujeto.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> la fotógrafa se encuentra en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Primer Plano. <p><u>Composición</u> Centrada. El rostro y el sombrero del sujeto ocupa el centro de la foto, concentrando toda la atención en el rostro.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Rostro de una niña del Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Inocencia de la niñez.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> Acercamiento a un sujeto, sin involucrar su entorno.</p>



Ficha técnica:

Autor: Bárbara Brandli

Serie: Los Páramos se van Quedando Solos.

Año: 1978-1979

Soporte: Fotografía en Publicación.

Primera Edición, Ed. Arte, Caracas, 1981.

Obra: Surco Arado, Surco Tapado.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Se mantiene la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Se observa pequeños puntos en la foto, debido a la saturación de luz.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto, por la dirección de la luz que incide sobre las hierbas y genera sombra.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Se concentra en el centro de la foto.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 7x12 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Lo que se encuentra en primer plano está enfocado. Si hay profundidad de campo pues se distingue el fondo pero no está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Lente normal. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Toma a nivel. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> En el centro de la foto se encuentra el sujeto principal. La vara que carga el sujeto indica una línea diagonal que equilibran los pesos de las fotos.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas y objetos.</p> <p><u>Contenido:</u> Campesino andino arando la tierra.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> El trabajo en la tierra.</p>	<p><u>Intención:</u> Registro del paisaje y vida en el Páramo Andino Venezolano.</p> <p><u>Particularidades:</u> No hay.</p>

En los análisis de las matrices de 12 fotos de la serie *Los Páramos se Van Quedando Solos* de Bárbara Brandli, se obtuvieron los siguientes resultados:

- Fotografía documental de tipo antropológico: registro de la vida y costumbres en el Páramo Andino Venezolano.
- Uso del color y blanco y negro en las fotografías.
- En las fotografías a color predomina los tonos cálidos (amarillo, naranjas y ocre) para agregarle calidez a la vivienda del Páramo Andino Venezolano.
- En las fotos en B&N, predomina los contrastes altos.
- Mantiene la escala de grises.
- Formato: pequeño -35mm-.
- Trabaja con luz natural.
- Grano fino de la película.
- Presencia de personas y paisajes. En las personas retrata de manera especial a los niños, transmitiendo la ingenuidad propia de la infancia. En los adultos, hombres y mujeres, los rodea con su entorno y su labor (agricultura, tejido, entre otros). Cuando registra los paisajes, transmite la soledad propia de esta región.
- La mayoría de sus fotos son de orientación horizontal.
- Predominio del plano general.
- Se ubica a la izquierda o derecha del sujeto.
- Uso del ángulo de toma de nivel, pero varía de ángulo según el contenido de la fotografía.
- En la publicación no especifica el nombre de cada fotografía sino le designa por capítulos a un grupo de fotografías –que son usados para identificar las que son analizadas-. Estos títulos son metafóricos.
- La composición varía según los elementos que yacen en el entorno.
- Uso de la óptica normal.

3.3.2.3 Ana Luisa Figueredo



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. En ciertas zonas de la imagen fotográfica: la acera.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital-lateral: la luz entra por la parte superior izquierda de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo:</u> la fotografía está ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal formada por la posición de las sombras acompaña la dirección de las sombras de los sujetos. Una línea diagonal divide la imagen en dos: las sombras de los sujetos y el vacío de la calle.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Personas que cruzan un camino y se ven proyectada sus sombras.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Se percibe muy bien la textura de las calles. Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento. Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia los blancos y negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto. La acera está muy iluminada y resalta la sombra.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Concentrado en la acera.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado: la luz entra por la parte inferior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> La sombra está enfocada.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> la fotógrafa se encuentra ubicada del lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Ley de los tres tercios: la sombra está ubicada en el lado derecho y vacío en el izquierdo. Las dos líneas diagonales guían el ritmo de los pasos de la sombra.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Un sujeto cruza la calle y se ve proyectada su sombra.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Se percibe muy bien la textura de las calles. Bien definida la sombra. Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia los blancos y negros.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Alto.</p> <p><u>Brillo:</u> Alto. Sobre todo en la acera.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Como hay contraluz, todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> la fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Líneas diagonales guían la mirada del espectador y acompañan los pasos de los sujetos.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos sujetos caminando.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso del contraluz, que hace difícil la diferenciación entre los sujetos y la sombras.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia el negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Los sujetos están en el centro de la imagen fotográfica</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos personas caminando por la calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento. Se percibe muy bien la textura de las calles y el contorno de los sujetos están bien definidos.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia el negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo. Sobre todo en la acera y parte de la calle.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación cenital: la luz entra por la parte superior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la imagen fotográfico está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> la fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Equilibrio del peso visual entre la sombra del árbol y la parte iluminada con el sujeto en la calle.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Una persona cruza la calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Se percibe muy bien la textura del follaje. Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia el negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado: la luz entra por la parte inferior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x6 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido de la foto está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Forma triangular que tiene como base la parte inferior de la foto y termina el vértice superior en la cabeza del sujeto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> La sombra de una persona parada es proyectada en la acera.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica Se percibe muy bien la textura de la calle.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, por la entrada de la luz.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado: la luz entra por la parte inferior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el lado derecho. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Uso de diferentes líneas (curva, diagonal y vertical) encontradas en el entorno y que guían la lectura de la imagen fotográfica.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Una persona cruzando la calle.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica. Uso de la orientación vertical. Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Normal.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo, en ciertas zonas como en la acera.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado: la luz entra por el lado inferior de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Vertical.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> La sombra de la reja proyecta líneas que centran y encierran las sombras de los individuos.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Tres sujetos caminando por la acera.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio, donde incide la luz.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado-lateral: la luz entra por la parte inferior derecha de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 2x3 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal, guiada por la acera divide el espacio fotografiado en dos: las sombras proyectadas y las partes del cuerpo tomadas. Esta línea parte del vértice superior izquierdo y termina en el vértice inferior derecho.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Una señora con su hijo en la calle y se ven proyectadas sus sombras.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Uso de un borde negro que enmarca la imagen fotográfica Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises pero tiende hacia el negro.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Bajo.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado-lateral: la luz entra por la parte inferior derecha de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 5x8 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada del lado izquierdo. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Una línea diagonal divide la imagen fotográfica en dos, equilibrando el peso visual. Esta línea parte del vértice superior izquierdo y culmina en el vértice inferior derecho de la foto.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Una persona cruza la calle y proyecta su sombra.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Se percibe muy bien la textura de la calle. Punto de vista abstracto para visualizar el acontecimiento.</p>



Ficha técnica:

Autor: Ana Luisa Figueredo.

Serie: Desde el Balcón.

Año: 1971-1973

Soporte: Fotografías en presentación digital.

Obra: Sin Título.

Color / B&N	Luz	Organización del espacio	Tema	Autor y la Obra
<p><u>B&N o Color:</u> Blanco y Negro.</p> <p><u>Tono</u> Conserva la escala de grises.</p> <p><u>Grano de la película:</u> Fino, bien definido el motivo.</p>	<p><u>Natural o artificial:</u> Natural.</p> <p><u>Contraste:</u> Bajo.</p> <p><u>Brillo:</u> Medio. Sobre todo por la dirección de la luz que cae en la acera y sobre la vestimenta de los sujetos.</p> <p><u>Dirección de la luz</u> Iluminación de contrapicado-lateral: la luz entra por la parte inferior-derecha de la foto.</p>	<p><u>Orientación:</u> Horizontal.</p> <p><u>Tamaño:</u> 4x2 pulgadas.</p> <p><u>Formato:</u> Pequeño-35mm.</p> <p><u>Enfoque:</u> Todo el contenido está enfocado.</p> <p><u>Perspectiva:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Óptica:</u> Teleobjetivo. • <u>Ubicación del fotógrafo</u> La fotógrafa se encuentra ubicada en el centro del espacio fotografiado. • <u>Ángulo de toma:</u> Picado. • <u>Plano:</u> Plano General. <p><u>Composición</u> Las diferentes líneas del entorno (las sombras de los edificios y la forma de la acera) forman arcos que rodean a los sujetos.</p>	<p><u>Personas / Objetos:</u> Personas.</p> <p><u>Contenido:</u> Dos personas en la acera.</p> <p><u>Percepción de la obra:</u> Personas pasajeras y anónimas captadas a través de sus sombras.</p>	<p><u>Intención:</u> Capturar todo lo que ocurre en la calle desde el balcón.</p> <p><u>Particularidades:</u> Manera en que compone y ordena los elementos en el espacio.</p>

En los análisis de las matrices de once fotos de la serie *Desde el Balcón* de Ana Luisa Figueredo, se obtuvieron los siguientes resultados:

- Fotografía documental que registra desde la visión personal de la autora el entorno.
- Uso de líneas y punto de vista abstracto para componer y organizar los diferentes elementos del espacio.
- Se percibe la textura en ciertos elementos de la fotografía, por ejemplo las calles.
- Conserva la escala de grises pero tiende hacia los negros en la mayoría de las fotografías.
- Uso de un borde negro en algunas fotografías para enmarcar la imagen.
- Uso del plano general.
- Predominio de las personas en la imagen fotográfica, sólo que son captadas a través de las sombras que proyectan en la calle.
- Trabaja en Blanco y Negro.
- Formato: pequeño -35mm-.
- Trabaja con luz natural.
- Grano fino de la película.
- Uso del ángulo de toma picado.
- Contraste bajo en la mayoría de sus fotografías.
- Uso casi frecuente de la orientación horizontal.
- Uso de óptica teleobjetivo.

3.3.3 Análisis de resultados

A través del análisis particular de las fotografías seleccionadas de los fotógrafos documentalistas escogidos pertenecientes a la década de los setenta en Venezuela, se pueden inferir las siguientes características de esta vertiente fotográfica para dicha época:

- La mayor parte de los fotógrafos utilizan la técnica de la fotografía B&N.
- Predominan los tonos dentro de la escala de grises, que representan de manera más fiel la realidad.
- El contraste normal es una característica que se repite en la mayor parte de las imágenes fotográficas de los fotógrafos seleccionados, tratando con esto, quizá, de dar una intención específica, buscando representar la realidad lo más fidedigna posible. Sin embargo dos de los fotógrafos – Thea Segall y Luís Brito- emplean el uso de contraste alto en sus fotografías, en muchos casos para darle una intención más dramática, en otros casos por las condiciones de luz.
- Todos los fotógrafos de esta selección trabajan con fuente de luz natural proveniente del entorno en el cual realizan la fotografía.
- En cuanto a la temática se presenta una diferencia entre los fotógrafos y fotógrafas documentalistas seleccionados en la investigación. Los fotógrafos centran su atención en los objetos y el entorno, a excepción de Luís Brito que hace un acercamiento pronunciado a los individuos. En contraposición a esto las fotógrafas centran la atención en su fotografía en las personas y su relación con el entorno. Se percibe una mayor presencia de mujeres y niños. De igual manera se puede notar que en los fotógrafos existe la tendencia hacia lo social, para expresar una crítica a una situación dada; mientras que las fotógrafas buscan registrar las vivencias y costumbres de una comunidad.

- La óptica predominante es el angular, utilizado por los fotógrafos. Se puede inferir que los fotógrafos tienen la necesidad de abarcar más el espacio fotografiado. Mientras que la otra tendencia en cuanto a óptica es el lente normal.
- La composición en todos los casos no persiguen las normas básicas sino son realizadas al momento del disparo y dependen de la individualidad del fotógrafo.
- Las fotografías que se perciben como más contrastadas son las de las fotografías, a excepción de Luís Brito.
- Uso en la mayoría del formato 35mm, quizás por la facilidad en cuanto a traslado de equipos.
- Una cualidad característica de la época son los ángulos de toma de nivel pues lo más importante era registrar un momento. Sin embargo las búsquedas visuales se comienzan a dar con el uso del picado y contrapicado.

3.4 Realización Del Documental

3.4.1 Preproducción

En la realización de cualquier pieza de carácter audiovisual, una de las etapas que tiene más peso y que será determinante para el correcto desarrollo del proyecto es la etapa de la preproducción. En ésta se planifica y se elabora el plan que se va a seguir en las siguientes etapas como son el plan de rodaje -utilizado durante la producción- y el plan de postproducción. También en la preproducción se planifica el tiempo y recursos económicos que serán empleados durante la realización de la pieza, elaborando así un presupuesto acorde que incluya posibles gastos inesperados. Es por estas razones que esta etapa requiere de una planificación cuidadosa, y que en la mayoría de los casos es la que necesita de mayor inversión de tiempo.

En el caso de la presente investigación, esta etapa se realizó entre los meses de mayo y julio de 2004. Durante este tiempo se seleccionó a seis fotógrafos documentalistas de la década de los setenta como parte de la investigación y en el documental. Luego de la selección, se buscaron los trabajos fotográficos de cada uno de esos fotógrafos para el análisis; paralelamente a esto se realizaron los primeros contactos para realizar las entrevistas previas. Estas entrevistas previas permitieron un mejor acercamiento al entrevistado y ayudó a elaborar la guía de preguntar para la entrevista en el documental. Posteriormente se elaboró el plan de rodaje, se ubicó el equipo tanto técnico como humano necesario para la grabación y postproducción, y se elaboró el presupuesto.

Hay que acotar que resultó complicado planificar las entrevistas de manera que se adecuara a ambas partes – entrevistados y entrevistadoras- puesto que los fotógrafos tenían una agenda apretada y no poseen un horario fijo de trabajo. Por ello, las investigadoras debían ajustar su disponibilidad de tiempo (por la universidad y el trabajo) a la de ellos, por estas razones se presentaron cambios de

último momento en varias oportunidades. Finalmente se llevó a cabo el plan que más se ajustaba a la disponibilidad de ambas partes, y que además se ajustara al tiempo estimado para la realización de las grabaciones; ya que por costos de alquiler de equipos y por razones de tiempo para poder culminar las etapas restantes sin presión de tiempo, la grabación no debía excederse de dos semanas.

Con estos parámetros de disponibilidad de tiempo, se contactaron a los fotógrafos aptos para las entrevistas del documental que fueron: Alexis Pérez-Luna, Bárbara Brandli, Luís Brito, Ricardo Armas y Thea Segall. La fotógrafa Ana Luisa Figueredo, por sus ocupaciones, no disponía de tiempo para la grabación, aún cuando había sido incluida en el plan de rodaje.

Como se explicó anteriormente, las entrevistas previas, realizadas a los fotógrafos se hicieron con el fin de hacer un mejor acercamiento a la persona y además servía de ayuda para elaborar la guía de preguntas para la entrevista grabada. Hay que señalar que las preguntas planteadas en la entrevista son consideradas como base para todos los entrevistados, pero se agregaban algunas otras para ajustarlas a éstos; y según la dinámica de la conversación, de las respuestas obtenidas de los entrevistados, surgían otras interrogantes que complementaban las principales. El cuestionario base utilizado en la grabación se presenta seguidamente:

- ¿Qué es para UD. la fotografía en una palabra?
- ¿Qué es para usted la fotografía documental?
- ¿Cómo fue la experiencia de la fotografía en los años setenta, en Venezuela?
- ¿Cómo surgió el interés por su trabajo?
- ¿Cómo define su código fotográfico personal?
- ¿Considera UD. que existe diferencia de visión femenina y masculina en cuanto a la estética fotográfica?

El cuestionario utilizado en las entrevistas previas es el siguiente:

- ¿Cómo se interesó en la fotografía? -¿Realizó algunos estudios?
- ¿Cuáles fueron sus primeros trabajos desarrollados? ¿Y en la década de los setenta? ¿Cuál fue el interés?
- ¿Influencias de algún fotógrafo?
- Diferencias entre la fotografía que realizaba en el extranjero y en Venezuela (Sólo para los extranjeros)
- ¿Cuál era el panorama de la fotografía en Venezuela en los setenta, según su parecer?
- Aspectos técnicos: ¿B&N o color? ¿Por qué? ¿Cámara?
- ¿Por qué se interesó por la fotografía documental?
- ¿Qué se siente ser fotógrafo (a)? ¿Y en los años setenta?
- ¿Considera UD. que existe diferencia de visión femenina y masculina en cuanto a la estética fotográfica?
- ¿Cómo surgió el grupo? ¿Cuáles eran sus preocupaciones? ¿Cómo abordaban los temas? (Sólo para los fotógrafos)

Paralelamente a la elaboración de la guía de entrevistas base, y a la realización de las entrevistas previas se buscó, se recopiló y se realizaron los análisis de las fotografías seleccionadas de cada fotógrafo a través de una matriz planteada en esta investigación, que también sirvió de ayuda en la elaboración de las guías de preguntas base, grabadas para el documental.

Seguidamente se contactó a las personas que se encargarían de la musicalización del proyecto. Se pautó una reunión en la cual se les explicó el proyecto, su finalidad e intención, además se les expuso ideas acerca de ciertos temas que podían ser usados como referencias musicales al momento de componer el o los temas que se utilizarían en el documental. De igual manera se procedió con los editores y la persona que se encargaría del diseño gráfico de la pieza, en este caso se les dio referencias audiovisuales que se acercaban a la estética que las realizadoras manejarían en la pieza.

Además de esto se realizó el contacto con personas que pudiesen ceder imágenes de archivo de la década de 1970 en Venezuela, para que nos explicaran como era el proceso de visualización y copiado de dichas imágenes que luego serían utilizadas en el documental.

Con una idea clara de lo que se deseaba lograr en la realización del documental, tanto estética como a nivel de contenido; ejecutados los contactos con los entrevistados, las personas que colaborarían en la realización (post.-producción de video y audio, músicos, diseñadores, entre otros), el préstamo y alquiler de equipos, y corroborada la disponibilidad de las personas dispuestas a colaborar en la grabación, se pasó a la etapa de producción.

El plan de rodaje que se construyó en esta etapa de preproducción y que luego se realizó durante la producción se observa a continuación.

Día	Fecha	Lugar/Hora	Entrevistado	Equipo Humano/Técnico
1	22/07/04	Casa Alexis (Terrazas del Club Hípico) 10:00 am	Alexis Pérez-Luna	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/ Erick Galindo Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
2	23/07/04	ONG: Taller de Fotografía. Los Rosales 9:00 am	Luis Brito	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Marielena Ferrer Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
2	23/07/04	ONG: Taller de Fotografía. Los Rosales 2:00pm	Ricardo Armas	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Marielena Ferrer Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital

Día	Fecha	Lugar/Hora	Entrevistado	Equipo Humano/Técnico
3	24/07/04	Casa de Ana Luisa. Pedregal. 10:00 am	Ana L. Figueredo	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Ana De Jesús Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
4	26/07/04	Casa de Thea Segall.Urb. Las Palmas 9:00am	Thea Segall	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Ana De Jesús Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
5	27/07/04	Casa de Bárbara Brandli. 11:00am	Bárbara Brandli	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/ Erick Galindo Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital

Igualmente se presenta a continuación, el primer presupuesto estimado durante la preproducción del documental. Se toma en cuenta en el presupuesto que los sueldos por los cargos de director y camarógrafos no son agregados por cuanto que las mismas investigadoras ocupan estos roles, al igual que las personas que colaboran en el documental. Asimismo, ciertos equipos técnicos como trípode para cámara y cámara fotográfica digital no se incluyen puesto que las investigadoras ya lo poseen.

Presupuesto estimado Mayo 2004

Nombre Del Documental: Venezuela Suya: Fotografía Documental En La Séptima Década.

Duración: 22 minutos.

Negros: 3.

Tiempo De Grabación: 5 días.

SUMARIO	BS. SUBTOTAL
Preproducción	
1- Montaje del proyecto	51.000
2-Equipo técnico	925.000
3-Materiales	176.400
Producción	
-Imprevistos	50.000
Postproducción	
-Postproducción	1.150.000
Total del proyecto Bs.	2.352.400

* Sujeto a cambios por inflación.

Preproducción

1-Montaje del Proyecto

Concepto	Cantidad	Costo por Unidad (Bs.)	Total (Bs.)
Casetes TDK 60 minutos	10	1.100	11.000
Llamadas telefónicas	-	-	40.000
Subtotal Montaje del Proyecto Bs.			51.000

Fuentes: Comercial Upin-La Hoyada
Costo de llamadas telefónicas estimadas por las investigadoras.

2-Equipo Técnico

Concepto	Días	Costo por día (Bs.)	Total (Bs.)
Cámara de video MiniDV Canon XL 1S con cargador de batería.	5	70.000	350.000
Cámara de video D8 Sony con cargador de batería.	5	20.000	100.000
Caja de Luces con 2 lámparas Lowel de 1000watts, con gelatinas y 1 extensión.	5	75.000	375.000
Audio (1 micrófono bala y audífono)	5	20.000	100.000
Subtotal de Equipo Técnico Bs.			925.000

Fuente: María Alejandra Ávila (cámara MiniDV)
Eric Galindo (cámara D8)
Ibsen Suárez (luces)
Fran Rojas (audio)

3-Materiales

Concepto	Cantidad	Costo por Unidad (Bs.)	Total (Bs.)
Cinta MiniDV Sony 60 minutos	6	23.000	138.000
Cinta Hi8 TDK 60 minutos.	2	15.000	30.000
DVD Princo 4x	6	1.400	8.400
Subtotal de Materiales Bs.			176.400

Fuente: Video Centro S.R.L. Los Palos Grandes.
CD Vírgenes. PB del Centro Comercial City Market, Sabana Grande.

Postproducción

Concepto	Horas	Costo por Hora (Bs.)	Total (Bs.)
Sala de Edición	30	30.000	900.000
Grafismo	10	25.000	250.000
Subtotal Postproducción Bs.			1.150.000

Fuente: José Manuel Pagani (editor particular)
Mónica Fernández (diseñadora)

3.4.2 Producción

Durante esta etapa se realizó la grabación de los entrevistados: Luís Brito, Ricardo Armas, Alexis Pérez-Luna, Bárbara Brandli y Thea Segall. Se trató de ajustar estas grabaciones al tiempo calculado en el plan de rodaje -trazado en un principio- y al presupuesto estimado. Sin embargo se debió hacer modificaciones al plan de rodaje inicial, debido a la disponibilidad de tiempo de los entrevistados, sin excederse del tiempo estimado para las grabaciones. En lugar de aumentar, disminuyó en un día; ya que en un principio se había dispuesto de cinco días de grabación y finalmente se realizó en cuatro días; aunque se presentaron cambios en las fechas estimadas en la preproducción.

Con el fin de llevar un control en las grabaciones con respecto a los equipos técnicos utilizados, los planos registrados, y otros detalles se creó una planilla de grabación, pues muchos de estos detalles allí registrados podrían ser de utilidad en el momento de la postproducción.

El plan de rodaje modificado, seguido de las planillas de grabación llenas con los datos correspondientes a cada día de grabación y el plano de iluminación de cada una de las entrevistas grabadas se presentan a continuación:

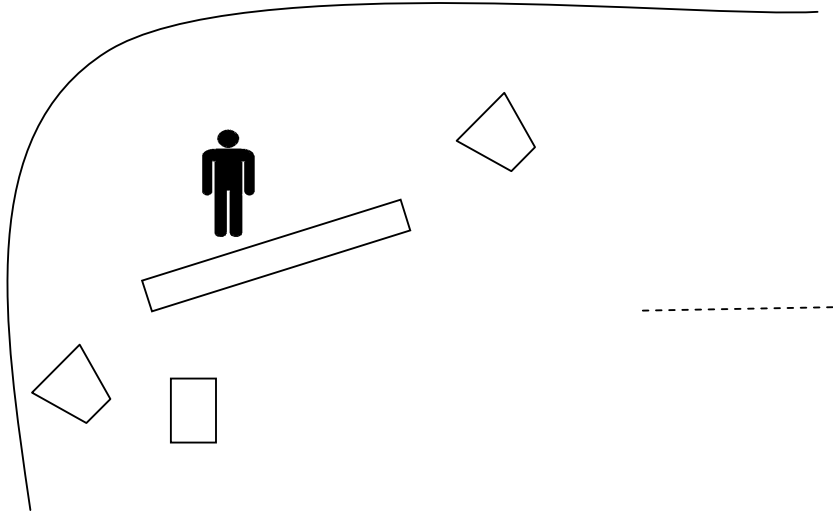
Día	Fecha	Lugar/Hora	Entrevistado	Equipo Humano/Técnico
1	28/07/04	ONG: Taller de Fotografía. Los Rosales 9:00am	Luís Brito	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/ Marielena Ferrer Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
1	28/07/04	ONG: Taller de Fotografía. Los Rosales 2:00pm	Ricardo Armas	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/ Marielena Ferrer Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
2	29/07/04	Casa Alexis (Terrazas del Club Hípico) 10:00am	Alexis Pérez-Luna	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/ Erik Galindo Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital

Día	Fecha	Lugar /Hora	Entrevistado	Equipo Humano/ Técnico
3	03/08/04	Casa de Bárbara Brandli. 10:00am	Bárbara Brandli	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Erik Galindo Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital
4	06/08/04	Casa de Thea Segall. Urb. Las Palmas 11:00am	Thea Segall	Directoras/Productoras: Ana De Jesús y María Medina Cámara: María Medina/Ana De Jesús Micrófono: Juan C. De Jesús 1 Cámara MiniDV 1 Cámara D8 Micrófono unidireccional Maleta de Luces Extensiones Cámara fotográfica digital

Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década
 Planilla de Grabación

Día	Fecha	Hora	Locación			Entrevistado
1	28/07/04	9:00am	ONG: Taller de fotografía			Luís Brito
Equipo técnico utilizado			EXT	<input type="checkbox"/>	INT	<input checked="" type="checkbox"/>
<ul style="list-style-type: none"> -Cámaras: MiniDV (fija) y D8 (apoyo). -Trípode. -Dos Luces Lowel de 1000wats. -Gelatinas de corrección de color Full CTO. -Softs (suavizadores para las luces). - Micrófono unidireccional (boom). -Audífonos. - Extensiones. 			Descripción del encuadre		Estudio de Iluminación, pared blanca de fondo/ Camisa verde.	
			Primer plano, a la izquierda.			
			Observaciones generales			<ul style="list-style-type: none"> -Ruido de ambiente moderado. - Interrupción por llamada a celular en una oportunidad. - En ciertos momentos entró ruido de una música y personas, proveniente de la calle.
Cinta de la entrevista	Cinta de apoyo					
A-01	B-01					

Plano de luces: Entrevista Luís Brito



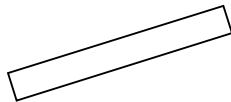
Luz Natural



Luz Artificial
Lowel 1000wats, 120v



Cámara de video MiniDV



Mesa de apoyo

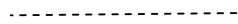
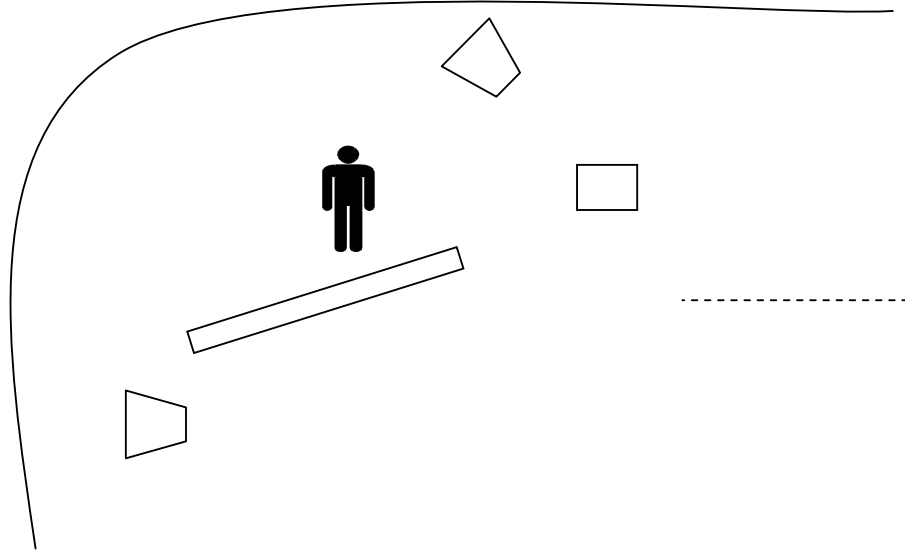


Entrevistado

Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década
 Planilla de Grabación

Día	Fecha	Hora	Locación			Entrevistado
1	28/07/04	2:00 pm	ONG: Taller de Fotografía			Ricardo Armas
Equipo técnico utilizado			EXT	INT	X	Entorno / Vestuario
-Cámaras: MiniDV (fija) y D8 (apoyo). -Trípode. -Dos Luces Lowel de 1000wats. -Gelatinas de corrección de color Full y 1/2 CTB. - Micrófono unidireccional (boom). -Audífonos. - Extensiones.			Descripción del encuadre		Estudio de iluminación, pared blanca de fondo/ Camisa gris oscura.	
			Primer plano, a la izquierda.			
			Observaciones generales			-Sonido de ambiente moderado. -En un punto de la entrevista entró sonido de alarma de carro. - En cierto momento se escucha sonido pronunciado de un carro de venta ambulante que anuncia sus productos. -Algunos movimientos de cámara bruscos.
Cinta de la entrevista	Cinta de apoyo					
A-01 y A-02	B-02					

Plano de luces: Entrevista Ricardo Armas



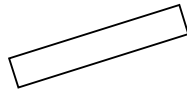
Luz Natural



Luz Artificial
Lowel 1000wats, 120v



Cámara de video MiniDV



Mesa de apoyo

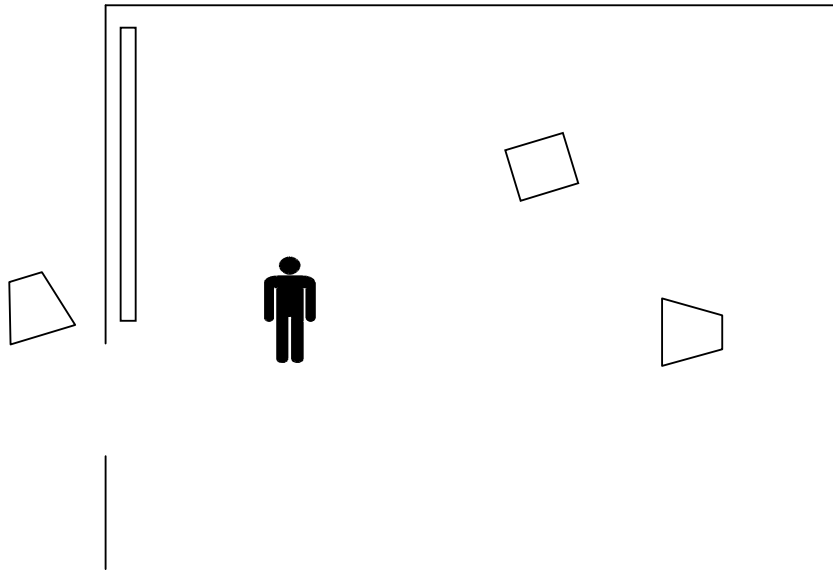


Entrevistado

Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década
 Planilla de Grabación

Día	Fecha	Hora	Locación			Entrevistado
2	29/07/04	10:00am	Casa Pérez-Luna			Alexis Pérez-Luna
Equipo técnico utilizado			EXT	INT	X	Entorno / Vestuario
-Cámaras: MiniDV (fija) y D8 (apoyo). -Trípode. -Dos Luces Lowel de 1000wats. -Gelatinas de corrección de color Full y 1/2 CTB. - Micrófono unidireccional (boom). -Audífonos. - Extensiones.			Descripción del encuadre		Sala, biblioteca y fotos de fondo/ Camisa Beige, pantalón negro.	
			Plano medio, Izquierda			
			Observaciones generales			
			-Al principio de la entrevista entró sonido de reloj de pared. Se interrumpió para desconectarlo. - En cierto momento se presentaron fallas en el micrófono, por lo que también se detuvo la grabación por unos segundos, para resolverlas.			
Cinta de la entrevista		Cinta de apoyo				
A-03		B-02				

Plano de luces: Entrevista Alexis Pérez-Luna



Luz Artificial
Lowel 1000wats, 120v



Cámara de video MiniDV



Biblioteca

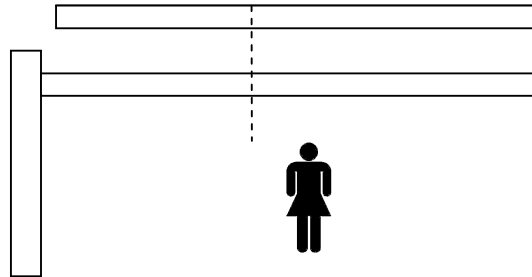


Entrevistado

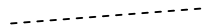
Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década
 Planilla de Grabación

Día	Fecha	Hora	Locación			Entrevistado
3	03/08/04	10:00 am	Casa de Brandli			Bárbara Brandli
Equipo técnico utilizado			EXT	INT	X	Entorno / Vestuario
-Cámaras: MiniDV (fija) y D8 (apoyo) -Trípode. -Una Luz Lowel de 1000wats. -Gelatinas de corrección de color Full CTB. - Softs. - Micrófono unidireccional (boom). -Audífonos. - Extensiones.			Descripción del encuadre		De fondo telar y ventana/ Camisa rosada y jeans.	
			Primer plano, a la derecha.			
			Observaciones generales			-En algunos momentos entró ruido de la calle (carros, etc). - En cierto punto interrumpe el ladrido de los perros y se detiene unos segundos la entrevista. - Fuerte contraluz por la ventana.
Cinta de la entrevista		Cinta de apoyo				
A-04		B-02				

Plano de luces: Entrevista Bárbara Brandli



Luz Natural



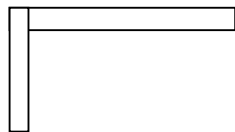
Luz Artificial
Lowel 1000wats, 120v



Cámara de video MiniDV



Telar



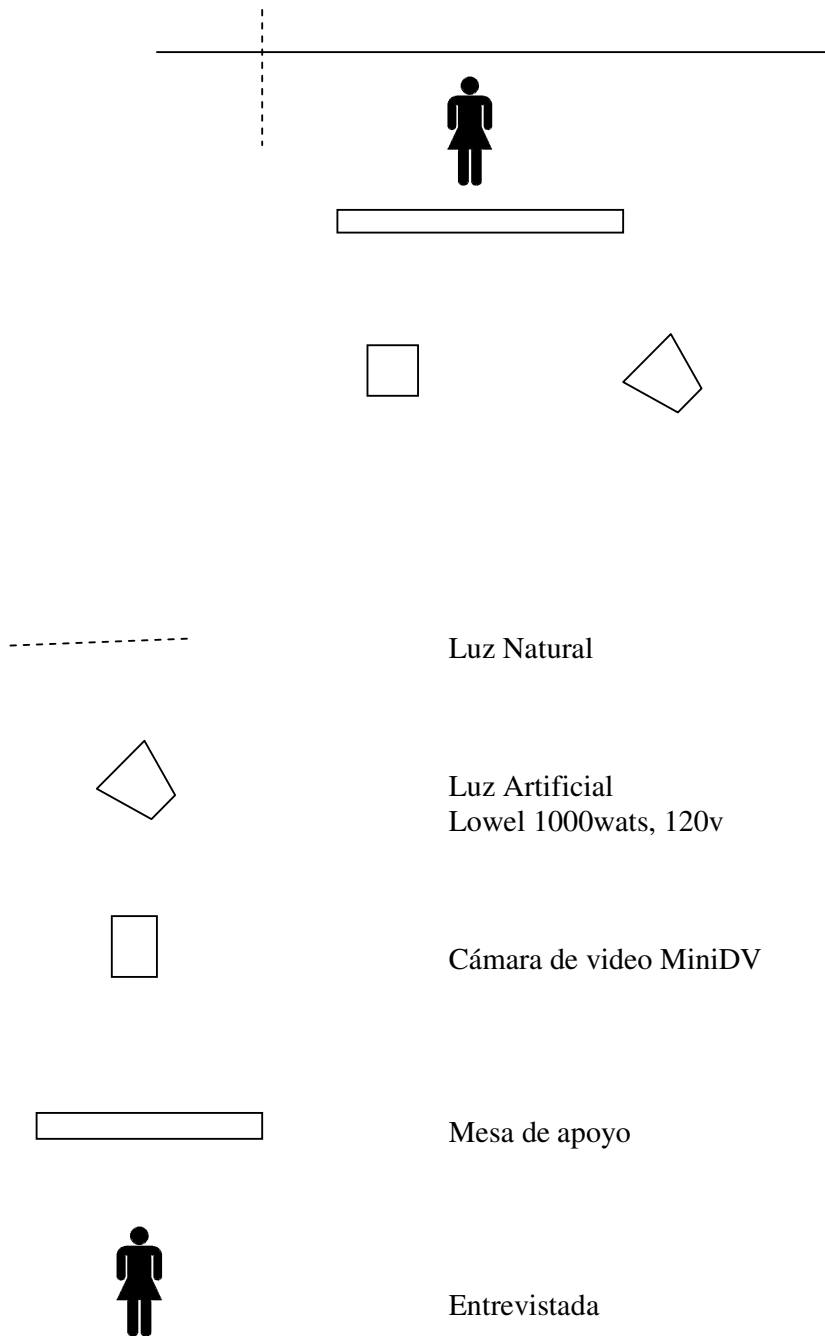
Entrevistada



Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década
 Planilla de Grabación

Día	Fecha	Hora	Locación			Entrevistado
4	06/08/04	11:00 a.m.	Casa de Segall			Thea Segall
Equipo técnico utilizado			EXT	INT	X	Entorno / Vestuario
<ul style="list-style-type: none"> -Cámaras: MiniDV (fija) y D8 (apoyo). -Trípode. -Una Luz Lowel de 1000wats. -Gelatinas de corrección de color Full CTB. -Softs. - Micrófono unidireccional (boom). -Audífonos. - Extensiones. 			Descripción del encuadre		Fondo ventana, pared blanca/camisa rosada.	
			Plano medio y primer plano, a la derecha.			
						Observaciones generales
			<ul style="list-style-type: none"> - Luz fuerte proveniente de la ventana. -Poco ruido de ambiente. -La entrevistada tiene un volumen de voz bajo. 			
Cinta de la entrevista		Cinta de apoyo				
A-05		B-02				

Plano de luces: Entrevista Thea Segall



La etapa de producción se da por finalizada con la grabación de la última entrevista, realizada el día 6 de agosto, cumpliendo con el tiempo estimado en el plan de rodaje. A partir de allí se comenzó de manera casi inmediata con la postproducción de la pieza audiovisual.

3.4.3 Postproducción

La etapa de postproducción es un proceso arduo que incluye la visualización de todas las cintas grabadas, transcripción de las entrevistas, pietaje de las mismas para, a partir de esto, realizar la construcción del guión. Puesto que uno de los propósitos es ambientar a los espectadores en la década de 1970 en Venezuela, se recurrió a la utilización de imágenes de archivo donadas por RCTV, para ser utilizadas en el desarrollo de la pieza. Se decidió utilizar texto para dividir los temas tratados en el documental para guiar al espectador en el discurso construido a través de los diálogos de cinco fotógrafos.

La visualización de las cintas, transcripción y pietaje se realizó en cinco días, desde el lunes 9 de agosto hasta el domingo 15 de mayo. Luego se procedió a armar el guión, se realizó la creación, escritura y ensamblaje del mismo, desde el día lunes 16 de agosto hasta el jueves 19 de agosto, obteniéndose el primer borrador del guión del documental ese día.

La edición de la pieza se inició el día 20 de agosto, calculándose para todo este proceso una semana, en principio, pero luego por algunos contratiempos, el tiempo de edición se extendió a una semana y tres días, resultando así en 8 días de edición.

En la primera pauta se realizó la digitalización de todo el material, tanto el de la entrevista principal -grabada en formato MiniDV-, como el de las tomas de apoyo -grabadas en formato Digital 8-. Con estos dos formatos de video distintos

se buscó variar, para dar texturas visuales distintas; se digitalizó también las imágenes de archivo de Venezuela en 1970, cedidas por RCTV. En la segunda pauta se montó la estructura del guión basada en el audio de las entrevistas. En la tercera y cuarta pauta se montaron los apoyos correspondientes y se digitalizaron las fotografías que serían incluidas en el documental. Para la quinta pauta se montó el “intro” del documental y se agregaron las fotografías en los lugares donde correspondían en el video. Las tres últimas pautas fueron utilizadas para dar los últimos retoques, agregar efectos especiales, el paquete gráfico y musicalización. Se terminó de montar la pieza el 2 de septiembre, y de ahí se pasó al estudio de sonido para la postproducción de audio de la pieza.

El proceso de postproducción de audio se realizó en tres días desde el viernes 3 de septiembre hasta el lunes 6 de septiembre. Allí se arreglaron detalles con respecto al audio de las entrevistas y la música. Luego de finiquitar todos los detalles se realizó la transferencia de la pieza completa a formato DVD para su posterior entrega. La pieza quedó totalmente terminada el día 7 de septiembre de 2004.

Hay que señalar que durante el montaje y edición de la pieza, el guión plantado en un primer momento sufrió ciertos cambios, por cuestión de estética, ritmo y en algunos casos problemas de audio.

Se presenta a continuación el libro de producción del documental:
Venezuela Suya: Fotografía Documental En La Séptima Década.

3.5 Libro De Producción

3.5.1 Ficha Técnica

***Venezuela Suya:
Fotografía Documental En La Séptima Década***

Guión y Dirección:

Ana C. De Jesús y María B. Medina P.

Producción General:

Ana C. De Jesús y María B. Medina P.

Cámara:

María B. Medina P.
Ana C. De Jesús
Malena Ferrer
Eric Galindo

Diseño Gráfico:

Corina Hernández

Edición:

Cristóbal Sarría
Luis Ascanio
El Cuartico

Postproducción de Audio:

Alejandro González
Alain Gómez
Planta Laboratorio de Sonidos

Música:

Clave 3
Rhodes Delay
De Gabriel Millán
Grabada en Planta Laboratorio de Sonidos

3.5.2 Idea

Un grupo de fotógrafos documentalistas venezolanos relatan como fue su experiencia en el desarrollo de la fotografía documental en la década de 1970 en Venezuela. Además opinan sobre las diferencias estéticas entre fotógrafos y fotógrafas para aquella época.

3.5.3 Sinopsis

En el documental *Venezuela Suya: Fotografía Documental en la Séptima Década*, se presenta una exploración dentro de la fotografía documental venezolana de la década de 1970, características, vivencias, códigos estéticos manejados en aquella época; todo este relato hecho en voz propia por algunos de sus protagonistas. Cinco fotógrafos representantes de dicho género fotográfico, desde sus entornos, cuentan las experiencias vividas en el campo de la fotografía.

3.5.4 Objetivo

El documental *Venezuela Suya: Fotografía Documental en la Séptima Década*, tiene como fin principal registrar audiovisualmente y a través de fuentes vivas parte de la historia de la fotografía en nuestro país. Contribuyendo también de alguna manera a la investigación en este campo y creando un instrumento que pueda ser aprovechado por los interesados en el estudio del área de la fotografía.

3.5.5 Guión

Imagen	Audio
Varias imágenes de los años 70'	Entra Tema Musical 1
Foto de Luís Brito en B&N	Luís Brito (voz en off) LA FOTOGRAFÍA ES MI VOZ
Foto de Ricardo B&N	Ricardo Armas (voz en off) ES SENCILLO, PASIÓN.
Foto de Bárbara Brandli en B&N	Bárbara Brandli (voz en off) ¿EN UNA PALABRA? VER Y PUNTO.
Foto de Alexis Perez-Luna en B&N	Alexis Pérez-Luna (voz en off) LA FOTOGRAFÍA PARA MÍ EN UNA PALABRA UTILIZARÍA LA PALABRA PASIÓN.
Foto de Thea Segall en B&N	Thea Segall (voz en off) MI VIDA, EXACTAMENTE...
Foto de Ricardo Armas en B&N	Ricardo Armas (voz en off) ENTENDÍ QUE LA FOTOGRAFÍA ES UN MEDIO PARA DOCUMENTAR

<p>Insert de presentación del documental <u>“Venezuela Suya: Fotografía Documental en la Séptima Década”</u></p> <p>Insert <u>Definición</u></p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p> <p>Insert del nombre: Thea Segall</p> <p>CORTE A: Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p> <p>Insert del nombre: Ricardo Armas</p> <p>CORTE A: Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p>	<p>CUALQUIER COSA. Entra Tema musical “Clave 3”</p> <p>Sale Tema musical “Clave 3”</p> <p>Entra Tema musical Rhodes Delay</p> <p>Sale tema musical Rhodes Delay en fade</p> <p>LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EXIGE MUCHO TIEMPO, PORQUE HAY QUE PREPARAR, POR LO MENOS PREPARARSE UNO PARA LO QUE VA A HACER.</p> <p>PARA MÍ LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL ES LA FOTOGRAFÍA DE AQUELLO QUE ES REAL, QUE ESTÁ ALLÍ, QUE TU NO MODIFICAS, QUE DE ALGUNA MANERA TU RESPETAS.</p> <p>PUEDO DEFINIR LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL COMO UN ENCUENTRO CON UNA REALIDAD COMO MUY COMPLEJA, UN ENCUENTRO CON EL MUNDO EXTERIOR QUE EXISTE AHÍ A PARTIR DEL MOMENTO EN QUE UNO SALE DE LA PUERTA DE SU CASA, TAMBIÉN LA PUEDES CONSEGUIR EN EL INTERIOR DE TU CASA, PERO SOBRE TODO EL MUNDO DE LA CALLE.</p>
--	---

<p>CORTE A:</p> <p>Bárbara Brandli habla desde el telar, en la sala de su casa</p> <p>Insert del nombre: Bárbara Brandli</p> <p>CORTE A:</p> <p>Luís Brito habla desde el estudio.</p> <p>Insert del nombre: Luís Brito</p> <p>CORTE A:</p> <p>Insert <u><i>Así Vieron Los Setenta</i></u></p> <p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>CORTE A</p> <p>Imágenes de Venezuela en los 70 (políticos, patrullas, desfiles, etc)</p>	<p>AL MOMENTO ÚNICO QUE UNO ESTÁ TRATANDO DE SACAR A LA LUZ PORQUE HAY MUCHAS COSAS EN LA VIDA QUE PASAN PERO QUE OLVIDAS. AHORA EN UNA FOTO FIJADA ES...</p> <p>DOCUMENTAL ES TODO AQUELLO QUE REPRESENTA, QUE VA DANDO LAS PAUTAS DE LO QUE PUEDE SER LA HISTORIA. NO SOLAMENTE LA HISTORIA DE UN PAÍS, SINO TU PROPIA HISTORIA.</p> <p>Entra tema musical “Clave 3”</p> <p>Sale tema musical “Clave 3”</p> <p>ESE COMIENZO TANTO MÍO COMO DE UN GRUPO CON EL CUAL TRABAJAÉ MUCHO EN ESA ÉPOCA, SOBRE TODO LOS SESENTA, FINALES DE LOS SESENTA Y EN LOS SETENTA Y LA PARTE MÁS FUERTE ESTÁ MUY MARCADO POR EL</p> <p>Alexis Perez Luna (Voz en off) DOCUMENTALISMO POLÍTICO QUE COINCIDÍA UNA ÉPOCA MUY DIFÍCIL POR LA SALIDA DE LA DICTADURA (AUNQUE ERA MUY PEQUEÑO) PERO SI VIVÍ LOS</p>
---	---

Salen imágenes de los '70	PRIMEROS GOBIERNOS DEMOCRÁTICOS, QUE A OPINIÓN DE MUCHA GENTE Y POR LO QUE YO VI EN MUCHOS CASOS ERAN MÁS DICTATORIALES QUE LAS PROPIAS DICTADURAS
CORTE A	
Imagen de manos de Alexis P.	
CORTE A:	
Ricardo Armas hablando desde el estudio.	EN LOS AÑOS 70 HABÍA...
Entran imágenes de archivo los '70	Ricardo Armas (Voz en off) HABÍA UNA CIRCUNSTANCIA SOCIAL Y POLÍTICA DISTINTA A LA QUE VIVIMOS AHORA. LA GUERRA DE GUERRILLAS HABÍA
Salen imágenes de archivo de los '70	
Ricardo Armas hablando desde el estudio.	QUEDADO EN EL PASADO, EL INTENTO DE TOMA DE PODER A TRAVÉS DE LA GUERRILLA FRACASÓ.
CORTE A:	
Luís Brito habla desde el estudio.	Y LA FOTOGRAFÍA EN ESA ÉPOCA, CUANDO SE HACÍA ALGO TENÍA MUCHO QUE VER CON LA PARTE
Entran imágenes de archivo de los '70	Luís Brito (voz en off) DE LA REVOLUCIÓN, NO ÉSTA REVOLUCIÓN QUE NO SABEMOS QUE ES,
Salen imágenes de archivo de los '70	
Luís Brito habla desde el estudio.	SINO AQUELLOS QUE SOÑÁBAMOS QUE PODÍA HABER UNA REVOLUCIÓN, NO ÉSTE ADEFESIO, ÉSTE BODRIO. Y ESTOS
Entran distintas fotografías de niños en miseria	Luis Brito (Voz en off) CHAMOS HACÍAN, LOS

<p>Salen fotografías de niños en miseria</p> <p>Luis Brito habla desde el estudio</p>	<p>PERIODISTAS, HACÍAN FOTOS DE NIÑOS MUERTOS DE HAMBRE, COSAS DE MISERIA, ERA ALGO QUE LLAMABA LA ATENCIÓN.</p> <p>Entra tema musical “Clave 3”</p> <p>Sale tema musical “Clave 3”</p> <p>YO HAGO MI PRIMERA MUESTRA EN EL AÑO 76, ESTABA PERO CHAMACO, NO, COMO DICEN LOS MEXICANOS. Y ME AUPARON UN MONTÓN DE AMIGOS PARA QUE LO HICIERA, Y YO NO SABÍA LO QUE ERA ESO, NO TENÍA NI IDEA DE LO QUE ERA UNA EXPOSICIÓN. ESTEE Y ME AUPARON, UNA MUESTRA, UNA MUESTRA CUANDO YO HICE LA EXPOSICIÓN, COMO A LOS 15 DÍAS, EN EL INSTITUTO DE DISEÑO ALEXIS PEREZ-LUNA, MONTÓ UNA EXPOSICIÓN TAMBIÉN. BUENO YA YO HABÍA HECHO UNA EXPOSICIÓN, ME SENTÍA, BUENO DE PUTA MADRE ¿NO? HICE UNA EXPOSICIÓN. FUI A VER LA EXPOSICIÓN DE ALEXIS Y LO LLAMÉ, LE PEDÍ UNA CITA PORQUE YO QUERÍA VER SI NOS UNÍAMOS YA CON RICARDO ARMAS QUE ESTABA COMENZANDO; CON VLADIMIR SERSA QUE FUE UNA PERSONA QUE ME ENSEÑO, ME INICIÓ DENTRO DE LA FOTOGRAFÍA Y JORGE VALL QUE ESTABA TRABAJANDO CONMIGO, PORQUE YO TRABAJABA EN EL CONAC. PAUTÉ UNA REUNIÓN, PRIMERO ME VI CON ALEXIS Y LE DIJE</p>
---	--

<p>Entra foto de "<u>A gozar la realidad</u>"</p> <p>Sale foto de "<u>A gozar la realidad</u>"</p> <p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p> <p>CORTE A:</p>	<p>TODA ESA HISTORIA, VAMOS A MONTAR UN GRUPO, VAMOS A HACER ESTO Y TAL; Y DESPUÉS NOS REUNIMOS TODOS,</p> <p>Luis Brito (Voz en off) ESE ES EL NACIMIENTO DE EL GRUPO.</p> <p>Ricardo Armas (Voz en off) DECIDIMOS HACER UNA EXPOSICIÓN QUE SE LLAMABA A <i>GOZAR LA REALIDAD</i> Y CON ELLA</p> <p>DISFRUTAMOS MUCHO EL PAÍS. ES DECIR, CON LA VISIÓN PERSONAL DE CADA UNO, CONSTITUIMOS UNA PEQUEÑA MUESTRA, QUE NO RECUERDO EXACTAMENTE CUANTAS FOTOS TENÍA DE CADA UNO; PERO DONDE CADA UNO MÁS O MENOS PODÍA EXPRESAR SU DISCURSO DE ESE MOMENTO Y TODO EL DISCURSO DE CADA UNO DE NOSOTROS TENÍA QUE VER CON LO SOCIAL, TENÍA QUE VER CON LA POBREZA, TENÍA QUE VER CON LA MARGINALIDAD, TENÍA QUE VER CON LA INJUSTICIA SOCIAL, ETC. ¿QUÉ PENSÁBAMOS CAMBIAR EL MUNDO A TRAVÉS DE ESO? PENSAMOS INGENUAMENTE QUE A LO MEJOR SI PODÍAMOS TENER UN EFECTO EN LA GENTE QUE VEÍA LA EXPOSICIÓN</p>
--	--

<p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>CORTE A:</p> <p>Insert <u>“Y mientras tanto...”</u></p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p> <p>CORTE A:</p> <p>Bárbara Brandli habla desde su telar en la sala de su casa</p>	<p>SI BIEN DESPUÉS CADA UNO VA ENCONTRANDO DESPUÉS SU PROPIO LENGUAJE PERSONAL CUANDO NOS EMPEZAMOS DIVIDIR Y A SEPARAR. PERO NO FUE POR ESO SINO POR CIRCUNSTANCIAS DE VIAJE MÁS BIEN DE UNO Y OTRO QUE SE FUERON A ESTUDIAR O A VIVIR OTRAS EXPERIENCIAS.</p> <p>Entra tema musical “Clave 3”</p> <p>Sale tema musical “Clave 3” en fade</p> <p>FUE DIFÍCIL, MUY DIFÍCIL, POR DOS RAZONES: UNO QUE NO TENÍAN CONFIANZA EN UNA MUJER; VAMOS A HABLAR DEL '58, '59, '60, NO. LUEGO LA COSA ES TOTALMENTE DIFERENTE, NO. PERO YO CREO QUE DEPENDE MUCHO DE UNO MISMO.</p> <p>AL LLEGAR AQUÍ VI. LAS MILES DE POSIBILIDADES QUE HAY EN FOTOGRAFÍA, Y QUE ERA UN CAMPO EN EL QUE HABÍA MUY POCA GENTE TRABAJANDO Y CREO QUE TAMBIÉN POR ESO UNO TUVO EN SEGUIDA ACCESO A LOS MUSEOS Y A LAS GALERÍAS, PUBLICACIONES, ME MANDARON A HACER FOTOS DE TEATRO, CATÁLOGOS Y</p>
---	--

<p>CORTE A:</p> <p>Insert <u>“Códigos visuales “</u></p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p> <p>Entra foto de niño indígena realizada por Thea Segall</p> <p>Sale foto de niño indígena realizada por Thea Segall</p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p> <p>Entran distintas fotos de indígenas</p>	<p>FOTOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS, DE LOS ACTORES. Y HABÍA UNA ABERTURA ENORME HACIA ESO.</p> <p>Entra tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>Sale tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>EL TRABAJO DE LOS INDÍGENAS, YO TUVE LA SUERTE DE SER INVITADA A UNA RUEDA DE PRENSA EN LA SELVA, Y ME GUSTÓ Y AHÍ EMPEZÓ TODO. EN SAN JUAN DE MANAPIARE. BLANCO Y NEGRO PORQUE EMPECÉ CON BLANCO Y NEGRO. CUANDO YO ME HICE FOTÓGRAFO, ERA SOLAMENTE BLANCO Y NEGRO.</p> <p>Thea Segall (voz en off) NORMAL, PERO DEPENDE DE LO QUE AL FOTÓGRAFO, VAMOS A LLAMARLO ASÍ LE GUSTE.</p> <p>Thea Segall (voz en off) A MI ME GUSTA MUCHO EL CONTRASTE, ME GUSTA</p> <p>MUCHÍSIMO EL CONTRALUZ. EN LA SELVA</p> <p>Thea Segall (voz en off) AUNQUE NO LE GUSTE ESTÁ OBLIGADA, PORQUE NO HAY</p>
--	--

Salen las distintas fotos de indígenas	MUCHA LUZ HAY MUCHA SOMBRA, ¿NO? POR LA
Thea Segall hablando desde su oficina.	
Entran otras fotos de los indígenas	VEGETACIÓN,
	Thea Segall (voz en off) ESTÁ MÁS BIEN OSCURO EL MISMO TAMAÑO MOLESTA, MOLESTA NO,
Salen las distintas fotos de indígenas	
Thea Segall hablando desde su oficina.	
Entran más fotos de los indígenas	MOLESTA A RECORDAR LA FOTO
	Thea Segall (voz en off) EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES ERAN BIEN DIFERENTES,
Salen las fotos de indígenas	
Thea Segall hablando desde su oficina.	
Entra otra foto de indígenas	ERAN DE DOS METROS PARA
	Thea Segall (voz en off) ABAJO, NUNCA, NUNCA 8X10, HAY
Sale foto de indígena	
Thea Segall hablando desde su oficina.	
	MUCHA GENTE QUE LE GUSTAN LOS 8X10, A MI NO. A MI ME PARECE QUE UNA FOTO PEQUEÑA SIRVE PARA MANDARLA A IMPRESIÓN, PERO NO PARA EXHIBIRLA.
DISOLVENCIA	
	Entra tema musical
	Sale tema musical en fade

<p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p>	<p>YO NUNCA OBEDECÍ NINGUNAS REGLAS, NUNCA CREÍ EN ESO Y HOY EN DÍA TODAVÍA NO CREO. YO SIEMPRE FUNCIONÉ CON INTUICIÓN.</p>
<p>Entra foto del los José Gregorio</p>	<p>ME ENCANTABA EL ANGULAR Y</p>
<p>Sale foto del los José Gregorio</p>	<p>Ricardo Armas (voz en off) ME ENAMORÉ DE UN 20MM QUE FUE MI LENTE PREFERIDO Y QUE FUE EL LENTE CON EL QUE</p>
<p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p>	<p>PRÁCTICAMENTE HICE TODO EL, EL...</p>
<p>Entra foto de la serie <i>Venezuela</i></p>	
<p>Insert de: “Foto del libro de <i>Venezuela</i>”</p>	
<p>Sale foto de la serie <i>Venezuela</i></p>	
<p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p>	<p>YA EN EL LIBRO DE VENEZUELA SE REÚNEN UNA SERIE DE ELEMENTOS DEL LENGUAJE QUE YO MANEJO, QUE YO ENTIENDO;</p>
<p>Entran otras fotos de la serie <i>Venezuela</i></p>	<p>Ricardo Armas (voz en off) COMO POR EJEMPLO: LAS TEXTURAS, LA LUZ, PERO SOBRE TODO LA TEMÁTICA, ES DECIR, YO ESTOY DESPLEGADO DE ESA TEMÁTICA. YO ESTOY BUSCANDO CEMENTERIOS, YO LLEGO A LOS</p>
<p>Salen fotos de la serie <i>Venezuela</i></p>	
<p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p>	<p>PUEBLOS Y TENGO UNA METODOLOGÍA.</p>
<p>Entran más fotos de la serie <i>Venezuela</i></p>	

<p>Salen fotos de la serie <i>Venezuela</i></p> <p>Ricardo Armas habla desde el estudio</p> <p>Entran otras fotos de la serie <i>Venezuela</i></p> <p>Salen fotos de la serie <i>Venezuela</i></p> <p>Ricardo Armas habla desde el estudio</p> <p>DISOLVENCIA</p> <p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>Entran fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p> <p>Salen fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p> <p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p>	<p>Ricardo Armas (voz en off) SE DICE QUE EN MIS FOTOS NO HAY GENTE Y ES POSIBLE QUE SEA ASÍ,</p> <p>EN LA MAYORÍA DE MIS FOTOS DE ENTONCES NO HABÍA GENTE; PERO ERA PORQUE YO ESTABA ENFOCADO EN CAPTURAR ESPACIOS VACÍOS,</p> <p>Ricardo Armas (voz en off) PERO ESO NO QUERÍA DECIR QUE YO NO FOTOGRAFIARA GENTE, PORQUE EN MI RECORRIDO POR EL PUEBLO GENERALMENTE ME ENCONTRABA CON PERSONAJES</p> <p>SUMAMENTE INTERESANTES.</p> <p>Entra tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>Sale tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>Y YO DIRÍA QUE TENGO ESE LENGUAJE PERSONAL PORQUE MIS FOTOS ESTÁN LLENAS DE</p> <p>Alexis Pérez-Luna (Voz en off) PERSONAJES QUE NO EXISTEN, DE PERSONAJES QUE PASAN, EN GRANDES ESPACIOS SOLITARIOS.</p> <p>MIS PERSONAJES CASI NUNCA TIENEN ROSTROS, ROSTROS OCULTOS.</p>
--	--

<p>Entran más fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p>	<p>Alexis Pérez-Luna (voz en off) ENTONCES UNO APRENDE A MANEJAR ESOS INSTANTES, A CONOCER LA LUZ Y A CONOCERTE A TI, CON LA</p>
<p>Salen fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p>	
<p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p>	<p>CÁMARA ECHAR UN PASO HACIA DELANTE O HACIA ATRÁS, GIRAR.</p>
<p>Entran más fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p>	<p>Alexis Pérez-Luna (Voz en off) YO GIRO MUCHO ALREDEDOR DE LAS COSAS. CUANDO VOY A UN SITIO RETORNO POR EL MISMO LUGAR</p>
<p>Salen fotos de la serie <i>Letreros que se ven</i></p>	
<p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p>	<p>NO ES LO MISMO LO QUE VES CUANDO VAS QUE CUANDO VUELVES ¿NO?</p>
<p>CORTE A:</p>	
<p>Bárbara Brandli habla desde el telar en la sala de su casa.</p>	<p>YO NUNCA ARREGLO UNA FOTO, JAMÁS YO DIGO UN POQUITO MÁS A LA IZQUIERDA, Y QUÍTAME ESE POTE; BUENO CUANDO HAY MUCHAS LATAS DE CERVEZA SI (RISAS), LO ELIMINO. NO, PERO YO NUNCA ARREGLO UNA FOTO.</p>
<p>Entra foto de la Serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	

<p>Sale foto de la serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>Bárbara Brandli (voz en off) ¿POR QUÉ YO ENTRÉ EN EL TEMA DE LOS PÁRAMOS?</p>
<p>Bárbara Brandli habla desde el telar en la sala de su casa.</p>	<p>EN MIS PRIMEROS VIAJES A LOS ANDES YO VI</p>
<p>Entra foto de la Serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>Bárbara Brandli (voz en off) TODAS ESTAS CASAS CON LA</p>
<p>Sale foto de la serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>GENTE TRABAJANDO EN EL CAMPO, YO VI LAS ERAS, NO SABÍA PARA QUÉ SERVIRÍA ESO,</p>
<p>Bárbara Brandli habla desde el telar en la sala de su casa.</p>	<p>Bárbara Brandli (voz en off) SON CÍRCULOS DE PIEDRA EN EL CAMPO Y FINALMENTE ESO SIRVE PARA TRILLAR EL TRIGO, SERVÍA YA NO.</p>
<p>Entran fotos de la Serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>Y ENTONCES YO SEGUÍA PREGUNTANDO A LA GENTE DE ALLÁ,</p>
<p>Salen fotos de la serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>LOS HABITANTES DE ALLÁ, Y ME CONTARON SU VIDA, DE SU VIDA DEL CAMPO, DE SUS CULTIVOS Y...</p>
<p>Bárbara Brandli habla desde su telar.</p>	<p>LOS HABITANTES DE ALLÁ, Y ME CONTARON SU VIDA, DE SU VIDA DEL CAMPO, DE SUS CULTIVOS Y...</p>
<p>Entran fotos de la Serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>LOS HABITANTES DE ALLÁ, Y ME CONTARON SU VIDA, DE SU VIDA DEL CAMPO, DE SUS CULTIVOS Y...</p>

<p>Salen fotos de la serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>Bárbara Brandli (voz en off) ESO FUE LO QUE ME LLEVÓ REALMENTE A TRABAJAR ALLÁ, QUERÍA HACER UN TRABAJO SOBRE LOS...</p>
<p>Bárbara Brandli habla desde el telar en la sala de su casa</p>	<p>LOS GESTOS QUE TENÍAMOS EN EUROPA, EN PORTUGAL, EN SUIZA HACE 200 AÑOS TODAVÍA, QUE SE HAN PERDIDO, EL VERDADERO CAMPESINO EN SUIZA DUDO QUE YA EXISTE, ASÍ REALMENTE EL DE ANTES.</p> <p>PORQUE EN MIS DOS TEMAS FUERTES COMO SON LOS ANDES Y LOS YANOMAMIS ERA LOS YANOMAMIS ASÍ EXTREMOS EL CONTRASTE DE LUZ ESO SE DABA ASÍ, ESO NO ERA UNA COSA YO REALMENTE BUSQUÉ. DESPUÉS SI EL REVELADO UN POQUITO FORZADO QUE ACENTÚA EL CONTRASTE. EN LOS ANDES CREO QUE SUCEDE LO MISMO ES UNA LUZ MUY BRILLANTE O MUY POCA LUZ ENTONCES TAMBIÉN ES POR ESO PARA SALVAR ALGUNA FOTO QUE NO SE PODÍA DAR NORMALMENTE SE REVELA UN POQUITO MÁS Y PUEDE DAR MÁS CONTRASTE</p>
<p>Entran fotos de la Serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	
<p>Salen fotos de la serie <i>Los páramos se van quedando solos</i>.</p>	<p>Bárbara Brandli (voz en off) MIRA, EL BLANCO Y NEGRO PORQUE YO PIENSO QUE ES MÁS FUERTE EN LA FOTOGRAFÍA</p>

<p>Bárbara Brandli habla desde el telar en la sala de su casa</p> <p>CORTE A:</p> <p>Luís Brito habla desde el estudio.</p> <p>Entran fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p> <p>Salen fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p>	<p>PORQUE EL COLOR MUY PRONTO TIENDE A SER LINDO Y BONITO. POR ESO PREFIERO EL BLANCO Y NEGRO.</p> <p>LAS POSIBILIDADES ERAN EL BLANCO Y NEGRO. ESTEE YO APRENDÍ FUE EN UN LABORATORIO BLANCO Y NEGRO Y EL COLOR HAY QUE MANDARLO A HACER. YO DESPUÉS DESCUBRO QUE, ESTEE, ERA UN PARTO COMPLETO. TU HACES LA FOTOGRAFÍA, ES DECIR, EL HIJO, MONTAS TODO Y DESPUÉS LO PARES Y LO VES Y PUEDES TRABAJAR CON ÉL. A MI ME GUSTA SENTIR LA GENTE.</p> <p>Luís Brito (voz en off) CUANDO YO ESTOY CON ELLOS, ME PUEDO SONREÍR, LOS PUEDO SENTIR Y SIENTO QUE ME DAN EL PERMISO PARA ENTRAR EN SU ESPACIO. ME SIENTO MUCHO MÁS CÓMODO. ADEMÁS ME SIENTO MÁS HONESTO; PORQUE SÉ QUE ELLOS SABEN QUE YO ESTOY AHÍ Y ELLOS ME ESTÁN ACEPTANDO.</p>
--	--

<p>Luís Brito habla desde el estudio.</p> <p>Entran fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p> <p>Salen fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p> <p>Luís Brito habla desde el estudio.</p> <p>Entran fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p> <p>Salen fotos de la serie <i>Los Desterrados</i></p> <p>Luís Brito habla desde el estudio.</p> <p>CORTE A:</p>	<p>MIS PROBLEMAS FUNDAMENTALES EN ESA ÉPOCA TENÍAN MUCHO QUE VER CON LA</p> <p>RELIGIÓN, COSA QUE HE SUBSANADO EN PARTE YA. HASTA LA PRIMERA COMUNIÓN LA HICE HACE UN MES,</p> <p>TENÍA LOS TERRORES, YO VENGO DE UN PUEBLO</p> <p>Luís Brito (voz en off) Y TENÍA LOS TERRORES PROPIOS DE LOS HABITANTES DE LOS PUEBLOS: LA RELIGIÓN, LA LOCURA, LA MUERTE Y A TRAVÉS DE ESAS FOTOGRAFÍA,</p> <p>LA CUAL HICE SIN NINGUNA PREDISPOSICIÓN DE LO QUE ME ENCONTRÉ. COMO DIJE ANTES, CREO QUE LO QUE HICE FUE TERAPIA.</p>
---	---

<p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>CORTE A:</p> <p>Insert <u>“Fotógrafas y Fotógrafos: ¿una misma mirada?”</u></p> <p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>CORTE A</p> <p>Ricardo Armas hablando desde el estudio.</p>	<p>EVENTUALMENTE NUESTROS LENGUAJES CON EL TIEMPO FUERON CAMBIANDO.</p> <p>Entra tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>Sale tema musical “Rhodes Delay”</p> <p>NO, NO CREO QUE HAYA NINGUNA DIFERENCIA ENTRE LA VISIÓN MASCULINA Y FEMENINA EN LA FOTOGRAFÍA. Y MUCHO MENOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO, O A FINALES DEL SIGLO, O PRIMERA, PERDÓN, ME QUEDÉ EN EL SIGLO PASADO. DONDE LA MUJER SE HA INCORPORADO TANTO, TAN ACTIVAMENTE A LA VIDA ACTIVA DE LA SOCIEDAD EN CUANTO A TRABAJO, EN CUANTO A POSIBILIDADES DE ESTUDIOS, EN CUANTO A POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN.</p> <p>ABSOLUTAMENTE, DEFINITIVAMENTE. PORQUE PENSAMOS DIFERENTE, PORQUE SOMOS DIFERENTES, PORQUE NO</p>
---	---

<p>CORTE A:</p> <p>Thea Segall hablando desde su oficina.</p>	<p>SOLAMENTE NOS DEFINEN UNOS CUERPOS, UNOS SACOS QUE NOS CONTIENEN, SINO QUE HEMOS JUGADO PAPELES DIFERENTES HISTÓRICAMENTE HABLANDO, Y SOMOS DOS ENTES COMPLETAMENTE DISTINTOS EN NUESTRA PERCEPCIÓN DEL MUNDO. DE TAL MODO QUE YO SÍ CREO QUE LA VISIÓN DE LA MUJER ES IMPORTANTE, PORQUE ENRIQUECE, AÑADE, NOS MUESTRA; A QUIENES NO HEMOS SABIDO VERLO, NOSOTROS, ESTOS, LOS HOMBRES, LOS QUE HEMOS TENIDO EL PODER. HEMOS SUBESTIMADO A ESE ENTE. LO HEMOS CONFUNDIDO CON LA FIGURA DE LA MADRE, ÚNICA Y EXCLUSIVAMENTE. YO CREO QUE HOY EN DÍA ESTAMOS EN CAMINO DE ENTENDER MEJOR CUÁL ES ESA SENSIBILIDAD. YO NO LA ENTIENDO MUCHAS VECES, SE LOS CONFIESO, Y ME DOY COÑAZOS CONTRA LA PARED TRATANDO DE ENTENDERLO Y NO LO ENTIENDO. PERO MI CONCLUSIÓN ES, QUÉ ES POR MI CONDICIÓN DE HOMBRE</p> <p>YO NO CREO QUE EXISTE. YO CREO QUE LA VISIÓN FEMENINA/MASCULINA NO EXISTE, ES LA VISIÓN DE UNO. DONDE ENTRA EDUCACIÓN, EXPERIENCIAS, LECTURAS, PERO YO NO CREO QUE HAY UNA DIFERENCIA ENTRE MASCULINO Y FEMENINO, NO CREO.</p>
---	---

<p>CORTE A:</p> <p>Luís Brito habla desde el estudio.</p>	<p>DIFERENCIAS ENTRE FOTÓGRAFAS Y FOTÓGRAFAS, Y FOTÓGRAFOS, HAY. ASÍ COMO HAY DIFERENCIA ENTRE FOTÓGRAFOS Y FOTÓGRAFOS. CADA UNO TIENE COMO UNA CONCEPCIÓN DE LA VIDA, CADA UNO TIENE UN NIVEL CULTURAL Y CADA UNO TIENE UNA MANERA DE VER LAS COSAS Y DE DECIR LAS COSAS. NOSOTROS HACEMOS COMO EXPERIMENTOS, DE REPENTE PONEMOS A UN GRUPO DE PERSONAS A TOMARLE UNA FOTO A UNA SILLA, Y RESULTA QUE DE 30 PERSONAS CADA UNO HACE LA SILLA DE UNA MANERA DIFERENTE. AFORTUNADAMENTE NO SOMOS IGUALES, NO.</p>
<p>CORTE A:</p> <p>Bárbara Brandli habla desde el telar de su casa.</p>	<p>NO LO VEO. YO CONOZCO OTROS FOTÓGRAFOS QUE HAN IDO POR ALLÁ Y YO NO CREO QUE HAYA UNA DIFERENCIA ENTRE UN HOMBRE QUE VE UNA ERA O UNA MUJER QUE VA A TOMAR UNA FOTO DE UNA ERA O UNA PERSONA, NO. PUEDE HABER MUCHAS DIFERENCIAS ENTRE UNA PERSONA Y OTRA POR LA RAZÓN DE QUE CUANTO TIEMPO VA A GASTAR EN REALMENTE INVESTIGAR ALGO PORQUE HAY UNOS -LA MAYORÍA- QUE LLEGA, HACEN Y QUE SE VA ¿NO? HAY OTROS QUE SE DEMORAN MESES</p>

<p>CORTE A:</p> <p>Alexis Pérez-Luna hablando desde la sala de su hogar.</p> <p>CORTE A:</p> <p>Insert con los créditos: Imágenes de la realización del documental, al lado se ven los créditos</p>	<p>O UN TIEMPO LARGO EN EL MISMO TEMA Y ESE ES MI CASO PORQUE SIENTO QUE NUNCA VOY A TERMINAR ESO, SIEMPRE HAY ALGO MÁS QUE SE PUEDE AGREGAR O QUE POR FIN HAY UNA CONFIANZA CON LOS QUE ME INFORMAN, POR FIN EXISTE LA CONFIANZA MUTUA PARA REALMENTE LLEGAR A CONVERSACIONES CON BASTANTE INTIMIDAD. ES DECIR, YO DIRÍA QUE HAY ESTO: EL QUE SE DEMORA EN UN TRABAJO Y EL QUE LLEGA RAPIDITO, TOMA LA FOTO EN ESE ÁNGULO Y SE VA, ESO ES TODO. PERO ENTRE FEMENINO Y MASCULINO NO CREO, PODEMOS HACER EXACTAMENTE LO MISMO.</p> <p>NO HAY NECESIDAD DE DIFERENCIAR HOMBRE O MUJER. SINO ENTRE LOS FOTÓGRAFOS, HAY DIFERENCIAS, PERO SI HAY LA MISMA MOTIVACIÓN, LA MISMA NECESIDAD, LA MISMA CIRCUNSTANCIA, LAS MISMAS POSIBILIDADES. NO CREO QUE EL LENGUAJE SEA MUY DISTINTO.</p> <p>Entra tema musical</p>
---	---

<p>Cámaras</p> <p>Cam 1 Malena Ferrer Erik Galindo</p> <p>Cam 2 María Bethania Medina</p> <p>Director de Fotografía Erik Galindo</p> <p>Micrófonos Juan Carlos De Jesús</p> <p>Producción</p> <p>Guión</p> <p>Dirección Ana Carolina De Jesús María Bethania Medina</p> <p>Postproducción Luís Ascanio Cristóbal Sarría Corina Hernández</p> <p>Cuartico Sala de creación</p> <p>Mezcla de Audio Alejandro González Alain Gómez</p> <p>Planta Laboratorio de Sonidos</p> <p>Música Original Gabriel Millán</p> <p>Agradecimientos Luis Brito Ricardo Armas Alexis Pérez Luna Bárbara Brandli Thea Segall</p> <p>Nelson Garrido y ONG</p> <p>RCTV por imágenes donadas</p> <p>Max Romer</p>	
--	--

<p>Eduardo Martínez</p> <p>Ibsen Suarez</p> <p>Fran Rojas</p> <p>María Teresa Boulton</p> <p>Familia De Jesús Dos Ramos Familia Medina Padrón</p> <p>Malena Ferrer Erik Galindo Juan Carlos De Jesús Gabriel Millán Alejandro González Alain Gómez Cuartico Sala de creación Carolina Melguizo</p> <p>A los que de alguna manera colaboraron</p> <p>Fotografías utilizadas De la serie <i>Los Desterrados</i> Luís Brito</p> <p>De la serie <i>Venezuela</i> Ricardo Armas</p> <p>De la serie <i>Letreros que se ven</i> Alexis Pérez Luna</p> <p>De la serie <i>Los Páramos se van quedando solos</i> Bárbara Brandli</p> <p>Fotografías MBA 1978 Thea Segall</p> <p>Imágenes varias Libro <i>Fotografía en Venezuela 1960-2000</i> Juan Carlos Palenzuela</p>	
--	--

<p>Imágenes varias Catálogo <i>VI Exposición Anual del Libro. VI Exposición Anual de la Fotografía Documental. 1985</i> I.A Biblioteca Nacional y de servicios de Bibliotecas</p> <p>Universidad Católica Andrés Bello Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Comunicación Social Trabajo de Grado AA-R-06</p> <p>Presentado por: Ana De Jesús María Medina</p> <p>Tutor: Eduardo Martínez</p> <p><i>Venezuela Suya: Fotografía Documental En La Séptima Década</i>©</p> <p>Todos los derechos reservados</p> <p>Caracas, Venezuela 2004</p>	
--	--

3.5.6 Presupuesto Definitivo

Nombre Del Documental: Venezuela Suya: Fotografía Documental En La Séptima Década.

Duración: 21:20' minutos.

Negros: 3.

Tiempo De Grabación: 4 días.

SUMARIO	BS. SUBTOTAL
Preproducción	
1-Montaje del proyecto	82.000
2-Equipo técnico	360.000
3-Materiales	158.300
Producción	
-Imprevistos	20.000
Postproducción	
-Postproducción	800.000
Total del proyecto Bs.	1.420.300

Preproducción

1-Montaje del Proyecto

Concepto	Cantidad	Costo por Unidad (Bs.)	Total Bs.
Casetes TDK 90 minutos	10	2.200	22.000
Llamadas telefónicas	-	-	60.000
Subtotal Montaje del Proyecto Bs.			82.000

Fuentes: Comercial Upin-La Hoyada.
Costo de llamadas facturadas por CANTV

2-Equipo Técnico

Concepto	Días	Costo por Día (Bs.)	Total (Bs.)
Cámara de video MiniDV con cargador de batería.	5	30.000	150.000
Cámara de video Hi8 con cargador de batería	5	20.000	100.000
Caja de Luces con 2 lámparas Lowel de 1000watts, con gelatinas y 1 extensión.	5	10.000	50.000
Audio (1 micrófono boom y audífono)	5	12.000	60.000
Subtotal de Equipo Técnico Bs.			360.000

Fuente: Eric Galindo (cámaras)
Ibsen Suárez (luces)
Fran Rojas (audio)

3-Materiales

Concepto	Cantidad	Costo por Unidad (Bs.)	Total (Bs.)
Cinta MiniDV Sony 60 minutos	6	20.000	120.000
Cinta Hi8 TDK 60 minutos	1	21.000	21.000
Cinta VHS Maxell 8 horas	1	8.900	8.900
DVD Princo 4x	6	1.400	8.400
Subtotal de Materiales Bs.			158.300

Fuente: Pablo Electronics, La Candelaria.

CD Vírgenes. PB del Centro Comercial City Market. Sabana Grande.

Postproducción

Concepto	Hora	Bs. Por Hora	Total (Bs.)
Sala de Edición	30	22.000	660.000
Grafismo	10	14.000	140.000
Subtotal de Postproducción Bs.			800.000

Fuente: Cristóbal Sarría -Luís Ascanio, El Cuartico (Editores)

Corina Hernández. (Diseñadora).

CONCLUSIONES

Al finalizar la investigación se destaca las siguientes conclusiones:

Al visualizar el panorama histórico de la fotografía documental en Venezuela, los análisis de las matrices a cada trabajo fotográfico y las entrevistas con los fotógrafos; se pudo agrupar datos que permiten caracterizar la fotografía documental venezolana durante esta década. Las más importantes resaltan el uso del blanco y negro y la presencia del ser humano –de una manera u otra- en las imágenes fotográficas. A pesar de que se pueda agrupar cualidades semejantes en la fotografía, se mantiene en los fotógrafos de la década un lenguaje y técnica personal, que también resalta en la fotografía documental venezolana. El uso del contraste, la composición o incluso la selección del tema dependen y son definidas por el fotógrafo.

Luego de comparar parte del material fotográfico de los tres fotógrafos y tres fotografías seleccionados, en cuanto a los códigos estéticos y en la temática, se observa que los códigos visuales utilizados son similares. Sin embargo, una de las diferencias encontradas en este aspecto es en cuanto al uso de la óptica. Los fotógrafos usan –en su mayoría- lentes angulares mientras que las fotografías tienden a utilizar el lente normal. Se infiere que los fotógrafos tienen la necesidad de abarcar mayor espacio en la fotografía, por eso el uso del lente angular; por el contrario las fotografías se concentran en el motivo, y por ello el lente normal es ideal en tomar lo que está presente sin abarcar mayor espacio del que se encuadra.

En cuanto la temática sí se destaca la diferencia en cuanto al género (masculino y femenino). Los fotógrafos retratan –en su mayoría- a objetos y espacios vacíos. Por su parte, las fotografías registran personas –en su mayoría mujeres y niños- y su relación con el entorno. De igual manera, los fotógrafos tienden hacia la

crítica social, mientras que las fotógrafas buscan registrar las vivencias y costumbres de un colectivo. Por lo tanto, se puede indicar que si existen diferencias no sólo por ser hombre o mujer. La forma de mirar y de acercarse al hecho fotográfico depende de la forma de ser, educación, bagaje cultural y experiencias que cada uno de los fotógrafos y fotógrafas acumulan a lo largo de sus vidas. En la pieza audiovisual sólo un fotógrafo de los cinco entrevistados piensa que sí existen diferencias entre las fotógrafas y fotógrafos documentalistas venezolanos en cuanto a la estética y temática.

La experiencia de la realización del documental fue enriquecedora. El principal aporte fue registrar lo planteado en la investigación por medio de los fotógrafos seleccionados, dejando así una pieza audiovisual que preservará en el tiempo las vivencias de un grupo de fotógrafos documentalistas venezolanos. Además, esta pieza audiovisual tiene la ventaja de que puede ser utilizado como material didáctico y de consulta.

La realización de un documental no es sencilla. Involucra inversión significativa de tiempo y de dinero. La organización es un elemento esencial en el desarrollo del documental. La principal enseñanza fue lograr culminar con la pieza audiovisual, dejando la iniciativa para seguir planificando proyectos similares. El contacto con los entrevistados, entrar a su hogar y hablar de su vida en general, dejó a las investigadoras lecciones importantes: constancia, dedicación y amor por la fotografía. Por tanto, este trabajo de investigación significó para las investigadoras un aprendizaje integral vinculado a la fotografía y al género documental.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas:

Abreu, C. (1990). La Fotografía Periodística: Una Aproximación Histórica. Caracas: CONAC (Colección EnFoco).

Armas, R.; Pérez-Luna, A.; Sersa, V.; Vall, J. y Valladares, F. (1979). Letreros que se ven. Fotografías de El Grupo. (Primera Edición). Caracas: Ateneo de Caracas.

Aumont, J. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1980). A câmara clara. [La cámara lúcida]. Lisboa: Edições 70, LDA.

Billeter, E. (1993) Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993. España: Lunwerg Editores.

Boulton, M. T. (1990). Anotaciones sobre la fotografía documental venezolana contemporánea. (Primera Edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Boulton, M. T. (2000). El modernismo en la fotografía venezolana. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 57-60) México: Centro de la Imagen.

Boulton, M. T. (2003). 21 Fotógrafas Venezolanas. Caracas: La laparañona.

- Buxó, M. J. y de Miguel, J. (1999). De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, TV. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Brandli, B. (1974). Los hijos de la luna. Caracas: Ediciones del Congreso de la República.
- Brandli, Bárbara. (1981). Los páramos se van quedando solos. (Primera Edición). Caracas: Arte.
- Castro, F. (1998) Crossover Dreams: Sobre la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. En Watriss, W. y Parkinson Z., L (Eds.). Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994. (First Edition, pp. 56-94). Hong Kong: University of Texas Press y FotoFest.
- Chiriboga, L. (2000). La fotografía se mira en el espejo de la fotografía. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 71-75) México: Centro de la Imagen.
- Costa, J. (1977). El lenguaje fotográfico. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Debray, R. (1994). Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente. (Primera Edición). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Díaz B., J. M.; Díaz L., M. y Salinas, P. (1998). Cuba 100 Años de Fotografía. Antología de la Fotografía Cubana 1898-1998. Murcia: Mestizo, A. C.
- Dondis, D. A. (1980). La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. (Tercera Edición). Barcelona: Gustavo Gili.

- Dorronsoro, J. (1981). Significación Histórica de la Fotografía. Caracas: Equinoccio.
- Dorronsoro, J. (1999) Álbum de ensayos. Antología de Josune Dorronsoro. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Enciclopedia focal de la fotografía. (1975). (t. I y II). (Tercera Edición). Barcelona: Omega.
- Fontcuberta, J. (1990). Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1997). El beso de judas: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (1967). La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili.
- García de Castillo, J. (1987). La imagen es el mensaje. Caracas: Trípode.
- Gernsheim, H. y Gernsheim, A. (1966). Historia gráfica de la fotografía. (Primera Edición). Barcelona: Omega.
- Guédez, V. (1997). La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos. (Primera Edición). Caracas: CONAC.
- Hernández, R; Fernández, C; y Baptista, P. (1998). Metodología de la Investigación. (Segunda Edición). México: Mc Graw Hill.

- Kossoy, B. (1998). La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica. En Watriss, W. y Parkinson Z., L (Eds.). Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994. (First Edition, pp. 18-54). Hong Kong: University of Texas Press y FotoFest.
- Marval, M. (2002, Octubre). Breve historia de la fotografía. Material presentado para la Cátedra Fotografía, VII Semestre en la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Mata, R. (2003). Conceptos básicos sobre fotografía. Trabajo no publicado, Escuela de Fotografía Roberto Mata, Caracas.
- Mejías, J. L. (2000). Fotografía: el rostro de Colombia. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 83-89) México: Centro de la Imagen.
- Morón, Guillermo. (1987). La Historia Contemporánea (1936-1986) Y La Democracia Representativa. En Historia de Venezuela. (Vol. 5, pp. 351-397). Caracas: Enciclopedia Británica.
- Mraz, J. (2000). La fotografía documental en América Latina. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 143-147) México: Centro de la Imagen.
- Nakagawa, R. (2000). Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: presente. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 105-106) México: Centro de la Imagen.

- Navarrete, J. A. (1995) Ensayos desleales sobre fotografía. Caracas: CONAC (Colección EnFoco)
- Navarrete, J. A. (2000). Aventuras plurales: fotografía autoral y modernidad en América Latina. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 67-70) México: Centro de la Imagen.
- Newhall, B. (2002). Historia de la fotografía. (Segunda Edición). Barcelona: Gustavo Gili.
- Palenzuela, J. C. (2001). Fotografía en Venezuela 1960-2000. Caracas: Movilnet y Autor.
- Pérez-Luna, A. (1982). Parques Infantiles. Caracas: Impresiones Cromotip.
- Pérez-Luna, A. y Armas, R. (1983). Venezuela desnutrida. Caracas: Alfadil.
- Rodríguez, J. A. (2000). Procesos en nuestra fotografía. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 91-94) México: Centro de la Imagen.
- Rodríguez García, P. (1973). Estructura de una señal fotográfica. La Habana: Pueblo y Educación.
- Schaeffer, J. (1990). La imagen precaria, del dispositivo fotográfico. Madrid: Cátedra.
- Segall, T. (1978). Con la luz de Venezuela. Caracas: Arte.

- Segall, T. (1979). Los niños de aquí. Caracas: Foto Ediciones.
- Segall, T. (1988). Fotosecuencias: El Casabe, La Curiara, El Tambor. Caracas: Publicaciones de la Contraloría General de la República.
- Smith, E. L. (2003). Dictionary of Art Terms. London: Thames & Hudson.
- Sontag, S. (1981). Sobre la fotografía. (Primera Edición). Barcelona: Edhasa.
- Tausk, P. (1978). Historia de la fotografía en el siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. (2003). Manual de trabajos de especialización y maestría y tesis doctorales. (Tercera Edición). Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador –FEDUPEL-.
- Valtierra, P. (2000). El fotoperiodismo y las agencias. En González Reyes, G.; Carral, A. y Flores, F. (Ed.) V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México 1996. (pp. 169-171) México: Centro de la Imagen.
- Villafañe, J. y Mínguez, N. (2002). Principios de teoría general de la imagen. Madrid: Pirámide.
- Watriss, W. y Parkinson Z., L. (Eds.). (1998). Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994. (First Edition). Hong Kong: University of Texas Press y FotoFest

Zunzunegui, S. (1994). Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen. Madrid: Cátedra.

Tesis Y Trabajos Académicos

Borges Vaz Dos Reis, E. T. (2003). La fotografía documental contemporánea en Brasil. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, España.

Cedeño, P. L. (1986). Caminos de la visión fotográfica. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Centeno, J. y Gómez, T. (1992). La iluminación para fotografía en blanco y negro. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Fernández, J. A. (2003). Documentalismo Fotográfico: Aproximación Al Lenguaje de Mariano Díaz y Rafael Salvatore. Tesis de Pregrado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Gómez, L. (1991). Manual básico de fotografía publicitaria. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Laya, A. y Melguizo, C. (2004). El documental: vacuna contra la amnesia. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Márquez M., J. Z. (2001). Investigación y curaduría de fotografía en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Destierro y Retorno. Discurso Visual de Luís Brito. Tesis de Pregrado, Universidad de Los Andes, Mérida.

Pujol, J. A. (1990). Lectura semiológica de retromundo: hacia una aproximación del mensaje fotográfico de Paolo Gasparini. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Romero, Y. C. (2001). Fotografía documental venezolana: creación de un sitio web para la promoción de la fotografía documental. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Sánchez, A. y Gutiérrez, C. (1994). La fotografía como herramienta artística: cuatro creadores venezolanos. Tesis de Pregrado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Fuentes De Publicaciones Periódicas:

Araujo Torres, C. (2001, Enero). Domingo Lucca y Henrique Avril. La fotografía de paisaje y la conformación de la imagen de lo nacional. Extra Cámara, (17), pp. 4-11.

Armas, R. (1998, Marzo). Ricardo Armas, Premio Nacional de Fotografía 1997. Extra Cámara, (14), pp. 60-69.

Boulton, M. T. (1998, Febrero). Las revistas petroleras y la fotografía: Revista Shell, El Farol, El Círculo (Disco) Anaranjado, Cuadernos Lagoven. Extra Cámara, (13), pp. 20-23.

De Madariaga, F. (2003a, Agosto). A força das imagens: a linguagem do branco e preto. [La fuerza del lenguaje del blanco y negro]. Super Foto Prática, Portugal (68), pp. 64-66.

De Madariaga, F. (2003b, Septiembre). Do sistema de zonas à perfeição. [Del sistema de zonas a la perfección]. Super Foto Prática, Portugal (69), pp. 72-74.

Dorronsoro, J. (1993, Marzo). Venezuela inédita. Fotografía venezolana de los setenta. Encuadre, (número especial II Jornadas Fotográficas de Mérida), pp. 67-68.

El imaginario venezolano de Sebastián Garrido. (1999, Enero). Extra Cámara, (15), pp. 18-38

Jiménez, A. (1999, Enero). Alfredo Boulton Una mirada mestiza. Extra Cámara, (15), pp. 10-17

Padrón Toro, A. (1998, Marzo). Venezuela en estereografías, 1903. Extra Cámara, (14), pp. 12-15.

Prada, W. (2000, Enero). Señor, ¿Dónde tiene usted su lamenta? Crónica de un estudio villacurano. Extra Cámara, (16), pp. 4-9.

Premio Nacional de Fotografía 1996. Poética y Visión de Luís Brito. (1997, Enero) Extra Cámara. (9), pp. 56-59.

Fuentes Electrónicas:

Arthur C. Banks Jr. Library, Humanities Department. (2004, June). [A guide for writing research papers based on styles recommended by The American Psychological Association.](http://cctc.commnet.edu/apa/index.htm) [Página Web en Línea]. Disponible: <http://cctc.commnet.edu/apa/index.htm> [Consulta: 2004, 31 de agosto].

Aula de Especialización Fotográfica. (s.f.). [Clase: Sistema de Zonas 1.](http://www.aulafoto.com/zonuno.htm) [Documento en Línea]. Disponible: <http://www.aulafoto.com/zonuno.htm> [Consulta: 2004, 31 de agosto].

Cabrera, Alvaro y Ruiz, P. (2002, 14 de abril). [Del Ser Reportero Gráfico en Venezuela: Aproximaciones a la definición del oficio](http://www.zonezero.com/magazine/articles/fotoperiodismo/venezuela_sp.html) [Revista en Línea]. Disponible: http://www.zonezero.com/magazine/articles/fotoperiodismo/venezuela_sp.html [Consulta: 2004, 10 de enero].

Casaballe, Bécquer. (2002, 6 de agosto) [Fotografía Documental.](http://www.documentalistas.org.ar/nota-fotodoc.shtml?sh_itm=910746708f2f2aa89353594a777969c9) [Documento en Línea]. Disponible: http://www.documentalistas.org.ar/nota-fotodoc.shtml?sh_itm=910746708f2f2aa89353594a777969c9 [Consulta: 2004, 10 de enero].

Casaballe, Bécquer (s.f.) [Fotografía documental.](http://www.fotomundo.com/servicio/fotodocum.shtml) [Revista en Línea]. Disponible: <http://www.fotomundo.com/servicio/fotodocum.shtml> [Consulta: 2004, 3 de febrero].

C.N.I.C.E. (s.f.) [Géneros cinematográficos: el documental.](http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag12.html) [Página Web en Línea]. Disponible: <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag12.html> [Consulta: 2004, 13 de agosto].

Enciclopedia Virtual La Tercera Icarito (2004). [Enciclopedia en línea]. Disponible: http://icarito.latercera.cl/enc_virtual/index.htm [Consulta: 2004, 13 de agosto].

Haworth'Booth, M. (2000). La Realidad Brutal De La Guerra. (Silvia García, Trad.) [Página Web en Línea]. Disponible: <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/galeria/donmccullin/mccullentexto.htm> [Consulta: 2004, 8 de agosto]. (Documento realizado originalmente en 1982).

Las cuevas de Altamira. (s.f.) [Página Web en Línea]. Disponible: <http://www.cantabriainter.net/cantabria/lugares/cuevasaltamira.htm> [Consulta: 2004, 8 de agosto].

Martínez-Salanova (2004, 3 de agosto). Cine documental. [Página Web en Línea]. Disponible: <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/Cine%20documental.htm> [Consulta: 2004, 13 de agosto].

Mata Rosas, Francisco (2002, 19 de febrero) Fotografía documental paradoja a la realidad. [Documento en Línea]. Disponible: http://www.documentalistas.org.ar/nota-fotodoc.shtml?sh_itm=dcd61474a4d1d48f4b944e254f4c8728 [Consulta: 2004, 10 de enero].

Paris Mes de la Fotografía, Noviembre 2004-01-15 (2004, 23 de enero). [Revista en línea]. Disponible: <http://www.analitica.com/va/arte/actualidad/6866941.asp> [Consulta: 2004, 1 de febrero].

Raydan, C. (2003, Maracaibo). Curso de Estética Fotográfica. [Revista en Línea].
Disponibile: <http://www.elangelcaido.org/cursos/ef/ef01.html> [Consulta: 2004, 17 de mayo].

Revista Fotocultura. [Diccionario en línea]. Disponible: <http://www.fotocultura.com/guia/diccionario.php?accion=detalle&id=146> [Consulta: 2004, 22 de julio].

Real Academia Española [Diccionario en línea]. Disponible: <http://www.rae.es/>
[Consulta: 2004, 19 de febrero].

Ruiz, B. (2002, Agosto) Pedro Meyer: Mosaico de imágenes. [Revista en Línea].
Disponibile: <http://www.cuartoscuro.com/55/art3.html> [Consulta: 2004, 9 de mayo].

Fuentes Audiovisuales

Fotografías

Armas, R. (1978). Venezuela. [Catálogo]. Caracas: Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela.

Armas, R. (1978). Ballet Nacional de Caracas. [Archivo Fotográfico]. Caracas: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

Armas, R. (1985). Fotografías. [Catálogo]. Caracas, Galería el Daguerrotipo.

Armas, R. (1974-1986). Retratos. [Archivo Fotográfico]. Caracas: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.

- Belpaire, C. (1980). Documentos del llano. [Catálogo]. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, Galería de Arte Nacional.
- Boulton, M. T.; Carrizales, F.; Jabardo, R. y Mendoza, C. (1986). I Simposio de la Fotografía. Universidad Simón Bolívar. Catálogo. [Catálogo]. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Brandli, B. (1975). Indios Ye'kuana. [Archivo Fotográfico]. Caracas: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional.
- Dorronsoro, G. (1974). Paraguana. [Exhibición-Catálogo]. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Fotografía Anónima. (1979). [Catálogo]. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Fundación Museo de Bellas Artes. (1983). Cuando las Ventanas son Espejos. Fotografía venezolana. [Catálogo]. Caracas: Autor.
- Fundación Museo de Bellas Artes. (2000). Desterrados. Antología fotográfica de Luís Brito. [Catálogo]. Caracas: Autor.
- Gasparini, P. (1972). Para verte mejor América Latina. [Catálogo]. México DF: Siglo 21.
- Orígenes De La Fotografía en Venezuela. (1978). [Catálogo]. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.

Segall, T. (1978). Thea Segall / Fotografías Museo de Bellas Artes. [Catálogo]. Caracas: Arte.

Segall, T. (1992). Lo que miró el Almirante. [Catálogo]. Caracas: Centro Cultural Consolidado.

Segall, T. (2003). Rescate de fauna Caruachi Venezuela 2003. [Catálogo]. Caracas: Gerencia de Gestión Ambiental de EDELCA.

V Aniversario 1977 – 1982. IV Exposición Anual Libro- Fotografía Documental. (1982). [Catálogo]. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.

VI Exposición Anual Del Libro – VI Exposición Anual De La Fotografía Documental. (1985). [Catálogo]. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.

Audio

Boulton, M. T. (Conferencista). (2003, Octubre 29). Existe una fotografía femenina. [Grabación en casete sin número ofrecida en el Primer Mes de la Fotografía 2003 en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber, Caracas]

ANEXOS

ANEXOS A
Entrevistas previas realizadas a los fotógrafos.

Fotógrafa: Ana Luisa Figueredo
Día: 17 de junio de 2004.
Lugar: casa de Ana Luisa Figueredo.

ALF Era una gran observadora, desde pequeña...(no entiendo qué dice)... Y yo vivía en un sexto piso y vivía en una calle muy transitada, que todavía no era corredor vial que era la Av... de ahí de Chuao, antes que la convirtieran en Corredor vial. Antes era una calle que desembocaba en la Av. Principal, entonces ahí había como mucha actividad. Había una línea de taxis, había niños que jugaban en la calle, se podía jugar en la calle. Sucedían muchas cosas, pero lo más interesante era que a mi me empezó a llamar mucho la atención la proyección de las sombras a determinadas horas del día, más bien hacia el atardecer. Y empecé a desarrollar ese trabajo que ustedes han podido ver. Se desarrollo todo un trabajo en base a eso, "Desde el balcón". Ahhm ... Después trabajé, si es documental en el sentido de la documentación, fue muy lindo una experiencia que hicimos con Oscar Molinari que fue una filmación que hizo él en Paraguaná, sobre un tema, un cortometraje que se llamaba "La Bicicleta", que era un tema como muy de esa zona, la vida y todo eso. Bueno era un todo ese montaje, verdad, foto fija que era lo que yo estaba haciendo... Después que más empecé a desarrollar, yo ya ni me acuerdo, lo que empecé a desarrollar.

Me fui a Nueva York y en Nueva York empecé a..., seguía con las sombras, seguía jugando con las sombras porque las sombras siempre me llamó mucho la atención y también muchos paisajes urbanos. Empecé a desarrollar todo hacia la parte urbana, detalles de piso, detalles de señalización...

Ya Aruba, estuve en Aruba una época, también retraté muy influenciada por la arquitectura, estaba casada con un arquitecto y quizá mi ojo estaba como muy sensible a tratar de buscar la forma...Mi trabajo siempre ha sido como muy constructivita, como decir muy lineal, muy geométrico, muy tomando en cuenta la composición. Todas mis fotografías hoy por hoy prevalece mucho el sentido de la composición.

Después empecé a desarrollar trabajo comercial por supuesto, como era muy joven empecé a probar modelaje, trabajaba para agencias de publicidad, inclusive uno de los trabajos que yo hice se ganó el premio ANDA de publicidad como mejor fotografía, después de haber discutido con el viejo Benaím, el papá de Ricardo que era Directivo de ARS, que esa foto era muy osada. Yo le decía: bueno tu no querías una foto... la campaña no era los osados...¿cómo es que era la campaña? Los hoteles con Jean Marie Farina y era una foto muy bella de una pareja besándose en un pozo, pero insinuaba que estaban desnudos. Pero no era que estaban desnudos, estaba desnuda la modelo de la cintura para arriba, pero era la foto así en un pozo bellísimo... -

Noo!! Que esa foto me la van a censurar- ¿Tu no querías algo que fuera auténtico? Que cosa más auténtica que esa foto...

Total que yo decidí, yo no voy a trabajar más para publicidad, porque esa gente no, no.. O sea tu estas sometido a un director creativo y estas limitado pues, y la verdad es que yo no tenía necesidad y bueno explore y me dije por ahí no es... Y me avoqué realmente a desarrollar trabajos para exhibir en las Galerías o en los museos, en colectivos o individuales, no? Y tres años después me enteré que esa fotografía ganó ese año en el premio ANDA publicidad, como mejor fotografía... Y entonces cuando lo vi, dije: - vez que era muy auténtica la foto-

¿Pero UD. Ya tenía algún curso de fotografía?

ALF Yo tomé clases con Sigala, José Sigala. José Sigala estaba dando clases en el Instituto de Diseño, él daba clases en el curso de extensión. Yo no estudié formalmente como alumna del Instituto, pero Sigala dio en una época cursos y éramos un grupo de personas, y digamos yo empecé a asistir y terminé siendo la asistente de Sigala. Después había un profesor que era muy bueno como fotógrafo, pero muy malo como profesor que se llamaba Carl Vighman, él ha hecho muchos libros sobre naturaleza y paisajes, no? Pero también estudié con él. Estudié con otro más que no me acuerdo quién era. O sea, hubieron varias profesoras ahí, pero después yo me fui a Estados Unidos y escogí seguir mis estudios también individuales... ahh en el Internacional Center of Photography y realmente me dediqué a desarrollar temas específicos, cada vez que exhibía yo presentaba un tema distinto, nunca lo repetía, porque era caer en el juego que caen algunos artistas o fotógrafos que les va bien, entonces ah te muestran de lo mismo, repiten el tema. O sea, la idea es que si yo no tengo una propuesta, entonces ya netamente opuesta... lo único que si puedes ver la continuidad es la calidad de la esencia de la composición que si hay un... pero siempre he desarrollado un tema distinto.

En una época desarrollé cuando todavía los ángeles no estaban en boga, como se pusieron en boga en un momento determinado...pasé por una fase espiritual, un encuentro con el aspecto espiritual, tuve una exposición interesantísima cuando no se hablaba de eso, ni estaba de moda en el año 84' que se llamaba: "Venerados Invocados", que era todo lo relacionado con la veneración y la invocación aquí en Venezuela...Maria Lionza, ahhh Negro Primero, ehh altares... estuve dos años porque me involucré, me involucré para tener acceso, andaba por los caminos de lo que era me parece como atractivo, como una persona bien... yo soy venezolana, lo que pasa es que yo viví fuera, yo vine de, yo estuve viviendo en Francia y en Dinamarca desde pequeña y vine de 8 años, ni siquiera hablaba español, hablaba francés. Entonces aquí estuve unos cuatro o cinco años y luego me fui. Me fui a

Canadá, me fui a España, regresé y me casé. Me casé porque a mi me formaron para ser ama de casa, punto. A mi, mi madre no me puso el “input” de que estudiara una profesión ni nada, sino hay no, tu sabes esas cosas que...además era otra época. Y bueno me casé, tuve hijos y no era suficiente para mí. Entonces me habló una amiga mía, que por cierto era Alicia Otero, hija de Alejandro Otero de El Nacional. Me dijo: -mira, Sigala esta dando unos cursos de fotografía, en el Instituto ese, ¿por qué no nos metemos?

-Sí, hombre- Si. Hombre y hasta el sol de hoy soy fotógrafa.

Y me considero de, yo creo que la única alumna de Sigala, porque ningún otro que se metió a los cursos con Sigala siguió, desarrolló pues digamos una carrera, pues si toman buenas fotos pero no han desarrollado... no se han perfilado como fotógrafos. Entonces siento que él me puso mucho “input”, tu sabes de...mucho se lo debo es a él. Y bueno luego, por supuesto, uno tiende como persona, cuando se es joven tratar de modelar a gente tratar de modelar a personas que te influyen, o que tu admiras y uno tiene que buscar su propio lenguaje. Me pasó con Sigala y me pasó en Nueva York con un gran fotógrafo del cual me hice amiga también, que se llama Ralph Gibson, que es muy buen fotógrafo, norteamericano pues... Pero ya yo tengo mi propio lenguaje...

¿Sigala y Gibson son los fotógrafos que Ud. Considera como referencia para su trabajo, influencia..?

ALF Digamos que me influenciaron. Al inicio de mi desarrollo como fotógrafo me influenciaron. Sigala me dio concepto y Ralph me gustó mucho la forma del enfoque ese geométrico, el también es como muy minimalista, muy constructivista y ese ha sido también mi “approach”, y sigue siendo hoy por hoy, por esencia...Mi fotografía, cuando desarrollo un trabajo esta muy influenciado en eso...mostrar lo menos posible, pero muy pendiente de la forma geométrica, muy pendiente del balance que hay. Que está muy presente tanto en la obra de él como en la mía. Claro, el lo desarrolló de una manera...Inclusive, en un momento determinado yo lo influencí a él, porque él hacía mucho cara, rostro. Y en un momento determinado nosotros tuvimos inclusive una relación personal, y él empezó a desarrollar la parte arquitectónica, que no lo había hecho; que lo debe quizás a ese feedback que teníamos los dos. El desarrolló una obra muy interesante durante un tiempo, en los años ochenta, hizo sobre los edificios de Nueva York, detalles y cosas de esas y creo que en parte fue por ese feedback que recibimos, que él recibió de mí.

¿Cómo podría usted definir el panorama de la fotografía durante la década de los setenta, finales de los setenta y principios de los ochenta aquí en Venezuela?

ALF ¿Cómo la podría definir? Bueno este..La verdad es que me estas poniendo a pensar...

¿O cómo lo describiría?

ALF Bueno mira, es muy interesante, muy interesante lo que ha pasado, porque realmente en ese tiempo todos los personajes que pueden ser: Alexis Pérez Luna, Ricardo Gómez Pérez, Ricardo Jiménez, Abel Naím, es toda una generación de fotógrafos que realmente son muy buenos y que tienen la misma energía hoy en día, que la que tuvieron en ese tiempo. Lo que pasa es que ahorita la situación está como muy lamentable, hay muy poco empuje, hay muy poca aceptación todavía por la fotografía aquí en Venezuela. Es duro para un fotógrafo, tiene que matar tigres haciendo trabajos comerciales de alguna manera, porque no ha habido esa aceptación como puede haberla en Estados Unidos o como puede haberla en Europa. Y... Era una época de exploración, muchos se perfilaron por la fotografía documental, no? E hicieron excelentes trabajos, lo que pasa es que ahorita no me viene a la mente ejemplos, pero era un momento que si, que hay un buen registro de una época, que no se ha dado la debida!...el debido reconocimiento o importancia, pero aquí hay excelentes fotógrafos, hay muy buenos fotógrafos... Y sigue marcando...

Los jóvenes, ehh , uhmm ... he visto unos cuantos lo que pasa es que no he tenido el seguimiento, porque últimamente he estado muy metida en el trabajo del desarrollo de la revista y no he ido. Por ejemplo, me da pena decirlo, pero no lo pongan pero no fui a la exposición de la escuela de Roberto Mata. Tuve contacto con dos alumnas de la escuela de Roberto, porque yo pienso que aunque el fotógrafo sepa mucho, aunque el profesional sepa mucho, siempre hay que estarse renovando. Entonces hicimos un curso reciente con Tony Catani, que estuvo acá y éramos un grupo, entonces era una mezcla de ya fotógrafos, ya maduros y fotógrafos iniciales y hasta inclusive alumnos de Pro-Diseño y había dos alumnas de la escuela de Roberto Mata y me gustó su trabajo. Es más lo estoy trabajando ahorita y lo vamos a montar. Hicieron un viaje a Marruecos, la escuela...

Está bien pues, es lamentable que las instituciones no le den importancia a la fotografía como se le puede dar y es un medio artístico que es mucho más accesible para el coleccionista y sin embargo todavía creo que hay falta de coherencia, entre las personas que están a cargo de las instituciones y que deban promoverlas... Y bueno también la situación, la crisis económica...

...que todavía no aceptaban la fotografía...

ALF Todavía en Venezuela, hasta hoy por hoy, nos consideran como un arte menor...

¿A qué cree que se deba eso?

ALF No sé, no sé. Creo que realmente aquí hay una cultura un poco limitada, creo que es falta de información. Aquí la gente considera si invertir, es mejor invertir en un cuadro, en un óleo o en una pintura, o una escultura que en una fotografía. Quizás las parejas jóvenes lo están entendiendo más, se está viendo un movimiento entre las jóvenes parejas recién casadas que si están comprando fotografías, pero digamos que al final es eso, es porque hay una ignorancia realmente. No ha habido realmente personas con la visión de querer empujar y dar un empuje a la fotografía. Ha habido, Bernard Chappard lo está haciendo, lo ha hecho en El Trasncho la fundación Chappard, pero no como debería ser y es un arte realmente accesible y ahora con las nuevas tecnologías son una maravilla, las nuevas tecnologías de impresión digital prevalecen mucho más que una acuarela, porque son una técnicas que tienen una permanencia mucho más larga que inclusive que una auténtica fotografía. Entonces bueno, es cuestión de tiempo, pero digamos que la situación no está ayudando en estos momentos. Pero de alguna manera tiene que pasar.

¿En su trabajo comenzó con B&N, Color?

ALF Sí, me inicié como Blanco y negro. Porque Sigala nos enseñaba en Blanco y Negro y parte de mis primeros trabajos eran e B&N, pero de repente no sé por qué, empecé a desarrollar... Eso fue en mi período de Aruba, Nueva York, quizá porque como Nueva York es una ciudad que está sometida a las estaciones y entonces todo es como gris prácticamente, ahí nada más que en Primavera cuando te vas al parque ves verde. Entonces como qué me hacia falta ver color .Y ahhm, empecé a desarrollar el color, quizá también por mi influencia con Ralph Gibson que también desarrollo el color, pero yo lo desarrollé muchísimo y llegó un momento, cuando salía a la calle a tomar fotos, decía: “voy a hacerlo en B&N” y entonces me iba, retraté Otoño en B&N , pero cuando estaba enfocando algún tema cambiaba el rollo y lo ponía a color.

Y para mí sorpresa, porque siempre se ha considerado que el B&N en la fotografía “es”. Resulta que Tony Catani, que ha hecho las dos y que es un gran Maestro y es considerado en varias Magazines, sacó, no sé, hace como unos 10 años atrás los 100 mejores fotógrafos del mundo y entre esos 100 fotógrafos estaba Tony Catani. En realidad es más difícil hacer una fotografía buena en color que una en B&N.

Ahhh menos mal...

...Porque es que yo veo en color, yo veo el sentido...Inclusive hay fotografías más que son a color que parecen monocromáticas y en realidad son en color, porque veo la luz, veo, siento, tengo esa habilidad de captar en color y darle una ponencia en su forma, pues no. Y bueno me satisfizo mucho saber que era más..., bueno esa respuesta que el dio a los alumnos pues...

¿Qué cámara utiliza?

ALF Ahorita estoy digital, estoy con una Sony cybercam a 8: 28, color. Tengo Leica, tengo Haselblaf, tengo Cannon y tengo Sinar. Pero las tengo así como guardadas ahorita...

¿Al principio usaba cuál, más. O sea cuando empezó a trabajar?

ALF Ahh no, cuando empecé mi primera cámara fue una Pentax Matic, que por cierto no sé dónde está. Porque esas son cosas que uno no debe desprenderse, sino guardarlas, no? Fue Reflex, fue una reflex. No en realidad si una reflex y también tenía un 6 x 6, una Roliflex que era de mi papá, que a la vez mi papá se la compró a Fina Gómez. Que también fue una gran fotógrafa. Entonces, y mucho le debo a la fotografía que mi papá también era un buen fotógrafo. Y mi papá era un fotógrafo aficionado, él simplemente documentaba fotos familiares o cuando se iban... ¿Entiendes? ese tipo de cosas, pero era muy bueno. O sea uno las ve y el hombre tenía también un sentido, un sentido de...un ojo fotográfico.

¿Ese trabajo que usted hizo, ese “Desde el Balcón”, la cámara era esa, la Pentax?

ALF Creo que era la Pentax...

¿Y tiene alguna preferencia por algún lente o algo?

ALF No, dependiendo lo que estoy retratando o uso un tele o uso un normal, o uso un gran angular. No tengo preferencias. Yo ya ... con las nuevas cámaras, una maravilla, porque están esos Telezoom que son buenísimos y tienen tres en uno pues.¿Me entiendes? Entonces la técnica, la tecnología en la fabricación de cámaras se ha desarrollado. La última que tengo ahorita es excelente, es una digital que sacó la Sony, pero A número 1. Se la vi a Tony y me la compré. Tiene un “telesize” excelente, con una óptica que ¡UHHh! Tu dices, no puede ser! Y tomando una foto sencilla, sin ninguna pretensión, sino como una documentación de un fin de semana en Choróní y pum tomé una foto de una muchacha y un muchacho, pero quedaron tan bellas...

...La luminosidad de la óptica es muy importante, yo creo que sí, creo y aconsejo, cuando he tenido a mis alumnos, yo estuve en una época dando clases en el Instituto de Diseño y siempre les decía a los alumnos que es importante tener una buena cámara y un buen lente....

Para la visión barato no sirve, en la fotografía tiene que ser una buena cámara con una buena óptica.

¿Durante que época estuvo dando clases?

ALF Ayyy, ya yo ni me acuerdo. En el año 81, 82, por ahí. En los ochenta, a comienzos de los ochenta estuve dando clases, 83, 84 por ahí.

¿Qué se siente ser fotógrafa, aquí en Venezuela?

ALF Ayyy mi amor. ¿Qué se siente ser fotógrafa aquí en Venezuela? Mira yo soy tan individualista, yo soy tan... Es eso yo simplemente me considero como una persona que observa y trata de captar y concretar esos momentos. Ahhh... Soy considerada una buena fotógrafa aquí y soy muy respetada por presenciar y ser una representante de una época, pero a mi la satisfacción es muy personal, o sea yo tengo una cantidad de trabajos que he elaborado que ni siquiera he mostrado y Me dicen: - No es que tu ya no tomas fotos;- -¿Cómo que no tomo fotos?- vente un día a mi casa y te voy a enseñar lo que yo hago. Lo que pasa es que yo no tengo una necesidad de mostrar, por mostrar. Yo lo hago por mi satisfacción personal de que estoy en un momento de que agarro una cámara, empiezo a tomar fotos y desarrollo un tema. Tengo una gran habilidad para eso, de saber captar una situación y desarrollar algo sobre ella. Pero soy como muy individualista, no me gusta mostrar, me cuesta, me tienen que puyar... Pero he tenido mis satisfacciones tanto en el aspecto publicitario como en el aspecto personal, pero es difícil, es difícil...No solamente para mí, sino para mis colegas.

...Trabajar aquí, por ejemplo cuando desarrollas la parte comercial, te cuesta que tu presentes el trabajo, te pagan una parte y luego te pagan la otra parte. Tienes que tener muchísimo trabajo si quieres vivir de la fotografía. Ahh se tardan en el proceso de pago, ¿me entiendes? Es fuerte, es fuerte, aquí es difícil, no es fácil...Hay que tener unas agallas bien grandes, aquí en Venezuela para poder salir adelante.

¿Cuándo fue al extranjero que volvió, que ya hacía fotografía, notó alguna diferencia, si estuvo allá compartiendo en ese medio pues, fotógrafos...Lo que se hace allá y aquí?

ALF No. Bueno quizás allá había...como te digo había como más aceptación, había como más propuestas interesantes de parte de los exponentes, pero a nivel de calidad, mira no tienen nada que envidiarle a los fotógrafos venezolanos, los fotógrafos de allá. Lo único que los fotógrafos de allá tienen mejor suerte porque están en un medio en el cual este arte es aceptado y bien reconocido, aquí no. Entonces muchas veces tu ves realmente gente muy talentosa y que da pena que no tienen salida de cómo colocar su obra, en ser adquirida pues. Hay muy talentosos fotógrafos.

¿El interés por los temas surge cómo, por curiosidad o por investigación?

ALF Por búsqueda, o por mi propia experiencia personal. La del Balcón era, bueno porque estaba viviendo en ese lugar y empecé a ver, aprender a ver más allá de la limitación de tus ojos normales. Entonces era como un ejercicio, como un ejercicio. Y Ahh la parte, cuando empecé a desarrollar la parte espiritual, era primero porque yo estaba involucrada en ese proceso y descubrí en ese proceso de estar involucrada en esa búsqueda espiritual a través de todo el surrealismo mágico de lo que es las creencias vernáculos como ir a Sorte, como ir a casa de un brujo en el 23 de Enero y retratar sus altares o... Era un mundo fascinante, un mundo de una gran riqueza y ese tema no se había desarrollado, no se había explotado e hice una buena documentación en el año 84' sobre eso. Y era porque era una búsqueda mía personal, luego superé esa etapa y me metí más hacia la parte cristiana, empecé a asistir a una iglesia evangélica, no tanto por el hecho de asistir o pertenecer a una nueva religión, sino por búsquedas por enseñanzas, por recibir enseñanzas se me abrió un mundo de conocimientos y cómo fotógrafa vi algún tema para explorar y comencé a desarrollar también un poco, un tema relacionado con las escrituras, ponerle imagen a los textos de las escrituras. y luego en un viaje que hice a Costa Rica me encontré con el cementerio de San José que realmente había sido un museo porque había unas esculturas espectaculares y una bonanza económica a fin del siglo antepasado, producto del café y ellos contrataban a escultores italianos para hacerle sus mausoleos, hacerle esculturas, entonces muchos eran ángeles y yo como conocía lo que a través de esas enseñanzas de los estudios de la Biblia, conocía las alusiones que hacía la Biblia sobre los ángeles, desarrollé el tema de los ángeles.

Hubo una exposición que hice en la Galería Nacional, dos años antes de que se pusieran de moda. Dos años, después de los dos años pumm, vino el boom de los ángeles. Y entonces era muy lindo porque combiné textos de imagen con la fotografía en sí...

...Mi vida... Estoy casada con un productor de Cacao y entonces ahora todo es en función del cacao, desarrollar el tema sobre el tema del cacao. Tengo toda una obra desarrollada acerca de eso, prácticamente es ese trabajo sobre el cacao el que estoy desarrollando...Termino de desarrollar y... ahorita viene que vamos a organizar varias exposiciones y quizá voy a a hacer la curaduría en una, pero no...

Es una colectiva, pero es muy interesante porque hay la participación con muchos de esos fotógrafos que ustedes están mencionando en su trabajo.

¿Por qué al principio se interesó, debe ser por la influencia de Sigala, en esta parte documental de el balcón, de verlo como de una manera diferente, pero seguir registrándolo...?

ALF Si, era eso. Es la actividad, está enfocada hacia la actividad de lo que sucedía allá abajo pues. Lo que sucedía en el balcón en un lugar determinado en una ciudad como Caracas, en una zona en una época determinada. Los niños jugando todo eso, pero es más allá de la simple documentación, es más allá. Entra... Puede entrar lo onírico, porque la figura, la proyección de las sombras produce tal deformación que ya los personajes no eran la figura humana, sino la proyección de las sombras. Y entonces se producían situaciones como oníricas, fantasmagóricas. Era muy interesante todo este trabajo, hay unas cuantas fotos muy buenas. Era trascender a eso que simplemente retratando, retratar que es válido también, retratar tribus indígenas o retratar los barrios marginales y la gente que vive allí, eso está bien, pero no era mi enfoque; eso lo hace otro, entonces cada quien se desarrolla por dónde siente que debe desarrollar su obra.

...La cuestión de ayuda al prójimo, la gestión no es la... es una manera de expresar mis emociones y sentimientos a través de una forma estética, me entiendes? No es que es un experimento, simplemente como una extensión de mi esencia pues, un lenguaje. No me considero, o sea, es frustrante yo creo que sí a mí... En Venezuela a menos que seas un fotógrafo comercial dedicado a retratar bodas, modelos, ¿me entiendes? Pero eso no es lo mío, eso lo hacen muy bien otros...

... Yo desarrollé todo un trabajo... tu sabes que yo siempre he sido de la tendencia que uno tiene que mostrar poco, pero lo poco muy bueno. Un portafolio de doce imágenes, para mí es lo ideal, o sea no hay que mostrar 100 fotos. Porque a lo mejor de esas 100 fotos hay 10 extraordinarias, pero pierden fuerza con el resto de las 90. Entonces yo también le decía a los alumnos, hay que ser como muy estricto, uno mismo juzgando cuál es el trabajo que uno va a presentar, entiendes, porque uno tiene la tendencia de mostrar las habilidades y no, hay que ser muy crítico, autocrítico con la escogencia y eso es lo que yo he hecho con mis trabajos pues. Siempre he mostrado poco, pero lo que es poco que diga algo pues, ese algo y que quede en la memoria y que permanezca en el tiempo, porque esa es otra. Tu puedes hacer unas fotos en un momento, un estilo. Pero que tu trabajo permanezca, que esa imagen quede en la memoria, que el espectador que ve la obra recuerde cuando tu dices Ana Luisa Figueredo, pum; dices Ricardo Arma, ram! Es cómo si vieras un flash-back de lo que es la obra de cada quien. Que tu trabajo permanezca a través del tiempo.

UD. Considera que existe una visión diferente en cuánto a encarar la imagen? ¿O si existe una diferencia entre hombres y mujeres fotógrafos en cuanto al manejo de la fotografía, por el hecho de ser mujer...

ALF Bueno quizá la mujer busca más la individualidad, la tendencia de la fotografía femenina, de las mujeres como fotógrafos busca más expresar su mundo íntimo. El hombre no, el hombre exterioriza, la tendencia del hombre es la documentación. Las grandes fotografías documentales son contadas con las manos. El hombre siempre muestra el mundo exterior porque yo creo que son parte de la esencia de cada uno de nosotros. Las mujeres son como más hacia adentro, más hacia la introspección. Entonces el trabajo de la mujer resulta mucho más íntimo, de su feminidad su mundo interior...Ehh es eso el hombre siempre es, tu sabes, siempre buscando, los grandes exploradores...Cómo se llama éste que es buenísimo, el brasilero... Salgado, una maravilla de fotógrafo. Pero hay que ser hombre, entiendes, para meterte en eso, o una mujer bien agalluda para lograr pues, tratar de documentar ese trabajo, ese tipo de trabajo pues. El hombre siempre busca exteriorizar, las mujeres... es la naturaleza pues. No quiere decir que no haya mujeres que son muy buenas, y que han hecho. Está Melanie Mark que ha hecho una documentación extraordinaria sobre distintos temas como la delincuencia, los burdeles en Bombay, ese tipo de cosas, ella ha hecho...Ella casi es como si fuera un hombre, documentando lo que ella ha hecho, pero hay excepciones, pero por lo general esa es la tendencia. La mujer va más hacia su mundo exterior, lo manifiesta y el hombre lo exterioriza...

Fotógrafa: Bárbara Brandli.
Día: 19 de junio de 2004.
Lugar: casa de Bárbara Brandli

¿Cómo empezó con la fotografía?

BB Mi interés espero en París. Yo salí de Suiza a París porque quería estudiar ballet, sabiendo que ya es muy tarde para ser profesional en eso y entonces entre en contacto con lo que era la moda en aquel tiempo Christiane Dior.... Todas estas cosas por un señor que trabajaba para la moda alta, entonces yo empecé a trabajar también para una diseñadora que hacía dibujos para la moda...porque en aquellos tiempos a los creadores como Dior y Givanchi Valencia, no le gustaba que copiaran sus modelos porque eran unas cosas que eran tan exclusivas y tan caro que entonces no le gustaba mucho las fotos porque los dibujos eran mucho mas difíciles de copiar. Entonces trabajaba en eso como modelo para ganarme algún dinero, y claro siempre en contacto con fotógrafos.

Entonces trabajé delante de la cámara, pero muy pronto me gustó mucho áas gustar atrás y siempre le pedí a los fotógrafos para ver si podía ir a su laboratorio a ver como hacen. En realidad era la cámara oscura y uno no ve nada, pero entonces estaba ahí y eso me empezó a interesar mucho. Con mi primera cámara hice muchas fotos de países, un libro que nunca se termino, empecé a trabajar en investigación sobre varias cosas y el primer laboratorio (como le pasa a muchos) era entonces el baño cerrado en la noche y ahí trabajando. Así empezó...después me casé con un venezolano de los Andes, un andino, y vine acá. Y despues de 9 años en París eso era realmente...no una caida, pero algo tan diferente de la vida allá. Entonces yo dije, auxilio yo tengo que hacer algo en serio para mi, ya habia nacido mi hija, peor igual sentía que quería hacer algo mas. Entonces otra vez en la cocina se construyó un cuarto oscuro en Altamira, los indios siempre me llamaron la atención porque nos pueden enseñar mucho. Leí bastante sobre los indígenas de América del Sur, y aquí busqué como ir al Amazonas. Eso no era fácil, con un antropólogo fuimos de Ciudad Bolívar a Cuchime que es una pista en el Alto Caura, ahí tuve el primer encuentro con los Ye'kuana. Vuelvo acá y sigo buscando hasta que me invitaron un mes a Santa María del Erevato en el Alto Caura, donde los Nicuana. Y ahí empecé realmente a trabajar aquí, de esto se hizo una exposición en el Museo de Bellas Artes después me llamaron para una compañía de danza para hacer unas fotos. Entonces siempre tenía estas cosas en paralelo, los indígenas cuando podía y aquí teatro, habia todavia el nuevo grupo con Lizancho Cron, Salvo, y otros grupos. Siempre estaba en estas dos cosas, danza teatro y los indígenas. Y todavía!! Después de los indígenas, yo documenté para la UCLA en California la vida diaria de los Ye'kuana, pero me interesaba mas el grupo que

convivía con ello era más primitivo, los Anema Yanomami. Entonces seguí trabajando en eso, no seguido, no que viva en la selva, lo más que estuve allá fueron 2 meses. Pero desde el 64 hasta el 68 iba y venía y pensaba con admiración en aquellos fotógrafos investigadores del año 23: Luinverch...aquellos alemanes, que iban en curiara que eran 5 semanas de viaje, en la noche tenían que revelar la placa en el río cuando no había luna y cosas así, y yo siempre iba en Avioneta en 4 horas diarias estaba allá.

Los primeros yo no se como hicieron, eso era un sacrificio. Pero nosotros siempre teníamos la comodidad, si llegaba a pasar algo grave se llamaba a que viniera una avioneta nunca era así aquella cosa. Me preguntan mucho si no tenía miedo de la selva, una sola vez porque me quede sola el muchacho mío de 10 años que siempre me acompañaba a donde yo iba una vez me dejó sola pero una única vez sentada porque a él se devolvió a su casa y yo me quede esperandolo en la selva. Y de repente no había ruido y después empezaron los pájaros y tú no puedes orientarse dentro de la selva, ellos ven donde está el camino, pero uno que no nació allá. no sabe. Aquí por ejemplo en Caracas tu siempre sabes donde estás por el Ávila, pero en la selva como no hay cielo la orientación es imposible. Pensé que hago si no vuelvo, y eso fueron solos 30 minutos que estuve sola, pero él volvió...y así volví yo a Caracas. Pero es una cosa sumamente hostil, no, si uno no nació allá, creo que uno no puede sobrevivir mucho tiempo allá solo. Eso fue la época de los indígenas, después aquí seguía con teatro, después vino mi amor con los Andes. Quizás porque se parece a Suiza...en realidad no, superficialmente si se parece pero en el fondo no se parece nada y bueno entonces todavía estoy trabajando allá, más de 20 años.

¿Cuales fueron los fotografos que tenia como preferencia para su trabajo?

BB Yo creo que ninguno, casi no voy a exposiciones de trabajo. Me gustan algunos viejos fotógrafos de Francia como Atget y de tener influencia, creo que no, porque nunca he tenido escuela de fotografía

¿Como empezó con la fotografia?

BB Mi interés empezó en París. Yo salí de Suiza a París porque quería estudiar ballet, sabiendo que ya es muy tarde para ser profesional en eso y entonces entre en contacto con lo que era la moda en aquellos tiempos Christiane Dior todas estas cosas

¿Siempre fue autodidacta?

BB Si, tengo uno o dos libros cuando hay algo que no entiendo o cuando algo mal, entonces busco la solución al problema. Las cosas técnicas de la fotografía, de mi fotografía, son muy sencillas. no es cuestión de flash, de iluminación, de que rollo hay que poner a la cámara, de todo eso, no. Es una cosa mucho más

sencilla porque yo trabajo con lo que hay, yo no arreglo las fotos ni las personas, ni hay maquillaje ni nada de eso. Y bueno por so, la influencia no se. Yo se que me gustan los fotoógrafos clásicos, porque a mi gusto hay ahora una sobredosis de técnicas en la fotografía Y no hay esa sutiliezer, mi fotografía es mucho mas emocional y a mi me basta mi camarita que ya tiene como 30 años 40 años, eso depende de mi, no de la técnica y no de lo que tengo en frente de la camara. Yo no dependo de esas nuevas técnicas, pero yo veo eso en revistas y sobre todo ahora con la digitalización y las intervenciones de fotos, ya en la foto no esta lo que tu tomaste, si no que tu controlas todo. . Sacas esta silla de la foto, pones un reloj donde estaba la silla. Cambias el color de la pared y todo eso lo hace ya la máquina. Ese tipo de cosas no la necesito, no es que no me interesa, me parece muy bueno que eso ya existe, pero no lo utilizo. Me gusta la vieja fotografía, porque es un poquito como yo trabajo, es más emocional: la gente, el hombre y las situaciones. Eso viene también de que yo siento muchísimo más la fotografía en blanco y negro que en color, el color siempre es bonito aja pero después olvídate de lo bonito y de lo bien logrado que queda ahí. A mi me gusta trabajar en el laboratorio mis fotos, agregar aqui, pintar aqui, es decir luz. Eso es algo que la gente...se ha dejado mucho de observar la luz, una expresión que se da un segundo y despues no esta, y eso es algo que se ha dejado...casi reemplazado por los trucos técnicos porque todo tu puedes hacerlo, técnicamente.

¿Tiene algún lente o tipo de camara con que le guste trabajar?

BB No yo trabajo con dos Nikko que son viejísimas, y después ni funcionan en el Páramo por la altura. Y tengo que inventar que hago ahora para la lucha con las cosas, pero no, no hay nada en especial. Equipo...viejísimo. Porque ya me acostumbre con eso, y se que curto con eso. y mientras menos equipo tenga que llevar mejor la cosa. Sobre todo en la altura o en Mérida, que yo trabajo sola y hay que cargarlo todo, bueno el jeep que va conmigo hasta donde hay camino pero eso pesa, pero mejor.

¿Cuando en Paris comenzo con la fotografia y luego vino acá, usted siente que hay alguna diferencia en la forma de mirar? A nivel internacional y aqui en venezuela

¿En aquellos tiempos?

BB Si, primero en Europa, bueno digo Europa porque lo que me impresiono fue Paris, porque en aquellos tiempos, te estoy hablando de los años 50 era un ambiente, post guerra, la gente empezó a respirar otra vez, después de que la guerra se terminó en el 44 o algo así. Todo era pobre y gris, traje muy sencillos. Entonces el contraste con la old culture una sofisticación y elegancia extrema, increíble, bellísima. Claro que lo que se fotografiaba en aquellos tiempos por donde yo circulaba era ese tipo de cosas. Todo dar...mandaron a

traer elefantes de África para hacer la portada de “jacos pasar” . Y la muchacha alla esperando 2 horas y la cámara y las placas y las cosas. Llovía! Yo no hice eso pero Avendon y todos esos grandes fotógrafos que eran...yo creo que el vive todavía, es un tipo absolutamente fabuloso. Pero yo vi la preparación y el contraste con lo diario con lo gris al lado. Y aquel lujo que no se paraba por nada. Si la idea es que piensan o pensaban que eso con elefante luce bien, vamos a traer elefantes o lo que sea.

Eso era un despilfarro casi, pero con un resultado tan bueno y tan sofisticado que yo creo que era una época única en ese sentido y claro vengo aca y es totalmente diferente. Yo vine en el 59, y bueno, la Venezuela rural: Los indígenas, las flechas, las coronas totalmente diferente. Sofisticado también porque cuando uno ve la exposición que hicimos en Corp Banca de los objetos de la tradición geográfica de tranjulianqui, hay una grandísimo sofisticación en lo que ellos hacen, es perfecto: Muchos collares, las coronas, donde va el hilito, donde va la perlita, donde va el colorsito, todo eso.

Bueno tambien eso existía aquí, pero en lo rural que me tocó primero a mi también la diferencia es enorme: El campesino...el que trabaja la tierra, eso es un contraste con la opera de Paris y los bailarines de Moscu y todo lo que vimos.

Como yo nací en el campo, yo me sentí en mi casa otra vez aquí. Y bueno, después vinieron los viajes a los Andes y siempre buscando el lado indígena allá también, pero ya físicamente desaparecido, pero estoy en eso todavía.

¿Por qué se intereso específicamente en la fotografía documental?

BB Y no otro género como la moda, a pesar de que usted yo se que siguió n el teatro, en el ballet, porque se dedico mas a este genero. Bueno la moda no la habia aquí, ni la hay ahora. Ni en Paris, porque eso cambió. En Paris 10 personas en el mundo pueden comprar los vestidos o los perfumes. Ahora en...

¿Por qué se intereso en la fotografía documental?

BB Ah documental...en realidad nunca pensé en eso, pero dejame ver. No, es que yo analizo muy poco lo que hago. Eh...no, eso tiene que haber sido así. Que yo nací en un pueblo de agricultores, aquí volví a encontrar eso, esa enorme sencillez en los gestos, en hacer el pan, la arepa, amasar. Pero al mismo tiempo nos tocó ahora a todos ese enorme cambio que hubo en los últimos 20 años, y todas cosas viejas que estan reemplazadas por las máquinas.. La cría del trigo en los Andes, ya hay una máquina de Colombia que eso hace todo. Y no debería ¿Quién va a amasar el pan ahora? En el pueblo todavía...todo esto estamos viendo como desaparece todo. Lo que para mi era mi niños, ustedes son muy jóvenes no saben de eso todavía, pero dentro de unos años eso es una cosa sagrada: La receta de mamá, lo que hizo aquella tía, y todas esas cosas.

Eso vuelve a coger valor, como trabajaba papa y todas esas cosas y estos gestos sencillos o la forma de hablar, o la forma de vestirse o cualquier cosa que tiene que ver con eso....eso desaparece.

Todo de aquí a Tokio va a ser igual algun dia, entonces la documentación es que yo pienso que hay cosas.....yo no estoy en contra del progreso, yo estoy en contra de que uno absorbe esa avalancha sin pensar si te conviene o no te conviene. Es como abrir el televisor, y lo que él diga que estas viendo. Uno no escoge lo que quiere realmente, entonces yo veo que las cosas de antes, muchas cosas...estan bien que desaparezcan, el machismo y todas aquellas maneras de pensar. Pero hay cosas que si valen la pena de mantener, una calidad del pan por ejemplo, pan hecho en casa eso es mucho mejor que cualquier otra cosa. Como se ara la tierra, como se siembra, el contacto con la tierra, que nos da el contacto de la tierra y todo ese equilibrio que viene de ahí, equilibrio de la gente que viene de ahí, una pasion que no....Entonces eso yo pienso que se debería, yo no puedo impedir que eso desapezca pero puedo dejar algo por imágenes y por escrito, por eso la documentación. Pero cuando empecé con eso yo nunca pensé que esto iba a suceder con tal velocidad, yo pensé que poco a poco. Pero ahora resulta que voy...mi distrito donde yo trabajo en los Andes es el distrito Rangel, la region alrededor de Mocuchi y es un drama, porque hay hasta en las construcciones en el pueblo, eso era un pueblo totalmente puro con sus solares y sus cosas, y ahora están los ...ellos llaman esos los turcos, son sirios, los que venden la tela entonces segundo piso con arco. Y todo es falso, es decir ¿Entonces que paso? Yo voy ahora cada 3 meses al pueblo y cada vez hay una cosa horrenda mas en el pueblo, ya prácticamente no se ve lo que era antes. Va muy rápido entonces yo estoy más y más convencida de que tengo, me estoy apurando con mi investigación porque no va a quedar nada.

Si, es verdad ya en si hay en si hay pocas cosas en Venezuela y si ese poco tambien lo vamos a perder pues no se quienes somos, ese es el problema

¿Cómo se siente ser fotografa?

BB Bueno cada día es mas difícil, nos ponen cuanta traba que puedan porque...tu no puedes salir a una tienda, escoger un papel, tienes que estar contenta si hay papel...y los precios de los materiales...en ese sentido es muy frustrante. Pero a pesar de todo yo creo que todos que queremos decir algo continuamos como podemos, yo conozco mis amigos otros fotógrafos, cada uno continúa como puede en eso porque cree en eso y estamos también confiados de que algun día volveremos a comprar papel normalmente. Eso es como comprar pan, debería haber que tu puedas escoger y sea fácil pero no es una, lucha. Entonces eso es el lado frustrante, pero yo pienso que hay que esperar tiempo mejor, de todos modos hay que seguir. Bueno, últimamente ya casi un año yo hago muy poca fotografía porque me dedico más bien a utilizar los textos, las cosas que yo

creé, los casetes, eso toma mucho tiempo. Más bien estoy frenando las fotos y estoy en eso porque hay menos gastos y buena publicación...yo firmé un contrato hace año y medio para la red de edición de libros de los Páramos, ahí está, no se hice tampoco porque ¿quién en este momento tiene dinero para comprar este tipo de libros?

También yo pienso que esto es un nudo que se va abrir, yo pienso que las cosas se abren otra vez y mientras tanto yo preparo el material, yo sigo, mas lento eso si, pero sigo.

La cosa es saber a donde se quiere ir, un día más rápido que otro pero ahí es que vamos. Y...pero culturalmente aquí en este momento no hay dinero para buenas condiciones porque una exposición cuesta un dineral, hacer una FIA de cómo se monta cuesta muchísimo dinero, movilizar las salas para una exposición, y catálogos y la inscripción del catálogo y la diagramación. Todo lo que tiene que ver con eso es sumamente costoso, y los museos...bueno ustedes lo saben.

Pero yo estoy convencida que eso se mejora, simplemente.

¿Había una limitación en la época de los 60-70 de ser fotógrafa con respecto a los fotógrafos?

BB Es decir, si había mas facilidad para los hombres para ser fotógrafos de exponer que las mujeres fotógrafas? Aquí en Venezuela...

No pero simplemente quizás no me entre no se, porque yo me pierdo en los Andes y no se ni lo que pasa aquí. No yo no se sentí... Yo siento que es para todos igual. Bueno hay también grupos que empujan la cosa, y van con su dosis con su fotos bajo el brazo, a ver donde y a ver que...pero yo en realidad no, yo soy mas. Yo soy anticomercial, yo no sirvo para XXXX en mis trabajos. Yo dedique mis últimos 3 años a una cosa en los Andes con las tejedoras, a revivir tejidos. Y eso me ocupo mucho y paralelo yo estaba haciendo fotos que podrían ir algún día en una exposición muy grande de ese trabajo de las tejedoras y yo con las fotos para que se vea donde viven y como hacen, pero yo no tengo prisa tampoco estoy lista. Yo me acostumbré ya al ritmo de los Andes que,...

Es otro tiempo de Europa acá y de aquí a mocuchies es otro tiempo. Entonces el primer día que yo llego: ""Ay pero no se ha hecho eso"" "Usted no me hizo esto!" Entonces... yo entiendo que yo no tengo razón porque aquí es diferente y ya segundo día razone sobre la cosa y no se puede exigir eso porque no saben de que se habla...y está bien, si yo quiero estar allá pues entonces tengo que acostumbrarme a aquello. No...yo trato de estar listo cuando llega el buen momento para publicaciones, no, lo que quisiera claro, los libros salen, los trabajos salen, es mas importante que una exposición. Pero entonces donde uno menos espera surge algo, ahora creo que se va a dar una exposición en Paris, no lo tengo totalmente seguro es buena señal porque ellos me buscan a

mi, al contrario yo pongo condiciones, yo creo que se voy a dar.
Hay que tener muchísima paciencia, pero eso no quiere decir que uno se va a quedar dormido no, uno va donde tiene que ir.

¿Considera usted que hay una diferencia en el hecho de encarar la fotografía de fotógrafos y fotógrafas? ¿Hay una diferencia en la estética de hombres y mujeres fotógrafos?

BB No se...quizás la mujer esta atraídas por otros temas. Yo creo que las mujeres hacen más fácilmente el trabajo del campo, Mientras que yo veo los jóvenes fotógrafos, hombres, que más bien están en estudios fotografiando modelos, moda, cosa de publicidad ese tipo de cosas. Mientras que las mujeres que yo conozco....bueno, es el tema que decide eso yo creo, que hay otras cosas que nos interesan. El estudio yo, yo no puedo, yo soy incapaz de hacer una copia muy azul. No! Es que no conozco! Tampoco es que para eso hace falta un equipo muy especial que yo no tenga, solo que a mi nunca me intereso eso. Porque eso lo viví en Paris, en realidad todo es falso en un estudio. Es válido totalmente, es otra línea en la fotografía, así como fotografiar carro es otra línea, hay miles de líneas en la fotografía, bueno lo mío es el campo... No pero yo trabajé mucho para galerías...esculturas, y eso era bellissimo yo aprendí mucho con esto porque bueno, ver las esculturas y todo me gusto mucho. Entonces después de eso, de un trabajo fuerte de catálogos y de eso, cuando fui a los Andes yo era incapaz de hacer una foto, porque la luz no era donde yo quería... ya me había deformado la cosa de que la foto tiene que ser así. Ya no estaba abierta a lo que esta pasando en realidad, sin cosas artificiales, sin luces sin fin, ni nada, si no esto lo humano. Entonces yo dejé eso porque empezó a hacer un peligro.

¿Entienden lo que quiero decir?

Si si, estaba como alienándola el sitio

BB Si porque en el sitio donde me pusieron el sinfín y la escultura entonces yo puse la luz acá, entonces eso era ideal porque da volumen y aquí hace falta otro poquito más. Bueno, todo eso lo hice, y salió bien. Pero bueno entonces en los Andes:"Ay, esa luz no!"

Eso viene de por ahí, la deformación hace que todo tiene que ser perfecto. Y si aquí en el campo espero la perfección, no voy a hacer la foto nunca.

La señora que esta haciendo el tinte de la lana se va a ir *risas* entonces lo deje... Es más... ¿Cuál es la próxima?

Bueno queríamos ver si nos podría hablar un poquito de cómo ve usted el panorama de la fotografía en Venezuela e internacionalmente para esa época de los años 60.

- BB Yo se que, trabajamos muy aislados uno del otro aquí. Los que no son tan buenos, se reúnen siempre y hablan mucho sobre fotografía, y aquello y lo otro pero los que son realmente...
- Tu sabes que en la fotografía yo creo que es muy difícil lograr una visión personal, la gente o la persona esta ahí, ahora haz tu algo personal de eso, tu pones lo tuyo porque no basta con lo que esta ahí delante de la cámara, tu tienes que poner algo, tu signo a la.... Entonces eso es muy difícil, cuando eso lo logran un poquito, pero no se logra ni en el 10% de lo que haces después tu te metes tanto en el problema que ya de repente no hay tiempo de ir a exposiciones o de hablar mucho si no estar metido en tu cosa . La vida diaria se ha puesto también tan difícil y uno pierde mucho tiempo también en cosas inútiles, yo realmente quizás por mi carácter yo no he buscado mucha gente para hablar de la foto y ver como esta el otro y el otro y el otro. Muy poco.

Fotógrafa: Thea Segall
Fecha: 19 de junio de 2004.
Lugar: oficina Thea Segall

¿Y cual de los dos prefiere B&N o color?

TS Seguro que el blanco y negro, pero hay cierta cosa en color que me gusta mucho. Por ejemplo los animales, los colores: ¿Entiende? En blanco y negro pierde mucho ¿no?

¿En Blanco y negro?

Y a color también. A color de vez en cuando, más trabajamos en blanco y negro, eso mas. Porque también para empezar siempre el trabajo en laboratorio es como mas fácil. Yo creo que es necesario para un fotógrafo saber trabajar en laboratorio. Es indispensable, en mi opinión. Porque el que no sepa trabajar en laboratorio se confunde de una manera increíble. Es lo que yo creo. Hay quien dice, los que no saben trabajar, que yo no tengo razón Yo fotografío Guayana de 40 años.

Yo creo que es lo mejor que tiene el país por lo diferente. Yo empecé a ir a Guayana con el padre Armeliano, hace como 40 años. Un antropólogo, un cura católico pero el recopiló mucho de los Pemones y fabricaron muchas imágenes ahí en la Gran Sabana.

¿Cómo se inicio en la fotografía?

TS Ay Dios Mío... Bueno, como hobbie... si yo termine el bachillerato y esperaba la universidad, había un señor que era muy bueno, muy buen retratista, muy buen estudio ¿No? El no hacia documental y daba clases, y como yo no tenia oficio, empecé a tomar clases con el. Pero asi, para pasar el tiempo, nunca con la idea de ser fotógrafa. Resultado cuando me salió el cupo iba a estudiar para fotógrafa.

¿Eso fue allá en...?

TS En Rumania, si. En el 47, no había más.

¿y usted se vino a Venezuela cuando?

TS En el 58, tengo cincuenta años aquí, 49... algo así.

¿Y ya vino y empezó a fotografiar aquí?

TS Yo ya era fotógrafo profesional y había trabajado en una agencia, y prensa, había hecho mucha prensa nacional e internacional. Y... lo poco que aprendí con eso que a la final era: "los amigos de ellos, no te mates que ellos no hicieron nada con la fotografía"...era para perder el tiempo. Entonces el iba...por ejemplo digamos que tenia 3 clientes, no se, tenia muchos mas, pero yo lo acompa...cuando le dije que no me interesa, no te mates ¿no? Recuerdo

que me dio a revelar un rollo y lo revele así con las uñas, imagínense como salio, todo rayado

Y eso lo recuerdo siempre, se puso fúrico y yo: “no te pongas fúrico”. Entonces yo lo acompañaba, de un cliente al otro, admirando porque no había ni metro...ni, si bueno había tranvía pero no siempre servía. Entonces en el camino el me explicaba la luz, como cae, porque cae, porque no cae...bueno, tonterías, pero tonterías que fue lo que a mi me salvo y...después buscaba. El entró para arreglar un laboratorio en una gran agencia de fotógrafos, entonces me dijo: ¿Tu sabes? yo no voy a entrar solo voy a entra contigo? “¿Conmigo? Pero si yo no se nada” “no no, no importa, tu vas a entrar conmigo” Resultado, a el lo botaron de la agencia, yo sabía que lo iban a votar. Porque el estuvo preso, el era un austriaco excepcional, yo creo que nunca encontré un mejor fotógrafo de retratos. Tenia un estudio súper sofisticado, en aquel entonces 45-46 y lo pusieron preso porque vinieron a pedirle, era un gobierno comunita, vinieron a pedirle del 50% del estudio y el dijo que no, entonces se lo tomaron completo y lo tomaron preso. El empezó a dar clases cuando salió de la cárcel, porque no tenia nada, no tenia ni casa, ni ropa ni nada ni nada. Después abrió otro estudio pero...y de la agencia lo botaron al año, que yo sabia que lo iban a botar, porque ellos necesitaban a alguien capaz para montar ese laboratorio, que no era cualquier laboratorio, eran cuarenta y pico de fotógrafos, yo era la única mujer, no sabia casi nada, yo era horrible. Y...cuando la botaron a el yo entre a la dirección y dije: “Bueno, sácame, porque la idea era...” “Ah no, aprendiste te vamos a pagar” y me dice “de 8 años”. Pero si aprendí, 46 fotógrafos, 47 fotografías hay que verles la cara, y además, yo consideraba que eran unos viejos y tenían como 28, 29, 30 años MAXIMO, los fotógrafos, pero yo tenia 17 entonces era: “Estos viejos que fastidian..:” pero si valió la pena.

¿Y después ese quedo ahí?

TS Si...cuando me salió el cupo dije “paso”. No, no quiero más. Así empecé, jugando. Los demás no se como empezaron, yo nunca les pregunto.

Yo tengo, apenas 57 años de fotógrafa.

Yo creo que si, que es fácil alcanzarlo, porque no esta encerrado. Trabajar con documentales es libertad. ¿No cree? Porque como digo yo, el Orinoco no llega a tocar el timbre.

¿Cómo llego a Venezuela?

TS Llegue por un trabajo. Me gusto muchísimo. Al principio no, al principio me cansaba mucho el sol, porque yo venia de Europa donde no es tan colorido. Tan colorin no la vegetación, pero empezando con los edificios, cuando vi aquel desastre de colores me asusté.

Cada piso otro color, me chillaban los ojos. Pero si, la luz es mucho mas linda aquí, el trópico tiene mucha mas variedad, muchas mas cosas bonitas.

¿Usted hizo algún estudio formal de fotografía?

- TS Yo aprendí laboratorio, después trabajaba muy bien en laboratorio, creo que muy bien en laboratorio, y al principio aquí tuve un estudio en Sabana Grande que duro 35 años y con estos desastres de Vargas en Sabana Grande, llego un día que llorando tuve que irme. Porque 35 años son otra vida, tenía mucho cliente, mucho...
Cuando yo empecé en Sabana Grande era lo mejor que había. Años después apareció el centro comercial...¿Chacaito? Pero hasta entonces Sabana Grande era la máxima productora. Pero poco a poco empezó a decaer...por los centros comerciales...

¿Esto es Araya?

- TS Si, esto es Araya. Yo hice un libro que se llama “Lo que miró el almirante del primer viaje de Colon a Venezuela” que era para la feria de Sevilla...para feria española de los 500 años de Colon. Entonces el primer viaje que colon hizo a Venezuela fue solamente por mar, ellos no bajaron. Yo lo hice igual, tal cual, palma por palma.
Y hice también por la misma feria, Venezuela mando dos libros. Empezando mando el viejo camino de los españoles por el Ávila y para cerrar el de colon. Bueno hay que buscar cosas que no están hechas, no hay que copiar, lo mas importante. Es ver lo que hace el vecino, para no hacer lo mismo. Eso es lo mas importante, en serio. Yo les digo lo que yo hago, a mi me gusta ver lo que hace el vecino para no copiarlo

¿Cuáles fueron sus primeros trabajos aquí fotográficos?

- TS El Cúa tricentenario de Caracas, yo hice la conquista de Caracas

¿Y así que cuando llego que le haya interesado antes de que le encargaran algún trabajo?

- TS Teniendo el estudio si me jugaba y empecé a hacer archivos, a mi no me interesaba mucho... si me interesaba el estudio porque le vuelvo a decir me encanta el material humano, la relación con niños, con viejos, con grandes, con chiquitos. Pero me faltaba lo que yo hacia, los documentales, entonces un día...déjenme pensar...el primer trabajo que yo hice en la selva fue una rueda de prensa en San Juan de Manapiare, una noche entre mis clientes al principio, yo tuve al cuerpo diplomático. Y una noche en un cóctel se acercaron los fotógrafos del universal y me dijeron: ¿Tu no quieres ir con nosotros a una rueda de prensa en la selva? Y yo: “Siii”. Y fuimos a San Juan de Manapiare, esto pienso yo que era como en el 60, y todavía con un gran fotógrafo del

nacional que era el Gordo Pérez, no se si han oído de el. En este viaje fue... y nos acompañaron los altos militares de palo negro, Maracay. Lógico, ellos daban los aviones para que toda la prensa no pagara el transporte y todo lo demás. Y hablando así me dijo: “Si te interesa algo llámame, que yo siempre tengo aviones” y yo hice toda la selva con Palo Negro. Toda. Desde Orinoco a Arriba. Desde el Delta. Cada vez que yo podía jugarme por 2, 3 semanas lo llamaba “Tienes auxilio pasado mañana tengo yo que ir...”

Bueno, lo importante en estos viajes es que usted no moleste porque si molesta no tiene segundo viaje. Pasar inadvertida. Entonces si puedes seguir pidiendo toda la vida, porque hay muchos que tuvieron problemas en la selva, yo nunca tuve problema. Además tengo permiso por vida, de tanto ir y tanto ir, era el ministerio de justicia antes. Ahora no se quien defiende la selva. No hay una parte que depende del...Los Pemones! Creo que dependen un poco de Guayana, pero sin ser ellos quienes manejan todo esto, pero si tienen mucha interferencia, donde ellos ahora están haciendo un trabajo Maiyu pero aprenden a hacer una agricultura diferente, sofisticada para no decir extravagante . Me parece muy bien porque es un medio de vida mucho mas fácil ¿No? Pero los demás no se. El primer viaje que hice fue a San Juan de Manapiare y luego fui derecho al...Delta. Al Delta fue en el 60, y volví en el 69, ya no era lo mismo, ya era otra cosa. Ahora parece que para dejarse fotografiar piden plata. No se si es verdad...

TS A mi me pidieron una sola vez, en mi larga vida de fotógrafo, fue hace como 2 años 3 años, Yo hacia un trabajo sobre cerámica y había una señora que hacia unas ollas bellísimas en Guayana. Yo me acerque y le dije “mire señora, yo le voy a comprar todo lo que usted haga” para mi, para aquel día no. Y me dijo que no, que yo tengo que pagar. Y yo no le voy a pagar todo lo que usted...no, pagarle la foto no puedo porque es contra mi. Y no se la hice, hice otra que ni caso me hizo siguió trabajando. Pero si le compraba todo era mejor negocio Después fue el casabe. Pero chiquito. Que no era fotosecuencia. Era foto secuencia, pero, en tamaño pequeño y gane el premio de la divulgación científica sin palabras, eran puras fotos. Después tuve una exposición en el museo de bellas artes y Miraflores me encargo un buclo de aquella exposición.. Libro que se publicó en el 78, “con la luz de Venezuela”. Estos eran archivos que yo tengo, porque cuando se inauguro la exposición le gustaron mucho ¿no? Y tiene que estar listo en 3 meses. Entonces digo: “Bueno con el archivo que tengo, porque tiempo de hacer, no hay tiempo de hacer nada” Porque imprenta tarda como 2 meses, 3 meses en hacerlo y tampoco es el único cliente. Y de ahí en adelante, bueno hasta llegar a 40 con esto que paso. Si, lo tienen allá, lo tienen en la biblioteca central, lo tienen en muchas partes. Estoy pensando en que vino después de esto, creo que un libro de niños pero no recuerdo...Los niños de aquí

Lo bueno de los fotógrafos es que no son jubilables. Que pueden trabajar hasta que la salud lo permita.

¿Usted tiene algún fotógrafo que a usted le guste, o que le haya influenciado en sus trabajos?

TS Nacionales?

Nacionales o internacionales

TS No, creo que no los conozco bien. Yo conozco así de vez en cuando no siempre puedo ir a una exposición, las que están muy cortas no puedo verlas, porque no estoy en Caracas o tengo el tiempo necesario. Porque a mi me gusta esta exposición, estas duran 3 o 4 meses. Y...hacia afuera hay muchísimo también. Los de antes, los de antes que yo

¿Cómo cuales? Recuerda...

Como mujeres...lo importante es no copiar. Porque copiar es muy fácil, pero no es esta la idea si ustedes quieren trabajar la idea es ser ustedes. Yo fui tutor de una tesis de fotografía hace como 10 años en la central. Irene Sosa, creo que es una gran cineasta en los estados unidos. Era la primera vez que se hacia una tesis de fotografía, y yo fui tutora de esa tesis. Ella fotografió Perdon Galipa.

¿Ha trabajado en que formato?

TS 35, 6x6, 4x5 y 8x10

¿Y algún tipo de lente?

TS Bueno, yo 90% con el normal.. Nunca, casi nunca, si tengo 10 fotos en mi vida con un tele es mucho y con gran angular si tengo bastante. Tengo un gran angular de 20, hay que acostumbrarse con el para no tener deformaciones.

¿Usted noto alguna diferencia con la fotografía que se hacia allá en Rumania y con la que se hacia aquí cuando llego?

TS Aquí hacían muy poca fotografía en aquel entonces, era sobretodo la de prensa. Posiblemente que habían mucho mas pero yo no los conocía. Y... lo que tuve problemas al principio era con los materiales con cual yo trabajaba en Europa me fallaban entonces. Unos rojos muy fuertes, unos amarillos muy fuertes, porque en el trópico son así. Entonces poco a poco tuve que cambiar de película, con cual yo estaba acostumbrada por ejemplo la Acta era muy chillón, excelente pero no era la realidad. Nada más...eso era todo, porque la luz era bien bonita.

¿Por qué se intereso por la fotografía documental y no por otro vertiente de la fotografía?

TS Por ejemplo, yo hice mucha pintura porque la considero documental.. Hizo artesanía indígena. Yo creo que dentro de la documental es dentro de donde mas cae. Estudio tuve, estuvo tuve niña 35 años no son 2 meses. Ahí hacia de reproducción de fotos viejas retocadas y animadas, a lo viejo casi me enseñaron. Y niños...muchos niños...miles de niños. Sociales, lo que yo llamo sociales, se llama bodas. Y otras cosas. Solamente hasta el 64 me han traído, no me gusta. Pero si, lo hice por necesidad pero de buena manera.

¿Qué se siente ser fotógrafa, en Venezuela?

TS En cualquier parte, yo no creo que haya diferencia. Bueno, he ahí mujeres asi como arroz. Yo cuando vine era la única aquí, no era muy recomendable.

¿Y porque?

TS Porque no era respetada. La mujer sola, manejando de noche, no era nada respetada. La mujer sola era la menos respetada. Yo me calenté un día y “Que quiere usted? Que yo le pague a uno y que me acompañe?” Mire, en Europa también era difícil, pero no tan difícil aquí no...yo tuve clientes excepcionales como la nunciatura, todos los colegios de monjas. Yo le hacia la toma de habito que me gustaba mucho, cuando se vestían para monjas. Y en la nunciatura hice la toma de hombres. Ahí fue todo un alboroto cuando en la mañana uno dijo “Bueno pero es mujer!” y el nuncio dijo “Yo lo que contrate fue un fotógrafo!” recuerdo... Hice muchas fotos en San Juan de Dios ¿Conocen la clínica, el hospital? Cuando era en Sabana Grande. Era bellissimo, con vitrales y con lámparas bellisimas, ellos vendieron eso. Fotografié mucho para ellos. Tuve clientes muy buenos...hice por ejemplo los primeros comedores escolare sen 1960, en todo el país que yo no sabia ni hablar y manejaba sola.

Hice un trabajo grande en la guajira en el 60, un trabajo grande en Margarita antes de todo este lío, porque después no me gusto ir. Uy hace añales que no voy, no tenían cárceles. Vallas enormes que decían: “no tenemos cárceles”. Yo tenía un pontiac nuevo, yo dejaba el equipo adentro sin cerrar las puertas. No le digo que yo dejaba el equipo en el carro sin cerrar las puertas. Yo hice este trabajo en 1960, comedores escolares...así gente, retrato. En la guajira imagínate que todavía los hombres andaban con guayuco, me gustaba mucho. Pero ya cambio todo, usted no puede ir a fotografiar ahora tranquila con 3 cámaras en la espalda. Tiene que esconderla en bolsas de mercado. No es tan fácil fotografiar, pero no por el país, porque yo no le voy a echar la culpa al país porque yo creo que lo que tiene culpa es la inseguridad, pero no es el país, es la gente que maneja.

Porque eso era una maravilla, donde usted llegaba y preguntaba una dirección se mataban para explicarle y además me daban dulce de lechoza...eran un

amor, la gente era muy amable. Ahora no, usted pregunta algo y le tiran la foto.

Fotógrafo: Aléxis Pérez-Luna
Fecha: 18 de junio de 2004
Lugar: casa de Alexis Pérez-Luna

¿Cómo te iniciaste en la fotografía?

APL Después de los 70 fue otro, a partir del 78 cuando se produce la invasión anti global, la división del partido comunista, que empieza a surgir o surge el MAS. Hay otros movimientos políticos donde se incorporan otros fotógrafos a ese tipo de cosas, es verdad estábamos todos muy involucrados en la cosa política y la denuncia, por lo menos las escuelas que venían yo estudie en el ACPENA en Nueva York, que era una escuela de la fotografía social de denuncia

¿Tus influencias?

APL Yo estuve muy influido al principio por los trabajos de principio de siglo y la demás gente, que era mi ideal con el trabajo de los parques infantiles, y quería hacer mi pequeño aporte como Lewis Hine con su trabajo de la acotación de los niños, cambiar la legislación laboral de los estados unidos, eso es extraordinario es una experiencia única en la historia.
Yo quería que se dieran las condiciones de que los parques infantiles reflejan un poco la conducta de la sociedad,, hacia sus niños a través del parque. Pero mande ese libro a todos partes, lo publique financiamiento propio, conseguimos una imprenta que nos hizo un costo bien bajo, en fin, ese libro yo mas lo regale que lo vendí. Pero después, no tuve resultados con eso. Pero es verdad, esa época es bien importante

¿Tus trabajos para los setenta?

APL Pero el “Letreros” que nosotros hicimos en nuestra época era algo mas cómico, era de chiste, era una cosa folclórica. Además habían grafitos de ciudad y habían grafitos de pueblo, de carretera porque nosotros recorrimos millones de kilómetros buscando esos graffiti.

¿Y con quien recorriste en tus trabajos de los grafitos?

APL Eso fue con Ricardo, Fermín Balladares, Vladimir Sersa, Jorge y yo. El libro fue muy mal montado y esta todo hecho pedazos por la mala....aquí esta, fue editado en Colombia.

¿En donde se reunían?

APL En las casas de cada uno, pero básicamente en mi casa.

¿Y como surgían esas discusiones?

APL Esas excursiones eran muy muy ricas. Empezaban a las 5 de la tarde y terminaban a golpe de 5, 6 de la mañana. Pasábamos 12 horas hablando, montando fotos, éramos un grupo muy abierto, muy amigo, nos unió primero una gran amistad, la pasión fotográfica, los proyectos fotográficos.

Originalmente, bueno ese grupo lo completa realmente Luís Brito...porque Luís Brito era el amigo de nosotros por separado, es realmente quien nos junta y nos dice: “Mira estamos todos en lo mismo, todos somos fotógrafos de la misma época...todos formados en los 60” Realmente empecé fotografía en el 63, aunque ya empecé a trabajar como profesional en el 68 dentro del nacional. Pero todos veníamos entonces de esa época. En el Inciva se reúne Luís Brito con Ricardo que estaban comenzando con Sebastián Garrido, quien fue una perdida enorme porque el se incorporo mucho al grupo nuestro de trabajo Tito Caula también, Tito Caula falleció a los dos meses de que se había incorporado al grupo. Entonces el nos reúne y nos dice “bueno vamos todos a trabajar en proyectos comunes” y empezamos con una exposición que era un poco del trabajo de archivo de cada uno que se llamaba “Gozar la Realidad” A partir de una imagen mía de esa exposición es que empezamos el proyecto de Letreros, y bueno, además de que todos éramos viajeros, nos encanta la historia del país y además a todos nos encanta comer. *risas* Entonces en esas reuniones nos reuníamos todos a comer, grandes comidas, y nos sentábamos a beber, éramos muy unidos. Y lográbamos la conversación informal de la fotografía que siempre yo he pensando que es tan fundamental para los fotógrafos. Eso yo lo quería imponer en mi escuela, pero fue algo que no pude lograr porque existe una brecha con su generación, es mas apurada, mas rápida y no se toman el tiempo para hacer este tipo de conversaciones. Reunirse en un café, o en casa de alguien y conversar, algo que es muy importante. Así uno comparte las experiencias cotidianas de cada uno, que podrían parecer triviales, pero en realidad no lo son porque esas experiencias, ese ambiente en el que se desarrolla cada fotógrafo en su vida, esas anécdotas, son las que al final dan origen a su obra, se podría pensar que pasar 10 horas hablando es inútil, pero no, por eso no lo es.

¿Y como surgía esas preocupaciones de cada quien, incluso para abordar los temas como la exposición de “Gozar la Realidad”?

ALP Gozar la Realidad vino un poco del archivo de cada uno, era un poco la constitución del grupo, entonces cada quien busco en su archivo lo que había hecho, yo en ese momento puse el trabajo de desnutrición infantil, un trabajo que deje hace muchos años con un grupo de psiquiatras y médicos, para romper un poco el mito de que este era un país rico y que todo estaba bien cuando había una tasa de mortalidad infantil altísima por este problema de la desnutrición y sigue habiéndolo. Un trabajo pues que denunciaba como en un

país que había tales riquezas sucedía algo como eso. Entonces Ricardo mostró un poco su cosa de oriente, Luís su trabajo citadino, Balladares su trabajo religioso que lo motivaba mucho, reunimos el trabajo de archivo de cada quien... Vladimir con su desolada patria, no me acuerdo cuantos fotos eran...eran fotos grandes, como 50-60 fotos. Y la inauguramos en la Casa de la cultura de Barcelona. De esa manera íbamos dejando muchos frutos, después no hemos enterado de gente que se había dedicado a la fotografía y al arte a partir de estas exposiciones y además dejábamos nuestra visión plasmada, lográbamos romper barreras culturales.

ANEXOS B
Conferencia de María Teresa Boulton
“Existe una Fotografía Femenina”
29/10/2003

Lugar: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.
Conferencista: María Teresa Boulton.

Esta conversación era sobre si existía una fotografía femenina, es decir, si las mujeres eventualmente toman fotos igual que los hombres, ¿no?

Bueno, ahora voy a leer algo que traje y voy a pasar unas diapositivas para explicar.

A partir del interés mostrado en los últimos años sobre las fotos de arte y las fotografías realizadas por mujeres, cuyos temas giraban alrededor de una problemática, se ha cuestionado las posibilidades de que las mujeres artistas y fotógrafas posean una mirada propia de su género. Es verdad que las obras creativas y expresivas de éstas, en las últimas décadas, se ha observado que la diferencia temática ha girado notablemente alrededor de los temas de la feminidad: el cuerpo, el ser femenino, la maternidad, los hijos, de experiencias como expresión. Eso que marca una mirada femenina, el hecho se debe a la atención de una mirada distinta.

Si y no, o sea, yo no creo que la mujer mira de otra manera. Yo creo que la mujer, como todo ser humano, desde su vivencia ha tomado conciencia desde propio ser, de su propia experiencia, de su propia vida; ha tratado pues de expresar esa manera de vivir el mundo.

En la medida de que la mujer ha tomado conciencia de su vida, en la particularidad de ésta, ha sentido la necesidad de expresar a partir su propio género, como dice Helena Esteban, una filósofa psicóloga importante, dice que las mujeres ofrecen su intimidad en sí. Eso es muy lindo porque las mujeres estamos mucho más proclives a la intimidad porque es lo vivimos más cotidianamente que los hombres. No es que seamos mejores o peores, qué sé yo. Sino porque sencillamente estamos con una experiencia más de casa, más de hija, pasamos a un segundo plano, nuestra intimidad se nos ha desarrollado mucho más; biológicamente somos mucho más íntimas que los hombres. Los hombres tienen un pene, las mujeres tienen un sexo femenino que no se ve. Es como si la feminidad, si yo si pienso que la intimidad es algo de la mujer, de ese sexo femenino.

Esa intimidad que siento, esa intimidad que pienso, esa intimidad es muy linda, como dice Helena Esteban, la intimidad sensible a una sociedad que permitirá revalorizar esta cualidad, una cualidad, como antídoto al raciocinio estético. El hombre, por su misma fisonomía exterior, expresa su exterioridad. Entonces, es ya seguridad con todos los avances tecnológicos maravillosos del hecho de ser masculino. Las mujeres tienen otra cosa que expresa su exterioridad también. Los orientales, los budistas y todo eso, han hecho una diferencia inmediata que somos dos fuerzas de la naturaleza,

de lo exterior, lo agresivo -que es necesario- y lo otro, que es lo de adentro, prestar más atención, más comunicación con lo de adentro.

Esas dos fuerzas son importantes para el desarrollo, desarrollo de la humanidad. Las mujeres han tenido mucho menos oportunidad de igualdad de condiciones de entrar dentro de la corriente artística del mundo, se le ha hecho difícil, está conformando por experiencia masculina, han sido ellos los que han hecho historia.

Entonces era importante que las mujeres fundamentalmente pudieran comprobar que ese mundo exterior conformado por hombres, que podían ser tan buenas obreras como los hombres mismos. Entonces, lo que tenían que tratar era de hacer un oficio como cualquier otra persona. Dentro de toda esta historia o lo que vamos a ver en las diapositivas hay esa manera de ser de las mujeres como obreras, como artistas que no tienen ninguna diferencia de género, y luego otra herramienta como buscando su expresión femenina, situándose en ser mujer frente al mundo.

Entonces está la mujer obrera, profesional, la mujer que tiene que buscar oficio como cualquier otra persona y que sencillamente lo hace como oficio y otra su manera de expresividad interiorizada de ella.

Vamos a ver unas diapositivas de una fotógrafa americana muy conocida de la agencia de reportaje Magnum, importante agencia francesa. Ella estuvo en Nicaragua e hizo en reportajes de Nicaragua, San Salvador, de una manera absolutamente profesional de una manera masculina. Yo no quiero utilizar esas palabras, pero como cualquier otro reportero o reportera pudiese catalogar. (Algunos comentarios de las diapositivas: contestación frente al evento, muestra el círculo de la selva poderosa)

Es interesante Susan Meicelas porque siendo reportera hizo un trabajo muy lindo que marca una pauta en lo que va a ser el reportaje, el fotorreportaje, que será buscar la intimidad, la cotidianidad de un grupo; uno de ellos son los curdos. Eso fue un poco antes de esta navidad, los curdos no tenían una identidad nacional. Entonces tenía que hacerse unas fotografías de los curdos y de sus familias, de lo que los curdos tenían en su casa, como algo familiar. Y empieza a realizarse todo un reportaje sobre las fotografías de los curdos, de lo más convencionales pero a la vez todo lo que esos personajes tenían como fotografías familiares, de sus tíos, abuelos, de sus padres, de sus hijos; la reconstrucción de toda una época, no solamente esa observación exterior de hacer de las cosas sino toda la historia interior de lo que puede tener consecuencia de algo, por generaciones.

Eso hace que luchen por algo, porque los curdos lucharon por algo y ella tiene una página Web donde ella pide, los curdos no son una nación son gente, y que no tiene un acervo histórico de su cultura, ella pide a cualquier persona del mundo que pueda tener una fotografía, cualquier fotografía, de un curdo, que la mande a esa página

Web para ir formando con esa herramienta la historia de los curdos. Esa gran instrucción que ella dio de recolectar no sólo de las familias de los curdos sino de los puentes, de las telas, de los enseres cotidianos para ir reconstruyendo lo que puede ser toda una cultura. Esa manera de recabar la cultura del hacer cotidiano de este grupo de personas es lo que hace la fuerza de este grupo.

Esa manera de Susan Meicelas que es una reportera de Mágnum, como cualquier otra reportera de ir recabando como cualquier otros tantos en Mágnum, sino hizo como esa conciencia de fotos de hacer, de la conquista; la cultura no es sólo la conquista sino la cultura es lo que vivimos todos los días afectivamente.

En una reciente publicación publicada en Inglaterra en el año 2000 “Un mundo Nuestro, mujeres como artistas” de Fran Bocero la autora desarrolla algunos conceptos basados en sus investigaciones artísticas impresos en la Europa del siglo XVIII fueron auspiciadas por una cultura; la cultura frente a la mujer, las mujeres claro que existían, claro que estaban ahí, pero no eran hacedoras, eran seres encantadoras. La que sabe poner la mesa, la que sabe complacer al marido, la que hace las cosas para estar bien, la que sabe complacer, eso era ser mujer.

Luego en el siglo XIX, las mujeres comienzan a existir, que pueden hacer las mismas cosas y en el siglo XX trataron de ser artistas, profesionales por encima de ser mujeres y con el feminismo, el movimiento feminista surgido en Europa y EEUU en 1970, empieza a haber dentro del movimiento del arte un hilo contundente, donde la mujer empieza a decir: un momentito, soy mujer, soy artista pero fundamentalmente soy mujer. Soy mujer y como mujer puedo cambiar el mundo. Ahora se ha calmado un poco pero en ese momento fue una contestación frente a un aislamiento que ellas sentían que estaban marginadas dentro de ese mundo artístico, donde la mujer era una artista de segunda y no como una gran artista. Tuvo que ella conquistarlo, como todo en la vida: luchando.

Si es que existieron buenas artistas: una en el siglo XVII-XVIII europeo, eran fundamentalmente hijas de artistas, vieron eso a través de padres que les enseñaban porque las escuelas de arte estaban destinadas a hombres, las mujeres no podían entrar a las escuelas de arte. Quizás muy pocas pero sí existían. En éstas la preocupación fundamental era ser artistas consagradas. La mujer quería demostrar que sí existía, que dominaba a cabalidad su arte y su técnica. La mujer quería decir: yo puedo hacerlo tan bien como tú. Quería condicionar eso tan bien como tu. Había que atender un oficio, un oficio que le estaba becado o en muy pocas instancias, que sus padres le enseñaban.

Dice Bocero que cuando una obra era producida por una mujer era buena, se decía que era hecha por un hombre. Esa mujer era tan buena que era como un hombre.

Cuando Jonh Tomasai, el primer historiador de arte del renacimiento que hace biografías y todas esas cosas, habla de las mujeres se aseguraba que parte de sus ante cesiones -no eran solamente artistas-, sino además encantadotas de ellas. Si una mujer era antipática, no era tan buena artista. Tenía que ser acompañada por esos adornos. De esta manera era claro que las mujeres fueran exitosas como artistas, tenían que añadir importancia social a su destreza.

Asimismo el tema particular le preocupaba. Simplemente la mujer quería ser considerada como artista. Las mujeres que se involucraban en el ambiente artístico eran aquellas que habían nacido de familias creativas. Sin embargo, con el tiempo, a partir del siglo XIX, las mujeres comenzaron a presionar. Aquellas mujeres que querían estudiar arte y que no pertenecían a familias artísticas fue tan fuerte que obligaron a las escuelas de arte a abrirse también a mujeres normales, no sólo a hombres ni mujeres importantes, las escuelas se obligaron a incluir alumnas. En Francia, la famosa academia Julián, academia más importante en Francia en el siglo XIX, sin embargo ha sido traductora de que por ejemplo a finales de 1860, el Trilío Rome (El Trilío de Roma) era muy importante porque becaba a los artistas y se iban a Italia a estudiar y entrar en el centro artístico del renacimiento. Incluso se les otorgaba premios a los artistas más importantes de este Trilío.

Las mujeres no podían acceder al Trilío de Rome, estaba destinado a hombres. Cuando ya a finales del siglo acceden a que las mujeres entren al Trilío de Roma, admiten otras corrientes de vanguardia y el Trilío de Roma ya no tiene importancia dentro de la vanguardia artística.

La mujer siempre está por detrás, tratando de entrar adelante, no es que no pueda, se lo impide entrar. En el siglo XX ya la mujer es partícipe por derecho. Ya puede estudiar, ya tiene oficio, ya puede competir (se puede hablar de esa manera) con cualquier hombre. Sin embargo los temas son convencionales: la guerra, paisajes, lo que era convencional dentro de la historia. Como lo que vimos con Susan Meicelas hace su tema de los sandinistas, que era un tema normal (guerrilla en Nicaragua) pero cuando hace su tema de los curdos en familia, tomando los seres cotidianos y todo eso; está como creando otra manera de ver a partir de su mismo espíritu más íntimo, es una actitud.

Aparece con más fuerza la ley de Tempte en los EEUU que revoluciona el arte, ya que aporta una conciencia a los artistas, en el mundo feminista, conciente de su creencia en la mujer artista, pudiendo ésta optar por temas generales que son mundo comparativo. Si cambia una tradición que no dejaba su expresión y eso es importante, lo importante es que la mujer de los años 70 empieza a tocar una manera de ver, muy pequeña que es muy íntima, que al mismo tiempo va a cambiar esa manera de ver el arte. Ya no será solamente las mujeres artistas sino también los hombres, cambia la

percepción del mundo. Y eso es el aporte importante que trajo la mujer, esa mujer que se sustenta: ver el mundo de otra manera, otra forma de ver, mostrar otro espacio. Y ese otro espacio al margen de esa manera femenina de ver las cosas, cambia una percepción del arte.

Tina Modotti, una mujer revolucionaria, política, fue compañera de Edward Weston, fue amiga de todo ese movimiento pluralista de Diego Rivera en México y con ella podemos ver esa manera de observar, muy profesional, convencional del grupo y a la vez esa manera íntima; que muchos dicen porque era revolucionaria pero yo digo que es porque era revolucionaria y femenina también (1930), Tiene esa manera poética en la foto, también por la influencia de su compañero Weston. Ella hace fotografías artísticas excelentes, esa manera informática. Aquí viene otra muestra de sus trabajos, muy humano, donde deja ver esa sensibilidad interna frente a estas situaciones.

Yo digo que es distinto, porque he sido madre y di de amamantar a mis hijos, es distinto que una mujer que ve a otra mujer amamantar a su hijo puede sentir algo distinto a un hombre que ve a una madre amamantar a su hijo, quizás porque es una experiencia que el hombre no ha conocido. Como cuando se hace la guerra, la mujer no va a guerra. Entonces, es lo que digo, a lo mejor no hay una percepción femenina pero sí una empatía en ciertas situaciones de la vida cuando una mujer puede sentirse más hostil que un hombre y otras que un hombre se siente hostil.

Son dos maneras diferentes: una popular, donde muestra la revolución y otra donde el ser humano es frágil, pero es el ser humano lo más importante más allá del ojo que está ordenando y componiendo.

Después tenemos también las fotos de Bárbara Brandli, que hizo un trabajo de los yanomamis en los años 1960. Ella estudió a los Yanomamis durante años, incluso adoptó una pequeña niña; ella cuenta que se acercó no como el ojo sino con cariño, con amor. Ella sintió que la cotidianidad, su día a día ellos son muy alegres. No era ese ser antropológico al que estaba fotografiando sino verdaderamente a ese ser que amaba y que realmente admiraba y eso se siente en sus fotos. Ella tuvo solidaridad con ellos, gozó con ellos. Este es el primer trabajo de los indígenas venezolanos como tratamiento humano.

Fina Gómez es otra venezolana que trabaja mucho con formas abstractas y redondas.

Estamos en ese ánimo que uno puede percibir de estos fotógrafos de los años 1970 del machismo y esa lucha fundamentalmente en EEUU y Europa. Yo creo que en América Latina nunca se dio el machismo propiamente que en Europa, es otra manera.

Entonces, la contestación cambió. Tenemos 3 fotografías importantes, relevantes como son Bárbara Kruger, Cindy Sherman y Darn Golbin. Hablando de este movimiento feminista particular de una época, Chaplin, escribió un libro de la alta sociedad, aprecia este movimiento internacionalizado y del mundo occidental, se desarrolló en toda Europa y en grupos locales conformándose luego en este movimiento. Lo que tiene que ver con esto es el sexo femenino, atribuido a la forma femenina circulares, capas recordando a la artista que era una nueva propuesta para conseguir un marco que afianzara la anatomía femenina. Que la vagina es así y qué maravilla. Esa manera de ver su forma circular, por capas, de diferencias horizontales. El pene es salido, una cosa protuberante en cambio esto no. Es la otra manera de ser del mundo.

A partir de esta ideología concreta, la anatomía femenina, el movimiento femenino, más tarde, diferentes instancias que decían que la mujer, su anatomía, hacer del feminismo una experiencia. Nuevas formas como el video, *performance*, porque ella era otra conquista, era demostrar que no existía otro grano o artesanía, porque la artesanía era hasta ahora algo considerado por las mujeres. Ellas eran las que hacían las cerámicas... Un arte de segunda mano porque era lo manual, el arte de lo simbólico.

Entonces ellas comenzaron a hacer fotografías en para sacarla de esa cotidianidad del gran arte, es interesante porque hay que saber una cantidad de lugares donde uno la expresión de la humanidad de distintas maneras y con gracia para mantener la transformación de la vida de todos nosotros.

Hubo un movimiento de un grupo de muchachas, que se llamaba el 14 y ellas hacen una recopilación (una lista de recopilaciones) muy lógica de lo que era pintar la vida artística, por ejemplo trabajar sin la presión del éxito, no tener que compartir las exposiciones con otros, tener escape del mundo artístico de los otros 4 trabajos alternativos que se tienen hace el inicio del trabajo artístico con mejor éxito, saber que cualquiera que te ame será llamado femenino, saber tus ideas y en los trabajos y la maternidad, que si es la particularidad de las mujeres.

La carrera es una cosa que toma mucho tiempo y esfuerzo y la maternidad también. (...) Ser tu guía de atenciones visuales de la historia del arte; era muy común que en los años 70; 80 que en este movimiento feminista.

Luego ustedes saben que en la revista Extra Cámara la edición de 1996, que escribe un artículo muy interesante que se llama documento y su versión, fotografía e identidad de lujo, donde habla justamente. Bueno no solamente en muchos movimientos alternativos y no sólo feministas. No solamente eran las mujeres, ahora empiezan los negros o los gays, o se empieza a ver toda esa máquina de estratos

sociales de los años 80 que empieza a empezar, que no sólo tiene que ver con él, donde ahora este tema empieza.

Por un lado por los movimientos civiles de los negros, mujeres, homosexuales, y los latinos, han levantado los grupos marginados de un país a la condición y poder social. Por otro la discusión en torno al costumbrismo como nuevo estado de la cultura contemporánea entre el final de los 70 y comienzo de los 80 abrieron un gran espacio de análisis al tema de la lectura donde nos remontamos a los años 50 y 60.

Con el feminismo se comienza a ver un mundo más plural, donde se inicia para mantener. Es increíble que USA acabe de entrar en un léxico después de 40 años de haber estado fuera. Léxico que con el movimiento feminista cambia con el lenguaje que se manejaba u comienza un pluralismo cultural del mundo, entonces, en ese marco de afirmaciones del mundo pluralista, tenemos muchas charlas fijadas en pro al movimiento feminista que actualmente había, de que es la mujer, como viene.

La mujer, eso es parte de la cotidianidad, de ser aceptado como algo normal y al mismo tiempo expresa su ser y por al contrario, cita a mi libro “mujeres venezolanas”. Hubo un curador aceman hace meses a hablar de un proyecto interesante, con una gran tentativa como se hacía en Puerto España. Casi igual que se hace en Madrid, todos los años, el tema es fotografía, o sea, la mujer, o sea, el tema de la mujer es algo reverenciado, queremos darle importancia.

Ahora vamos a ver unas copias de Ana Carsa Flora, que es una fotógrafa de orígenes austriacas que toma referencia de ella que ha hecho un texto sobre su familia, pero eso con fotografía, con la vida artística, pero es te cuento mi experiencia, mi familia en un soporte fotográfico; empezar a contar a través de la fotografía experiencias de cada una manera completamente sencilla como para una fotografía en un periódico.

Estas son 3 mujeres de los años 70 que están en contra del hombre, así de frente, hasta buscar lo que han descubierto. Esta seducido por el *sex-apeil* de lo no orgánico, o sea, de lo frío, de lo crió lógico, de la máquina. Entonces, la mujer fragmentada, la madre, la esposa, la hija, que era la fragmentación de la mujer que no podía encontrarse a ella misma. Además, uno como fotógrafo homosexual, muchas de ellas –Cindy Shermann- comienzan a idealizar la cultura histórica, como ha ridiculizar la historia, pero es una historia excluyente. Tienen una actitud crítica, una mente frente a esos grandes momentos históricos grandes pinturas. Ahora Meter es un fotógrafo homosexual contemporáneo.

Después reseña una serie de fotografías, donde ella es el centro de la espontaneidad tomando todas las situaciones oníricas, los grandes héroes, las grandes heroínas del cine, pero es ella misma la protagonista.

Ese es el movimiento en donde la mujer empieza a decir que es un tipo de “yo”, “yo soy” y yo dijo como yo lo pienso, no trato de ser otra cosa. D. Golbin, donde en su mundo hay una gran diversidad (violencia, homosexualidad), donde la identidad se encontraba lejos y ella trata de, era una fotógrafa compulsiva. Ella fotografía ese mundo angustiante. Violencia, el mundo juvenil, la homosexualidad, todo lo que no se ha querido ver para ese momento. Entonces esa es la gran fuerza para ver la fotografía de los años 70 u 80. que eran épocas de cambio, que se incluyen en ese arte que ahora tenemos contemporáneamente, que está todo inmiscuido de ese espíritu de la pluralidad, de la multipluralidad de las instituciones, diferentes experiencias. Esta es la ventaja que hace el trabajo con 4 generaciones de mujeres, y son corporativas de la misma filial, son fotografías bonitas tiernas...

Todo esto de la memoria, memoria y alegría de un lugar. Eso que subo a la estela es algo muy oscuro, tomar imágenes de donde sean para reconstruir como un fondo. Esta es otra fotógrafa que se llama K. Hoffman. Ella es australiana de orígenes australianos. Ella es cineasta y fotógrafa y fue solicitada en el centro la caña en Barcelona, en el centro nacional de fotografía en Paris.

Muy importante: fotógrafa y cineasta australiana que dirigió una obra interesante que surge de si misma, la visión feminista. “ya viene la máquina” en el cual seguirán sueños, de ojos claros, de pocas imágenes, de pueblos descalzos, de epístolas en sensaciones visuales que llaman estados concientes. Además esta el arte muy clásico que busca dentro de la conciencia, que a veces ese subconsciente, es parte de una vida muy importante que determina conductas, o sea, que si el director del centro nacional de fotografía de Paris que tiene lo siguiente: su verdadero referente, es mandar que es un lenguaje, que nos ha llenado de todo un poco, cine, TV, o incluso una que no es menos importante a través de los sueños, su opinión critica, o sea, de buscar esa cosa plástica, esa cosa aparente, de esa realidad de la que vivimos, pero hay otra realidad radical. En realidad la obra es, no parece constante, proveniente de múltiples líneas marginales de las presencias psíquicas que sobra de algún modo de ver, puede provenir de una simple unión de ideas.

Yo creo que si ese subconsciente aprende de la experiencia y esa experiencia esta hecha de un ser determinado y ese ser determinado está conformado por un género, por un comportamiento que tiene que ver un género, ni una organización social que tiene que ver con los poderes sociales que tiene que ver con un género, entonces hasta cierto punto si hay un modo de sentir que venimos, que sostiene, que es distinto de tu modo de sentir, que venimos, que sostiene, que es distinto de tu modo de ser, que es masculino, en darle valor a que uno siente.

Esto es lo que vemos ahora de su trabajo, que son como sueños que ella cuenta o pesadillas que ella cuenta, o sea, que sentía mal en contarlo a la vecina de al lado, y esta es otra foto que decía que ella era fea y que no servía para nada, o sea, esas cosas que uno mismo resignó, desde el punto local lo que ha significado después, en la ira de uno que lo ha marcado y este también, una muchacha que también, o sea, que no funciona, no se siente bien, esa negatividad, cosas negativas.

Aquí se ve, me da la idea, de que su madre colocó así fue que ella supo quien era su verdadero padre, que posiblemente no son situaciones reales pero que son como pesadillas, sueños, miedos, o sea, todo lo que es el comportarse en lo que resulta un complejo llamado psique. Esta es una imagen viva, más afuera. Y estas son fotos de las mías, de mujeres en contra de un álbum.

Ahora quiero pasar, esto es un poco el ámbito de lo que, como y la anterior en Latinoamérica, no es tan profunda, de la mujer, de esa rabia que tenemos, o sea, es mucho más tenue, más orgánico; quizás porque nuestra belleza de vida de compras y en esto hay tres medios muy importantes en la fotografía mexicana: de hacer una foto media muerta, o sea, (nombre) una fotógrafa, pero tuvo una visión fundamentalista y periodística, que ellas son María Elena...

O sea, que es interesante hacer un trabajo, tener miedo a las categorías, de personalidades, de señalizaciones específicas, pero es verdad que discutir con la mujer en Latinoamérica es muy distinto de Norteamérica.

Si como que la madre, ese ser patriarcal la madre en otros países es mucho más importante que en los países de forma más patriarcal, a pesar de todo vivimos en la situación matriarcal de los países. Pero bueno, digamos que esos como creer en mitos, bueno y que vamos a ver a las venezolanas, fotografías venezolanas, que estaban trabajando también en esa obra. Sandra Maneiro, un poco la historia de su abuela, y ella lo trabaja, la identifica, lo relaciona con los desaparecidos del 27 de febrero, son desaparecidos. Lo que ella estaba estudiando en USA y ella le dice a su papá que la abuela se muere y para ganar tiempo de agonía para su familia. Se muere y ella le dice a su papá que levante alguna cosa de ropa, de algo que tenga y la madre levanta una cartera y dentro de la cartera encuentra la dentadura de la abuela que se había dado de cuenta que estaba dentro de la cartera.

Ella toma esa dentadura y empieza hacer todo un trabajo sobre la dentadura y la dentadura es lo que empieza a relacionar la abuela. La parte familiar y los desaparecidos del 27 de febrero, para identificar los desaparecidos del 27 de febrero una de las piezas fundamentales en la obra de ella. Y estos son los desaparecidos del 27 de febrero que ella logra iluminar los cadáveres en forma dinámica que están y casi una de las últimas en reconocer cosas en común en la calle.

Luego esta es Ana María Férrez, que es otra fotógrafa que hace, ella tiene, sabes dos parientes que son minusválidos, entonces ella hace, este es un tío que es minusválido pero al mismo tiempo ella no lo toma como un ser excluido, como un ser de tenerle lástima, por lo contrario, como un ser lleno de vida. Entonces este señor escribe y al mismo tiempo pinta, y ese aspecto de minusválido es el que ella trata de descifrarlo, de ser activo y no ser marginado, un ser que trata a pesar de su incapacidad, es como que estar dentro de la vida, además que cantaba y bailaba. Y además es una cosa muy bella. Al mismo tiempo tú puedes tener todas esas deficiencias pero tú eres un ser humano con una alternativa, o sea, como una huella drástica.

Esta es Maria Barros, que gana de otra manera esa experiencia. Ella habla mucho del miedo, ella tiene mucho miedo, de estar en frente de las cosas, estar en primer plano, ser agresiva, el miedo a la vida o a la vida confrontar.

Esta es una celebridad llamada Celine Dion en el cual todas las cosas de su vida. Esta es otra Diana López, que hace el trabajo con niños, entonces ella les entrega la cámara a los niños y son niños que hacen el programa. Después ella edita junto a ellos las cosas.

Son niños.....o sea, esa mirada espontánea de los niños que acogen cosas que son de ellos. El papá de López, el hombre de la... y esta es la mamá.

Ella tiene varios trabajos que trabaja con la mentalidad de cada niño, que un niño que conduce un avión, entonces su trabajo ha consistido fundamentalmente en esa mirada a través de los niños.

Conclusión, como siempre, basta que se empiece por la conclusión con el tema de la identidad del asunto. Sin embargo, quisiera llamar la atención sobre el tema: la creación de la cultura patriarcal no siempre fue relevante, en el mito antiguo la virgen femenina era la que consideraría el trono a los faraones.

En Venezuela este trono sería Maria Lienza, como una figura femenina de fuerza, además de santigua en el actual convenio latinoamericano que son las encargadas de levantar a lo alto...de bronce, pero tampoco se ha mezclado en una situación ideal en contra de ese femenino, o en contra de ese masculino, creo que el mundo está equiparado para hombres, mujeres, homosexuales o para cualquier cosa, pero creo que la situación está del tú para con él y con el yo. Es fundamentalmente la participación y la civilización humana y no solamente en relación a los géneros, la diversidad justa y organizada, es lo que pretende el conjunto llevar el peso de vida.

Voy a dar por convencida muchas cosas, es únicamente la naturaleza la parte de la cultura, una cultura con una conquista. Repensemos la naturaleza, de allí saldrán mujeres o seguramente más cercanas a ella, tendremos algo inteligente...

Otra vez se una de un rústico acto creativo dentro de lo que hace lo femenino como lo masculino, puede ser ahora una marcha, ahora de conciencia histórica, con sus ideas, marcos que podían conseguido esa historia.

Es por ese hallazgo que hay sentimientos de habitantes en agonía, como dijo una vez Jesús Miguel Surraboca, fotógrafo de origen asiático-japonés- que sería una lástima, un artículo del principio, sería una lastima como ser, como piensa a una mujer de masturbarse, por lo que somos nosotras sensitivamente.

Fin de la conferencia.
29/10/2003

ANEXOS C
Entrevistas grabadas para el documental

Fotógrafo: Luís Brito.

Lugar: Organización Nelson Garrido. (ONG)

Fecha: 28/07/2004

¿Qué significa para ti la fotografía en una palabra, definida en una palabra?

LB En una palabra ¿bajo que acepción quieres esa palabra?

Un adjetivo

LB Un adjetivo, bueno mira, la fotografía es mi voz

Es tu voz...

LB Si...

¿Y por qué?

LB Porque es la única manera con la cual he logrado o intento acercarme a las personas que me rodean

¿Y eso es lo que significa para ti la fotografía documental?

LB Si, si sigue siendo porque es mi voz, con todas las acepciones de palabras que pueden ir al lado, por qué el documental...por qué...el documental

¿Y qué es documental para ti?

LB Documental es todo aquello que representa, que va dando las pautas de lo que puede ser la historia. No solamente la historia de un país, sino tu propia historia.

¿Cómo caracterizas tu, tu lenguaje fotográfico? Partiendo de que tus primeros trabajos comenzaron en la década de los '70?

LB Mira no sé, yo se que yo parto de una parte. Parto con redundancia y todo, no. Parto de algo que es el documentalismo, pero yo no podría bajo ningún punto de vista en estos momentos, definir lo que yo estoy haciendo, porque cada vez voy entroncando muchas más posibilidades que voy encontrando en la fotografía. Entonces ya no es documental en si, en si, sino que...por ejemplo estoy trabajando con cosas digitales, este... estoy haciendo montajes y, creo que es muy difícil definir un lenguaje ¿no?
Es más el lenguaje no creo que sea yo el que lo defina ¿no? Sino las personas a las cual le llega ese sujeto...

¿Cómo te iniciaste en la fotografía? (pregunta del primer cuestionario)

LB Ehhh, viendo mucho cine. Ehhh, tratando de escribir. Ehhh, encontrándome con un amigo en la cinemateca que hacía fotografía, y que él me hace

descubrir una cosa común que es lo que hace que la gente llegue a la fotografía o hace que la gente se meta más en la fotografía, como es descubrir el milagro de la copia, el revelado del papel.

Tus series fotográficas de los '70, como son: los Crímenes de Anare y los Desterrados. ¿Cómo te interesaste en esos temas?

LB No te lo podría decir, simplemente y llanamente estaban ahí, lo que pasa es que la fotografía es una especie de catarsis. Posiblemente todo eso, posiblemente no, eso es real. Con el tiempo me he dado cuenta que lo que he hecho es terapia, con todo eso pues.

Eran cosas que estaban allí y por casualidad yo estaba en ese momento, y por casualidad me encuentro mucho tiempo después, lo que estaba haciendo terapia. Porque mis problemas fundamentales en esa época tenían mucho que ver con la religión, cosa que he subsanado en parte ya. Hasta la primera comunión la hice hace un mes, tenía los terrores, yo vengo de un pueblo y tenía los terrores propios de los habitantes de los pueblos: la locura, la religión, la locura, la muerte y a través de esas fotografía, la cual hice sin ninguna predisposición de lo que me encontré. Como dije antes, creo que lo que hice fue terapia.

¿En la serie de Los Desterrados se observa que te acercas mucho a las personas? ¿Cómo haces para acercarte sin que ellos marquen una distancia?

LB Bueno, yo estaba comenzando, aparentemente a estaba muy cerca, no. A mí me gusta sentir la gente. Ehh, hay una entrevista que me hicieron, donde yo explico un poco, no? Este, yo compré un teleobjetivo como todos los que se inician en la fotografía, me compré todos los filtros, todos los lentes y salí, no, a hacer fotos. Salí con Ricardo Armas, fuimos hacia Oriente, de repente me di cuenta que estaba tomando fotos con el teleobjetivo, pero al mismo tiempo me doy cuenta que estaba muy lejos de los personajes, que estoy viendo a la gente como muy de lejos y me da la impresión que les estoy robando algo que no me corresponde. Tomé tres fotos más con el teleobjetivo y cuando regresé a Caracas, lo regalé. No me gusta trabajar con teleobjetivo, porque me siento que no estoy participando de la persona a la cual estoy fotografiando. Me parece que le estoy robando algo que no me corresponde. Cuando yo estoy con ellos, me puedo sonreír, los puedo sentir y siento que me dan el permiso para entrar en su espacio, me siento mucho más cómodo, además me siento más honesto; porque sé que ellos saben que yo estoy ahí y ellos me están aceptando.

¿Por qué el Blanco y Negro, en aquella década?

LB Porque realmente, eh...las posibilidades eran el Blanco y Negro. Este, yo aprendí fue en un laboratorio Blanco y Negro y el color hay que mandarlo a

hacer. Yo después descubro que, este, era un parto completo. Tú haces la fotografía, es decir, el hijo, montas todo y después lo pares y lo ves; trabajas con él. Yo no permito, solamente muy pocas personas han copiado mis negativos: Jorge Vall, que vive en Margarita, que me conocía muchísimo y sabe por dónde iba y Ricardo Armas. Cada uno de ellos cuando copia un negativo mío hace una versión diferente. Ricardo lo poetiza, lo sublimiza, le da una serie de tonos de gris que a mí no me gusta. (Se escucha interrupción de alguien) Este y Jorge los quema y no es... Yo creo que uno tiene la medida justa de lo que uno quiere, tiene el punto justo donde uno corta la imagen y hace, forma esa escultura que es lo que está dentro de ese pedazo de papel, ese rectángulo de papel.

¿Te gusta mucho el contraste de luz y sombra?

LB Mira yo comencé trabajando en teatro, no, hacía teatro. Creo que tengo una influencia bárbara, me quedó una influencia muy bárbara de la experiencia de teatro. Y si, yo trato de eliminar todos aquellos elementos que me perturben el discurso fotográfico. O sea, yo no inventé el 35mm, ni el gran angular, tengo solamente un gran angular para hacer una fotografía y ni necesito esa fotografía; pero es un sujeto dentro de esa fotografía. O sea como yo no inventé eso y mi problema es un problema de lenguajes, es un problema de información, es un problema de mensajes. Yo estoy en todo, tengo todo mi derecho a cortar ese negativo y seleccionar solamente lo que a mí me interesa como discurso, que al final, es el final de...

¿Sigues las reglas de composición establecidas en la fotografía, o lo haces por intuición?

LB No yo no creo en las reglas establecidas en la fotografía y eso fue mucho de lo que se me criticaba a mí, que yo reventaba y cortaba a la gente, porque cuando yo comienzo no se hacía eso, pues. He recibido críticas hasta en los museos que cortaba la cabeza y agarraba pedazos, no. Esa era mi manera de verla, esa es mi concepción de lo que era ese lenguaje que estaba comenzando a manipular. Ehh, así por eso yo hago lo que me da la gana, según mi conveniencia con ese negativo y con esa composición, porque eso es mi manera de explicártelo. Por eso te digo que en un principio yo compongo, pero cuando yo estoy componiendo yo no domino una serie de elementos técnicos, con el lente pues, por ejemplo. Entonces hay momentos en que esa composición tenía que ser un cincuenta y lo que tengo es un 28. Entonces que, cuando estoy en la... tengo una composición, pero después afinó esa composición cuando estoy en la ampliadora.

¿Cuál es la diferencia de tus trabajos en los '80 y los '90 comparado con los realizados en los '70? ¿Ha cambiado en algo?

- LB No, yo creo que se ha afianzado. Es más yo muchas veces lo que me da es miedo y a veces caigo en una especie de estado abúlico, porque pienso que me estoy repitiendo. A veces me pongo a ver cosas y digo “co...me estoy repitiendo, me estoy repitiendo”. Pero después inclusive conversándolo con los panas, que son pocos, fundamentalmente los fotógrafos, son pocos y son mis amigos y al mismo tiempo los admiro. Conversando con ellos, bueno, no es que me repita. Es que uno es el mismo, uno es el mismo toda la vida, yo soy Luís Brito y estoy marcado por eso. Entonces cuando yo hago, cuando estoy comenzando que tengo meses haciendo fotografía, hago la primera parte de eso, Los Desterrados en Semana Santa, este allí ya hay pies, porque hay fotos de pies hay fotos de las manos agarrando la vela y hay primerísimo primeros planos. Que es lo que pasa, que es lo mismo que se ha ido repitiendo. De repente después, sin darme cuenta a nivel inconsciente, me encuentro con que estoy haciendo las manos, y hago una serie sobre las manos. Y allí hay una trilogía que es manos, pies y cara. Al final un o lo que hace es repetirse toda la vida, pues. Yo pienso que lo importante quizá sea, saber repetirse, ¿no?

¿Consideras que hay una diferencia en cuanto a códigos estéticos entre las fotografías y los fotógrafos?

- LB No. Diferencias entre fotografías y fotógrafos, hay. Así como hay diferencia entre fotógrafos y fotógrafos. Cada uno tiene como una concepción de la vida, cada uno tiene un nivel cultural y cada uno tiene una manera de ver las cosas y de decir las cosas. Nosotros hacemos como experimentos, de repente ponemos a un grupo de personas a tomarle una foto a una silla, y resulta que de 30 personas cada uno hace la silla de una manera diferente. Afortunadamente no somos iguales, no.

Háblanos un poquito de tu experiencia con El Grupo de los años '70, con Vladimir, con Alexis...

- LB Bueno mira, yo hago mi primera muestra en el año 76, estaba pero chamaco, no, como dicen los mexicanos. Y me auparon un montón de amigos para que lo hiciera, y yo no sabía lo que era eso, no tenía ni idea de lo que era una exposición. Este y me auparon, una muestra, una muestra... y estuve buscando y me encontré con una persona que desafortunadamente ahorita es la esposa del Vice-Presidente, que tiene una galería llamada la sala Orca. Yo era conocido porque yo era el que hacía las fotos del teatro, me veían en todos los conciertos, en todas partes, ese es Luís Brito. Ella dice voy a hacer...yo te hago la exposición, porque en esa época no era que se hacían exposiciones de fotografía, sino que venían fotógrafos y las hacían en el Museo de Bellas Artes y la Galería, no. Ehh y la fotografía en esa época, cuando se hacía algo tenía

mucho que ver con la parte de la Revolución, no ésta Revolución que no sabemos que es, sino aquellos que soñábamos que podía haber una revolución, no éste adefesio, éste bodrio. Y estos chamos hacían, los periodistas, hacían fotos de niños muertos de hambre, cosas de miseria, era algo que llamaba la atención. Y revienta la exposición mía que es la cosa religiosa. O sea, como digo, no; mi problema.

Este, cuando yo hice la exposición, como a los 15 días, en el Instituto de Diseño Alexis Pérez-Luna, montó una exposición también. Bueno ya yo había hecho una exposición, me sentía, bueno de puta madre ¿no? Hice una exposición. Fui a ver la exposición de Alexis y lo llamé, le pedí una cita porque yo quería ver si nos uníamos ya con Ricardo Armas que estaba comenzando; con Vladimir Sersa que fue una persona que me enseñó, me inició dentro de la fotografía y Jorge Vall que estaba trabajando conmigo, porque yo trabajaba en el CONAC. Pauté una reunión, primero me vi. con Alexis y le dije toda esa historia, vamos a montar un grupo, vamos a hacer esto y tal; y después nos reunimos todos, ese es el nacimiento de EL GRUPO. EL Grupo comienza maravillosamente bien, bebíamos aguardiente hasta decir basta y comíamos, nos hacíamos unas comilonas y hablábamos, pero enormes cantidades de palabras que botábamos e hicimos nuestro primer trabajo colectivo, que fue A Gozar la Realidad. Con eso recorrimos casi toda Venezuela, es más la exposición un día se quedó en un pueblo y más nunca volvimos a saber de ella, no. Bueno yo al poco tiempo salgo del país y, El Grupo ellos comenzaron a hacer Letreros que se ven.

Creo que hubo desavenencias, opiniones de diversos ídoles que no concordaban., cada quien tenía su posición y cada quien...generalmente siempre eso pasa ¿no? Cada quien quiere imponer una posición, creo yo que fue eso. Total que se fue diluyendo, diluyendo El Grupo; ya yo no estaba en El Grupo, ya en determinado momento ya yo no estaba de acuerdo en lo que estaba haciendo El Grupo, porque yo andaba en otra búsqueda, no y... no sé. Quedamos como amigos, me imagino, por parte mía; me imagino que los demás no sé como están, ni me interesa, ni lo hablo porque los respeto a todos.

¿Qué hace actualmente Luís Brito?

LB Yo ahorita, soy total y absolutamente un radical en contra de éste gobierno. Todo lo que pueda hacer a nivel de fotografía a cualquier nivel, lo voy a hacer. Yo soy absolutamente incondicional de la libertad y todo lo que pueda hacer es eso. Todo el trabajo fotográfico que yo estoy haciendo es algo que pueda llevar a la comprensión de esta historia tan espantosa que estamos viviendo. Eso es lo que hace actualmente Luís Brito. A parte de eso, estoy vetado por todos los organismos oficiales.

Y aparte del tema social, que está tomando la fotografía, por lo menos UD ¿Hay otro tema que también le interesa?

LB En este momento todo lo que pueda hacer a nivel fotográfico para sacar a este gobierno. Me piden fotos para afiches de jóvenes, para llamar a los jóvenes a votar y salgo a hacer las fotos. En esto se nos va la vida, nosotros asumimos en un momento que lo conversamos, Nelson Garrido y yo que este país o uno lo asumía como una responsabilidad delante de ustedes o este país se iba de las manos, se nos iba de las manos. La responsabilidad ahorita, la mía es fundamentalmente política. Nelson, no se que está haciendo por ese lado, pero está formando y está ayudando a una serie de jóvenes que los está canalizando.

Todo lo fotográfico es para denunciar esto, ya lo sabrán, ya lo verán. Hay otras cosas que no van a salir porque son cosas que están...que si afiches, que si esto si lo otro. Pero todas mis energías hasta el 15 de éste mes están encaminadas a salir de esta historia.

Siguiendo con tu trabajo de Los Desterrados...

LB De que parte el primer trabajo, que yo te estaba hablando, lo de Los Desterrados, que yo no hice la Primera Comunión porque peleé con el cura, porque me daba coscorronzazos, porque yo hacía preguntas que no eran convenientes, cuando estaba haciendo los preparativos para la Primera Comunión, entonces siempre me sacaban. Me peleé, y me peleé la última vez y yo no iba a hacer la Primera Comunión, por supuesto yo vivo en un pueblo y eso es sumamente importante, más la época que son los años '50. Porque había todo unos prejuicios y toda una serie de cosas, no como ustedes ahora. Lo que me decían desde mi abuelita para abajo, era que me iba a llevar el diablo, que me iba a llevar el demonio y yo vivía aterrorizado con esas historias. Era la hora del Angelus y yo estaba en una mata de jobo de la india, en el Patio de mi casa en Río Caribe y sentía las campanas y sentía que me iba a llevar el diablo, y una vez me raspé todo el pecho porque bajé corriendo a esconderme porque pensé que me iba a buscar el diablo, era un chamo, un chamito.

Bueno y durante mucho tiempo tuve la pesadilla de que me perseguía el demonio y que yo le ponía trampas. Al final ¿qué pasó con eso? Mucho tiempo después me doy cuenta de que las pesadillas se habían acabado, había finalizado ese problema; pero todo eso lo boté, sin darme cuenta, haciendo esa exposición. Es como exorcizarse, es lo mismo sobre la locura. Yo estuve estudiando en Cd. Bolívar, 12 año interno en un colegio que tenía al lado un manicomio. Y cuando había luna llena y los locos se enloquecían más y gritaban, y los oía, yo los veía de día; y yo tuve durante mucho tiempo también pesadillas con la locura. No sé tampoco... un día me encontré en el

manicomio de Anare en La Guaira, vestido con una bata y la cámara escondida haciendo fotos no del manicomio, hasta que me cacharon y me votaron, el tipo me iba a llevar preso y tal, me quitaron el rollo que tenía en la cámara pero ya yo me había guardado uno en la media. Y yo regresé de ahí mal, totalmente desequilibrado, porque caían tipos con ataques, me caían al aldo y yo no sabía que diablos era lo que estaba pasando. Regresé fui casa de una amiga, Fulgencia Fuentes, y me sentía muy mal, me dice: vamos al cine, va y me regaló una flor de esa Dama de Noche creo que es, que huelen mucho. Y me llevó al cine al Teatro del Este y para mi sorpresa al rato están pasando una película que se llamaba Soilen Green, Cuando el Destino nos Alcance, que es un película terrible que ya al final del planeta, y la gente se comía...la gente se moría y hacían galletitas de los mismos seres humanos, te podrás imaginar que yo me volví medio loco. Revelé los negativos después con Ricardo Armas, vi. una foto me impresionó mucho, había estado bajo esos efectos y en esos días me fui a Italia. Cinco años después me invitan a una exposición sobre la locura, me preguntaron si yo había hecho eso, yo le pedí los negativos a Ricardo, Ricardo Armas me los mandó y yo pude copiar esos negativos y estuve en la exposición; ¿Qué pasó? Yo nunca tuve más problemas de pesadillas con la locura, o sea, que exorcicé, que al fin y al cabo la fotografía a mi lo que me ha servido es para liberarme de fantasmas, para poder conversar. Pero fundamentalmente para liberarme un poco de todos los fantasmas que me han ahogado y me ahogan...

¿Todavía?

LB Claro yo creo que uno nunca pierde a los fantasmas, son inherentes a uno, quizá el gran fantasma es la muerte, porque uno no sabe que... y nadie ha regresado de allá para decir: mira eso es de puta madre, ahí siempre hay bailes, hay fiestas, hay cochino frito. O sea que esa experiencia no la tenemos y siempre tendremos esa duda y ese es el gran fantasma que nos acompañará.

¿Tienes influencia de algún fotógrafo?

LB Mira, yo soy autodidacta. Yo lo primero que vi fue a Diane Arbus, me gustó muchísimo, pero yo soy poco veedor y lector de libros de fotografía, paso y los veo. Pero no, siempre creo que la influencia ha sido un poco más mía. Algunas cosas que hice las hice influenciado por Ricardo Armas. Claro yo veía las fotos de Ricardo y se me volaba el cerebro, pues. Una vez me mandó una foto donde hay un paisaje todo fuera de foco y hay como una virgen, los pies de una Virgen que va a volar, y eso lo que hace es que me abra el cerebro, pues. Entonces yo pensé a soñar con unas vacas volando y un montón de cosas y empecé a trabajar con eso. Después se lo dije a Ricardo por supuesto. Creo que en el fondo también todos nosotros, hemos agarrado un poco, si no la manera de comer cochino frito, la manera de reírnos... Un grupo, que

afortunadamente es mi grupo, que son mis amigos, los quiero como amigos y afortunadamente, reitero, son para mí los fotógrafos más importantes de éste país, que son: Antolín Sánchez, Ricardo Armas, Nelson Garrido y Ramón Lepage. Creo que todos hemos compartido muchas cosas y hemos dado muchas cosas, y hemos agarrado cada uno parte del otro, hasta su manera de hablar.

Esos son mis amigos y esos son mis fotógrafos, y esos son los tipos, las personas...

- LB Entonces hay un proceso de depuración de eso, ya cuando tienes dos semanas o tres intentos que yo... cuando ya no las veo, no me llaman, es porque no tienen ninguna función. Cada foto tiene que salvarse ella por su propia cuenta, aún cuando sea una serie. En la serie de Los Pies, yo estaba, quitaba, ponía, volvía y seguía por aquí ... Hasta que llegó un momento que yo dije, esta foto la pongo aquí, y es ella...no necesita ponerla con todas las otras que están a su alrededor. Y uno emite muchos juicios de valor en un principio y después se da cuenta que no, que no...pasa el cedazo del tiempo.

Fotógrafo: Ricardo Armas
Lugar: Organización Nelson Garrido. (ONG)
Fecha: 28/07/2004

¿Qué significa para ti la fotografía, en una palabra?

RA Es sencillo, pasión.

¿Por qué?

RA Porque es la actividad donde yo pongo toda mi energía, donde yo enfoco toda mi existencia, mi, mi vitalidad humana. Es la única actividad que se ajustó de verdad a mi modo de ser.

¿Y cómo es Ricardo Armas?

RA Ricardo Armas es un ser muy curioso, le gusta ver, le gusta curiosear, indagar. Pasar por la superficie de las cosas y profundizar en ellas para tratar de conocer más a fondo. Y es una...digamos una metodología que aplico a casi todo, todo lo que compete a mi vida, cotidiana y profesional.

¿Qué es la fotografía documental para ti?

RA La fotografía documental para mí, fíjate que ese es un término que puede tener muchas interpretaciones y lo ha tenido de hecho en el tiempo, no. Para mí la fotografía documental es la fotografía de aquello que es real, que está allí, que tú no modificas, que de alguna manera tú respetas. Debe estar acompañada de una gran honestidad, y pienso que es la fotografía que tiene más este, está más acorazada por la ética del fotógrafo, una ética que debería estar enfocada hacia revelar los problemas del hombre, del ser humano en sus más íntimos detalles, no. Llámese pobreza, llámese conflicto social, llámese intimidad de una persona, equis.

¿Cómo te iniciaste en la fotografía?

RA Yo me inicié en la fotografía, prácticamente desde que era muy pequeño. Mi padre me regaló una cámara cuando tenía diez años. Esas imágenes que eran de una pequeña bahía en oriente, me impresionaron porque... me enseñaron entonces, aunque no estaba muy consciente de ello, que la fotografía captura una cosa, pero la captura diferente. Es decir, cuando tú ves un paisaje y lo ves fotografiado son dos cosas completamente distintas. Luego me distancié de ella, bueno, porque uno entra en la adolescencia y hay otros intereses y hay otras cosas. Y luego cuando tenía 19 años, había agarrado una roliflex que mi papá tenía y había jugado con ella y había hecho algunas pruebas. Cosas, el techo de mi casa, la montaña, cosas sencillas, y luego conocí a Luís Brito y fue a través de él y es algo que todavía no comprendo bien, por qué a él le

tocó ese papel. Fue a través de él que yo, digamos, establecí mi compromiso definitivo con la fotografía. Luís prácticamente me reclutó.

¿Y qué trabajos desarrollaste en los años '70?

RA Bueno, eso fue, fíjate. En los años 70 había una circunstancia social y política distinta a la que vivimos ahora. La guerra de guerrillas había quedado en el pasado, el intento de toma de poder a través de la guerrilla fracasó. Yo vengo de una familia que siempre fue de izquierda, y en cierto modo era, había sido como una gran herida, que existía; y yo como joven me sentía heredero de esa herida.

Mi figura, digamos, política más conmovedora era El Che; y era el Che porque en esos años cuando uno tiene 18 o 19 años, el Che representaba para nosotros el máximo de la honestidad, el máximo del sacrificio y en ese momento quizás, si nos hubieran reclutado nosotros hubiéramos asistido pues, a cualquier acción que se hubiera propuesto.

Pero eso había quedado atrás y, sin embargo con esa conciencia política yo empecé a hacer fotografía de las ciudades, del centro, de San Agustín del Sur, de sitios que me llamaban la atención por su arquitectura y al mismo tiempo por su abandono. Al mismo tiempo empecé a viajar, ya cuando tuve 18 años, por pueblos de Venezuela; porque me interesaba también el abandono en que estaban los pueblos de Venezuela. En ese momento yo pensaba que eso era una pérdida para nosotros, en relación con los íconos de nuestra identidad. Yo sentía entonces que, de alguna manera, iban desapareciendo aquellas huellas que nos daban pie, nos sembraban en la tierra. Y de una manera muy romántica, como yo hacía todas las cosas entonces, intenté hacer un gran reportaje de pueblos que se iban quedando solos, de pueblos que... de casas que se iban dejando atrás, abandonadas. Eso me producía una gran... Me llegó a producir en un momento dado un gran placer, encontrar una casa vieja era lo máximo, fotografiar a ruinas era lo máximo. Y allí intentaba ser un fotógrafo documental, un fotógrafo documental sin mucho conocimiento de la historia de la fotografía y sin mucho conocimiento de las figuras universales de la fotografía. Me sentía muy...atraído no es la palabra, pero la magia del revelado y la magia del laboratorio se había apoderado de mí, de mí curiosidad y era un estado... la oscuridad, los químicos, la noche. Era para mí muy seductor.

Esas fotografías fueron acumulándose, hasta que...y bueno tengo que decir que Luís cumplió un papel muy importante allí, porque Luís hacía en ese momento un trabajo, que para él era sumamente importante. A través del cual yo aprendí, ciertas cosas que yo no conocía, de encuadre, de composición, de tonalidades que una copia debe tener para reflejar el mensaje, etc. Y Luís en eso estaba bastante más claro que yo, porque el ya sabía con toda certeza de lo que él quería hacer y que era lo que él quería hacer consigo mismo, yo no. Y

entonces el trabajo de Semana Santa que es al que me refiero que él estaba haciendo y que hizo durante los dos, tres años posteriores a conocerlo. Ese trabajo me influyó mucho, yo me convertí en cierto modo en el laboratorista de Luís, o sea, el delegó en mí, que yo le hiciera las copias en un papel que usábamos en ese tiempo, que se llamaba *copy line*. Un papel muy rápido donde la copia salía en los primeros 10 segundos, y nos acostumbramos a utilizar ese papel y a sacar el mayor provecho posible. Y fue allí donde yo empecé a reunir un poco mis propios códigos personales, en cuanto a la manera de copiar y a la manera de comprometerme. Sin embargo, yo siempre sentí que mi trabajo era completamente diferente al de Luís y que yo podía ayudarlo a él y que él podía ayudarme a mí, sobre la base de un respeto mutuo en el que el uno no influenciaba al otro; donde indudablemente creo que respetábamos un poco los pasos que iba dando cada uno y nos ayudábamos en cierto modo a ver cuál era el siguiente paso.

RA Después sucedió lo de El Grupo que fue bien interesante, porque fuimos conociendo a otros fotógrafos que empezaron a vincularse con nosotros, apareció Jorge Vall que trabajaba con Luís en el INCIBA en ese momento, y luego surgió Alexis

Bueno, luego conocimos a Alexis que fue una persona importante en la conformación de El Grupo y Vladimir que era un personaje, que para mí era muy familiar en las noches de la Cinemateca, era un flaco alto con pelo largo y barba, parecía una suerte de monje y andaba siempre con su cámara. Sobre mí Vladimir ejercía una suerte de magnetismo, porque era eso una suerte de monje, yo no entendía muy bien... Luego lo conocí, él era amigo de Luís y una noche coincidimos en casa de Alexis, nos reunimos no sé, quizá a tomarnos una cervezas y nos fue bien, nos sentimos muy bien entre todos, y hablamos de todo un poco, de fotografía de mis viajes. Pero no éramos monotemáticos entonces, es decir, no hablábamos única y exclusivamente de fotografía, era un momento de gran efervescencia y estábamos quizá muy contentos de conocernos, de habernos encontrado. Y eso nos condujo a empezar a considerar la idea de conformarnos como un grupo serio que trabajase en función de la fotografía, de nuestra fotografía; no de la fotografía digamos nacional o universal, por el simple hecho de que eso no existía entonces. Es decir en ese entonces, en Venezuela no había no se hablaba de la fotografía como se hablaba hoy en día, había un gran vacío, los materiales eran muy limitados eso lo supe después. Pero lo que había nos funcionaba y en realidad nuestra intención era hacer las fotografías que queríamos hacer, mostrar la fotografía que queríamos mostrar donde queríamos mostrarlo, no era precisamente en las salas de exposiciones de los museos y galerías que en ese momento probablemente no hubieran estado muy dispuestos a hacerlo; la fotografía no se vendía, como no se vende hoy, curiosamente. Lo que quiero es que entonces, probablemente era un poco más simple todo. Nos

constituimos como un grupo, nos reuníamos todos los jueves, tomábamos cerveza, hablábamos de fotografía, presentábamos nuestros trabajos al grupo, nos disciplinamos para hacerlo...empezamos a hacer un...Decidimos hacer una exposición que se llamaba *A Gozar La Realidad* y con ella disfrutamos mucho el país. Es decir, con la visión personal de cada uno, constituimos una pequeña muestra, que no recuerdo exactamente cuantas fotos tenía de cada uno; pero donde cada uno más o menos podía expresar su discurso de ese momento y todo el discurso de cada uno de nosotros tenía que ver con lo social, tenía que ver con la pobreza, tenía que ver con la marginalidad, tenía que ver con la injusticia social, etc. ¿Qué pensábamos cambiar el mundo a través de eso? Pensamos ingenuamente que a lo mejor si podíamos tener un efecto en la gente que veía la exposición ¿Qué teníamos un discurso político claro? No, no, no lo teníamos. Nos debatíamos entre oír a Los Beatles y Let it be, Get back, y Alí Primera, y Silvio Rodríguez y Carlos Puebla; pero oíamos a Edith Piaf también. Es decir éramos como unas esponjas universales que estábamos chupando todo el tiempo.

RA Esa exposición nos llevó a ciertos ateneos del país, donde conformábamos un equipo que llevaba la exposición y la montaba e inauguraba y nos creó una disciplina de grupo que nos hizo sentir muy bien con nosotros mismos y con lo que hacíamos. Cada uno de nosotros para entonces hacía su trabajo profesional de algún modo. Ya yo había descubierto que con la fotografía yo podía ganar dinero, y con ese dinero financiarme mi proyecto personal. Eso significaba que hacía unos trabajos aquí y allá, y me iba al interior a fotografiar los pueblos que antes contaba. ¿Qué yo hice fotografía, fotografía de arte entonces o qué consideraba que mi fotografía era una fotografía de arte? No, era una fotografía estrictamente documental. Y era una fotografía documental porque se fundamentaba en esos hechos de honestidad, ¿verdad? Y de no cambiar la realidad como la encontrábamos, si no tratarla de presentar como la encontrábamos, tal y como la asumíamos.

Luego Luís se fue a Italia en el 76 y nos quedamos sin él que era un bastión. Y bueno tratamos de sobrellevar El Grupo hasta donde pudimos. Nos embarcamos en un, no en el mal sentido de la palabra, en un proyecto sobre Letreros; quisimos dar una visión del país a través de lo que se decía en las paredes y ese trabajo terminó publicándose. Que no la exposición que itineró. Y después me tocó a mí irme a Los Estados Unidos en el año 79, eso para mí significó un cambio profundo, radical en todos los sentidos. Un fotógrafo joven de 26 años, que había hecho para ese momento toda una serie de actividades profesionales que, no me habían sido muy difícil obtener; para ese momento había sido ya fotógrafo de la Galería de Arte Nacional, había sido fotógrafo del Ballet Nacional de Caracas que me llevó a Europa en una gira, que me permitió conocer a Europa. Ya había sido foto-fija de varias películas nacionales, ganaba dinero, tenía un apartamento, tenía equipo, vivía bien. Pero

todo lo invertí en la fotografía porque como te dije al principio esa pasión se enfocó desde siempre y todavía se enfoca como un embudo y con toda la pasión posible en esa actividad que de alguna manera le da sentido a mi vida total Y tengo que decir que antes de...también a eso se añade una exposición que hice en el Museo de Arte Contemporáneo, en realidad fueron dos, una sucedió a la otra prácticamente sin intervalos. Un sobre la fotografías de los pueblos, que se presentaban en una sala anexa que tenía el museo y que yo decidí montar en cartón corrugado, pegadas, en cartón corrugado y luego; inmediatamente después una exposición sobre un escultor que inauguraba justamente en toda la sede del museo unas muestras de sus esculturas y ese señor se llama Cosneli Cito. Cosneli yo lo conocí, fue un personaje que me marcó muchísimo en cuanto a lo que significa crear, ser creador, crear algo. Y esas, todas esas situaciones que cuento me pusieron una perspectiva de muy alta estima con respecto a... Hasta que me fui a Los Estados Unidos y ahí se desbarató todo, como un rompecabezas. Todo se volvió añicos, todo se deshizo, todo se volvió mierda. Mi autoestima se fue pal' carajo y sentí por primera vez que tenía que empezar desde el principio, que fue bueno; creo que hoy día superado el trance, pienso que fue bueno. Me empeñé en la fotografía desde adentro, me empeñé en aprender de la química, de la física. Empecé a construir cámaras de cartón y hacer fotos de todo cuanto veía o todo cuanto se me ocurría con cámaras de cartón de diversos formatos; empecé a hacerlas en 8x10, en 4x5 pulgadas, en laticas de metal, en cajas de avena.

RA Me compré una cámara 8x10 pulgadas profesional, quería...conocí a Weston y me impacto profundamente, sus conchas me apasionaron profundamente y todavía para mí, él de alguna manera también era un documentalista, es decir, la noción de documentalismo se expandió al punto de convertirse en una actividad donde todo era válido, todo era válido. Entendí que la fotografía es un medio para documentar cualquier cosa. Que la fotografía no documenta solamente lo social y que la fotografía en definitiva documenta la vida de un individuo, a la larga. Entonces por ahí empecé a fotografiar todo aquello que competía a mí, empecé a conocerme mejor, empecé a hacerme autorretratos. Usé la 8x10, usé una 4x5 profesional, usé panorámicas, quería usar todo instrumento de captura de una imagen, Y fue un período muy rico, muy provechoso, porque me dio una base sin la cual yo no hubiera podido convertirme en profesor de fotografía; porque para mí era fundamental poder explicar cómo era, cómo funciona la técnica fotográfica , pero también hacer ver que la técnica fotográfica es un vehículo para llegar a un sitio y qué las razones que uno tiene para llegar a un sitio son estrictamente personales. Tiene que ver con un proyecto, con una razón de ser, con una noción de quién se es y qué es lo que me gusta y qué es lo que no me gusta...

RA Me fui a Nueva York y en Nueva York, bueno, aprendí inglés después de mucho trabajo y bueno, y simplemente hice todo lo que yo sentía que tenía que hacer hasta que un día ya no había nada que hacer, ya no había ningún curso que tomar, ya no había más nada que entender y había que coger una avión para viajar de regreso a casa. Y eso fue un momento muy feliz, porque me permitió reencontrarme con... conmigo mismo, con mi mundo.

Mencionaste que tú tenías unos códigos personales en la fotografía. Puedes mencionarme algunos de esos códigos, qué componen tu lenguaje fotográfico, el manejo de la luz... En tu serie de Venezuela, vemos que hay una intención de mostrar detalles de esa soledad que quieres mostrar en los pueblos. Háblanos un poquito sobre esos códigos personales tuyos en la fotografía...

RA Yo entendí muy temprano que la textura por la textura, no tenía ningún sentido. Yo entendí que la textura era un elemento del lenguaje, yo entendí que la luz también era un elemento del lenguaje. Nunca creí aquellas nociones de que la luz del mediodía no servía para nada y que había que más bien buscar la luz de la mañana o de la tarde. Para mí siempre fue importante que hubiera luz, y bajo esas condiciones era válido hacer una fotografía, es decir, que ya en el libro de Venezuela se reúnen una serie de elementos del lenguaje que yo manejo, que yo entiendo; como por ejemplo: las texturas, la luz, pero sobre todo la temática, es decir, yo estoy desplegado de esa temática. Yo estoy buscando cementerios, yo llego a los pueblos y tengo una metodología; yo llego a la Plaza Bolívar, le doy una vuelta a la Plaza Bolívar, me tomo un refresco en la bodega de la esquina, pregunto donde está el cementerio, voy al cementerio ¿verdad? Y luego recorro el pueblo. Ahhh! y, fundamental, muy importante; la iglesia, en casi todos los pueblos hay una iglesia. Eso me permitía capturar un poco la vida de esos sitios. Se dice que en mis fotos no hay gente y es posible que sea así, en la mayoría de mis fotos de entonces no había gente; pero era porque yo estaba enfocado en capturar espacios vacíos, pero eso no quería decir que yo no fotografiara gente, porque en mi recorrido por el pueblo generalmente me encontraba con personajes muy interesantes. Empezaron a aparecer niños, después viejos y después gente de mediana edad, jóvenes. Lo que pasa es que yo en el libro de Venezuela hice una depuración muy grande de los personajes, quise dejarlos más bien como unos íconos simbólicos a través de ese mundo de Soledades y de espacios vacíos... Eso responde la pregunta

Más o menos... ¿Y el Blanco y negro?

RA Ok, Blanco y negro, porque blanco y negro...despojar a la realidad del color, en ese momento era para mí fundamental, me permitía concentrarme en la forma. No sólo eso, mi pasión por los aspectos del laboratorio hicieron que yo

profundizara en el blanco y negro, me amarraron más con el blanco y negro. El color nunca me interesó, sino hasta ahora, probablemente de unos dos años para acá.

- ¿En cuánto a la composición? Siempre obedeces las reglas o es por intuición.*
- RA Yo nunca obedecí ningunas reglas, nunca creí en eso y hoy en día todavía no creo. Yo siempre funcioné con intuición, yo funcionaba como un sabueso que iba detrás de un, de una cosa que sabía exactamente cuál era (movimiento de cámara brusco). Tomaba muchas fotos, pero cuando veía los contactos, generalmente no me era muy difícil saber cuales las fotos que yo quería. Me encantaba el angular y me enamoré de un 20mm que fue mi lente preferido y que fue el lente con el que prácticamente hice todo el libro de Venezuela, hasta que a Luís le tocó irse y yo en un gesto de hermandad le entregué el lente como mi cosa más preciada y él se lo llevó. Y más nunca tuve un 20, nunca más he tenido un 20. Para mí tiene significaciones casi simbólicas, es como si ahí hubiera terminado...en ese momento terminó una etapa, se cerró un ciclo y yo tenía que encontrar otros elementos nuevos del lenguaje para expresar una realidad nueva. Y fue así, porque bueno, después me fui a Nueva York y como te digo ya no era el lente, eran muchas otras cosas, eran muchas técnicas, era casi demasiado para un individuo poder enfocarse en algo específico. Y de hecho el trabajo de Nueva York, de esos cinco años en Nueva York. Fue un trabajo muy experimental desde el primer momento en que llegué y hasta el último día y representa un archivo muy amplio al que yo no he regresado todavía, es decir esos cinco años regresaron de Nueva York en unas cajas y ahí se mantienen. Yo no he trabajado ese material, nunca más lo vi., lo guardé y fue como si le hubiese puesto una etiqueta de: No abrir hasta nuevo aviso. Hoy en día estoy empezando a hacer esas revisiones. Ahora, un poco para ampliar la cuestión del lenguaje, yo creo que el problema del lenguaje no tiene que ver mucho con teoría, aunque ayuda, ni tiene que ver con fotógrafos que uno admire, aunque ayuda. Yo creo que el problema del lenguaje fotográfico, el problema de una identidad, de obtener una identidad como fotógrafo, casi que es el mismo asunto que uno confronta cuando uno por primera vez se da cuenta de que necesita tener una identidad como individuo, como persona, como ser, ok.
- La primera vez que uno se plantea hacer algo, es cuando atropelladamente uno está finalizando el liceo y entonces se presenta la universidad como un prospecto, y uno no sabe qué hacer, ok. Esas crisis de identidad, son las crisis de identidad que uno debe confrontar cuando tiene una cámara en la mano, o sea yo creo que más importante que plantearse si la composición debe ser así o asao, es por un lado agarrar una cámara y probarlo todo, y descartar. Preguntar poco, hacer de eso un ejercicio personal con el mayor de los rigores, sin condescendencia de ningún tipo, para poder llegar a la almendra del asunto

y poder sentir de alguna manera, que uno en cierto modo tiene el asunto agarrado, por lo menos por una punta. Porque al final somos unos seres que cambiamos todos los días en nuestras relaciones con los otros, que cambiamos de espacios y de ambiente y que no somos una sola cosa estática, ¿tú ves? fija. Pero que sin embargo tenemos una serie de cosas que nos definen, que repetimos.

Yo a mis alumnos les hablaba de las gavetas, de las gavetas como acto simbólico de búsqueda de una identidad, a veces nos cuesta mucho trabajo definir identidad cuando realmente esta allí frente a los ojos de uno, pero uno no la puede ver y la fotografía puede permitirte objetivizar esas relaciones; mi relación con el cepillo de dientes, de seis huecos, cuál es el que más me gusta. ¿Me gusta la tajada frita o el plátano sancochado? O sea yo creo que esas decisiones son importantes para la fotografía, porque ayudan a definir (sale de cuadro, porque se mueve) las fronteras de lo que uno es; entonces vemos si las orillas son redondas o puntiagudas.

¿Qué está haciendo Ricardo Armas actualmente?

RA Vive, vive. Si no toma una foto más no le importa, trata de ver sin la cámara. Yo pensé antes, y me daba cuenta de eso, que yo veía las cosas a través de la cámara y muchas veces sentí que me perdía lo que estaba viendo. Me pasaba sobre todo cuando estaba en un concierto de Soledad Bravo o de Lilia Vera, o de una obra de teatro; que yo veía la obra a través del lente, con la cámara pegada del ojo. Hoy en día no tengo la cámara pegada del ojo, hoy en día no hay cámara, lo que hay es una mente que piensa y cuando esa mente decide que necesita hacer un registro, agarra la cámara y hace fotos. Y qué hago en concreto? Hago fotos de mi entorno, del sitio donde vivo, trato de entenderlo primero y después fotografiarlo. Hago muchas fotos de señalizaciones de letreros y cosas. Hago fotografías de objetos encontrados. Hago fotografías de un José Gregorio que encontré en Brooklyn donde no lo nombran. De alguna manera me siento como liberado de presión, ya no estoy buscando saber quién soy. Tengo algunas certezas, no muchas, pero algunas que me tranquilizan.

¿Consideras que hay una diferencia en la visión masculina y femenina en cuanto a la estética en la fotografía?

RA Y en la vida. Absolutamente, definitivamente. Porque pensamos diferente, porque somos diferentes, porque no solamente nos definen unos cuerpos, unos sacos que nos contienen, sino que hemos jugado papeles diferentes históricamente hablando, somos dos entes completamente distintos en nuestra percepción del mundo. De tal modo que yo sí creo que la visión de la mujer es importante, porque enriquece, añade, nos muestra; a quienes no hemos sabido verlo, nosotros, estos, los hombres, los que hemos tenido el poder hemos subestimado a ese ente. Lo hemos confundido con la figura de la madre, única

y exclusivamente. Yo creo que hoy en día estamos en camino de entender mejor cuál es esa sensibilidad. Yo no la entiendo muchas veces, se los confieso, y me doy coñazos contra la pared tratando de entenderlo y no lo entiendo. Pero mi conclusión es, qué es por mi condición de hombre

Fotógrafo: Alexis Pérez-Luna.
Lugar: Casa de Alexis Pérez-Luna
Fecha: 29/07/2004

¿Qué significa la fotografía para ti, en una palabra?

- APL Bueno, definir la fotografía para mí en una palabra utilizaría la palabra pasión. Pasión por la búsqueda casi obsesiva de intentar hacer un registro del entorno, del que uno vive, del que a uno le rodea, del que uno busca para intentar satisfacer esa necesidad obsesiva que uno tiene de acumular imágenes para llenar los recuerdos, llenar la nostalgia, llena las necesidades que uno tiene de comunicación. Si partimos de la definición de que la cámara es un espejo con memoria, eso quiere decir que uno en fotografía reconociendo, cuando uno fotografía esta reconociendo imágenes o situaciones que ya se han vivido, se han sentido. Entonces lo que hace uno es retenerlas en una especie de muerte, en una historia, una doble muerte por decir cuando uno habla del detenimiento de la muerte de la imagen, si bien termina uno nace otro, pues a partir de esas imágenes se recrean otras historias. Lo importante para uno son las historias que conoce y que haya vivido a través de esas imágenes encontradas y la historia fabricada sirve también para el registro histórico de las necesidades de otras personas. Realmente es un acto de satisfacción inmediata porque en el momento del disparo se cumple un ciclo de esa búsqueda, claro, luego se ve completado por otras etapas como el revelado, ese primer encuentro sigue siendo mágico a pesar de que uno tiene más de 40 años fotografiando. El encuentro con el negativo recién revelado y la primera copia, y hasta que uno no ve esa copia realizada no sientes que esa imagen es totalmente de uno y aún así pasa por otras etapas, pasa a decantarse en una cava en un lugar donde deja por un tiempo y toma esa imagen tiempo después y dependiendo de la vida y de las vivencias que se ha tenido con esa imagen esa imagen es utilizada por uno mismo para replantearse nuevas imágenes o puede ser utilizada para proyectar ideas, y para satisfacer las necesidades de otros, de comunicación, de posición.
- Pero uso esa palabra pasión porque es lo que a uno le mueve por buscar llenar ese nivel, alto nivel de necesidad de búsqueda de acumulación de recuerdos. El motor más importante que he tenido durante en muchos años y puedo enmarcar mis inicios serios en la fotografía en el año 63 en tuve la oportunidad de ser fotógrafo en la cartelera liceísta en el Liceo Andrés Bello pero ahí yo reconocí que yo iba a necesitar de la fotografía para sentirse más completo, más satisfecho, una satisfacción que no se termina nunca, que no se completa nunca sino sigue ese ímpetu de fotografiar cada vez más y más, ¿no?
- APL Yo entro a trabajar oficialmente en el periodo del 68 y a partir del 63 ya con esa camarita primitiva que me regaló mi mamá, sentí que era un virus, estaba

contaminado absolutamente de por vida y empiezo. Ojala tenga una experiencia similar a la similar que tuvo Paul Strand que a los 84 años de edad tomó su última foto en el lecho de muerte de un pajarito que se posó en la ventana y desde su cama la tomó y dejó la cámara y se fue volando con el pajarito y con su imaginación terminó por volar. Pero su último gesto fue hacer fotografía y un homenaje a su cámara y a su foto. Tan fue así que la vida de él pasó le por delante muchos acontecimientos que él ni se dio de cuenta y en una entrevista que le hacen a una de sus esposas dice ella que estaba casi segura que él no supo que estuvo casado con ella porque era tal la afición por la fotografía que bueno pasó por delante muchas cosas de su vida que las dejó de lado por esa relación que tenía con la cámara y con la imagen y ese resultado final.

¿Qué es para ti la fotografía documental?

APL Para mí la fotografía documental está prácticamente definida con lo que dije anteriormente. Sin embargo puedo ubicarla sobre todo en una época donde estamos formados de imágenes de laboratorio, imágenes artificiales. Puedo definir la fotografía documental como un encuentro con una realidad como muy compleja, un encuentro con el mundo exterior que existe ahí a partir del momento en que uno sale de la puerta de su casa, también la puedes conseguir en el interior de tu casa, pero sobre todo el mundo de la calle. Yo asocio la fotografía documental con la fotografía de calle, claro que todo es una interpretación, todo puede ser una gran verdad, una gran mentira. La calle nada es absolutamente objetivo. La calle se fotografía según criterios, según posiciones, según el momento que uno elige para hacer de la calle algo muy de uno o según los intereses que uno tenga en ese momento de esa calle y según los estados anímicos que uno esta viviendo. Todo esto pasa por un estado de sentimientos y de ánimos, ese es el filtro conductor del lenguaje fotográfico, lenguaje artístico y cualquier otro tipo de lenguaje. Pasar por ese filtro, ese cedazo de sentimientos, de pasiones, de afectos, de desafectos que movilizan a uno a ver el mundo de una determinada manera. El documentalismo está muy ligado a la fotografía periodista o con una intención muy directa como es el documentalismo como puede ser fines políticos, que sería como otra etapa que he pasado por mi vida (lo hablamos más adelante). El documentalismo está relacionado con la calle, la imagen de uno con el afecto con la calle.

Mencionaste que has pasado por una serie de etapas del documentalismo, que vendría siendo lo que hiciste durante la década de los sesenta y setenta. Cuéntanos un poco cómo ves el panorama de la fotografía documental durante ese tiempo y lo que estabas haciendo.

APL Si hay panoramas distintos dentro de la fotografía documental según las épocas en este país o en el mundo. Vamos a hablar de experiencia venezolana y la experiencia mía con relación a la fotografía documental y con relación al trabajo del momento en otros fotógrafos. Ese comienzo tanto mío como de otros que trabajamos en los sesenta, finales de los sesenta y en los setenta está muy marcado por el documentalismo político que coincidía una época muy difícil por la salida de la dictadura (aunque era muy pequeño) pero si viví los primeros gobiernos democráticos, que a opinión de mucha gente y por lo que yo vi en muchos casos eran más dictatoriales que las propias dictaduras. Se cometieron desde el punto de vista ideológico tantas atrocidades como Rómulo Betancourt o de Leoni, atrocidades gubernamentales contra la gente libre pensadora, contra la gente pensadora ubicados en otra posición de la política como la dictadura. Entonces mi etapa como fotógrafo coincide con una etapa de militancia política, militancia no directa porque nunca estuve inscrito en un partido, pero si una identificación y actuación con todo un movimiento proselista de liberación y de lucha de los derechos igualitarios del ser humano ante la sociedad. Entonces la fotografía está muy -y mi fotografía- la de El Grupo está muy marcada por esos movimientos ideológicos más que políticos.

Y además, agregamos que mi formación fue en Estados Unidos, en una escuela, que muy definida por la escuela de Capa, Robert Capa y por el estudio de fotógrafos como Lewis Hine, Jacob Riis; fotógrafos que dieron la pauta de Estados Unidos a principios del siglo pasado donde a gracias de la fotografía se lograron cosas interesantes, inclusive cambios en la legislación como es el caso de Lewis Hine que con su trabajo de denuncia de los niños logró impresionar al mundo, que en el mundo dentro de la fotografía no se difundía como ahorita donde ahora sobran las imágenes que ha insensibilizado a mucha gente. En ese momento había poco flujo de imágenes y la gente se sensibilizaba al ver esas imágenes muy fuertes, muy bien hechas con un buen componente artístico en cuanto a calidad de imagen y composición y técnica logró sensibilizar a la gente que debía sensibilizar y cambió la legislación laboral infantil; que fue un gran logro y que muchos de los fotógrafos intentamos agarrar esa bandera en Venezuela e hice un trabajo de denuncia sobre los parques infantiles, un trabajo sobre la desnutrición, un trabajo sobre las condiciones de los enfermos psiquiátricos. Que coincidimos con Luís Brito, que estábamos haciendo para la misma época y sin saber dos trabajos de los psiquiátricos distintos. Yo aquí y él en la colonia de Anare.

APL Entonces todos esos años marcados por la vida política, lo fotográfico para mi estuvo marcado por esa necesidad de una imagen, de una imagen de militancia, la militancia de la imagen. Si bien no estaba muy libre de ser muy creativo, había más la obligación que la necesidad artística de crear. Había la obligación de crear un documento que sirviera a la sociedad. Después con el tiempo ya en los 80 y los 90 me voy liberando un poco de esa obligación. Si bien sigo fotografiando con un criterio ideológico, porque eso no ha cambiado, pues he pasado por distintas etapas políticas en el país, pero mi ideología eso no ha cambiando, sigo fotografiando con esa sensibilidad hacia el ser humano, como el trabajo de la mujer. La mujer fotografiada no en la gloria publicitaria sino en su cotidianidad, en su heroica labor diaria. Ahora por cierto acaba de terminar una exposición en la galería del banco de desarrollo de la mujer, un trabajo que hice hace muchos años; me libero un poco de esa obligación y me siento más libre de hacer un trabajo más poético, más personal donde me permito ciertos rumbos donde no me había permitido durante la militancia fotográfica.

Creo que ya respondí un poco, va por ahí sobre la visión documentalista. (Risas). Creo que en la mayor de los fotógrafos donde uno se movía también estaban en esa búsqueda, ¿no? El Grupo nuestro conformado por Luís Brito, Ricardo Armas, Vladimir Sersa, Jorge Vall, Valladares y Sebastián Garrido. Jorge Vall declaró una vez en la prensa que la fotografía era un arma peligrosa, un arma peligroso en todos los sentidos. Un arma porque la fotografía puede decir muchas cosas que la gente tiene miedo. De ahí viene la censura a los medios, la prensa, lo que uno podía publicar. Hasta teníamos como un parámetro para medir en dónde estábamos ubicados, cuando no nos censurábamos estábamos bien, cuando nos censuraban algo estaba fallando: no estaba permitido, o una foto se estaba coleando sin que se de cuenta o estamos siendo ideológicamente pocos claros. Con lo censurado es que había un mensaje muy fuerte que a alguien no le interesaba que se dijera como cuando André Kertész, fotógrafo belga, con toda su experiencia europea donde su fotografía era cargada de mucha fuerza en la escuela húngara y en la escuela de París. Cuando llegó a Nueva York durante casi 20 años es rechazado por los fotógrafos y por todas las revistas norteamericanas porque decían que él decía demasiadas cosas con sus fotos, demasiadas cosas intensas con sus fotos y que ellos no querían eso. Querían una imagen ilustrativa que acompañara unos textos que fuera liviana y fácilmente digerible.

Y nosotros, bueno, sentimos un poco bajo ese marco de referencia que nuestra fotografía iba bien porque no nos permitían muchas veces mostrar nuestros trabajos, buscábamos mecanismos alternos de publicar sobre todo de exponer en lugares no tradicionales.

APL Yo diría que el trabajo más cercano a ese tipo es Luís Brito porque tanto Jorge Vall que hace un trabajo un poco más surrealista, Ricardo que podríamos

ubicarlo dentro de un trabajo más tradicional, más costumbrista, Sebastián Garrido igual un poco parecido al de Ricardo un registro romántico, muy sentimental del país, y Vladimir Sersa igual a un hermoso trabajo con un título increíble que es Por Esa Desolada Patria, siempre fotografió el abandono y la soledad del país bajo su visión muy personal pero mostraba siempre un país en el cual quería que cambiara muchas cosas, denuncias constantes de esa soledad y esa amargura de ese país que se había dejado hundir por el exceso de tecnología, de un falso progreso, de un progreso que iba por un lado. Si bien que el progreso tecnológico va por un lado, el progreso de la calidad de vida no iba siguiendo por ese mismo camino.

Pero el que tenía el trabajo más duro era el de Luís Brito y el trabajo mío. Si bien después cada uno va encontrando después su propio lenguaje personal cuando nos empezamos dividir y a separar. Pero no fue por eso sino por circunstancias de viaje más bien de uno y otro que se fueron a estudiar o a vivir otras experiencias. Indudablemente nuestros lenguajes con el tiempo fueron cambiando.

Yo siento que el mío, el de Luís, el de Vladimir, el de Sebastián que lamentablemente ya no está con nosotros, el de Valladares, Jorge Vall no siguió fotografiando estamos activos todavía en la fotografía marcados dentro de esa visión de la imagen seguimos siendo Luís Brito, Vladimir y yo.

¿Mencionaste que tienes un lenguaje personal, cómo los transmites? En tu trabajo de los parques, del psiquiátrico, el que manejaste con El Grupo el los letreros, ¿cómo defines tu lenguaje personal?

APL Hablar del lenguaje personal es hablar de la vida de uno, es hablar un poco de los orígenes. Yo soy hijo de inmigrantes, que llegaron aquí de Europa en el año 46, viniendo de condiciones muy difíciles de la vida europea de post guerra, de inmigraciones obligadas, de cárceles, de campos de concentración, de ruinas y generaciones destruidas de unos países a otros. Llegaron aquí en el 46, tuvieron dos hijos, mi hermana y yo, somos sólo los dos hijos. Eso lo marca a uno mucho, los cuentos infantiles, los cuentos de cuna no son cuentos románticos. Son cuentos de historias de guerra casi son aventuras que uno ve por televisión y yo los había vivido hace 50 años con los cuentos de mis padres. Que lo contaban sin saber lo que estaban haciendo porque era su experiencia de vida, nos estaban marcando dentro de una herencia de tragedia puesto que nosotros no estábamos viendo puesto que ya aquí era un país extraordinario, generoso, abierto, sin ningún tipo de hostilidad, donde pudieron desenvolverse en su profesión y trabajar, ser aceptados.

APL La llegada a Venezuela fue para ellos fue una enorme alegría, haber crecido en este país fue una enorme alegría, un país tan generoso como Venezuela no existe en otra parte del mundo y en donde existe tanto exceso de bondades lo hicieron sentirse bien. Pero teníamos toda una carga histórica por detrás.

Con El Grupo también tengo esa carga, esa experiencia mía, y eso lo hace conformar a uno todo un lenguaje de vida ¿no? Una forma de vivir pero con un lenguaje también.

Entramos en el mundo del arte la forma de expresarse y yo diría que tengo ese lenguaje personal porque mis fotos están llenas de personajes que no existen, de personajes que pasan, en grandes espacios solitarios. Mis personajes casi nunca tienen rostros, rostros ocultos.

Me recuerda un poco de la pintura indiana, una explicación que le daba los pintores indios que por qué los cuadros indios no tienen rostros, están todos en negro. No es que vengan de raza negra sino por una forma de vivir en la clandestinidad. Porque fueron tantos años de luchas y represiones políticas que siempre había que vivir escondido. Entonces en la pintura aparecen esos personajes sin rostros de manera que no puedan ser identificados.

Cuando en una época la gente hacía fotos de calle, de universidad, de manifestaciones, de marchas yo nunca lo hice, por eso de no mostrar rostros que podían ser utilizados por cualquier persona para perjudicar a la gente que pudiera estar allí o manera activa o de manera inocente podían ser publicados en un momento. Por eso me negué a hacer fotografía de marchas y es más sigo sin hacer fotografía de marchas.

Entonces mis fotos están muy enmarcadas por personajes pasantes, sobre todo después marcado por la ida de mi hermana a vivir a otro país, dejo de querer ser de este país y se fue, la muerte de mis padres, la muerte de mis tíos, de las separaciones de mi vida sentimental. Entonces eso está ahí, está ahí en los espacios blancos y vacíos y de los seres pasantes que están llenos mis fotografías. Que se ha vuelto más intimista, más personal, que se ha vuelto más libre de ese acto creativo que va paralelo a un registro que sigo haciendo del país. Sigo haciendo un registro bien importante de los lugares históricos en vías de desaparición, que ya ha tenido una primera desaparición y estoy tratando de rescatarlos de una segunda desaparición por eso tengo casas antiguas, haciendas coloniales, muchos lugares urbanos o rurales que están a punto de no existir más. Por lo menos ya a quedar un recuerdo de la última fase de existencia de esos lugares. Pero es una necesidad de aferrarse para que las cosas no se pierdan. No seguir teniendo pérdidas en las cuales están llenas mi vida y en eso se traduce la búsqueda fotográfica, incesante búsqueda fotográfica.

No puedo dejar de fotografiar en una semana, no digo días pero si paso 15 días sin fotografiar hay algo...algo me empieza a molestar, me siento como si no comiera, o equivalente a un alcohólico que no bebiera ¿no? Pues es una adicción a la fotografía ¿no? No creo que se me vaya a curar...ni creo que se me cure nunca.

¿Y la composición?

APL La composición, como dijo sabiamente Paul Strand una vez, es algo que no se aprende. Y lo han dicho además otros fotógrafos a nivel mundial. Esa distribución de los elementos y del contenido de una imagen dentro de los espacios convencionales de un reencuadre y ese acomodo de todos esos elementos viene dado por un gusanito interno que te dice dónde distribuir, cómo sentir las luces y los personajes y los espacios dentro de ese formato. Hay unas reglas básicas que además la modernidad o la postmodernidad ha aceptado la ruptura de muchas de las reglas básicas. Lo podremos ver bien en el trabajo de Luís Brito, lo evidencia muy bien. Fue uno de los primeros en atreverse a poner rostros pegados a uno de los laterales de la foto. Pues siempre te han enseñado que los rostros deben estar la mirada hacia el espacio y no hacia la salida del marco y Luís Brito rompió con eso hace mucho tiempo.

Todos podemos romper con todos esos convencionalismos y fíjate que la foto de Luís Brito se lee y se lee muy bien, no hay dificultad de lectura. Más bien hay un significado de esos personajes que van en contra de una corriente y de un espacio de un formato.

Además estamos limitados por una tecnología, la tecnología, la industria y la fábrica. Los formatos de las películas no coinciden con los formatos de papeles. Los formatos de papeles no coinciden con los formatos de tu pensamiento. Entonces casi siempre hay que adaptarse a un mercado, a un mercado mercantilista que es el que produce las películas en formato 35 o 4 ½ x 6, 6x6, 6x7 y hay que adaptarse a eso y no hemos logrado. Fíjate, casi nadie hace fotos redondas porque no hay un formato, está el ojo de pez, pero no hay un formato de película redonda ni un papel que venga redondo ni una ampliadora con un lente que te copie redondo.

Estamos condenados al formato rectangular o cuadrado o jugar con la vertical y la horizontal. Entonces todas esas variantes además que nos permitimos y ha permitido la liberación de los lenguajes de expresión hace que cada vez haya menos reglas de composición. Y es algo que se siente. Tú sientes una foto cuando está equilibrada, balanceada, cuando los elementos positivos y negativos de la foto en cuanto a calidad cromática están en buena conjugación para un significado.

Cuando uno estudia los contactos de los grandes maestros uno ve que fotografía de más mucho. En una misma situación hacen 20 o 30 fotos, 15 fotos y cuando miras los contactos ves que la diferencia de segundos, milésimas de segundo entre un fotograma y el otro esa diferencia hace que se haya movido alguno de los elementos de la situación que estén fotografiando. O hayan tenido variaciones de luz y la diferencia entre un fotograma y otro puede ser de una foto mediocre a una foto genial.

Una foto famosa de Sebastião Salgado donde está fotografiando una gente empujando una carreta unos inmigrantes exiliados por todo el mundo y hubo un momento que el niño volteó y sonrió hacia el fotógrafo. La sonrisa de ese niño hace perder toda esa carga y fuerza que tenía esa foto. Y la foto que sigue cuando el niño volteo para seguir empujando, esa es la foto. Eso sucedió en un instante, el niño volteó y volvió otra vez a su situación.

APL Entonces uno aprende a manejar esos instantes, a conocer la luz y a conocerte a ti, con la cámara echar un paso hacia delante o hacia atrás, girar. Yo giro mucho alrededor de las cosas. Cuando voy a un sitio retorno por el mismo lugar. No es lo mismo lo que ves cuando vas que cuando vuelves ¿no? Utilizando el significado tanto práctico como sentimental: hay que volver. Entonces tienes imágenes diferentes cuando vas a cuando vuelves. Imágenes diferentes en cuanto a la luz, en cuanto a ángulos hay un fotógrafo que admiro que es Mark Flensted, newyorkino, que fotografió buena parte de su vida prácticamente las cuadras alrededor de su casa en diferentes horas del día y las fotos son totalmente distintas.

Así que, resumiendo la pregunta inicial, sobre la composición, no hay reglas de composición, no hay reglas. La da la capacidad de transmitir una composición transmitir dentro de un formato algo que uno quiso decir y eso llegó, y esa es la única regla. Claro, estamos también obligados por una tecnología y por una influencia puesto que la tecnología tampoco está exenta de la ideología. Lo que hemos aprendido de fotografía en escuelas europeas, en escuelas norteamericanas, la escuela de los grises, los blancos y los negros y los 8 grises son muy pocos los fotógrafos que se han atrevido a romper con ese esquema de la estética fotográfica ¿no? Uno tiene que ver ese balance de tonalidades. Esa escuela ha hecho que en inclusive en países con la luz tan fuerte como el nuestro (la luz de grandes contrastes) estemos todo el tiempo inventando formas de reproducir esos grises aunque no existan ¿pues no? Utilizando reveladores de grano fino, de bajo contraste, técnica para bajar el contraste, papeles de gradación baja, difusores en las ampliadoras, filtros para llegar a ese convencionalismo de la lectura de la imagen que es a través de esa ideología tecnológica que nos han impuesto. Ahora todo eso es revuelto, muy roto. Demasiado revuelto para la velocidad de uno, demasiado roto con la tecnología digital con nueva técnica del lenguaje, con el concepto de las teorías conceptualistas que aparecen como muy libres pero son muy limitantes de crear dentro de esas teorías para un fotógrafo tradicional como soy yo.

¿Consideras que hay una diferencia de visiones en cuanto a la estética entre la fotografía documentalista masculina y femenina?

APL No, no creo que haya ninguna diferencia entre la visión masculina y femenina en la fotografía. Y mucho menos en la segunda mitad del siglo, o a finales del siglo, o primera, perdón, me quedé en el siglo pasado. Donde la mujer se ha

incorporado tan activamente a la vida activa de la sociedad en cuanto a trabajo, en cuanto a posibilidades de estudios, en cuanto a posibilidades de expresión. Si bien la mujer todavía y en muchos países todavía la mujer vive unas condiciones espantosas de represión en nuestra sociedad. Se ha incorporado a todas las actividades, no creo que haya una diferencia en la visión masculina y una visión femenina. Y por los trabajos que conozco de otras épocas –Berenice Abbot- fotógrafa norteamericana, fotógrafas europeas creo que tampoco las hubo...las hubo demasiado fuerte. O más bien para ser sincero no estaría preparado como para disparar, diferenciar en cuanto a eso. Nunca he hecho estudios sobre eso, ni he hecho lectura o no sé si existe literatura sobre esa diferencia de visiones pero bajo la opinión dilatante sobre el tema diría que no hay.

No hay un trabajo absolutamente igual en cantidad, en calidad, en forma de expresiones de fotógrafos y de fotógrafas. Quizás hay una mayor difusión del trabajo de fotógrafos. Dentro de la fotografía de calle se le ha hecho más fácil al hombre que a la mujer porque no son demasiados años los que la mujer ha estado en la calle. Entonces ese trabajo heroico de la mujer fotógrafa fue difícil en una época pero eso es otra cosa, entramos en otro plano de ideas. Pero que por esas circunstancias haya visto el mundo distinto el hombre o la mujer no creo. Es un asunto de sensibilidad, de la pasión, de la necesidad de comunicarse y esas cosas coinciden porque también hay diferencia entre fotógrafos hombres o diferencia entre las fotógrafas mujeres. No hay necesidad de diferenciar hombre o mujer. Sino entre los fotógrafos hay diferencias pero si hay la misma motivación, la misma necesidad, la misma circunstancia, las mismas posibilidades. No creo que el lenguaje sea muy distinto.

Fotógrafa: Bárbara Brandli.
Lugar: Casa de Bárbara Brandli
Fecha: 3/08/2004

BB *¿Qué es para UD. La fotografía, en una palabra?*
¿en una palabra? Ver y punto (risa)

BB *¿Por qué ver?*
¿Por qué ver? Uno, no todo el mundo, yo ehh, yo aprendo las cosas, la gente como son, el carácter que tienen, yo hago mi radiografía a través de los ojos. Yo creo que más y más que avanzo en mi vida yo no escucho tanto lo que dicen, lo que se dice sino lo que se hace, lo que expresan los ojos o los gestos. Por eso digo ver, ver. Yo asimilo el mundo a través de los ojos, no el oído. Bien (risas).

BB *El sentido de la vista, concepto que dio de la fotografía sería una ampliación de lo que significa para UD la fotografía documental?*
Bueno, la fotografía documental. Yo no he clasificado mis fotos, no. Ehh. La prensa dice que estoy en la fotografía documental, eso es un accidente Porque simplemente es la cosa que en mi vida me atrae, otra vez los gestos. Al final, claro es un documento. Si, es fotografía documental. Ahora yo trato, trato pero no lo logro siempre, yo trato de que yo lo puedo llevar a otro nivel, más artístico, más fluido, menos estático, que no se nota el fotógrafo en el trabajo, que no se nota mi presencia. Y por eso digo a veces entonces que la foto sale muy buena por encima del puro documento pero ahora se queda en el puro documento porque no había las circunstancias o la luz o la inspiración humana que permitía hacer algo más. Depende de lo que pasa en el momento, de cuál es el tema y a veces no se logra lo que quisiera, más alto.

BB *¿Usted mencionó el nivel artístico?*
Quisiera que sea

BB *¿Por qué quiere...?*
Porque quisiera salir del puro documento, me importa mucho la luz en la foto, la posición, la expresión. Eso creo yo, que la calidad, el momento único. El momento único que uno está tratando de sacar a la luz porque hay muchas cosas en la vida que pasan pero que olvidas. Ahora en una foto fijada es... Si a mi me toman fotos y no estoy consciente de lo que hago, yo lo veo después en la imagen entonces... Es muy difícil entre, como fotógrafo, muy difícil entre todas las cosas que pasan decidir en el momento cuál es el momento más fuerte de esta la situación, ¿no? de ese momento. Entonces es ahí es que es una decisión que

hay que tomar y tratar que sea la mejor en el momento pero como no sabes lo que va a pasar en 10 segundos después, entonces hay que trabajar muchísimo más. Y para eso está el laboratorio que a nadie le gusta decir (risas) y que yo puedo estar allí y escoger, puedo trabajar la foto y si falló algo todavía puedo agregar en el laboratorio, no con tantos trucos sino con más exposición o menos exposición, la puedo hacer más intensa.

¿Cómo trabaja BB sus fotos, es decir cuáles son los códigos estéticos de BB? En el laboratorio, si la luz es la más indicada, el gesto que me mencionó, utiliza alguna regla de composición, un ASA preferido, por qué color, por qué blanco y negro...

BB: Mira, el blanco y negro porque yo pienso que es más fuerte en la fotografía porque el color muy pronto tiende a ser lindo y bonito. Por eso prefiero el blanco y negro. Por el ASA, ASA 400 que antes lo usaba mucho porque me cubre la luz mediocre, la mala y la buena y en mi trabajo muchas veces no hay el tiempo de ir a cambiar el rollo ni nada de eso. Porque de repente no esperas tanto y hay una situación que se da como las últimas fotos del Páramo y es gente está en su cocina parada conversando y la cosa es tan perfecta y la cámara está detrás de mí, meterla allí sin que se de cuenta y que siga sobre todo la conversación y que yo puedo tomar la foto ahí –porque tomo con cámara fija- no podía cambiar un rollo, ni escoger la cámara ni nada sino era lo que yo quería así cerca. Allí era extremo pero casi siempre así siempre cuando las cosas se dan no hay tiempo, o es ahora o se va, todo....

El instante decisivo

BB: Si, es un solo momentito, está la cosa en su punto, es como el sancocho, o se echa a perder...

Yo nunca arreglo, eso también entra en la pregunta, yo nunca arreglo una foto, jamás la ubico un poquitín más a la izquierda, quítame ese pote; he hecho bastantes series así (risas) pero no pero yo nunca arreglo una foto, no elimino; es más difícil hacerlas porque hay mucha contaminación visual, para mi gusto; hay otros que le gusta la contaminación visual.

¿El contraste?

BB: Yo creo que eso ya así vino normal porque en mis dos temas fuertes como son Los Andes y Los Yanomamis era Los Yanomamis así extremos el contraste de luz eso se daba así no era algo que busqué. Después si revelé un poquito el forzado que acentúa el contraste. En Los Andes creo que sucede lo mismo es una luz muy brillante o muy poca luz entonces también es por eso para salvar alguna foto que no se podía dar normalmente se podía revelar con más o quitar contraste. Además es una cosa que me gusta porque es más fuerte la imagen, me gustan así las imágenes así, están bien definidas el contraste.

¿Por qué seleccionó el tema de Los Páramos? ¿Cuál fue el interés?

BB ¿por qué yo entré en el tema de Los Páramos? En mis primeros viajes a Los Andes todas estas cosas con la gente trabajando en el campo, las eras, que no sabía en principio qué eran, que son esos círculos en piedra en el campo y fundamentalmente sirve para trillar el trigo, servía ya no, entonces yo seguía preguntando a la gente de allá, los habitantes de allá, y me contaron de su vida, de su vida del campo, de sus cultivos y eso fue lo que me llevó realmente a trabajar allá, quería hacer un trabajo de los gestos que teníamos en Europa, en Portugal, en Suiza hace 200 años todavía, que se han perdido, el verdadero campesino en Suiza dudo que ya existe, así realmente el de antes. Con sus gestos, con sus ollas viejas con su ganado viejo, pero en los Andes existe todavía entonces, por eso fue mi decisión de trabajar en Los Andes y resulta que desde el 78 estoy trabajando allí porque después fui y descubrí muchísimos temas que no se han trabajado: la mitología, la agricultura primitiva, las hierbas medicinales, las creencias y por eso estoy allá haciendo.

¿Considera que hay una diferencia de la visión en la fotografía masculina y femenina en cuanto a la estética fotográfica?

BB No, no creo

¿Y por qué?

BB No lo veo. Yo conozco otros fotógrafos que han ido por allá y yo no creo que haya una diferencia. Un hombre que ve una era o una mujer que va a tomar una foto de una era o una persona, no. Puede haber muchas diferencias entre una persona y otra por la razón de que cuanto tiempo va a gastar realmente investigando algo porque unos -la mayoría- que llega, hacen y se va. Hay otros que se demoran meses o año en el mismo tema y ese es mi caso porque nunca voy a terminar eso, siempre hay algo más que se puede agregar o que por fin hay una confianza con los que me informan por fin existe la confianza mutua para realmente llegar a conversaciones con bastante intimidad. Es decir, yo diría que hay esto: el que se demora en un trabajo y el que llega rapidito, toma la foto en ese ángulo y se va, eso es todo. Pero entre femenino y masculino no creo, podemos hacer exactamente lo mismo.

¿Considera que en los años setenta la mujer fotógrafa le costaba entrar en ese mundo de la fotografía y exponer, considera que hubo diferencia con lo que usted vivió en este panorama?

BB No, yo creo que era más fácil que ahora. ¿Tú preguntas como mujer?

¿Y aquí en Venezuela?

BB No, no era más difícil para una mujer, no. Yo pienso que era exactamente igual. El que tiene algo que ofrecer ha tenido su chance de publicar, de exponer en los museos, en esto creo que no hubo. Creo que si hubo una falta

de material, de exponer y publicar pero en otros años fueron casi fáciles comparados con lo de ahora.

BB Pero yo llegué aquí ni siquiera era profesional, yo aprendí por mi misma entonces era algo muy fuerte porque me estresaba cuando llegué en 1959 y sentí que tenía que hacer algo, no podía estar aquí sin hacer nada (risas) no podía estar aquí sin hacer nada. Yo había empezado todo eso en Paris pero al llegar aquí vi. Las miles de posibilidades que hay en fotografía, era un campo en el que había muy poca gente trabajando y creo que también por eso uno tuvo acceso a los museos y galerías, publicaciones, me mandaron a hacer teatro catálogos y fotografías de los artistas, los actores. Había una abertura enorme hacia eso. Yo agradezco eso, yo siempre he podido trabajar, siempre me han apreciado mi trabajo, siempre he publicado, siempre me han buscado, en las exposiciones también. Los años fáciles están atrás.

Fotógrafa: Thea Segall.
Lugar: Oficina de Thea Segall.
Fecha: 6/08/2004

- ¿Qué significa para Usted la fotografía en una palabra?*
- TS Bueno la fotografía para mi representa mucho, he trabajado una vida entera.
¿Es una vida?
- TS Mi vida, exactamente...
- ¿Y Por qué?*
- TS Porque le he dado toda mi vida desde que empecé a trabajar. La fotografía no es una profesión que se puede trabajar por horas, de 9 a 12, no.
- ¿Y la fotografía documental?*
- TS La fotografía documental exige mucho tiempo, porque hay que preparar, por lo menos prepararse uno para lo que va a hacer. Se tiene que tener, razón de ser ¿no?
La fotografía en general, yo creo que no se puede dividir por documental o por otras cosas ¿no? Es un trabajo que exige su tiempo.
- Y en su trabajo ¿Cuáles son los códigos que Usted maneja? ¿Por qué el blanco y negro contrastado, por qué el color? En sus fotografías se observa un manejo excelente de la luz.*
- TS Blanco y negro porque empecé con blanco y negro. Cuando yo me hice fotógrafo, era solamente Blanco y Negro. El color llegó mucho más tarde por exigencias de los clientes. Había muchos clientes que no querían color, ehh blanco y negro, querían color, pero sigo con el Blanco y Negro. No total, pero si me gusta mucho.
- En su trabajo de los indígenas hay bastante contraste entre luz y sombras...*
- TS Normal, pero depende de lo que al fotógrafo, vamos a llamarlo así le guste. A mi me gusta mucho el contraste, me gusta muchísimo el contraluz.
En la selva aunque no le guste está obligada, porque no hay mucha luz hay mucha sombra, ¿no? (Acá hay un leve movimiento de cámara y un zoom in, ojo con esto). Por la vegetación, está más bien oscuro (movimiento de cámara brusco, luego se estabiliza un poco). El mar, por ejemplo; está libre, abierto, tiene mucha luz. La selva no.
Voy a ir por cierto a los Roques, tengo que hacer un trabajo
- ¿Cómo se interesó por el trabajo de los indígenas? Y las secuencias del tambor...*
- TS El trabajo de los indígenas, yo tuve la suerte de ser invitada a una rueda de prensa en la selva, y me gustó y ahí empezó todo. En San Juan de Manapiare

en 1958. Y la secuencia, la secuencia, era un viejo sueño mío, pero no sabía como enfocarlo, no. Y cuando estuve con los... Ahh, la primera secuencia mía fue la Arepa, que la hice en 1963, creo. Pero realmente cuando hice la secuencia en serio, fue en 1969 con Los Maquiritare, tuve un accidente en un ojo, no podía salir cuando la luz era muy fuerte, entonces tuve más tiempo de pensar como enfocarla.

Y la exposición a raíz de su trabajo de los indígenas en el Museo de Bellas Artes.

TS Esto era una exigencia del círculo de periodismo científico que quería montar una exposición y como yo tenía mucho material (Ana completa la frase) la hicimos, si, para el Museo de Bellas Artes. De la exposición del Museo de Bellas Artes salió un libro que se llama Con la Luz de Venezuela, un encargo de Miraflores.

¿UD. considera que para las mujeres en aquel tiempo, fotógrafas durante la década de los setenta fue difícil entrar en el mundo de la fotografía?

TS Yo empecé en el 48 que era mucho más difícil que en el sesenta, pero yo creo que lo más importante es si usted quiere hacerlo, no oír ni a la derecha ni a la izquierda, andarte sorda. No era fácil, no había confianza. Si usted se atrevía a que se yo, manejar de noche sola, tenía otro sinónimo su profesión.

¿Y a usted en particular?

TS A mí me fue muy difícil, pero no me importaba, porque a mí me gustaba mucho y yo decía que... yo voy a trabajar todavía en fotografía cuando va a tener mucho auge, yo esto lo empecé a decir en el '50.

¿Y en Venezuela?

TS Fue difícil, muy difícil, por dos razones: uno que no tenían confianza en una mujer; vamos a hablar del '58, '59, '60, no. Luego la cosa es totalmente diferente, no. Pero yo creo que depende mucho de uno mismo. Entonces yo siempre decía a mí me van a respetar a juro, y así fue, yo llegué a que me respeten. Depende de uno si se hace respetar, ¿me entiende? Esto no se compra, ni se, ni se aprende. Al principio era muy difícil. Todavía, yo tenía un estudio en Sabana Grande 35 años y todavía venían y decían “¿y el señor?” y yo contestaba “no, no llegó hoy a trabajar” y se iba. Si pregunta por el señor, el fotógrafo era yo.

Hoy hay muchísimas mujeres, no. Además Carmen Teresa Boulton ¿no? María Teresa Boulton publicó un libro de mujeres fotógrafas. ¿Lo vieron?

En Extra-Cámara van a publicar en el mes de septiembre la fotosecuencia, no todas.

La fotosecuencia tuvo mucho éxito en México en una ponencia, y en muchos otros países. Además nunca más nadie la hizo, fotosecuencia completa. Si dos, tres, cuatro fotos, si, pero así. Todo un trabajo de hace tanto.

Si usted hace un trabajo ordenado, de una sola ¿no? Al final cuando revela, consigue muchas cosas. Consigue arquitectura, consigue campos, consigue fotosecuencias, retratos (zoom back), pero tiene que estar ordenada cuando lo hace. (Un poco de zoom in) Es decir pensar, no disparar por disparar.

¿Considera que hay diferencias en cuanto a la estética entre fotógrafos y fotógrafas documentalistas?

TS Yo no creo que existe. Yo creo que la visión femenina/masculina no existe, es la visión de uno. Donde entra educación, experiencias, lecturas, pero yo no creo que hay una diferencia entre masculino y femenino, no creo.

Y qué está haciendo Thea Segall actualmente?

TS Ufff! Demasiadas cosas. Estoy haciendo un libro de escultura, estoy haciendo un directorio, porque es un capricho, hacía tiempo que lo quería hacer y decidí hacerlo este año. Y tengo otros dos libros, pero en pañales todavía, tengo poco material, necesito fotografiar. Terminamos la semana pasada un libro científico, que las fotografías son más, de la Cuenca del Caroní. Muchos mapas, muchas fotos y un texto muy especializado, se bautizó hace una semana creo.

¿Y con qué cámara trabaja?

TS Depende, ehh...depende no, en general 35mm y 6x6. Yo digo depende por el libro que se va a publicar, porque si es un libro rectangular yo prefiero 35mm, porque me da perfecto sin recortar, a mi me molesta mucho recortar una foto. Y si es un libro cuadrado es mejor el 6x6, que tampoco lo recortamos. Pero en helicóptero que es lo que más yo hago, no, es más fácil con la 35, menos pesada, más fácil de manejarla. Y esto que no es la misma calidad, que hay mucho más grano, esto no es cierto, porque estas son fotos de 35mm (señala) que tienen dos metros de ancho y no tienen grano. Estos son cybachrom, directo de la transparencia al papel, positivo a positivo, no existe más, porque los químicos eran dañinos. Ahora existen otros materiales, pero esperemos que dentro de poco saldrá otra vez un sustituto igual a cybachrom. Ahora las estoy haciendo en algo que se llama Ilfoflex y en Europa vi uno que se llamaba, ¿cómo se llamaba? También con flex algo, pero igual no es directo. La ventaja del cybachrom es que era directo y no perdía nada. Ahora hay que hacer internegativo y siempre hay una cierta perdida, no mucho pero si. Ahora lo importante, cuando uno hace publicaciones es que la exposición sea correcta, entonces sí todo sale mucho mejor.

¿Por qué hay variación de tamaño en sus fotos?

TS Porque a mi me molestan las fotos todas del mismo tamaño, yo creo que todas las fotos igual tamaño, al final usted queda con el tamaño y no con lo que

había dentro del tamaño. A mi me pasó esto. Entonces aquel día, hace muchos años atrás yo decidí que si yo llego alguna vez a hacer...era muy...yo apenas empezaba la fotografía, que si yo llego alguna vez a hacer una exposición, yo no voy a hacer el mismo tamaño y así es, yo hago todos los tamaños Yo creo que es cierto lo que yo digo, que el mismo tamaño molesta, molesta no, molesta a recordar la foto. Pero yo he visto muchas exposiciones donde todas las fotos son iguales y de grandes fotógrafos. Yo creo que la última exposición que yo vi de Ansel Adams, cuando el hizo una agenda, eran todos iguales, pero no yo no recuerdo las fotos. Era en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

¿Para Usted es importante que se recuerde la foto?

TS Para mi es muy importante porque no somos marqueteros. Es muy importante, hasta en el Museo e Bellas Artes que era la primera gran exposición, yo había tenido algunas antes, no. En la Biblioteca de la Universidad Central, en el Ministerio de Justicia, en el IVIC, nunca han sido iguales, no. Pero en el Museo de Bellas Artes eran bien diferentes, eran de dos metros para abajo, nunca, nunca 8x10, hay mucha gente que le gustan los 8x10, a mi no. A mi me parece que una foto pequeña sirve para mandarla a imprenta, pero no para exhibirla.

¿Y qué quiere transmitir Thea Segall con sus fotografías?

TS La realidad que yo veo, es que yo creo que cada uno de nosotros ve algo diferente, verdad; y entonces yo si pienso que el fotógrafo es honesto, porque le enseña lo que ha visto, entonces es muy importante para tanta gente que no tiene la oportunidad de ir a los mismos sitios o de ir a la misma altura que yo voy, ¿no? Por tierra es mucho más fácil, pero yo tengo 45 años de helicóptero. Entonces es otra visión, totalmente.

¿Y el ser humano en sus fotografías?

TS Tiene que ser natural, natural, no lo puedo obligar...hay que hablar, hay que discutir, hay que dejarlo tranquilo, no lo puedes obligar. Decirle por ejemplo, "no te muevas" es lo peor que puede decir un fotógrafo. Porque antes de ir a hacer retratos, vamos a llamarlo retratos, si; usted tiene que tener la seguridad de que puede disparar en movimiento y entonces las fotos son naturales. Yo he hecho muchos años niños, he fotografiado muchos años niños, pero en pleno movimiento. Lo importante es que la máquina, la cámara...Que usted maneje la cámara, no la cámara a usted. Yo siempre he dicho que nadie tiene derecho, empezando, que nadie tiene derecho a poner un rollo dentro de una cámara hasta que no tiene la seguridad de lo que ve por el visor es completo. Cuando el primer momento el visor es muy chiquito, nosotros vemos con dos ojos mucho más, no. Entonces yo siempre decía, en los años que yo daba

clases, que hay que disparar sin rollo; moviéndose a la derecha, a la izquierda, más arriba, más abajo. Y cuando usted tiene la seguridad de que el visor no la maneja a usted, métale el rollo, antes no. Porque las ganas de disparar es mucho y usted en tres minutos termina un rollo ¿verdad? Pero si usted domina el visor, la cosa es diferente, ya no dispara con tanta rapidez. Se mueve para ver que ángulo le gusta más o menos ¿no? Hay quien se pone bravo, pero yo creo que es la solución. Dominar los visores, no el visor...Si usted va a trabajar con una sola cámara, dominar el visor; si va a trabajar con varias, dominar los visores. El día que usted domine los visores y los visores no lo manden a usted, empieza a ser fotógrafo.

¿Y Thea Segall domina el visor?

TS Yo creo que después de tantos años, si a juro, si. Tanto 35, como 6x6 hasta 8x10. Bueno 8x10 es como si miraría con dos ojos.

¿Cuántos años lleva en la fotografía?

TS De ser fotógrafo 57 apenas...Pero con el visor, hágame caso y va a ver que es cierto lo que yo le digo. No es sufi...no, es que ninguna cámara la puede manejar a usted, entonces el fotógrafo es la cámara.