



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIVOSUALES
TRABAJO DE GRADO

Kamila con K

Ensayo Fotográfico sobre un alumno de Fe y Alegría

Katherine Boos Tejada

Alejandra Luis de la Cueva

Tutor: Carlos E. Ramírez K.

CARACAS, 9 SEPTIEMBRE DE 2009

Formato G

Planilla de evaluación

Fecha: 19/10/09

Escuela de Comunicación Social
Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

realizado por los estudiantes:

1	Katherine Boos Teseda
2	Alexandra Luis de la Cueva
3	—

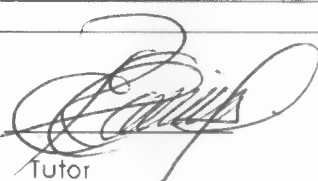
que les permite optar al título de Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, dejamos constancia de que una vez revisado el mencionado trabajo y sometido éste a presentación y defensa públicas, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números 19 En letras: Diez y Nueve

Observaciones _____



Presidente del Jurado



Tutor

Jurado

ÍNDICE

Introducción	ix
I. MARCO TEÓRICO	10
CAPÍTULO 1: Aproximación al Documental Fotográfico	10
1.1. Siglo XIX: de la fotografía como registro imparcial a la fotografía documental	10
1.1.1. La Fotografía: un registro neutral	12
1.1.2. Sobre el Positivismo y la Veracidad	15
1.1.3. Concientización de la Mirada	17
1.1.3.1. La Fotografía Infíel	17
1.1.3.2. La Fotografía Pictorialista	18
1.2. Siglo XX: diferentes miradas, diferentes resultados	19
1.2.1. Sobre el New Deal y el Documentalismo Fotográfico	20
1.2.2. La Fotografía: una evaluación del mundo	24
1.3. La Fotografía Subjetiva: ser o no ser, ésa es la cuestión	29
1.3.1. La Fotografía como Discurso	32
1.3.2. Las Revistas Fotográficas	32
1.3.3. The Family of Man	33
1.3.4. Fotografía Documental y Fotografía Straight	35

CAPÍTULO 2: Fe y Alegría	42
2.1. José María Vélaz s.j.	42
2.2. El Nacimiento de Fe y Alegría	43
2.2.1. Fe y Alegría: más que una escuela	46
2.2.2. Misión y Visión de Fe y Alegría	46
2.3. Identidad de Fe y Alegría	48
2.3.1. Objetivos	49
2.3.2. Organización	49
2.3.3. Fe y Alegría hoy	50
 II. MARCO METODOLÓGICO	 52
 CAPÍTULO 3: El problema	
3.1. Objetivos	52
3.1.1. Objetivo General	52
3.1.2. Objetivos Específicos	52
3.2. Justificación	53
3.3. Delimitación	53
 CAPÍTULO 4: Procedimiento	 54
4.1. Investigación Documental	54
4.1.1. El Andy Aparicio: nacimiento de una Institución	54
4.1.2. Misión del Andy Aparicio	57
4.1.3. Visión del Andy Aparicio	57
4.2. Observación Directa	58
4.2.1. El Andy Aparicio	58
4.2.2. Elección del sujeto: Rienverlin, Kamila y la Sra. Cecilia	59

CAPÍTULO 5: Propuesta Visual	61
5.1. Encuadres	61
5.2. Iluminación	62
5.3. Color	62
5.4. Formato	62
 CAPÍTULO 6: Ejecución del Plan	 63
6.1. Contactos y Permisos	63
6.2. Localizaciones	63
6.2.1. Andy Aparicio	63
6.2.2. La casa de Rienverlin	64
6.3. Recursos Técnicos y Humanos	65
6.4. Análisis de Costos	66
 CAPÍTULO 7: Selección y Resultados	 67
7.1. Proceso de Selección	67
7.2. El Montaje	68
7.3. Las Fotografías	72
 CAPÍTULO 8: Conclusiones y Recomendaciones	 86
8.1. Sobre la Investigación	86
8.2. Al Fotografiar	88
8.3. Sobre el Montaje	90
 Bibliografía	 93
 Anexos	 98

INTRODUCCIÓN

Desde su nacimiento, la labor de Fe y Alegría ha sido constante en colegios populares donde niños y niñas reciben una educación integral que los constituye como personas. Bajo la premisa “Fe y Alegría comienza donde termina el asfalto, donde no gotea el agua potable, donde la ciudad pierde su nombre”, el Padre Vélaz dio inicio a un trabajo social que de manera inquebrantable se consolida y crece con los años, expandiendo fronteras, aumentando su número de colaboradores e incrementando su infraestructura para asistir a los más necesitados.

La población que se beneficia directamente de Fe y Alegría son niños y adolescentes de bajos recursos, acogidos como estudiantes por profesores entusiastas. Los colaboradores involucrados con la organización se esfuerzan incondicionalmente en dictar las cátedras necesarias para la educación básica y diversificada, pero también en enseñarles un oficio que puedan ejercer en el futuro y que garantice su sustento e independencia.

Estas escuelas se dedican, además de proporcionar enseñanza académica, a la formación global del individuo como persona. Es por esto que nace la idea de este proyecto, ya que busca registrar la obra y el efecto que tiene Fe y Alegría en uno de sus alumnos. Este individuo será seleccionado del estudiantado del colegio Andy Aparicio de la parroquia La Vega.

Se busca, asimismo, que trascienda un legado para el colegio, ya que mientras se documente la vida diaria del estudiante seleccionado, se documentarán también las actividades de la institución.

I. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1: APROXIMACIÓN AL DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO

*La tierra giraba,
pero el sitio donde estaba anclado el hilo
era el único punto fijo del universo
El Péndulo de Foucault. Umberto Eco*

En el Seminario *Idiomas y Dialectos* en la Organización Nelson Garrido (2008), el curador español Alejandro Castellote enrolaba con cierta angustia el tabaco de su cigarrillo. Allí, frente a la foto N° 36 de Nicéphore Niepce, la controversial “primera fotografía”, comenzó la narración acerca de cómo volvimos al pasado enfrentándola a una imagen de Bernd y Hilla Becher (ver figura 1). No porque se haya vuelto a la técnica, sino al tema. A la máxima simplificación y aparente objetividad: edificaciones, vacías, sin protagonistas laborando, al parecer una simple reproducción (ver anexo 1).



(figura 1)

¿Qué significa esta imagen hoy día? ¿Un nuevo documental? ¿Una retrospectiva de la imagen de Niepce? ¿Fotografía directa? Pareciera que la fotografía quisiera despojarse de cualquier interpretación errada, por lo cual muestra una edificación en absoluta soledad, sin personas en faena o posando. Solamente un edificio.

La fotografía hizo su primera aparición en 1826. Y a diferencia de la historiografía clásica, es un medio que posibilita la reproducción del momento del suceso. Esta cualidad es lo que le otorgará su estatus de prueba irrefutable: no puede negarse que la cámara y el fotógrafo estaban allí en el momento del acontecimiento. A pesar de haber estado fuertemente arraigado en las creencias generales durante el siglo XIX, este argumento está lejos de verificarse (Amar, 2005).

Según A.D Coleman en su escrito *El método dirigido. Notas para una definición* en el libro *Documentos Posmodernos sobre fotografía* de Jorge Ribalta (2004), la fotografía evolucionó desde Alfred Stieglitz y su pictorialismo a una nueva forma de leer fotografía que influyó todo el siglo XX con Paul Strand. Esta evolución le dio cabida a la fotografía tanto en el mundo del arte como en el periodismo, convirtiéndose la imagen en un documento social, acompañada de una afirmación que ha determinado su historia y evolución: “la gente cree en las fotografías” (pg.132).

Coleman señala varios factores que le dan crédito a la fotografía. Entre estos sobresalen dos: el primero es que la fotografía institucionaliza la perspectiva renacentista ya que, en cuanto forma y método, corrobora, racionaliza la visión y le da un trasfondo teórico al acto fotográfico que lo justifica y ordena. El segundo factor es el proceso de representación verosímil, razón por la

cual el medio cobra validez (Coleman c.p. Ribalta, 2004). Coleman concluye afirmando que “el acto de fotografiar resulta, pues, un ver concretado, y ver es creer” (pg.132).

Pero si la fotografía implica necesariamente que lo fotografiado existió en algún momento, Roland Barthes (2006) le atribuye un poder adicional; el poder de la memoria: “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (pg.29).

1.1. Siglo XIX: de la fotografía como registro imparcial a la fotografía documental

Barthes (2006) afirma que “una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera” (pg. 29). Lo que aparece en la imagen está indiscutiblemente ahí, no importa si fue construida, nadie puede negar que lo que parece no estuvo frente al lente y captado en la película.

1.1.1. La Fotografía: un registro neutral

El dilema de si la fotografía debe ser considerada objetiva o no nace con la creación misma de la cámara. Inicialmente, Fox Talbot concibió la cámara como una forma de reproducción de la realidad cuya cualidad era precisamente la no injerencia, “pues registraba una imagen ‘natural’, o sea

una imagen que llega a existir ‘con la sola intervención de la Luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista’ (Sontag, 1996, pg. 98).

Y si, en las palabras de Roland Barthes (2006), “la foto es literalmente una emanación del referente” (pg. 126), “nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí” (pg. 121). “Era *seguro* que aquello había sido: nada tenía que ver con la exactitud, sino con la realidad” (pg. 126).

Tan fiel a la realidad se consideraban las fotografías que eran empleadas como demostración de un hecho en el momento en el que se tambaleaba la credibilidad de lo señalado. Así, explica Sontag (1996), las fotografías eran -y son- empleadas como evidencia. Algo dudoso que se conociera por rumores resultaba irrefutable cuando se presentaba en una fotografía: “la imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen” (pg. 16).

Pierre-Jean Amar (2005) explica que si bien los usuales métodos de reproducción del siglo XIX, el dibujo y la pintura, estaban evidentemente sujetos a la mano del artista, y por lo tanto eran considerados un arte más que métodos de registro, la fotografía fue, en cambio, considerada como imparcial desde un principio:

La llegada de la fotografía arrollará estas formas ya que, de entrada, es considerada totalmente objetiva y verídica. Su testimonio nunca es puesto en duda; será así el ‘testimonio fiel’ de todos los hechos importantes (pg. 25).

Esta idea es concretada por Dubois (1986), quien hace la distinción entre ambas doctrinas: “la repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario” (pg. 27).

También Roland Barthes (2006) se refiere a este punto afirmando que en fotos se puede acceder a detalles que no resultarían perceptibles en pinturas: “la Fotografía puede decírmelo, mucho mejor que los retratos pintados” (pg. 62).

Más adelante en su obra *La Cámara Lúcida* (2006), Barthes se refiere más ampliamente al sentido de realidad que se le asigna a la fotografía, a diferencia del asignado a la pintura:

Yo había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen; había confundido verdad y realidad en una emoción única y en ello situaba yo de ahora en adelante la naturaleza —el genio— de la Fotografía, puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que me pareciese ‘verdadero’ podía demostrarme que su referente había existido realmente (pg. 122).

A pesar de validar el alguna vez existente referente representado en la fotografía, Barthes propone una postura más controversial acerca de la naturaleza de la realidad representada:

La fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia. [...] su fuerza, no obstante, es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el

espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es más que una contingencia” (pg. 134).

1.1.2. Sobre el Positivismo y la Veracidad

Según Philippe Dubois (1986) es en el siglo XIX donde se formó el imaginario que hoy se maneja de la fotografía como ‘tradicionalmente documental’, con la temática y percepción que la distingue y soporta su veracidad:

La fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica [...] ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’ [...] sin que intervenga la mano del artista (pg. 22).

El auge positivista llegó a la fotografía dándole un uso instrumental aplicado a diversas ciencias y profesiones como la medicina, antropología, urbanismo, psiquiatría, saneamiento, como control social e, inclusive, en criminalística (Tagg, 2005). Se produjo un discurso fotográfico donde sus protagonistas eran los menos favorecidos, personas pobres, enfermos... Quienes fueron objeto según John Tagg, de una “mirada escrutadora, forzados a emitir signos, pero apartados del control del significado [...] eran representados e intencionadamente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos” (pg. 20).

Por su parte, Dubois (1986) explica cómo el romanticismo motivó intensamente esta percepción de realidad de la fotografía:

Contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la fijación sobre lo 'sinistro visible' en detrimento de las 'realidades interiores' y de las 'riquezas de la imaginación' y esto, en un momento en que la perfección imitativa se encuentra acrecentada y objetivada (pg. 23).

Alan Sekulla (c.p. Ribalta, 2004) hace referencia a la idea original de la fotografía documental reflexionando que:

Teóricamente, la fuerza retórica del documental reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial. Históricamente, la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él (pg. 40).

Dubois (1986) reflexiona respecto a la influencia del positivismo en el mundo del arte y la fotografía describiéndolo como un punto de inflexión que luego sería tema de discusión: ¿es la fotografía un arte? Según el autor, el positivismo produjo una "liberación del arte por la fotografía" (pg. 25) donde se celebró el fundamento técnico del aparato fotográfico que finalmente produjo una "separación radical entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en sí, y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción de lo real" (pgs. 25, 26).

Desde una perspectiva antropológica, Barthes (2006) considera esto como una paradoja en la Historia y la Fotografía: "la historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo Mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz" (pg. 144).

La aparición del movimiento documental surgió en coincidencia con una época de cambios y problemáticas económicas y sociales. Además de provocar cambios en el sistema político-económico de Estados Unidos y Europa Occidental del siglo XIX, esto también produjo cambios en la forma de pensar y en las formas de representación (Tagg, 2005). El momento en que la fotografía apareció como evidencia existía “una compleja reestructuración administrativa y discursiva, que giraba en torno a una decisión social entre poder y privilegio del producir y poseer y el peso del significado del ser” (pg. 13). Tagg, sustentándose en Foucault, acota que este proceso era inevitable: “la producción de nuevos conocimientos desencadenaba nuevos efectos de poder, de igual modo que las nuevas formas del ejercicio del poder producían nuevos conocimientos del cuerpo social en trance de ser transformado” (Foucault c.p. Tagg, 2005, pg. 12).

1.1.3. Concientización de la mirada

A pesar del auge del positivismo, la llegada de las fotografías de guerra permitió cuestionar la validez de las fotografías como pruebas objetivas e irrefutables (Amar, 2005). Esto se manifestó de dos maneras.

1.1.3.1. La Fotografía Infiel

Muchos consideran que con los primeros reportajes de guerra surgieron las primeras alteraciones de fotografías en la historia. Esto dio pie a pocos

escépticos para sospechar que la fotografía no era en todos los casos un registro exacto de la realidad.

En 1865, Alexandre Gardner publica un libro de fotografías tomadas durante la Guerra de Secesión (1861–1865) titulado *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*. Una de las imágenes más reconocidas y controversiales que contiene este libro fue tomada en Gettysburg en 1863 y se titula *El Refugio del Francotirador*. En ella aparece un supuesto cadáver que, según una historia polémica, era realmente un asistente del fotógrafo que había posado para ésta y otra fotografía (Amar, 2005).

De esta forma pronto se hizo evidente que “la fe en la autenticidad de las imágenes es ilimitada, y la falsificación fácil” (H. Von Amelnunxen, S.F., cp. Amar, 2005, pg. 30).

1.1.3.2. La Fotografía Pictorialista

Paralelamente a la producción documental surgió una nueva concepción del arte y su relación con la fotografía, llamada fotografía *pictorialista*. Según Coleman (2004) “fue el primer movimiento fotográfico que se opuso a la imposición del realismo como imperativo moral” (pg. 140). Esta corriente pretendió utilizar al acto fotográfico como arte, valiéndose de manipulación directa en todos los aspectos y pasos necesarios para la producción de la imagen. Manipulaban el negativo, las pruebas, dibujaban y pintaban sobre él. Según Barthes (2006), el *pictorialismo* no es más que “una exageración de lo que la foto piensa en sí misma” (pg. 64).

Según Coleman (2004), esta corriente quedó enfrascada en clichés y hoy en día sirve más como un adjetivo peyorativo. Este movimiento, a pesar de que todavía empleaba la fotografía como herramienta y medio de comunicación, le permitía al fotógrafo una capacidad artística al momento de crear una imagen. Ambas corrientes, *pictorialista* y documental, tuvieron y tienen sus aficionados, pero que el asunto a discutir es “la presunción de rectitud moral que se ha conferido al purismo, por encima y más allá de su obvia legitimidad como elección creativa” (pg. 136).

La concepción de que el fotógrafo documental no interviene en la toma fotográfica fue puesta sobre el tapete en los años siguientes, donde giró la discusión intelectual fotográfica. Según Tagg (2005) se llegó a un empate. Sin embargo, la historia ha demostrado que la estética purista prevaleció ante la *pictorialista*, la cual cayó en descrédito, producto de la imposición documental.

Dubois (1986) afirma que “el *pictorialismo* no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, *negativamente*, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones en el siglo XIX” (pg. 29).

1.2. Siglo XX: diferentes miradas, diferentes resultados

En este nuevo contexto histórico, aunque también estuvo plagado de problemas económicos y sociales y la fotografía era utilizada todavía como instrumento, se produjo la sistematización y proliferación de la fotografía. Inevitablemente se originó un debate acerca del discurso documental y de

cómo la fotografía “hacía uso de la posición del documental oficial como elemento de prueba para inscribir en la representación relaciones de poder” (Tagg, 2005, pg. 21).

1.2.1. Sobre el New Deal y el Documentalismo Fotográfico

Enmarcados en la presidencia de Roosevelt y su New Deal (1933-1937), se produjeron nuevos espacios culturales que permitieron la difusión del género. Además, la evolución tecnológica en los dispositivos concernientes a la fotografía impulsó su difusión a otros estratos sociales y la publicidad se convirtió en un elemento central de la política y del consumo. Allí apareció el documentalismo como:

Una forma popular con un público y una difusión sin precedentes [...] fueron el escenario de un decisivo encuentro histórico de medios, retórica y estrategia social [...] como una retórica políticamente movilizadora de la Verdad, una estrategia de significación, una intervención destinada a sellar de nuevo la unidad social y las estructuras de confianza” (Tagg, 2005. pg. 22).

Roosevelt buscaba la recuperación del control social utilizando todos los medios instrumentales, creando de nuevas instituciones de control social, como la Farm Security Administration del Departamento de Agricultura de Estados Unidos (FSA), creada en 1935 para encargarse de documentar el supuesto bienestar social (Tagg, 2005).

Esta institución era una de las protagonistas más importantes, puesto que produjo e impulsó la documentación fotográfica de los Estados Unidos de la época, donde se contrataron fotógrafos de la talla de Walker Evans, Russell Lee y Jack Delano (Tagg, 2005).

El director de la FSA, Roy Stryker, quien fijaba asignaciones con temas específicos como “imágenes de hombres, mujeres y niños que parezcan tener verdadera fe en los Estados Unidos”, quería tener un registro fotográfico extenso de la vida de los campesinos americanos y especificaba a los fotógrafos exactamente las fotografías que quería de ellos (Tagg, 2005. pgs. 217, 218, 219). De esta forma, Stryker obtenía información detallada de lo que estaba sucediendo en las zonas agrícolas, cómo estaba su producción, dónde había más pobreza y cuáles sectores estaban más descontentos.

No eran más que armas comunicacionales para ejercer el New Deal y “mantener las relaciones sociales de significado y salvaguardar las identidades nacionales y sociales” (Tagg, 2005, pg. 16). Esta aplicación de la fotografía implicaba necesariamente que el género documental se convirtiera en un “teatro etnográfico en el que la presunta autenticidad y las supuestas interrelaciones de gesto, comportamiento y ubicación eran esenciales para el valor ‘documental’ de la representación” (pg. 21).

La fotografía de la FSA se enmarcó en una “herramienta de comunicaciones de masas” (Tagg, 2005, pg. 233). Sin embargo, fotógrafos como Evans no fotografiaron exactamente lo que el Estado le destinó, sino que produjo fotografías que provocarían una reflexión intensa acerca de la sociedad americana y su estilo de vida. Su trabajo trascendió como uno de los

principales referentes históricos de la época. A pesar de esto, Stryker consideraba que el sentimiento que provocaban las fotografías era que las cosas estaban “revolviéndose” o mejorando donde “no había problemas tan grandes a los que no pudieran aplicarse el sentido común y el trabajo duro” (pg. 233).

Continúa John Tagg (2005) haciendo una reflexión acerca de por qué vemos la fotografía de esta manera, y explica que hubo un cambio en los cánones de representación producto de la instauración del sistema capitalista. Nos dice del documentalismo que:

Hacía uso de la posición del documento oficial como elemento de prueba para inscribir en la representación relaciones de poder [...] transformó la retórica plana de la evidencia en un drama “sentimentalizado” de experiencia que favorecía una imaginaria identificación de espectador, imagen, lector y representación (pg. 21).

Aunque inicialmente la fotografía documental se coló como veraz, romántica, evidencia y memoria, producto de un sistema social y ordenamiento político de poder, Barthes (2006) resalta cómo el espectador en la fotografía no puede separarse de su subjetividad y que además su percepción se reduce a “*me gusta/no me gusta*” (pg. 46). Tal afirmación asevera que la primera impresión que se tiene de una imagen es definitoria del posterior análisis, si es que lo hay. Desde este punto de vista, la fotografía desde el *Spectator* de Barthes determina el futuro de esa imagen en el imaginario y su eficacia.

Las discusiones que surgieron en este momento demuestran una evolución en los conceptos de realismo y representación del documental. Tagg (2005) apunta que la realidad que se le otorga a la fotografía documental no viene

supeditada al conocimiento de las acciones que tuvieron cabida en ese momento, sino al “producto de un complejo proceso que implica el uso motivado y selectivo de unos determinados medios de representación” (pg. 201). Esto confiere que existen diversos procesos implicados en el acto fotográfico, donde están involucrados el objeto a fotografiar, la cámara como dispositivo mecánico y, más importante aún, el hombre. Pero no el hombre como quien acciona el dispositivo, un simple *Operator* de Barthes (2006), sino por el proceso metodológico que ocurre en su cabeza y que crea una realidad que se plasma en una materia.

De esta manera, la expresión *fotografía documental* apareció por primera vez en 1930, a pesar de que el género documental existía desde hace tiempo. El término provino de la similitud que representaba el género con el *documental cinematográfico*, término acuñado en 1926 por el crítico de cine John Grierson. (Tagg, 2005).

Sobre el desarrollo de la fotografía documental, Tagg (2005) afirma que “vino a denotar una formación discursiva mucho más amplia que la de la fotografía por sí sola” (pg. 16). Asimismo, concisa los elementos claves del género:

Lo documental aprovechaba métodos y prácticas realistas de documentación utilizados a lo largo de la historia en el crecimiento y en las luchas de las sociedades urbanas, industrializadas. Tales historias implicaban un elemento documental, también, en el desarrollo y uso que he descrito de nuevos discursos sobre la sociedad, en los nuevos modos de analizarla, representarla e intentar transformarla (pg. 17).

Así, Tagg afirma que la fotografía documental es una visión del mundo y una declaración subjetiva en imagen.

Asimismo, le confiere a esta definición tres criterios básicos: “la elección del sujeto, la de su destinatario futuro [...] y el lugar del azar forzosamente reducido en el momento de la toma” (pg. 38).

Esta concepción es concretada por Pierre-Jean Amar (2005), quien declara que “la función descriptiva de la fotografía de constatación la limita a una reproducción mecánica de la realidad” (p. 38), mientras que:

La fotografía documental equivale a una descripción del mundo por un autor cuya intención es comunicar claramente lo que se le ocurre. Esta fotografía intenta eliminar cualquier ambigüedad sin resultar sin embargo una imagen totalmente objetiva (p. 38).

1.2.2. La Fotografía: una evaluación del mundo

Así como se evidenció que todas las imágenes no eran completamente fiables, se hizo evidente también que en toda fotografía existe una selección por parte del fotógrafo. Susan Sontag (1996) escribió al respecto que:

El fotógrafo era considerado un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras suministran una imagen objetiva e impersonal cedió

ante el hecho de que las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve. No son sólo un registro sino una evaluación del mundo (pg. 98).

Asimismo, explica que los fotógrafos siempre están influidos por su propia personalidad: “Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia” (Sontag, 1996, pg. 16).

De esta manera la fotografía empieza a ser considerada más como una forma de expresión de la individualidad materializada en imagen que un registro de la realidad: “como es común en las formas modernas de la busca de la expresión del yo, la fotografía recapitula ambas maneras tradicionales de oponer el yo y el mundo” (Sontag, 1996, pg. 129).

Esta actitud ante la fotografía se ve reflejada en gran parte de los fotógrafos y personalidades literarias del siglo XX. Amar (2005) nos ilustra al respecto:

El eclecticismo fotográfico [...] es propio de la generación de fotógrafos cuya carrera comienza en los años 1920 [...] Incluso si los centros de interés están muy diversificados, la calidad particular de su visión subsiste, sea cual fuere el tema. Estos fotógrafos tenían un estilo. Son autores propiamente dichos. Su visión personal del mundo es innegable” (pg. 66).

En 1907 Alfred Stieglitz realiza la que consideraría su mejor fotografía: *The Steerage*. Relató luego que vio todas las formas que componían la imagen como un símbolo de la concepción de la vida. “Habían nacido el ‘instante decisivo’ y la ‘previsualización’, dos nociones fundamentales de la fotografía moderna” (Amar, 2005, pg. 71).

Treinta años más tarde Henri Cartier-Bresson se rige por una filosofía muy similar: “Poner el ojo, la cabeza y el corazón en la misma línea de mira”. De hecho, define su cámara como la “prolongación de su ojo” (Cartier-Bresson, SF; cp. Amar, 2005, pg. 72).

Para Cartier-Bresson, la fotografía no puede tener valor de prueba porque está sujeta a diferentes interpretaciones. Según él, estas diferentes visiones fue lo que creó las competencias y las fotos ‘engañosas’: “Sólo cuenta la visión personal [...] ‘La verdad en sí misma no existe’” (Cartier-Bresson, SF; c.p. Amar, 2005, pg. 76).

Su visión subjetiva se hizo evidente durante la coronación del Rey George VI en 1937, en la que Cartier-Bresson se preocupó más por fotografiar a los espectadores menos privilegiados de la escena, que por la coronación misma. “El análisis prima sobre los hechos” (Amar, 2005, pg. 63).

Para Ansel Adams, fotógrafo estadounidense, “una fotografía debe ser ‘una expresión cabal de lo que uno siente sobre lo que se está fotografiando [...] es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que uno siente sobre la vida en su totalidad’” (Adams, SF; cp. Sontag, 1996, pg. 128).

En 1972 un grupo de jóvenes fotógrafos franceses crean la agencia *Viva*. Uno de sus fundadores, Guy Le Querrec, usa esta agencia como una plataforma para exponer lo que para ellos significa la subjetividad fotográfica: “Considerando que somos individuos política y socialmente definidos, unido a nuestras emociones y sensibilidad, nos otorga el derecho de dar nuestra visión de las cosas” (Guy Le Querrec, 1972; cp. Amar, 2005, pg. 85).

Según Harry Callahan, las realmente importantes “son las fotografías que dicen algo de un modo nuevo [...] no con el propósito de ser diferentes, sino porque el individuo es diferente y el individuo se expresa a sí mismo” (Callahan, SF; cp. Sontag, 1996, pg. 128). De esta forma se constituye lo que “puede calificarse de ‘visión de autor’” (Amar, 2005, pg. 39).

Pero la fotografía no adquiere su cualidad de subjetividad sólo por el fotógrafo, sino también por los diferentes espectadores a los que pueda alcanzar. “Toda fotografía tiene múltiples significados” (Sontag, 1996, pgs. 32-33).

Barthes (2006) explica en su libro su visión de la fotografía a través de imágenes específicas. Una en particular causa en él conmoción. La llama *La Foto del Invernadero*. En ella está retratada su madre cuando era sólo una niña. A través de esta experiencia, el autor expone esta subjetividad de dos maneras.

La primera es afirmar que un fotógrafo puede capturar una imagen sin saber que está retratando lo que un espectador puede considerar la “esencia real” del referente: “no sabía [el fotógrafo] que lo que fijaba era la verdad, la verdad para mí” (Barthes, 2006, pg. 166). Se refiere a que sólo en esa fotografía, Barthes vio retratada la esencia de su madre. Esto significaría que una fotografía puede ser totalmente verdadera sólo para un individuo.

La segunda forma de subjetividad planteada por Barthes (2006) es la importancia que una imagen puede tener para alguien y al mismo tiempo no significar nada especial para los demás:

No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo 'cualquiera' [...] no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término (pg. 116).

Así como los fotógrafos emplean la fotografía para retratar su mirada como expresión del ser subjetivo, otros emplean este medio como un método para ver algo de forma diferente.

Èmile Zola, el principal ideólogo del realismo literario en 1901, tras ser fotógrafo aficionado durante quince años afirmó que, en su opinión, “no se puede declarar que se ha visto algo de veras hasta que ha sido fotografiado” (Zola, 1901; cp. Sontag, 1996, pg. 97).

En este sentido, Sontag (1996) opina que “el momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente todo lo que el mundo ya ha visto) de un modo nuevo” (pg. 100).

Una vez consciente de que el fotógrafo siempre ejerce cierta injerencia sobre la imagen que decide capturar, fue necesario diferenciar la fotografía subjetiva y la fotografía como documento:

La diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y con frecuencia esa diferencia se considera erróneamente la frontera entre la fotografía como arte y la fotografía como documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la notación, potencialmente, de cuanto hay en el mundo,

desde todos los ángulos posibles (Sontag, 1996, pg. 185).

1.3 La Fotografía Subjetiva: ser o no ser, ésa es la cuestión

Aunque ya el principio de la fotografía subjetiva se había empleado de forma intuitiva, fue una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial que se empezó a buscar un denominador común de los diferentes estilos de representación fotográfica que habían surgido para la fecha. Otto Steinert fue quien concretó esta iniciativa considerando como criterio la experiencia personal (Tausk, 1978).

La importancia de la concepción de Steinert estaba en la acentuación de la interpretación personal de la realidad mediante la imaginación subjetiva de la imagen, lo cual presupone como fuente unas vivencias emocionales. A este fin Steinert acuñó también el concepto de “fotografía subjetiva” (pg. 136).

El proceso fotográfico planteado por Steinert logró “describir acertadamente el proceso concepcional de la fotografía moderna” (Tausk, 1978, pg. 136) y el cual consta de cinco niveles principales:

a) La elección del objeto y su aislamiento en la naturaleza

En primera instancia debe efectuarse la selección de lo que quiere retratarse y “en la preselección por unos determinados sujetos se refleja la forma

específica de cómo se expresa el fotógrafo” (Tausk, 1978, pg. 136). Acerca del aislamiento del elemento en la naturaleza, Tausk afirma que:

Significa al mismo tiempo una cierta desmaterialización de los objetos, liberándolos de la tridimensionalidad de su existencia real. Esta transformación se efectúa con ayuda de medios ópticos mediante la “reconstrucción” fotográfica de un motivo. [...] “Reconstrucción no se refiere aquí únicamente a [...] la parte técnica, sino también a la influencia específica de la foto por el horizonte vivencial del fotógrafo, el cual como resultado ofrece una interpretación de la realidad (pg. 136).

b) La visión en perspectiva fotográfica

Se refiere a la selección del encuadre que hace el fotógrafo y a su perspectiva fotográfica. Estos elementos permiten una “interpretación personal en la estructuración de la foto” (Tausk, 1978, pg. 137).

c) La visión en reproducción foto-óptica

Esta visión está basada “en la capacidad imaginativa del fotógrafo para captar con exactitud los elementos esenciales y secundarios del encuadre en la realidad” (Tausk, 1978, pg. 137).

d) La traducción a valores de tono fotográficos (y valores cromáticos fotográficos)

En este requisito del proceso se manifiesta más claramente la concepción individual de la fotografía, puesto que una misma escena sería captada de diferentes formas por diferentes fotógrafos: “La traducción del mundo cromático real a una fotografía [...] en blanco y negro la considera Steinert como un [...] medio de configuración adicional, por lo que puede ser empleado para acentuar la interpretación subjetiva” (Tausk, 1978, pg. 137).

e) El aislamiento en el devenir cronológico mediante la exposición fotográfica

Se basa en que “determinados instantes muestran el carácter de motivos independientes” (Tausk, 1978, pg. 137).

Concluye Tausk afirmando que del método planteado por Otto Steinert se desprende que para la práctica creativa de la fotografía, además de dominar los aspectos técnicos de la cámara, es necesario “el valor de la expresión individual de la vivencia” (Tausk, 1978, pg. 137).

Ciertamente, sin la conciencia de la subjetividad que el fotógrafo le confiere a la imagen, la fotografía documental no sería considerada como la visión de un hombre del mundo (Amar, 2005).

1.3.1 La Fotografía como Discurso

El trabajo de los fotógrafos humanistas de 1940-1950 constituye una primera mirada, casi por accidente, del discurso que se hila a través de la visión personal del mundo:

Gracias a estos trabajos, a menudo resultado de un pedido, crearon imágenes muy personales ya sea durante los reportajes o fuera de ellos. Lo que hoy se considera su propia obra es de hecho la acumulación de estas imágenes dispersas cuya unión se encuentra en la temática y no en la cronología (Amar, 2005, pg. 68).

Más concretamente, Sontag (1996) afirma que “como cada fotografía es apenas un fragmento, su peso moral y emocional dependerá de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve” (pg. 116).

1.3.2 Las Revistas Fotográficas

Muy probablemente los discursos fotográficos se gestaron en primera instancia a través de revistas, las cuales eran el principal medio de difusión de las fotografías del siglo XX, puesto que los periódicos no las publicaban de forma habitual hasta finales de ese siglo (Amar, 2005).

En 1928 Lucien Vogel fundó una de las más importantes revistas fotográficas: *Vu*. Aunque no fue la primera, su importancia reside en el hecho de que sirvió como modelo e inspiración para la creación de muchas otras

revistas de esta clase, tales como *Picture Post*, fundada en Londres por Stephan Lorant, y *Life*, la famosa revista estadounidense fundada por Henry Luce en 1936 (Amar, 2005). En la primera editorial de *Vu* Vogel escribió:

Vu unirá al público de todo el mundo [...] y pondrá al alcance de toda la vida universal [con] páginas repletas de fotografías. No existe entre nosotros un periódico ilustrado cuya lectura traduzca el ritmo precipitado de la vida actual” (Vogel, 1928; cp. Amar, 2005, pg. 57).

En los Estados Unidos, Henry Luce era el editor de la revista *Time*. En 1934, Luce incluyó en uno de los números un suplemento fotográfico sobre el asesinato del rey Alexander de Yugoslavia en Marsella. El éxito fue inmediato y allí le nace “la idea de publicar una revista de información basada esencialmente en la imagen” (Amar, 2005, pg. 59). Así, *Life* nació el 23 de noviembre de 1936.

Uno de los ejemplos más claros de una historia contada en imágenes a través de esta revista es la publicación de 1965 en la que se retrata la gestación de la vida humana desde la concepción hasta el nacimiento del bebé (Amar, 2005).

1.3.3 The Family of Man

Diez años después de la Segunda Guerra Mundial existía una colección casi ilimitada de fotografías documentales. Edward J. Steichen, director de la colección fotográfica del Museum of Modern Art de Nueva York para la fecha,

se dio a la ardua tarea de resumir los resultados obtenidos hasta el momento (Tausk, 1978).

De esta forma, Steichen estructuró *The Family of Man*, una exposición en la que tomó el amplio espectro de las fotografías documentales a las que podía acceder y asumió que:

Era posible reunir todas las principales manifestaciones de la vida humana, [...] el nacimiento de un niño, la niñez, la juventud, el amor entre un hombre y una mujer, el matrimonio y la senectud. Con ayuda de contribuciones de diversos países, Steichen quiso mostrar que, a pesar de costumbres nacionales y ritos religiosos diferenciados, los hombres [...] son muy parecidos (Tausk, 1978, pg. 113).

La importancia de esta exposición reside en que no estuvo basada en la fama e importancia de los fotógrafos, sino en la combinación de los efectos de imágenes tan diversas “de tal forma que reforzaran mutuamente el impacto en el espectador” (Tausk, 2005, pg. 113). La concepción de la exposición de Steichen “constituyó sin duda un acto extraordinariamente creativo, puesto que cumplió la misión de ofrecer –sólo a base de la fotografía- una epopeya fácilmente comprensible sobre la humanidad” (Tausk, 1978, pg. 113).

Esta exposición puede ser considerada como uno de los primeros ensayos fotográficos de la historia:

Queda demostrado que [...] la selección de fotos, precisamente en la forma de conjuntarlas, fue un enorme acierto creativo, puesto que con ello se inició algo que podríamos calificar de “arte de exponer” [...] La acción de Steichen significó una categorización de las posibilidades de la fotografía *live*. Muchos fotógrafos resultaron tan impresionados, que decidieron fomentar personalmente futuras exposiciones fotográficas (Tausk, 1978, pgs. 113-114).

1.3.4 Fotografía Documental y Fotografía Straight

En el siglo XX la fotografía tomó dos corrientes bien definidas. Fueron la Fotografía Documental y la *Straight* o directa. Coleman (2004) define la primera como “las imágenes en las que se representan situaciones humanas desde un punto de vista social” (p.133). Paul Strand dice en una entrevista en *Diálogos con la fotografía* de Paul Hill y Thomas Cooper (2003): “en mi criterio, [la fotografía documental] significa tener un interés por la época en que se vive: lo que le ocurre a la gente y a la sociedad en nuestro derredor” (pg. 13).

Uno de los fotógrafos claves de la corriente documental es William Eugene Smith, quien inició su carrera como fotógrafo durante la batalla del Pacífico. Una vez terminada la guerra, “su rigurosa ética periodística lo lleva a adherirse a la *League*, que luego preside a partir de 1949” (Amar, 2005 pg. 80).

Trabajó durante ocho años casi exclusivamente para la revista *Life* “donde publica sus “foto-ensayos” más importantes como *El médico rural* en 1948,

Un pueblo español en 1951 o La mujer casta también en 1951” (Amar, 2005 pg. 80).

La historia de la fotografía evidencia cómo “la fotografía de información, considerada durante mucho tiempo una simple prueba, se transforma de poco hasta convertirse en testimonio periodístico, relato, visión de un hombre” (Amar, 2005, pg. 7).

Un ejemplo claro de lo que esto significó para la siguiente generación de fotógrafos fue lo que dijo Èugene Smith en una entrevista en 1977 en el libro *Diálogo con la fotografía* de Paul de Hill y Thomas Cooper (2003): “yo quería usar la fotografía para formular una acusación contra la guerra. Confié en poder hacerlo tan bien que lograra influir en la gente del futuro y evitar otras guerras [...] incluso aunque sepa que habrá de fracasar” (pg. 241).

Smith tal vez buscaba la imagen exacta para causar el pinchazo del que hablaba Barthes (2006). Aquél que mueve su atención, sentimientos y que definitivamente es el que desencadena una serie de asociaciones personales que van más allá de la simple representación de la realidad; el “*punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza” (pg. 59).

En 1975 Èugene Smith, junto a su esposa, Aileen,

Realiza el reportaje más importante y más emblemático de su carrera [...] parten rumbo a Minamata en Japón para dar cuenta del drama que vive el pueblo de esa

isla por la contaminación de las aguas por desechos de mercurio” (pg. 80).

Éugene Smith ha sido muy criticado por la importancia que le concede a la forma. Sin embargo la estética era la manera que encontraba para expresarse en el sentido más puro de la fotografía documental:

Pretendo alcanzar una interpretación de los hechos a través de un estudio escrupuloso y la sensibilidad mas elevada de la comprensión. Mis imágenes deben ir más allá de las verdades literales y, con una extrema exactitud, mostrar también su espíritu e incluso simbolizar (Smith 1975; cp. Amar, 2005, pgs. 80-81).

Para Èugene Smith comprometerse no significa ser imparcial, mucho menos objetivo: “La primera palabra que me gustaría excluir del folklore periodístico es la palabra objetividad” (Smith, 1975; cp. Amar, 2005, pg. 81).

Sekulla (2004) afirma sobre esto que “la única verdad ‘objetiva’ que ofrecen las fotografías es la aseveración de que alguien o algo en este caso, una cámara automatizada estaba ahí y tomó una fotografía” (pg. 41) es decir que, fuera del dispositivo mecánico todo lo demás está determinado por la subjetividad, así el objeto sea inmóvil o no esté al tanto del acto fotográfico. Más adelante, el autor explica esto como “el péndulo hermenéutico [que] oscila desde el extremo objetivista hasta el extremo contrario, el subjetivista” (pg. 43).

Barthes afirma en *La cámara Lúcida* (2006) que “reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo [...] pues la cultura [...] es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (pg. 60). Esta

afirmación, por demás moderna, habla primeramente de que el fotógrafo en efecto sí tiene una intención a la hora de fotografiar tal o cual cosa y que, además, el espectador es capaz de entender el lenguaje del fotógrafo y ser autónomo en la lectura de la imagen.

Volviendo a Coleman (2004), la segunda corriente, la *Straight Photography*, también ejerció una gran influencia en la fotografía tradicional. Éste la define como “imágenes estudiadas formales de la tradicional temática de las artes gráficas: desnudos, naturalezas muertas, paisajes y retratos” (pg.133). Concluye el autor afirmando que los tres términos que explican mejor la fotografía directa es “informativo y contemplativo/representativo” (pg.133).

Strand, quien fue uno de sus mayores exponentes, hizo una fotografía en 1916 llamada *Abstracción, sombra de un mirador* (figura 2). Esta imagen fue emblemática del cambio que se sufriría, producto de la discusión, el agotamiento de las ya antiguas formas de entender y fotografiar y de la experimentación asidua de la técnica fotográfica. Este cambio fue encausado hacia “lo cotidiano, hacia la estructura o la sombra del mundo de las cosas, hacia el encuadre y el ritmo” (Mißelbeck 2001, p. 181).

Evidentemente estas acepciones tienen una fuerte referencia al positivismo del siglo XIX, donde se creía que al no estar el hombre dentro de la fotografía, no hacía éste ningún tipo de intervención.

Sin embargo, se comenzó a poner en discusión si esta afirmación era totalmente cierta en cuanto a la imagen ya no como lo representado, sino en cuanto a cómo el hombre sí intervenía en la *forma* de mirar que usualmente el espectador no se detiene a analizar. (Dubois, 1986, pg. 36). ¿Por qué? El

espectador cree fielmente en lo que le dice la imagen documental porque al hacer representaciones sociales “sentimentalizadas” (pg. 36) el que mira no lo ve como algo lejano a él. Según Barthes (2006), además, “no rememora el pasado [...] el efecto que produce en mí no es restitución de lo abolido (por el tiempo, la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (pg. 128).



(figura 2)

Pareciera que la fotografía documental moderna, junto con la evolución tecnológica, trae a colación discusiones sobre los diferentes caminos de la fotografía o los llamados “errores”, aquellas imágenes que son arbitrariamente manipuladas. Barthes (2006) dice acerca de la manipulación que “la escena puede ser preparada por el fotógrafo; pero en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena ‘natural’” (pg. 68). La anterior aseveración pareciera estar más vigente que nunca en un mundo sobresaturado de imágenes que el espectador consume sin preocuparse por el proceso que dio como resultado lo que está viendo. Coleman (2004) define esta fotografía como “la rama atea” (pg. 134), en la que el fotógrafo crea deliberadamente la imagen.

Acerca de la falta de escepticismo, Barthes (2006) dice que “como distancia, la mirada social se sirve de una estética refinada que la convierte en vana: sólo hay crítica en aquellos que son ya aptos para la crítica” (pg. 71). Coleman (2004) dice “estos documentos falsificados pueden, a simple vista, desertar el mismo acto de fe que aquellos que se encuentran en el extremo opuesto de esta escala” (pg. 135).

Joan Fontcuberta (1997) explica en el ensayo *El beso de Judas* que la fotografía no es más que un acto producto de un trabajo, en el que la imagen está supeditada al valor comercial por encima de la veracidad:

La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida (pg. 17).

Sobre esto en 1977 ya Henri Cartier-Bresson se había referido en una entrevista en el libro de Hill y Cooper (2003):

La fotografía [...] es un proceso variado y ambiguo, donde el único denominador común entre sus prácticas es el instrumento. Lo que surge de esa máquina de registro no escapa de las restricciones económicas de un mundo de derroche (pg. 76).

Estas visiones modernas acerca del documentalismo conllevan a que absolutamente todo lo involucrado alrededor de la imagen fotográfica está vetada por la mentira, la manipulación. Fontcuberta (1997) explica que:

La elección entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de 'manipulación': encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, [...] la suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una 'manipulación', sin paliativos (pg. 126).

Brassaï (c.p. Hill y Cooper, 2003), al preguntársele acerca de la fotografía documental, dice: "siempre he mantenido la perfección formal: la estructura o composición de una fotografía es tan importante como su tema. Esta no es una exigencia estética, como podría suponerse, sino una exigencia práctica" (pg. 44).

¿Cuál es el uso de la fotografía documental hoy en día? Rosler (2004) afirma que "el documental sigue existiendo y funcionando socialmente de un modo u otro [...] el documental liberal mitiga los cargos de conciencia de quien lo contempla [...] este recordatorio lleva consigo el germen de una inevitable preocupación por el futuro" (pg. 74).

El Documental Fotográfico funciona, entonces, tanto para mantener el sistema como para dismantelarlo, como profeta del capitalismo o del socialismo, protesta ante injusticias y trasciende como documento histórico. El documental lo único que no puede negar es a lo que todo está destinado, como afirma Barthes (2006), a dejar constancia de la muerte, siempre con libertad consciente de creación.

CAPÍTULO 2: FE Y ALEGRÍA

*“Fe y Alegría nació para impulsar
el cambio social por medio de la Educación Popular Integral”*

Padre José María Vélaz s.j.

Fundador

2.1. José María Vélaz s.j.

José María Vélaz nació en Rancagua, Chile, el 4 de diciembre de 1910. Su padre falleció cuando apenas contaba con cinco años de edad, tras lo cual su madre tuvo que encargarse de los negocios familiares, además de sus cuatro hijos pequeños. Este hecho marcó profundamente al joven José María, quien siempre fue un arduo defensor del valor, capacidad y entereza de las mujeres.

Cinco años después, la familia Vélaz se mudó a España. Sin embargo, el pequeño José María mantuvo dentro de sí una profunda sensibilidad latinoamericana. Cursó estudios en el internado jesuita de Tudela y en la Universidad de Zaragoza. A partir de su educación, en José María surgen deseos de servir en misiones apostólicas como jesuita. Para poder realizar este sueño, abandonó sus estudios de Derecho e ingresó a la Compañía en 1928. Su formación y la situación política de España lo llevaron por varios países europeos. Esperaba ser enviado a China en el año 1946, pero sus superiores decidieron trasladarlo a Venezuela.

Una vez allí, trabajó unos años en el Colegio San Ignacio de Caracas, tras lo cual regresó a Europa para continuar sus estudios de teología y a ordenarse de sacerdote. Años más tarde regresó a Venezuela y fue nombrado rector del Colegio San José de Mérida, donde trabajó a favor del crecimiento y evolución de dicho centro educativo, además de varias obras de la zona. Luego de cumplir sus objetivos, Vélaz empezó a imaginar una red de escuelas, ubicadas en pueblos pequeños, para poder atender un mayor número de alumnos.

Una vez terminado su período de rector en Los Andes, José María Vélaz concretó su idea de red de escuelas en un proyecto destinado a ser implementado en los llanos de Barinas. Sin embargo, la idea no fue aceptada por sus superiores, por lo que en el año 1954, el proyecto fue enviado a la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas. Allí, al año siguiente, Vélaz fundó exitosamente Fe y Alegría.

2.2. El Nacimiento de Fe y Alegría

Siempre interesado en fomentar sensibilidad social, todos los domingos el Padre Vélaz llevaba a sus estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello a los barrios de Catia a enseñar catecismo y repartir bolsas de ropa y comida. Era evidente, sin embargo, que esto no era suficiente para implementar un cambio realmente significativo. Vélaz, que consideraba a la educación como la mayor fuerza transformadora del mundo, pensaba que la falta de educación era la causa principal de la marginalidad y de la miseria: “Pueblo ignorante es Pueblo sometido, Pueblo mediatizado, Pueblo oprimido. Por el contrario, Pueblo educado es Pueblo Libre, Pueblo transformado y

Pueblo dueño de sus destinos” (Discurso en la Universidad Católica con motivo del otorgamiento del Doctorado Honoris Causa en Educación).

La primera escuela de Fe y Alegría nació de un acto de rotunda generosidad: cuando se esparció la noticia de que el Padre Vélaz y un pequeño grupo de universitarios estaban buscando un lugar para establecer una escuela, el obrero Abrahán Reyes les ofreció su casa. Construir esa casa les tomó a Abrahán y a su esposa ocho años, pues sólo podían dedicarse a ella en sus ratos libre. Carreteaban desde varios kilómetros el agua para la mezcla de cemento en latas de manteca. Una vez terminada, la pareja no dudó en donarla.

Así, el 5 de marzo de 1955 se abrieron las puertas de la primera escuela de Fe y Alegría en una barriada marginal del oeste de Caracas: en una casa regalada con 100 niños sentados en bloques sobre el suelo.

El gesto de Abrahán y su señora despertó múltiples y espontáneas generosidades que, desde sus inicios, han marcado la trayectoria de Fe y Alegría. Una de las estudiantes universitarias regaló sus zarcillos. Los rifaron y con las ganancias de la rifa se compraron los primeros pupitres; incluso alcanzó dinero para otorgar donaciones a las primeras maestras. Esta fue la primera rifa de Fe y Alegría. Posteriormente, la rifa llegaría a convertirse en una especie de cruzada nacional que aglutina infinidad de generosidades anónimas y que, durante años, fue la principal fuente de ingresos para sostener y aumentar la obra.

Rápidamente Fe y Alegría empezó a germinar en lo imposible: en humildes hogares alquilados, en escuelas que fueron creciendo sobre precipicios y

quebradas, en cumbres de cerros, en los lugares inhóspitos que nadie imaginaba. Para conseguir recursos, además de la rifa, se emprendieron osadas campañas de promoción y se establecieron oficinas para la organización de la institución.

El Movimiento se extendió luego a Ecuador (1964), Panamá (1965), Perú (1966), Bolivia (1966), El Salvador (1969), Colombia (1971), Nicaragua (1974), Guatemala (1976), Brasil (1980), República Dominicana (1990), Paraguay (1992), Argentina (1995), Honduras (2000), Chile (2004) y Haití (2006). En 1985 se estableció Fe y Alegría en España como una plataforma de apoyo a los países latinoamericanos y de difusión del trabajo del Movimiento en Europa; desde 1999 se redefinió su misión para asumir nuevos retos en el campo de la cooperación al desarrollo, con el nombre de Fundación Entreculturas-Fe y Alegría.

Sobre el nombre de la institución, su fundador afirma lo siguiente:

Nuestro nombre de Fe y Alegría no es una casualidad, ni tampoco algo intrascendente. Es un nombre totalmente meditado, como la meta a que conduce nuestro camino. Es nuestro emblema y nuestra bandera que fue pensada muchas horas y muchas veces. Es nuestro 'santo y seña'. Somos mensajeros de la Fe y al mismo tiempo Mensajeros de la Alegría. Debemos por lo tanto aspirar a ser Pedagogos en la Educación de la Fe y Pedagogos de la Alegría. Dos vuelos espirituales tan hermosos y radiantes que son capaces de enamorar una vocación. Dos Poderes y dos Dones de Dios que son capaces de transformar el mundo (J. M. Vélaz, Pedagogía de la Alegría).

2.2.1. Fe y Alegría: más que una escuela

Fe y Alegría se autodefine como un Movimiento de Educación Popular Integral y Promoción Social cuya acción se dirige a sectores empobrecidos y excluidos para potenciar su desarrollo personal y participación social.

Es un movimiento que agrupa a personas en actitud de crecimiento, autocrítica y búsqueda de respuestas a los retos de las necesidades humanas. Es educativo porque promueve la formación de personas conscientes de su potencial y de la realidad, libres y solidarias, abiertas a la trascendencia y protagonistas de su desarrollo. Es popular porque asume la educación como propuesta pedagógica y política de transformación desde y con las comunidades. Es integral porque entiende que la educación abarca a la persona en todas sus dimensiones. Y es de promoción social porque, ante situaciones de injusticia y necesidades de sujetos concretos, se compromete en su superación y, desde allí, en la construcción de una sociedad justa, fraterna, democrática y participativa.

2.2.2. Misión y Visión de Fe y Alegría

Fe y Alegría es un Movimiento Internacional de Educación Popular Integral y Promoción Social dirigido a la población excluida, para construir un proyecto de transformación social, basado en los valores cristianos de justicia, participación y solidaridad.

Esta Misión de Fe y Alegría tiene como referente la Visión de persona nueva, sociedad nueva e iglesia que la institución plantea como fin último:

- a. La persona nueva se entiende como el individuo íntegramente desarrollado y realizado en todo su potencial individual, social y espiritual. Una persona con sentido de dignidad y valoración de sí misma, consciente de sus derechos y respetuosa de la dignidad y los derechos de los demás, apasionada por la justicia, sensible, solidaria y actuante ante la injusticia y el dolor humano; fraterna y creadora, amante de la naturaleza, abierta y respetuosa de las culturas y de lo diferente; capaz de crear comunidad, de establecer con los demás relaciones de mutuo enriquecimiento, de inventar y compartir con otros la búsqueda de soluciones solidarias
- b. La nueva sociedad concebida como justa, participativa y solidaria
- c. La iglesia entendida como el pueblo de hijos de Dios, comunidad de creyentes seguidores de Jesús, con la misión de anunciar y construir su Reino aquí en la tierra. Iglesia comprometida con el ser humano, insertada en el mundo de los empobrecidos y discriminados, por los que preferentemente opta. Iglesia coherente, que anuncia la Buena Noticia y denuncia todo lo que atenta contra la Utopía del Reino. Iglesia ecuménica, abierta y en diálogo con todos, sin discriminaciones, abierta a otras iglesias y vivencias de fe

En síntesis, la Visión de Fe y Alegría es un mundo donde todos los individuos tengan la posibilidad de desarrollar todas sus capacidades y vivir con dignidad, construyendo una sociedad justa, participativa y solidaria; un mundo donde todas las estructuras, en especial la iglesia, estén

comprometidas con el ser humano y la transformación de las situaciones que generan la inequidad, la pobreza y la exclusión:

La Federación Internacional de Fe y Alegría tiene como finalidad integrar los esfuerzos y fortalecer la unidad de sus miembros, para una acción más eficaz al servicio de la Misión y Visión del Movimiento.

En el cumplimiento de su fin, la Federación estimula la construcción colectiva y revisión permanente de la Propuesta de Educación Popular y Promoción Social del Movimiento; promueve y gestiona programas, proyectos y acciones de cooperación entre los países miembros para el desarrollo y fortalecimiento del Movimiento en su conjunto y, en especial, de quienes más lo necesiten, sin menoscabo de sus autonomías; favorece la información y comunicación de experiencias entre los diversos países federados; impulsa la expansión del Movimiento a nuevos países; y constituye una plataforma de representación y diálogo con organismos internacionales.

2.3. Identidad de Fe y Alegría

- a. Fe y alegría es un Movimiento de Educación Popular que nació e impulsado por la vivencia de la Fe Cristiana, frente a situaciones de injusticia, se compromete con el proceso histórico de los sectores populares en la construcción de una sociedad justa y fraterna

- b. Fe y Alegría es una opción para los pobres, y en coherencia con ésta escoge los sectores más necesitados para realizar su acción educativa y de promoción social; desde allí, dirige a la sociedad en general su reclamo constante en búsqueda de un mundo más humano

2.3.1. Objetivos

- a. Promover la formación de hombres y mujeres nuevos, conscientes de sus potencialidades y de la realidad que los rodea, abiertos a la transcendencia, agentes de cambio y protagonistas de su propio desarrollo
- b. Contribuir a la creación de una sociedad nueva en la que sus estructuras hagan posible el compromiso de una Fe cristiana en obras de amor y de justicia

2.3.2. Organización

La Organización se caracteriza por:

- a. Autonomía funcional de países, regiones y centros dentro de una comunión de principios y objetivos, y de una intercomunicación y solidaridad en inquietudes y proyectos
- b. Carácter eclesial del Movimiento como pueblo de Dios en el que resalta la presencia y acción de Laicos comprometidos y de Institutos

de vida consagrada con sus carismas propios, en co-responsabilidad con la Compañía de Jesús, fundadora y animadora del Movimiento, y en comunicación con las Iglesias locales

- c. Esfuerzo para que en la organización y funcionamiento de centros, regiones y países, se reflejen los valores que de acuerdo con los objetivos de Fe y Alegría, deben constituir al Hombre Nuevo y la Nueva Sociedad
- d. Uso adecuado de las relaciones públicas y de los medios de comunicación social como estrategia de apoyo a la labor de Fe y Alegría, manteniendo su identidad e independencia

2.4. Fe y Alegría hoy

Actualmente son 17 los países donde operan organizaciones nacionales de Fe y Alegría asociadas como Federación Internacional.

En la búsqueda de respuestas a las urgencias de alumnos y comunidades, la propuesta de Fe y Alegría se ha concretado en diversas iniciativas en los distintos países. Además de la educación escolarizada en preescolar, básica y media, se han abierto espacios a otras formas de acción para la promoción humana, tales como emisoras de radio, programas de educación de adultos, capacitación laboral y reinserción escolar, formación profesional media y superior-universitaria, fomento de cooperativas y microempresas, así como

proyectos de desarrollo comunitario, salud, cultura indígena, formación de educadores y edición de materiales educativos, entre muchos más.

Para el año 2006, los alumnos y participantes atendidos llegaba a 1.364.077. El número, sin contar los registrados en más de un programa, es de 938.458. Se opera con una red de 1.603 puntos en los que funcionan 2.796 unidades de servicio: 1.135 son planteles escolares, 56 emisoras de radio, 506 centros de educación a distancia y 905 centros de educación alternativa y servicios.

En Fe y Alegría trabajan 37.909 personas, el 97,7% laicos y 2,3% miembros de congregaciones religiosas (esta cifra no incluye a centenares de colaboradores voluntarios en los distintos países).

En varios programas resulta imposible contabilizar los participantes directos, mucho menos los indirectos. La cifra de personas a las que llega la acción del Movimiento bien pudiera estar por los siete millones al año.

II. MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO 3: EL PROBLEMA

¿Cómo se realiza un ensayo fotográfico sobre un alumno del colegio Andy Aparicio de Fe y Alegría?

3.1. Objetivos

3.1.1. Objetivo General

Realizar un ensayo fotográfico sobre un alumno del colegio Andy Aparicio de Fe y Alegría.

3.1.2. Objetivos Específicos

- Identificar el sujeto a fotografiar
- Fotografiar al sujeto escogido
- Seleccionar las fotografías más representativas
- Conceptualizar el montaje del ensayo fotográfico

3.2. Justificación

Este proyecto tendrá la virtud de poder colaborar con una organización con una trayectoria tan importante como la de Fe y Alegría.

Mientras se realiza este Trabajo se estará haciendo labor comunitaria en el colegio Andy Aparicio. Por lo tanto, la institución podrá obtener, de forma inmediata, material de alta calidad que los apoye en sus actividades internas. Estas imágenes podrán ser utilizadas por la institución para promoción y proyección hacia las comunidades, como apoyo visual para presentaciones, exposiciones, página Web, folletos, búsqueda de donativos, eventos, etc., que tengan como finalidad su beneficio. De esta manera, este trabajo satisfará una necesidad real de los alumnos y trabajadores de esta institución.

Además de proveer de material al colegio, este trabajo busca documentar el efecto que tiene Fe y Alegría en la vida de un alumno. Qué valores le inculca, cómo puede afectar su realidad y qué aporte tiene la institución en su vida diaria.

3.3. Delimitación

Este ensayo fotográfico se enfocará en un estudiante del colegio Andy Aparicio de Fe y Alegría. El proyecto estará restringido a los espacios de

dicho colegio y a la casa del alumno seleccionado. Ambas localizaciones se encuentran ubicadas en la parroquia La Vega.

Este proyecto será llevado a cabo entre el segundo trimestre de 2008 y el primer semestre de 2009.

CAPÍTULO 4: PROCEDIMIENTO

4.1: Investigación Documental

Durante la investigación documental para sustentar el marco teórico no se encontró bibliografía oficial sobre el colegio Andy Aparicio, razón por la cual se solicitó a la directora, Zurely Núñez, la información sobre la historia de la institución. El siguiente es un documento extraoficial elaborado por las autoridades del Andy Aparicio.

4.1.1: El Andy Aparicio: nacimiento de una Institución

La unidad Educativa Colegio Fe y Alegría Andy Aparicio nació bajo las mismas condiciones y virtudes de muchos otros colegios pertenecientes a Fe y Alegría. En primer lugar, la necesidad de brindar una educación de calidad a los sectores más necesitados del país, especialmente en aquellas zonas en donde no existen instituciones educativas o donde éstas son insuficientes.

De igual manera, la concepción de educación popular y evangelizadora de Fe y Alegría, orientada a la formación integral de niños y jóvenes, hizo perfecta sintonía con las condiciones existentes en el sector Las Casitas de la parroquia La Vega en Caracas.

En el año 1991, un grupo de religiosos de la Compañía de Jesús decidieron residenciarse en el sector La Pradera de la Parroquia La Vega. Una vez establecido el nexo con los miembros de la comunidad, nació la idea de crear una institución educativa popular con plena convicción de la educación como una opción evangelizadora. En dicha labor inicial de gestión de recursos y permisos para la construcción del colegio, el Padre Henry Mendoza s.j. representó sin duda alguna un pilar orientador para todo lo que estaba por acontecer.

Inicialmente se comenzaron a dictar las clases en horas de la tarde en la Unidad Educativa Escuela Canaima, gracias a la colaboración de la directora. De igual manera, la Sra. Rigoberta (Berta) ofreció su casa como aula de clases para poder atender las necesidades educativas de los niños que acudieron con entusiasmo al llamado de los maestros. El dispensario ubicado en el sector La Pradera ofreció parte de sus espacios físicos para atender a los niños más pequeños.

La estructura de lo que a la postre se convirtió en el colegio Andy Aparicio era el resultado numerosas construcciones abandonadas por el MINDUR. La escasez de recursos, unida a falta de claridad de lo que se pretendía construir en Las Casitas, provocó una inmensa preocupación en la comunidad, la cual se debatía entre diversas tendencias: un sector deseaba un dispensario, otro luchaba por la idea del colegio, mientras que el resto

amenazaba con invadir la estructura. Gracias al empeño de líderes comunitarios religiosos y hasta de los propios niños y jóvenes, triunfó la idea del colegio para las comunidades del sector alto de La Vega.

Una vez superada la dificultad relacionada con la infraestructura, el próximo paso era seleccionar un nombre para la institución. La proactiva comunidad educativa decidió darle al colegio el nombre de Andy Aparicio, en honor a Andy Geomar Aparicio, un joven del barrio que perdió la vida en el año 1991 debido a un ataque con armas de fuego. La comunidad decidió que la mejor manera de conservar viva la buena voluntad del joven asesinado era bautizando el colegio con su nombre.

Las palabras de Jean Pierre Wysenbach s.j. reflejan de manera emotiva lo que significó dicho homenaje:

“La violencia es asesina y ciega.
A nosotros nos toca hacerle un juicio,
Los derechos humanos ella niega.
Porque quiere estar siempre al servicio
De jóvenes y niños de La Vega
El liceo se llama Andy Aparicio”.

De allí en adelante el crecimiento en todos los aspectos de la institución ha sido constante. Surgieron otras dos sedes del colegio en el sector El Encanto y en Las Torres. En El Encanto se atiende desde 1994 a niños que cursan desde la educación inicial hasta el quinto grado de primaria. El núcleo Las casitas ha crecido considerablemente desde el año 1992 hasta la actualidad. Hoy en día está compuesto por 903 alumnos, 50 profesores y 15 miembros de personal administrativo y obrero con una extraordinaria vocación de

servicio. Se brinda atención educativa desde la Educación Inicial hasta el Segundo Año del Ciclo Diversificado.

En apenas 12 años, el Colegio Fe y Alegría Andy Aparicio ha multiplicado esfuerzos humanos y materiales para pasar de dictar clases en el patio de una casa hasta poseer una infraestructura amplia y de calidad para formar niños y adolescentes. Hoy en día el colegio atiende a estudiantes que de manera entusiasta han decidido escoger la opción popular y evangelizadora de Fe y Alegría como luces orientadoras de su futuro personal. El camino transcurrido hasta hoy ha sido difícil. El futuro se muestra lleno de esperanza y grandes oportunidades de crecimiento humano para todos aquellos que laboran y estudian en esta institución. (Reseña histórica del Colegio Andy Aparicio, 2008)

4.1.2. Misión del Andy Aparicio

Formar integralmente a los Estudiantes en valores humano-cristianos con herramientas y habilidades que les permitan el acceso al campo laboral y a la educación superior siendo transformadores de su entorno y promoviendo una sociedad más justa y libre. (2008).

4.1.3. Visión del Andy Aparicio

Ser una institución pionera en la parte alta de la Vega en la formación de Técnicos Medios con diversidad de opciones profesionales, propiciando

espacios de orientación vocacional, que garantice a los alumnos la prosecución escolar con alta calidad educativa basada en un ambiente de vida y encuentro fraterno para toda la comunidad (2008).

4.2. Observación Directa

4.2.1. El Andy Aparicio

El Colegio de Fe y Alegría Andy Aparicio se encuentra ubicado en el sector más alto del barrio La Vega. Cuenta con muchos espacios abiertos y amplias instalaciones. La institución posee aulas espaciosas, comedores, departamento de psicopedagogía, laboratorios de informática, una biblioteca, una capilla y tres campos deportivos.

Actualmente, en el colegio estudian alumnos distribuidos entre educación preescolar, educación primaria, secundaria y 6° año de especialización en informática.

Como parte de los colegios de Fe y Alegría, el Andy Aparicio ofrece una educación en valores religiosos y organiza y participa en numerosos eventos educativos-informativos, deportivos y recreativos.

Cada salón cuenta con un profesor guía, además de profesores especializados por materias. El horario de clases del Andy Aparicio empieza a las 7 am., y la hora de salida varía entre 1 y 5 pm.

Actualmente se construyen nuevos salones para los alumnos del 6° año.

4.2.2. Elección del sujeto: Rienverlin, Kamila y la Sra. Cecilia

Durante la *Semana del Andy Aparicio* (celebración por el aniversario del colegio), una adolescente se nos acercó para que la retratáramos con una bebé. Mientras hacíamos las fotografías le preguntamos quién era la bebé que cargaba y nos dijo que era su hija y que se llamaba “Kamila, pero con K”. Inmediatamente nos llamó la atención su caso debido a que vestía el uniforme de camisa azul del colegio. Su nombre es Rienverlin. Tiene 17 años de edad, y cursa actualmente 9° grado de bachillerato. Su madre, según nos informó, se encontraba en el colegio con ella. Sentada junto a un coche bajo la sombra de un pino se encontraba la señora Cecilia, madre de Rienverlin y abuela de Kamila.

“Que mi hija haya quedado embarazada no significa que no pueda pensar”, afirmó Cecilia. “Las muchachas deberían cuidarse para no quedar embarazadas, pero si eso llega a pasar, no es el fin del mundo. Ellas tienen que seguir estudiando para salir adelante”. Así fue que la señora Cecilia comenzó a contarnos cómo había luchado para que su hija, Rienverlin, pudiera permanecer en el colegio.

“Ellos querían congelarle el cupo un año, pero a ella no se le congela el cerebro porque tenga una barriga”, dijo Cecilia mientras cargaba a la pequeña Kamila. Continuó su historia narrando sus múltiples visitas al Ministerio de la Mujer en busca de asesoría. Aunque fue difícil al principio, las autoridades del colegio le dieron una oportunidad. “Rienverlin perdió el primer lapso porque dio a luz, pero ahora los profesores la ayudan y le mandan trabajos para que recupere su nota”.

A pesar de que el embarazo escolar no es algo fuera de lo común en la parroquia La Vega, Rienverlin fue la primera estudiante a la que no le congelaron el cupo. El 6 de diciembre de 2008 dio a luz a Kamila, y pudo finalmente reincorporarse a clases en el segundo lapso.

Seleccionamos a estos personajes para el ensayo fotográfico porque creemos que representan la labor y los valores de Fe y Alegría. Asimismo, consideramos que Rienverlin es un ejemplo a seguir para aquellas adolescentes que se convierten en madres prematuramente.

Hoy Rienverlin lucha por pasar al primer año del Ciclo Diversificado.

CAPÍTULO 5: PROPUESTA VISUAL

5.1. Encuadres

- Plano americano de Rienverlin en el colegio.
- Plano americano de Rienverlin en su casa.
- Plano medio de Rienverlin y Kamila en su cuarto.
- Plano medio de la Sra. Cecilia en su casa.
- Plano medio de la Sra. Cecilia con Kamila en su casa.
- Plano general de la casa de Rienverlin.
- Plano medio de Cecilia, Rienverlin y Kamila en su sala.
- Plano Americano de Rienverlin con sus amigas y Kamila en el salón de clases.
- Plano medio de las amigas de Rienverlin cuidando a Kamila.
- Plano medio de Rienverlin amamantando a Kamila con el uniforme del colegio.
- Plano americano de Rienverlin con Kamila recibiendo clases.
- Plano general de Rienverlin en su aula de clases.
- Plano general del Andy Aparicio.
- Plano general del cuarto de Rienverlin.
- Primer plano de la Sra. Cecilia.
- Primer plano de Rienverlin.
- Primer plano de Kamila.
- Plano medio de Rienverlin estudiando con Kamila.
- Plano detalle de la casa de Rienverlin.

5.2. Iluminación

Para este proyecto se empleará luz natural en todas las tomas. Para interiores se hará uso de las ventanas y puertas disponibles.

5.3. Color

Las fotografías tomadas para el ensayo serán en color. En las localizaciones hay una paleta de colores que va desde los verdes claros y azules, a los colores rojos y salmón. Estos colores no pueden ser desaprovechados ya que son propios del lugar y transmiten emociones que apoyarán la historia, por lo que son claves en el resultado del proyecto.

5.4. Formato

Digital, tamaño de las copias: 8x10 pulgadas.

CAPÍTULO 6: EJECUCIÓN DEL PLAN

6.1. Contactos y Permisos

- Carta de aceptación de Fe y Alegría (Ver anexos)
- Zurely Nuñez (Directora del colegio Andy Aparicio) Telf: 0416-6335078
- Colegio Andy Aparicio Telf: 0212-4435513
- Cecilia Colmenares (madre de Rienverlin) Telf: 0414-2387698
- Rienverlin Zambrano Telf: 0414-1197580
- Sr. Ricardo (Transporte) Tlf: 04241737236
- José Manuel Ávila (Proyección a la Comunidad) Tlf: 04126180241
- Carlos Eduardo Ramírez K. (Tutor) Tlf: 04126132949

Antes de la toma de las fotografías los permisos fueron acordados de manera informal con Cecilia, la madre de Rienverlin.

6.2. Localizaciones

6.2.1. Andy Aparicio

- a. Patio central: espacio abierto de grandes proporciones. Lugar destinado a la recreación, eventos cívicos y deportivos. Luz natural.

- b. Edificio de aulas: posee dos pisos. En él se encuentran todas las aulas, oficinas y la biblioteca.
- c. Pasillos: bien iluminados. Algunos están enrejados.
- d. Aulas comunes: son espaciosas. Todas poseen ventanas, sin embargo son oscuras.
- e. Aulas de preescolar: son un poco más pequeñas que las demás, pero se encuentran mejor iluminadas.
- f. Patio deportivo: posee una cancha con techo de doble altura, la cual está separada del resto del patio por una reja. Hay también una pequeña cantina, baños y un campo de fútbol. El muro que delimita la propiedad del colegio en este patio es bajo y no posee rejas. Al fondo hay una pequeña área destinada para estacionamiento.
- g. Salón 9º B: salón donde Rienverlin recibe sus clases. Es oscuro, tiene paredes verdes y un pizarrón pintado en la pared donde escriben con tiza. La mayoría del tiempo los pupitres están desordenados. El escritorio del profesor se encuentra frente a la puerta. Las entradas de luz natural son la puerta y una ventana del tamaño de la pared de fondo.

6.2.2. La casa de Rienverlin

- a. Casa: pequeña, de bloques, oscura. Está ubicada a una cuadra del colegio. Es la primera de una pequeña vereda. Tiene dos entradas,

una que da a un estacionamiento y otra, la principal. La casa es de color rosado. Las puertas de los cuartos son sábanas.

- b. Cuarto de Rienverlin, Cecilia y Kamila: cuarto con una pequeña ventana que le da poca iluminación al espacio. Paredes de color salmón, con dos camas y una cuna, peluches guindados en las paredes y la ropa amontonada en los espacios entre la cama y la pared que la circunda. Normalmente el espacio esta desordenado.
- c. Sala: tiene una ventana de tamaño mediano que ilumina el espacio, está junto a la cocina. Tiene dos sofás, un reproductor y en una de las esquinas almacenan objetos como el coche, entre otros.

6.3. Recursos Técnicos y Humanos

- a. Cámara Canon 20D
- b. Cámara Nikon D100
- c. Lente Canon 18-55mm
- d. Lente Nikon 35-135mm
- e. Dos trípodes
- f. Computadora Macbook 13"

g. Software PhotoShop CS3

h. Transporte desde Proyección a la Comunidad hasta el Colegio y casa de Rienverlin

i. Grabador de voz

6.4. *Análisis de Costos*

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	PRECIO / UNIDAD	Total
Cámara CANON 20D	1	1290	1290
Computadora Macbook 13"	1	2623	2623
Software Photoshop CS3	1	2150	2150
Copias para Mesa de Trabajo	87	2,7	235
Álbum Fotográfico	1	135	135
Copias Definitivas	31	7	217

Total: 6.650,00 BsF.

CAPÍTULO 7: SELECCIÓN Y RESULTADOS

7.1. Proceso de Selección

Este Trabajo de Grado comenzó con un tema general que abarcaba las actividades del Colegio Andy Aparicio. Mientras se realizaban estas fotografías, conocimos a la Sra. Cecilia y a Rienverlin y se decidió limitar el objetivo de esta investigación a estos personajes.

A partir de ese momento se tomaron, entre ambas cámaras, 1163 fotografías. De éstas se hizo la primera selección, de las que se obtuvieron 125 fotografías.

De la última muestra se hizo otra etapa de selección donde se escogieron 87 fotografías en función de la calidad de la toma con respecto a: composición, encuadre, color, tema y ejecución.

Las 87 fotografías se llevaron a impresión. Las copias se realizaron en tamaño 4x6 pulgadas con la finalidad de poder trabajar en la selección final y en el montaje, utilizando lo que se llamó “Mesa Trabajo”.

La “Mesa de Trabajo” consiste en sacar copias en tamaño estándar de la última muestra y colocarlas en un escritorio de trabajo. De esta forma, se pueden visualizar con mayor facilidad y ordenarlas a mano, para así

planificar y debatir sobre el montaje y la selección definitiva de las fotos que conformarán el ensayo.

Tuvimos dos sesiones de “Mesa de Trabajo” para determinar las fotos definitivas y montaje en el que se ordenaron en el álbum. En ambas ocasiones solicitamos la opinión de personas al azar, para así obtener retroalimentación acerca del mensaje y corroborar si coincidía con lo que queríamos transmitir.

Para este Ensayo Fotográfico, luego de las anteriores etapas de selección, resultaron 28 fotografías que consideramos son las que tienen la mejor ejecución técnica, abarcan el tema tanto contextual como directamente y explican el tema de este trabajo.

7.2: El Montaje

En la “Mesa de Trabajo” discutimos sobre cómo íbamos a ordenar las fotos de tal forma que el mensaje y la historia llegaran por sí mismas.

Sin embargo, determinamos que este ensayo fotográfico ameritaba de citas que acompañaran la secuencia, ya que éstas le otorgan más riqueza al mensaje y nos aseguran de que los nexos entre los personajes queden claros, las personalidades de cada individuo resalten y logren contextualizar al espectador en la realidad de los protagonistas. Por esta razón decidimos entrevistar y grabar a Cecilia, Rienverlin y sus amigas (ver anexo 2).

Llegamos al acuerdo de que teníamos que presentar al personaje principal, Rienverlin, en su contexto escolar antes de presentar su contexto familiar. De esta forma damos mayor impacto y resaltamos las siguientes fotografías.

Comenzamos entonces con una fotografía que es un plano general del salón donde ella no es el punto de atención, con la finalidad de presentar su contexto, amigos, etc.

La segunda y tercera imágenes son planos medios donde ella se convierte en el foco principal, con la intención de presentarla a ella como individuo: alumna del Ciclo Medio Básico de un colegio de Fe y Alegría.

La siguiente es plano general de su casa. Tanto en esta fotografía, como en la N° 9, no empleamos citas porque no lo creímos necesario. Sentimos que las imágenes hablan sí mismas y agregar una cita sería redundante.

Pasamos luego un plano medio de ella en uniforme dentro de su cuarto. Nuestra intención fue mostrar su realidad y ubicar el segundo lugar donde se desarrolla la historia.

Seguimos presentando al personaje de tal forma de enlazarla correctamente con las fotografías N° 6 y N° 7. La primera de las cuales es un primer plano de Kamila. En este caso particular, no quisimos hacer uso de las citas puesto que sentimos le reduciría impacto a la próxima imagen, que es un plano medio de Rienverlin y Kamila, quedando explícito el nexo entre ellas como madre e hija.

Más adelante, optamos por presentar por primera vez a la Sra. Cecilia, madre de Rienverlin, con un plano medio junto a Kamila. Ella está viendo hacia la ventana. Esta fotografía nos dice de su visión al futuro y de su abnegada entrega a su hija y nieta.

Una vez mostrados los tres personajes principales, las siguientes imágenes las ubican de nuevo en el colegio y explican su dinámica diaria entre las actividades académicas y la solidaridad de sus amigas. En varias fotografías se muestra la preocupación de la Sra. Cecilia por el rendimiento académico de su hija y su apoyo cuidando a Kamila mientras Rienverlin estudia.

Decidimos colocar un evento que creemos es el punto clímax de nuestro Trabajo, los momentos en los que Rienverlin presenta un examen de reparación de física y logra pasar al primer año del Ciclo Diversificado. Mostramos la alegría y cariño de las amigas y el orgullo de Cecilia. Estas fotos son el desarrollo de esta historia, el punto álgido que estuvimos esperando durante toda la investigación y consideramos representan el significado medular de la frase “Fe y Alegría”.

Por último, colocamos de nuevo a Rienverlin, Kamila y Cecilia en su casa con sus amigas. Quisimos enseñar al espectador cómo, a pesar de las circunstancias, esta familia lucha por seguir adelante. Así como también será exitoso el camino que les falta por recorrer, siempre y cuando ellas cuenten con el apoyo de las personas que las rodean y del colegio Andy Aparicio.

En todo momento quisimos realzar el esfuerzo que están haciendo Cecilia y Rienverlin para poder desarrollarse como personas, y sobretodo por el futuro de Kamila. Sin embargo, conversamos arduamente sobre cuáles fotografías

podían mostrar el mensaje sin necesidad de caer en amarillismos, y sobretodo no provocar malos entendidos en los espectadores.

Como fotógrafas, nos resultó difícil encontrarnos con una situación tan ajena a nuestra propia realidad y procuramos ponernos en sus pies. Muchas veces nos preocupamos y quedamos desconcertadas acerca de cómo estas personas sobreviven con tan pocos recursos.

Conseguimos también que la labor del Colegio Andy Aparicio y de Fe y Alegría han inculcado valores fundamentales a Rienverlin, e inclusive a Cecilia.

La razón del montaje de este ensayo fotográfico fue la inspiración que nos dieron todos estos elementos, que no solamente nos instruyeron como Comunicadoras Sociales, sino también como personas.

7.3. Las Fotografías



1. “Mis amigas siempre me han apoyado y ayudado con las cosas del colegio”



2. “Rienverlin no es muy diferente a los demás”



3. “Me moriría si no logro pasar a cuarto año”



4.



5. “Mi vida cambió 180 grados de repente”



6.



7. “Después de que di a luz mis compañeros venían y me traían los cuadernos”



8. “Mi embarazo fui yo sola. Rienverlin es mi sacrificio. Y como ella quedó embarazada, para mí es como verme a mí misma. Pero ella no tiene que pasar por lo que pasé yo; ella me tiene a mí contra viento y marea”



9



10. “Hasta que yo no sea una profesional y mi hija se sienta orgullosa de mí,
no voy a dejar de estudiar”



11. “Muchos padres no tienen la suerte de conocer de todos sus hijos todos sus nietos, y yo tengo esa suerte”



12. “¿Por qué Camila con C? ¿Común? No. Kamila con K. Fuera de lo común”



13. “Yo pensaba que no me iban a tratar como una compañera de clases, sino como una mujer... Pero yo no me siento como una mujer, me siento como la misma de antes, sólo que Kamila me ha hecho crecer en la responsabilidad”



14. “Yo quiero que Kamila piense bien lo que vaya a hacer, que no le vaya a pasar lo que me pasó a mí. Yo voy a ayudarla todo lo que pueda, pero al final todo está en ella”



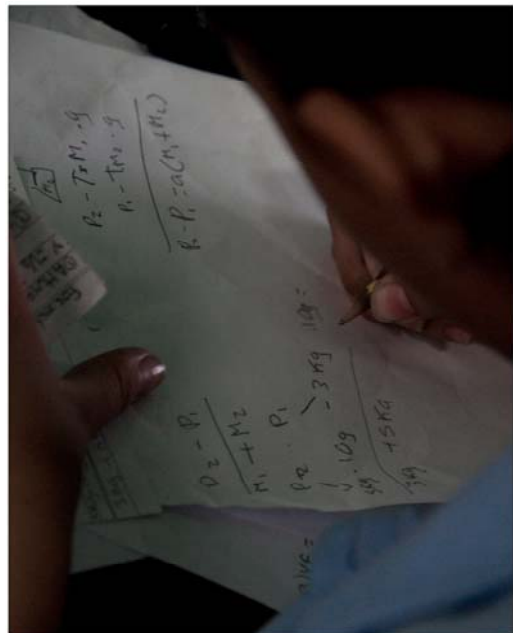
15. "Toda persona comete errores, y como no somos perfectos tenemos derecho a una segunda oportunidad. Y como toda madre, ella no puede arrepentirse de tener a su hija"



16. "Antes me gustaba estar más en el colegio que aquí, ahora a penas suena el timbre salgo corriendo para acá. Si se me quedó algo, se me quedó"



17. “Lo que diferencia a Rienverlin de las demás es que tiene a su mamá que la está apoyando y mucho. Su mamá está siempre detrás de ella”



18. “Ella es un caso particular, porque aquí en el liceo todas las que salen embarazadas se van por pena o por miedo. Pero ella no. Ella es una persona que quiere dar lo mejor de sí para su hija”



19. “Hasta que Dios me dé vida yo lucho para que ella se supere. Ella y
Kamila”



20. “Lo importante es que las muchachas terminen su bachillerato. Muchas lo intentan y no logran su meta, pero lo ideal es terminar lo que se empieza”



21. Rienverlin pasó a cuarto año



22. "Gracias a mi mamá estoy estudiando"



23. “Mis amigas y yo somos como un viejito con su bastón”



24. “Mi mamá es mi mayor apoyo. Me ha enseñado que tengo que tratar de madurar como madre y no como niña, que ahora tengo que pensar en mi hija, en lo que ella pueda tener y lo que ella pueda hacer gracias a mi amor”



25. “Yo quiero que a mi hija le digan que su mamá luchó por estudiar, y aunque yo no llegue a la universidad, quiero que le digan cosas buenas de mí y no que yo no estudié porque no quise”



26. “Aunque Rienverlin perdió el primer lapso, su mamá siempre nos pide que la motivemos a que ella siga estudiando y que la ayudemos con las tareas”



27. "Kamila es todo para nosotras"



28. "Quiero que ella tenga una buena imagen de mí"

CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

8.1. Sobre la Investigación

En primer lugar, consideramos que el proceso de investigación debe ser profundo, metódico y de un tiempo considerable para llegar a un tema específico. En el caso de este Trabajo de Grado, desde el mes de noviembre de 2008 comenzamos a hacer fotografías partiendo de un tema tan general como “La labor del Colegio Andy Aparicio”. Con este objetivo en mente, hicimos visitas regulares y tomas de todas las actividades de la institución.

En uno de los eventos del colegio conocimos a Cecilia y a Rienverlin. Decidimos que estos sujetos eran ideales para desarrollar un tema más específico dentro del tema general de la labor del Andy Aparicio. Gracias a un trabajo de campo consistente pudimos conocer al sujeto específico y delimitar nuestro objetivo general. Por esta razón, podemos concluir que en una investigación documental es necesario un arduo trabajo de campo que ayude al fotógrafo a conocer el espacio y sus habitantes; hacer relaciones y contactos dentro de la comunidad a fotografiar y, por último, seleccionar una historia con potencial para elaborar un ensayo fotográfico.

En segundo lugar, afirmamos que los trabajos de investigación tienen que ser flexibles a cambios en el concepto. Los ajustes de los objetivos son producto de la investigación y evolución del proyecto.

Conforme se ahonde en el tema y se haga un trabajo de campo extensivo, se recolecta información que únicamente se consigue en el lugar de estudio y que será determinante a la hora de limitar el espacio, tiempo y objetos a fotografiar.

En tercer lugar, fue de gran importancia el tiempo de interacción con Rienverlin y su familia. En nuestro caso necesitamos de aproximadamente mes y medio de visitas para que los sujetos fotografiados fuesen retratados con mayor naturalidad. Aunque varias poses fueron acordadas, la naturalidad del producto final se debió a que nos empezaron a considerar como parte del entorno. Es decir, mientras más tiempo pasábamos en la casa y en el colegio de Rienverlin, nos convertimos en parte de su espacio y el acto fotográfico se convirtió en una cotidianidad; las cámaras eran desapercibidas. Igualmente notamos que las personas fueron más sinceras con sus opiniones y formas de ser.

Concluimos por lo tanto que, al momento de realizar una investigación documental de esta naturaleza, el tiempo es un factor determinante para poder lograr un buen producto. Los sujetos se comportarán de forma más natural conforme se acostumbren y se sientan en confianza con las personas detrás del lente. Creemos que es necesario que el fotógrafo se involucre con las personas que fotografía para que entienda mejor el entorno y su realidad. Así será capaz de retratar mejor lo que observa.

También comprobamos que, de hacer lo anterior, es inevitable que surja una conexión emocional entre el fotógrafo y los fotografiados, ante lo cual se debe estar preparado para manejar la situación profesional y éticamente.

Recomendamos:

- Estar abierto a cambiar el sujeto a estudiar.
- Evitar ser invasivo.
- Tratar de ser respetuoso y conciente de la realidad del fotografiado.
- Investigar acerca de la situación de seguridad de las localizaciones.

8.2. Al Fotografiar

Es importante analizar desde el principio el tipo de fotografía que se realizará, y así seleccionar un lente apropiado para la situación. De trabajar en pareja, creemos pertinente que se empleen dos lentes de distinto alcance, ya que esto resultará en un mayor número de posibilidades de planos y distancia con el sujeto.

Al momento de la selección, esta situación enriqueció nuestra propuesta visual, puesto que obtuvimos un rango amplio de planos a escoger, facilitando la selección por la variedad. Asimismo, nos percatamos de que esta diferencia influenció directamente en la relación entre el fotógrafo y el fotografiado, ya que suponía una distancia de la acción inherente al tipo de

lente. Sin embargo, en este caso estuvimos forzadas a trabajar en lugares poco iluminados, y la utilización del teleobjetivo nos llevó a forzar la sensibilidad sobre ISO 600, por lo que tuvimos problemas estéticos y de ruido al momento de la edición.

En cuanto a los aspectos técnicos, es necesario saber desde un principio qué formato se trabajará para el producto final. En nuestro caso, el formato de salida de ambas cámaras es de 8x12 pulgadas. Sin embargo, al hacer la diagramación del producto final nos vimos forzadas a reencuadrar a 8x10 pulgadas, lo que comprometió la composición original de las imágenes. Por esta razón tuvimos que recurrir al software de edición PhotoShop CS3, y así reencuadrar manteniendo la calidad de la imagen.

De trabajar en pareja se debe definir una dinámica de trabajo de campo en la que se determinen las funciones de cada uno. En nuestro caso, dado que nos encontrábamos en un lugar inseguro, acordamos que mientras una tomaba fotos, la otra se encargaba de la vigilancia. Esta forma de trabajo también funcionó al momento de relacionarnos con los sujetos, puesto que una hacía las labores de producción, mientras la otra aprovechaba la oportunidad para fotografiar.

De trabajar en formato digital recomendamos:

- Siempre fotografiar a color y, después de hacer la selección, definir si las fotografías se mantendrán en color o si se pasarán a blanco y negro.

- Siempre fotografiar en formato RAW. Editar en PSD (archivo de PhotoShop), guardar en TIFF y, finalmente, JPEG para imprimir.
- Saber desde el principio si el resultado final se quiere en 8x10 u 8x12 pulgadas.
- Tener siempre a mano el manual de la cámara.
- Trabajar siempre con el mismo balance a blancos.
- De ser la cámara semiprofesional, intentar no superar el ISO 600 de sensibilidad, ya que aparecerá ruido que dificultará la edición y, en mayor instancia, la estética de la foto.
- Al momento de la impresión, asegurarse de que el tamaño de la foto tiene un mínimo de 300 dpi. Así como también hacer corrección de color en una pantalla calibrada especialmente para fotografía.

8.3. Sobre el Montaje

Para la selección de fotografías a utilizar en el montaje recomendamos:

- En primer lugar, implementar un sistema de codificación en el almacenamiento de las imágenes. Esto facilitará la ubicación de una fotografía en específico dentro del material bruto. En nuestro caso el sistema se basaba en la autoría de la imagen y en la fecha en que fue tomada. Es decir, mantuvimos el número original que la cámara le asigna automáticamente a la foto, pero antepusimos la letra inicial de la persona que la tomó, seguida de la fecha de la toma (Ej.: A.28.08.09_DSC_164).

- Después de la primera selección del material bruto, sacar copias pequeñas (4x6 pulgadas) para trabajar en una “Mesa de Trabajo”. De tal forma se delibera con mayor precisión cuáles fotografías son más representativas de la investigación y qué posición deben tener dentro del ensayo.

- Consultar a terceros en el momento de la selección final para corroborar que el mensaje que se quiere transmitir esté claro.

- Al momento de plantear el montaje, es necesario ponerse en el lugar del espectador para seleccionar las fotografías sólo por el contenido que ellas mismas expresan, sin asumir que el otro conoce la historia.

Como producto de la investigación documental tomamos la decisión de grabar entrevistas a los sujetos. Del material resultante seleccionamos los extractos más afines con las fotografías utilizadas para el montaje, los cuales se convirtieron luego en las citas al pie de las imágenes. Por esta razón

recomendamos que se documenten testimonios, ya que al momento de elaborar el producto final pueden emplearse como un recurso adicional.

En cuanto a las citas, concluimos que su utilización es pertinente. Sin embargo, su selección debe ser muy cuidadosa, ya que las imágenes deben funcionar independientemente. En el caso de emplear este recurso, es importante recordar que las palabras no deben repetir lo que la fotografía dice por sí misma.

Por último, a pesar de que el requisito establecido por el Comité de Trabajo de Grado es que se deben entregar mínimo 40 fotografías, nuestro ensayo resultó en 28. Concluimos, entonces, que cada ensayo es particular en su forma de articularse, por lo que creemos que este requisito no debe imponerse ante el mensaje que los autores quieran enviar.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

Amar, P. (2005). *El Fotoperiodismo*. Editorial La Marca, Buenos Aires.

Barthes, R. (2006). *La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Belpaire, C. (1999). *Dejaste Atrás lo Lejano*. Editorial Fundación Neumann. Caracas, Venezuela.

Berger, J. y Mohr, J. (1982) *Otra Manera de Contar*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Boulton, M. (1990). *Anotaciones Sobre La Fotografía Venezolana Contemporánea*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Brändli, B. (1990). *“Así con las manos...”*. Editorial Fundación Neumann. Caracas, Venezuela.

Coyne, P. (1991). *Photography Anual 1991*. Editorial Communication Arts. California, Estados Unidos.

De la Mota, I (1998). *Diccionario de Comunicación Audiovisual*. Editorial Trillas. México.

Desiato, M (1998). *La configuración del sujeto en el mundo de la imagen audiovisual*. Ediciones Fundación Polar-UCAB. Caracas, Venezuela.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación. Barcelona, España.

Eco, Umberto (1989) *El Péndulo de Foucault*. Editorial Lumen.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Ediciones Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Freund, G. (2001). *La fotografía como documento social*. (9 ed.) Barcelona, España.

Fundación Museo de Bellas Artes (1992). *Testimonios del fuego. Retrospectiva de Robert Capa, 1932-1954*. Ediciones Gustavo Gili S.A. Caracas, Venezuela.

Green, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Hill, P. y Cooper, T. (2003). *Diálogo con la fotografía*. Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Horst, P. (1991). *Sixty years of photography*. Editorial. Universe. Nueva York, Estados Unidos.

Jeffrey, I. (2000). *The Photo Book*. Phaidon Press Limited. Londres, Reino Unido.

Jordan, O. (1991.). *Dime como vives*. Editorial Arte. Caracas, Venezuela.

McNamara, D (2003) *Adobe PhotoShop. Every Tool Explained*. Future Publishing. Nueva York, Estados Unidos.

Mißelbeck, R. (2001). *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia*. Colonia: Taschen. Colonia, Alemania.

Reasoner, H. (1977). *The best of photojournalism 2*. Editorial Newsweek. Seattle, Estados Unidos.

Ribalta, J. (2004). *Efecto Real. Debates Posmodernos*. Barcelona: Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Sigala, J. (1997). *Sigala. Fotografía 1964-1992*. Editorial Arte. Barquisimeto, Venezuela.

Sontag, S. (1996). *Sobre la Fotografía*. Editorial Edhasa. Barcelona, España.

Tagg, J. (2005)(comp.). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Tausk, P. (1978). *Historia de la Fotografía en el Siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Fuentes Electrónicas

Fe y Alegría. *Quiénes somos*, consultada el 15/02/2009. www.feyalegria.org

Stimson, B. (2004). *The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*. Tate Papers. Consultada el 31/08/2009. www.tate.org.uk

Tesis de Grado

Burgaña, A. (2006). *La mujer detrás del fogón: ensayo fotográfico*. Tesis de Grado. Universidad Católica Andrés Bello.

García, S. y Gallamini, D. (2005). *Apóyame: ensayo fotográfico de personas con síndrome de down*. Tesis de Grado. Universidad Católica Andrés Bello.

García, M (2008) *Lo fotográfico. Por una interpretación de los desplazamientos*. Tesis de Grado. Universidad de Chile.

González, G. (2004). *Ensayo fotográfico: labores de la mujer en Los Nevados*. Tesis de Grado. Universidad Católica Andrés Bello.

Salazar, C (2008) *Ensayo fotográfico del circo Atayde Hermanos "Damas y Caballeros"*. Tesis de Grado. Universidad Católica Andrés Bello.

Sánchez, S. (2007). *Parque Social Manuel Aguirre, de la mano con la comunidad: ensayo fotográfico*. Tesis de Grado. Universidad Católica Andrés Bello.

Fuentes no publicadas

Fuentes Vivas

Castellote, A. (2008). *Idiomas y Dialectos*. Seminario dictado en la Organización Nelson Garrido. Caracas, Venezuela.

ANEXOS

Anexo 1

The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher

Blake Stimson

Bernd and Hilla Becher first began their still-ongoing project of systematically photographing industrial structures – water towers, blast furnaces, gas tanks, mine heads, grain elevators and the like – in the late 1950s.¹ The seemingly objective and scientific character of their project was in part a polemical return to the 'straight' aesthetics and social themes of the 1920s and 1930s in response to the gooey and sentimental subjectivist photographic aesthetics that arose in the early post-war period. This latter position was epitomised in Germany by the entrepreneurial, beauty-in-the-eye-of-the-beholder humanism of Otto Steinert's *subjektive fotografie* – "'Subjective photography",' wrote Steinert in his founding manifesto, 'means humanised, individualised photography' – and globally by the one-world humanism of *The Family of Man*.² While many photographers followed Robert Frank's critical rejoinder and depicted the seamier, chauvinistic underbelly of the syrupy universalisms advocated for by Steichen and Steinert, the Bechers simply rejected it and returned to an older, pre-war paradigm (fig.1).



fig.1

Bernd Becher and Hilla Becher

Pitheads 1974

Tate. Purchased 1974

© Bernd & Hilla Becher

[View in Tate Collection](#)

That they were responding critically does not mean, however, that the Bechers were not working at the same crossroads between man and machine that had differently concerned Steichen, Steinert, Frank and many others at the time. 'The idea,' they said once, 'is to make families of objects,' or, on another occasion, 'to create families of motifs' – objects or motifs, that is, they continued, 'that become humanised and destroy one another, as in Nature where the older is devoured by the³ newer.' Their brute oedipal definition of the family form aside, this is not so different from the relations established between Steichen's motifs – lovers, childbirth, mothers and children, children playing, disturbed children, fathers and sons, etc., etc. – nor, for that matter, is it all that different from the narrative relations established by Frank shooting from the hip as he did fleeing from one roadside encounter to another, from one flag or jukebox or political rally or civic parade to another and another and another.

Like these predecessors, the Bechers have been concerned from the beginning more with what Kevin Lynch called 'a pattern of sequential experiences,' that is with a process that connects one image or one encounter or one object to the next and the next and the next ('as in Nature,' they say), rather than using photography to exercise the analytical powers of isolation, definition and classification or even detailed description and understanding.⁴ As much as we might want them to be, the photographs 'are not illustrations,' notes one observer flatly, but instead render their subject 'by means of the network of photographs;' when the images are viewed together they provide, he continued, 'an anatomy lesson,' that is an account of the relations between constituent parts.⁵ Or, putting this idea of network or system or series or sequence in more historical terms, a more critical observer wrote of their project: 'The Bechers are interested in the character implicit in a façade, just the way Sander was in the character implicit in a face,' but then adds, indicating the crossroads we have already begun to consider here, 'I cannot help regarding these pictures as macabre monuments to human self-distortion in the name of social reason – all-too-human structures that are ridiculously social.'⁶ It is only in viewing these structures in the serial form given by the Bechers that both the 'all-too-human' character, or the particularity of each, and the 'ridiculously social' conformity to their archival schema is revealed. Working objectivity against subjectivity, one comportment against the other and then back again, the Bechers have found the motor for their epic in an elastic liminal bearing that continually bounds between sides, between a cool, quasi-disembodied objectivity and a hot subjective comportment that speaks of its own history and desire in its bearing toward the world.

That said, their project did draw its original vitality from two prewar influences, and both would seem to locate their ambition elsewhere – that is, strictly on the side of what was once called the New Objectivity with nothing in common

with the postwar subjectivist enterprises of Steichen or Steinert or Frank. The first of these prewar influences was the systematic, pseudo-scientific studies of Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, and, particularly, August Sander whose life-project making sociological portraits of Germans from all classes and occupations provided the methodological and affective structure for the Bechers' own typological procedure and a logical alternative to the affective load given alternately in the sentimental identification and scornful disidentification adopted by their humanist predecessors. The second major influence, the source for the distinctive subject matter they chose to apply Sander's system to, was the industrial iconography popular with many photographers and artists in the 1920s and 1930s. They might have had in mind one of the many well-known photographs by Renger-Patzsch, such as his *Intersecting Braces of a Truss Bridge* from 1928, for example, but it could have just as well been photography by Charles Sheeler or Margaret Bourke-White or László Moholy-Nagy or many, many others equally and less well known.

Just to recall a key influence from a history that is well known to any student of the Bechers, scientific method, industrial subject matter and the mechanical advantage of photography – to varying degrees among their Machine Age forebears from around the industrialised world and across the political spectrum – all drew on and supported a challenge to the perceived anachronism of aestheticism and subjectivism and promised a new place and new importance for artists in the modern world. That ambition was developed in many places – for example by Aleksandr Rodchenko in 1928 when he wrote: 'Art has no place in modern life. It will continue to exist as long as there is a mania for the romantic and so long as there are people who love beautiful lies and deceptions . Every modern cultured man must make war against art as against opium.' The antidote to such decadent self-deception and weak-willed addiction, he concluded in a rather overwrought directive, was as

simple as it was modern: 'Photograph and be photographed!' ⁷ Not all members of the once-labelled 'engineer generation' were as antipathetic to the older ideals as Rodchenko (Renger-Patzsch, for one, sought something more like reconciliation between modern life and art and set himself against such modernist polemics particularly as they were developed in Germany by Moholy-Nagy) but all did share in the claim for photography's machine-age advantage, responsibility and entitlement.⁸ All agreed that representation needed to be mechanical if it was to be modern, all agreed that art needed to be somehow sober, objective, *sachlich*, at a remove from any simple expressiveness unto itself and at a remove from any claim that the art object might be a bearer of value in and of itself.

More broadly still, of course, this tension between art as an autonomous and self-contained value, on the one hand, and modern life, on the other, has regularly given definition and distinction to the social role played by photography throughout its history. From the beginning, photography was not only a passive product or sign or symptom of modernity but also worked actively as an engine of modernisation. Beginning already with its official, state-sponsored birth in 1839 both civic duty and marketplace opportunity alike were pinned to its capacity for bringing vision as an ideal and visual representation as a material resource into the workaday world of the masses, for bringing visual imagination up to speed with the ever-accelerating, ever-expanding industrial revolution and thereby modernizing the archaic, pseudo-religious, would-be aristocratic presumption of art in its new role as herald of the private life of the bourgeois subject.

This mantle trumpeted by the Machine Age photographers and regularly assumed by photography generally is carried forward in the Bechers' work, albeit complexly. While their career has been almost exclusively a function of the international art market and art publishing industry and the German art education system, their photographic studies regularly have been

characterised as 'industrial archaeology' or 'a contribution to the social history of industrial work' and are routinely assumed to support such extra-artistic ambitions and accomplishments. These assumptions are misleading, however: their photographs offer little social-historical or archaeological interpretation and they do not detail the particulars of design, operation and social function that might be useful for such areas of study.⁹ They are completely upfront about this: 'Things which can be interesting for technical historians, certain machines for example, are not visually interesting for us.'¹⁰ Indeed, they often go to great lengths to ensure the absence of the sort of detail that would be of interest to technical historians or social historians or historians of any sort really: 'We want to offer the audience a point of view, or rather a grammar, to understand and compare the different structures,' they have said, 'Through photography, we try to arrange these shapes and render them comparable. To do so, the objects must be isolated from their context and freed from all association.'¹¹ When they have tried collaborating with historians, for example, it hasn't worked out at all: 'They wanted to write a text, and garnish their text with our photos,' complained Bernd about their experimentation with such a role in the late 1960s. 'They couldn't imagine that photographs could stand on their own. They wanted to give it a scientific basis,' objected Hilla. 'It was quite dreadful,' continued Bernd. 'It was a bad experience,' Hilla agreed, 'Working with them, we felt for the first time that we weren't free.'¹²

They do employ a method, like much historical or archaeological analysis, that is strict in its consistency and pure in its sense of purpose but that purpose avoids 'context' and 'association' by design and thus has little to offer understanding in the manner traditionally given by such extra-artistic, analytically-minded aims that are the province of historians and archaeologists. Their more properly artistic characterisations of the structures they photograph – 'anonymous sculptures,' as they termed it in 1969, for

example, and 'basic forms' or 'Grundformen,' in 1999 – suggest a more useful understanding of their project by drawing us away from the simpler, more transparent notion of representation assumed in such archaeological and social historical characterisations and throwing us into the murkier waters of the aesthetic.



Fig.2

Andreas Gursky

Centre Georges Pompidou 1995

Tate. Presented by Herzog and de Meuron, architects of Tate Modern 2000

© DACS, 2002

[View in Tate Collection](#)

The Bechers have emerged as a leading influence in postwar art history, not only for their own work and its interweaving with other artistic developments such as Minimalism and Conceptual Art, but also, particularly in the last decade, for the extension of their project by a string of extraordinarily successful students. (see fig.2) ¹³ Indeed, the 'point of view' or 'grammar' developed by the Bechers has gained a significant measure of dominance within contemporary art practice. My effort here will be to read that 'grammar' as embodied expression, as a form of 'comportment' or bearing toward the

world, and as such as a sign or symptom of a social relation. The distinctive orientation and determination of that photographic body language or photographic comportment, which in the Becher scholarship is sometimes said to be found midway 'between distance and proximity,' has taken on imposing proportions in the epic continuity of their own work and in the stilled grandeur seemingly discovered anew by their students again and again and again in settings ranging from the properly grand all the way down the food chain of discrimination to the properly banal. Indeed, comporting oneself to see the world in this way – to see it grandly without caring about that grandeur – may be said to be their legacy. 'Mr. Struth operates from a chilly peak, where the air is thin,' writes one critic about the best known of the Becher students. 'Standing before the photographs of museums and churches and mobs of tourists, we can become absorbed by the chaos of culture, sacred places made profane. In the forest, we acquiesce to the spiritual pleasure of solitude. We turn inward, breathing slowly.'¹⁴

Considering the strong debt of this comportment to various artistic developments of the 1920s and 1930s, its powerfully disciplined elaboration as a form by the Bechers themselves in the 1950s and 1960s and its artworld success in the work of their students in 1980s and 1990s, I shall be asking how it has been able to, 'at a stroke,' in the words of one philosopher of comportment, 'incorporate the past into the present and weld that present to a future.'¹⁵ Such an inquiry, it can be said, is the task of the historian generally, or perhaps it should be – that is, 'not to moralizse about remembering and forgetting' – this is Anson Rabinbach writing about the question of postwar Germans coming to terms with their recent history in order to consider historical method more broadly – 'but to identify the ways that certain metaphoric pasts can be cathected to contemporary events.'¹⁶ The Bechers have taken up a particular past and rearticulated it with a new and different force in the present; they have, as Rabinbach puts it, cathected a politically

and morally charged myth of the past to contemporary events. Framing the problem more narrowly around photography, we can ask how the Bechers have conveyed its Enlightenment promise of rigor and transparency and progress, its grand bid to 'make war against art as against opium,' as Rodchenko put it, into the present. One answer to this question that we need to consider in order to get at the characteristic bearing in their work and the legacy of that bearing in the work of their students is whether the Enlightenment promise long assumed to be the distinctive charter of photography has been inverted or returned to its homeland category of art, that is, to the same category it had originally taken as its adversary or other.

In order to flesh out the details of this bearing or comportment I shall be working between three separate attitudes that each can be said to be driving the Becher project: *commitment* or faithfulness to a project or position, first of all, *delight* or simple pleasure taken in the world, secondly, and then, third, *enlightenment* or the appeal to a universal human standard such as reason. Each of these attitudes or perspectives is given its own section in what follows but the goal in the end will be to bring all three together into a common understanding of the conviction or pleasure or truth that endows their work with its forceful and compelling sense of purpose.

Commitment

The most obvious feature of the Bechers' project is its disciplined commitment to a singular vision – a commitment that has been consistent over nearly half a century's duration, consistent across many different countries and regions, and consistent from each to the next of many thousands of photographs. As one critic has put it, the pattern of 'rhythms and repetitions' established

between the individual pictures (and, we might add, between individual series as well) is 'very much the idea of the work'.¹⁷ Such, the artists have admitted, is their goal – 'to produce a more or less perfect chain of different forms and shapes' – and, indeed, something like this 'perfect chain' or pattern of serial rhythms and repetitions is the initial impression given to the beholder when facing a Becher installation or book for the first time or when moving from one to the next of any of their twelve books – from *Water Towers* to *Framework Houses* to *Gas Tanks* to *Industrial Landscapes*, for example – or in and between any of the numerable exhibition catalogues.¹⁸

Their system is based on a rigorous set of procedural rules: a standardised format and ratio of figure to ground, a uniformly level, full-frontal view, near-identical flat lighting conditions or the approximation of such conditions in the photographic processing, a consistent lack of human presence, a consistent use of the restricted chromatic spectrum offered by black and white photography rather than the broad range given by colour, precise uniformity in print quality, sizing, framing and presentation, and a shared function for all the structures photographed for a given series. There is another obvious rule too, although one their project might be said to systematically ignore – their industrial history is exclusively and resolutely a history of the west. We need make only the most rudimentary comparisons to see that theirs is a project about modernisation not globalisation and so does not detail, or even allude to, the geopolitical ambitions and conflicts that drive the process.¹⁹ (fig.3) They do not, for example, group the images by geographic or historical categories, which would bring a more detailed historical consciousness to bear on the material at hand, nor do they depict or, generally, otherwise consider the workers and others involved with the structures they represent, nor, even, do they arrange the pictures in a manner that would chronicle the development of their project. The term they generally use to describe their method is 'typological' and they freely state that it has 'much to do with the

19th century,' that is, they say, with 'the encyclopaedic approach' used, for example, in botany or zoology or, we might add, psychology and criminology.²⁰ Indeed, we might say more broadly, their system is based precisely on the principle of the archive – its 'dry compartmentalisation', as Allan Sekula has put it – that so concerned Michel Foucault.

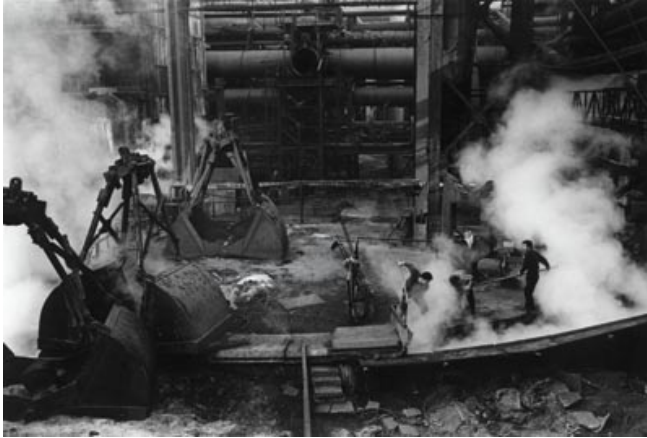


Fig.3

Hai Zhou

Beijing China, 1997

This photograph shows an outlet for flushing waste materials from an iron-smelting furnace at the Capital Steel factory, Beijing. Three workers, migrants from rural areas, are retrieving waste iron using a magnet on the end of a bamboo pole. None is employed as a full-time member of staff at this factory.

While an individual Becher photograph seen on its own without attribution could be mistaken easily as the sort of transparent illustration used in trade journals or annual reports, for example, or in books on the history or design of industrial architecture, the same photograph seen in its intended setting alongside tens or hundreds of nearly identical others could not support any similar instrumental goal. While it is true that it is 'only through their participation in a system of presentation, under the model of the archive, that the single images gain a significance which is larger than their particular

instances,' as one observer puts it, the kind of significance given by this systematisation is different.²¹ Unlike similar approaches used in botany or zoology, for example, the cumulative effect of the typological method as it is applied in the Bechers' life-project does not provide greater knowledge of the processes or history of their subject. Instead, the use of rhythm and repetition endows the buildings they photograph with the 'anonymity' or abstract form they seek rather than with scientific specificity (by divorcing meaning from original purpose and everyday social function) and, in turn, allows us to read them ahistorically and extra-socially and appreciate them as autonomous aesthetic objects or 'sculpture.'

This distinctive method of cultivating aesthetic response is consistent with the 1920s and 1930s project of aesthetic appropriation of scientific or systemic method, but it is also different. Perhaps the most significant measure of difference between the Bechers and their forebears is artistic ambition. I am going to briefly review the well-known aims circulating through much of the prewar work to establish a backdrop for my discussion of how the Bechers have helped to both uphold and transform that heritage.

At those moments when it was most full of itself, the 'New Vision' (as it was called in the pre-eminent artistic slogan of the day) was to render intelligible and help propagate a new social order based on mass production, mass politics and mass media. This mission offered artists a sense of social significance that the profession had not enjoyed since its days in the court. Suddenly, as one memoirist has recounted in a conventional piece of critical wisdom from the period, 'the artist was deprived not of his social acceptance but of his isolation. This social isolation had been a by-product of the Industrial Revolution, as typical and pernicious as slums, mechanisation and unemployment. . . Montmartre, Schwabing, Bloomsbury, and Greenwich Village were expressions as typical of nineteenth-century mentality as Wall Street, Lloyds of London, La Bourse, and Das kaiserliche Berlin.'²² At its

grandest, artists of the industrializing world in the 1920s and 1930s believed that by taking up photography as a medium, industry as a theme, and science as a method they were abandoning the bohemian ghettos and would, once again, occupy positions at the centre of social life by working as designers and propagandists for the emerging political class.

What gave artists renewed confidence and ambition was a new understanding of patronage that had been made possible by the revolutions of the 1910s. Instead of decorating the private mansions of individual bankers or businessmen, artists were hired by revolutionary governments in Russia and Mexico and patronised by communist parties in much of the rest of the industrialised world to make art that spoke about and addressed itself to the working masses. This vision took root in the 1920s with artists fancying themselves as Taylorist engineers or planners and was gradually retooled by the 1930s for duties on the other side of the labour/management divide as artists came to see themselves in the figure of the industrial worker. This new sense of significance and anticipation of an emerging audience and market quickly impressed itself upon most of the developing movements of the period regardless of whether the political conditions existed to actually support such ambition. At the heart of this transformed self-consciousness was the assumption that the world was being remade through mass production and mass politics and artists, as the engineers and labourers of visual form, were to be key players developing the mass culture that would drive both fronts of modernisation.

A rich sense of this anticipated social role was given in a series of statements by the Russian-born, Berlin-trained, New York-based, Precisionist-turned-Social Realist Louis Lozowick on the changing status of the artist in the Soviet Union. 'To say that art has been encouraged in the Soviet Union is to make a true but tame statement about the actual situation,' he reported in 1936 to his peers at the First American Artists' Congress in New York. 'Of course art has

been encouraged,' he continued. 'Artists are considered part of the vast army of workers, physical and mental and as such an indispensable factor in the socialist reconstruction of the country. Full members in trade unions, the artists carry insurance against sickness, accident and unemployment. They are consulted on every issue that vitally affects the country. When we read, for example, of such vast projects as the ten year plan for the complete rebuilding of Moscow, the most gigantic scheme of city planning in history, we are not surprised to find artists actively cooperating.'²³

Still today the Bechers' work (and its legacy in the art of their successful students) makes reference to this phantasm from the prewar past. Unlike their artist-cum-engineer-cum-worker predecessors, however, the Bechers' sensibility relies on melancholy rather than innovation or allegiance to make its point: tied to the loss of an idealised past, their work gains its emotional power, its expressive force as art, from the extent to which it conveys that sense of loss to the beholder. Their photographs present us with a transformed image of the avant-garde ambitions of the 1920s and 1930s: in their view, the great industrial structures that served as monuments to the 'gigantic schemes' of collective life, monuments to technological, social and political modernisation, have aged and are now empty of all but memory of the ambition they once housed. Likewise, their postwar rehashing of the 'New Vision' is now drained of all but memory of the heroic affect that went along with artists' sense of their own 'indispensable' contribution. They have stated their position outright: 'We don't agree with the depiction of buildings in the 20s and 1930s. Things were seen either from above or below which tended to monumentalise the object. This was exploited in terms of a socialistic view – a fresh view of the world, a new man, a new beginning.'²⁴

This postwar critique of the New Vision and related artistic ambitions of the prewar past is generally consistent across an entire generation of artists and intellectuals whose historically distinct form of criticality continues to serve as

a foundation for the range of critical perspectives available to us today. We do not have to go far for such testimony – witness, for example, Michel Foucault in one of his most-cited essays: we 'know from experience,' he writes, 'that the claim to escape from the system of contemporary reality so as to produce the overall programs of another society, of another way of thinking, another culture, another vision of the world, has led only to the return of the most dangerous traditions . . . to the programs for a new man that the worst political systems have repeated throughout the twentieth century.'²⁵ The Bechers, like many of their contemporaries, have made an obsession of this disagreement with the past. By returning to those views again and again and again for nearly half a century with even greater sobriety, even greater assiduousness, even greater industry than the *Neue Sachlichkeit* that inspired them, by shooting the grand icons of the Machine Age 'straight-on' so they do not, they have claimed, 'hide or exaggerate or depict anything in an untrue fashion,' by committing themselves to an ethic of representation free of bogus political elevation or degradation, they realise one leg of their generation's postmodern affect.²⁶ In so doing, the Bechers' commitment sits wedged between a passionate, trance-like fascination with the great progressive democratic ambitions of modernism and an equally ardent renunciation.

Such is the Bechers' burden, their ethic: a dogmatic commitment to a form of representation that is somehow free of ideology, free of a 'socialistic view' or the view of any other doctrine or ism. But commitment is really only one part of what is given by their strong sense of order, by the 'rhythms and repetitions' that form their project and so now we turn to the second part, that is, to the evident delight taken by their work in the play of form.

Delight

The promise of the aesthetic as a realm of experience separate from the instrumental thinking of daily life has served many different purposes over the years since it was first elaborated by the Enlightenment philosophers. It has given rise, for example, to the ideal of 'publicness' – in German, *Öffentlichkeit* – or a public sphere of proto-political discourse independent of undue influence from church, state and, later, the marketplace. 'It provided the training ground for critical public reflection' is how Habermas once described it; art and the experience it provided were 'claimed as a serviceable topic of discussion through which a [newly] publicly-oriented subjectivity communicated with itself' rather than achieving its political being only 'in the service of a patron.'²⁷ So too, the aesthetic has long given rise to the contrary ideal of a bohemian preserve where a delicately cultivated aristocratic balance of taste and tastelessness, convention and transgression, suffers the brute indifference and smug naiveté of its bourgeois audience.

The Bechers' transformation of the iconography and methodology of social ambition from the 1920s and 1930s into 'anonymous sculptures' relies just as much as their forebears on this counterpoint between aesthetic and instrumental world views, but they do so oppositely. Theirs is no war against the opiate of the elite, as Rodchenko had advocated. They have made themselves and their audience into connoisseurs of an industrial past providing us all with opportunity for unexpected visual delectation, with opportunity to delight in the play of fine distinctions and subtle variations

between the appearances of many different structures that all perform the same instrumental function.²⁸ They offer their audience the opportunity, as one viewer has testified, for example, to delight in 'differences in composition, rhythm and formal solutions where an ordinarily distracted eye would see only indifference and standardisation.' 'I love Bernd and Hilla Becher's work,' he says, 'this is genuinely great art, the kind that has no need to have its name protected by being placed in a museum, because it already belongs to our collective memory.'²⁹ Collectively, in other words, their work constitutes a masterpiece. In the words of another viewer, the Bechers' work is said to allow us 'to regard a single line of rivets as equally significant a marking as a full-blown mannerist conceit.'³⁰ In so doing, they revitalise the claims of taste and tastelessness by exercising those claims on the turf of instrumental reason, that is, by making art out of industry.

One interpretation of their contribution, one that has deep roots in modernist critical theory, might argue that such connoisseurship represents nothing more than the aestheticisation of politics, nothing more than the transformation of a publicly oriented sensibility into a rarefied product aimed at an elite market that ambivalently and obsessively draws succor from an earlier, more political moment for its legitimation. 'Their work is a fraud,' a certain school of critic might once have alleged, 'a mere *neo-avantgarde*.' Andreas Huyssen, for example, has made a broader statement that might be torn from its original circumstance and retrofitted to this concern, particularly if we grant the Bechers nothing more than their disaffected pastiche of the past: 'The obsessive attempts to give utopia a bad name,' he writes, 'remain fundamentally ideological and locked in a discursive battle with residual and emerging utopian thinking in the here and now.'³¹ Another, more openhanded interpretation, however, might see that same act of aestheticisation as in its own way liberating, as both cathartic and invigorating, as an attempt to serve equally two pressing and contradictory concerns: to both remember and let go

of a failed political program and failed attempt to upgrade artists' social status in the name of the possibility for other, more viable investments. As such, the unexpected finery afforded by the Bechers, the part of their work that declares itself to be art in the most conventional decorative or ornamental sense, the systemic delight in the play of form, might well be valued (even, perhaps, by that group one critic has labelled 'the last partisans of the avant-garde') as something more than mere decadence or self-indulgence or anti-utopianism: that is, as a refuge from political cynicism for an age in which such refuge is often unavailable.³²

This question about the place of the aesthetic in the Bechers' work can also be phrased in more general terms: how is it that we move beyond the critical negation of failed political attachments from the past? How can old commitments – the old 'socialistic views,' for example – be rendered sympathetic beyond their inadequacy, heroic beyond their failing, forward looking beyond their obsolescence, cherished beyond not being believed?³³ The issue here thus is one of political memory, of a 'talking cure' for false consciousness, of how the political past is negotiated within our sense of the present and how that settlement inhabits the realm of the aesthetic. In light of such a question, the Bechers' mastery of their craft and the obsessiveness of their fascination – their tight, standardised formal rigor and their fixed commitment to a gruelling, life-long study – might be prized precisely for the way the aesthetic appeal of its form can serve to dislodge an earlier political ideal from its place under the weight of protracted repression and anxiety in the present in order to be re-seated in a position of simpler, less-freighted distinction in the past. The distinguishing beauty of their work, thus, would not be found in the way it shares our period's still-vital critical distance from the old utopianisms, the old 'programs for a new man' and the like – at least not on its own – but instead in its seemingly indefatigable preservationist impulse, in its attempt to hold on to and find delight in the great beleaguered promise

of the modernist past over and above the critique of that past that is still vital in the present.

It is the fantasy life of this work, its capacity to take delight in an opening in the past that leads forward into the future, then, that might be said to have sustained it and driven its rhythm and repetition onwards, maintaining its commitment to producing nearly the same picture over and over and over again for almost half a century. Bernd Becher was clear about his fascination in a 1969 interview: 'These things are so full of fantasy there is absolutely no sense in trying to paint them; I realised that no artist could have made them better,' he said, 'This is purely economic architecture. They throw it up, they use it, they misuse it, they throw it away.'³⁴ A term the artists return to periodically is 'nomadic architecture:' the structures are 'not like the pyramids,' they have said, they are not 'for eternity.'³⁵ Their vision is of an architecture free of the burden of culture, free of the burden of identity: 'An Italian gasometer does not look Italian and a Chinese blast furnace does not look Chinese,' they have said, and it is this form of looking that is so appealing; it is this form of looking that delights.³⁶

The strongest reference for identity-thinking for anyone growing up in Germany during the war, of course, would be the construction of Germanness and its others and this was formative for the Bechers: 'the industrial world is completely divorced from' such identity thinking, from Nazism, Bernd has said, 'It has absolutely nothing to do with ideology. It corresponds more to the pragmatic English way of thinking.' As the artists note, their nineteenth-century approach itself, like the structures they photograph, is drawn from 'the soul of industrial thought.' Method and subject matter, form and content, serve as reciprocal homologous support for each other: just as with industry, so photography in their hands is assumed to be 'by its very nature free of ideology.'³⁷ This sense of freedom, this delight in the industrial as an

alternative to ideology, is the engine sustaining their distinctive photographic comportment.

All the end-of-ideology claims that developed in the 1950s like the Bechers' were born of similar assumptions. Each arose with a theory of ideology based on the principle of identity – as in Nazi ideology, for example, or Communist ideology – and any cultural development that weakened or diluted identity was understood to do so as well to the ideology that sustained that identity. As Raymond Aron put it the same year the Bechers embarked on their project, for example, ideology was supposed to draw its authority from 'the longing for a purpose, for communion with the people, for something controlled by an idea or a will.'³⁸ This identity-thesis was embraced across a wide political spectrum from Aron leftward and in many respects it continues to form our own moment now. But it is important for our purposes to recall how this model of ideology was different from that first developed by Marx, which, after all, was the model that subtended the ambitions of the engineer generation and that, in principle, was returned to in the postwar critical rejoinder of the Bechers.

What the modernists of the 1920s and 1930s had wanted was a kind of materialist foothold that would sustain the progressive development of identity – in social planning, in the machine, in their productivism itself – and that could hold its own against the vagaries of taste in a world increasingly dominated by consumerism. Such consumerism was a big part of the modernity of artists like Rodchenko, Moholy, Renger-Patzsch and others, of course, but as a group they had no aspiration for an anti-aesthetic per se (as would later be the case with Pop Art and other developments in the 1960s, for example), no aspiration to abandon the claims of science, no aspiration for negation that rested on its own laurels. In the Marxian schema that they had inherited, the very moment that ideology in its identity-based sense is said to be negated is itself the turning point into ideology proper or the moment

when, as the Communist Manifesto put it famously, 'all that is solid melts into air, all that is holy is profaned' and identity is given over to process, social relations are given over to relations between things and politics is given over to economics: 'All fixed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify.'³⁹

This type of ideology is given not by propagandists and ideologists – in an important sense there can be no such thing as a capitalist Goebbels – but is given instead always already right in the technology. 'Modern Industry never views or treats the existing form of production process as the definitive one,' Marx wrote. That is, it can never be established as doctrine. As such, he continued, it is 'revolutionary' and opposed to all earlier modes of production: 'By means of machinery, chemical processes and other methods, it is continually transforming not only in the technical basis of production, but also the functions of the worker and the social combinations of the labor process.. [It] incessantly throws masses of capital and of workers from one branch of production to another.'⁴⁰ This movement is the 'nomadic' quality of modern industry that the Bechers rely on to make their point – it is this, they say, that is 'like nature' – and their ambitious project speaks equally to Marx's account of industry as progressive social change as it does to his account of it as bearer of false consciousness, alienation and exploitation.⁴¹

The Bechers work this boundary between promise and threat differently, however: their project provides a systematic manner of viewing the world that wagers its own system of value, and thereby its distinctive form of autonomy, against its architectural subject: where the architecture promises pure instrumentality, they provide a purity of aesthetic form. As such, while their work makes its own claim to be free of ideology, its own claim to being apolitical, it does so differently than does the industry they photograph. Their method as artists is to pit one modern form against another, to pit the

nomadism of aesthetic delight against the nomadism of industry, to pit the (idealistic, German) soul of aesthetic experience against the (pragmatic, English) 'soul of industrial thought.' In so doing they have produced a full-blown nineteenth-century archive exactly in the manner that Foucault would describe. It is an archive not of bodies but of machines, however, not of the formal, physiognomic variations of deviance but of industriousness, not of those discarded by modernity but of that modernity has shed of itself.⁴² The delight offered by their art – in its machinic rhythms and repetitions, in the play of form across the registers of its objectivity and systematicity – is therefore realised only *against* the revolutionary promise of the modern industry it depicts. It is a view of industrial history as if it were nature, as if it were an organic process unto itself, as if it were a slide show or a picture book flipping from one image to the next and the next and the next. The structures 'come and go almost like nature,' they have said, 'This was interesting for us.'⁴³

Enlightenment

Art and industry, thus, stand opposed in the Bechers' work in a manner different from, even contrary to, their Machine-Age forebears: put schematically, their project is one of aestheticizing industry rather than industrialising art. This, it might be said, is the other leg of postmodernism in their work, the way in which it engages in the play of signification with diminished concern for its attachment to some properly material reality. This is also the way in which it plays with and transforms the *Neue Sachlichkeit* legacy of documentary photography with its 'socialistic view,' its core critical materialist mandate of author-as-producer reportage.

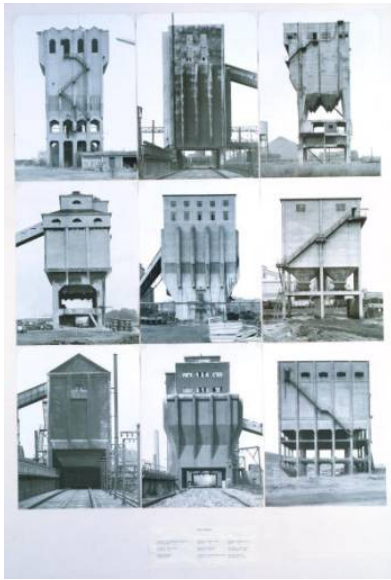


Fig.4

Bernd Becher and Hilla Becher

Coal Bunkers 1974

Tate. Purchased 1974

© Bernd & Hilla Becher

[View in Tate Collection](#)

But this turn away from modernism's politicised vision of industry is in no way the whole story. Art and industry also rely on a common foundation in the Bechers' work, and it is this that can be said to be its continued embrace of modernism, its faith in the power of representation to reveal and comprehend the hidden material conditions of the world it addresses, its faith in the project of Enlightenment. Even though the Bechers' work distances itself from most of the affective attachments of the engineer-cum-worker ideal of their forebears, it does share with that ideal (in a manner that is fully modern) faith in the more abstract aim of *system*. (fig.4) Their work cares little for the mimicking of the consumer world and the consumer's vision that emerged as a program side-by-side with theirs in the various pre-Pop and Pop movements of the 1950s and early 1960s. In this way they are very different

from their contemporary Gerhard Richter, for example, with whom they are often compared (fig.5). Like Richter, theirs is a cool vision, detached from maudlin sentiments of all kinds, political or otherwise, but, unlike Richter, that detachment is not founded on irony and the pleasure taken in their project is not the consumer's pleasure of expenditure without return, of process without aim. Indeed, it might be said, if there is one thing the Becher project is more than anything else, one thing that distinguishes it from the core critical motif of their pop-culturalist contemporaries, it is the apparent earnestness with which it embraces systematicity, the way in which it holds onto modernism's seriousness of purpose and concentration of aim even as it abandons the purpose or aim itself.



Fig.5

Gerhard Richter

Elizabeth 1966

Tate. Purchased 1988

© Gerhard Richter

[View in Tate Collection](#)

What then has this residual modernist ideal of systematicity meant for the Bechers and their audiences, and what might it mean for us now? What, in the end, is the value of their archive? What is the value of their old-fashioned artist-cum-engineer modernism? Certainly it has taken on the form and weight of the ethical principle of commitment, as argued above. Certainly, too, it has provided occasion for aesthetic experience or delight. But these standards on their own are abstract forms and empty of historical content, empty of any claim for why such an ethic or such an aesthetic might appeal or serve its constituency and its time. The historical promise of systemic form had been clear enough for their machine-age forebears: it was to carry the new vision, the society planned by artists; it was to be scientific management raised to the level of social engineering through its visual forms. Its promise, in short, was that it would produce, as the Bechers have said disapprovingly, 'a socialistic view – a fresh view of the world, a new man, a new beginning.'

From our latter-day perspective, it is important to remember that this critique is really a product of the generation of the Bechers and Foucault and did not emerge immediately after the war but instead only arose in the 1950s. In the earlier postwar period the old prewar project for a new man was actually revitalised and given a new mission, if only for a moment. Against the fluctuating political passions aroused by the emerging anti-communist bunker culture of the late 1940s and early 1950s, many public intellectuals came to approach the question of political subjectivity with a renewed sense of urgency and purpose. Much discussed statements such as 'Modern Man is Obsolete' by *Saturday Review* editor Norman Cousins and 'The Real Problem is in the Hearts of Men' by leading world government advocate Albert Einstein set the tone in the United States and paralleled the more immediately pressing self-scrutiny in Germany institutionalised in the re-education program and developed in a more philosophical manner by intellectuals such as Karl Jaspers: 'Brainwork is not all this requires,' Jaspers wrote in his

lecture 'The Question of German Guilt': 'The intellect must put the heart to work, arouse it to an inner activity which in turn carries the brainwork.'⁴⁴ 'Our poisoned hearts must be cured', is how Camus put it; we must 'remake our political mentality.'⁴⁵

Photographers once again assumed a special role for this reconstruction, this production of a new, new vision and new, new man. Such was the mission adopted programmatically by Edward Steichen for *The Family of Man*, for example, and it was the mandate assumed by Otto Steinert for his *Subjektive Fotografie*: 'As the most widely-spread vehicle of expression up to the present day,' he wrote, 'photography is called upon to mould the visual consciousness of our age. And as the pictorial technique most generally comprehensible and most easily accessible to lay hands on, it is particularly fitted to promote the mutual understanding of the nations.'⁴⁶ Like Steichen's aim to illustrate common human experience in an iconography of joy and suffering, loss and gain, etc., so Steinert sought a discursive means to represent human commonality by invoking a subjectivised experience of vision, even when industry was the subject at hand.

In a significant sense the search for a 'visual consciousness of our age' promoted by Steichen and Steinert, like the heart-work called for by Cousins, Einstein, Jaspers, and Camus was similar to that of the war consciousness that it promised to move beyond, at least structurally. In both cases – in the wartime German *Volk*, for example, and in the postwar *Family of Man* – the primary ideological goal was to produce a powerful and passionate sense of belonging, to produce the affective experience of nation. The structure of the social bond, in both cases, thus, was based on the principle of identity or passionate attachment to a shared sense of self, even if the later attachment was to be built around shared guilt. It was a social form generated through ideological means of the first, identity-driven variety discussed above rather than by the second, Marxian account. The structural correspondence of

wartime and postwar approaches to political subjectivity was an insight not lost on the Bechers' generation and one that motivated their rejection of the one-world, hearts-of-men model.

There are, of course, other possible levers for generating a 'visual consciousness of our age' than that of the passionate attachments of one-world nationalism, like that of Steichen, or the passionate indulgences of a sentimental one-world subjectivism, like that of Otto Steinert. On the idealistic end of the spectrum, for example, there is the old philosopher's dream of collectively generated enlightenment or communicative reason developed through the search for shared interest and the principle of common human reason. More soberly, perhaps, and far closer to our own experience now, there is the capitalist's dreamworld of individual interest, or a fluid collective economy of individual wagers, risks, investments, losses and gains brought into commerce through the market-logic of exchange. As discussed above, however, the Bechers' own practice and the model of sociality it promises is not vested in either of these systems. Neither collectivist nor individualist, they work the principle of systematicity with equal passion, equal commitment and delight, to their own alternative 'rhythms and repetitions,' that is, to their own distinctive aesthetic ends.

Through this differential setting of form against content, aesthetic against instrumental aims, the Bechers deploy the original Enlightenment promise of the aesthetic, one lost on any simple account of the delight given in their work that would see it as unexpected beauty without philosophy, as delight without reason. That promise, in Kant's formula, is the development of 'the faculty for judging an object. *without any interest*.'⁴⁷ Judgment, in the Bechers' work, assumes the abstract form of a concept which allows for aesthetic response to take place in a manner similar to cognition but through which, as Kant says, 'no thing is actually cognized.'⁴⁸ The experience of their work is thus realised as satisfaction (or dissatisfaction) in the object without any specific

individual aim or instrumental purpose being satisfied (or frustrated), without any notion of individual interest or collective will. The experience produced, the delight that conveys satisfaction, thus, is generalised and endowed with the presumption of universality or, in Kant's terms, 'common sense.'⁴⁹

It is this experience of universality that the Bechers' project courts and posits as its systemic aim; it is this experience that serves as an alternative 'visual consciousness of our age' different from either the collective passions of political identification or the individual interests of the consumer. The key to their system, to the particular form of social value they produce, lies in the fact that the objects they photograph are 'anonymous.' The Bechers present modern industry in a manner that disavows its social, political and economic value to the beholder and, in so doing, makes it available anew via an alternative category – aesthetic value or value '*without any interest*.' This is a particular form of delight, philosophically distinct from other sorts of visual pleasure, and it conjures up a particular form of commitment, one that carries with it both the promise and the burden of social consequence. By creating the circumstances for such experience using aging industrial structures still resonant with the memory of all their great modern ambitions, the Bechers create a powerful sense of that disavowal of instrumental value, that purposiveness without purpose, as Kant named it, as *loss*, as the experience of *no interest* where interest was once housed, of *no passion* where passion once resided. In so doing they give us a fully elaborated neo-Kantian judgment made melancholy, a fully developed archive structured around an absent ideal, and the great promise of Enlightenment is again recovered in all of its original glory but now on the foundation of its own lost materialist soul. As such there is no question that they have successfully incorporated "the past into the present and weld[ed] that present to a future," and have done so, "at a stroke," as Merleau-Ponty put it, that is, in and through their bearing toward the world, through their standpoint between distance and proximity,

their gaze that looks neither up nor down but instead "straight-on" so it does not "hide or exaggerate or depict anything in an untrue fashion." The final question – the one that only we can evaluate – concerns the ongoing vitality of this comportment now, the ongoing meaningfulness of the past it carries forward into our future.

Notes

1. For an account of the early development of their project, see Virginia Ann Heckert, 'A Photographic Archive of Industrial Architecture: The Work of Bernd and Hilla Becher', M.A. thesis, University of California, Santa Barbara, May 1987, pp.9–12.
2. Steinert, *subjective fotografie*, 1952; quoted in Manfred Schmalriede, "'subjektive fotografie" and its relation to the twenties,' in *Subjektive Fotografie: Images of the 50s*, exhibition catalogue, Museum Folkwang, Essen 1984, p.22.
3. Bernd Becher in conversation with Jean-Francois Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth, in *Another Objectivity: June 10–July 17 1988*, Institute of Contemporary Arts, London 1988, p.57. Bernd and Hilla Becher quoted in an exhibition statement for 'Distance And Proximity (Germany), Bernd & Hilla Becher / Andreas Gursky / Candida Hofer / Axel Hutte / Simone Nieweg / Thomas Ruff / Jorg Sasse / Tomas Struth / Petra Wunderlich', http://www.photosynkyria.gr/98/ex/ex48_en.html.
4. Beyond, at least, their minimalist typological schemata of water towers, mineheads etc.
5. R.H. Fuchs, 'Bernd and Hilla Becher,' in *Bernd und Hilla Becher*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1981, n. p.

6. Donald Kuspit, review, *Artforum*, vol. 28, April 1990, p.170.
7. Alexander Rodchenko, 'Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot', in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, Metropolitan Museum of Art, New York 1989, p.241.
8. Werner Graeff, 'Es kommt der neue Ingenier,' G 1, 1923, n.p.
9. Asked why their work exists in an art context rather than being made available in public archives for research purposes, they responded, 'We did offer it to the government but they weren't interested. The work is about visual considerations, therefore it was only natural to show it in art galleries.' See Angela Grauerholz and Anne Ramsden, 'Photographing Industrial Architecture: An Interview with Hilla and Bernd Becher,' *Parachute* 22, 1981, p.18.
10. Bernd Becher in *Another Objectivity*, p.61.
11. Liliane Touraine, 'Bernd and Hilla Becher: The Function doesn't make the Form,' *Artefactum*, April/May 1989, p.9.
12. Bernd and Hilla Becher interviewed in Ulf Erdmann Ziegler, 'The Bechers' Industrial Lexicon,' *Art in America*, June 2002, p.98.
13. E.g., Thomas Ruff, Thomas Struth, and Andreas Gursky, now sometimes collectively known as 'Struffsky'.
14. Michael Kimmelman, 'Where Truth Dare Not Meet Your Gaze,' *The New York Times*, 7 February 2003.
15. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, New York 1962, p.392.

16. Anson Rabinbach, 'Response to Karen Brecht, 'In the Aftermath of Nazi Germany: Alexander Mitscherlich and Psychoanalysis – Legend and Legacy', *American Imago*, 52,.3, 1995, pp.322–3.

17. Robert A Sobieszek, 'Two Books of Ultra-Topography,' *Image*, 14, 1971, p.12.

18. Bernd and Hilla Becher, 'Anonymous Sculpture,' *Art and Artists*, 5, 1970, p.56.

19. Here is how they dealt with this issue in an interview: Q: 'If you got a tip-off now about a certain industry in Korea, would you get in a plane and go photograph there?' B: 'Its not a case of photographing everything in the world, but of proving that there is a form of architecture that consist in essence of apparatus, that has nothing to do with design, and nothing to do with architecture either.' H: 'The question can also be answered by restricting oneself – if one must restrict oneself – primarily to the early industrialised countries, so that the whole historical span can be seen. Certain things are found in England, because that goes back the furthest, and in Belgium, France and Germany, up to a certain point even Italy.' B: 'And the USA.' H: 'Of course, there especially one finds things that are highly interesting – for example, the grain elevators. You can't do without them. But you don't necessarily have to have grain elevators in Korea.' (Bernd and Hilla Becher interviewed in Ulf Erdmann Ziegler, 'The Bechers' Industrial Lexicon,' *Art in America*, June 2002, p.140.)

20. Erdmann, 'Industrial Lexicon,' p.97.

21. Gregorio Magnani, 'Ordering Procedures: Photography in Recent German Art', *Arts Magazine*, volume 64, March 1990, pp.81–2.

22. Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, second edition, Cambridge, Massachusetts and London, 1969 [1950], p.2..
23. Louis Lozowick, 'Status of the Artist in the U.S.S.R.', *Artists against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, New Brunswick 1986, pp.162–3.
24. Grauerholz, 'Photographing Industrial Architecture,' p.18.
25. Michel Foucault, 'What is Enlightenment?', in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, New York 1984, p 46.
26. Grauerholz, 'Photographing Industrial Architecture', p.18.
27. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Massachusetts 1989, pp.29, 33–4, translation modified.
28. For an extended analysis using this character of the Bechers' work to argue for the redemption of 'the name of art' in the wake of the anti-aestheticism and politicisation of functionalism, see Thierry de Duve, *Basic Forms*, New York 1999.
29. de Duve, *Basic Forms*, pp.15, 9.
30. Luc Sante, *The New Republic*, 213:1, 3 July 1995, p.29.
31. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, p.86.
32. Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge, Massachusetts 1996, p.455.

33. Among other attempts to take up this enterprise, see Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven 2002
34. 'Beauty in the Awful', *Time*, 5 September 1969, p.69.
35. Glenn Zorpette, 'Dynamic Duos: How Artist Teams Work', *Art News*, Summer 1994, p.166.
36. Lynda Morris, *Bernd and Hilla Becher*, Arts Council of Great Britain, London 1974, n.p.
37. Ziegler, 'Industrial Lexicon', p.143.
38. Raymond Aron, *The Opium of the Intellectuals*, New York 1957, p.46.
39. Karl Marx and Frederick Engels, *The Communist Manifesto*, London 1998, p.38.
40. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, volume 1, New York 1992, p.617.
41. *Another Objectivity*, pp 60–61
42. As with modern industry, we know best from Foucault that modern thought has realised its social power by being similarly nomadic. Earlier, pre-modern modes were essentially conservative while modern 'systems of dispersion' or *discourses* and the epistemological architecture they produce – *archives* – are inherently revolutionary by being based on 'neither a configuration, nor a form' (that is, on neither structural nor mimetic representation of the object of study), but instead on a process or 'a group of rules that are immanent in a practice' (*Archaeology of Knowledge*, 37, 46). Foucault's three introductory examples of this modern form of knowledge-as-

system were sexuality, 'penalty,' and art (41). The Becher archive is just such a discourse in its 'densest and most complex,' self-instituting form ('History, Discourse, Discontinuity', 241). That is, it is what Foucault called an 'art with its own normativity', a procedure of discursive organisation that develops its own autonomous standards of valorisation separate from the objects it organises and maintains its value as a group of rules immanent in a practice rather than as a configuration or form (Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, New York 1976, p.41).

43. Hilla Becher in *Another Objectivity*, p.57.

44. Karl Jaspers, *The Question of German Guilt*, New York 1947, p.16.

45. Albert Camus, 'Defense of Intelligence', *Resistance Rebellion and Death*, New York 1961, p.61.

46. Otto Steinert, *Subjektive Fotografie; ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn 1952, p.5.

47. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, New York 2000, p.96.

48. *Critique of the Power of Judgment*, p.57.

49. Ibid., pp.122–3.

Acknowledgements

This article is a version of a paper given at the symposium *Photography and the Limits of the Document* in June 2003, a collaboration between Tate Modern and the Pavis Centre for Social and Cultural Research at the Open University. The symposium marked the opening of the exhibition *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph*.

Blake Stimson teaches for the Art History Program at the University of California, Davis.

Tate Papers Spring 2004 © Blake Stimson

Anexo 2

Entrevista a la Sra. Cecilia

KA: ¿Cómo cree que se diferencia el colegio Andy Aparicio con respecto a los demás colegios en el tema del embarazo escolar?

C: Bueno ¿qué te puedo decir?... yo que conozco al Arturo Celestino Álvarez, soy ex alumna del Carlos Delfino, las cosas han cambiado mucho, las cosas no pueden ser igual siempre. Por lo menos yo tengo una conocida que la hija le salió embarazada a los 15 años y la mamá que fue, fue retirarla en vez de primero asesorarse. Porque ahorita la niña está luchando y esa me manda mensajes y mensajes de que la ayude y como ella vio que mi hija está estudiando y le está echando pierna para superarse, dice ay yo quiero estudiar ahí, ahí si me dan chance. Yo le dije a la mamá, yo te pongo en contacto con las coordinadoras del Ministerio de la Mujer para que te ayuden a recuperar tu cupo ahí en el Carlos Delfino, así hayas perdido el año, no importa, todavía puedes, tú tienes 16.

Mi hija tiene que luchar porque ya tiene 17 y ya es más difícil mantenerse, aunque puede pero tiene que esforzarse más de lo que está haciendo ahorita. En el Arturo Celestino Álvarez he visto cantidad de niñas embarazadas con uniforme, a principio me pareció... bueno lo importante no es que queden embarazadas sino que terminen, que terminen su bachillerato, muchas lo hacen porque ellas quieren imponerse pero no logran su meta. Pero la idea es terminar lo que se empieza, ¿verdad?. En el Carlos

Delfino no te sé decir, antes eran puras señoritas, y de este año en adelante será mixto. De otro colegio no te sé decir...

KA: ¿Qué ha significado Kamila en su vida?

C: Kamila ha sido para mí un cambio total y radical. Primero, no es que yo quiera a mis hijos uno más que otro sino que en el caso de mi hija, como quien dice, fue un intento de reconciliación con su papá que no se dio y mi embarazo fue ella sola, yo sola, con mis vecinos que me ayudaban, que si me sentía mal y eso éramos yo y ella, y mis hijos. O sea, no tuvo ningún contacto con su papá ni con mi familia porque yo siempre he guapeado sola, ¿me entiendes? Y una vez que ella nace y me pasa esto con ella, yo siempre la he sentido a ella como más desamparada, en el sentido de que ella se vestía era de chivitas de sus primas, yo muy pocas y contadas veces estrenaba. Bueno ella estrenaba porque sus chivas para ella eran un estreno, cada vez que a ella le regalaban ropa ella se estrenaba, muy poco. Ahorita ella ya después de grande, de señorita y yo trabajando, yo la ayudo y le compro cositas que si su ropa interior su cosa... Rienverlin es mi sacrificio.

Y de que ella haya salido embarazada y que hayamos luchado para que ella haya superado eso, ya no era como ella sino como verme yo misma que la levanté a ella sola. Entonces yo dije que ella no tiene que pasar por lo que pasé yo. Ella me tiene a mí contra viento y marea. Yo sé que me hijo que vive aquí, se pone como celoso “que todo Rienverlin, que todo Kamila” son celos de hermano y yo los entiendo pero él tiene que entender que ella es hembra y que ella necesita de mi y que yo no le doy a dar la espalda, jamás ni nunca. Hasta que Dios me de vida yo lucho para que ella se supere y ella es con Kamila. Ella es como decirle “Gracias” a Dios porque de mis cuatro

hijos a todos les conozco mis nietos. Muchos padres no tienen la suerte de conocer de todos sus hijos, todos sus nietos y yo tengo esa suerte. Y no le pido a Dios de conocerle un hijo a ella –a Kamila- porque eso ya es como pedirle mucho con demasiado, pero me conformo con sacarla a ella de la concha y que echen para adelante las dos.

KA: ¿Por qué Kamila con K?

C: Porque yo siempre he sido como que... me gusta rayas fuera de lo común. Riquelix, que es mi hijo mayor, es una combinación entre San Enrique y San Félix. Enyi es porque cuando yo la tuve a ella me recordó que estaba muy pegadita una canción que se llamaba Ángeles en el Cielo y yo aprendí a hablar inglés traduciendo las canciones del inglés al castellano y a ella le gustaba mucho esa canción de Real Angel y así es como se llama mi hija mayor, Enyi.

Hever es por un famoso obstetra que me atendió de maravilla que estaba aquí en Venezuela que se llamaba Eber, que es sin H y B alta, Yo entonces se lo puse con H y V pequeña. Rienverlin es una combinación entre Riquelix, Enyi y Hever. Y Kamila, ¿por qué Camila con C? Común. No. Kamila con K. Fuera de lo común. Tú tratas de escribirlo en el celular y tienes que sacar la K porque Camila es con C no con K. Y Alexandra –su segundo nombre- bueno porque le gustó a mi hija y bueno se aceptó, entonces es Kamila Alexandra.

Entrevista a Rienverlin

KA: ¿Cuéntame qué pasó? ¿Fue un pelón o un embarazo planificado?

R: Ay! ¿Por donde empiezo? No, no fue planificado, como quien dice fue un desliz. Yo lo conocí a él prácticamente hace cinco años una vez que yo venía llegando de un plan vacacional. Nos conocimos, salimos y nos empatamos. Y bueno aquí está lo que pasó.

KA: ¿Cómo es él contigo? ¿Cómo es él con Kamila? ¿Está presente? ¿Se preocupa?

R: ¿La verdad o no?

KA: La verdad...

R: Se preocupa de mes en mes. Le da cuando uno lo tiene a forzado y eso es de miseria en miseria. Él no es ahorita como era antes con ella. No quiero hablar de él...

KA: ¿Por qué? ¿Te sientes herida, te hace falta?

R: No es que me hace falta sino que siento como una rabia cada vez que hablo d él... porque ahorita no estamos juntos...

KA: ¿Cómo cambió tu vida desde que supiste que estabas embarazada?

R: 180 grados de repente, porque no es que yo rumbeaba pero si me gustaba salir con mis amigas, ir para el colegio todo el tiempo. Y cuando me enteré que estaba embarazada yo dije cónchale cuando mis amigas me vean no me vana querer hablar, o las mamás les van a decir que no me hablen y que no vengan para acá. No sé me pasaron un poco de cosas. Y cuando empecé a estudiar yo tenía como que miedo porque yo pensaba que se iban a meter conmigo, que me iban a decir algo o que me iban a tratar como diferente.

KA: Y ¿qué pasó?

R: Cuando se enteraron que estaba embarazada varios compañeros vinieron a visitarme, después que yo di a luz también venían, todo el tiempo venían a traerme los cuadernos. Cuando empecé a estudiar me trataron normal, cada vez que yo llevo a mi hija se toman fotos con ella, nos echan broma, pero todo bien. Me llevé una sorpresa porque yo pensé que no me iban a tratar como a una compañera de clases sino como a una mujer, que iban a pensar otra cosa mí, que si los veían hablando conmigo los iban a regañar...

KA: ¿Te sientes como una mujer?

R: Yo me siento como la misma Rienverlin de antes, claro siento una diferencia de cómo era mi vida antes que ahora, pero me siento con suerte...

KA: ¿Cómo te ha hecho crecer Kamila a ti?

R: En al responsabilidad un poco, en tener algo adonde tú quieres llegar porque quieres tener algo que dar. Por lo menos antes me gustaba estar más en el colegio que aquí pero ahora no, a penas suena el timbre salgo corriendo para acá, si se me quedó algo se me quedó, si no entregué algo no lo entregué y me vengo corriendo para acá y sin embargo mis amigas se vienen también para acá y pasan todo el día conmigo. Antes los fines de semana yo me iba adonde mi hermana o me iba para la casa de alguna de mis compañeras, ahora yo quiero que llegue los viernes para estar con mi hija los tres días y yo duermo con ella hasta tarde y la agarro así –la abraza.

KA: ¿Quiénes han sido tus mayores apoyos?

R: Mi mamá... Mi mamá y mi hermana mayor.

KA: ¿Qué significa tu mamá para ti?

R: Mi mamá me ha enseñado que tengo que tratar de madurar como madre y no como niña, de que yo ya tengo que pensar es en mi hija en lo que ella pueda tener, en lo que ella pueda hacer gracias a mi apoyo. Y gracias a ella yo estoy estudiando, porque yo quería que a ella le dijeran que su mamá luchó por estudiar, así yo no llegue a la universidad que le digan cosas buenas de mi, no que le digan que su mamá no estudió porque no quiso o que le dio flojera y no quiso estudiar más; sino que ella tenga una buena imagen de mi pues. Gracias a mi mamá es que yo estoy estudiando.

KA: ¿Cómo te ves en el futuro?

R: Graduándome en la universidad, haciéndole la fiesta a mi hija de sus quince años, rayándole sus camisas, con mi casa, mi mamá y mis amigas.

KA: ¿Qué quieres tú para el futuro de Kamila?

R: Quiero que ella piense bien lo que vaya a hacer, que cuando quiera tener una pareja que ella vea bien y busque en él si en verdad es su pareja o no, que no le vaya a pasar como yo, que yo a los dos años fino ese era el amor de mi vida pero ya después cuando se fue agarrando confianza en la relación ya uno no piensa lo mismo pues, porque todo cambia. Como que ya como con esta estoy agarrando confianza entonces me voy a destapar, entonces uno se va decepcionando y por culpa de un amor no tienen que pagar los otros porque todos no son iguales. Eso es lo que yo quiero para ella, que ella piense bien, claro yo voy a tratar de ayudarla lo más posible pero que ella piense bien lo que vaya a hacer en el futuro, porque todo está en ella. Yo puedo decir ahorita ella va a ser Licenciada en Derecho, ella va a tener una casa, o un carro, cuatro carros, pero si en verdad lo que ella quiere es ser maestra y quiere tener una casita así sencilla y no tener carro... eso está en ella pienso yo.

KA: ¿Cuál ha sido el papel del Andy Aparicio durante tu embarazo?

R: Ellos me han apoyado bastante, por lo menos al coordinadora de la tercera etapa si me ha apoyado bastante y los profesores también me han mandado trabajos, tareas, para yo ir acumulando la suficientemente nota por lo del primer lapso.

KA: ¿Tú crees que ha sido una privilegiada dentro de toda tu situación, comparándote con los demás muchachas que ves embarazadas en otros liceos?

R: La verdad es que no sé porque eso es un golpe de suerte, porque si a mi no me hubiesen querido haber aceptado... así yo llevara a Chávez no me hubiesen aceptado. Pero mi mamá fue a la Lopna y habló con todo el mundo.

KA: ¿Cómo han sido tus amigas contigo?

R: Ellas han sido como un viejito con su bastón, así el viejito tenga un bastón fino, se parte y tiene otro, bueno así son. Mis amigas siempre me han apoyado y ayudado con las cosas del colegio. Por lo menos las clases de física que es una de las materias que tengo en riesgo, por lo menos ella – Yula– y otra compañera son las que me han ayudado con eso.

KA: En el peor de los casos, en el que no puedas pasar de año ¿vas a seguir estudiando?

R: Si no logro pasar a cuarto año me moriría. Hasta que yo no vea que raye mi camisa o sea profesional y donde mi hija se sienta profesional orgullosa de mi, no voy a dejar de estudiar, así repita cuatro veces noveno, cuarto lo que sea, yo me voy a graduar porque yo quiero que mi hija me diga “Mamá yo estoy orgullosa de ti” porque ese digo yo que es un regalo tan grande escuchar eso de ella. Y así yo tenga que hacer hasta lo imposible, yo paso para mi cuarto año.

Entrevista a Yuleisy Pérez

KA: ¿Qué opinas del caso de Rienverlin?

YP: Me parece que se está esforzando por pasar sus materias y por echar adelante para la niña.

KA: ¿Qué crees tú que diferencia a Rienverlin de los demás casos de embarazadas en le colegio?

YP: Que ella tiene a su mamá que la está apoyando, y mucho. Su mamá siempre está detrás de ella. Pero aparte de eso, Rienverlin no es muy diferente a los demás.

KA: ¿Cómo se ha comportado el colegio con Rienverlin?

YP: Al principio me pareció que eran muy estrictos porque no la querían dejar estudiar pero ahora la están ayudando.

Entrevista a Lugénesis Jaimez:

KA: ¿Qué opinas del caso de Rienverlin?

L: Pienso que ella es una luchadora primero que nada. Que si fuera otra persona no hubiera hecho lo que ha hecho y que su mamá la apoya demasiado. También me parece que es una persona que uno tiene que fijarse en ella para seguir adelante.

KA: ¿Ella te parece un ejemplo a seguir?

L: Si, ella es un ejemplo para muchas muchachas que han quedado embarazadas estando en le colegio.

KA: ¿Qué opinas tú de aceptar el embarazo en el colegio?

L: Yo creo que no, que no deberían aceptarlo porque si aceptan a una tendrían que acéptaselo a las demás y es un mal ejemplo. Pienso que es una moda ahorita porque hay muchas muchachas que están embarazadas aquí en el liceo y no me parece pues...

KA: ¿Qué crees que diferencia a Rienverlin de los demás casos?

L: Que ella a pesar de que salió embarazada ahorita está luchando demasiado, en cambio hay otras que se han salido, que no estudian, que reparan, esto y aquello... ella es una chama luchadora.

Entrevista a Yuleisy Castro

KA: ¿Qué opinas del caso de Rienverlin?

YC: Desde que Rienverlin, aunque ella perdió el primer lapso, la mamá de ella siempre nos dice que la motivemos a que ella siga estudiando y a ayudarla con las tareas y todo eso. Pero yo creo que toda persona comete errores, nadie es perfecto, y también como no somos perfectos tenemos derecho a una oportunidad en esta vida, y como toda madre no tiene que arrepentirse de sus hijos. Yo por eso la apoyo.

KA: ¿Qué significa Kamila para ti?

YC: Kamila es todo para nosotras, para todos en el salón.

KA: ¿Qué opinas tú de aceptar el embarazo en el colegio?

YC: Yo digo que eso es algo normal, porque así como tienen derecho las otras personas nosotras también somos seres humanos, aunque tenemos que pensar las cosas antes de hacerlas y no arrepentirnos.

KA: Es decir, ¿tú estás de acuerdo con el embarazo estando en el colegio siempre y cuando sea planificado?

YC: Si, que no se arrepientan de lo que hagan, que están concientes de lo que están haciendo.

KA: ¿Qué crees que diferencia a Rienverlin de los demás casos?

YC: Yo creo que ella es un caso particular porque aquí en el liceo las que salen embarazadas, la mayoría, se van. Por pena, por miedo. Pero ella no, ella se ve que es una persona que quiere dar lo mejor de sí para su hija.