

encuadre

NUM.	MES	AÑO
14	SEP. OCT.	92

Separata



La Fotografía venezolana ante el ideal de progreso

(Primera mitad del siglo XX)

JOSUNE DORRONSORO

El texto que se publica a continuación fue presentado —como ponencia— por su autora Josune Dorronsoro el día 11 de Marzo de 1992, en el **Coloquio de Fotografía Latinoamericana**, llevado a cabo en la Ciudad de Houston, Texas y organizado por el fotógrafo e investigador peruano Fernando Castro, en el marco de **FOTOFEST 92**, evento presidido y curado por los también fotógrafos Frederick Baldwin y Wendy Watriss.

EXJALA GRATIS CON

38
encuadre

Josune Dorronsoro nació en Caracas. Cursó estudios de Arte en la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas" de Caracas. Es Licenciada en Historia en la Universidad Central de Venezuela y Magister en esta misma especialidad y casa de estudios. Se ha desempeñado como profesora de Geografía, Historia e Historia del Arte. Ha dictado seminarios y talleres de Historia de la Fotografía. Trabajó como Jefe de Educación en la Galería de Arte Nacional; como investigadora para la Fundación para el Rescate del Acervo Documental Venezolano, para el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela y para el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. En el Museo de Bellas Artes de Caracas, ha tenido a su cargo la Jefatura de la División de Curadurías, la subdirección y, desde 1990, la creación de la Curaduría de Fotografía. Actualmente además de realizar el trabajo de dicha Curaduría, es asesora de la Presidencia de la Fundación Museo de Bellas Artes.

Ha sido miembro (de 1986 a 1988) del Consejo Consultivo de Fotografía de la Coordinación de Cine y Fotografía del Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela y jurado en diferentes concursos fotográficos a nivel nacional. En 1980, representó a Venezuela en el II Coloquio de Fotografía Latinoamericana realizado en México. Ha participado como conferencista y ponente en distintos eventos nacionales sobre Fotografía.

Ha publicado las siguientes obras: **Torito: un espontáneo de la Fotografía** (1979); **Significación Histórica de la Fotografía** (1981); **Pál Rosti: una visión de América Latina (Cuba, Venezuela y México, 1857-58)** (1983) y **Crónica Fotográfica de una Epoca** (1986).

Ha colaborado con artículos y ensayos en distintas publicaciones. En 1981, para el catálogo de la muestra de Fotografía Latinoamericana de la **Kunsthaus Zurich**; en 1982, para el **Libro del Año, Barsa** de la **Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc.** En Venezuela ha colaborado con el diario **El Nacional**, la revista **Encuadre** (de Cine, Fotografía y video) del CONAC y otras publicaciones culturales, además de para el **Diccionario de Historia de Venezuela**, editado en 1990, por la Fundación Polar.

Ha realizado coordinaciones y curadurías entre las que se destacan: **Pál Rosti: una visión de América Latina** (Galería de Arte Nacional, 1983); **Alfred Eisenstaedt, fotógrafo** (Museo de Bellas Artes, 1988); **Edward Weston y la Escuela de Monterrey** (M.B.A. 1988); **Fox Talbot y su círculo familiar, calotipos** (M.B.A. 1990) y de autores venezolanos **Fotógrafos y Fotografías del Tiempo de Gallegos** (Museo de Arte La Rinconada, 1985); **Crónica Fotográfica de una Epoca** (M.B.A. 1986) y **Paisaje... Espacio Interior (Fotografías de Carlos Herrera)** (M.B.A. 1991), entre otras.

“A pesar suyo, el miembro de la clase media presente que en la sociedad de consumo, el consumidor es consumido”.

Henri Lefevre.
La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno.¹

Voy a ofrecerles algunas consideraciones sobre un tema: el progreso visto en la fotografía venezolana, el cual reviste especial interés, tanto desde el punto de vista de la Fotografía como de la Historia.

Desde hace algún tiempo me he interesado por una etapa en particular de la Historia Contemporánea de Venezuela. Me refiero a la primera mitad del siglo XX y, muy especialmente, al lapso comprendido entre los años cuarenta y sesenta, por la importancia que éste posee históricamente. En este lapso, el país comienza a sufrir grandes modificaciones en su economía, en su vida social, política y cultural y, en especial, en la mentalidad de sus habitantes. La metamorfosis que empezaba a perfilarse en Venezuela, en esta época, en especial en su ciudad capital, fue recibida con las más diversas reacciones. Hubo quien la asimiló como la salvación del país y también quien la recibió con desconfianza, aunque en esos momentos eran imposibles de determinar las consecuencias negativas de estos cambios.

El fotógrafo, testigo y parte de estas transformaciones, asume a través de la cámara una posición, consciente o inconsciente, ante los hechos. Además, la

fotografía misma se presenta como uno de los productos más importantes de la sociedad de consumo. Partiendo de esa premisa, nos detendremos a revisar algunos aspectos de la obra de dos de nuestros fotógrafos más destacados en el período: Luis Felipe Toro (1881, aproximadamente-1955) y Carlos Herrera (1909-1988). Ellos expresan dos formas de entender lo fotográfico, dos modos de explorar el medio y también dos respuestas ante el ideal de progreso, presentado por los economistas, sociólogos y políticos del momento como la única vía para alcanzar el desarrollo. En el caso venezolano, tal ideal de progreso se impuso con una gran intensidad, adoptando características muy específicas, en relación a los restantes países latinoamericanos.

El mundo de 1945 apenas despertaba de la terrible pesadilla de la Segunda Guerra Mundial. Europa se debatía, tratando de recuperarse de las heridas de guerra, desarrollando planes de emergencia para la reconstrucción de las ciudades. En este clima de inestabilidad, una cosa era cierta: existía más que nunca la necesidad, por parte de las grandes potencias mundiales, de obtener recursos petroleros. Esta situación colocó circunstancialmente a

sociedades avanzadas de consumo.

La idea de progreso, difundida en Venezuela desde finales del siglo XIX a través del pensamiento positivista, vuelve a cobrar vigencia, adquiriendo una nueva connotación y presentándose como sinónimo de desarrollo.

Este nuevo ideal de progreso, a pesar de responder a planteamientos ideológicos muy profundos, era contemplado y, sobre todo, ofrecido como una vía para lograr el confort personal, el cual parecía depender exclusivamente de la obtención de objetos, artefactos y maquinarias. A la vez, sacudió numerosas costumbres y modificó el ambiente en general. La fisonomía del país, en especial la de nuestras principales ciudades, comenzó a modificarse bajo el lema de progreso, lema éste que se transformaba, con cada gobierno, en una variante de la misma definición.

Y si bien se anunciaban planes de salubridad y educación, así como la construcción de extraordinarias vías de comunicación, tanto informativas como viales, en momentos en que tales sectores eran las áreas más desasistidas y, por lo tanto, prioritarias, este atrayente paquete de ofrecimientos condujo a situaciones que difícilmente podían visualizarse entonces.

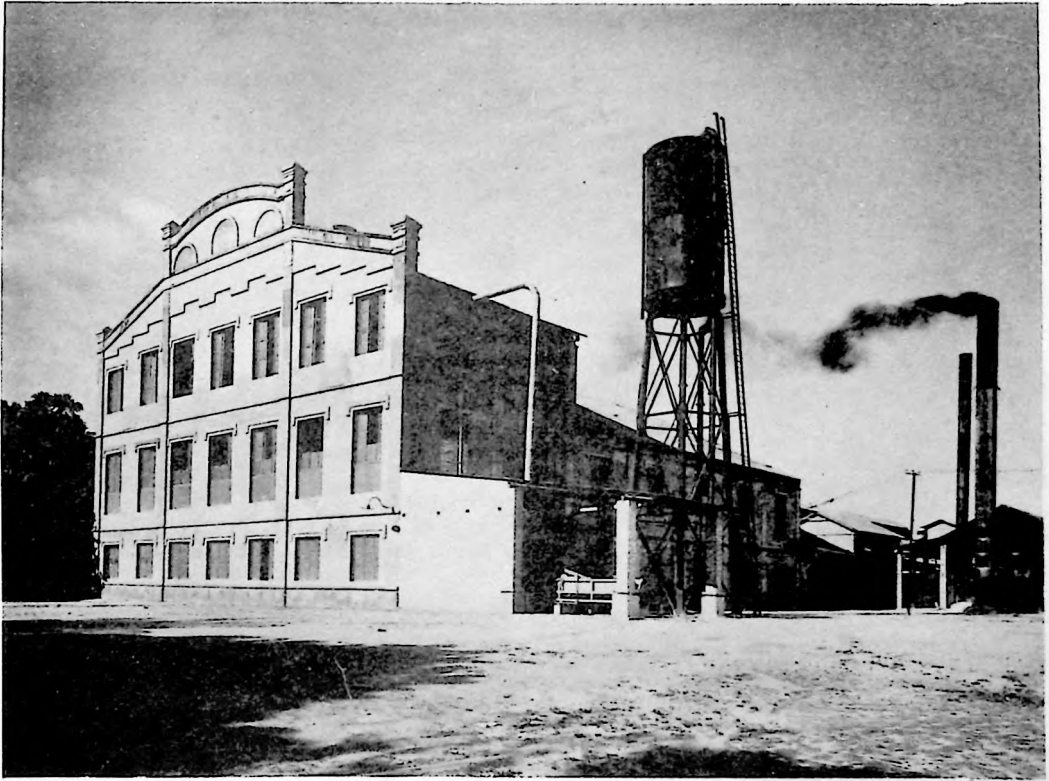
Poco se habló de lo que se perdía, de lo que quedaba atrás, de lo que en la acelerada carrera al futuro moría de manera irreversible. Ese proceso de "calcado" de otras realidades, en el cual se perdía el centro o el sentido de pertenencia a una comunidad, ha sido definido por el poeta y ensayista Rafael Cadenas, en sus **Reflexiones sobre la ciudad**

Venezuela, por su valioso potencial, en una posición privilegiada. La explotación y, principalmente, la comercialización de nuestros hidrocarburos permitieron que los ingresos del país aumentaran de manera extraordinaria.² Buena parte de esos ingresos fue destinada a la creación de obras de infraestructura por los gobiernos de turno, en especial el del General Marcos Pérez Jiménez (1948-1958). Este gobernante, calificado de "saudita" por algunos y bajo el lema de "Nuevo Ideal Nacional", puso todo su empeño en transformar a Caracas en "una gran capital mundial". Sin embargo, en esta primera etapa de inversiones "febriles", como las ha denominado el internacionalista Tulio Halperin Donghi³, también se hacía visible el crecimiento exagerado de la marginalidad. Una "orla de barrios", como la ha denominado el mismo autor, revelaba lo "superficial de esa transformación."⁴ Los nuevos ingresos posibilitaron el surgimiento de una numerosa clase media y mejoraron notablemente el poder adquisitivo de una buena parte de la población. Mas, con los dólares llegaron nuevos valores, nuevas costumbres y, fundamentalmente, un patrón o modelo de vida ajeno al país, propio de las

moderna, de la siguiente manera: ... los pueblos que siguen siendo hispánicos, tienen un centro —iglesia, plaza, mercado, etc.—, pero están también anímicamente acechados o muertos. Quieren imitar las capitales de distrito, que imitan a las de Estado, que imitan a la capital de la República, que imita a las ciudades norteamericanas.⁵

El proyecto de desarrollo que se reprodujo en Venezuela, además de estar pensado en función del automóvil, de resultar ajeno a la convivencia y de no solucionar los problemas propios del subdesarrollo, era y sigue siendo agresivo con la naturaleza y con el hombre, pues lo obliga a abandonar hábitos milenarios. En el ensayo antes citado, Cadenas también se refiere al desarraigo que genera este tipo de sociedad, señalando que el hombre se encuentra ... suspendido, sin cielo y sin tierra, y esta expresión refleja casi literalmente su habitat, en pisos con ventanas que recortan su visión.⁶

A continuación, veremos cómo entendieron y cómo registraron esta metamorfosis dos venezolanos que emplearon la cámara fotográfica como medio de vida y como forma de expresar sus sentimientos.



Luis Felipe Toro. Fábrika de Papel, Maracay, 1914



Luis Felipe Toro. Transporte EFE en urbanización El Paraiso, Caracas, ca. 1933.

Luis Felipe Toro o el registro de un cambio

Luis Felipe Toro nació finalizando el siglo XIX —aproximadamente en 1881— y vivió hasta 1955. Permaneció activo como fotógrafo hasta la víspera de su muerte. A lo largo de su vida, desarrolló un interesante trabajo como reportero gráfico y también como fotógrafo oficial de varios gobernantes, en especial del General Juan Vicente Gómez, quien permaneció en el poder entre 1908 y 1935. Toro fue, prácticamente, un fotógrafo autodidacta, sin grandes aspiraciones artísticas, aunque con una especial sensibilidad con la cámara.

El material que de él se conserva resulta uno de los más valiosos testimonios gráficos de que se dispone en el país para el estudio de los cambios operados durante esta época. Toro retrató a los gobernantes y a sus comitivas, a los intelectuales y políticos de entonces y retuvo en su cámara, minuciosamente, el desarrollo de las nuevas urbanizaciones, la construcción de la Universidad Central de Venezuela y, en general, la transformación de la fisonomía urbana de Caracas. En su mayoría, estos trabajos fueron hechos por encargo, ya que durante los últimos años de su vida trabajó con el arquitecto Carlos Raúl Villanueva y con el urbanista Luis Roche, haciendo un registro del

desarrollo urbanístico de la ciudad. Pese a tratarse de trabajos por encargo, la dedicación puesta de manifiesto por el fotógrafo en este tipo de tarea en particular, nos habla de un interés y curiosidad personales ante lo que estaba ocurriendo.

Sabemos, por entrevistas que se le hicieron en vida y por testimonios de sus familiares cercanos, que Toro se sentía amenazado, atemorizado ante el acelerado crecimiento de los edificios y ante la invasión del concreto. Tanto, que después de trabajar intensamente, retratando la construcción de la ciudad un tanto “futurista” que se proyectaba entonces, se refugiaba en su vieja casa colonial de La Pastora, la misma donde vivió hasta el día de su muerte.

Pero aunque Toro expresaba su rechazo a la manera como la ciudad se “modernizaba” —especialmente, en lo referido a la avasallante destrucción de la naturaleza—, su forma de asumirlo fue la de legar a la posteridad una detallada crónica de esos cambios, una crónica que, pese a su rechazo personal a esta forma de progreso, dista mucho de ser crítica. Se trata de imágenes de registro hechas por un testigo de excepción. En ellas se pone de manifiesto un enfoque



Luis Felipe Toro. Esquina de la Torre, Caracas, ca. 1937.



Luis Felipe Toro. Merendero, Caracas, años treinta.

reporteril, en el cual interesa más la información que la forma de expresarla. Este enfoque está presente en la casi totalidad de su obra, a pesar de haber permanecido, desde 1936, prácticamente desvinculado de los medios de comunicación impresos y al hecho de que, a partir de esa fecha, rechazó el calificativo de "reportero" y se definió como un "fotógrafo por encargo".

El gran valor de la obra de Toro radica en que no sólo retrató a los personajes destacados de la política, la economía y la cultura, sino también a aquellos que se incorporaban a los nuevos oficios generados por las transformaciones y a los que habían quedado marginados en la iconografía venezolana: el habitante anónimo de la ciudad, el técnico de radio, el operario, el que se desempeña en tediosos y repetitivos trabajos fabriles, el que permanece detrás de un mostrador a lo largo del día y las primeras mujeres que se incorporaron al trabajo fuera de sus hogares. De esta manera, registró mucho de lo que a su alrededor sucedía: la construcción de las primeras salas de cine y de los primeros supermercados y tiendas por departamentos, así como las primeras muestras del predominio del automóvil en el paisaje urbano. Gracias a estas imágenes es posible visualizar, en la actualidad, la

profundidad del cambio que se estaba operando en Venezuela, cuando se pasó de un tipo de vida individualizado a otro mucho más individualista y, a la vez, anónimo.

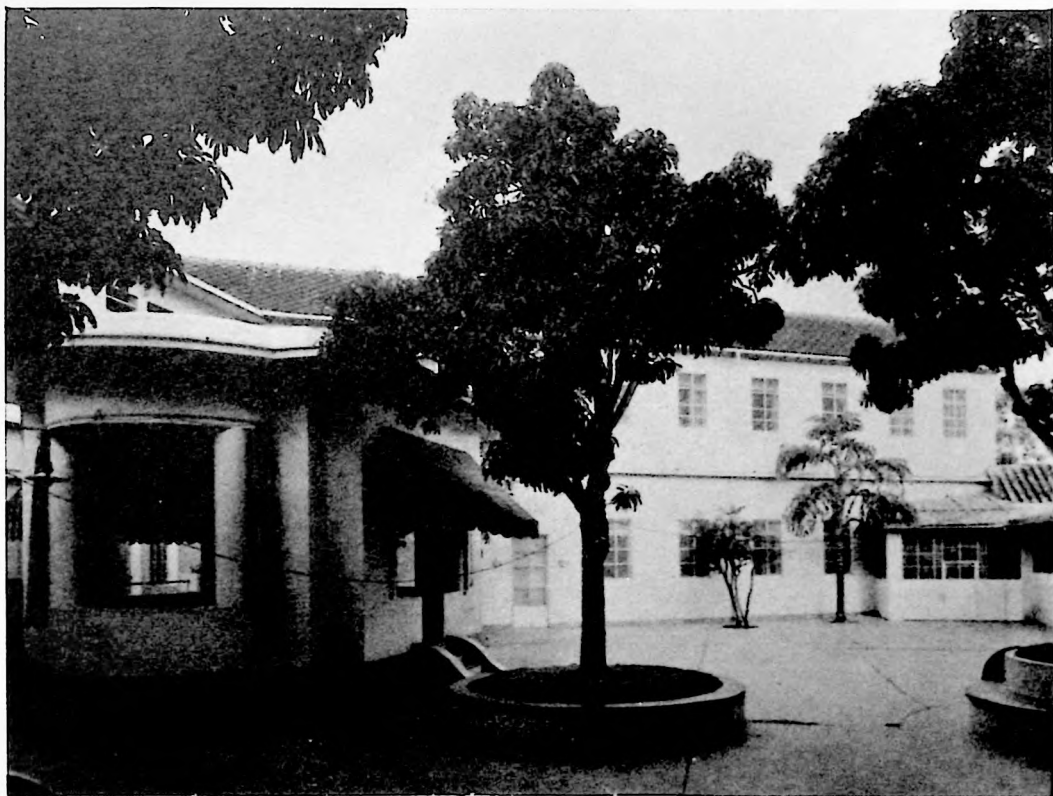
Con el tiempo, su obra ha adquirido una gran significación ya que capta un proceso de transición cuyas dimensiones fueron revisadas y analizadas sólo a partir de los años sesenta, no nada más por los sociólogos, historiadores y pensadores en general, sino también por los escritores y artistas plásticos del país.

El registro fotográfico de Toro tiene, además de un innegable valor documental, interés desde el punto de vista fotográfico, teniendo en cuenta por supuesto, su formación autodidacta y el tipo de fotografía que durante las primeras décadas del siglo se hacía en Venezuela. En este período, predominaba el retrato posado, casi acartonado y no se mostraba mayor interés por la composición ni por ninguno de los restantes elementos expresivos. Mientras la mayoría de nuestros fotógrafos recurrían hasta la saciedad a los arquetipales telones de fondo, Toro aprovechaba las posibilidades estéticas que le ofrecían las viviendas coloniales con sus suelos de arabescos, con sus frondosos matorrales o bien, cuando trabajaba en

exteriores, resaltando toda la belleza de nuestra vegetación y, en general, el entorno del o de los retratados.

Por este motivo, si bien no exploró la fotografía como un lenguaje artístico, Toro es uno de los más importantes fotógrafos de esta época.

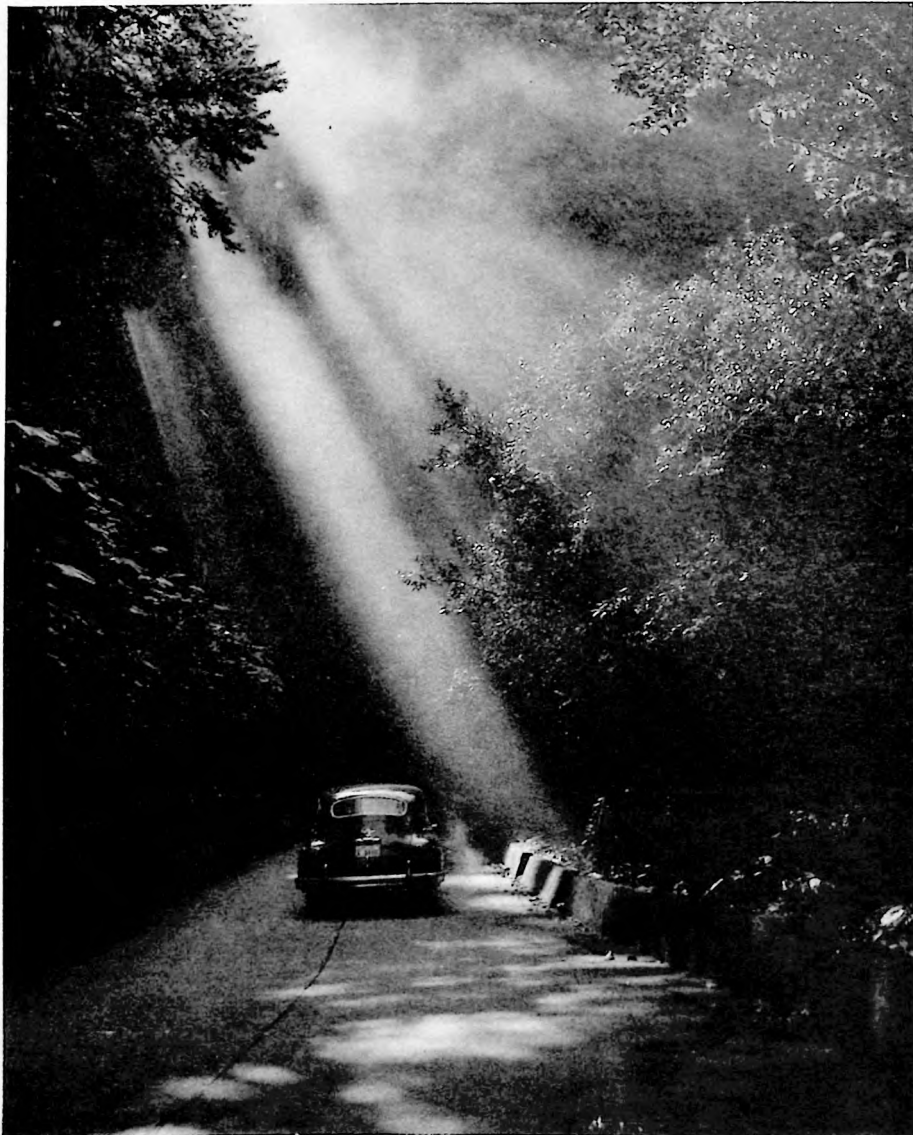
En su obra, quedó plasmada, a través de armoniosas imágenes, la primera etapa de este importante proceso de nuestra contemporaneidad.⁷



Luis Felipe Toro. Interior de la Maternidad "Concepción Palacios", Caracas, 1939.



Carlos Herrera. Carro con luces en neblina con árboles, alrededores de Caracas, 1951:



Carlos Herrera ante el cambio

Carlos Herrera nació en 1909 y desarrolló una importante labor en el campo de la fotografía venezolana, que comprende, además de su obra personal, su trabajo como educador en campos aparentemente disímiles como son la fotomicrografía, la aerofotografía y la fotografía artística. A partir de 1927, trabajó como fotógrafo en especialidades, tanto técnicas como artísticas, realizando la parte más numerosa e importante de su obra durante la década de los cincuenta.

Tal obra se desarrolla en cuatro tiempos o etapas. En un primer lapso, se observa una exploración temática múltiple —trabaja el retrato, el paisaje y los objetos—. Durante la Segunda Guerra Mundial —la segunda etapa—, su fotografía adquirió una particular fuerza expresiva en un tema como el de la arquitectura colonial venezolana, que fácilmente hubiera resultado árido. En estas imágenes de fachadas y detalles arquitectónicos, se aprecia un extraordinario interés por la luz y las texturas. La vegetación, que siempre fue de gran interés para él, está presente también en estas tomas. Sin embargo, es en la siguiente década, en los años cincuenta, cuando Herrera desarrolla su trabajo a plenitud. Aquí el paisaje, bien podríamos decir, la tierra, se convierte en el punto central de la atención

del fotógrafo. Las raíces de los árboles, la frondosidad de la vegetación, los contornos redondeados y las nervaduras de las hojas y las atmósferas se convierten, definitivamente, en sus temas. Es en ésta y en la década siguiente durante la cual también realizó algunas tomas fotográficas poco características en relación al resto de su obra, que capta el nuevo paisaje ciudadano. Estas escasas tomas panorámicas de la ciudad —en su mayoría, nocturnas—, con sus edificios, así como las que representan las viviendas marginales, que ya empezaban a invadir los alrededores de la capital, son sumamente raras en su obra. Luego, en la cuarta etapa, concentrado totalmente en la docencia, se dedicó a estudiar, seleccionar y copiar su trabajo fotográfico.

En las fotografías de Herrera encontramos una detenida observación de los mundos que son infinitamente pequeños e infinitamente grandes, como los llama Marc Saunier al referirse al "Paraiso Perdido"⁸. En ellas también encontramos una especial integración con los seres y las cosas.

Las imágenes de Herrera nos asombran por su belleza y nos asombran también porque sentimos que el fotógrafo tenía la intención

de preservar con su cámara —como si ésta fuera una gran Arca de Noé—, el paisaje, la atmósfera y el tiempo de un país que se transformaba rápida y profundamente.

Pero Herrera, aunque estaba consciente del cambio urbanístico y de mentalidad que estaba sufriendo Venezuela, se negó a captarlo —salvo imágenes excepcionales—, con la cámara.

Desde 1959, cuando ingresó como profesor de fotografía en la UCV, se dedicó a reflexionar sobre su trabajo fotográfico, a ofrecer sus conocimientos y a transmitir, dentro de un programa de formación integral del alumnado, nociones de la historia, la literatura y el arte del país, además de destacar la importancia de la ética personal, en una sociedad en la que estos valores comenzaban a perder vigencia.

En cuanto a su práctica fotográfica, el hecho de seleccionar como tema el estudio de la belleza, en momentos en que ocurrían grandes cambios a su alrededor, parecía denotar cierta indiferencia, contradictoria con su conciencia crítica. Sin embargo, esta actitud en una persona que, como él, siempre estuvo abierto y mostró curiosidad por los

avances científicos, venía dada por una sana desconfianza y también por una gran nostalgia por lo que se perdía.

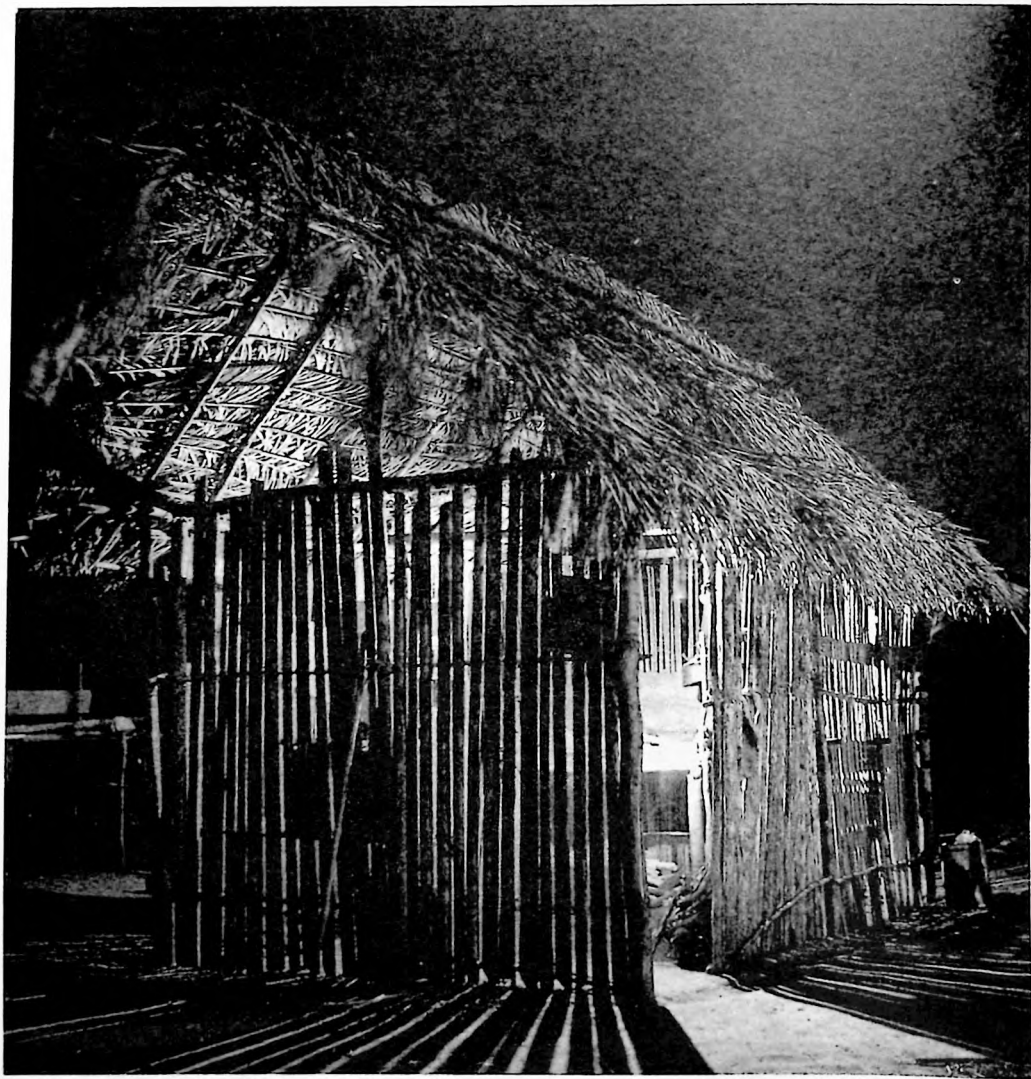
El aspecto principal en este caso es la contradicción que se presenta entre el espíritu innovador del autor, en el campo de la fotografía, y el espíritu conservador que se aprecia desde el punto de vista personal y, sobre todo, social.

Herrera fue —y esto quedó plasmado en sus fotografías—, un ser plenamente nostálgico. En él persitió una gran fuerza interior que le permitió innovar en su obra artística, desde el punto de vista del compromiso del creador y de los instrumentos de su lenguaje, pero no en cuanto al tema. Durante el tiempo que permaneció como fotógrafo activo, Herrera retrató más evocaciones que confrontaciones con la realidad cambiante, mientras lo consumía una enorme angustia ante el cambio de vida, de mentalidad y del paisaje que lo circundaba. Esa misma angustia, en otros fotógrafos de las décadas siguientes, se manifestó en la creación de una obra mucho más analítica. En líneas generales, puede decirse que Herrera y sus fotografías constituyen uno de los últimos eslabones que nos comunicaban con la Venezuela semirural de

principios de siglo, de la cual nosotros sólo conocimos los vestigios.

Carlos Herrera. Parque Los Caobos, Caracas, 1945.





Carlos Herrera. Chozas iluminadas, Estado Bolívar, años cuarenta.

La Innovación

Carlos Herrera, uno de los iniciadores de la fotomicrografía y de la fotografía aérea en Venezuela, quien participó en la edición de los primeros libros de fotografía aérea, fue también un innovador al trabajar en dos áreas que se consideraban incompatibles en nuestro medio: la fotografía técnica y científica y la artística. Una mirada a su producción en ambos campos del conocimiento nos permiten admirar su capacidad para combinar y enriquecer su trabajo en ellos.

Además, Herrera innova al constituir la primera Cátedra de Fotografía en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas y al crear el Laboratorio de Fotografía de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela. En este último, introdujo una visión de la educación fotográfica que, aún hoy día, resulta totalmente novedosa en nuestro medio, al insistir en una visión integral que permitiera que de su cátedra egresaran más que fotógrafos científicos, personas con expectativas más amplias y universales en relación a la cultura y al arte. El mismo estuvo vinculado con los pintores, los músicos y los intelectuales en general de mediados de siglo en el país.

Su obra artística, aunque trabajó temas que eran de

interés común a los fotógrafos de su época, como es el caso de las **Ropas Tendidas** o de **Las Redes**, se destaca por la solidez que exhibe y por el compromiso que establece con la fotografía. En Herrera no sólo se aprecia una conciencia autoral, excepcional en el tiempo en que comienza a desarrollarse como fotógrafo, a finales de los años veinte, sino también un deslinde, una diferenciación bastante clara entre el trabajo que llevaba a cabo para subsistir y el creativo.

Y aunque en los últimos años de su vida insistió en calificarse de "fotógrafo pictorialista", como se aprecia en su obra y como podemos constatar en las entrevistas que concedió a la prensa en los años cincuenta, Herrera fue mucho más que eso. Sabemos que, aparte de estar atento al desarrollo de la fotografía de otras latitudes, tuvo conocimiento pleno del movimiento de la fotografía pura en los Estados Unidos. Asimismo, estudió la obra de algunos autores como Ansel Adams y, fundamentalmente, la de Edward Weston. Nos consta personalmente que Herrera se preocupó por mantener actualizados sus conocimientos sobre la fotografía y el arte universales, al tiempo que desarrollaba su propio estilo.



Carlos Herrera. **Tres pescadores en Margarita.** 1957.

Como un dato ilustrativo de su interés por el arte y por la combinación de conocimientos en los campos artístico y científico cabe señalar que sus experimentos con la luz, la textura y la composición, realizados a partir de la microscopía, lo llevaron a ser el primer fotógrafo venezolano que exploró la fotografía abstracta.

Todo ello hizo que su obra, al igual que la de Ricardo Razetti y Alfredo Boulton, fuese una de las primeras en ingresar a la salas del Museo de Bellas Artes de Caracas.

La Tradición

Pero así como Herrera abrió caminos en muchos campos de la fotografía y se mantenía informado del quehacer artístico en el exterior, en su obra ofrecía una sola cara del país.

En este sentido, Herrera ilustra con su obra lo engañosa que puede resultar una imagen fotográfica de acuerdo al encuadre que se haga de la realidad. El no aceptaba esa innovación impuesta, externa, involuntaria, que arrasaba con las costumbres y las formas de vida con las cuales se confesaba totalmente identificado y, fiel a su idea de que la fotografía no iba a cambiar el mundo —razón por la cual no trabajó la fotografía social—, buscaba en la ciudad esos lugares donde todavía prevalecía la naturaleza o encubría con la noche y la lluvia espacios como el de la plaza Bolívar, que ya en los años sesenta, cuando él los retrata, habían sido sometidos a grandes modificaciones.

Las imágenes de Herrera, quien se acogió como principio a la búsqueda de una belleza, que existe sin duda, pero que cada día estaba más oculta, nos seducen ya que muestran paisajes que, además de reflejar su intimidad espiritual pertenecen al mundo onírico universal. El inevitable contraste entre esa calidez, esa "belleza",

esa quietud que vemos al encontrarnos con su fotografía, hace que la comparación con el entorno se vuelva más intensa, más radical y, aunque no era éste el interés del fotógrafo, mucho más crítica y aleccionadora.⁹



Carlos Herrera. Dos botes sobre cajones con reflejos, Isla de Margarita, 1957.

A manera de conclusiones

En las décadas siguientes, la fotografía adquiere en Venezuela otra orientación, haciéndose más especializada, profesional y crítica ante las enormes contradicciones de nuestra sociedad. Los fotógrafos concentran su mirada en el país, explorando, desde diversas ópticas, su entorno. Los grandes movimientos sociales que tuvieron lugar durante estas décadas en el mundo —el “Mayo Francés”, los numerosos movimientos reivindicativos que se enfrentaban a todo lo establecido y la Revolución Cubana—, tuvieron una directa repercusión en nuestro medio. El surgimiento de un fuerte movimiento subversivo de guerrillas, fue la máxima expresión de ese descontento. En la literatura, al igual que en las otras manifestaciones artísticas se replantearon teorías, enfoques, orientaciones y, en general, se cuestionó el tipo de sociedad consumista que se había implantado en el país. De esta época, que exige un análisis riguroso y detenido, sólo haremos aquí unos breves comentarios.

El arribo a Venezuela, a partir de la postguerra, de algunos fotógrafos de oficio, como emigrantes políticos o económicos, amplió en gran medida, las posibilidades y también planteó otras exigencias. Con ellos llegó, además de la experiencia

concreta, información sobre el quehacer fotográfico en los principales centros del mundo.

También y en la medida en que se mejoraban los niveles de vida del venezolano, se importaban equipos y artefactos más especializados, se constituía un mercado fotográfico y se ampliaba el número de fotógrafos de profesión en ejercicio. En este momento, se deslindan en el país los distintos enfoques y especialidades fotográficas. Herrera, al explorar lo artístico, lo científico y lo técnico había abierto nuevas alternativas. En el campo del reportero gráfico, la llegada de algunos fotógrafos ya formados como Luigi Scotto impulsaron un nuevo periodismo gráfico. Thea Segal y Barbara Brandly se establecieron en Venezuela y se dedicaron a realizar un registro de las formas de vida de los grupos indígenas venezolanos, con un enfoque etnológico. En la fotografía publicitaria Francisco Caula, entre otros, se encargó de impartir nuevos conocimientos.

En cuanto a la fotografía como lenguaje, el arribo en 1954 de Paolo Gasparini resultó totalmente determinante. Gasparini trabaja con sensibilidad y conocimiento de las posibilidades expresivas de la fotografía y su obra —que

Bellas Artes; mientras Luis Brito desarrolla **Los Desterrados**, una serie hecha también en Caracas.

A mediados de lo setenta se conoce la obra de **El Grupo**, agrupación compuesta por Vladimir Sersa, Alexis Pérez Luna, Ricardo Armas, Jorge Vall y Fermín Valladares, quienes se dedican a retratar distintos aspectos de la realidad y, en especial, los pueblos y espacios abandonados del interior de la República.

La obra de estos y otros fotógrafos que no he mencionado aquí por razones de tiempo, nos ayudan a visualizar el cambio operado tanto en la fotografía venezolana, como en nuestra realidad como objeto fotográfico.

Volviendo a Toro y Herrera, lo que aquí hemos querido mostrarles, concentrándonos en dos fotógrafos representativos de la primera mitad del siglo XX, es cómo fueron entendidos en su inicio esos primeros intentos por "civilizar", por "racionalizar", por transformar al país —para bien y para mal—, siguiendo el patrón de la sociedad estadounidense.

Toro y Herrera fueron testigos de este gran cambio irreparable, irreversible e inevitable que, impulsado por esas "fuerzas ciegas" y "anónimas" —como son definidas por algunos teóricos del progreso—, arrasó con la misma intensidad lo bueno y lo malo. Estos fotógrafos dejaron imágenes reveladoras de lo que surgía (en el caso de Toro) y de lo que ya estaba a punto de desaparecer (en el de Herrera).

Nos parece curioso que ambos fotógrafos, a pesar de tener ideologías opuestas —Toro se identificó con el

es difundida dentro y fuera del país—, se constituye en referencia obligada y en un reto, en cuanto a la calidad de las tomas, para los fotógrafos que se inician.

En la década siguiente, José Sigala se dedica a retratar a algunas reinas de belleza y a los miembros de las clases dirigentes venezolanas, en imágenes donde destaca principalmente el lado humano de los personajes. Claudio Perna, fotógrafo, geógrafo e investigador de la imagen experimenta en dos vertientes: una, documental, que tiene que ver con su trabajo geográfico y otra, donde la fotografía es apenas una referencia para sus innovadoras proposiciones, en las que la idea y el concepto devienen en lo más importante.

Gorka Dorronsoro elabora imágenes que plantean una abierta crítica a la deshumanización de la sociedad, primero en su serie sobre la vida alrededor de las refinerías petroleras de la península de Paraguaná y después, en su serie **Sueños de Éxito**, donde de una manera más sutil revela el mismo proceso antihumano en la ciudad de Caracas.

Por su parte, Federico Fernández ofrece una visión, cargada de humor, de las inauguraciones de algunas muestras expositivas realizadas en el Museo de

militarismo que Herrera rechazaba categóricamente— y de tener también distintas visiones de la fotografía, coincidieran, sin embargo, en su rechazo ante lo que ocurría en la ciudad. Pero además, en ambos casos, nos encontramos con una visión parcial del acontecer, de tal manera que, de no haber tenido la oportunidad de conocer sus inquietudes personales sobre el problema, podríamos pensar, viendo las imágenes de Toro, que Caracas y el fotógrafo recibían los cambios con total beneplácito y, al contemplar las fotografías de Herrera que la ciudad se había quedado detenida en las primeras décadas del siglo.

Pero esa "indiferencia" o hasta "locura" de Herrera de resguardar con su cámara, en una especie de Arca de Noé, un paisaje que desaparecía, hasta que vinieran tiempos mejores, se me asemeja tan lúcido, como la quimera con la que fantasea nuestro gran poeta Rafael Cadenas, cuando sueña con ciudades humanas, con espacios para el ocio y la cultura, sin contaminación ambiental, ya que como él señala: *... si esto, lo normal, suena a quimera, a locura, a utopía, estamos perdidos. Merecemos las ciudades que tenemos.*¹⁰

NOTAS:

1. Henri Lefevre, **La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno**, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1972, p.120.
2. La producción petrolera pasó de 886.000 barriles diarios en 1945 a 2.846.000, en 1960. Ver Luis Vallentia, **Petróleo Venezolano, auge, declinación y porvenir**, Caracas, Monte Avila Editores, 1975, p.142.
3. Tullo Halperin Donghi, **Historia Contemporánea de América Latina**, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1970, p.422.
4. **Idem.**
5. Rafael Cadenas, **Reflexiones sobre la ciudad moderna** (folleto), Unidad de Arte y Ecología "Pablo Tamayo" Sanare, Edo. Lara, Venezuela, 1983.
6. **Idem.**
7. Informaciones extraídas de: Josune Dorronsoro, **Crónica Fotográfica de una Epoca**, Caracas, 67 Publicidad, 1986.
8. La noción de "El Paraíso Perdido" de Marc Sunier en "La leyenda de los Símbolos", tomada de Juan-Eduardo Ciriot, **Diccionario de Símbolos**, p.355.
9. Las Informaciones sobre Carlos Herrera son parte del material inédito de la autora, sobre este fotógrafo (libro en preparación).
10. Rafael Cadenas, **Ob. cit.**

