

Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación

Estudios de Postgrado

Maestría de Artes Plásticas: Historia y Teoría



La representación fotográfica del espacio y los discursos de identidad en la Revista Extracámara (1994-2010)

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Arte: Teoría e Historia

Rafael Ulises Serrano CI: 12 625 654

Tutor: Prof. Hugo Pérez Hernáiz

Caracas, Enero de 2012

A Beatriz la Emperatriz

Resumen

Esta tesis se dedicó a estudiar las fotografías y los textos escritos que se publicaron en la revista especializada en fotografía *Extracámara*, desde 1994 hasta 2010, que tratan el tema del espacio (natural y/o urbano), para ser analizados bajo la noción de la construcción de discursos de identidad desde una posición de poder en el campo cultural.

Se presume que los criterios editoriales de una revista de cualquier tipo corresponden a una perspectiva de representación vigente en un momento dado y además que el estudio de sus números publicados posibilita reconstruir una breve historia de sus modelos iconográficos.

Se utilizará como apoyo teórico para el análisis de los textos y las imágenes las propuestas de autores que concibieron el espacio como un lugar construido culturalmente (Coronil, Agudo). Así como de otros que entendieron la fotografía como una entidad significativa en sí misma y a través de su contexto de difusión (Dubois, Barthes, Batchen).

El objetivo general de la investigación es el de analizar las representaciones fotográficas del espacio natural y/o urbano junto con los textos que las acompañaron en los números publicados de la revista *Extracámara* entre 1994 y 2010, como signos

identitarios locales que han logrado hacerse visibles gracias a ciertas estrategias a reconocer.

Los objetivos específicos a desarrollados fueron: valorar los códigos de representación fotográfica espacial de la revista, en orden de su contribución a la construcción de identidades en Venezuela; establecer nuevas relaciones y agrupaciones entre los trabajos fotográficos analizados tomando en cuenta los análisis desarrollados en la investigación.

El arqueo de artículos e imágenes hizo que se estudiaran las representaciones fotográficas que publicara la revista del cerro El Ávila.

Palabras clave: fotografía, paisaje, Revista Extracámara, El Ávila, identidad

TABLA DE CONTENIDOS

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
5. OBJETIVOS	21
6. MARCO TEÓRICO	22
6.1. LAS NOCIONES DE CAMPO Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL ESPACIO	22
6.2. LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD	27
6.3. LA IDENTIDAD DE LA FOTOGRAFÍA. SOBRE LA LECTURA E INTERPRETACIÓN DE FOTOGRAFÍAS	28
6.4. EL TERRITORIO Y EL LUGAR COMO REPRESENTACIÓN SOCIAL. LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA DE LA GEOGRAFÍA	30
6.5. HACIA LOS MODELOS ARTÍSTICOS DE REPRESENTACIÓN (O DE INTERMEDIACIÓN) DEL ESPACIO. LA GEOGRAFÍA ESTÉTICA	32
7.1. LA APLICACIÓN DEL MÉTODO. LOS PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO	38
7.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN Y PROCEDIMIENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	39
7.3. PROCEDIMIENTOS: PRIMERA LECTURA DE MATERIALES REVISTA EXTRACÁMARA 1994-2010	42
7.4. DIGITALIZACIÓN Y ESTABLECIMIENTO DE GRUPOS DE IMÁGENES	46
8. COMIENZOS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL ESPACIO EN VENEZUELA. LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJES	59
8.1. LA ESCUELA DE CARACAS Y EL COMIENZO DE LA SERIALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DEL CERRO EL ÁVILA	63
8.2. LA FOTOGRAFÍA SE IMPREGNA IDEOLÓGICAMENTE DE LA ESCUELA DE CARACAS	65
9. REPRESENTACIONES DE LA PERTINAZ OBSESIÓN	71

	6
9.1. TORITO Y LA CONFRONTACIÓN CON LA REALIDAD URBANA CARAQUEÑA DEL SIGLO XX	75
9.2. HERRERA Y LA NEGACIÓN VISUAL DE LOS ACONTECIMIENTOS	79
9.3. OBREGÓN Y EL REGISTRO DE LA CONTEMPLACIÓN	83
9.4. LUIS MOLINA PANTIN Y EL DESMONTAJE DEL ENGAÑO DE LA REPRESENTACIÓN	87
9.5. <i>EL CESE BRUTAL DE LA CONTEMPLACIÓN DE LA MONTAÑA</i>	90
 10. CONSIDERACIONES FINALES	 95
 11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 98

1. INTRODUCCIÓN

En esta investigación se estudiará la representación fotográfica del espacio natural y/o urbano publicado en la revista especializada en fotografía *Extracámara*. Este estudio de la representación ha prestado particular atención a la fotografía como hecho publicable que, de este modo, contribuye a la conformación de identidades en Venezuela. Lo anterior se hará tomando en cuenta la noción de campo propuesta por Bourdieu (2002) como lugar autónomo regido por reglas propias que genera en su interior luchas por el capital simbólico y que está constituido por una serie de posiciones que permiten su constitución autónoma desde la actuación de una élite que privilegia ciertos autores y ciertos modelos de territorio geográfico representado en la producción fotográfica. Entre esas posiciones se encuentran las revistas y los medios de comunicación: entes encargados de transmitir, divulgar y consagrar tanto actores como obras y prácticas culturales dentro del campo.

A modo de información general puede afirmarse que la revista *Extracámara* se convirtió, durante los años noventa y gran parte de la primera década del siglo veintiuno, en un importante medio de difusión de la cultura fotográfica relativa, entre otras cosas, a valores venezolanos. Es por ello que esta investigación se tomará la tarea de lograr construir nuevos discursos o reconstruirlos en torno a los siguientes objetivos: estudiar el papel de *Extracámara* como instancia de difusión y

consagración de la fotografía en el campo del arte en Venezuela; reconocer ciertos códigos de representación fotográfica del espacio usado por quienes fueron publicados en la revista *Extracámara* durante los años 1994 – 2010; valorar los códigos de representación fotográfica espacial de la revista, en orden de su contribución a la construcción de identidades en Venezuela; establecer nuevas relaciones y agrupaciones entre los trabajos fotográficos analizados tomando en cuenta los análisis desarrollados en la investigación

Para el logro de los objetivos se han combinado guías teórico-metodológicas no excluyentes, que darán las bases conceptuales para recorrer el camino propuesto: **investigar la representación fotográfica del espacio publicada en *Extracámara* como productora de modelos identitarios.** En este sentido, además de Bourdieu, se han incluido las propuestas de teóricos tales como Foucault, en lo relacionado al estudio de la historia desde una perspectiva arqueológica que accede a los documentos sin la intención de totalizar; Dubois y Barthes, en lo que se refiere al estudio de la fotografía como indicio y como material susceptible de analizarse en términos retóricos; Batchen, en cuanto a la necesidad de estudiar la fotografía desde sus contextos y canales de circulación; y Augé, Coronil y Agudo, en lo relacionado al espacio como construcción cultural.

Estrictamente hablando en términos de procedimientos, se prestará particular atención a entender como ***representación fotográfica al artículo como unidad de estudio*** (fotos y textos) y a las relaciones que se dan entre la palabra y la imagen. Para ello, se realizarán análisis de contenido de textos escritos y no escritos tal como lo propuso Ruiz Olabuénaga (1998).

2. ANTECEDENTES

A continuación, se nombrarán algunos trabajos que se consideran antecedentes de esta investigación. Si bien algunos de ellos no están del todo dirigidos hacia la fotografía o hacia el espacio natural y urbano venezolano, son tomados en cuenta por aportar elementos tanto teóricos como de campo, en cuanto a cómo aproximarse al tema que se está desarrollando sobre la producción de modelos identitarios por medio de representaciones fotográficas.

Como soporte teórico especialmente referido al paisaje, se encuentra el trabajo *Court traité du paysage* (1997), desarrollado por Alain Roger. En este libro, el autor se atribuyó el haber teorizado teorizado y sistematizado, en un lenguaje accesible y sin pretensiones enciclopédicas, un dispositivo conceptual sobre el paisaje, en el que se

hace evidente que éste es una creación cultural situada más allá de lo físico. Se trata aquí de desnaturalizar el paisaje y concebirlo como algo creado socialmente.

Otro importante aporte se encuentra en el compendio *Paisaje y pensamiento* (2006), recopilado por Javier Maderuelo. De allí es importante tomar en cuenta dos trabajos: *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje* (2006), de Simón Marchán Fiz, y *Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad* (2006), de Raffaele Milani.

El trabajo del catedrático Simón Marchán Fiz abordó la monopolización del arte de la estética y la naturaleza como fuente inagotable de inspiración en las interpretaciones de las pinturas de paisajes. La estética del Idealismo, inclinada unilateralmente hacia la filosofía del arte como teoría del genio, no expulsó lo bello natural, pero le prestó tan poca atención que frustró durante largo tiempo una reflexión intensa sobre el paisaje.

Por su parte, el académico italiano Raffaele Milani reflexionó sobre el paisaje como experiencia de la emoción, de la visión y de la contemplación, que también es interpretada por la acción del trabajo sobre el territorio y el ambiente. El paisaje es un resultado cultural. En este sentido, estudiar al paisaje y a la acción del trabajo que se hace sobre él constituye un aporte conceptual que dirige esta investigación hacia una

idea más comprensiva del espacio, es decir, que permite trascender la idea de paisaje puro y estrictamente natural hacia la inclusión de la obra humana en este género de representación visual.

De igual manera, se reparó en el catálogo de la exposición Federico Lessmann. Retrato Espiritual del Guzmancismo (1995), del Museo Arturo Michelena, por ofrecer un estudio de su obra que, además de algunas vistas de la ciudad de Caracas y del puerto de Guaira, cuenta con una extensa descripción de los procesos fotográficos de la época.

El tomo ocho de la serie *Geo Venezuela* publicada por la Fundación Polar en el 2009, titulado *Geografía cultural*, contiene dos capítulos altamente relacionados con el tema del espacio, la cultura, su representación y la generación de identidades. El primero de estos es Vivencias de las identidades regionales, etnicidad y espacio cultural. Su autor Alejandro Reig, entendió los conceptos de *vivencias* y *momentos expresivos* de representación como aquellos que permiten producir una expresión realista de los distintos territorios simbólicos al atender los mecanismos básicos de construcción de las identidades que emplean los actores sociales. Estos son la creación basada en la interpretación del pasado y la reescritura de los contenidos en un proyecto presente definido. La investigación necesaria para acceder a este conocimiento requiere una revisión de las identidades que aparecen en los diversos

espacios discursivos como, por ejemplo, el educativo, el conocimiento común y la cultura popular. En el presente estudio, se ha desarrollado una revisión de los discursos que están más cercanos a lo educativo.

Por otro lado, el texto propone que las identidades regionales en Venezuela no son un objeto de fácil definición porque su interpretación representa un desafío disciplinario, sobre todo para la antropología, puesto que la Historia ha sido la que ha dado más frutos en dos vertientes, a saber: la historia regional crítica y la historia nacionalista.

Además del marco interpretativo, la complejidad en la reflexión sobre las identidades radica en el objeto de estudio mismo ya que, a juicio de Reig, éstas no representan diferencias tan marcadas como en el caso de otros países *Venezuela no presenta una consistencia oposicional dramática entre sus regiones* Ibíd., p.68

Por su parte, en *Exploraciones del arte en la geografía venezolana* (2009), María Elena Ramos expuso la noción de geografía estética. La misma se refiere a aquella naturaleza que es creada por el artista a través de su obra. Esta geografía interpone al objeto artístico entre el ojo y el mundo natural. El espacio se presenta, pues, como la materia prima por excelencia a la capacidad perceptiva del artista para la realización de su obra. Así, el artista produce un *territorio nuevo de conciencia lingüística* que da origen a una *geografía* distinta a la que se percibe directamente por los sentidos. Se

trata ahora de una imagen, de un lenguaje intermediario, de un segundo espacio. Sin embargo, para Ramos el arte no siempre es en rigor una *naturaleza segunda*, ya que una imagen artística puede ser origen y dar distintas visiones al espacio.

Igualmente, es importante rescatar la reflexión de Ramos sobre la existencia de culturas más espaciales y otras más temporales, es decir, culturas llevadas por la identificación con su geografía y otras más orientadas hacia su historia. Podría parecer evidente la respuesta en cuanto al caso de la fotografía venezolana. Será menester de esta investigación encontrar las respuestas.

Por último, es preciso mencionar el trabajo *La fotografía en el Cojo Ilustrado* (2005), desarrollado por Gabriel González. Éste consiste en una serie de ensayos que reflexionan sobre el papel de la fotografía en la construcción del imaginario de un país disgregado, como lo era Venezuela a finales del siglo XIX, en sus pocos y selectos lectores. Se trata de una investigación documental consistente teóricamente y de amena lectura

Por tal motivo, el análisis de González, y especialmente los capítulos *Venezuela rompecabezas* y *Ciudad Portátil*, es considerado por esta investigación como una guía tanto de procedimientos como de los alcances a los que se podría llegar, puesto que también se trata de un análisis específico de la fotografía publicada por una

revista divulgativa y consagratória del *campo cultural* venezolano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y su papel en la construcción de identidades. Es así como lo que a primera vista pudiera parecer una investigación divorciada se convierte en un claro ejemplo que, desde un corte transversal integra dos caras de un mismo problema. *El Cojo Ilustrado* re-presenta al seleccionar sus contenidos, es decir, la revista construye y propone una representación fotográfica de la nación en el momento que decide qué publicar y qué excluir, explicitando, a través de dicha selección, su posición dentro del campo cultural. La serpiente nunca deja de morderse la cola.

En la Venezuela de 1892, fecha de la circulación del primer número de *El Cojo Ilustrado*, la fotografía significó para González, un disparador que dinamiza el proceso cohesionador de la imaginación puesto que, a partir de ella, se pueden deducir aproximadamente las características compositivas de un espacio más amplio, “porque revela los signos que deben ser contextualizados secretamente. (Ibíd., p. 48)

3. JUSTIFICACIÓN

La idea de emprender una investigación que reflexione sobre la representación fotográfica del espacio (natural y urbano) como expresión modelizadora y

constructora de identidades surgió con la intención de abrir senderos en un campo poco explorado intelectualmente

La corta pero beneficiosa distancia del tiempo, permite acceder de manera analítica a los discursos artísticos preeminentemente fotográficos que allí se publicaron y contribuyeron de alguna manera a la generación de identidades. Se espera que sus resultados puedan generar interés tanto en otros investigadores como en el público consumidor de cultura visual venezolana.

Extracámara es (o fue, puesto que su destino es incierto y cada vez sus nuevos números aparecen con más tiempo de separación entre ellos) un producto cultural importante en lo referente al campo de la fotografía en nuestro país. Además de existir y constituir discursivamente un panorama preciso y finito de la fotografía local y regional de los años noventa y principios del siglo veintiuno, se hace de vital importancia fijar en ella la atención puesto que las *revistas de cultura*, y en especial una de fotografía, en Latinoamérica han sido puntos de encuentro entre proyectos individuales y colectivos; entre la política y la cultura, para erigirse como espacios culturales modernizadores (Beigel, 2003).

Una investigación que reflexione sobre el tema de la *representación espacial venezolana* podría facilitar la comprensión de cómo se han construido algunos

procesos de identidad en nuestro país, además de difundir cuáles han sido las formas y los mensajes que se publicaron en este producto editorial de una importancia no siempre valorada.

Igualmente, una propuesta de investigación que busque la unión del estudio unido transversalmente entre el medio (el campo cultural junto a sus mecanismos de consagración y difusión) y sus contenidos publicados (el capital simbólico, es decir, los discursos de identidad basados en la representación fotográfica-textual del territorio), tal vez permita comprender la génesis y la historia (discontinua/fragmentaria/parcial) de un modelo iconográfico, puesto que los criterios de selección y publicación conforman junto a lo que se representa un criterio vigente en el espacio y en el tiempo, en la geografía y en la historia.

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La presente investigación se plantea como problema estudiar las obras fotográficas junto con los textos escritos publicados en la revista *Extracámara* que, desde 1994 hasta 2010, tratan el tema del espacio (natural y/o urbano), a fin de ser analizados bajo la noción de la construcción de discursos de identidad desde una posición de consagración en el campo cultural.

La representación fotográfica en *Extracámara*, como en cualquier otra revista, corresponde a la relación de un grupo editorial que difundió líneas de estudio y líneas de divulgación. De acuerdo con la idea de campo intelectual, debe entenderse que la selección del trabajo de ciertos fotógrafos, junto con los comentarios que acompañaron sus imágenes, conforman una o varias propuestas de identidad que son susceptibles de ser analizadas y estudiadas desde la teoría y la historia de las artes.

Por ello, el interés de esta investigación se centra en el cruce entre la revista *Extracámara* y los materiales publicados sobre el espacio natural y urbano, es decir, entre la instancia de conservación, consagración y difusión de capital simbólico, de las imágenes y de los textos referidos al espacio, publicados durante los años 1994 – 2010.

Según palabras de su directora, María Teresa Boulton, en el primer editorial de la revista:

Extracámara se dedicará a lo concerniente de este medio (la fotografía) como *vehículo comunicacional y artístico* en el ámbito nacional e internacional, con el natural énfasis por *la geografía* y la *cultura latinoamericana y caribeña*. Además de referirse específicamente a la imagen fotográfica, *Extracámara* podrá vincularse a otras expresiones literarias y visuales que de algún modo enriquezcan la comprensión de la imagen o tema tratado (Boulton, 1994, p. 1) [Cursivas añadidas].

Si bien la revista de corte cultural ya tenía antecedentes en el país, tales como: *El Cojo Ilustrado*, *Revista Nacional de Cultura*, *Shell*, *Farol*, *Imagen*, *Encuadre*, entre otros, esta iniciativa editorial fue la primera en su estilo en Venezuela. Hasta la fecha de 1994 no había existido ninguna publicación que fuese promovida por entes gubernamentales, que estuviese especializada en la fotografía, como medio comunicacional y artístico dentro del campo cultural venezolano. La revista fue un espacio para la difusión tanto de obras fotográficas como de múltiples juicios críticos especializados, que vistos bajo las propuestas de Bourdieu, se encargaban de integrar el sentido público de la obra y del autor para consagrar figuras del campo, así como promover su autonomía.

Una vez hecha esta breve introducción sobre la revista como medio para la difusión de obras y para la consagración de los autores por medio del comentario crítico y la figuración pública, podemos adentrarnos más en el tema principal de esta investigación: la representación fotográfica del espacio y su contribución a la construcción de discursos de identidad a través de la publicación

Históricamente, una de las prácticas recurrentes de la fotografía desde su aparición a mediados del siglo XIX ha sido la representación del espacio. Antes e inmediatamente después de que el nuevo invento fuera sometido a los procesos de industrialización que definían el tipo de sociedad que se consolidaba

hegemónicamente para la época, el viaje y las exploraciones geográficas encontraron en la fotografía una herramienta para construir y emitir discursos sobre el espacio.

Esta representación fotográfica tomó forma como un género propio del medio, en el que se definieron patrones técnicos y estéticos sobre cómo abordar la naturaleza, al mismo tiempo que, y de manera un tanto más encubierta, expresaron valores culturales (en muchos casos referidos a la conformación de identidades) de quienes producían y de quienes consumían esas imágenes en determinados canales de circulación (tipos, *cartes de visite*, libros ilustrados, revistas, por ejemplo).

De esta manera, la fotografía fue asumida por los países industrializados como una poderosa herramienta de reconocimiento y registro del mundo para su potencial explotación económica. A mediados del siglo XIX, pocos rincones del planeta dejaron de ser fotografiados, y lo que en un primer momento sirvió para dar fe de la existencia de algo, luego sirvió para crear imágenes que trascendían su uso originario al convertirse en portadoras de múltiples significados.

Las primeras personas que desarrollaron el tema en Venezuela fueron integrantes de expediciones científicas, contratados para documentar visualmente los lugares que se estudiaban. Eran los primeros momentos de la práctica fotográfica, como una pre-modernidad fotográfica. Entre esos fotógrafos se encontraron Antoine Damirón,

Francisco Goñíz, Federico Lessmann o el húngaro Pal Rosti, quien estuviera entre marzo y agosto de 1857 en Venezuela y editara un libro en su país natal sobre las experiencias vividas en tierras americanas, acompañado de fotografías de carácter científico y con intención documental de vistas sobre nuestro país. Luego de 50 años, los integrantes del Club Daguerre, fundado por Henrique Avril en Carúpano en 1902, comenzaron a explorar fotográficamente la naturaleza, los campos y las ciudades sin la aparente conciencia de estar generando una imagen de país desde la fotografía.

Al comienzo del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos, la práctica fotográfica fue teorizándose y haciéndose un espacio dentro del arte por méritos formales propios. Era el auge de la fotografía modernista. En Venezuela, la propuesta artística de la fotografía norteamericana de la década de 1920, que incluía patrones técnicos y estéticos muy concretos, permitió a los fotógrafos del país registrar, consciente o inconscientemente, valores culturales sobre el espacio natural. Para María Teresa Boulton (1996), esta condición, sumada a la cercanía que estos fotógrafos compartían con los pintores del Círculo de Bellas Artes, impulsó el hecho de que la naturaleza fuera un tema preferido para fotografiar al comienzo de la modernidad fotográfica venezolana.

En muchos de los textos de historia de la fotografía venezolana, Alfredo Boulton es reconocido como quien ejerció de manera precursora la fusión de la aproximación de

la fotografía moderna con el espacio natural venezolano de la Escuela de Caracas. Hacia 1933, Alfredo Boulton confronta fotográficamente al país y se da a la tarea de emprender el significativo y moderno proyecto de fotografiar toda la geografía venezolana. A partir de ese momento, y de sus trabajos sobre Margarita, Los Andes y Los Llanos en Venezuela, se inaugura una práctica que ha acompañado al ejercicio de la fotografía del paisaje en el país.

Desde los inicios de la modernidad fotográfica en Venezuela, inaugurada por Alfredo Boulton, en opinión de María Teresa Boulton, hasta el presente, muchos fotógrafos han construido un camino y un corpus de obra fotográfica que merece ser considerado. El estudio de esa totalidad es una pretensión inocente que metodológicamente se hace inviable. De allí, la decisión de circunscribir esta investigación en los materiales publicados por *Extracámara*.

5. OBJETIVOS

-Objetivo general

-Analizar representaciones (fotografías y los textos que las acompañan) de un espacio específico natural y/o urbano venezolano publicadas en la revista *Extracámara* entre

1994 y 2010 **bajo la idea de conformación de identidades desde una instancia de consagración del campo cultural.**

-Objetivos específicos

- Reconocer los códigos de representación fotográfica del espacio usados por los autores publicados en la revista *Extracámara* durante los años 1994 – 2010.

-Establecer nuevas relaciones y agrupaciones de orden conceptual, entre los trabajos reconocidos tomando en cuenta su aporte a la conformación de identidades

6. MARCO TEÓRICO

6.1. LAS NOCIONES DE CAMPO Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL ESPACIO

La investigación tomará en cuenta la noción de *campo* desarrollada por Bourdieu (2002), la cual permite comprender la conformación de representaciones colectivas elaboradas desde el arte, especialmente aquellas que desde el espacio se encuentran ancladas a nociones de identidad

En su trabajo *Algunas propiedades de los campos* (2002), Bourdieu estudió los contextos culturales como espacios que se presentan para el estudio sincrónico,

estructurados por posiciones que poseen determinadas características que son independientes de sus ocupantes. En este sentido, los campos son escenarios en los que se necesitan personas nuevas que estén dispuestas a jugar bajo las reglas propias de cada campo, para irrumpir en él y “arrebatar” a quienes se encuentran dentro y ocupan puestos de dominación el monopolio de aquello que está en juego, en este caso, las representaciones de identidades territoriales.

La estructura de cada campo (que siempre está en juego) es un estado de la correspondencia de fuerzas entre las distintas posiciones (agentes, instituciones) que lo conforman. Esta estructura muestra una distribución del capital específico acumulado históricamente a lo largo de todas sus luchas y además orienta, como lo propone Weber (1964) en la teoría de la acción social, hacia fines específicos siguiendo determinadas estrategias.

Es por ello que en el contexto cultural aquellos ocupantes que monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico (fundamento del poder o de la autonomía específica de un campo) se inclinan **hacia estrategias de conservación de modelos iconográficos** (modelos de representación, como puede serlo el del espacio), mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión frente a los modelos establecidos.

A los nuevos integrantes, se les exige tácitamente un conocimiento práctico de toda su historia para poder jugar (subvertir el orden dentro de ciertos límites, so pena de exclusión) por el capital específico. Este requerimiento hace que el campo se mantenga constituido y autónomo, ya que el tiempo y el esfuerzo que requiere el aprendizaje para poder entrar al juego hacen inconcebible su propia destrucción. La manera que tiene el campo de mantenerse y transmitir ese conocimiento a los nuevos jugadores ocurre gracias al trabajo de las personas, de las instancias de conservación, consagración y difusión cultural. En el caso de las ideas que se han venido ofreciendo sobre el espacio en la fotografía, éstas son publicadas por una instancia que, en palabras de Bourdieu, se conserva a sí misma, conservando.

Es de interés estudiar la continuidad o discontinuidad entre los modos de representación de ciertos lugares por diferentes generaciones de fotógrafos de la revista. De ahí la siguiente pregunta: ¿ha prevalecido algún modelo de representación sobre otro o, más bien, se ha tratado de una publicación que no le ha dado mayor importancia a algún modelo sino que ha sido plural en su proceder? Interrogantes como ésta no deberían darse por respondidas de antemano y es por ello que es oportuno incluir el modelo teórico de los campos para un análisis más comprehensivo, que no peque por omisión del análisis formal de las imágenes sino que más bien lo potencie

Como se ha mencionado a lo largo de este texto, el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación es definido por Bourdieu como el ***campo intelectual***. Su estructura afectará la relación que un ***creador*** sostiene con su ***obra*** y, por ello, a la obra misma como representación que adquiere un sentido colectivo de acuerdo a las fuerzas que actúan dentro del ***campo***.

Históricamente, puede verse que mientras se multiplicaron y diferenciaron las *instancias de consagración intelectual y artística* (academias, salones), así como las *instancias de consagración y difusión cultural* (casas editoras, teatros, asociaciones culturales, publicaciones periódicas, como la revista *Extracámara*), y a medida que el *público* que consume cultura, se extendió y diversificó, el *campo intelectual* se volvió más complejo y *más independiente* de las influencias externas, como campo de relaciones dominadas por una lógica específica de la competencia por la legitimidad cultural.

A su vez, pareciera poder establecerse que para tener la posibilidad de aparición de un intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones creativas que las exigencias constitutivas de su *proyecto creador*, es necesaria la existencia de un *campo intelectual* con autonomía relativa (Bourdieu, 2002). A partir de este análisis de la conformación del campo intelectual, se puede comprender que la actuación de la revista *Extracámara* fue significativa en la producción y

consolidación de un campo fotográfico autónomo en el país e igualmente posibilitó que se legitimaran discursos ya existentes y que surgieran otros nuevos para representar el espacio.

El juicio crítico especializado es entendido por Bourdieu como una objetivación del proyecto creador que puede desprenderse de la obra misma y se distingue como expresión prerreflexiva del mismo y del discurso teórico del artista sobre su producción. Sin embargo, la objetivación ocurre en progresión que integra el sentido público de la obra y del autor, solamente a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado. Preguntarse sobre la génesis del sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra: ¿el hombre común? Definitivamente, no. Consagran las figuras ubicadas en posiciones de influencia dentro del campo intelectual, afectando hasta los juicios estéticos aparentemente más singulares y más personales de los integrantes del *universo intelectual*. Al mismo tiempo que generan discursos con pautas específicas y gramáticas particulares sobre el espacio que construye la identidad.

6.2. LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

“Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para re-presentar de manera significativa el mundo a otras personas” (Hall, 1997, p. 2).

Autores como Dubois (1994) y Barthes (1998) han identificado y reflexionado sobre la propiedad indicial de la Fotografía. Este hecho ha sido fuerte fundamento para la concepción formalista. El carácter indicial, la aparente posibilidad de la naturaleza de reproducirse por su propia acción en los elementos (el no poder negar que la cosa haya estado allí que llamó la atención de Roland Barthes en *La cámara lúcida*), hace que la fotografía sea identificada como una huella de la realidad.

Sin embargo, Batchen (2004) resaltó que autores como Allan Sekula y Rosalind Krauss entendieron que todo lo que está más allá de la impresión, del indicio, de la huella, queda vacante para que sea ocupado por significados de diversa índole, la foto se hace contingente. **La fotografía sólo podrá definirse cuando sea entendida al mismo tiempo interna y externamente.** Internamente, en cuanto a sus características formales, y externamente, como discurso al servicio de élites políticas que constituyen la hegemonía del campo cultural y de los canales de circulación de la imagen.

6.3. LA IDENTIDAD DE LA FOTOGRAFÍA. SOBRE LA LECTURA E INTERPRETACIÓN DE FOTOGRAFÍAS

Esta división realidad/representación merecen algún comentario más. Aunque la crítica posmoderna se opone al esencialismo de una naturaleza trascendental, a menudo, no obstante, pasa a invocar precisamente esto (no la cultura, sino la naturaleza) cada vez que intenta nombrar el origen generador de la fotografía. Esta *contradicción reprimida pone de manifiesto la limitación de un enfoque crítico* que acepta de buen grado la reducción de todo a la representación, pero no está dispuesto a poner en juego la economía que hace que la representación y lo real sean abiertamente cómplices y componentes constitutivos el uno del otro. El resultado es un enraizamiento no reconocido pero tenaz en un fundamento siempre anterior, tanto a la representación como a la diferencia (Batchen 2004, p. 202) [Cursivas añadidas]

En opinión de Batchen, existen dos grandes posiciones sobre la identidad de la imagen fotográfica y sobre su definición como sistema de representación. Éstas se constituyen a partir de la presunción de que es posible determinar la identidad de la fotografía como consecuencia de su propia naturaleza (de su esencia) o bien como resultado de la cultura que la originó y/o la utiliza (es decir, como representación dentro del campo fotográfico). Aquellas aproximaciones que se preocupan por la esencia de lo fotográfico han sido ubicadas dentro de las explicaciones *formalistas*. Por su parte, las que encuentran los cimientos en los contextos de uso, o sea, fuera de

los bordes físicos de la imagen, han sido todas arbitrariamente agrupadas dentro de las corrientes llamadas posmodernas.

A continuación, Batchen identificó las *semejanzas* que tienen los discursos posmodernos cuando sostuvo que como origen:

(...) los significados y valores de cualquier fotografía individual están absolutamente determinados por su contexto, por las actividades de la cultura que la rodea y la inspira. Al ser totalmente compatible con tales operaciones, *la fotografía pertenece potencialmente a cualquier institución o disciplina excepto a ella misma*. Dado que la fotografía no tiene identidad singular ni historia unificada, una foto “como tal” no puede ser más que una ficción engañosa. Este discurso opera desde mediados de los años 70 contra la visión formalista como proposición posmoderna que ha permeado la mayoría de los espacios dedicados al estudio de la fotografía (Ibíd., p. 177) [Cursivas añadidas]

En el otro lado del binomio, la visión formalista busca las características fundamentales de la fotografía como medio para articular la *fotograficidad* esencial de todas y cada una de las fotografías. Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica tiene una identidad singular e inherente.

En esta investigación, se ha asumido la perspectiva según la cual los significados de la fotografía vienen definidos en mayor medida por los sistemas culturales de representación que se sirven de ella para reproducir sus discursos. En este sentido, las ideas de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1999) sobre la representación y las reflexiones históricas sobre la teoría de la fotografía de Batchen en *Arder en*

deseos. La concepción de la fotografía (2004), constituyen una guía y un punto de partida para el trabajo de análisis y creación teórico-investigativa que aquí se ofrece.

6.4. EL TERRITORIO Y EL LUGAR COMO REPRESENTACIÓN SOCIAL. LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA DE LA GEOGRAFÍA

El espacio se presenta como el lugar donde la acción se crea e introduce sentido y significado al entorno cultural, resultando de todo esto que la acción ejercida por los sujetos esté estrechamente relacionada con el espacio físico y concreto. Más aún, se produce una relación dialéctica entre el sujeto y el espacio, donde cada uno es vulnerable a la influencia del otro, cámara por medio.

La historia y la antropología contribuyeron a la creación de las naciones tal como las conocemos actualmente (o por lo menos como se conocieron en el siglo XX), y por ende a la conformación política del mundo. El estudio del pasado local y próximo junto con el estudio del presente de las sociedades diferentes y lejanas funcionaron como los procedimientos que se emplearon desde Europa para conformar los discursos sobre espacio y tiempo del mundo moderno.

Agudo (2003) identificó las representaciones sociales de espacio y tiempo como el resultado de procesos que son articulados socialmente y que orientan las acciones de los actores a partir de ocupaciones desiguales tanto en el espacio como en el tiempo,

en la geografía y en la historia (las dos grandes construcciones sociales que se relacionan con el tema de las representaciones fotográficas del espacio).

Institucionalizadas primero desde Europa y luego desde Estados Unidos, ambas han configurado, ya sea por adhesión o por rechazo en sus vertientes más radicales, la condición imaginada y sucesivamente real, de todos los tipos de relaciones existentes que se dan entre sus distintos componentes: las divisiones identitarias, políticas y territoriales del mundo. Tales construcciones, expresando una realidad imaginada, así como la relación constitutiva de Occidente respecto al mundo no-occidental, fueron categorizadas por Fernando Coronil (1997), dentro de la noción de Occidentalismo.

En este sentido, tanto el tiempo como el espacio son elementos no naturales, no dados de antemano y sobre todo de carácter particular porque funcionan y fueron creados por unos actores determinados que constituyeron el campo intelectual, de acuerdo a las premisas señaladas y expuestas en este texto tanto por Agudo como por Bourdieu y Coronil. Sin embargo, “esta construcción tiene como supuesto básico el carácter universal de la experiencia europea. Una experiencia particular que, desde su propia historia, se despliega sobre la totalidad del tiempo y del espacio de la experiencia humana, convirtiéndola en una experiencia universal esencialmente excluyente” Agudo (2003:13), una experiencia naturalizada por quien tiene el poder de controlar los discursos sobre la realidad.

Para Foucault (1999), el discurso es el poder el poder del que todos quieren adueñarse. Sobre ello afirmó que las prohibiciones más fuertes en la malla de procedimientos que controlan el discurso son aquellas referidas al sexo y a la política (El deseo y el poder). El tiempo y el espacio son elementos altamente susceptibles del ejercicio del poder político sobre el modelo de nación que se relaciona estrechamente con la iconografía de la fotografía del territorio. Internamente, controlar y ordenar el relato sobre el tiempo y el espacio requirió el uso legitimado de la ciencia *objetiva* y *neutral* que justificaba acciones políticas y criterios editoriales.

6.5. HACIA LOS MODELOS ARTÍSTICOS DE REPRESENTACIÓN (O DE INTERMEDIACIÓN) DEL ESPACIO. LA GEOGRAFÍA ESTÉTICA

María Elena Ramos (2009), sostuvo que existe una geografía que no percibimos directamente sino que nos llega a través de algo distinto a nuestros sentidos. Se trata de la obra creada por el artista, el objeto que se interpone entre el mundo y la mirada que produce. Lo anterior lo denominó *Geografía estética*, concepto oportuno en el desarrollo de la presente argumentación.

Llama la atención el énfasis que la autora dio a la relación entre la naturaleza y el artista. Su tratamiento del tema pareciera ubicarse al otro extremo de lo propuesto por

autores como Coronil y Agudo, quienes entendieron la naturaleza como una construcción y no como una esencia que le proporciona al artista insumos para imaginar y crear. Esa perspectiva permitirá encontrar el punto medio sobre el problema de la creación de conocimiento, sobre la construcción de la realidad. La síntesis epistemológica para interpretar las representaciones del espacio y para no perder de vista que las construcciones teóricas del mundo ocurren desde una base sensible.

Al respecto, Ramos afirmó:

(...) la naturaleza real en que está inmersa nuestra vida ha sido espacio primero de sensaciones y fundamento empírico para la visión, con tanta y más razón va a ser materia esencial *para el privilegiado perceptor que es el artista*, en su casi táctil acercamiento al camino bordeado de árboles que representará en la tela con el túnel de la perspectiva y que le permitirá inventar desplazamientos en los tiempos y los espacios imaginarios (2009, p. 201).

[Cursivas añadidas]

De igual modo, rescató la pregunta de Bornhorst :“¿Nuestro sentido de estética, un fino instrumento ecológico?” (2009: 202). Y responde:

Si las ideas anteriores tuvieran validez universal, la tendrían aún más para el espíritu de artista, pues el creador es agudo contemplador y tiene, sobre todo, lo que llamaría Kant el plus de la producción. Así, no sólo es perceptor privilegiado de la belleza del mundo, *es productor*, y da origen a una nueva belleza para el mundo. Participa entonces en otra geografía: la belleza cultural y artística, distinta a la de la naturaleza, aunque su obra se vincule intensamente con ella y de ella procedan inspiración e ideas, memoria y experiencia onírica, formas y materias primas” (Ramón, 2009, p. 202). [Cursivas añadidas]

El pensamiento esencialista según el cual Ramos concibe al espacio natural sostiene que el mundo puede ser percibido de manera directa o indirecta. En *intentio recta*, gracias a la mirada directa de la que nos servimos para sobrevivir la vida cotidiana, empleada por la búsqueda científica, la ontológica o al arte naturalista, o en *intentio segunda*, de forma oblicua gracias a las imágenes, lenguajes, objetos estéticos mediadores,

(...) primero entre la naturaleza y el creador, después entre el público y aquella naturaleza – real a la que el objeto artístico representa o remite. Si un bosque de árboles centenarios y variadas especies es naturaleza *primera*, que percibimos directamente porque sale al encuentro de nuestros sentidos –*en intentio recta* y en todo su tropical esplendor- ese mismo bosque tomado por el arte y sus intervenciones se crecerá ahora como naturaleza *segunda*: dibujada, esculpida o convertida en instalación (Ibíd., 202) [Cursivas añadidas]

¡O fotografiada!

Ramos continuó:

La naturaleza es fuente esencial para la capacidad simbólica, pues del mundo natural ha extraído el humano conocimientos profundos para la estética y la ética: tolerancias e intolerancias entre los seres, modos desiguales de desplegarse y sucederse. Y por ese conocimiento que la naturaleza ofrece, sus figuras y procesos han entrado en forma de parábola, analogías y metáforas a los libros sagrados de distintas religiones, así como al discurso de filósofos y estetas (Ibíd., p. 203).

Otro punto importante del planteamiento de la autora está relacionado con el tema de la identidad. Esta naturaleza de *intentio segunda* da lugar a nuevas geografías y a una identidad estética de los lugares. Se trata de una identidad que reúne inseparablemente la geografía que nos trasciende, la historia en su sentido de evolución del paisaje y la sensibilidad subjetiva e individual de cada uno de nosotros.

7. METODOLOGÍA. SOBRE LOS CAMPOS CULTURALES Y EL EJERCICIO DE LA ARQUEOLOGÍA COMO PROCEDIMIENTOS DE INVESTIGACIÓN

Si bien las aproximaciones externas e internas a las obras culturales han sido consideradas como irreconciliables, la propuesta de los campos de Bourdieu apostó hacia una superación de las diferencias sin perder el terreno ganado por cada una de ellas. Al conservar el postulado según el que:

(...) el espacio de la obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que solo pueden ser comprendidas relacionalmente, es posible plantear la hipótesis de una *homología* entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su forma, y el espacio de las posiciones en el campo de producción (Bourdieu, 2005, p. 308). [Cursivas añadidas]

Debido al juego de las homologías entre el campo artístico y el campo social en conjunto, incluyendo al del poder, por supuesto, la mayoría de las estrategias artísticas están sobredeterminadas, por lo que muchas de sus elecciones son golpes dobles, estéticos y políticos, internos y externos (Bourdieu, 2005).

Ante las preguntas tradicionales que la disciplina de la Historia se ha hecho, como ¿qué vínculo establecer entre acontecimientos dispares?, ¿cómo encontrar entre ellos un vínculo necesario?, ¿cuál es la continuidad que los atraviesa o la significación de conjunto que acaban de formar?, y si se puede definir una totalidad o hay que

limitarse a reconstruir encadenamientos, Foucault ofreció otras. Para el filósofo, las interrogantes son de una naturaleza diferente que, en cambio, buscan saber:

¿Qué estratos hay que aislar unos de otros? ¿Qué tipo de series hay que instaurar? ¿Qué criterios de periodización adoptar para cada una de ellas? ¿Qué sistema de relaciones se puede describir de una a otra? ¿Qué serie de series se pueden establecer? ¿Y en qué cuadro, de amplia cronología, se pueden determinar continuidades distintas de acontecimiento (Foucault, 1997, p. 4).

En este sentido planteó que las disciplinas de la historia de las ideas, han desplazado su atención de las grandes unidades que llamaban siglos o épocas, hacia fenómenos de ruptura en los que sea posible detectar la incidencia de las interrupciones. A fin de cuentas, la intención no es ya remontarse hacia los precursores de una actividad específica (por ejemplo, conocer quién fue el primer fotógrafo que se dedicó al género del paisaje en Venezuela), sino concientizar que la historia de un concepto o de una práctica supone que se develen sus reglas sucesivas de uso y sus medios teóricos múltiples donde han sido elaborados y acabados. No se trata de enumerar, remontándose hasta lo primigenio.

Asumir el estudio de la historia ha traído problemas, tanto dentro de una perspectiva tradicional como de otra más nueva. De allí que Foucault sostuviera que en ambas posiciones los problemas se refieren a una misma acción: *la revisión del documento* (1997).

En la forma tradicional, la Historia memoriza los monumentos del pasado para transformarlos en documentos, logrando que estos refirieran algo distinto a lo que en realidad expresan. En la Historia de la discontinuidad ocurre lo contrario se convierte en documento al monumento para hacer conjuntos y nuevas relaciones (Foucault 1997)

7.1. LA APLICACIÓN DEL MÉTODO. LOS PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO

Los procedimientos acordes con la posición teórico-metodológica asumida en la presente investigación son aquellos enmarcados dentro de la perspectiva de la investigación cualitativa. Dichos métodos favorecen una aproximación que permite un conocimiento más comprensivo del fenómeno a estudiar que los métodos propuestos por la corriente cuantitativa (Ruiz Olabuénaga, 1996). Lo anterior debido a que no centran su atención en la comprobación de una hipótesis mediante la constatación estadística o numérica sino que se encargan de estudiar los significados de los productos culturales a través del uso de una teoría inductiva con valores comprometidos tanto ética como políticamente.

Asimismo, Ruiz Olabuénaga afirmó que la investigación cualitativa estructura su forma de trabajo partiendo de tres determinaciones o decisiones que hace el investigador a la hora de empezar un proyecto. Éstas se refieren a: la escogencia de

los hechos a estudiar, los métodos para estudiarlos y los conceptos que permitirán comprender los fenómenos.

7.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN Y PROCEDIMIENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

La tesis aquí es que el potencial simbólico de las representaciones fotográficas vincula siempre los productos de la práctica de la fotografía con los valores ideológicos que recorren el tejido social, los cuales adquieren su formulación reflexiva en la palabra. Por eso, más que postular la independencia de la información que nos puede suministrar el archivo fotográfico respecto a las formas discursivas escritas, en el vasto terreno actual de confluencia de la historia de la fotografía y los estudios culturales latinoamericanos, es importante localizar las articulaciones entre discursos e imágenes a través del análisis crítico de unos y otras, lo que no excluye atender las diferentes formas de producción, circulación y consumo de las ciencias, las ideas, la literatura de invención y los iconos (Navarrete, 2004, p. 24).

La investigación tomó en cuenta tanto las imágenes como los textos que las acompañaron, es decir, se ha entendido el conjunto palabra-imagen como fragmentos significantes, como conjuntos discursivos referidos al espacio y susceptibles de interpretación.

El análisis de contenido se refiere a la lectura e interpretación de un elemento discursivo que podrá abrir las puertas al conocimiento y/o la vida social que de otro modo serían inaccesibles. “El análisis de contenido no es otra cosa que una técnica

para leer e interpretar el contenido de toda clase de documentos y, más concretamente (aunque no exclusivamente), de los documentos escritos.” (Ruiz Olabuénaga, 1996, p. 192).

Según Ruiz Olabuénaga, el análisis cualitativo de contenido, procede de forma cíclica y circular y no de manera lineal, es decir, una vez concluido un paso, se pasa al siguiente para, con frecuencia, volver de nuevo a la fase primera y reiniciarla. Es decir el texto es sometido a múltiples lecturas y manipulaciones sin que basten las iniciales (Ibíd., p. 201).

El autor continuó señalando que los textos pueden ser leídos directa o soterradamente y generalmente es posible establecer en ellos una triple distinción: significado manifiesto/oculto, autoría consciente e inconsciente de discursos y enfoque expresivo o instrumental.

Esta triple distinción da lugar a estrategias de lectura que permiten que el investigador busque captar la información manifiesta expresamente en el texto, o la que pueda ser inferida a partir de él, o la que el autor ha plasmado conscientemente o la que puede haber transmitido de forma insospechada por él y busque captar el contenido expresivo o vaya más al contenido instrumental (Ruiz Olabuénaga 1996: 202)

Es así como la estrategia de *interpretación* de textos advierte contenidos ocultos (pero no ocultados por el autor del texto que se investiga) de los que éste mismo es consciente, **deduciéndolos** del contenido manifiesto del texto, mientras que el *descubrimiento* se encarga igualmente de captar esos contenidos ocultos **infiriéndolos** del contenido manifiesto del texto.

Estas dos estrategias de investigación han guiado el espíritu de esta lectura de *Extracámara*. La deducción y la inferencia del significado de sus materiales publicados con relación al espacio para la elaboración de nuevas relaciones entre estos constituyó el procedimiento operativo empleado, a la manera de lo planteado por Foucault en *La arqueología del saber* (1997)

Si bien a lo largo de estas páginas se ha hecho explícita la posición de comprender la fotografía como un elemento discursivo atado a su contexto de circulación, el lector podría preguntarse ¿por qué hacer un análisis formal de las fotografías?, ¿por qué hacer un tipo de estudio que centra su discurso en las propiedades intrínsecas de la imagen y desmerece el contexto? El motivo se encuentra en el hecho de que es necesario analizar el interior y el exterior de la imagen para encontrar una mayor profundidad en el conocimiento. La intención es la de conseguir el punto medio, el equilibrio investigativo que tome lo mejor de ambas perspectivas. Asimismo, por tratarse de un momento histórico muy específico (1994 – 2010), se estima que un

análisis formal de las imágenes permitirá identificar o no propiedades sobre los modos de fotografiar de ese momento.

7.3. PROCEDIMIENTOS: PRIMERA LECTURA DE MATERIALES REVISTA EXTRACÁMARA 1994-2010

A continuación se presenta una lista amplia de materiales publicados por *Extracámara* relacionados con el tema de esta investigación. Una primera revisión y levantamiento de ellos sirvió como universo para considerar su inclusión como materiales para la reconstrucción discursiva que pretendió este trabajo.

	Revista	Páginas	Año	Título	Autor texto	Autor imágenes
1	3	8-12	1995	Claudio Perna Geo-fotógrafo	Zuleieva Vivas	Claudio Perna
2	3	20-25	1995	Laberintos fotográficos	Esso Álvarez	N/A
3	3	31-63	1995	Portafolio: Una mirada a la fotografía venezolana contemporánea	José Antonio Navarrete	Paolo Gasparini, Luis Brito, Luis Molina Pantin, Esso Álvarez
4	7	60-63	1996	San Sebastián de los Reyes	Gabriel Atayde	Vladimir Sersa, Sebastián Garrido, Alexis Pérez-Luna

5	8	2	1996	Editorial	María Teresa Boulton	N/A
6	8	4-11	1996	Especies de Bestia, fotografías de Pablo Krisch	Edda Armas	Pablo Krisch
7	8	18-22	1996	La fotografía moderna y el paisajismo andino	María Teresa Boulton	Alfredo Boulton
8	8	23-24	1996	El retrato en el paisaje (revisado pero no fichado. No se incluye)	Claudia Track	Oscar Chaparro
9	8	42-59	1996	Portafolio (revisado pero no fichado. No se incluye)	No figura	Ramón Paolini, Luis Trujillo, Federico Fernández
10	9	20-24	1997	Objetos de memoria (revisado pero no fichado. No se incluye,	Itala Scotto Domínguez	No se especifican
11	9	34-36	1997	La letra y la imagen en el espacio del libro de artista. No se incluye.	Edda Armas	Jesse Fernández, Alfredo Boulton
12	10	2	1997	Editorial Caracas	María Teresa Boulton	N/a
13	10	4-12	1997	La ciudad después de Gorka	María Luz Cárdenas	Gorka Dorronsoro
14	10	13-17	1997	La apariencia difícil	William Niño Araque	Luis Felipe Toro
15	10	18-23	1997	Caracas. La primera aproximación	Antonio Padrón Toro	Pal Rosti, Lessmann, Benzo, Chirinos

16	10	24-28	1997	Torito y Herrera. Cuatro imágenes de la caraqueñidad	Rafael Arráiz Lucca	Luis Felipe Toro, Carlos Herrera
17	10	29-31	1997	La mirada inicial	Juan Carlos Palenzuela	Alfredo Boulton
18	10	42-59	1997	Caracas: Portafolio	William Niño Araque	Varios autores
19	12	2	1998	Editorial El Caribe	María Teresa Boulton	
20	12	4-10	1998	Lo que el Almirante vio	Elida Salazar	Thea Segall
21	12	52,62-63	1998	Portafolio		Federico Fernández, Cristina Rosenberg, Henry González
22	13	2	1998	Editorial	María Teresa Boulton	
23	13	24-27	1998	Los escenarios del Petróleo en la estética de la fotografía documental	Varios autores	Roberto Fontana, Félix Molina
24	14	12-15	1998	1903 Venezuela en estereografías	Antonio Padrón Toro	Underwood & Underwood
25	14	38-41	1998	Gilles Peress y la tradición de un oficio	Gabriel Atayde	Gilles Peress
26	14	60-69	1998	Ricardo Armas. Premio Nacional de Fotografía	Ricardo Armas	Ricardo Armas

27	15	10-17	1999	Alfredo Boulton. Una mirada mestiza	Ariel Jiménez	Alfredo Boulton
28	15	56-68	1999	Portafolio		Luis Molina,
29	16	2	2000	Editorial	Manuel Silva Ferrer	
30	16	54-72	2000	Portafolio: Venezuela zona de desastre		Varios autores
31	17	44-53	2001	Paisajes a la deriva: land art, site-specific, situacionismo y fotografía.	Julieta González	Robert Smithson, Dan Graham, Martha Rosler, Gabriel Orozco
32	18	77-77	2001	Fotografía y campo artístico en Venezuela	Félix Suazo	Roberto Obregón
33	20	26-35	2002	La farmacia del paisaje	Luis Enrique Pérez-Oramas	Luis Molina-Pantín
34	20	56-71	2002	Portafolio: Visitando el paisaje		Ana María Yanes, Mitzuro Da Silva, Sara Maneiro
35	22	6-13	2003	La cultura del llano. Fotografías de Rodrigo Benavides	Igor Barreto	Rodrigo Benavides
36	24	4-11	2004	Camillus Farrand: pionero de la fotografía estereoscópica	Gabriel Pilonieta	Camillus Farrand
37	24	22-31	2004	Pedro Duim. Un fotógrafo moderno	Carlos E. Palacios	Pedro Duim

38	25	26-37	2004	Entre cielo y tierra. Neblinas y Lijas de Carlos Eduardo Puche	Juan Carlos López Quintero	Carlos Puche
39	26	4-17	2005	Maracaibo 1911	Kurt Nagel von Jess	Juan Antonio Lossada Piñeres
40	28	32-41	2006	Sandro Pequeño y Garcilaso Pumar. Dos fotografías a partir de la ONG	Liliana Martínez	Garcilaso Pumar

La revisión de los materiales publicados se realizó tomando breves notas y extrayendo fragmentos de cada uno de ellos con la intención de generar fichas de estudio. En el fichaje, se prestó particular atención a los intereses de esta investigación (espacio, representación, paisaje y fotografía). En la tabla, se destacan en negrillas los trabajos que se tomaron en cuenta a fin de esta investigación.

7.4. DIGITALIZACIÓN Y ESTABLECIMIENTO DE GRUPOS DE IMÁGENES

Una vez leídos los textos, bajo la modalidad antes descrita, se digitalizaron las imágenes que los acompañaban para extraerlos de la unidad física de la revista y poder comenzar el trabajo de generar nuevos conjuntos de imágenes a partir de su manipulación y ordenación en grupos temáticos que se presentan a continuación. Los nombres no son exhaustivos ni definitivos. Sólo son referenciales

A) Espacios digitales



001_ExtraCam13_001.jpg



001_ExtraCam13_002.jpg



001_ExtraCam13_003.jpg



001_ExtraCam13_004.jpg



002_ExtraCam13_004.jpg



004_ExtraCam13_005.jpg



005_ExtraCam13_003.jpg



006_ExtraCam18_002b.jpg



007_ExtraCam18_002a.jpg



008_ExtraCam18_003.jpg



009_ExtraCam18_005.jpg



010_ExtraCam19_011.jpg



011_ExtraCam19_010.jpg



012_dystopia02.jpg



013_dystopia03.jpg



014_dystopia05.jpg

B) Espacios Interiores



ExtraCam01_002.jpg



ExtraCam03_006.jpg



ExtraCam07_002.jpg



ExtraCam12_010.jpg



ExtraCam13_010b.jpg



ExtraCam15_001.jpg



ExtraCam15_004.jpg



ExtraCam15_005.jpg



ExtraCam15_006.jpg



ExtraCam16_004.jpg



ExtraCam21_004.jpg



ExtraCam21_005.jpg



ExtraCam27_009.jpg



ExtraCam27_010.jpg



ExtraCam27_011.jpg



ExtraCam27_012.jpg



ExtraCam28_005.jpg



ExtraCam28_006.jpg

C) Espacios cambiados por la naturaleza



ExtraCam16_005.jpg



ExtraCam16_006.jpg



ExtraCam16_008.jpg



ExtraCam16_009.jpg



ExtraCam16_010.jpg



ExtraCam16_011.jpg



ExtraCam16_012.jpg



ExtraCam16_013.jpg



ExtraCam16_014.jpg



ExtraCam16_015.jpg



ExtraCam16_017.jpg



ExtraCam16_018.jpg

D) Espacios del campo del arte (documentales, conceptuales, etc)



001_ExtraCam03_002.jpg



001b_ExtraCam01_001.jpg



002_ExtraCam15_002.jpg



003_ExtraCam14_010.jpg



004_ExtraCam14_011.jpg



005_ExtraCam19_005.jpg



005_ExtraCam19_006.jpg



005_ExtraCam19_007.jpg



005_ExtraCam19_008.jpg



005_ExtraCam19_009.jpg



005_ExtraCam25_004.jpg



006_ExtraCam25_005.jpg



007_ExtraCam25_003.jpg



009_ExtraCam24_009.jpg



010_ExtraCam20_005.jpg



011_ExtraCam20_004.jpg



012_ExtraCam02_004.jpg



013_ExtraCam14_012a.jpg



013_ExtraCam14_012b.jpg



013_ExtraCam14_012c.jpg



013_ExtraCam14_012d.jpg



014_ExtraCam14_006.jpg



016_ExtraCam24_008a.jpg



016_ExtraCam24_008b.jpg



017_ExtraCam03_007.jpg



017_ExtraCam03_007a.jpg



017_ExtraCam03_007b.jpg



018_ExtraCam03_009.jpg



020_ExtraCam18_010.jpg



021_ExtraCam12_011.jpg



022_ExtraCam15_003.jpg



023_ExtraCam18_008.jpg



024_ExtraCam03_008.jpg



ExtraCam10_002.jpg



ExtraCam10_003.jpg



ExtraCam10_004.jpg



ExtraCam10_005.jpg



ExtraCam12_002.jpg



ExtraCam12_004.jpg



ExtraCam24_010a.jpg



ExtraCam24_010b.jpg



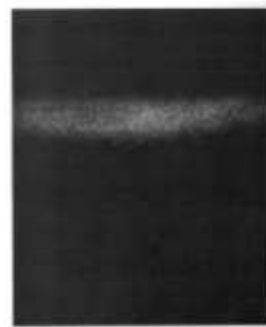
ExtraCam24_011a.jpg



ExtraCam24_011b.jpg



ExtraCam24_012.jpg



ExtraCam25_006.jpg



ExtraCam25_007.jpg

Luego de las revisiones del material recogido, se decidió a tomar en cuenta para esta investigación los siguientes artículos y sus imágenes (seguidamente, las imágenes se ofrecen de la manera en cómo aparecerán en adelante)

-Arráiz Lucca, R. (1997) *Torito y Herrera. Cuatro imágenes de la caraqueñidad*. Extracámara # 10, 1997, págs. 24-28

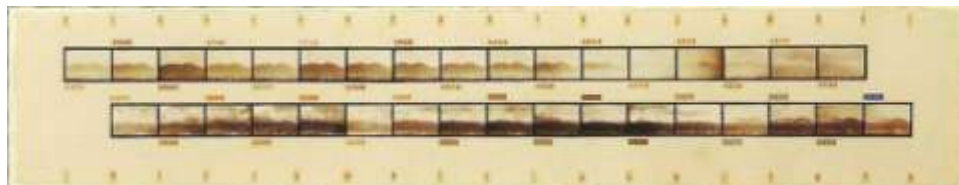


Luis Felipe Toro (Torito), *El mosaico de Altamira* 1950



Carlos Herrera, *Paisaje del Ávila*. 1952

-Suazo, F. (2001). Fotografía y campo artístico en Venezuela. Extracámara # 18, págs.73 – 77



Roberto Obregón, *Crónica paisaje #01 Diciembre uno 1975*. 1975

-Pérez-Oramas, L. (2002) *La farmacia del paisaje*. Extracámara # 20, págs. 26 – 35



Luis Molina Pantin, *Mousepad*. 1999-2000

-AAVV, (2000). Portafolio: Venezuela Zona de desastre. Extracámara # 16, págs. 54-72



Rodrigo Benavides. *Sin título, Núcleo Litoral/USB*, Vargas 26 de enero de 2000



Lisbeth Salas Soto. *Sin título*, Vargas, marzo, 2000



Sara Maneiro, De la serie: *Primer cuerpo, primera sección*. 1999-2000



Esso Álvarez. De la serie: *Naturaleza inquieta, Barrio La Trilla, Caracas*, diciembre 1999 – febrero 2000

8. COMIENZOS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL ESPACIO EN VENEZUELA. LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJES

“La persistencia de la temática del paisaje a lo largo de la historia de los últimos cinco siglos ha sido tal que bien podría afirmarse que los cambios suscitados en los modos de representar el entorno van de la mano con las transformaciones que, en el orden de las ideas, las estructuras sociales, la filosofía y la estética, se han sucedido en este largo periodo” (Chacón, 2005, 11).

El paisaje en Venezuela ha sido abordado ampliamente desde el comienzo de la modernidad del arte en el país. Autores como Jiménez (1997), Chacón (2005) y Ramos (2009), sostuvieron que gracias a la representación del espacio como tema y no como telón de fondo, Venezuela se orientó hacia la modernidad artística.

A continuación, se ofrecen unas breves reflexiones sobre dos asuntos: en primer lugar, cómo el género paisajístico ganó terreno en el campo de la representación artística del siglo XX y especialmente cuál ha sido su influencia en la conformación de identidades. En segundo lugar, la relación del proyecto fotográfico de Alfredo Boulton con la interpretación del espacio venezolano.

En cuanto a las consideraciones estéticas de la representación espacial, Chevrier (2006) afirmó que el género del paisaje ha sido tradicionalmente un arte de la descripción y de la contemplación marcado por un *punto de vista*. La perspectiva adoptada por el autor de la obra (dibujo, pintura, grabado o fotografía) se encuentra

altamente relacionada con la ideología progresista de la ilustración y con las investigaciones sobre la comunicación del saber y sobre la multiplicación de imágenes. Esta estética, amplió Chevrier, es doble: por un lado heredera de la tradición precisa e intimista de la pintura holandesa del siglo XVII, que producía formas realistas del espacio representado, evitando las interpretaciones subjetivas en la medida de lo posible; y por el otro es una estética que se apasionó por un *paisaje históricamente objetivo* (p. 42) en el que se representaron los recuerdos monumentales del *grand tour* que los ingleses pudientes hacían por Italia en el siglo XVIII. Así se tiene que el paisaje aparece como un *hermoso-documento*.

En opinión de Iturrieta y Calzadilla (2002), en Venezuela, se ha considerado a los principales propulsores de la pintura de género paisajístico, a los artistas, naturalistas y viajeros provenientes de Europa, que visitaron el país durante la segunda mitad del siglo XIX, es decir, personas empapadas de ideas románticas sobre la descripción enciclopédica y la contemplación de la naturaleza.

El paisaje aparece tímidamente en siglo XIX venezolano como motivo pictórico autónomo, puesto que el contexto hegemónico del tema heroico independentista dejaba pocos espacios naturales libres de ser representados por sí mismos. Apenas llegaban a ser continentes de las representaciones de sucesos independentistas y de gestas heroicas que para ese momento estaban conformando la historia visual de la

nación. Únicamente como disfrute privado u obra íntima, pintores como Martín Tovar y Tovar, Antonio Herrera Toro, Emilio Mauri, Jesús María de las Casas y Arturo Michelena, fueron los iniciadores locales reconocidos de la práctica de la representación espacial (Pérez-Oramas, 1997).

También es cierto que el paisaje conserva en su condición una inclinación a lo íntimo que le es consustancial. En este sentido, Chacón expuso:

Su distanciamiento de lo narrativo de las representaciones heroicas o mitológicas o la severidad simbólica de la naturaleza muerta y del retrato laudatorio hace que su espíritu se acerque más al retrato intimista o a las representaciones religiosas. Y esto no sólo por porque la ejecución del paisaje supone algún tipo de contemplación, que lo relaciona con la búsqueda espiritual y la introspección, sino por su condición de género sin tema, sin comentarios exteriores, que los destina a ser una terreno adecuado para la reflexión (Chacón 2005, 12)

El comienzo de la liberación del espacio en la pintura ocurrió a comienzos de siglo XX, como reacción al realismo de la Academia. Lo anterior, encarnado por los alumnos no conformes con la educación pictórica que recibían. En ese momento, pintar al aire libre la naturaleza, pintar al natural, era un gesto de rebeldía y renovación que, entre muchos otros, Brandt, Monasterios, Cabré y Castillo, fueron asumiendo como el tema que definiría la razón de ser del grupo que formaron espontáneamente y que más tarde se conoció como el Círculo de Bellas Artes.

Según Calzadilla (1982), el Círculo respondió a un programa no muy bien definido en la teoría pero que en la práctica tuvo resultados concretos e influyentes. El énfasis fue puesto en pintar al aire libre, en la negación del realismo y en suprimir la paleta de tonos oscuros y grises del taller. Estos jóvenes pintores se valieron más libremente del color para ligar su uso a la experiencia del artista en el momento de hacer la obra. Esto trajo como consecuencia el desprecio, tal y como había sucedido en el tan influyente contexto artístico francés, de la literatura y la anécdota como fuentes de inspiración. Ahora la inspiración le pertenecía a la realidad física. Gracias a la *intentio prima* se elabora la cultura visual.

Aunque en los inicios del Círculo Bellas Artes se desarrollaron géneros como el retrato y la naturaleza muerta, hay que decir que el paisaje fue la temática que mejor definió su orientación principal. Dentro del paisaje, Calzadilla (1982) propuso dos fases que corresponden cronológicamente a las etapas de formación y madurez de los pintores del grupo. En la primera, se advierte entre los paisajistas el hecho de que trabajaran preferentemente sobre motivos del valle de Caracas, sobre la problemática específica del color y sobre cómo la luz actúa en el paisaje. Este planteamiento característico del Expresionismo permite afirmar que el artista se expresa afectivamente cuando elige establecer un vínculo con la realidad desde su obra. De esta manera, construye un vínculo sentimental con el lugar cuando lo representa.

Se trató de un vínculo individual que poco a poco se convirtió en un fenómeno colectivo de representación y definitivamente en una *continuidad* aplastante, en los términos que planteó Pérez-Oramas (1997). Considerar la pintura por sí misma, así como el vínculo individual que establece el artista con el paisaje, parecieran ser los elementos legitimadores de esta tradición de representación en el paisaje

8.1. LA ESCUELA DE CARACAS Y EL COMIENZO DE LA SERIALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DEL CERRO EL ÁVILA

Cuando los artistas del Círculo de Bellas Artes inician la tradición paisajística de la Escuela de Caracas, respondían más al modelo impresionista que a la realidad de su propio medio. De allí que, para Jiménez (1997), esto lo convierta en un arte referido a un allá y no como algo propio.

La Escuela de Caracas se centra en diversos temas prototípicos que dan origen a una arraigada tradición paisajística que parece materializar una urgente necesidad por aferrarse, más allá del fenómeno estético, a la imagen desvaneciente y sin duda idealizada de un paisaje y una forma de vida ya casi totalmente desaparecida en la voraz urbanización de la ciudad de Caracas en el siglo XX. A pesar de la diversidad de temas Jiménez resalta el carácter obsesivo con el que se representó El Ávila. (Ibíd., p: 31)

A pesar de la diversidad de temas desarrollados, el autor enfatizó el carácter obsesivo con el que se representó El Ávila.

Es posible afirmar que a partir de la Escuela de Caracas El Ávila pasó a ser aquello que Jiménez llamó:

El objeto sublime del arte, (...) la primera figura de inmensidad sin medida en la historia de nuestras representaciones visuales. Una enormidad que puede ser concebida por la pintura pero jamás agotada. El Ávila es un concepto plástico, más allá del tiempo y del espacio. La imagen de la ciudad se identifica en nuestra paisajística, con esa enormidad formal de la que están ausentes los hombres con sus perecimientos y sus accidentes (Ibíd. 96)

Además de la presencia obsesiva de la montaña en los temas de la Escuela de Caracas, es importante mencionar la también repetida intención de evitar la aparición de la ciudad. *Incluso si para ello es necesario forzar el punto de vista o trabajar a partir de fotografías, como en el caso de Cabré y otros artistas de la Escuela de Caracas* (Ibíd., 33). El mismo Boulton cuando fotografiaba los espacios del valle de Caracas en los años treinta operaba igual que los pintores de la escuela caraqueña.



Manuel Cabré. *La mata de Naranja*. 1945. Extraído de Cabré. Juan Calzadilla Ilustración # 100

8.2. LA FOTOGRAFÍA SE IMPREGNA IDEOLÓGICAMENTE DE LA ESCUELA DE CARACAS

La fotografía moderna venezolana, que se inició colectivamente a finales de los años cuarenta, comenzaba a operar y a representar el espacio, claramente influenciada por la pintura local de la primera mitad del siglo XX. A pesar de las diferencias técnicas, el pintor y el fotógrafo moderno padecían de la misma nostalgia por el espacio que precedió la urbanización de Caracas. Ambos compartieron la misma obsesión por El Ávila.

De esta forma, el espacio que se convierte en paisaje por la *intentio segundo* (pintura y fotografía), de la que habló Ramos (2009), aparece como depositario de la modernidad y a su vez excluye la posibilidad de un paisaje ecuménico, de un paisaje de la actividad humana y de sus relatos sociales. Para Pérez-Oramas (1997):

La historia de la modernidad visual en Venezuela se inicia desde Caracas y pudiera narrarse paralela al descubrimiento de la gran montaña del Ávila. De Humboldt al Círculo de Bellas Artes, de su descubrimiento científico a su representación (artística) el perfil inconfundible y monumental del Ávila se imprime como matriz y como paradigma de las formas del paisaje en Venezuela (p. 15)

En opinión del curador venezolano, la continuidad histórica del arte venezolano se expresa de alguna manera por esa exclusión de los relatos humanos y por la constitución de un paisaje de formas absolutas, de formas libres, emancipadoras de la visión, de formas fascinantes. La complejidad radica en que esas formas aparecen como un silenciador de nuestras relaciones sociales, para ser sustituidas por una eficaz ilusión de transparencia. Con esto, la paisajística venezolana afirmó una determinada vocación hacia las formas absolutas, formas despojadas de relato, de historia, cuya máxima expresión la desarrollará Reverón desde el otro lado de El Ávila (el gran tema).

La escuela paisajística venezolana permitió establecer la existencia de una necesidad de alejamiento ante la realidad cotidiana del hombre, amplió Pérez-Oramas. Tal

necesidad muestra una inclinación hacia la obra como estructura plástica, independientemente de las contingencias de orden social o político, peligrosamente ensimismada y validada internamente. En Cabré, Boulton y González, se observa esa tendencia al paisaje puro, como conjunto de formas naturales con una mínima intervención del hombre.



Alfredo Boulton., *El Ávila desde Los Guayabitos*. 1943

La fotografía paisajista de Boulton expresa muy bien esa característica en la que lo natural es convertido en estructura. Asimismo, su concepto de paisaje durante las dos décadas siguientes dejó por fuera todo el movimiento humano y político de época, dando la espalda a la pequeña ciudad para fotografiar sus entornos grandes y apacibles como las haciendas, que ya empezaban a desaparecer. En su proceder, escogió determinados puntos de vista para hacer invisible la cara social que

igualmente da significado al espacio. Sin lugar a dudas, uno distinto al que generó. En el paisaje de Boulton, todo aquello que recuerde al tiempo y a la historia quedó relegado tras la estructura que da al espacio en un perfecto orden formal y plástico. Podría decirse que crea un espacio y una naturaleza a su medida, perfectamente idealizada.

En el artículo titulado Una imagen por los caminos de la modernidad (1994), publicado en el primer número de Extracámara, María Teresa Boulton justificó la historicidad de la fotografía de Alfredo Boulton al decir que:

La fotografía venezolana de esos años es una imagen fundamentada en el paisaje, en la naturaleza, inscribiendo al ser humano en el arco incommensurable de lo bello y de lo natural. En cierto modo nuestro país era asimismo esta imagen pues el proceso cultural de la modernidad, del objeto masivo, de la urbanidad, de la industrialización, apenas comenzaba y aún nuestros fotógrafos, salvo en los casos de las transformaciones urbanísticas como El Silencio y el 23 de Enero, no volteaban sus cámaras hacia lo contradictorio. Eso vendrá más tarde. Era suficientemente paradójico que una cámara, vehículo del modernismo y de la imagen, de la ciencia y el arte, aporte que concommitaba una tecnología del mundo no manual o natural, sirviera para remarcar en el país una imagen de la pureza esencialmente básica natural, pues allí era que los artistas encontraban la reducción de las formas (Boulton 1994: 35)

Además de las razones expresadas la investigadora, en el texto *La mirada inicial* (1997) y publicado en el décimo número de Extracámara Juan Carlos Palenzuela concluyó que entre los años treinta y cincuenta (momento de aprendizaje, de práctica

del oficio) se desarrolló una mirada sobre la naturaleza virgen, con un aire pictórico como el de las pinturas de Cabré o próximo a las perspectivas y composición de los trabajos de Monasterios como *Personaje de Los Caobos*, por ejemplo

Sin embargo, continuó el autor, esta similitud del trabajo de Boulton con la pintura venezolana de la época presentó un distanciamiento radical con lo que era la fotografía venezolana en ese momento, o sea, el retrato social, la estampa costumbrista o el reporterismo de principios de siglo. A partir del tema de la naturaleza agreste, apareció una intención contemporánea: el reflejo de luz en el camino, los árboles batidos por el viento, las nubes en medio del paisaje.

Para Palenzuela, el capítulo 1927 – 1938 de la obra de Boulton estimuló una revisión de conceptos que lo colocaría como precursor del paisajismo fotográfico artístico venezolano; dijo:

Los árboles frondosos, los dibujos de sus sombras, la nobleza de las palmeras, la paz de los lugares – tan inmediatos y tan ajenos del agite urbano caraqueño –, el sentido de un paisaje intocado, de intensidad lumínica, de devoción por la naturaleza sin otra convicción que la emoción estética, serían los signos distintivos de esta obra (Palenzuela 1997: 31)

Para concluir que en la obra de Boulton:

La naturaleza lo ocupa todo. Habrá que esperar, por tanto, en el arte venezolano, a las negras de Francisco Narváez, los jóvenes de torso desnudo de Pedro Centeno Vallenilla y las marchas campesinas de Poleo, para que el fotógrafo estimule su mirada a otros parajes de la circunstancia nacional, por allí por donde transitara con Carlos Herrera y Ricardo Razetti, en la amplitud conflictiva de la modernidad. (Ibíd. P 34)

9. REPRESENTACIONES DE LA PERTINAZ OBSESIÓN

Resulta verdaderamente difícil separar las prácticas artísticas de carácter creativo de las prácticas discursivas que generan, pues muchas veces son los artistas los primeros en proyectar argumentos que constituirán una capa inicial de interpretaciones que van a rodear su propio trabajo. Muchos otros discursos se basarán en ellos y continuarán recubriendo las obras que, lógicamente acabarán siendo indiscernibles de tales interpretaciones. De hecho aunque no exista una sola capa de discursos sobre una obra, el solo intento de aproximarse a ella actúa como un discurso. Se podría concluir entonces que las obras son precisamente lo que se dice de ellas. Cerón (2010: 107)



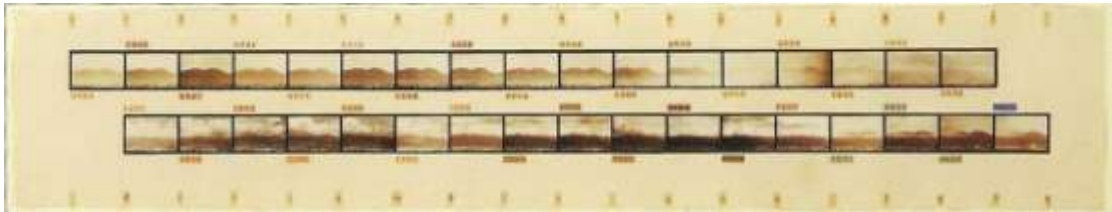
Luis Felipe Toro (Torito), *El mosaico de Altamira*. 1952

Luis Felipe Toro (Torito), *El mosaico de Altamira*.

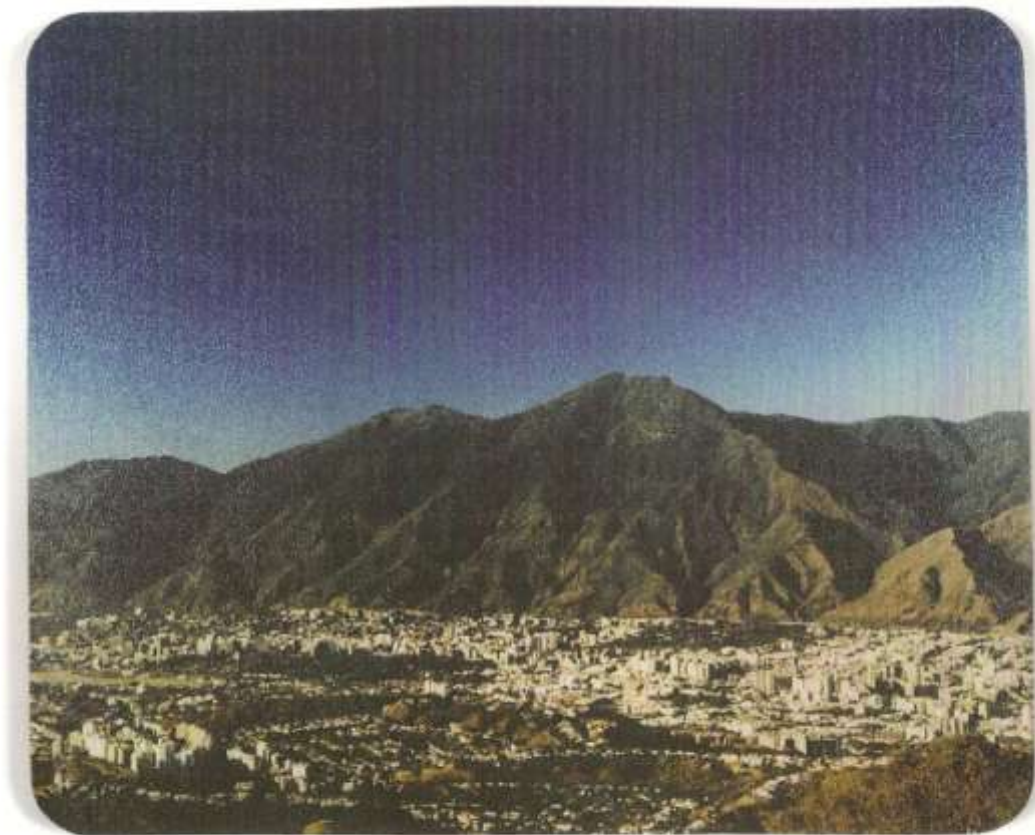


Carlos Herrera, *Paisaje del Ávila*. 1952

Carlos Herrera, *Paisaje del Ávila*. 1952



Roberto Obregón. *Crónica-paisaje #01 Diciembre uno 1975*. 1975



Luis Molina Pantin, *Mousepad* 1999-2000

El nombre debajo del cual se agruparon las imágenes que encabezan este apartado corresponde con las observaciones que hizo Pérez-Oramas en el texto de sala de la muestra *La Invención de la continuidad* (1997). Para el curador, la presencia del cerro El Ávila en el arte venezolano iba a ser una recurrencia serial arcaica y obsesiva, transformándose en un espacio que permitiría identificar al arte venezolano y un espacio en el que los venezolanos, sobre todo los caraqueños, se identifican. La geografía como elemento identitario.

Las cuatro imágenes fueron seleccionadas por esta investigación por varias razones, a saber: en primer lugar, porque representan un espacio natural; en segundo lugar, porque ese espacio ha sido considerado como matriz infinita y paradigmática de las formas del paisaje silenciador de relatos históricos en Venezuela, como opinó Pérez-Oramas; y en tercer lugar, porque son fotografías que dan cuenta del papel de encrucijada de lenguajes en el que se ha convertido esta práctica comunicacional (Suazo, 2001).

En este sentido, cabe señalar que las imágenes de Luis Felipe Toro y de Carlos Herrera fueron presentadas junto con el texto de Rafael Arráiz: *Lucca Torito y Herrera: cuatro imágenes de la modernidad* (*Extracámara* # 10). Por su parte, la fotografía de Roberto Obregón apareció en el texto de Félix Suazo *Fotografía y campo artístico en Venezuela* (*Extracámara* #18). Mientras que la imagen de Luis

Molina-Pantin se publica con el texto *La farmacia del paisaje* (*Extracámara* # 20) de Pérez-Oramas.

9.1. TORITO Y LA CONFRONTACIÓN CON LA REALIDAD URBANA CARAQUEÑA DEL SIGLO XX



Luis Felipe Toro (Torito), El mosaico de Altamira. 1950

Este texto se propone reconstruir la categoría de identidad que llama *caraqueñidad*, a partir de la selección de cuatro imágenes de dos fotógrafos venezolanos que hicieron carrera en la primera mitad del siglo XX y que fueron contemporáneos con las transformaciones urbanísticas que ocurrían en el valle de Caracas.

Se trata de un texto que concuerda con lo que Ramírez (1999) llama artículo-ensayo. Según Ramírez, este tipo de textos normalmente se leen en una sola sesión puesto que son breves, no requieren de la colocación exhaustiva de notas al pie y sobre todo ponen el acento en las cualidades literarias que debe poseer la argumentación.

Igualmente un *artículo-ensayo* hace transparente el resultado de la confrontación explícita de una personalidad literaria con un asunto (Ramírez 1999: 128) (espacial, urbano y fotográfico en nuestro caso). *Torito y Herrera: Cuatro imágenes de la caraqueñidad*, reflexiona sobre la memoria y los cambios ocurridos en el espacio que ocupa la ciudad durante la primera mitad del siglo XX y de cómo las fotografías que selecciona le permiten hilar su argumentación a favor del establecimiento de una relación entre los espacios, sus fotografías y la conformación de una idea de *identidad caraqueña*.

Para Dorronsoro (1999) Toro y Herrera han expresado dos formas de entender lo fotográfico, dos modos de explorar el medio y también dos respuestas ante el ideal de progreso. Luis Felipe Toro se desempeñó como reportero gráfico y como fotógrafo oficial de varios gobernantes. Carlos Herrera se dedicó a la docencia de la fotografía, a la fotomicrografía, la aerografía y a la fotografía que circulaba en el campo del arte

Sobre el cambio urbano ocurrido entre los años cuarenta y sesenta en Caracas, Arráiz Lucca nos recuerda sobre la ciudad, así como lo hiciera Cabrujas (1999) palabras más palabras menos, que:

Todo cambia sin cesar. Ni siquiera lo que permanece es igual a sí mismo al cabo de unas horas: Pero lo que fecunda la semilla del desasosiego caraqueño es la velocidad con que han ocurrido las modificaciones. Un hombre nacido en la capital hace ochenta años puede decir que ha vivido en

distintas ciudades, así como él mismo ha sido muchas personas (Arráiz Lucca 1997: 24)

Y continuó:

“Todo cambia sin cesar y la posible serenidad a la que podemos aspirar sienta sus bases sobre este presupuesto: el destino es nacer, nada ni nadie puede permanecer tal y como es. El cambio es nuestro signo”. (Arráiz Lucca 1997: 24)

Por todo lo anterior es que la fotografía es el alimento de la melancolía. Lo que ella nos enseña es carne pretérita. Siempre una foto sería fuego de ayer, incluso hasta cuando ella se propone borrar la huella concreta de un contexto histórico, un detalle traiciona el proyecto. Y así como la fotografía es documento del instante siempre consumido, también es prueba de que el ayer puede hacerse hoy”(Arráiz Lucca 1997: 24)

Luis Felipe Toro (Torito) registró por encargo de Villanueva y de Luis Roche la transformación urbana de la ciudad, con la particular conciencia de dejar una detallada crónica de los cambios que sucedieron en el espacio, aunque su posición ante ellos fuera de total rechazo (Dorronsoro, 1999). De esta manera, compuso imágenes de registro que muestran poco interés en la manera como se expresan, es decir, se trata de fotografías que no manejan los conceptos de presentación y lenguaje propios de lo que era la fotografía como arte. Su trabajo responde, más bien, al de la fotografía como soporte de la memoria. Tal vez se puede afirmar que la foto de Torito se confronta con la realidad, representa la montaña, la incluye en el relato pero

igualmente deja fe de la existencia y del nacimiento de nuevas zonas urbanas en la ciudad.

A continuación se citan dos párrafos que evidencian las concepciones sobre la ciudad y el papel que le atribuye Arráiz-Lucca al *mosaico de Altamira* de Luis Felipe Toro, en cuanto a: el carácter de emblema visual de la foto, con respecto al transcurso del cambio de fisonomía de la ciudad cambiante; y en cuanto a la presencia de la montaña tanto en el relato como en la iconografía caraqueña. Trabaja la idea de la montaña siempre presente, inmutable.

He escogido dos fotografías de Torito y dos de Herrera. Encuentro en las cuatro una fuerza capaz de sobreponerse a los atentados de la ramplonería, una fuerza que las acerca a los perfiles del emblema, del signo. Es la misma impronta que las aloja en nuestra memoria y hace del lugar que en ellas se eternizó, una suerte de referencia de la obra. Cuando veo el objeto que el artista detuvo en su discurrir, recuerdo la obra: ya la versión del espacio no es inocente, ya la versión está sembrada en mi memoria como un tópico” (1997 p. 24)

Y prosigue:

De todo este conjunto coherente queda el obelisco, todo lo demás cambió. Jamás sospechó Torito, cuando hacía la toma, que este sitio sería estación de Metro y que debajo de la plaza funcionaría un estacionamiento. Apenas han pasado cuarenta y siete años y ya los elementos de la foto casi no existen

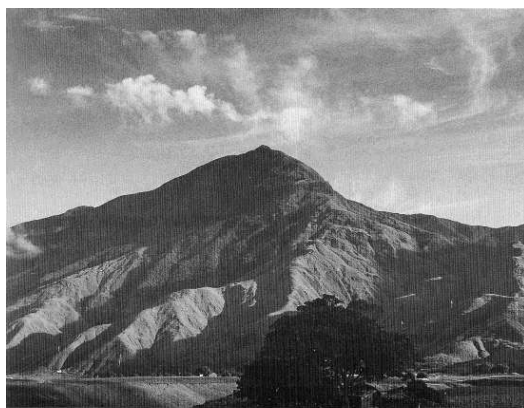
*como tal, pero allá está el cerro, **el siempre presente**. De acuerdo a la proveniencia de la luz, la toma se hizo en la mañana, y de la desolación ambiental sólo puede esperarse la llegada del futuro (...) Las tres piezas que forman el mosaico recogen luces distintas, pareciera que las nubes entran los rayos del sol. Hay sombras sobre el plano del cerro: las nubes dibujan sus lunares, no así sobre el cemento de las avenidas. Aún el asfalto no había hecho de los caminos una lengua negra. El porvenir está en ciernes: la fotografía es un presagio” (1997: 24)*

9.2. HERRERA Y LA NEGACIÓN VISUAL DE LOS ACONTECIMIENTOS

Dorronsoro (1999) comentó que en el trabajo fotográfico que Herrera desarrolló en los años cincuenta el paisaje se convirtió en su principal tema de interés. En ese momento, realizó pocas tomas panorámicas de la ciudad, puesto que normalmente se dedicó a reflexionar sobre la naturaleza desde la cercanía y el detalle. A pesar de su conciencia crítica respecto al cambio urbanístico de la ciudad, se negó a registrarlo y a interpretarlo fotográficamente. Muy al contrario de la labor emprendida por Torito en décadas anteriores.

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 de lo que se perdía (Dorronsoro 1999: 69)

Es importante mencionar que la imagen publicada por *Extracámara* no es de la que se habla en su texto. Arráiz Luca afirmó que “Carlos Herrera se planta en el mismo sitio donde lo hace Manuel Cabré y toma la foto de paisaje del Ávila. (...) posa sus pies sobre la grama de un campo de golf” (p. 26). Sin embargo, se puede constatar que en realidad se trata de un paisaje de El Ávila desde La Urbina y no desde La Castellana como señala el texto. Desde La Castellana, es imposible ver la cara de la montaña que se muestra en la foto. Esa perspectiva es sólo posible desde La Urbina. Para corroborar esta afirmación, a continuación se ofrece la imagen de un cuadro de Cabré con una vista similar a la de la foto de Herrera sobre la montaña.



Carlos Herrera Paisaje del Ávila 1952



Manuel Cabré, La Silla desde la Urbina, 1970

Ahora en la foto de Herrera (Paisaje del Ávila 1952) veo un cerro más gramíneo, menos forestal (...) La imagen es hermosísima: el juego de la luz

por entre las nubes provoca un diálogo entre el plano intermedio (el cerro) y el plano superior (el cielo) ambos acontecimientos están enmarcados por la grama del suelo y las ramas (como si fueran cabellos desorganizados por el viento) en la parte superior de la foto. Un dejo romántico imanta la imagen, la serena, la ofrece amablemente. La fotografía de Herrera es un símbolo plural: el Ávila, el sitio de Cabré en el Country Club, y la mirada dulce y personalísima del fotógrafo (Ibíd.: 26)

Gracias a la pesquisa hecha sobre el origen del punto de la toma de la foto de Herrera que publica Extracámara, es posible rastrear la continuación del discurso visual originado en la Escuela de Caracas y transportado a la fotografía por Boulton. Esta imagen de Herrera continúa la tradición fotográfica de Boulton de idealización de la naturaleza y de resistencia a la representación del cambio urbano. La actitud de la Escuela de Caracas persiste aún en el trabajo de este fotógrafo y en su representación espacial

Con respecto al texto que acompaña a la imagen se hace notable así como con la imagen de Torito el carácter literario y nostálgico en el que está escrito. A continuación dos extractos que lo evidencian:

Su mirada (la de Carlos Herrera) insufla los objetos de un hálito lírico notable. Es una mirada fina, hija de la serenidad, enemiga de la vulgaridad de los extremos. Es una mirada que atiende al matiz, pero que no banaliza la curiosidad, ni la convierte en una suerte de arqueología de lo mínimo” (Arráiz Lucca 1997: 28)

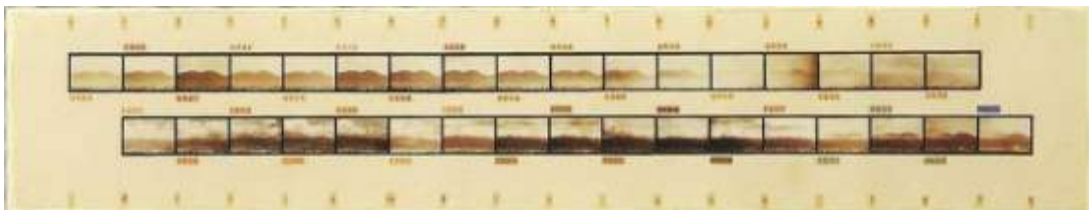
A pesar de que el texto incluye otros lugares de la ciudad, concluye con la idea de que la montaña es el lugar de la identidad caraqueña. La Geografía le gana el paso a la Historia

...y un cerro, el único cerro que puede anidar en el alma de los caraqueños, nuestro emblema. Cuatro iconos de la caraqueñidad, vistos por dos de nuestros mejores fotógrafos: el acucioso Luis Felipe Toro y el poético Carlos Herrera (Ibíd.1997: 28)

En líneas generales se puede decir que se trata de un texto que no reflexiona sobre la imagen fotográfica en cuanto a su condición ontológica sino que la da por sentado como documento de memoria y de verdad. Es por ello que tampoco hace reflexiones sobre las condiciones formales de las imágenes con las que trata.

Precisamente ese “dar por cierto” las condiciones de veracidad y de documento de la imagen denotan los valores sobre fotografía que están presentes en quien escribe el artículo

9.3. Obregón y el registro de la contemplación,



Roberto Obregón. *Crónica-paisaje # 01 Diciembre uno 1975. 1975*

En *Fotografía y campo artístico en Venezuela* (2001), Suazo recreó el panorama de la práctica fotográfica venezolana del campo del arte e identificó cómo ésta ha ido convirtiéndose en una actividad híbrida en la que se ha podido burlar la jurisdicción de las disciplinas artísticas tradicionales y han podido ocupar espacio los llamados *géneros síntesis*. Sobre este punto, sostuvo que

La conformación de este espacio de confluencias se inicia en la década del setenta con la irrupción del conceptualismo, corriente que planteó un cuestionamiento radical de los fundamentos de la institución arte, centrando su interés en la idea como materia fundamental de trabajo y enfatizando en la desmaterialización y temporalidad de la obra. Esta postura implicaba, a su vez, la desfechitización del arte y la negación del mercado (2001: 73)

Para el curador, los artistas vinculados al conceptualismo tuvieron en la fotografía un aliado para transportar y hacer visible el pensamiento, tal y como hace Obregón en *Crónica-paisaje # 01 Diciembre uno 1975* (1975), en la que se registró a través de la

cámara fotográfica, los cambios de iluminación y nubosidad que sucedieron en el espacio ese día a lo largo de 12 horas.

La imagen está compuesta por una secuencia de treinta y cuatro fotografías de la montaña tomadas desde un mismo lugar, que son acompañadas por un texto escrito con molde en el que puede leerse el título de la obra. Se trata de una idea de seguimiento de los acontecimientos. Un registro cronológico de lo que pasa en lugar por la acción del ambiente. Es una suerte de historia de lo natural desde la fotografía en el que *el registro del cambio en el paisaje relaciona dos espacios –uno externo, objetivo, y otro síquico- que se contradicen y complementan continuamente (Carvajal 1991: 45).*

Crónica-paisaje # 01 Diciembre uno 1975 trata de la materialización plástica de un vínculo emocional con la geografía, que profundiza las dos representaciones de la montaña que hemos venido estudiando. La de Torito y la de Herrera. Se trata de unas fotografías que dan fe del paso del tiempo.

Sobre esta obra Pérez-Oramas elabora la siguiente reflexión:

El Ávila es un concepto plástico más allá del tiempo y el espacio. La imagen de la ciudad se identifica, en nuestra paisajística, con esa enormidad formal de la que están ausentes los hombres con su perecimiento y los accidentes. En ese sentido, las series fotográficas que Roberto Obregón ejecutó del Ávila, bajo la forma de una medición temporal y con el aspecto de un desfallecimiento de su imagen, son premonitorias del aporte fundamental de

nuestra contemporaneidad a ese legado moderno, emblemático y simbólico de nuestro espacio: una medición humana de su agotamiento, de su zozobra, de su alegría perturbando el ámbito magnífico pero desolado, de las formas puras". (1997: 96)

Carvajal por su parte comenta lo siguiente:

Obregón tiene vocación de cronista. Observa, documenta y clasifica los procesos de transformación de un paisaje, de una rosa, de su propia vida. Sus crónicas, procesos y disecciones registran en una oscura circularidad el pulso imperceptible del tiempo, sus ciclos de vida y muerte. Obregón se apropia de la imagen, la aleja, revela los universos subterráneos que la sustancian. Proceso que se da fundamentalmente en la relación paradójica de Cuando éste explora e investiga sus formas, las clasifica y disecciona, deteniendo su continuidad en el tiempo, produce una abstracción, un distanciamiento esencialmente analítico, enfatizado por el carácter serial y de repetición de la separación y numeración de sus partes. La realidad natural de la imagen se transforma por así decirlo, en otra de naturaleza emblemática y simbólica. (1991: 45)

El texto de Suazo en el que inserta la obra de Obregón es de carácter descriptivo y reflexivo sobre cómo ha asumido el campo del arte venezolano la práctica fotográfica hacia finales de los noventa. Y sobre cómo los artistas han ido operando en ella como espacio de confluencia de prácticas tales como: la combinación de géneros y lenguajes, la apropiación, la impresión sobre soportes no convencionales, entre otras. Esta pluralidad, sostiene Suazo, ha diluido las fronteras y generado lecturas contradictorias por parte del público y la crítica especializada

Para Suazo esta situación ha conducido a la fotografía más allá de ella misma. Es decir, que la estructuración de su campo profesional se ha establecido gracias a un proceso de negociación y ajuste con otras disciplinas, desde la definición de su esencia. La Fotografía ha ganado status de arte y se ha mezclado con otras prácticas del campo haciendo que se distinga entre artistas plásticos que usan la fotografía y fotógrafos de oficio.

9.4. LUIS MOLINA PANTIN Y EL DESMONTAJE DEL ENGAÑO DE LA REPRESENTACIÓN



Luis Molina Pantin, *Mousepad*. 1999-2000

Esta imagen del Ávila que se incluye en esta modesta genealogía de la representación fotográfica sobre el espacio, ha sido mediada por un texto, que al igual que el de Suazo, está escrito desde y para el *campo del arte*. Allí Pérez-Oramas reflexiona sobre la serie fotográfica *nuevos paisajes 1999- 2000* de Luis Molina Pantin

Parte de la reflexión sobre el papel del paisaje como representación artística venezolana que se ha hecho en esta investigación ha ocurrido siguiendo los planteamientos de Pérez-Oramas. ¿Coincidencialmente? un texto suyo es el que acompaña la imagen que nos ocupa en este momento.

El trabajo de *nuevos paisajes* se trata de un registro en fondo blanco, de varios objetos que contienen representaciones de paisajes. Se trata de objetos utilitarios que además de servir para algo soportan vistas e imágenes de lugares. *El repertorio resulta, como se deduce de la enumeración, variopinto y no parece contener ninguna clave de sentido*” *mouse pads, yesquero, pote de aerosol, etc.* (Pérez-Oramas 2002: 26)

Dice Pérez-Oramas que se trata de fotografías neutras e indiferentes en las que es posible detectar:

Las imperfecciones de las cosas, los rastros que ha dejado en ellas el desuso, la pátina del uso como quien deja caer la vista sobre la mala costura. Se pudiera decir que estos objetos existen para que no veamos en ellos nada y para no ser vistos; son objetos que amueblan mudamente nuestra experiencia y que acompañan, con no menos silencio, los gestos más automáticos de nuestra vida: encender un cigarrillo, depositar sus cenizas, mover el mouse, encender la luz, rociar de humores artificiales los malos olores de la cocina, efluvios excremenciales (2002: 26)

E igualmente sostiene que *las fotografías de Molina-Pantin, con fuerza de elocuencia clínica, establecen un paralelismo entre esos objetos “lanzados fuera del uso” y los paisajes que, por estar en ellos también se encontrarían alienados de cualquier frecuentación* (Ibíd. 2002: 27)

¿Qué pretenden decir sobre el paisaje estas fotos tituladas, precisamente, Nuevos Paisajes? ¿Qué tipo de enunciado general sobre el paisaje podemos encontrar en ellas? Lo primero sin duda, es que se trata de “paisajes encontrados”. Hay entonces en estas obras, una doble economía de

significación: por una parte establece una conexión con el paisaje de su encapsulamiento objetual, es decir, con un paisaje devenido lugar común paisajístico sobre el lugar común de los objetos que lo soportan. Los paisajes que estas fotos registran indirectamente, al registrar sus objetos, han sido completamente neutralizados por su inscripción en tales artefactos y marcados allí por un exclusivo valor de uso. Todo sucede como si la fotografía dijese. “ya no hay paisaje”; como si el paisaje hubiese sido sometido a los efectos de una memoria muerta, en la epidermis somnolienta de los objetos que nuestra percepción olvida. Pero por otra parte, haciendo evidente que el paisaje depende de un abismal trabajo de formateo, haciendo claro que el paisaje es como estas fotos, el enmarcamiento; la inscripción figurativa de algo ya previamente figurado y sometido a representación, inscrito y convertido en mirada convencional por una pulsión visual artificializante, todo sucede como si estas fotografías nos dijeran, también: “tal es el paisaje desde siempre (p. 27)

No puede pues haber efecto de realidad en el paisaje. Ante esta evidencia de que el paisaje sea la coda incesante de una “artificialización” de la naturaleza; ante la historia del paisaje como historia de una representación, los argumentos de Platón se desmoronan. No cabría estigmatizar a la representación por mentirosa, ni pretender que obnubilándonos como los fármacos nos deja en el engaño, haciéndonos tomar por verdadero lo que es falso. El paisaje siempre está a distancia, y tal verdad viene a hacerse ostentación fotográfica en las imágenes de Molina-Pantin

Y, sin embargo, estas fotos, que velan al paisaje en el comercio de su encapsulamiento, ostentan efectos de realidad para revelar la verdad precaria, usual, desechada, usada, genérica de los objetos que en ellas representan. La fotografía “ha estado allí”, en esa escena neutra donde nada extraordinario la convocaba, al tiempo que no puede pretender haber estado nunca ante el paisaje que en esos objetos se estigmatiza como una herida.

Pharmakón llamó Platón a la representación proponiendo para ella el símil de una poción que nos engaña o nos embriaga. Pharmakón fue desde siempre el color por sus efectos patéticos sobre el espectador.

“Una farmacia del paisaje en un paisaje encontrado, para desmontar, como Molina-Pantin, el Pharmakón de la representación “(32)

9.5. EL CESE BRUTAL DE LA CONTEMPLACIÓN DE LA MONTAÑA

El desastre de diciembre de 1999 ha logrado alojarse en el inconsciente colectivo con todo el peso de las leyes de lo natural y de lo sobrenatural. Excesivo en su magnitud, este desastre se proyecta en nuestra memoria como una sombra titanesca y, a apenas un año de haber ocurrido, sólo la fotografía, en su calidad de mediadora, puede atestiguar de él con clarividencia y convicción

Las imágenes reunidas en este portafolio poseen un común denominador: el enfoque autoral en la interpretación del carácter fenomenal de la tragedia. En ellas se constata la magnitud ecológica del desastre. Un desastre que deja al descubierto que “somos definitivamente efímeros” (Nietzsche) y que lo perecible de las acciones humanas se evidencia notoriamente frente a las manifestaciones sublimes de las leyes supremas de la naturaleza. Aquí se percibe, en su máxima expresión, la sombra del terror, de la desolación, mientras que lo desmesuradamente cósmico de la dimensión del fenómeno llama a la contemplación y a la fascinación. Cada una de estas fotografías está cargada de una experiencia vivencial de la tragedia; cada una de ellas es un testimonio, una interpretación, una manera de entender, de reubicarse dentro del caos, de restablecer un orden visual, psicológico; una manera de situarse entre lo que quedó en la memoria y lo que ahora tenemos frente a nosotros.

*“Un torbellino no dura toda la mañana
Un chaparrón no dura todo el día
...si los fenómenos del cielo y la tierra no son duraderos
¿Cómo podrían serlo las acciones humanas?”*

Lao Tsé

(Extracámara, 2000: 54)

Las imágenes publicadas por *Extracámara* con relación al desastre natural ocurrido en diciembre de 1999 en el Estado Vargas en Venezuela, en el que muchos de venezolanos murieron o perdieron sus viviendas como consecuencia de los desplaves de tierra de la montaña, es el tema del portafolio de imágenes que se publica en la edición número 16 de la revista, año 2000. El único texto que publicó la revista y sirvió de preámbulo a estas imágenes fue el que se presentó al comienzo de este capítulo.

La decisión de incluir estas últimas imágenes fue la cerrar el relato de la representación de la montaña desde lo que efectivamente fue y es su otra cara. Estas imágenes cierran el relato del espacio con un deslizamiento inesperado. Fue una sorpresa para los venezolanos el que la naturaleza cambiara de esa forma sin avisarnos

A continuación se incluyen imágenes de Rodrigo Benavides, Lisbeth Salas, Sara Maneiro y Esso Álvarez que se acercan fotográficamente a lo más recóndito del desastre. Todos tienen en común el que en sus fotografías no aparezca ya la contemplación y la visión idealizada de la montaña que se trabajó en el anterior apartado.

En esta oportunidad las imágenes narran en primera persona del singular y pareciera imposible el distanciamiento objetivo ante la realidad de quien contempla algo bello. Ninguno de los autores de las imágenes abordó el aspecto de la montaña luego de sus deslizamientos. Sólo se fotografió la irrupción inminente de la montaña en los espacios de vida de las personas de La Guaira.

Ya no se ve la silueta de la montaña ahora el paisaje y el relato humano han coincidido en el espacio de la imagen de los fotógrafos que operaban en el campo del arte. Efectivamente se trata de testimonios hechos en blanco y negro o a color. Sin embargo, no dejan de ser imágenes de significados profundos sobre la relación del hombre y su geografía



Rodrigo Benavides. Sin título, Núcleo Litoral/USB, Vargas 26 de enero de 2000



Lisbeth Salas Soto. S/título, Vargas, marzo, 2000



Sara Maneiro, De la serie: Primer cuerpo, primera sección, 1999-2000



Esso Álvarez. De la serie: Naturaleza inquieta, Barrio La Trilla, Caracas, diciembre, 1999 - febrero 2000



Esso Álvarez. De la serie: Naturaleza inquieta, Barrio La Trilla, Caracas, diciembre, 1999 - febrero 2000

10. CONSIDERACIONES FINALES

*¿Qué estratos hay que aislar unos de otros? ¿Qué tipo de series hay que instaurar?
 ¿Qué criterios de periodización adoptar para cada una de ellas? ¿Qué sistema de
 relaciones se puede describir de una a otra? ¿Qué serie de series se pueden
 establecer? ¿Y en qué cuadro, de amplia cronología, se pueden determinar
 continuidades distintas de acontecimiento (Foucault 1997: 4)*

Mantener en mente estas preguntas que Foucault se planteó al comienzo de *la arqueología del saber*, y hacerlas propias, sirvieron como guía operacional para este proyecto que se ocupó, de reconstruir un enunciado visual y escrito presente en este mecanismo de difusión de la cultura fotográfica que es *Extracámara*.

Este trabajo no ha sido otra cosa que la operación de desenterrar la razón de un discurso desde la elaboración de otro. El enunciado de cada fotógrafo y cada escritor ha pasado a ser el habla de *Extracámara* sobre El Ávila y sobre su papel como un elemento conformador de identidad. Sobre cómo sus variadas formas de representación fotográfica han sido verbalizadas como: testimonio de su existencia dentro de la posibilidad de la fotografía documental, elemento de interpretación desde postulados pictóricos (Herrera), sujeto de crónica conceptual introspectiva (Obregón), objeto de reflexión visual sobre el papel de la representación paisajística (Molina-Pantin) y finalmente protagonista de tragedias personales (Benavides, Maneiro, Salas y Álvarez)

Gracias a este trabajo fue posible descubrir desde la práctica investigativa las posibilidades infinitas que ofrece una colección como esta revista. Esto permite constatar cómo una vez que comienza el proceso de investigación circunscrito a los materiales de la revista, llega un momento en el que los temas se desbordan y llaman a otras fuentes, a otros comentarios. Seguramente alguien familiarizado con otras representaciones de la montaña podría objetar su ausencia en esta reconstrucción. Por ello es preciso recordar que los materiales con los que se trabajó para analizar fueron exclusivamente los publicados por Extracámara.

Es evidente el parentesco que tiene la dirección de la revista con Alfredo Boulton, quien ocupa un lugar importante tanto en la argumentación de esta tesis como en la historia del arte y la fotografía venezolanos. Ello no es motivo de menosprecio ni mucho menos algo que se convierta para el objeto de esta investigación en blanco de críticas, sino todo lo contrario. Creo que la existencia de la revista ha sido una tarea tomada con mucha seriedad e igualmente como algo necesario para la Fotografía en el país. Y si bien es obvia la presencia como criterio editorial de trabajos fotográficos y textos que difunden la obra de Alfredo Boulton, esto ocurre porque efectivamente la fotografía venezolana le debe mucho a la labor modernizadora de la visión que este fallecido fotógrafo hiciera. Por lo tanto honor a quien honor merece.

Revisar este discurso del espacio natural, la geografía en el 2011 podría parecer un ejercicio de retórica si mayores alcances, un simple compromiso formal y académico

que versa sobre el gran discurso o tema venezolano del arte. Sobre todo si el trabajo no se dedica a desmontarlo o a juzgarlo. Mucho menos condenarlo.

Si bien esta tesis se orientó en proyecto hacia un análisis crítico de la representación fotográfica del espacio, el transcurso del proceso investigativo fue haciendo que el secuestrado se fuera identificando con la causa, al comprenderla, al sincerarse y sobre todo identificarse con la causa del paisaje, de la montaña. La montaña me obsesiona. Como a muchos caraqueños he encontrado en ella un anclaje identitario personal, íntimo solitario y colectivo. Desde las imágenes que se tienen de ella hasta las experiencias cotidianas de recorrerla. La montaña es el lugar de peregrinación. Lugar de eventos desafortunados y maestra.

Esta tesis pudo ser distinta, otras imágenes podrían haberla conformado a pesar de que el tema fuera el mismo. Por ello celebro la oportunidad en la que fue posible relacionar estas imágenes y dejar que me guiaran

11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, (2000). Portafolio: Venezuela Zona de desastre. Extracámara # 16
- Agudo, X. (2003). *Las representaciones sociales del espacio y del tiempo y sus transformaciones como expresión de relaciones de poder.(Las Alianzas Indígenas-ambientalistas en el Contexto de los Procesos de Globalización)*. Caracas.
- Arráiz Lucca, R. (1997) *Torito y Herrera. Cuatro imágenes de la caraqueñidad*. Extracámara # 10.
- Augé, M. (1998). *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.
- Barthes, R. (1998). *La cámara lúcida*. Barcelona. Paidós
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boulton, M. T. (1996). *La fotografía moderna y el paisajismo andino*. Alfredo Boulton, Gottfried Hirtz, Martín Chambi, Erwin Kraus. Extracámara #8, 19-22. Caracas
- Bourdieu, P. (2002). *Campo intelectual y proyecto creador*. Barcelona. Taurus. S7F
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama

- Calzadilla, J. (1982) *Compendio Visual de las Artes Plásticas en Venezuela*. MICA Ediciones de Arte. Caracas
- Chacón, K. (2005) *Arte en el paisaje venezolano*. Colección Mercantil. Caracas.
- Chevrier, J. (2007) *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili. Barcelona. 2007
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno editores, s.a.
- Foucault, M. (1999). *La palabras y las cosas*. México: siglo veintiuno editores, s.a. de C.V.
- Fundación Museo Arturo Michelena. (1995). *Federico Lessmann. Retrato Espiritual del Guzmancismo*. Caracas: -Fundación Museo Arturo Michelena.
- González, G. (2005). *La fotografía en El Cojo Ilustrado*. Caracas: La Burbuja Editorial
- Hall, S (ed.), (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London. Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elias Sevilla Casas
- Jiménez, A. (1997) *Tradición y Ruptura. La invención de la continuidad*. Galería de Arte Nacional. Caracas

- Marchán Fiz, S. (2006). *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*. En J. Maderuelo, --*Paisaje y pensamiento* (págs. 11-54). Madrid: Abada Editores.
- Milani, R. (2006). *Estética del paisaje*. En J. Maderuelo, *Paisaje y pensamiento* (págs. 55-82). Madrid: Abada Editores.
- Navarrete, J. (2009) *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Fundación para la cultura urbana. Caracas.
- Pérez-Oramas, L. (1997) *La invención de la continuidad*. Galería de Arte Nacional. Caracas
- Pérez-Oramas, L. (2002) *La farmacia del paisaje*. Extracámara # 20.
- Ramos, M. E. (2009). *Exploraciones del arte en la geografía venezolana*. En Fundación. Polar, *Geo Venezuela 8* (págs. 200-267). Caracas: Fundación Polar.
- Reig, A. (2009). *Vivencias de las identidades regionales, etnicidad y espacio cultural*. En F. Polar, *Geo Venezuela 8* (págs. 66-141). Caracas: Fundación Polar.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (1996). *Metodología de la Investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

-Suazo, F. (2001). Fotografía y campo artístico en Venezuela. Extracámara # 18.

-Weber, M (1996). Economía y Sociedad. Fondo de Cultura Económica. México