



Fermentum. Revista Venezolana de
Sociología y Antropología

ISSN: 0798-3069

fermenta@ula.ve

Universidad de los Andes
Venezuela

Iglesias Sánchez, Brenda U.

La idea de Ciudad a través de la fotografía documental Venezolana, 1970 – 2000

Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, vol. 23, núm. 68,
septiembre-diciembre, 2013, pp. 377-400

Universidad de los Andes
Mérida, Venezuela

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70538671006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La Idea de Ciudad a Través de la Fotografía Documental Venezolana, 1970 – 2000

Iglesias Sánchez, Brenda U.

Resumen

La historia de la Fotografía Documental en Venezuela es rica en representaciones que sobre la idea de ciudad se han promocionado desde el propio seno de la dinámica social, aunadas a las políticas del Estado vigentes. Dos son los discursos predominantes, tanto ideológicos como visuales, que forman parte del imaginario urbano venezolano: la idea de ciudad positiva, ideal, progresista, moderna, feliz; y la concepción negativa, apegada a la realidad, la ciudad alienada, desigual, violenta. Muchos fotógrafos han explorado y registrado imágenes que alimentan ésta dicotomía. Pero, la fotografía como arte, como expresión, susceptible a la búsqueda de nuevas posibilidades de interpretación y representación, construyendo puentes de comunicación entre

la ciudad y quienes la habitamos; ha sido también promotora del verdadero espíritu urbano que coexiste al interior de la ciudad venezolana, que se mueve entre la ciudad positiva y la negativa, que aprehende la cotidianidad como cultura e identidad urbana, invocando un cambio fundamental de la manera de ver la urbe en términos antagónicos, cuando se trata de la expresión de nuestro sentido de convivencia.

Palabras Claves: Venezuela, Ciudad, Fotografía Documental, Espíritu Urbano, Cultura urbana.

Abstract

The Idea of City Through the Venezuelan Documentary Photography 1970 - 2000

History of Documentary Photography in Venezuela is rich in representations which on the idea of the city have been promoted from within their own social dynamics, joined with the ruling state policies. There are two prevailing discourses, both ideological and visual, which are part of the Venezuelan urban imaginary: the idea of positive, ideal, progressive, modern, happy city, and the negative conception, according to reality, the consumer, unequal, violent city. Many photographers have explored and recorded images that feed this dichotomy. But photography as art, as an expression, susceptible to the search of new possibilities of interpretation and representation, building communication bridges between the city and those who inhabit it, has also been promoter of the true urban spirit that coexists within the Venezuelan city, which moves itself between the positive and negative city, which apprehends the habitual as culture and urban identity, invoking a fundamental change in the way of seeing the major city in antagonistic terms, when it comes to the expression of our sense of coexistence.

KEYWORDS: Venezuela, City, Documentary Photography, Urban Spirit, Urban Culture.

*El conocimiento de las imágenes, de su origen, sus leyes
es una de las claves de nuestro tiempo...
Es el medio también para juzgar el pasado con nuevos ojos
y pedirle esclarecimientos acordes con nuestras preocupaciones
presentes,
rehaciendo una vez más la historia a nuestra medida,
como es el derecho y el deber de cada generación.
Pierre Francastel, La Realidad Figurativa, 1988.*

1. Introducción.

El presente artículo es un resultado parcial del trabajo de grado en proceso de culminación, con la tutoría de la Doctora Beatriz Caceres, Profesora de la Facultad de Humanidades de la ULA, cuyo objetivo general se centra en el análisis de la fotografía documental venezolana entre 1970 y 2000 respecto a la construcción del imaginario sobre la ciudad contemporánea; considerando la innata problemática ideológica que contiene la imagen fotográfica que parte del fotógrafo, denotativa - a según - de la realidad representada, pero que con el proceso de connotación histórica, sociológica e intersubjetiva, abre la posibilidad a otros discursos de interpretación. El texto que sigue a continuación, corresponde a parte de los capítulos del trabajo mencionado, en la comprensión de la idea sobre la ciudad venezolana representada mediante la fotografía documental contemporánea, a través de la visión dicotómica sobre la urbe (positiva/negativa) y la posibilidad de superar tal paradigma mediante la puesta en relieve del espíritu urbano hecha imagen.

2. La Fotografía Documental como mediación.

Como una crónica, el género más importante y desarrollado por la Fotografía en el mundo, es la Documental. Es la mirada directa y realista del fotógrafo que al accionar su cámara se convierte en testimonio de lo que estuvo frente al lente, haciendo una invitación extensiva a todo el que la ve, a la reflexión. Lo documental es innato a la fotografía. Sin embargo, el hecho diferenciador entre los demás géneros respecto a la Fotografía Documental es su fin, su relación estrecha con la sociedad,

donde quedan registradas por el fotógrafo, imágenes de lo cotidiano, de las costumbres de la gente, de la cultura y los sentidos de país, y por supuesto, la imagen de la ciudad, de lo urbano; y sin duda, en cuya recepción queda patentada la relación ciudadana. La historia de la Fotografía Documental como práctica específicamente en Venezuela está marcada precisamente por esa búsqueda de la representación identitaria, el medio más directo y persuasivo para la construcción del imaginario sobre la ciudad venezolana.

Hacia mediados del siglo XX, se sucede un cambio de paradigma para la Fotografía Documental, incluyendo la realizada en nuestro país, como lo señala Borges (2003), donde la esperanza de cambiar al mundo en el espíritu de los fotógrafos, cedió para dar cabida a una perspectiva más personal. Se trató de representar al mundo de forma menos optimista, reconociendo los problemas existenciales padecidos por todos, conectándose con el mundo la expresión del sentir interior del fotógrafo. Emoción, experiencia, crítica y visión de mundo se sumaban en la representación de la sociedad, en un mensaje dirigido al espectador con plena intencionalidad. Pero, la fotografía media entre la realidad y la representación mostrando sólo una parte de los hechos según la perspectiva ideológica de la cual parte la visión del fotógrafo sobre la ciudad y la cultura urbana. Aquello que merece, a su consideración, ser representado, documentado como evidencia histórica, es el lugar donde, primeramente el fotógrafo ejerce “el control sobre el mensaje, que es, a fin de cuentas, el momento del relato” (Ledo, 1998:144).

Desde 1970, la Fotografía venezolana animó un espíritu documentalista representativo de la realidad social del país, sostenido en el tiempo hasta la contemporaneidad a través de un alto nivel de calidad autoral de creación. Los fotógrafos documentales venezolanos se propusieron presentar una visión del país desde dentro, expresar en una instantánea lo que a su juicio, abunda en la realidad inmediata. En palabras de Dorronsoro (MBA, 1999: 41),

En la década de los setenta, mientras se plasmaba en imágenes la gran metamorfosis que a todos los niveles estaba viviendo Venezuela, nacía, como parte de las necesidad de definición y autoconocimiento, una conceptualización que planteaba la urgencia que existía, no sólo

en Venezuela, sino en toda América Latina, de conocer y explorar la propia realidad social y de valorar y difundir el trabajo fotográfico hecho en este continente. De igual manera, se planteó entonces la necesidad de establecer nuevos parámetros de análisis, que partieran de un concepto estético acorde con el sentir latinoamericano y con las nuevas tendencias fotográficas del mundo, las cuales cuestionaban, entre otras cosas, el concepto tradicional de belleza y valoraban la propia vivencia del hecho fotográfico.

El eje discursivo, señala Dorronsoro, es la crítica política y social, acorde con la situación coyuntural del país y donde la ciudad es el marco socio-espacial en fondo. Pero a nuestra consideración, la imagen de la ciudad venezolana a través de la fotografía, desde entonces, se tripartió: no se trató sólo de la representación de las panorámicas de la urbe y sus espacios públicos en una visión positivista; o de los objetos de denuncia sobre la transculturización, las contradicciones, abusos y negación de la modernidad como expresiones negativas de la ciudad; sino que también se sumaron la representación de los símbolos de nuestra cultura urbana que incluyen la cotidianidad del transeúnte, el humor popular de los grafitis, el valor de lo anecdótico, los contrastes vivenciales de los ciudadanos, y más; es decir, la vida social en su máxima expresión visual y discursiva que promueve el verdadero espíritu urbano.

La Fotografía Documental Urbana vista de esta manera, trae además a discusión, los modos de representación de la ciudad, haciendo prevalecer una idea de ciudad sobre otra, y la posibilidad de comprender e identificar signos o símbolos de nuestra cultura urbana, de ese ser ciudad/ciudadano. Mucho de esto depende de las ideas en circulación del imaginario urbano que son producidas, publicadas, consagradas y difundidas culturalmente. La multiplicación de instancias en la consolidación de la Fotografía como expresión artística en museos, academias, salones y premios; así como de espacios para su difusión como casas editoras, asociaciones culturales, publicaciones periódicas; intervienen en la legitimización de los discursos y formas de representación de la ciudad.

En el caso de la Fotografía Documental venezolana, a partir de nuestra investigación, podemos afirmar que la vía de mayor incidencia en la construcción del imaginario sobre la idea de ciudad son los medios

impresos. Caben destacar, desde 1970 hasta el presente (algunas con cortas o prolongadas interrupciones o finalmente descontinuadas), las revistas: Zona Franca (Revista de Literatura e ideas, Caracas: 1964 – 1984), Imagen (revista de arte y cultura, editada por el antiguo Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas 1967 – 2005?), Encuadre (revista dedicada a la fotografía y el cine venezolano editada por el Consejo Nacional de la Cultura - CONAC -, Caracas: 1984 – 1996), Criticarte (revista de creación y crítica promocionada por FUNDARTE, Caracas: 1985 – 1992), Estilo: Revista Venezolana de las Artes (iniciativa privada por Nuevo Estilo Editorial, Caracas: 1990 – 1998?), y Extra Cámara (revista especializada en fotografía venezolana también editada por el hoy extinto CONAC: Caracas: 1994 – 2006?), fueron y son publicaciones de inevitable referencia a la hora de concertar la historia de la fotografía venezolana y la representación de la ciudad en ella. Así mismo, de invaluable valor el suplemento Papel Literario del diario El Nacional y demás páginas y artículos dedicados a la fotografía en el país de manos de Josune Dorronsoro, Marianna Figarella, Luigi Scotto Victoria de Stefano, Fernando Rodríguez, María Teresa Boulton, Laura Antillano, Víctor Fuenmayor, Patricia Guzmán, Antonio Padrón Toro, entre otros.

Por otra parte, al interior de la ciudad venezolana, los espacios para la promoción de su representación desde el repunte de la fotografía documental en el país hacia los 70', se multiplicaron a favor de exposiciones individuales y colectivas: el Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA), el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC) junto a las salas CADAFA e IPOSTEL para la promoción, entre otras exposiciones, del Salón Nacional de la Joven Fotografía (1985 – 1993), la Galería de Arte Nacional (GAN), el Ateneo de Caracas, la Sala Mendoza, el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), los espacios de la Biblioteca Nacional, la Asociación Cultural Humboldt, el Museo Alejandro Otero y el Museo del Oeste de Caracas Jacobo Borges; mientras que el Foto Club Caracas, la Librería Cruz del Sur, así como del Instituto del Diseño Neumann y las Galerías: Fototeca, BANAP (Banco Nacional de Ahorro y Préstamo), El Daguerrotipo y Viva México, hoy desaparecidas.

Fuera de Caracas, cuentan la breve pero importante aparición de la Galería de Fotografía del Teatro Maracay (1985 – 1989) y el colectivo fotográfico Diafragma, el Museo de Artes Gráficas y la Escuela de

Fotografía Julio Vengoechea de Maracaibo, en Valencia, desde 1981 se abre una sección para la Fotografía en el Salón Arturo Michelena en el Ateneo, así mismo, los vaivenes del Grupo Uno Valencia y la creación de la Sala Permanente de Fotografía en el Museo de la Cultura Braulio Salazar; en Mérida, el Museo de Arte Moderno y la valiosa promoción hacia la Fotografía nacional pro FUNDAIMAGEN (Jornadas Fotográficas: 1989), así mismo, el Museo de Arte Moderno Jesús Soto de Ciudad Bolívar y la Fundación Imagen de Clarines, Estado Anzoátegui; entre tantos otros actualmente.

Otra importante forma de penetración sobre la idea e imagen de la ciudad venezolana es la producción, edición, publicación y circulación de los llamados Fotolibros que, pueden incluir textos de autores invitados del escenario político, literario, sociológico, histórico y/o cultural del país en acompañamiento de las imágenes fotográficas, o sencillamente conforman un compendio a nivel de ensayo fotográfico en la visual personal del fotógrafo sobre la urbe. Son libros para comprender en imágenes la historia de la ciudad y la oportunidad para la atenta reflexión sobre la idea que se representa sobre ella. Fotolibros como "Para Verte Mejor América Latina" por Paolo Gasparini y textos de Edmundo Desnoes (1972), "Sistema Nervioso" de Barbara Brandli y relatos de Román Chalvod (1975), "Venezuela" con fotografías de Ricardo Armas (1978) quien además, junto a Alexis Pérez-Luna documentaron en imágenes la "Venezuela Desnutrida" algunas de las cuales se publicaron en el libro del mismo título junto al estudio de Paulina Deollain e Irene Pérez Sch. (1977), "Letreros que se ven" por El Grupo (1979), "Parques infantiles" en el lente de Alexis Pérez Luna y comentarios de Luis Beltrán Prieto Figueroa (1982), la reconocida labor de Rafael Pineda con "Cien años de fotografía en el Estado Bolívar" (1979) y "Cien años de fotografía en el Orinoco – Guayana" (1984), Roberto Loscher es el responsable de la imagen en "Así es Caracas" (1980) mientras que Ramón Paolini lo es de "Caracas: una quimera urbana"; Gorka Dorronsoro y su fotolibro "Caracas" (1988) con textos de José Ignacio Cabrujas, "Venezuela Alterada" (1989) publicado por Daniela Chappard, "Caracas desde el Carro" por Ricardo Jiménez (1993); y el fotolibro de Guido Schmidtke "Hay que hacer milagros" (1996), entre otros.

En consecuencia, ante este universo de posibilidades discursivas y visuales, existe una variable importante a considerar y es que, en la Fotografía Documental venezolana, la imagen de la ciudad pareciera

construida y producida a partir de la idea global de la urbe contemporánea, consagrada casi exclusivamente a la relación ciudadina metropolitana, y como resultante, el imaginario que protagonizan los canales de circulación de la imagen sobre la cultura urbana es representada por fotógrafos de la capital caraqueña. Exceptuando algunos esfuerzos puntuales de fotógrafos y colectivos fotográficos, sobre todo en la última década, podemos arriesgarnos a afirmar que el discurso visual sobre la ciudad venezolana proviene de una visión—concepción centralista y metropolitana, reafirmando su hegemonía iconográfica; y aunque no deja de tener relación con la representación de la ciudad y cultura urbana del país, crea un vacío visual en la aproximación a la idea de ciudad dentro del contexto de lo local venezolano.

Esto podemos justificarlo en cuanto a la relevancia que ha tenido la construcción y desarrollo cultural de la historia nacionalista y el poco desarrollo de la historia crítica regional. Así mismo, la importante influencia de Caracas en el proceso de irradiación y difusión de la Fotografía Documental contemporánea se debe a su papel como centro emisor cultural al resto del país, a través de los distintos medios de comunicación y publicación; por lo que la mirada caraqueña se convierte, en gran medida, responsable del proceso de conformación del ideario de la ciudad y la cultura urbana venezolana en la representación fotográfica. Este proceso de proyección de Caracas como ciudad representativa y de consenso de todo un país, no sólo se manifiesta en el ámbito artístico y fotográfico en Venezuela, sino que se sucede históricamente en consecuencia de su condición de capital y la transmisión de lo social, político, económico y por supuesto, urbano al resto de la nación.

De acuerdo al juicio de Reig (2009:68), las identidades regionales en Venezuela no son un objeto de fácil definición y distinción, complejizando el proceso de interpretación y reflexión puesto que éstas, no representan diferencias sustanciales como en el caso de otros países: “Venezuela no presenta una consistencia oposicional dramática entre sus regiones”. Así tenemos que el imaginario representado, comprende el criterio vigente y compartido simbólicamente en los canales de circulación de la imagen fotográfica dirigidos y consumidos por los que habitamos y vivimos en ciudad. Además, como lo afirma Ramos (2002:32), atrás quedó la discusión sobre lo rural y lo urbano, cuando “ya hoy las visiones de lo rural han sido urbanizadas por vía de la televisión, las modas, los impresos, los viajes a la capital (...) para nuestra óptica en la ciudad, lo rural ha construido buena parte de la metrópolis”.

Ese camino recorrido por los fotógrafos venezolanos contemporáneos, documentando la ciudad, es el centro de atención de esta investigación. El estudio de su totalidad es una pretensión inocente que metodológicamente se hace inviable, y mucho más para fines del presente artículo; sin embargo, nos proponemos reseñar una parte de ese imaginario creado, en cuanto a la representación de la urbe y la cultura urbana, que parte de la idea preconcebida y significativa que sobre la ciudad tiene el fotógrafo, el receptor y el proceso histórico – connotativo que les acompaña. Como lo refiere Ledo (1998:148), a partir de la Fotografía Documental Contemporánea:

A partir de ella, a partir de ellos [los fotógrafos] la construcción de imágenes es, sobre todo, moverse a través de una estrategia de sentido, una estrategia que se hará activa en contextos específicos en los que metamorfoseará su significación: por razones de interés del receptor, porque es un receptor con ideología, con un país y una clase social de fondo, con una determinada visión del mundo y porque toda relación a través de productos de contenido simbólico [la imagen fotográfica], productos que asumen y expresan valores visibles e invisibles, productos que definen lo que conocemos como imaginario, se establece como una relación de Poder.

El objetivo final por tanto, es potenciar esa relación de poder a través de la fotografía documental, desde las posibilidades discursivas que rompen los paradigmas que se han consagrado en la representación de la ciudad como positiva/negativa, y dar paso a una concepción plural y colectiva del espíritu urbano desde la reflexión. Se trata de relacionar diferentes redes de significado, donde nos situamos como espectadores conscientes ante y en relación con la imagen y connotar la idea de ciudad representada en tal imaginario fotográfico.

3. La idea de Ciudad en imágenes.

Respecto a la idea de ciudad, existen tres atributos clásicos: Urbs, la ciudad como hecho físico (arquitectura, infraestructura, mobiliario, y su extensión en el territorio); Civitas, la ciudad como producción cultural, social y moral (ciudadanía, relación entre individuos y colectivos); y Polis, la ciudad como ámbito y condición de las relaciones de poder y el ejercicio de los derechos ciudadanos y las libertades públicas. Atributos que se consolidan teóricamente en las cualidades propias de la ciudad: Orden Urbano, Civismo y Política (Capel, 2003).

Teóricamente, puesto que la comprensión del fenómeno urbano contemporáneo es ambivalente y no siempre cumple las Normas. Y es que, precisamente cuando hacemos referencia a lo urbano, lo hacemos desde su asociación con la comodidad y el progreso, y en seguida negamos tales atributos, argumentando que en la mayoría de los casos ésta dista mucho de ser una realidad compartida por la mayoría de los habitantes de la ciudad. Así revelamos constantemente esa relación nuestra tan contradictoria frente a la urbe, esa relación de amor y odio en la que se debaten la mayoría de los ciudadanos.

Pero, como lo advierte González (2005), la idea de una ciudad ideal permanentemente en nuestra concepción de lo urbano, negando la ciudad real, ¿acaso no será parte del problema? Se trata de esa idea dicotómica de ciudad que circunstancialmente, coexiste en el colectivo venezolano, impregnando nuestra convivencia citadina. Una ciudad bifronte: la ciudad ideal/positiva y la ciudad real/negativa.

La Fotografía como expresión y medio de la cultura visual de los últimos tiempos, ha servido para destacar este doble imaginario sobre la ciudad. Por una parte, imágenes donde se destaca el perfil urbano, la apoteosis del desarrollo técnico de la arquitectura y la ingeniería civil, la imagen propagandística de los grandes lanzamientos de programas sociales y obras públicas del poder político imperante, la ilustración editorial de obras monográficas sobre las metrópolis, vallas publicitarias; en fin, el retrato de la imagen positiva de la ciudad. Por otra parte, la imagen más común en el presente, no sólo en la opinión pública, sino también dentro del contexto intelectual y los medios de comunicación, es la ciudad en el pedestal más cercano a la perdición. La descripción sobre la ciudad venezolana actual se basa, en la mayoría de los casos, en la negación de lo urbano como lugar de praxis política, social, cultural y arquitectónica. Todos los sinónimos de ciudad se circunscriben relacionados a desorden, desigualdad, violencia, segmentación, aislamiento, injusticia, destrucción. En nuestras urbes, los venezolanos se pasean por la ciudad infeliz imaginando, buscando, persiguiendo, la ciudad ideal.

Por tanto, considerando que la fotografía es un modo de ver y de entender desde la subjetividad, lo real; entonces aceptamos que

el fotógrafo al representar la ciudad, a veces la idealiza o la exagera. Así, resulta determinante preguntarse, como advierte Ramos (2002:17), ¿Cuál ciudad es la que representan los fotógrafos venezolanos?

a) La Ciudad Positiva: La Ciudad Moderna, Positivista, del Progreso.

El uso de la fotografía en la representación de la ciudad positiva, obedece a una práctica difundida en Latinoamérica, en consecuencia, en Venezuela, y su utilización como medio de expresión identitaria capaz de manifestar y consolidar la idea de un país en adelanto y progreso, según los preceptos de la Modernidad, acorde al contexto temporal en que se produjeron tales imágenes. En estos archivos fotográficos, lo que se redefine es el orden social, el deseo de una nueva visión de la sociedad, una vida próspera, saludable, protegida, constituida por un espacio homogéneo, dócil y disciplinado.

Esta idea de ciudad, positiva, siguiendo a González (2005:8), parte de los postulados del positivismo venezolano expresado en la racionalidad civilizatoria del orden modernizador, aupado por la economía capitalista petrolera, como estructura objetiva y única válida del objeto ciudad, que se siente superior frente a la provincia, excluyéndola y excluyendo todo aquello que no es parte de esta racionalización ideal de la realidad urbana; es decir, donde no tiene cabida la otredad, lo irracional, lo subjetivo, lo caótico, el desorden, desconsiderando incluso, el contexto de cada ciudad, la cultura de sus habitantes, su historia y formas de representación. La imagen de la ciudad positiva enfatiza la eficiencia de los instrumentos modernizadores urbanos por encima de cualquier otro aspecto de la vida social. Es ver la ciudad ordenada, expresada en eficiencia técnica que construye y potencia los atributos urbanos de la ciudad.

La representación y el fomento de esa idea positivista de la ciudad venezolana ha sido desarrollada por la Fotografía Documental desde sus inicios, hacia la década de los 70'. En la construcción de este imaginario, podemos citar al fotógrafo Tito Caula (1926 -1978), emigrante argentino quien desde su llegada a Caracas en 1960, se dedica a la fotografía en el estudio de Leo Matiz, colaborando para revistas como "Élite" y "Venezuela Gráfica", así como con trabajos para instituciones estatales como la Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV), la Escuela

de Formación de Oficiales de la Guardia Nacional (EFOFAC), el Consejo Venezolano del Niño (CVN), para luego afianzarse con prestigio en el campo de la publicidad y el reportaje empresarial en Artyphot, el estudio fundado por él en la ciudad.

La imagen de su autoría que traemos a acotación, es la fotografía perteneciente a la colección de la Fundación para la Cultura Urbana (Imag. 1): una vista nocturna sobre la calle Real de Sabana Grande en Caracas, donde la estética del alcance del flash transparente en un halo de luz, el movimiento apresurado de la noche citadina, el tráfico, los paseantes noctámbulos, el perfil de los locales comerciales; todos bajo la luminosidad de los grandes avisos publicitarios de los diferentes productos de la cultura urbana venezolana de la época, que se pueden incluso identificar: "Savoy", "Cerveza Caracas", "American Store", "Almacén Inglés", entre tantos otros. Con excelencia técnica, Caula captó uno de los temas mas preciados de su investigación como lo fue la ciudad, los espacios urbanos de su contemporaneidad, lugares de encuentro y expresiones del desarrollo comercial capitalino.

Aquí, la imagen sobre Sabana Grande llena de tiendas, restaurantes y cafés al aire libre, se convierte simbólicamente en un reflejo de la llamada "ilusión de la Gran Venezuela" (Naím y Piñango, 1986) durante los gobiernos de Rafael Caldera (1970 – 1972) y Carlos Andrés Pérez (1974 – 1978) y "la era de la democracia económica y social, como expresión de las más sentidas aspiraciones del hombre y la mujer venezolanos, para que la riqueza de la nación se extienda a todas las capas sociales" (Méndez y Morales, 2001: 32). La fotografía en cuestión, es la imagen de una ilusión compartida por todos en la década de los 70, la de la ciudad posible, la ciudad de todos y para todos. En la apreciación de Hernández (2004: D2) el venezolano en ese momento

Creía que bastaba un poco para dejar atrás el subdesarrollo y todas sus desventajas... El optimismo no tenía límites. Con el boom de los precios petroleros, se conduciría hacia la justicia social y la distribución equitativa de la riqueza, la felicidad permanente... Los venezolanos se sintieron más cerca del cielo y más inmortales.

Por la limitación del presente espacio, apenas podemos citar otras imágenes fotográficas que se van sumando al imaginario de la ciudad positiva. Para los 80' el trabajo documental de fotógrafos como Roberto

Loscher y Ramón Paolini, sobre los íconos modernos de la eficiencia de la arquitectura y el urbanismo de primer mundo supeditada a la ciudad y a sus habitantes, en los Fotolibros con visuales dicotómicas como “Así es Caracas” (1980) y “Caracas: una quimera urbana” (1985), respectivamente. Imágenes de los principales complejos industriales que marcan la cultura urbana del venezolano fotografiadas por Félix Molina en la serie “Paraguaná II” (1982) promocionadas entre otros ámbitos por la revista Extra-Cámara para el Portafolio “Mene – Petróleo” del ejemplar N° 13 (1998); y Luis Lares con el ensayo fotográfico “Matanzas: Zona Industrial” (1989). La estampa de los perfiles urbanos como fuentes documentales para la historia de la ciudad venezolana, las encontramos en fotografías de Vladimir Sersa, Ricardo Jiménez, Roberto Fontana, Jorge Cruz Delgado, Jorge Raventos, Orlando Hernández, Ramón Paolini, Ana Luisa Figueredo, Osver Díaz M., Sandra Bracho, Gorka Dorronsorro, entre otros.

Sin embargo, aún en medio del auge petrolero que no solo transformó la economía venezolana, sino también su cultura urbana, cuya sociedad oscila entre el consumo y el derroche, donde las urbes adquirieron su identidad moderna, abierta a los inmigrantes e importaciones culturales, y donde otras actividades y gustos ocuparon el tiempo y el espacio urbano de los venezolanos, como los viajes a otras fronteras o las tiendas de conocidas marcas en los nuevos centros comerciales; aun cuando todo ello se puede apreciar en la instantánea nocturna de Caula y todos los aquí citados, el discurso sobre la ciudad positiva en las imágenes fotográficas que podemos apuntar desde la década de los 70’, a partir de nuestra investigación, resultan poco representativas numéricamente.

La lección ideológica de izquierda influyó en gran medida en la preferencia del foco de los fotógrafos documentales venezolanos de la época, sumándose a la construcción del otro imaginario, como una voz crítica respecto a las deficiencias de la Democracia imperante. Esto también condujo por parte de nuestros fotógrafos, en tanto, a la exploración de la urbe para el registro de ambas imágenes, entre la ciudad positiva y la negativa, incluso para un mismo ensayo fotográfico.

B. La Ciudad Negativa: Antítesis de la Ciudad Positiva.

La idea de ciudad negativa es la expresión del rechazo a la ciudad positiva, es la trasgresión de la urbe como modelo universal de orden social, es el escepticismo frente a la promesa de la Modernidad como progreso, cuando la realidad citadina le supera.

Varios autores se refieren a ésta ciudad negativa desde diferentes ámbitos intelectuales. Siguiendo a González (2005:25), la teoría marxista inscrita en parte del pensamiento sociopolítico venezolano, actuó como fuente fecunda para el desarrollo del imaginario negativo de la urbe, denunciando los abusos del poder clasista y desigual que solo fomenta alienación y explotación entre quienes la habitamos. Para Capel (2001:115) son “gritos amargos sobre la ciudad”, valoraciones y críticas negativas donde pareciera advertirse sólo el modo en que el Capitalismo corrompe las relaciones sociales y las conciencias, lugar para el conflicto, el desorden, la marginalidad y la pobreza. Según Ramos (2001: 38), cuando autores como Juan Liscano (“La ciudad como signo en la poesía”, 1986) afirman: “La ciudad [Caracas] creció y resultó ser el engendro urbano horrible que preví en mis poemas (...) he sido determinado, en mi obra, por el rechazo a lo que significa el pulpo urbano y por la nostalgia de los paisajes naturales”, se objetivan metáforas sobre el bien y el mal hechos ciudad, se niega la ciudad, se le acusa, se padece, se huye de ella, se le da la espalda.

Esta idea de ciudad negativa, fue apropiada por el documentalismo fotográfico y su injerencia en la crítica política, queda patentizado hacia los años 70' con especial protagonismo de Paolo Gasparini, fotógrafo de origen italiano que desde 1954 se instaló en el país para documentarlo, pasando por un periodo de gran influencia ideológica, tras una breve estancia en Cuba revolucionaria. Un maestro del arte fotográfico blanco y negro en imágenes con compromiso político y contenido social, reseñando “el tumulto humano y urbano de Caracas, de la desolación y la violencia del individuo y la sociedad” (Palenzuela, 2001:16).

En 1970, como parte del ensayo fotográfico “Los Hijos de Bolívar” y firme en su creencia sobre la fotografía social, comprometida, y de la capacidad de la imagen fotográfica como lenguaje y denuncia,

Gasparini llega a Cabimas (Imag. 2) - probablemente siguiendo su orientación política de izquierda que circulaba en el ambiente con la preparación y posterior celebración del Congreso Cultural de Cabimas -, para registrar ¿Qué hay? en la ciudad que emanó de sus entrañas el oro negro venezolano. La realidad con la que se encuentra es otra, a pesar de que Cabimas es la ciudad del “Mene”, según las crónicas de la época, “los pozos e instalaciones se encuentran al lado de las casas y para 1970, parte de la Calle Independencia, frente a la Plaza Bolívar, era de tierra” (Medina y Camargo, 1995).

¿Cómo escapar a ésta realidad? El lente de Gasparini documentó a través de la luz parte de esa “Venezuela inédita”. En su fotografía (Imag. 2), una de tantas, se encuentra representada la ciudad venezolana como una de las paradojas de la economía petrolera del país. La ausencia de los atributos urbanos da lugar al rancho y a la pobreza, aún cuando su vecino más próximo es una bomba de varilla. Éste es un estigma que ha revestido nuestra cultura urbana hasta el presente. Esa, es la pauta que acredita el trabajo fotográfico de Paolo Gasparini y que desarrolla a continuación sobre la ciudad venezolana: “Mis fotografías dan cuenta de la realidad de América Latina, o por lo menos, de unos pedazos de su historia marcada desde siempre, con estigmas de injusticia, arrogancia e infamia” (Chacón, 2008:33).

Sin embargo, en la preocupación por la ciudad nunca se está solo. Un número significativo de imágenes que parten de esta idea negativa de la ciudad, se suman a su imaginario, plasmando las tensiones y contrastes sociales y urbanos de la metrópoli con marcada subjetividad. Ellos son: Gorka Dorronsoro (“Paraguaná”, 1974) y Roberto Fontana (“El Tigre”, 1979), sobre la imagen de la ciudad venezolana como la cenicienta del petróleo, viajando incluso hacia el interior del país para descubrir las contradicciones de la bonanza de los petrodólares; el tema de la pobreza y la exclusión social, mediante las visuales de Alexis Pérez-Luna y sus series: “Ojo de agua” 1974, “Imágenes y Subdesarrollo” 1975, “Educación y Marginalidad” 1977 “Parques Infantiles” 1982, y junto al lente de Ricardo Armas registran “Venezuela Desnutrida” 1978. Para los 80’ destacan como ya señalamos, Roberto Loscher y Ramón Paolini en “Así es Caracas” (1980) y “Caracas: una quimera urbana” (1985) donde representaron negativamente la ciudad, asociada a caos,

desorden, hacinamiento y desesperanza; Rafael Salvatore y la serie "Caracas desde la cota 905" (1990); o la visión de Vladimir Sersa en "Por aquella desolada patria" sobre ciudades y poblados periféricos más allá de Caracas, en estado de abandono y por la cual ganó el premio CONAC 1989.

Pero lo que marcó verdaderamente la construcción de este imaginario sobre la ciudad negativa, fueron los trágicos acontecimientos ocurridos en febrero de 1989 conocidos como "El Caracazo... el día que bajaron los cerros", saqueos, violencia y muertes registradas para la historia en parte por los reporteros gráficos Francisco Solorzano (mejor conocido como Frasso) y Carlos Rivodó, cuyas imágenes recorrieron el mundo: "una rabia contenida durante casi cuatro décadas brotó desde el interior de estas almas invisibles...una llama prendida que ya nadie pudo apagar" (Solórzano: 2007).

Ese episodio relacional con el desarrollo de la Fotografía Documental en Venezuela, marca sin duda la producción del imaginario urbano a partir de la década de los noventa, cuando el país está envuelto en una atmósfera de violencia social y política, como nunca antes se había visto. Se cuenta una rebelión popular, dos golpes de Estado fallidos, e incluso, ante el nuevo milenio, una tragedia natural enluta al país en toda su extensión. Paradójicamente, estos escenarios resultan materia fecunda de registro y reflexión fotográfica, en donde la realidad es abrumadora y decanta la relación intersubjetiva entre el fotógrafo, la foto y el receptor.

Así mismo, con la entrada de la tecnología digital, emulando lo que sucedía en el resto de las formas artísticas venezolanas con la utilización de múltiples medios técnicos, la fotografía documental entendida como imagen tomada de la realidad de forma directa, cede el espacio de su naturaleza primaria para exaltar su capacidad comunicativa y simbólica, actuando metafóricamente dentro de propuestas conceptuales del artista-fotógrafo, dejándose intervenir y manipular, configurando nuevas formas de representación, exhibición y montaje, determinando la recepción de la imagen. Como señala Fontcuberta (1997:152) "sólo una concepción miope de lo que entendemos por "documento" nos llevaría a una respuesta afirmativa", a propósito del uso de la tecnología digital y la desnaturalización de la esencia del trabajo documental.

Por tal razón, a la sumatoria de imágenes sobre la ciudad negativa, real, rechazada, incomprensiva, violenta, no podemos obviar la fotografía de Nelson Garrido “Caracas sangrante” (1993), los ensamblajes fotográficos de Edgar Moreno “Pum, pum, pum” (1993) y los de Susana Arwas “Más salao que un bacalao” (1999); o los dípticos fotográficos de Sara Maneiro “Souvenirs: cartografías en proceso” (1998 – 2005), entre otros. Se trata de una “nueva conciencia documental” (Fontcuberta, 1997:144).

4. El Espíritu Urbano como posibilidad intersubjetiva y de acción ciudadana.

De esta manera, la Fotografía Documental venezolana contemporánea fue y es partícipe del modo de registrar nuestra ciudad, donde lo social, conforma el imaginario sobre las diversas realidades del país. Pero hasta el momento solo hemos estudiado la imagen dual sobre la ciudad, construida a partir del discurso y la idea que sobre la urbe impera desde la visión personal del artista así como de nuestro propio sentido. Una ciudad bifrontal, dicotómica, miradas y visuales sobre ambas caras del todo urbano: la ciudad positiva y la ciudad negativa.

Moriente (2011) coloca como ejemplo la “ciudad genérica” teorizada por el arquitecto holandés Rem Koolhaas en 1995, que se resume a la percepción de las ciudades contemporáneas como réplicas de un mismo modelo urbano, debido a la pérdida del espíritu ciudadano que permitía distinguir una ciudad de otra. Si lo pensamos, siguiendo a Morientes, existe una idea “genérica” de la ciudad venezolana que se clona así misma en la proliferación de imágenes de edificios con los ranchos de fondo como escenario común ciudadano. Así se constituye parte del imaginario fotográfico de la urbe venezolana, entre la ciudad positiva en la expresión de la densidad construida y edificatoria, y la ciudad negativa representada en la violenta explosión social urbana. Un imaginario construido a partir del foco del fotógrafo, de la idea de ciudad tras el lente, de una retórica urbana que solo deja lugar para el antagonismo, y que influye negativamente sobre la forma que nos vemos a nosotros mismos.

Por tanto, debemos considerar que el discurso dicotómico sobre la ciudad limita la expresión del verdadero espíritu urbano, el democrático, el incluyente, el subjetivo, que nos define como ciudadanos, que nos permite ser/estar en ciudad. Bien lo advertía Choay en 1994 cuando, frente a las imágenes de pintores, fotógrafos y cineastas en la exposición del Centro Pompidou “Visiones urbanas: Europa 1870 – 1933: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto”, nos ofrece una reflexión sobre la idea de ciudad y su relación con el fenómeno urbano bajo el título “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad”. Aquí, la historiadora de la teoría sobre la arquitectura y la ciudad, analiza la confrontación de dos formas o series de representación, una, que parte desde la acción y proyectos de la ideología positivista, y otra, que registra la metamorfosis del campo urbano como autodestrucción. Choay señala:

No nos equivoquemos. No se trata aquí de una ilustración, sino de evidencia, privilegio de los artistas quienes revelan y dan cuerpo a los fenómenos. Así, pintores, grabadores, fotógrafos y cineastas nos confrontan, desde finales del siglo XIX, con una ciudad bifronte: benéfica según unos, efígie del progreso y de la belleza, fermento de la vida social hasta en el anonimato de las masas; maléfica según otros, sinónimo de caos, de perversión, de un desamparo y de una fealdad, de la que han sabido apropiarse (...) La secuencia de sus presentaciones obliga a preguntarse si la divinidad bifronte, esta ciudad madre y castrante, hoy invocada y conjurada con pasión o desesperanza, no es un engaño; si el viejo concepto y la imagen contenida, no disimula la inadecuación de la palabra y la cosa (...) ¿No es entonces tiempo de admitir sin remordimientos, la desaparición de la ciudad tradicional y de interrogarse también sobre aquello que la ha reemplazado? (Urrieta, 2009:159)

Así mismo, ya en los 80', en el ámbito de lo fotográfico de Venezuela, hubo voces que advertían este agotamiento sobre la idea de ciudad dicotómica que cercaba el discurso visual de nuestros fotógrafos. Por ejemplo, Rodríguez (1985:32) sentenció como coyuntural la situación de la fotografía venezolana para la época, en un artículo de la revista *Encuadre* a propósito de la colectiva “Los Amigos” en la Galería Fototeca, señalando y preguntándose:

Quizás sólo la marginalidad, el consumismo y cierto caos urbanístico son temas de la actual Venezuela que entran con algún desarrollo en el repertorio de nuestros fotógrafos. Es por eso que

las exposiciones colectivas nacionales siempre dejan la sensación de que nunca se da en el centro de la Venezuela presente, que se le escamotea, que nuestros fotógrafos más que penetrar en la contradictoria y elusiva esencia de nuestra formación social, la sustituyen por una imagen lírica o metafórica, o en todo caso, la circunscriben a aspectos parciales: ¿dónde están los CADA, la clase obrera, las nuevas formas de urbanización o el retrato o la caricatura de nuestras clases dirigentes?.

Figarella (1990:36), por su parte, dirigió su crítica directamente a los ganadores y jurados del premio CONAC de Fotografía Luis Felipe Toro de 1989, refiriéndose específicamente al trabajo de Daniella Chappard y el imaginario creado por su autoría: "más allá del simple recorrido turístico y superficial por la geografía y costumbres del país, hábilmente camuflajeado y distorsionados como una técnica original, no entrevemos otra idea, ninguna alteración profunda de la imagen. Por eso le preguntamos a D. Chappard, ¿qué significa Venezuela para ti?".

Aunque tales llamados de atención fueron oportunos e invitaban a la reflexión sobre la base conceptual en la que la fotografía venezolana se desarrollaba, nuestra investigación nos ha permitido constatar ésa otra visión que parecía ausente en la representación que de la ciudad se tenía. El encuentro entre el ojo del fotógrafo y la ciudad, plasmado en imágenes promotoras del verdadero espíritu urbano, traducido en el deseo de conocernos mejor, de jugar con el humor del venezolano, del simple gozo de nuestra cultura urbana, colocando ante nuestros ojos aquello en lo que la mirada ajetreada de la cotidianidad no se detiene, es un imaginario que se ha construido gradualmente desde la propia década de los 70' cuando parecía tener protagonismo solamente la fotografía social.

Bajo esta perspectiva sobre la ciudad, podemos citar nuevamente el fotolibro de Bárbara Brandli "Sistema Nervioso" (1975), el lente de Félix Molina enfocado en "Paraguaná" (1972 – 1982) en ausencia de una visión "estúpidamente metropolitana", según su propia apreciación (MBA: 1983), con sólo la levedad de contar en imágenes la historia de un lugar. Para 1977 El Grupo conformado por Luis Brito, Ricardo Armas, Vladimir Sersa, Jorge Vall y Alexis Pérez Luna, con la inmediatez que permite la acción de la cámara, materializaron fotográficamente la ciudad en un imaginario resumido en la expresión "A gozar la realidad". También

destaca el trabajo documental “La Ceibita” (Imag. 3) de Carlos Germán Rojas quien entre 1976 y 1983, realiza un gran ensayo fotográfico sobre la vida vecinal en un barrio popular de Caracas (el suyo) y con el que ingresa al archivo de colección de fotografías de la Galería de Arte Nacional (Palenzuela, 2001:90). Fue un acto de concientización del poder de la fotografía para hacer visible lo que pasa fácilmente desapercibido:

la visión del barrio y de la marginalidad no es tratada de manera efectista o forzada para lograr encajar una posible imagen que exprese la identidad nacional. No se trata de un icono reiterado en un discurso elaborado con tales fines. Se trata solamente de un fotógrafo que fotografía su realidad y su gente (Benko: 2010).

En esta misma búsqueda de acercamiento al bien común como principio de la convivencia y metáfora del espíritu urbano, se destacan también las serie de Vieri Tomaselli “¿Dára frutos la siembra en los barrios?” (1991), y la visual transparente frente a la vida del barrio, desde el accionar más genuino (los propios habitantes de Catia en Caracas), con el trabajo documental realizado por Alfredo Jaar en el Proyecto “Cámara Lúcida” entre 1992 y 1994. Así mismo, la ciudad cotidiana, la que se encuentra el fotógrafo y cualquiera de nosotros a diario, en las facetas más pintorescas, a veces rayando en lo absurdo, o la que se mira sin mirar desde el carro, ha sido expuesta fotográficamente por el lente de Federico Fernández, Sandra Bracho, Antolyn Sánchez (Dossier “Los fotógrafos ven a Caracas” en 1986 de Criticarte; entre otras series), Ramón Paolini (Serie “El Conde” 1987), José Rubén Sayritupac (Serie “El Fakir merideño” 1989), Osver Díaz (Serie “El encanto de la vida urbana” 1988, “Autometáforas” 1990), Wilson Prada (Serie “La ciudad de seis ruedas” 1989 – 1992); la imagen de los hacedores urbanos, de los que trabajan, de los que forjan las relaciones comerciales, de los que obedecen o burlan la ley, de los que se apropian de las expresiones de cultura urbana, ha sido registrada por Rafael Salvatore (Serie “Un mercado (poco) común” 1987, “Un barbero de Cariaco” 1980, “Ciclista en la carretera” 1982, entre otras) y Andrés Manner (Portafolio “Estilo Callejero” 1993); la ciudad nocturna, la del desvelo, la que no duerme y queda oculta para quienes si lo hacen, la urbe como escenario de lo inusual, fue explorada por Ricardo Jiménez (Serie “La Noche” 1980 – 1989, “La ciudad de nadie” 1987, “Todavía espero” 1987, “Desde el carro” 1993, entre otras); la ciudad politizada, la de las marchas y los mitin partidistas, ha sido fotografiada especialmente por Ramón Lepage (“Mitín” 1998, “ManiFiesta” 2002 – 2012).

De esta manera, mediante la Fotografía Documental, la ciudad venezolana y la cultura urbana pasa a ser retratada en su esencia. La ciudad fotografiada por sus defectos produce imágenes problematizadas sobre el barrio, la pobreza, la exclusión, las deficiencias del capitalismo, es decir, se muestra como documento de denuncia social. Sin atenuar la importancia de tal imaginario, el enfoque sobre la ciudad de los afectos, del reconocimiento de la gente, de cómo vive, qué hace, qué sueña, es la representación del ser urbano, del hacer ciudad, que comunica, que expresa una manera de sentir y pensar, que busca contagiarse en todos los ámbitos de la vida social, para que la dialéctica del sentimiento cotidiano cristalice el sentido de la ciudad.

Esa es la posibilidad que nos ofrece la fotografía: por naturaleza plasma un “momento” de la realidad inmediata, y sin poder negar su existencia, nos provee de un medio para el encuentro, la aceptación y el enriquecimiento mutuo, solicitándonos el reconocimiento de lo que nos hace diferentes, en este que es nuestro espacio existencial, la ciudad.

Conclusiones

Esta breve revisión de la idea de ciudad en la fotografía documental venezolana contemporánea, al final, sólo nos dirige al único propósito de mayor necesidad en tiempo presente: incentivarnos a cultivar el verdadero espíritu urbano, que no es otro que el sentido de convivencia.

Ciertamente, los venezolanos nos movemos entre la ciudad positiva y la ciudad negativa, pero no debemos atarnos a la dicotomía ni ceder aún más espacios a sus consecuencias. No podemos seguir alimentando un imaginario del deber ser ni de su abolición, por el contrario, cambiar la manera de vernos (lo que significa un importante cambio epistemológico) y promover, como lo hace la fotografía, posibilidades para el encuentro de un mismo sentir urbano.

La fotografía hace que el ciudadano vea la ciudad, de que vuelva a ver su ciudad, su escenario cotidiano, desarrollando con ello también la posibilidad del sentimiento y el espíritu urbano. Quizás ése es el objetivo de algunos artistas contemporáneos que vuelcan su reflexión hacia la ciudad, deponiendo el orden, haciendo críticas, politizando, creando puentes de comunicación entre la ciudad y nosotros.

Todos, a través del sentido común del que nos provee el verdadero espíritu urbano, somos un componente de lucha contra la actual pérdida de participación real en la vida de la ciudad. La fotografía sobre la urbe venezolana nos invita a reflexionar sobre las experiencias de la vida urbana en cada uno de nosotros y del otro, para crear una imagen coherente de comunidad, de identidad. Así, el espíritu urbano es innato de la ciudad misma, es su esencia, es el valor atribuido colectivamente, es conocimiento, es el sentimiento cotidiano, el ser y el hacer de una cultura, que no tiene valor para la sociedad en abstracto, sino para cada uno de sus ciudadanos.



Imag. 1. Tito Caula: Calle Real de Sabana Grande. Escena nocturna. 1970. Reproducción tomada de: FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA (2009). Fotografía Urbana Venezolana 1850 - 2009. Autor. Caracas, Venezuela; p. 213.



Imag. 2. Paolo Gasparini: Cabimas, Venezuela. 1970. De la Serie "Los Hijos de Bolívar". Reproducción tomada de: PALENZUELA J. (2001). Fotografía en Venezuela 1960 - 2000. Ed. Movilnet. Caracas, Venezuela; p. 18.



Imag. 3. Carlos Germán Rojas: Serie "La Ceibita", 1976 - 1983. Reproducción tomada de: "Carlos Germán Rojas: el propio barrio" (Julio, 1987), Criticarte, 2; p. 19.

Bibliografía

- BENKO S. (2010, 29 de septiembre). Carlos Germán Rojas, imágenes de "La Ceibita" [recuperado el 25 de abril de 2013], de <http://susanabenko.blogspot.com/2010/09/carlos-german-rojas.html>
- BORGES VAZ DOS REIZ E. (2003). La Fotografía documental contemporánea en Brasil. Tesis Doctoral para la obtención del título de Doctora en Bellas Artes. Universidad de Barcelona, 2003. Trabajo en línea disponible en <http://www.tesisenred.net/handle/10803/1376>
- BOULTON M. T. (1990). Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea. Monte Ávila Ed. Caracas, Venezuela.
- CAPEL H. (Comp.). (2003). Los problemas de las ciudades: Urbs, Civitas y Polis. En Colección Mediterráneo Económico 3: Ciudades, Arquitectura y Espacio Urbano. Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar. Barcelona, España. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/57502273/Ciudades-arquitectura-y-espacio-urbano-Horacio-Capel>
- CHACÓN Y. (2008). Paolo Gasparini. Ed. El perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- FIGARELLA M. (1990). Premio CONAC de Fotografía Luis Felipe Toro 1989 en Revista Encuadre, Caracas, Venezuela. 23, 36 – 38.
- FONTCUBERTA J. (1997). El beso de Judas. Fotografía y Verdad. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España.

- FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA (2009). *Fotografía Urbana Venezolana 1850 - 2009*. Autor. Caracas, Venezuela.
- GONZÁLEZ S. (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido de la convivencia nacional*. Ed. Fundación para la Cultura Urbana. Caracas, Venezuela.
- HERNÁNDEZ R. (2004). *La energía soñadora*. El Nacional, Caracas, Venezuela: 4 de Agosto. Edición Aniversaria, cuerpo D, p. 2.
- LEDO M. (1998). *Documentalismo Fotográfico. Éxodos e Identidad*. Ed. Cátedra. Madrid, España.
- MEDINA, Carlos y DE CAMARGO, Magda. (1995). *Aproximación a la Historia de Cabimas*. Dirección de Cultura de La Universidad del Zulia.
- MÉNDEZ A. y MORALES E. (2001). *La democracia venezolana desde el discurso de los líderes tradicionales* en Revista Estudios. Zulia, Venezuela. 6 (14), 9 – 39. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/279/27901402.pdf>
- MORIENTE D. (2011). *Visiones urbanas: la Ciudad como crisol en el Arte en Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. XV, Artículo 0001a. Recuperado 11 de agosto de 2011, de <http://www.ub.edu/geocrit/sn-352.htm>
- MUSEO DE BELLAS ARTES (MBA). (1999). *Álbum de ensayos: Antología de Josune Dorronsoro*. Serie Reflexiones en el Museo. Autor. Caracas, Venezuela.
- NAIM M. y PIÑANGO R. (Comp.). (1986). *El caso Venezuela: ¿una ilusión de armonía?* Ediciones IESA. Caracas, Venezuela.
- PALENZUELA J. C. (2001). *La Fotografía en Venezuela 1960 – 2000*. Ediciones Movilnet. Caracas, Venezuela.
- RAMOS M. E. (2002). *Fotociudad, estética urbana y lenguaje fotográfico*. Ediciones CANTV. Caracas, Venezuela.
- REIG A. (2009). *Vivencias de las identidades regionales, etnicidad y espacio cultural*. Capítulo 62. Tomo 8. Geografía Cultural. Colección Geo Venezuela. Fundación Polar. Caracas, Venezuela.
- RODRÍGUEZ F. *Sobre la actual coyuntura fotográfica* en Revista Encuadre. Caracas, Venezuela. 4, pp. 30 – 31.
- SOLÓRZANO F. (2007, 4 de marzo). *El Caracazo* [recuperado el 8 de diciembre de 2014], de <http://www.aporrea.org/actualidad/a31422.html>
- URRIETE S. (2009). *Choay, Françoise: El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad* en Revista de Investigación Social Andamios. D.F., México. 6 (12), 157 – 187. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v6n12/v6n12a8.pdf>