

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Miradas de una cultura
Aproximaciones a la comunidad guaraní

Emiliana María Palisa
Cuerpo B del PG
24-07-2015
Lic. Fotografía
Creación y Expresión
Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1: Fotografía: ¿Documento o Arte?.....	11
1.1. La fotografía documental.....	11
1.2. Sus inicios.....	13
1.3. La fotografía de autor.....	15
1.4. Comienzo desarrollo de la fotografía de autor.....	16
1.5. Como documento o como arte.....	17
Capítulo 2: Fotografía y sus medios de comunicar.....	22
2.1. Luz.....	23
2.2. Color.....	26
2.3. Blanco y negro.....	29
Capítulo 3: El autor detrás de la cámara.....	35
3.1. La Farm Security Administration: Walker Evans y Dorothea Lange.....	35
3.2. Henri Cartier-Bresson.....	42
3.3. Sebastiao Salgado.....	44
3.4. Grete Stern.....	47
Capítulo 4: Los pueblos originarios de Misiones.....	55
4.1. Características actuales.....	55
4.2. Orígenes e historia.....	57
4.3. Modos de supervivencia y costumbres.....	60
4.4. Organización política y cultura.....	61
Capítulo 5: Miradas de una cultura.....	67
5.1. El ensayo fotográfico.....	67
5.2. Retrato.....	70
5.3. Comunidad Yryapy.....	78

Conclusiones.....	85
Referencias Bibliográficas.....	89
Bibliografía.....	91

Agradecimientos

Simplemente agradecer a la comunidad *mbya* Yryapy por permitirme ingresar a su lugar y tomarles fotografías, por la buena predisposición con que siempre nos recibieron. Especialmente al cacique de Teodoro Sosa, pero también a todos sus miembros.

A la oficina de Asuntos Guaraníes de la Provincia de Misiones, por facilitarme el contacto con dicha comunidad y por toda la información brindada para poder realizar este Proyecto de Grado.

A la profesora Mónica Incorvaia por su acompañamiento en la realización del trabajo, por sus concejos y atenciones.

A mi madre Adriana Pignata por toda su paciencia y por ponerse al frente de este proyecto junto conmigo. Por acompañarme en la realización de las imágenes y por su confianza y apoyo al momento de permitirme desarrollarme en esta profesión.

Por último a mis amigas Julieta Sartori y Ana Laura Saqueta Melo, colegas; quienes participaron del proceso de selección de las fotografías finales aconsejándome sobre cuales sería conveniente presentar.

Introducción

La fotografía documental trabaja con la realidad. El hombre y su entorno son la fuente de inspiración de este estilo fotográfico. Es una herramienta que informa visualmente al espectador y además contribuye a la comprensión de un acontecimiento o una realidad.

El lenguaje de la fotografía documental está basado en la imagen como arte y documento simultáneamente. Del arte tiene el elemento estético. Del documento, la función de memoria, de archivar momentos y transformarlos en historia.

Este Proyecto de Grado pertenece a la categoría de Creación y Expresión, y sigue la línea temática de Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes, está fundamentado en la importancia de las imágenes, específicamente en las fotografías documentales y las fotografías de autor sobre los pueblos originarios de la provincia de Misiones, es decir los pueblos guaraníes.

El Proyecto estará compuesto por un lado, por la parte escrita y de investigación donde se planteará si la fotografía es arte o documento o puede ser ambas a la vez; para esto se realizará una recopilación de información de diversos autores que hablan sobre el tema, señalando las características fundamentales de cada una de ellas.

Por otro lado, estará acompañado por una serie de fotografías en forma de ensayo fotográfico donde se verán plasmadas las costumbres, modos de vida, y otras características étnicas de los pueblos guaraníes. Mediante una observación directa y participativa se documentará de manera real cada detalle y momento de la vida de estos pueblos. Las fotografías se llevarán a cabo con una propuesta personal en las cuales los objetivos se constituyen a partir de un aporte creativo, un tratamiento estético de las imágenes y el estilo propio definido por la autora, utilizando como herramientas los principales conocimientos adquiridos durante todo el cursado de la carrera de fotografía.

Para la realización de este Proyecto se hará un trabajo exploratorio sobre la importancia y el estilo de las fotografías que son de tipo documental, porque dan un testimonio de una realidad actual. El trabajo muestra a través de las imágenes la importancia de quienes

por diferentes razones, se encuentran en un olvido relativo con respecto al resto de la civilización actual.

Se puede tomar como materia central para este trabajo la asignatura de Producción Gráfica F. En dicha asignatura se desarrolló como tema central el análisis de la fotografía documental, y específicamente los ensayos fotográficos de los principales exponentes de Argentina y el mundo en esta rama de la disciplina. El trabajo final de la materia fue realizar un ensayo fotográfico sobre un tema a elección por el alumno, y es donde la autora de este Proyecto de Grado comenzó a investigar sobre distintas comunidades en Argentina.

También se puede decir que la materia Historia de la Fotografía fue una de las que impulso este proyecto, ya que durante toda la cursada y en el trabajo final de dicha asignatura analizamos algunos de los principales exponentes de esta rama fotográfica, como por ejemplo Dorothea Lange y Walker Evans entre otros, quienes se encuentran incluidos en el capítulo tres del PG, donde se habla de los autores detrás de la cámara.

Se han buscado diversos antecedentes académicos y si bien algunos afrontan temáticas parecidas a las que aquí se trabajan, ninguno de ellos lo hace desde la misma perspectiva ni forma de ejecución. En base a esto, se han tomado como referentes a diez Proyectos de Grado anteriores: *Una nueva mirada fotográfica*, (2011), de Alonso Cynthia Mariel, por tratar el tema de cómo mostrar a la sociedad una cultura o forma de vida con la que no están acostumbrados a relacionarse diariamente y de las cuales no se sabe mucho por su poco contacto con los círculos de pertenencia de cada persona.

Documento social, (2011), de Lozano Velázquez Laura Valentina, por la idea de generar una pieza visual con la que se pueda comunicar algo y realizar previamente una investigación sobre el género documental para saber cuál es la mejor manera de realizar dicha pieza y que cumpla con su función informativa.

Una mirada al interior del Quindío, (2011), de Cardona Mejía Andrés, debido a que se comparte la misma idea central de realizar un registro fotográfico de una determinada

zona o comunidad de personas para dar a conocer cuál es su hábitat natural y sus costumbres.

Artesanos de Colombia: Región Cundiboyacense, (2014), de Van Brackel Sarmiento, Nathalie, ya que utiliza como tema central la fotografía documental esgrimida como herramienta para la difusión de una cultura o costumbre que se está perdiendo de a poco y rescatar la identidad de una determinada sociedad.

Ensayo fotográfico sobre la cultura Wayúu, (2011), de Ardila Melo Lina María, por el modo de trabajar para realizar las fotografías sobre determinada cultura, la idea de convivir con estos pueblos para poder lograr una comunicación más profunda y que de algún modo estas personas se olviden de que hay un extraño entre ellos y actúen como normalmente lo hacen para poder lograr fotografías que realmente muestren su forma de vida y sus costumbres. Además también vuelve a aparecer el tema de la fotografía documental como centro de la investigación.

La fotografía: instrumento de una memoria documental, (2011), de Diago Arbelaez, Dehiby Catalina, por la idea que la fotografía sirve para eternizar momentos a lo largo del tiempo y ser utilizada para diversas finalidades teniendo como primer objetivo capturar y describir fotográficamente aquellas cosas que por algún motivo podrían dejar de existir.

La fotografía como medio expresivo de la identidad de un lugar, (2010), de Pasaca Riofrío César, al igual que en el PG anterior por tomar la fotografía como herramienta para registrar la existencia de algo antes de su desaparición y la identidad de determinado lugar o grupo de personas.

Fotos que crean ciencia, (2009), de Isaac Mitre Nancy, debido al pensamiento de mostrar una realidad distinta, y así generar una reacción en el público, tanto positivamente como negativamente. La idea no es solo mostrar esta realidad, sino poder lograr algo al hacerlo. Ya sea mejorar la situación en la se encuentran o simplemente dar a conocer aspectos de una sociedad o cultura que no se conoce o que generalmente ignoramos.

Retrato fotográfico, (2014), de Vanni Sofía, por el uso del retrato en la fotografía documental, como una forma para comunicar y contar sobre un determinado grupo de personas o una persona en particular. Esta es una de las herramientas que se utilizara en el ensayo fotográfico final de este PG.

Ensayo Fotográfico, (2012), de Sanhueza Chesta Oscar Emilio, por la utilización de la fotografía documental como herramienta para registrar el estado actual de un edificio representativo para Chile, al igual que se utilizara en el caso de este PG para registrar la cultura y el modo de vida de la comunidad guaraní.

En este Proyecto como objetivo principal se plantea la idea de analizar y reflexionar acerca de la fotografía documental y de autor y sus principales exponentes, para luego desarrollar un proyecto fotográfico de autor sobre la comunidad guaraní que refleje las características particulares de estos pueblos.

Otro de los objetivos es poder plasmar en las imágenes finales la forma en que viven estas comunidades y así de algún modo poder preservarlas con sus costumbres y creencias originales. Dando a conocer un modo de vida que tal vez para la mayoría de la sociedad occidental es incomprensible y desconocido.

Se establece una relación entre la fotografía y la realidad. La fotografía certifica la existencia de lo que se muestra, tiene una connotación de documento. Pero también de arte, ya que cuando un fotógrafo toma decisiones tales como el encuadre, la iluminación, la perspectiva, el uso del color o el blanco y negro, está eligiendo contar un suceso de tal o cual forma; haciendo que determinados componentes de la imagen sean más o menos importantes en el resultado final y que la persona que observa dichas imágenes pueda interpretarlas de diversas maneras.

Los guaraníes son un grupo de indígenas que habitan la provincia de Misiones y también en determinadas regiones de Paraguay y Brasil. Todo lo relacionado con este grupo está dentro de un enfoque documental etnográfico, el cual se define como un método de

investigación de antropología social y cultural. Es el estudio directo de personas o un cierto grupo, utilizando la observación participante.

En este caso, el objetivo del trabajo exploratorio y las fotografías son para conocer y documentar su comportamiento cotidiano, su cultura, población, historia, organización y demás aspectos importantes del pueblo guaraní. Las imágenes podrán hablar por sí solas y podrán transmitir lo que se investigó; en un futuro podrían servir para conocer a estos pueblos, su evolución y los cambios que podrían surgir en su modo de vida por influencia de la cultura occidental y la actual globalización.

Existen otros trabajos similares realizados por otros fotógrafos, donde se intenta mostrar todo lo mencionado anteriormente en una serie de fotografías. El más reconocido es el elaborado por la fotógrafa Grete Stern en 1958 en la región de Chaco. Si bien sus fotografías fueron realizadas en los pueblos aborígenes de Chaco, la idea central de su trabajo tiene muchas similitudes con lo que se pretende obtener como resultado final en este Proyecto de Grado.

En sus fotografías, Stern ejecuta un relevamiento fotográfico de la ciudad de Resistencia y sus alrededores, Villa Angela y Corrientes. El trabajo lo efectuó por pedido de la Universidad Nacional del Nordeste que planeaba crear un museo y archivo etnográfico regional, requiriéndole este trabajo con vista a la constitución de un fondo gráfico inicial para el museo de archivos.

El Proyecto comienza con el planteamiento de cinco capítulos donde se tratarán diversas temáticas entrelazadas entre sí y que derivarán, como resultado final, en la presentación del ensayo fotográfico.

En el primero, se planteará si la fotografía debe considerarse como documento o como arte, o si puede ser ambas cosas a la vez. Se realizará un recorrido histórico sobre la fotografía documental y la fotografía de autor y se expondrán sus principales características, realizando finalmente un análisis de las características que comparte y que las diferencian entre sí.

En el capítulo dos, se realizará un análisis de las herramientas con las que cuenta un fotógrafo para comunicar a través de sus fotografías, y de qué modo se deben utilizar teniendo en cuenta que es lo que quiere expresar en el resultado final; algunas de estas herramientas son la luz, el color, el encuadre, el blanco y negro, la profundidad de campo.

El tercer capítulo, estará compuesto por la presentación de autores que son considerados como los principales exponentes de la fotografía documental, como Grete Stern mencionada anteriormente, Dorotea Lange, Walker Evans y Henri Cartier-Bresson.

En el capítulo cuatro, se hablará específicamente sobre los pueblos originarios de Misiones, sus antecedentes, cultura, costumbres y su modo de vida en el pasado y la actualidad. Se mencionarán las principales características de su religión e idioma. Realizando también una pequeña reseña histórica de cómo llegaron a la región que ocupan actualmente en Misiones.

Finalmente en el capítulo cinco, se abordará el tema del ensayo fotográfico, primero hablando de él en forma general y mencionando a su principal exponente Eugene Smith y realizando una breve reseña histórica de su surgimiento. Luego se abordara el tema del retrato fotográfico, ya que en su gran mayoría las fotografías finales que componen este ensayo pertenecen a esta categoría. Y finalmente se describira específicamente qué es lo que se quiere lograr con dicho ensayo sobre los pueblos originarios mencionados anteriormente. También qué es lo que se pretende hacer y lograr con las fotografías finales.

Todo el desarrollo de los diferentes capítulos busca abordar los diferentes temas y herramientas que se utilizan al momento de realizar un ensayo fotográfico.

Capítulo 1: Fotografía: ¿Documento o Arte?

Una imagen fielmente documental puede incluirse en el ámbito del arte, o bien puede seguir otras direcciones, sin que por eso pierda su estética.

Hay que descartar la habitual catalogación de la fotografía en dos géneros: el documental y el estético. Necesariamente no se excluyen, ni son los únicos.

Arte y documento no son incompatibles. La captura de la realidad puede permitir dosificaciones esenciales de creatividad, y también una significación personal.

La reproducción completamente documental no existe, y es esa arista de imperfección la que sostiene la capacidad expresiva del artista, la estética del documento.

1.1. La fotografía documental

Documentum, en latín, deriva del verbo *docere* que significa enseñar algo diferente a sí mismo.

La fotografía se ciñe a esta definición pues muestra la acción de la luz sobre un soporte; la impresión de una realidad en un soporte bidimensional.

Para Núñez Contreras (1981) hay tres elementos fundamentales en un documento: un material (piedra, papel), un contenido (biografía, investigación, relato), un medio (pintura, escritura, fotografía).

El contenido es el elemento que da el matiz de *enseñar algo diferente a sí mismo*; el material y el medio dan el modo en que se ilustra ese algo, a partir de sus características físicas y formales. El documento es esencialmente información.

“Hay que tomar la palabra 'documento' en el sentido más amplio, documento escrito, ilustrado, transmitido por el sonido, la imagen, o de cualquier otra manera” (Samaran, 2001, p. 26).

Toda fotografía es un documento. Esto es resultado de su naturaleza específica.

La propiedad de legitimidad que una fotografía presupone implícitamente le da una valía particular. Así, toda imagen puede ser comprendida como un documento, si se desprende que encierra información estimable sobre el tema particular que se investiga.

La imagen fotográfica es una huella, un indicio. Semiológicamente, un indicio o índice es un signo que envía al objeto que muestra. Toda huella registra materialmente, en mayor o menor medida, información; por lo tanto, toda fotografía es un documento, al menos en sus orígenes; al informar de hechos concretos es siempre una huella de la realidad.

Cualquier fotografía en sí tiene un valor documental al ser un medio de transmisión de información y un indicador de conocimientos.

Lo documental se asienta en tres pilares: veracidad, objetividad y realismo. En la fotografía estos supuestos son relativos, ya que dependen de la voluntad documental del fotógrafo.

En la actualidad la fotografía ha dejado de ser huella de un acontecimiento, para ser un ensayo de la realidad bajo la mirada particular del fotógrafo.

La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable que pueda ser considerada como signo. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo, etc.) susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable a un lenguaje. Es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje. (Salas-Sanahuja, 1990, p. 20).

Para que una fotografía sea documental necesita ciertos requerimientos previos. Uno de ellos es su implicancia con lo social. Debe comunicar un aspecto del mundo o la sociedad y permitir la reflexión sobre éste, teniendo en cuenta determinado punto de vista.

Un documento en fotografía es una imagen que tiene una misión específica a desarrollar.

El documento es el objetivo principal. Tiene un valor de uso, la belleza es secundaria.

Actualmente, en la fotografía documental se realiza un proceso previo a la producción, investigando y estudiando las posibilidades del objeto que se está por fotografiar.

Un documento fotográfico tiene el propósito de transmitir un mensaje, de relatar una historia o de informar. Es una forma de expresión con capacidad de intervenir en el entorno, de acuerdo a como sea usada.

Los registros que fueron realizados con un fin documental desempeñarán siempre un medio de información, conocimiento y englobarán siempre su valor documental, iconográfico.

El uso de la fotografía documental en los diferentes sectores de la sociedad hace que se convierta en una herramienta de documentación del mundo y de registro de lo cotidiano.

A partir del contenido documental que encierran las fotografías, éstas son importantes para los estudios históricos concernientes a las más diferentes áreas del conocimiento.

Se prestan para la recuperación de la información.

Así, las imágenes que contengan un reconocido valor documental nos importan para los estudios específicos en áreas como la arquitectura, la antropología, la etnología, la arqueología, la historia social y demás ramas del saber, pues representan un medio de conocimiento de la escena pasada, y por lo tanto una posibilidad de rescate de la memoria visual del hombre y de su entorno sociocultural. (Kossoy, 2001, p. 45).

El término fotografía documental comenzó a utilizarse a mediados de la década del treinta, en la época de la Depresión norteamericana, cuando fueron publicadas diversas fotografías de los campesinos afectados por la crisis, que llevaron a la toma de conciencia de la necesidad de una reforma social.

Las fotos documentales de los pioneros de esta disciplina eran muy diferentes de las actuales. Pero, esencialmente, se basan en lo mismo: un breve relato sobre la realidad.

1.2. Sus inicios

Desde sus orígenes, a mediados del siglo XIX, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. El álbum de fotografías familiar ya era una forma de fotografía documental: registraba escenas del mundo real.

La fotografía daba una representación de lo que no siempre advierte el ojo humano. La confianza que adquirió, a través de la cámara, con la certeza que decía la verdad, le otorgó a la fotografía documental la fuerza y el atractivo necesario. Con el paso del tiempo la fotografía y los fotógrafos lograron comunicar ideas más allá de la imagen. Es

decir, transmitía la verdad del mundo real y además comunicaba el comentario del fotógrafo acerca de esa verdad.

Los representantes de esta etapa fueron: John Thomson, Benjamin Stone, Jacques-Herri Lartigue, Jean Atget, entre otros.

En la primera mitad del siglo XX, la cámara fue utilizada como espejo de la sociedad, para mostrar al mundo su reflejo. Jacob Riis, fotografiando los barrios marginales y Lewis Hine, el trabajo infantil, fueron los primeros documentalistas sociales de la historia. Transformaron la fotografía documental en un estudio de la condición humana.

En la Depresión norteamericana de los años treinta, en la guerra de los cuarenta y en la posguerra los fotógrafos documentalistas transitaron el mundo con la finalidad de reflejar la sociedad en un momento dado de su historia.

Los fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA) también tomaron el potencial de la fotografía para el comentario social. Los más de treinta fotógrafos de la FSA tenían en común promover la conciencia social con propósitos de reforma. Además de la escena o de la emoción representada, estos fotógrafos lograron documentar el sentimiento y el aspecto de una sociedad. Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange y Russell Lee fueron los más destacados del grupo.

A partir de los años cincuenta, la fotografía rompe con el esquema de que la misma es inseparable de la realidad. Pasa por la creación de la imagen, la influencia del arte conceptual, por la abstracción de objetos y vuelve a la propiedad concreta del objeto.

La fotografía contemporánea no sigue una línea rígida, adquiere la forma del arte y la función del documento.

...la diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y a menudo esa diferencia se tiene erróneamente por la frontera entre la fotografía en cuanto a arte y a fotografía en cuanto documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles. (Sontag, 2006, p. 245).

La fotografía documental se renueva constantemente pero continúa siendo un género importante de la fotografía contemporánea.

1.3. La fotografía de autor

Tradicionalmente se consideró el arte y el documento como elementos antagónicos. Pero lo artístico y lo documental, en realidad, son complementarios.

Toda fotografía puede ser parte de la invención o de la selección expresiva, por lo tanto en sus orígenes es arte. Pero también en sus orígenes es un documento.

El uso de una de estas potencialidades, o de ambas, depende del criterio selectivo del fotógrafo. La artísticidad fotográfica está tanto en la selección como en la posterior realización.

Los elementos expresivos de dicha realización, según Vilches (1987) son el contraste, escala de planos, el color, la nitidez, la altura, la profundidad, la luminosidad y la horizontalidad. La combinación de estas variables permite infinitas posibilidades en el resultado.

La fotografía, al ser un modo de expresión individual, se presta a exploraciones puramente estéticas. La intervención intencional de los temas a través de los efectos ópticos y químicos, así como la abstracción, el montaje, la alteración visual del orden natural de los objetos y la creación de nuevas realidades son utilizadas constantemente por los fotógrafos. La imagen documenta la actividad creativa del autor; además de ser una manifestación de arte.

La creatividad está ligada con la originalidad. Para que un pensamiento, conducta o producto sea original debe contar con las características de novedad, impredecibilidad, unicidad y sorpresa. La imagen permite la aplicación de estos criterios.

Una fotografía podrá ser original cuando el recorte de imagen seleccionado, la angulación utilizada, la disposición de los términos en el espacio sea una novedad. La característica de única e irrepetible reafirma la categoría de novedad, ya que hasta el momento esa toma no había sido realizada o, al menos no, con la misma intención.

También es impredecible porque no responde a la casualidad. El resultado provoca una sorpresa, un placer estético imprevisto.

Dice Jacques Aumont que la imagen procura placer. Es indisociable de una estética, y que el placer del espectador es inseparable del placer del creador de la imagen.

[...] Incluso la imagen documental, que extrae su valor de mostrar al mundo como es, participa de ese prestigio de la creación y del placer de la invención: los grandes fotógrafos o cineastas documentales, [...], son los que nos muestran su mirada al mismo tiempo que nos muestran el mundo. Se tome por uno u otro lado, el placer de la imagen es siempre, en último extremo, el placer de haber añadido un objeto a los objetos del mundo. (Aumont, 1992, p. 332).

La fotografía creativa tiene la virtud de movilizar a los observadores para que sientan una emoción, una pasión o un concepto; que permita pensar y sentir y no sólo vean un objeto o una imagen.

En la fotografía de autor es más relevante la artisticidad, quedando en un segundo plano la técnica o una fotografía en particular. El ensayo fotográfico es el resultado más frecuente de la fotografía de autor.

1.4. Comienzo y desarrollo de la fotografía de autor

La inclusión de la fotografía en el arte se inició con los fotógrafos retratistas. Muchos de ellos, originalmente, eran pintores que para sobrevivir decidieron adoptar la fotografía; el retrato fotográfico sustituyó al retrato pintado por su menor costo. Gustave Le Gray, uno de los hermanos Bisson y Félix Tournachon fueron algunos de los pintores que adoptaron el retrato fotográfico. También quienes insistieron para que la fotografía fuera reconocida como arte.

La aparición del naturalismo como tendencia artística, surgió a mediados del siglo XIX. Esta tendencia intentaba copiar la realidad y la naturaleza con objetividad, buscando la perfección.

El naturalismo permitió que la fotografía ingresara con mayor fuerza en el arte, ya que ésta copiaba la realidad con más perfección que la pintura. Además, la utilización de la luz del sol con nuevas técnicas permitió, en ese momento, que las fotos tuvieran un carácter estético más destacado.

Luego, aparecieron otras técnicas que posibilitaron que la imagen por sí misma quedara plasmada en el papel. Posteriormente, estas técnicas evolucionaron a medida que se fue comprendiendo el fenómeno químico necesario y el uso de otros materiales.

Cuando la cámara se convirtió en un dispositivo con movilidad y facilidad para manejar, surgió la oportunidad de influir, en mayor grado, en el espectador a través de la posición de la cámara y su enfoque. La subjetividad del fotógrafo se desplazó a la fotografía.

El movimiento pictórico del impresionismo y su evolución hacia lo abstracto, influyó notablemente en la fotografía.

Actualmente la manipulación de imágenes es un instrumento esencial en la expresión artística, y la fotografía creativa pura es fundamentalmente subjetiva.

Exponentes de esta vertiente son David La Chapelle, Tina Nibbana, Helmun Newton y Annie Leibovitz.

1.5. Como documento o como arte

Las dos vertientes que se vienen señalando, a lo largo de este trabajo, acerca de la clasificación en fotografía documental y fotografía de autor, en función de la voluntad previa del fotógrafo, impregnan la escena de la fotografía actual.

En 1908, ya el pintor Henri Matisse declaraba en *Camera Work* “La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes y nadie podría disputar su valor desde tal punto de vista. Si la practica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrán la apariencia del arte”.

En la fotografía creativa o de autor, el valor descriptivo de la imagen es secundario; y en la fotografía documental, el carácter referencial o de testimonio es decisivo.

En la primera, es la posición personal del fotógrafo la que constituye conceptual y formalmente la imagen. En estas imágenes las circunstancias especiales de producción definen su naturaleza. Es decir, que este tipo de fotografía, se aproxima a la experimentación y a la innovación más que al registro de la realidad.

Estas circunstancias especiales y particulares recrean la realidad, de tal manera que logran alejarla de las percepciones cotidianas. Se da sistemáticamente a la imagen un atributo perceptivamente irreal y transgresor, que hace que resulte cambiada respecto al objeto de partida.

En cambio, en la fotografía documental, lo que prima es la idea de verificación de un hecho que ocurre delante de la cámara, sin que ningún tipo de intervención deliberada opere sobre la realidad plasmada. La imagen da fe de lo sucedido. Lo fundamental es el hecho en sí de fotografiar el suceso; el ser testigo de lo presente que el registro fotográfico convierte en pasado.

Algunos autores limitan el campo de la fotografía documental a la presentación objetiva del referente, sin posibilidades de comunicar ningún mensaje; el propio objeto fotografiado es el mensaje transmitido. Y ponen de relieve que la fotografía creativa es la que incorpora al mundo formas nuevas, mensajes originales.

Este tipo de divisiones tan rígidas no atestiguan la realidad ni el quehacer de los fotógrafos contemporáneos, pertenezcan al entorno creativo o al documental; ya que ambas categorías fotográficas no se dan en estado puro.

Existen imágenes documentales que tienen una potencia expresiva que pueden parecer el resultado de un descubrimiento intencional por parte del fotógrafo.

Una foto sin modificaciones es una forma de mostrar algo del entorno habitual, que no se conocía o fue inadvertido. Es la mirada y la selección del fotógrafo la que revela una nueva perspectiva, a través de la cual observar y reflexionar sobre algún aspecto de la realidad. A pesar del propósito y subjetividad del fotógrafo, la escena preexiste en la realidad.

El acto de fotografiar para documentar contiene un primer grado de interpretación, ya que involucra un proceso de selección del entorno, dejando de lado lo no seleccionado. Como la propia mirada es de por sí subjetiva, también lo es la toma fotográfica.

En esta selección reside entonces una primera manipulación/interpretación de la realidad; sea consciente o inconsciente, esté al servicio de una u otra ideología política.

El fotógrafo comunica sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente.

La fotografía es el documento interpretado en el pasado, antes de realizar el registro, y a través de las etapas de su plasmación (laboratorio, edición y publicación).

A la vez, la mirada del receptor está influenciada por su capacidad perceptiva, sus afectos y sus creencias que dependen de la pertenencia a una clase social, a una época, a una cultura. Por lo tanto, las imágenes permitirán una lectura plural.

Fue Grombich (en *Arte e Ilusión*) quien designo como papel del espectador al conjunto de actos perceptivos y psíquicos por los cuales el espectador, al percibir la imagen y comprenderla, la hace existir. Este papel, según este autor es un papel muy activo: construcción visual del reconocimiento, activación de los esquemas de rememoración y ensamblaje de una y otra para la construcción de una visión del conjunto de la imagen.

Existen otros enfoques acerca de la relación del espectador con la imagen que ponen el acento sobre todo en los procesos intelectuales que participan en la percepción de la imagen. Y también hay enfoques pragmáticos que tienen en cuenta todos los factores sociológicos y semiológicos que influyen en la comprensión, la interpretación e incluso en la aceptación de la imagen.

La intrínseca subjetividad de la documentalidad es la que provoca las posibilidades estéticas, porque documentar es interpretar.

La imagen en la fotografía documental contemporánea es tratada como documento y arte paralelamente. Del documento tiene la característica de memoria, de conservar momentos y convertirlos en historia; del arte posee la particularidad estética.

La actitud documental no equivale al rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera -todos esos componentes que se incluyen en la ensoñadora penumbra de calidad-, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes. (Evans, 1990, p. 182).

En los últimos años, la fotografía está transitando un proceso de valoración cultural. Existe una ausencia de inquietud estética en la fotografía artística; y una inquietud estética en la fotografía documental. Esto hace que los dos caminos, antes ramificados, se unan en un intento por buscar un lenguaje que recorra las dos áreas: arte y documento.

El fotógrafo se adueña de otros tipos de lenguaje fotográfico, como el retrato, el paisaje natural o el urbano. Puede optar por los diversos encuadres y ángulos. Busca en el entorno los elementos para la composición o la distribución de los ingredientes visuales de la imagen. Infinidad de posibilidades están permitidas para que el fotógrafo exhiba una idea, proporcione su mensaje y comunique su información.

Las mismas referencias que se utilizan para examinar el arte en general, se pueden usar para analizar la fotografía documental actual; por ello la fotografía documental es arte. Se pueden examinar sus aspectos formales como color, composición, ritmo, equilibrio, figura fondo, objeto principal, tono, entre otros.

Las configuraciones posibles de los elementos expresivos son variadas. Dependen de un estilo. Este remite al individuo y al grupo, es decir al que caracteriza una escuela o periodo. Queda definido por cierto número de elecciones que afectan la materia, la forma, el color, y a todos los elementos de la escena; afecta a toda la obra.

La posibilidad expresiva depende de cuánto más nuevo es el estilo, porque no se parece a nada conocido, innova, inventa visiblemente. En definitiva, la búsqueda de originalidad es uno de los objetivos claros del arte.

Aparte del estilo propio del fotógrafo, de sus elecciones y de su creatividad, cuenta también la ocasión y el azar para lograr una buena fotografía documental. El fotógrafo documentalista es un experto en utilizar los momentos especiales, o inclusive, en crearlos.

La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones. Segunda vida perenne e inmóvil, preservando la imagen miniatura de su referente: reflejos de existencias / ocurrencias conservados congelados por el registro fotográfico. Contenidos que

despiertan sentimientos profundos de afecto, odio y nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimiento e información para otros que lo observan libres de pasiones, estén próximos o alejados del lugar y de la época en que aquellas imágenes tuvieron su origen. (Kossoy, 2001, p. 23).

Capítulo 2: Formas de comunicar en la fotografía

La formación de toda imagen fotográfica depende de dos factores fundamentales: la luz que refleja o transmite el objeto retratado y el objetivo de la cámara. La función de éste último es la de captar dicha luz, que el objeto emite en todas las direcciones posibles y, a través de un complejo sistema de lentes refractantes entre sí, hacer que las diversas longitudes de onda converjan en un mismo punto de enfoque.

La luz es primordial a la fotografía (que significa escritura con luz). Es la que permite hacer visibles los objetos a la cámara y al ojo. Es el origen de todos los colores, y provoca la percepción del volumen y forma de los objetos.

“Lo importante es retener que los elementos de la percepción –luminosidad, bordes, colores– nunca se producen aisladamente, de manera analítica, sino siempre simultáneamente, y que la percepción de unos afecta a la percepción de los demás”. (Aumont, 1992, p. 31).

Estos elementos coinciden con los elementos de toda plástica que son la superficie de la imagen y las graduaciones de esa imagen en elementos más finos; el color, dado según el modo de una gama continua; y la gama de los valores (negro/diferentes matices del gris/blanco).

Según Jacques Aumont mirar una imagen es relacionarse con un espacio distinto, desde un espacio real que es el del entorno cotidiano. Este autor sostiene que la primera función del dispositivo es dar respuestas concretas entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen, que denomina espacio plástico.

Afirma que los elementos plásticos de la imagen son los que caracterizan las formas visuales, y los que facilitan su constitución. Estos elementos plásticos son: la superficie de la imagen y su organización (composición); la gama de los valores, relacionada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen y al contraste que origina esta gama; la gama de colores y sus relaciones de contraste; los elementos gráficos simples y

la materia de la imagen que permite la percepción (el grano, en la fotografía, la forma de la pincelada en la pintura).

2.1. Luz

Es una de las formas electromagnéticas que están en la naturaleza.

Se trata de una corriente de partículas, fotones, que se expanden desde una fuente luminosa a una velocidad de 300.000 km por segundo. Los fotones se trasladan en forma rectilínea, a excepción que hallen un impedimento, entonces se reflejan, difunden o se absorben.

Desde el punto de vista de la fotografía, lo más importante es que la luz se desplaza en línea recta. Interesa la interrelación entre la luz y los cuerpos naturales, los cristales de las lentes y la emulsión de películas o el sensor.

La luz es también la fuente de todos los colores. Está compuesta por ondas de diferentes longitudes; algunas son visibles al ojo humano, que las percibe en forma de color. Además, determina la percepción de la forma y el volumen de los objetos.

La luz que viene del referente entra en la cámara y crea la fotografía.

El grosor del centro de la lente de una cámara fotográfica, más que sus bordes, exige a los rayos luminosos formar sobre la película o el sensor una imagen del objeto.

En fotografía, la iluminación tiene como fundamento guiar y rebotar la luz hacia un elemento con el propósito de que ésta pueda ser plasmada por un sensor electrónico o una película.

La luz, como factor físico es imprescindible en el proceso fotográfico pero; además, tiene una función plástica de expresión que le da un significado; y a veces ella únicamente establece la calidad de una fotografía. Por lo tanto, la luz es primordial en la fotografía.

[...] La luz en si misma exige que la miren como creadora de formas. Si hay que juzgar fotografía y film, ha de ser desde este ángulo. La fotografía abre nuevas perspectivas desconocidas hasta entonces, capta los juegos del *chiaroscuro*, aprisiona la luz dentro de un pedazo de papel sin interferencia de aparato, descubre la belleza de la imagen negativa, etc. (Freund, 2011 p. 174).

La luz tiene dirección y calidad. La dirección está determinada por su ubicación con respecto al sujeto u objeto. Así, es luz lateral si se encuentra en un ángulo de 90° del sujeto; luz frontal si se coloca frente al sujeto; y contraluz si se encuentra ubicada detrás del sujeto y hacia la cámara.

La dirección de la luz y la altura depende, entonces, del ángulo de colocación de las luces hacia el objeto o modelo, y posee una importancia fundamental en el aspecto general de la fotografía. Si se varía la ubicación de la fuente se pueden resaltar detalles principales y ocultar los que no se desean. También de su dirección dependerá la sensación de volumen, y la textura.

La luz frontal produce aplanamiento de los objetos, aumenta el número de detalles, elimina las texturas, y los colores aparecen con brillantez.

La iluminación lateral resalta el volumen y la profundidad de los objetos en su tridimensionalidad, destaca la textura, aumenta el contraste de la imagen pero da menos información de los detalles.

El contraluz convierte los objetos en siluetas y suprime los colores. La luz del sol intensa y directa provoca un pronunciado contraste que se origina entre las zonas de sombra y las que reciben la luz. Así se puede anular el color por el brillo intenso de ésta.

La calidad de la luz, su dureza o suavidad, está determinada por la relación entre los tamaños de la fuente y el sujeto u objeto a fotografiar. Determina la nitidez del borde de las sombras.

La luz dura crea efectos fuertes. Proviene de fuentes pequeñas y alejadas, como bombillas o flashes directos y el sol. Es apta para destacar la forma, el color y la textura, y da el mayor grado de contraste.

La luz suave resta importancia a las sombras, y hace que se destaque el volumen del objeto o modelo sobre las líneas. Proviene de fuentes grandes y cercanas al objeto y, aunque crea sombras definidas, no tiene los bordes nítidos. Este tipo de luz resalta el volumen y la textura, sin sombras negras y eleva el contraste. El color aparece más

apagado. Esta iluminación es la más fácil de controlar ya que el manejo del contraste queda resuelto con este tipo de luz.

Se puede utilizar la luz natural o artificial. La luz natural es la que proviene del sol, y es influenciada en su paso por la atmósfera terrestre. De acuerdo a la hora del día puede dar una amplia gama en dirección, intensidad, dureza y color. Permite las tomas fotográficas y puede ser complemento a la luz artificial. La luz del mediodía cuando está despejado es blanca, la del amanecer y atardecer es cálida y tiñe de amarillo o rojo la imagen, y la de un día nublado crea tonalidades azules.

[...] cuando llega la noche el cielo tiende a aclararse. Las nubes, sobre todo las que se encuentran más próximas al horizonte, suelen deshacerse para dejar paso a un cielo coloreado en maravillosos tonos dorados mientras el sol todavía se pone, y que derivan en un azul oscuro una vez oculto. Éste es precisamente el momento idóneo para realizar fotografías que den impresión de nocturnidad.

Cuando la oscuridad se ha apoderado del paisaje, los puntos de luz, envueltos siempre de un halo luminoso, brillan con gran intensidad y, más allá de ellos, la sombra absorbe los detalles. (Langford, 2001 p. 98).

La luz artificial es originada por lámparas, flashes, spots y otros objetos luminosos. Hay dos tipos de fuentes de luz artificial: continua y discontinua. La continúa nuclea los fresneles y otras lámparas de luz amarillenta y de encendido prolongado. Y la discontinua se refiere a los flashes de estudio y portátiles que iluminan por fracciones de segundo y dan una luz blanca parecida a la luz del sol de mediodía.

Los focos domésticos y las velas son otras fuentes de luz artificial que en la fotografía color tiñen de rojo u anaranjado la imagen; y los fluorescentes dan un tono verdoso.

La luz artificial permite manejar la intensidad, dirección y color. Su desventaja es el costo de producción y necesita de conocimientos técnicos para manipularla. Además, puede existir un límite, de acuerdo a la cantidad de luces que se usen y de la extensión de la superficie iluminable; por lo que esta luz suele ser complemento de la natural, y a la inversa.

De todos los tipos de luz artificial, el flash electrónico es sin duda alguna el que mejores resultados da a la hora de recrear la luz de día o acompañar a esta última sin alterar sus características básicas. [...] En definitiva, la finalidad del flash con luz ambiente es captar una imagen de la misma forma en que se vería al natural, sin

cámara alguna, suavizando los contrastes y aumentando la cantidad total de luz. (Langford, 2011 p. 124).

La combinación de ambas luces como los diferentes tipos de luz actúan sobre la película o sensor en forma distinta a la que ven nuestros ojos.

Comúnmente, una lámpara origina luz en todas direcciones, y si no se la controla, una porción de ella llega al sujeto u objeto y la otra parte se pierde.

Las lámparas, en la práctica fotográfica, están provistas con un reflector que intercepta los rayos de luz que se desvían del sujeto, distribuyéndolos en la dirección que se quiere.

Los reflectores son fijos o intercambiables. La forma y el tamaño de éstos determinan que la luz pueda extenderse para dar una iluminación general, o pueda concentrarse para aclarar una zona. Es decir, que determinan en qué medida se materializa la luz sobre el sujeto u objeto.

Para aliviar la luz intensa de las lámparas y lograr una luz más suave y pareja se utilizan pantallas difusoras que se ubican ante los reflectores. Suelen colocarse curvadas hacia la fuente luminosa.

Principalmente se utilizan los reflectores esféricos, parabólicos y elípticos. Pero existen otros como los gemelo, zonal, plegable tipo abanico, visera, paraguas y lámpara tubular.

2.2. Blanco y Negro

En los comienzos de la fotografía, las imágenes eran monocromáticas porque se podía revelar con procesos químicos las zonas de la imagen que habían estado expuestas a la luz. Fue así un largo tiempo hasta que se comenzaron a lograr las primeras imágenes en color.

El blanco y negro, a medida que los procesos y materiales para la fotografía en color se estandarizaron y disminuyeron sus precios, comenzó a perder su popularidad.

Pero esta fotografía pasó a tener un estatus elitista, y su uso se limitó a los fotógrafos que dieron y dan un sentido más creativo y artístico a sus trabajos.

En la utilización de la fotografía en blanco y negro se debe atender a criterios expresivos. Es una herramienta a tener en cuenta; que permite encuadrar y centrarse en el contraste, los fondos y las texturas que se quieren destacar. A través de los contrastes y el buen uso de la luz se puede lograr que la mirada del espectador fije un camino a seguir.

Todas las distracciones del color desaparecen y lo que queda es la estructura y la forma de un lugar, objeto o persona.

Pero el color es importante. El ojo del fotógrafo debe estar entrenado para saber cómo quedará la imagen.

Con la fotografía digital la oportunidad de utilizar el blanco y negro se ha facilitado, ya que permite trabajar en ellos con fotografías que se toman en color; y que en un posterior proceso se convierten a imágenes monocromáticas.

Casi todas las cámaras digitales actuales permiten tomar imágenes directamente en escala de grises. Pero su limitación es que esas fotografías no tienen la información en su fichero, y nunca más se recupera dicha información de los colores reales de la imagen. En cambio, una imagen tomada en color puede ser convertida a blanco y negro en cualquier instante.

Numerosas cámaras incorporaron el formato RAW, desde el cual se logran los contrastes y luminancias queridas. Además, el revelado por software tiene más posibilidades porque una imagen tomada en color tiene más información que luego se puede interpretar en luminosidad.

El blanco y negro se emplea, con diferenciación del color, en distintos géneros de la fotografía: documental, artística, publicitaria, urbana, y de retratos.

Este modo de fotografiar tiende a generalizar y conceptualizar su contenido, por su distanciamiento de la realidad, por ausencia de color. Es por ello que resulta apropiado para la fotografía documental. A causa de este distanciamiento de la realidad que produce, tiende a provocar que se enfoque en lo histórico o el valor estético.

Puede considerarse más abstracto que el color al ser menos realista y natural.

Facilita que el observador se enfoque en el contenido, forma, volumen, textura y escala general del claro-oscuro.

La fotografía blanco y negro se transformó en garantía de integridad en una imagen para muchos fotógrafos, y la eliminación del color dió la posibilidad de controlar las cualidades estéticas de la imagen, y colaborar para darle un significado connotativo.

El distanciamiento de la inmediatez permite a esta fotografía poseer un sentido de abstracción y neutralización, lo cual le da cierto tono científico e intelectual.

En cuanto al contraste y el tono, en el blanco y negro, se pueden realizar alteraciones en el nivel de contraste en mayor grado que en el color.

El ojo humano, por lo general, tiende a ver el lugar de la escena que tiene mayor contraste. Así, blanco contra gris oscuro o negro y negro contra grises claros o blanco son muy poderosos. En cambio, grises claros contra grises oscuros o medios grises no atraen a la vista. El fotógrafo los utilizará de acuerdo con su intención.

El contraste está determinado por cómo se relacionan los tonos. Implica una yuxtaposición de tonos distintos. Una fotografía puede tener tonos claros dominantes (*high-key*), tonos oscuros predominantes (*low-key*) o mixta.

El buen uso de la luz y la utilización de los claros-oscuros son fundamentales para el logro de la imagen.

Al disparar, se puede controlar la gama tonal, atendiendo a los colores naturales de lo que se está fotografiando.

Existen técnicas para transformar las imágenes, cuando los colores de una fotografía no quedan bien al convertirla al blanco y negro; como los filtros de color y blanco y negro que se ponen en la parte frontal de la cámara y ajustan las tonalidades. Y también, se pueden usar las herramientas digitales de conversión que existen en los programas de edición. Con ellas, se ajustan individualmente los canales de color, aumentando el contraste.

Para aumentar el contraste en la cámara también se pueden utilizar filtros ND; existiendo gran variedad de ellos.

Además, para potenciar el contraste y eliminar reflejos existen polarizadores; y filtros graduados de densidad neutra para equilibrar las zonas claras con las oscuras. Estos últimos son útiles para reducir la exposición en algunos pasos, principalmente cuando se quiere una velocidad de obturación lenta.

Hay quienes dicen que en la fotografía blanco y negro resulta más significativo lo que se tiene que decir, que la forma en que lo dice.

2.3. Color

Es percibido por tres factores: la emisión de energía luminosa que está relacionada directamente con la luz; la interrelación entre la superficie de los objetos y la luz que reciben (las radiaciones reflejadas sobre esa superficie son las que percibe el ojo humano); y la recepción de la retina. Tres son los receptores del color del ojo humano, sensibles a la luz roja, verde y azul.

La luz que se ve, espectro visible, es una pequeña parte de las radiaciones electromagnéticas. La luz blanca está comprendida entre los 400nm (violeta) y los 700nm (rojo) de longitudes de onda; donde nm es nanómetros.

Todos sabemos que la luz blanca (en especial la que proviene del sol y sigue siendo con mucho la principal fuente luminosa para nosotros) es de hecho una mezcla de luces, que contiene todas las longitudes de onda de todo el espectro visible, lo que puede ponerse en evidencia descomponiendo esta luz con ayuda de un prisma, u observarse en un arcoíris. (Aumont, 1992, p. 26).

Los seres humanos ven los objetos de diferentes colores porque reflejan una determinada longitud de onda y absorben las demás.

Desde la fotografía, la luz se compone de tres longitudes de onda básicas, denominados colores primarios: rojo, verde y azul. Si hay la misma proporción de longitudes de ondas correspondientes a esos tres colores, se ve luz blanca. Si hay más cantidad de uno de

ellos, se ve el color correspondiente. Y sumando las longitudes de onda, en distinta proporción, se ven el resto de los colores. Si se suman dos de esos colores primarios se logran los colores secundarios o complementarios (síntesis aditiva).

Además, para eliminar una parte del espectro visible y reflejar una parte de la energía recibida se pueden utilizar sustancias materiales, pigmentos. Si se eliminan las tres longitudes de onda por igual, se verá el objeto como gris o negro, de acuerdo a la cantidad de energía eliminada. Y el color se ve porque se eliminan todas las longitudes de onda, menos la correspondiente a ese color (síntesis sustractiva).

La clave para entender el color es tener siempre presente que no sólo es una propiedad de los objetos, sino también de la luz que se proyecta sobre ellos [...] Es precisamente la sustracción, adición y mezcla de dichos colores los que nos permite percibir la realidad en todo su esplendor cromático. Resulta de gran utilidad saber cómo se relacionan entre sí los colores y cómo dichas relaciones se pueden condicionar según la proximidad, el clima y la iluminación, así como a través de la propia manipulación técnica, con la finalidad de lograr un efecto artístico determinado. (Hedgecoe, 2001 p.18).

El color tiene dimensiones. Una es el matiz o tono, el color mismo, y está directamente relacionado con la longitud de onda; otra es la saturación, o sea la pureza de un color, la mayor o menor mezcla de longitudes de onda; y por último, el brillo que es acromático, es la cantidad de luz que reflejan los objetos.

Estos factores son variables, y se relacionan mutuamente. Por ejemplo: el tono cambia no sólo cuando se cambia la longitud de onda, sino también cuando se cambia la saturación y, a veces, al cambiar la intensidad de la luz.

Durante el siglo XIX se experimentó con la fotografía en color, lográndose la primera fotografía con color permanente en 1861. Fue James Clerk Maxwell, físico francés, quien la tomó y la llamó *Tartan Ribbon*. Actualmente, se la puede observar en la Universidad de Cambridge.

La logró a partir de un sistema aditivo, denominado tricromía. Maxwell la realizó a partir de tres fotografías sucesivas con lentes tras un filtro distinto: rojo, verde y azul.

Desde 1862, fueron creados algunos métodos para realizar imágenes por Louis du Hauron y Charles Cros. Pero no fueron métodos prácticos ni comercializables.

Los franceses Auguste y Louis Lumiere inventaron las autocromas, o placas de vidrio *Autochrome*, que fue el primer sistema comercializado que se introdujo en el mercado en 1907, y disponible hasta 1935. Consistía en un sistema de rejilla, en la cual la placa era cubierta por pequeños granos de papas, teñidos.

En 1935, surgió la primera película diapositiva en color llamada Kodachrome, y estaba basada en tres emulsiones coloreadas.

Agfacolor fue quien desarrolló tecnologías para la mayoría de las películas en color modernas.

En 1942, Kodak inició la producción de películas negativas en color. Y fue Polaroid, en 1963, que introdujo la película instantánea en colores.

Actualmente, son utilizadas dos tipos de películas: uno es el negativo en color que da una imagen en negativo, la cual es fijada durante el revelado y luego es expuesta en papel fotográfico para formar una imagen en positivo. El negativo está montado en un carrete de 12, 24 o 36 exposiciones.

El otro tipo de película es el de inversión en color, la diapositiva, que crea una imagen negativa que es revertida a positiva en el revelado. Puede ser proyectada en una pantalla.

La sensibilidad es la cantidad de luz que es capaz de recoger una superficie fotosensible (película, sensor digital). Da la capacidad de captar luminosidad, requiriéndose un mayor o menor tiempo de exposición.

Existen películas desde 50 ASA hasta 1600 ASA, según su sensibilidad. ASA es el estándar de ISO (*International Standard Organization*). A menor número de ASA la sensibilidad es menor, es decir que se necesitara más luminosidad.

La mayoría de las cámaras digitales compactas tienen valores entre 100 y 800 ASA. Las de gama alta y las réflex, entre 1600 y 3200. Éstas eligen la sensibilidad en cada foto, y en los modelos de gama media y alta se puede elegirla manualmente.

En las películas tradicionales, la sensibilidad determina el grano de la imagen, a mayor sensibilidad más grano; y en las cámaras digitales, es uno de los factores determinantes que producen ruido, a mayor sensibilidad más ruido. El ruido es la información no deseada originada en el procesamiento de la imagen por la cámara. Es el equivalente al grano en la película química.

Los sistemas aditivo (RGB) y sustractivo (CMYK) son los dos sistemas básicos de colores. En el RGB, los colores son sumados como luces coloreadas. En este sistema el grupo básico de colores son el rojo, verde y azul. Se utiliza en la televisión, computadoras y fotografía digital.

En el CMYK, los colores son quitados de la luz blanca por pigmentos o teñidos; el conjunto básico de colores primarios son el cyan, magenta y amarillo. Es empleado en la prensa, artes gráficas y la imprenta.

En las cámaras digitales, el color se crea a través de una serie de filtros de los tres colores (rojo, verde y azul), colocados delante de los píxeles mediante un patrón predefinido (Patrón de Bayer). En éste, el color verde se destaca sobre los otros ya que el ojo humano es más sensible al mismo.

Hay tres tipos de sensores CCD, CMOS y FOVEON. Los dos primeros son semejantes y usan el patrón nombrado anteriormente para producir el color. Y el último produce el color con un sistema parecido al de las películas tradicionales, con los filtros colocados en capas.

El color recibe simbologías, origina sensaciones y sentimientos. Es una experiencia visual que tiene un significado, el cual puede cambiar de acuerdo al país o la cultura.

Curiosamente, nos llaman mucho más la atención las diferencias existentes entre las diferentes culturas a la hora de entender el color que las similitudes. Así, el blanco, el color de las novias en muchos países, es en cambio el color de la muerte en otros tantos. Cada cultura tiende a asignar a los diferentes colores unas mismas

connotaciones universales, cómo la de blanco y pureza, amarillo y cobardía, verde y envidia, azul y depresión o negro y desesperación. (Hedgecoe, 2001 p. 25).

Tiene capacidad de expresión, significado y provoca una reacción o emoción. Cuanto más intensa o saturada es la coloración, más cargado está de expresión y emoción.

Al poseer un significado, comunica una idea. A veces, universalmente compartido a través de la experiencia; y también con un valor informativo, a través de significados que se le adjudican simbólicamente.

Los efectos que el color produce en nuestros estados emocionales o psicológicos no resultan tan fáciles de medir como los propios aspectos psicológicos ligados a la percepción de dicho color. [...] Colores, por otro lado, para todos los gustos, desde fuertes o débiles a relajantes o excitantes e, incluso, pesados o ligeros. Aunque muchas reacciones tienen un marcado componente subjetivo, se ha demostrado que algunas afectan a la mayoría de las personas. No obstante, las reacciones emocionales que provocan los colores suelen quedar supeditadas a otras experiencias sensoriales de muy diversa índole. (Hedgecoe, 2001 p. 24).

El color es un elemento dinamizador de la composición, mediante el uso del contraste; puede dar sensación de movimiento; y otra de sus funciones es llamar la atención para despertar interés. Por lo tanto puede ser utilizado como símbolo, movimiento, espacio, entre otras cosas.

Al tenerlo en cuenta como elemento expresivo, puede ser utilizado según se lo ha clasificado (en el ámbito gráfico) en: color denotativo, connotativo y esquemático.

El denotativo se lo utiliza como representación de la figura, o sea, incorporado a las imágenes realistas. Aquí se pueden diferenciar tres categorías: icónico, saturado y fantasioso. En lo icónico la expresividad cromática ejerce una función identificatoria (el cielo es azul, las plantas verdes). Al color saturado se lo usa para exaltar la realidad, es un cromatismo más brillante, con colores densos, puros, luminosos. Y al fantasioso se lo manipula para lograr una nueva forma expresiva (por ejemplo fotografías solarizadas), la forma permanece mientras se altera el color.

El color connotativo se refiere a que cada uno de ellos es un signo que posee su propio significado. Es la acción de factores psicológicos, simbólicos o de codificación cultural, y estéticos; que provocan un cierto clima (de plenitud, calma, soledad, alegría, entre otras).

El esquemático es considerado en cuanto a su materia cromática; es combinable en todos sus tonos y matices pero siempre en color plano.

Para poder ser verdaderamente creativos en el campo de la fotografía color debemos transformar y modular los colores. Así conseguiremos una libertad de expresión dentro de los límites establecidos por las leyes que fueron codificadas por los impresionistas y de las cuales ni aún los fotógrafos podemos escapar (por ejemplo, la ley del contraste simultáneo: todo color tiende a teñir el espacio que lo rodea con su color complementario; y si dos tonalidades tienen un color que les sea común, éste se verá atenuado y se lo coloca entre los dos. Al poner dos colores complementarios uno junto al otro se resaltan ambos; pero si se los mezcla se anulan; etc.). La operación de llevar el color de la naturaleza a una superficie impresa plantea problemas extremadamente complejos.

Para el ojo, algunos colores avanzan, otros retroceden. De esta manera, deberíamos ser capaces de acomodar las relaciones del color unas con otras, puesto que los colores de la naturaleza poseen una ubicación dentro de la profundidad del espacio, exigiendo una ubicación distinta en una superficie plana, ya sea de una pintura o de una fotografía. (Cartier-Bresson, 2003, p. 5).

Capítulo 3: El autor detrás de la cámara

La fotografía humanista es una corriente que tiene como objetivo primordial remarcar la figura del ser humano en las fotografías. Se trata de capturar momentos de la vida de las personas sin hacer hincapié en nada agregado que distraiga la mirada. En cierta medida este movimiento está basado en el humanismo y surgió en los años treinta del siglo XX.

El movimiento fotográfico tuvo su gran auge en Estados Unidos y Europa entre 1930 y 1960. Este tipo de fotografía, que expone la particularidad humana penetró en los fotógrafos en la época de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial.

3.1. La *Farm Security Administration*: Dorothea Lange y Walker Evans

A partir de la caída de la Bolsa, conocida como *Martes Negro*, luego que el 24 de octubre se había producido el *Jueves Negro*, se originó en los Estados Unidos la Gran Depresión. Esta tuvo efectos devastadores en casi todos los países. Fue la crisis más larga en el tiempo y de mayor profundidad, que afectó a más países en el Siglo XX.

La renta nacional, los ingresos fiscales, los beneficios y los precios cayeron; el comercio internacional descendió a más de la mitad. El desempleo en los Estados Unidos aumentó el 25%. La agricultura y las zonas rurales sufrieron la caída de los precios de las cosechas que alcanzaron aproximadamente el 65%.

Ante la caída de la demanda, las zonas dependientes de las industrias del sector agrario, con pocas fuentes alternativas de empleo, fueron los más perjudicados.

Tras la crisis, las esperanzas del pueblo se concentraban en el nuevo presidente, Franklin Delano Roosevelt, que asumió su primer período de gobierno en 1933, y luego en 1936, 1940 y 1944.

Su política económica consistió en estimular el gasto público mediante inversión en infraestructura. Ejecutó proyectos como hidroeléctricas, carreteras, escuelas; modernizando significativamente el país.

Durante su presidencia se aprobaron rápidamente varias leyes en el congreso como fondos asistenciales para desocupados, precios de apoyo para los agricultores, servicio de trabajo voluntario para desempleados menores de 25 años, proyectos de obras públicas en gran escala, reorganización de la industria privada, financiación de hipotecas, seguros para los depósitos bancarios, reglamentación de las transacciones de valores, entre otros. Estas leyes crearon nuevos organismos encargados de llevar a cabo estas medidas.

El *New Deal* había sido elaborado durante la carrera presidencial por un grupo de intelectuales que Roosevelt reunió en torno suyo.

Éste ha sido traducido como Nuevo Trato, Pacto o Contrato, pero el término *deal*, utilizado como verbo, significa repartir cartas. Es decir, que el equipo del presidente quería subrayar que se iba a repartir la riqueza y el trabajo en el país de una forma diferente a como se venía haciendo, para que los desfavorecidos tuvieran un mayor acceso.

Uno de los organismos creados por este programa fue la *Farm Security Administration (FSA)*, la cual destacó los valores rurales de rehabilitación para mejorar el estilo de vida de los arrendatarios, agricultores y granjeros empobrecidos por la mecanización del campo, la sequía y las consecuencias del desastre económico de 1929.

Para conocer la situación exacta dicho organismo, a cargo del Secretario de Agricultura, Rexford Tugwell y asistido por Emerson Stryker, envió fotógrafos entre 1935 y 1942 a retratar la zona rural. Con esta campaña y con las fotografías publicadas en la prensa, se pretendía informar a los habitantes de las ciudades las condiciones en que se desarrollaba la vida en el campo. Fotógrafos y escritores fueron contratados para reportar y documentar la situación de los agricultores.

En su gran mayoría, éstos ya contaban con experiencia en la fotografía humanista o documental.

Once fueron los fotógrafos que trabajaron en el proyecto de la FSA: Arthur Rothstein, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Russell Lee, Wolcott de Marion, Jack Delano, John Collier y John Vachon.

Entre ellos Dorothea Lange se destacó por sus fotografías humanistas sobre las consecuencias de la Gran Depresión.

Estudió fotografía en Nueva York como alumna de Clarence H. White, e informalmente participó como aprendiz en numerosos de sus estudios fotográficos.

Con el comienzo de esta crisis, Lange tomó las cámaras de su estudio para fotografiar en las calles a desempleados y gente sin hogar; lo que capturó pronto la atención de fotógrafos locales, y la llevaron a ser contratada por la administración federal (FSA).

En 1935, se casa en segundas nupcias con el economista agrario Paul Schuster Taylor, quien formó a Dorothea en asuntos sociales y económicos; juntos hicieron un ensayo documental sobre la pobreza rural y la explotación de los cultivadores y trabajadores inmigrantes. Taylor hacía las entrevistas y recogía la información económica, y Lange tomaba las fotografías.

“¡Manos Fuera! Yo no desnaturalizo lo que fotografió; ni le doy retoques ni arreglo nada” (Lange, 2012, p. 370). Esta es una de las frases que marcó la carrera de Dorothea Lange como fotógrafa.

Algunas de sus fotografías fueron cuestionadas ya que se suponía que estaban preparadas. Una de sus imágenes más célebres y más frecuentemente publicada es *Madre Desarraigada*, el retrato de una trabajadora itinerante con sus tres hijos. (Ver Figura 1 del Cuerpo C).

El rostro de la joven mujer está marcado por la preocupación; sus hijos, asustados, dan la espalda a la cámara. En esta fotografía se puede apreciar la sensibilidad con la que contaba Lange para captar el momento justo con su cámara. Tal vez si los niños estuviesen mirando hacia adelante esta no tendría la misma fuerza y no transmitiría la misma sensación.

En la mayoría de las fotografías que componen esta serie, Dorothea juega con las miradas intensas de los retratados, esto se convierte en un patrón que se puede observar, a menudo, en sus imágenes. (Ver Figura 4 del Cuerpo C).

Siempre intenta transmitir algo a través de los ojos de las personas fotografiadas, ya sea la preocupación, la soledad o el abandono en el que se encontraban en ese momento.

Lange no sólo se conformó con mostrar el desconcierto y la desesperanza; también captó, en sus fotos, el orgullo y la dignidad con que la gente soportaba sus condiciones de vida.

Buscaba plasmar a las familias lo más íntegramente posible, sin dejar de lado la situación de extrema pobreza en la que se encontraban.

Sus fotografías hablan por sí solas, son elocuentes hasta el punto de precisar una conclusión en forma de lenguaje. Realizó documentos directos y sin miramientos de la extrema pobreza de los obreros itinerantes y sus familias. (Ver Figura 2 del Cuerpo C).

Logró con su obra resaltar al ser humano, capturando momentos de la vida de las personas en situaciones de extremo sufrimiento, preservando su dignidad. (Ver Figura 3 del Cuerpo C).

Con un sentido racional de la vida y en un momento socioeconómico de su país y el mundo, pudo retratar y rescatar, fundamentalmente valores de los seres humanos.

En las miradas intensas de mujeres, niños y trabajadores pudo aprehender en imágenes situaciones de vida que hablan por sí mismas.

Otro exponente que formó parte de la FSA fue Walker Evans. Es considerado uno de los precursores de la fotografía norteamericana contemporánea. Impuso un nuevo modo de percibir y registrar la realidad.

Su trabajo e interés apuntó al estudio de variados temas: la arquitectura doméstica victoriana, documentales de los padecimientos cubanos en los años treinta, la vida rural americana, el mundo de la industria del automóvil y su influencia en la sociedad americana. También estuvo presente en el arte pop y el realismo de los años sesenta.

Evans nació en St Louis, Missouri en 1903. Vivió, en su infancia en Chicago; y luego en Nueva York.

Cuando terminó sus estudios secundarios, en 1922, eligió ser escritor. Estudió un año en la universidad Williams College y trabajó como ayudante en la New York Public Library, en la sección de mapas.

En 1926 se trasladó a París donde vivió un año, del cual Evans comentó: “Por lo que puedo recordar, yo me encontraba en París para absorber estímulos intelectuales” (Evans, 1983, p. 9).

Al regreso de París, se dedicó a la fotografía. Explicaba su inclinación a la fotografía como una consecuencia de su interés por la literatura realista y de su incapacidad para escribir.

Rompió con los principios que regían la fotografía americana de entonces, reaccionando contra los representantes más importantes: Alfred Stieglitz y Edward Steichen. Esta primera decisión conceptual fue el resultado de su formación en el realismo y la exactitud de representación de Flaubert y Proust.

Su enfoque fue el de la representación llana y simple de un fenómeno, sin adornos emocionales ni personales y sin un bagaje teórico previo. (Ver Figura 6 del Cuerpo C).

Las primeras fotografías que realizó fueron con una cámara de bolsillo, con negativos de 2,50x4,15 pulgadas. A estos registros los llamó escenas documentales; y fueron realizados para un libro del poeta Hart Crane, donde aparecieron. El libro era sobre el puente de Brooklyn, titulado *The Bride*. Luego, inició un estudio de la arquitectura americana.

Lincoln Kirstein, un estudiante de Harvard, que luego se convertiría en su consejero personal, le encargó que fotografiara arquitectura doméstica victoriana en Boston. Una serie de estas fotografías, en 1932, fueron parte de una exposición colectiva en la galería Julien Levy de Nueva York, una de las más vanguardistas de ese tiempo.

En 1933, colaboró con un escritor, Carleton Beals, para su libro *The Crime of Cuba*; con treinta y un fotografías. Este libro era sobre los padecimientos de los cubanos bajo el régimen de Machado y Morales.

Entre 1935 y 1937, Evans trabajó como fotógrafo en la *Resettlement Administration*, luego llamada *Farm Security Administration*.

El equipo fotográfico contratado viajaba documentando las condiciones de la vida rural americana. (Ver Figura 5 del Cuerpo C).

Estos años en la FSA fueron muy productivos para el fotógrafo. Fruto, de ellos, fue su exposición, en 1938, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; y la publicación de su libro *American Photographs*.

Este libro, reeditado en 1962, se ha transformado en un clásico de la fotografía documental. Consta de ochenta y siete fotografías ordenadas en grupos, organizados unos formalmente y otros temáticamente.

American Photographs tiene un formato de libro; las fotografías deben ser leídas como una secuencia y no en forma aislada. El fotógrafo armó una trama, formando un complejo sistema de relaciones entre los registros, semejantes a las relaciones que se desarrollan en el lenguaje natural.

Es de destacar, la serie que analiza el sitio que ocupa el automóvil en la cultura americana de la década del treinta. En ella, Walker recurrió a la industria pionera del automóvil para analizar el mismo como un fenómeno socio-cultural. En su trabajo se ven talleres de reparación de neumáticos, autos descapotables, un análisis de lo espacial del automóvil, entre otras cosas.

La inquietud del fotógrafo por el lenguaje y la escritura se evidencia en su forma de estructurar las imágenes. La publicación de su libro inició una tradición de monografías fotográficas.

Al atraerle la presencia y las cualidades formales de la escritura que se hallaba en el entorno visual americano, fotografió anuncios de restaurantes, de tiendas, estaciones de servicio, mercados y bebidas.

Luego de fotografiar carteles y señales comenzó a coleccionarlos. En 1971, expuso su colección en la Universidad de Yale, conjuntamente con las fotografías que antes les había sacado.

El uso que realizó del universo de los signos y señales, como objetos hallados, lo convierte en un predecesor del arte pop de los sesenta.

En 1945, comenzó a trabajar para la revista *Fortune*, donde estuvo como editor asociado, durante veinte años.

En 1965, se retiró de dicha revista y ese año fue nombrado profesor de fotografía en la Universidad de Yale.

Evans, entre 1938 y 1941, recorrió horas y horas el subterráneo de Nueva York para realizar fotografías de las personas que viajaban. Esto lo hizo con una cámara de 35mm, escondida debajo del abrigo.

Dichas imágenes fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Luego, serían publicadas como libro que se denominó *Many Are Called*.

Este museo, en 1971, realizó una retrospectiva, formada de aproximadamente doscientas fotografías del artista.

Falleció en 1975. Fotografió hasta ese mismo año. Pero, desde 1970, comenzó a usar una cámara Polaroid SX-70, dado que al hacer instantáneas requería menos esfuerzo, debido a que su salud se encontraba debilitada.

Evans utilizó muchos tipos de cámaras y películas durante su larga carrera fotográfica, principalmente una de gran formato de 8x10 pulgadas, y conjuntamente una de 35mm, una de 2,25 pulgadas y otra de 5x7 pulgadas.

No tuvo reparos en cortar y ampliar los negativos con el fin de lograr los efectos buscados. Sus imágenes muestran un estilo y una actitud claros y anti-impresionistas.

Combinó una importante intuición del mundo con una conciencia conceptual de la cultura. Sus fotografías son más que afirmaciones que la existencia de objetos; van más allá del fenómeno descriptivo. Para definirlo Evans utilizó el término trascendente. Señaló “Si yo no veo que el producto es una trascendencia de la cosa, del momento real, no he llegado a nada, y entonces lo descarto”. (Evans, 1983, p. 34).

3.2. Henri Cartier-Bresson

Fue un célebre fotógrafo francés valorado por muchos como padre del fotorreportaje.

El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desarrollarse y con ello comunicar una impresión. Algunas veces un solo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas, que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos tener una actitud estática frente a algo que está moviéndose. [...] Pero no existe un plan aplicable a todos los casos, no se trabaja con un modelo establecido. Hay que estar alerta con el cerebro, el ojo y el corazón, como decíamos, y tener flexibilidad en el cuerpo. (Cartier-Bresson, 2003, p. 2).

Nació en Canteloup en el departamento de Sena y Marne, cerca de París, el 22 de agosto de 1908.

Después de asistir a la Escuela Fénélon y el Liceo Condorcet de París, estudió pintura junto a Cotener de 1922 a 1923; y André Lhote de 1927 a 1928.

En 1931 se inscribió en la Universidad de Cambridge para perfeccionar sus estudios de pintura y filosofía. En ese mismo año comenzó su carrera de fotógrafo.

En Costa de Marfil, África, realizó sus primeras instantáneas con una Krauss de segunda mano. Publicó su reportaje al año siguiente.

De regreso a Francia, en Marsella, adquirió su primera Leica con la que capturó numerosas instantáneas. Así nacerá un estilo personal, consistente en el arte de capturar en una fotografía el instante en el que confluyen forma, luz y humanidad. (Ver Figura 10 del Cuerpo C). En 1932, el galerista Julien Levy organizó su primera exposición individual.

En 1935 obtuvo conocimientos sobre cinematografía con Paul Strand, y fue asistente de Jacques Becker, André Zvoboda y Jean Renoir. En 1937 filmó documentales sobre España.

En el transcurso de la Segunda Guerra Mundial estuvo treinta y cinco meses encarcelado en campos alemanes de prisioneros. Tras tres intentos, huyó a París, y en 1943 trabajó en el MNPGD, una organización clandestina francesa. Realizó fotos sobre la ocupación y retirada alemanas. En 1945, dirigió para la oficina de Información Bélica de Estados Unidos, el documental *Le Retour* (El Retorno). (Ver Figura 7 y Figura 9 del Cuerpo C).

Después de 1945 volvió a trabajar como fotógrafo independiente.

Dos años después organizó una exhibición de sus fotos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

En 1947 funda junto a Robert Capa, Bill Vandivert, David Seymour y George Rodger la Agencia MAGNUM. Ésta es una de las primeras cooperativas en el ámbito de la fotografía. Fueron los mismos fotógrafos los que tenían sus derechos, porque hasta ese momento la empresa que compraba las fotografías las podía utilizar cuando quisiera, sin que el fotógrafo recibiera el valor correspondiente.

Además Magnum otorgaba y sigue otorgando a sus fotógrafos cierta independencia en la selección de los temas a documentar, su edición y publicación. Dicha agencia realizaba el control de los autores, y no los medios de prensa, como ocurría con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época.

La historia de ésta refleja el desarrollo y evolución de la imagen documental; con sus períodos de crisis, cuestionamientos y auge: la institucionalización de la noción de autor, la museificación de la fotografía de prensa, la crisis de la información de los 70, la crítica de la imagen documental de los 80 y por último la renuncia a los modos testimoniales y la distancia crítica entre el registro y los hechos.

Actualmente es una agencia internacional de fotografía, con dependencias en Nueva York, París, Londres y Tokio; y cuenta con numerosos miembros.

Entre sus archivos se cuentan con fotografías de familias, religiones, guerras, crímenes, gobiernos, estilos de vida, famosos, entre otros. (Ver Figura 8 del Cuerpo C).

Cartier-Bresson viajó por India, Birmania, Pakistán, China, Indonesia, Cuba, México, Canadá, Japón, y la ex Unión Soviética.

El fotógrafo dice: “He realizado bastantes viajes, a pesar de que realmente no sé viajar. Me gusta hacerlo con calma, dejando entre un país visitado y el siguiente un tiempo razonable en el cual pueda asimilar bien lo visto”. (2003, sp).

En 1955 fue invitado por el Museo del Louvre de París a exponer su obra, siendo el primer fotógrafo en presentar su trabajo allí.

En la década del 70 decide abandonar la fotografía para volver a su primera pasión: la pintura y el dibujo.

Entre sus colecciones fotográficas publicadas se encuentran: *The Decisive Moment* (1952), *The World of Henri Cartier-Bresson* (1968) y *Henri Cartier-Bresson* (1980).

En el 2003, junto a su esposa Martine Franck también fotógrafa, crea una fundación que lleva su nombre donde se reúnen sus mejores obras, situada en el barrio parisino de Montparnasse.

El *Museum Ludwig* cuenta con algunas de sus fotografías más célebres, como *Campo de prisioneros en Dessau, Alemania*, donde una ex prisionera identifica a la persona que la envió a ese campo de concentración; *Rue Mouffetard, París*, en donde un niño lleva dos botellas de vino, con un gesto particular. Una de sus fotos más reproducidas es *Domingo en las orillas del Marne*, una escena clásica de una merienda campestre francesa.

Henri Cartier-Bresson falleció en el mes de agosto de 2004 en su casa del sur de Francia, a los 95 años.

Cartier-Bresson insistió constantemente sobre el hecho de que es imposible aprender el arte de la fotografía. Él tenía el talento de comprender rápidamente las cosas, al mismo tiempo que una extraordinaria capacidad de reacción. Poseía un instinto que le hacía encontrarse siempre -cuando la situación le interesaba- en el lugar apropiado y en el momento apropiado, para apretar el disparador cuando la situación alcanzaba el punto culminante. Así, logró siempre arrancar al pasado una fracción de realidad y hacerle una mueca burlona al tiempo. (MiBelbeck, 2012, p. 100).

3.3. Sebastiao Salgado

Es un fotógrafo documental brasileño, nacido en 1944, en Aymoré Estados de Minas Gerais. Estudió economía en la Universidad de San Pablo y en la Universidad de Venderbit (EUA).

Entre 1969 y 1971 obtuvo, en París, el doctorado en la Escuela Nacional de Estadística Económica. Trabajó en la administración de la Organización Internacional del Café, abandonando esta actividad para dedicarse a la fotografía.

Se dedicó principalmente a la fotografía social, involucrándose con temas como el trabajo en las minas de carbón de su país y las condiciones precarias en que se realizaba; y en los problemas sociales de algunos países africanos.

Para Salgado la fotografía sirve como documento probatorio y de denuncia social, mostrando los problemas que enfrenta la sociedad. A su vez, en las imágenes que produjo se observa una preocupación por la estética, pocas veces vista en este género. Mediante el uso de la iluminación, la post-producción y utilización de procesos de laboratorio embellece sus imágenes.

Cada una de ellas atestigua un drama social, con la creación de una estética propia e idealizadora.

En 1979 se une a MAGNUM Photos; y en 1994 funda su propia agencia, Amazonas Images.

Durante su trayectoria se destacan proyectos de gran envergadura: Trabajadores (1993), que documenta la forma de vida de los obreros del mundo; Éxodos (2000) y los Niños del Éxodo realizada en cuarenta y tres países, en donde registró la condición humana, documentó a la personas que migran del campo a la ciudad, a la desigualdad del mundo actual, a los refugiados, a los desastres naturales, al deterioro medioambiental. Plasmó en sus imágenes la sociedad en su pobreza, estilo de vida y desnutrición; sin dejar de lado la dignidad de las personas y denunciando las miserias, su salud y los efectos de la guerra y la injusticia.

Otro de sus ensayos es el que registra las condiciones de esclavitud en las que son explotados los trabajadores de las minas de oro de Sierra Pelada, Brasil.

En 1994 presentó una exposición de 250 fotografías en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro

En Génesis, que es el producto de una expedición de ocho años para redescubrir montañas, océanos, animales, desiertos y pueblos lejanos intentó mostrar la belleza del planeta, revertir el daño que se le hizo y conservarlo para el futuro. Para ello, realizó numerosos viajes a pie, en buques, canoa, en condiciones muchas veces extremas. (Ver Figura 11 y Figura 12 del Cuerpo C).

Ofrece una nueva dimensión de la fotografía en blanco y negro con variedades tonales y uso del contraste entre luz y oscuridad.

La edición comercial agrupa las fotografías seleccionadas en cinco capítulos: Zona meridional del planeta, Santuarios, África, Zona septentrional del planeta, Amazonia y Pantanal. En cambio la edición limitada de coleccionista avanza en zigzag por el planeta y está presentada como un portfolio de gran formato.

En el 2014 la película, *La sal de la tierra*, narra el recorrido de Salgado por cuatro continentes. Fue dirigida por W. Wendenrs y Juliano Ribeiro Salgado. La misma ganó premios: en el Festival de Cannes, Premio César al mejor documental y fue nominada al Oscar como Mejor largometraje documental.

El fotógrafo fue nombrado, en 2001, Representante Especial del UNICEF. Ha colaborado con este organismo renunciando a los derechos de autor de reproducción de algunas de sus obras, apoyando al Movimiento Mundial a favor de la infancia; y como parte del proyecto conjunto de la OMS (Organización Mundial de la Salud) y UNICEF fotografió la campaña mundial para erradicar la poliomielitis.

Además colaboró con el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), la OMS, Amnistía Internacional y Médicos sin Frontera.

Conjuntamente con su esposa, Leila Deluis Wanish, trabajan por una parte del Bosque Atlántico en el estado de Minas Gerais (Brasil); proyecto de reforestación y revitalización comunitaria.

Recibió distintos premios: Premio Internacional de la fundación Hasselblad (1989); y en el 2007, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, tras el cual se realizó una exposición ontológica de su labor en el festival internacional de Photo España, Madrid.

Entre sus libros publicados se encuentran: *Trabalhadores* (1996), *La mano del hombre* (1993), *Los Hmongs* (1982), *Terra* (1997), *La mina de oro de Serra Pelada* (1999), *Éxodos* (2000).

En septiembre del 2000 exhibió en Nueva York, en la Sede de las Naciones Unidas, noventa retratos de niños desplazados, de su obra *Los Niños*; los cuales son un testimonio de la existencia de treinta millones de personas, en su mayoría niños y mujeres, que carecen de vivienda.

Actualmente reside en París, Francia. Su esposa dirige la compañía de su propiedad, y es la que ha diseñado sus libros y exposiciones.

En una entrevista realizada con motivo del Festival de Fotografía que se realiza en la localidad de Mazarrón, Murcia, Sebastiao Salgado se define como un contador de historias, que puede contar cualquier historia con sus cámaras, incluso la del planeta; esto refiriéndose a su obra *Génesis*.

3.4. Grete Stern

La fotógrafa se inscribe dentro de la corriente de creadores-generadores de la evolución del arte fotográfico en el mundo contemporáneo.

Su obra se caracteriza por la variedad de temas y la constante calidad de su producción. Sorprende por su magnitud, jerarquía artística y depurada percepción captando rostros, calles, paisajes, artesanías, esculturas y patios.

Aprovechando las posibilidades de reproducción en blanco y negro propias de la época y sumándole su sensibilidad, Stern fue trazando un recorrido y adoptando la fotografía como un ejercicio de lo gráfico, como un elemento de comunicación visual.

Su formación inicial transcurrió en los talleres de la Kunstgewerbeschule de Stuttgart, donde adquirió conocimientos sobre diseño, dibujo, composición y tipografía.

Así comenzó su atracción hacia los contrastes del negro y del blanco, la riqueza de los grises, las líneas y la forma. Un conjunto que aparece en su obra permanentemente.

A lo largo de su trayectoria pueden delinearse tres etapas vinculadas con lo social y personal. La primera, en Alemania hasta 1933, la segunda en Inglaterra durante casi tres años y la última en la Argentina, donde residió desde 1936 hasta su muerte.

El periodo alemán de Stern, nacida en Elberfeld en 1904, estuvo lleno de vivencias que incidieron en la conformación de su personalidad y espíritu de trabajo.

Desde niña se inclinó por la música, eligiendo el piano y el laúd. Participó en grupos juveniles (años 20) que realizaban excursiones por las campiñas germanas cantando canciones del pueblo y viviendo al aire libre.

El gusto y la necesidad del ámbito natural fueron otras de sus constantes. Así como contempló todos los elementos que componen el paisaje, así los transmitió en sus trabajos realizados con inspiración musical.

Terminada su formación plástica comenzó a ejercer profesionalmente como diseñadora gráfica en Elberfeld, dándose a conocer con una exposición; por la cual, empresarios le encargaron la creación de logotipos, mensajes publicitarios y tipografías.

Al visitar una exposición de dos fotógrafos estadounidenses Grete se impresionó y decidió aprender fotografía. Se trasladó a Berlín en 1927, para estudiar con un reconocido fotógrafo, Walter Peterhans, con quien tomó clases durante un año.

[...] Ella ha realizado una labor seria y paciente durante más de cincuenta años. Ha hecho "fotografía inteligente"... Ha tomado fotos de adentro hacia afuera: ha revelado auténticamente personas y cosas, acercándose a ellas con una mezcla de amor e intelección. (Peterhans, 1982, p. 3).

Peterhans, invitado por la Bauhaus, dejó su taller de Berlín a Stern, quien invitó a Ellen Auerbach a establecer su propio estudio. En él, con el nombre de Ringl & Pit, ambas fotógrafas reprodujeron cuadros y esculturas, registraron retratos y obras arquitectónicas, crearon afiches, folletos y avisos.

Fueron galardonadas con el primer premio para afiches publicitarios en el Concurso Internacional de Bruselas de 1933.

En 1981, la obra de Ringl & Pit fue exhibida en el archivo Bauhaus de Berlín; y la Sander Gallery de Washington editó un portfolio conteniendo doce fotografías de ambas, con un ensayo de Ellen Auerbach.

En 1930, Grete hizo un segundo curso de perfeccionamiento con Peterhans en la Bauhaus. En ese centro de capacitación se consolidaron los valores de vanguardia y se formaron profesionales de alto nivel con docentes que desarrollaron programas de artes visuales, arquitectura y artesanías.

Esta escuela fue fundada por el arquitecto Walter Adolph Gropius, y surge como una propuesta de reforma de las enseñanzas artísticas, de acuerdo a su pensamiento socialista. En su evolución tuvo distintas fases, una primera idealista y romántica, otra más racionalista y, por último, alcanzó su mayor reconocimiento con su traslado a Dessau.

Asia 1923 Lázlo Moholy-Nagy incorporó, en el taller de metales, la fotografía como un nuevo medio de expresión artística, enseñando técnicas como el fotomontaje, la foto escultura, el collage, el montaje lumínico; alentando la exploración de nuevas formas y asociando el arte con sus aplicaciones a lo documental, publicitario y decorativo.

Grandes fotógrafos transitaron por esta escuela: Lucia Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Herbert Bayer, Horacio Coppola, Ellen Auerbach, Florence Henry, entre otros.

La Bauhaus se clausuró con la llegada del nazismo y el consecuente ahogo de las actividades creativas; lo cual provocó la dispersión de docentes y alumnos. En 1937

Moholy-Nagy, basándose en los principios de dicha escuela, fundó en la ciudad estadounidense de Chicago la New Bauhaus.

De las nuevas encarnaciones de la escuela, esta es la que respetaría fielmente el plan de estudios original.

En 1951 Max Bill funda en Ulm (República Federal Alemana) la Escuela Superior de Proyección, siguiendo los lineamientos de esta escuela; que recuperó su nombre.

En 1996, el conjunto de edificaciones de la Bauhaus y sus sitios en Weimar y Dessau fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad.

Stern se trasladó a Inglaterra y desde 1933 se desempeñó en Londres como fotógrafa retratista y publicitaria.

De esa época son sus registros de Bertolt Brecht, Helen Weigel, Karl Korsch y otras personalidades; realizados con su Linhof 9x12 y su ampliadora; y con un estilo de no retocar negativos, componiendo antes de oprimir el disparador.

En Londres, Ringl volvió a encontrarse con Pit y trabajaron hasta 1936 en forma asociada.

En ese año Grete Stern emigró a la República Argentina, donde realizó una vasta obra en torno al arte fotográfico.

La artista (porque realmente merece ese nombre) no usa trucos, ni técnicas especiales, ni retoques ni fuera de foco. Sus fotografías son imágenes claras, nítidas, que como un caleidoscopio muestran un paisaje, una escultura y rostros, amigables, taciturnos o resplandecientes rostros que destilan ternura, carácter y siempre inteligentes. (Ben Gullco, 1982, p. 10).

Además realizó otras actividades, como su gestión en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, su trabajo en la Universidad del Nordeste y el registro documental de los indígenas del Chaco argentino. Actividades que sumaron contribuciones valiosas para la cultura nacional. Hacia 1985 dejó de trabajar y murió en 1998.

Desde su primera muestra en una galería de la calle Florida, llamó la atención el modo de ver y reproducir los rostros de sus modelos, denominados por Makarius “caras grises” para señalar la iluminación suave, evitando las sombras fuertes.

También fue criticado su modo de fotografiar los rostros.

Notamos una especie de profunda timidez, de no animarse a entrar en el mundo del personaje, de no violentarlo en su mundo interior. Las obras de Grete Stern reflejan un ascetismo que sin dudas es el signo más significativo de su estilo. (D'Amico, 1982, p. 10)

Se ha señalado la penetración psicológica que Stern logró en sus retratos. Además, la fotógrafa buscaba integrar elementos, componiendo un conjunto en función de los valores plásticos que le interesaba destacar. Registraba imágenes estéticas, elaboradas con mucha paciencia y detenimiento.

Hizo más retratos de adultos que de niños. Sin embargo, existen escenas infantiles logradas para ilustrar notas periodísticas. En su archivo, se conservan un conjunto de retratos de figuras de la cultura nacional como Pettorutti, Castagnino, Spilimbergo, Berni, Borges, Sábato, Parpagnoli, María Elena Walsh, Telma Reca, Sábato, entre otros.

A Stern, desde que conoció Buenos Aires, le impactaron sus calles, casas antiguas, fachadas. Incursionó por zaguanes e interiores fotografiando rejas, piletones, parras y ropa tendida; rescatando así rincones queridos del sentir ciudadano.

Realizó fotomontajes, utilizando múltiples caras y figuras humanas, sorprendiendo con su ironía y sentido del humor. Los fotomontajes fueron hechos para ilustrar sueños de las lectoras de la revista *Idilio*, en una sección dedicada a la divulgación del psicoanálisis. (Ver Figura 13 del Cuerpo C).

En 1956, se hizo cargo del Departamento Fotográfico del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, hasta su jubilación, en 1970. Allí reprodujo todo tipo de obras artísticas para documentaciones y publicaciones; y colaboró en algunas etapas de restauración de cuadros.

“Con este trabajo aprendí mucho y escribí notas en el Boletín de la Asociación Amigos de Museo. Siempre insistí en la importancia de la fotografía para la actividad de un museo”. (Stern, 1982, p. 11).

Desde siempre, ya en los bosques germanos, se interesó por la naturaleza y la gente. Estuvo atenta a las circunstancias que la rodeaban, deteniéndose frente a la belleza de

un monte o arroyo, y reparando en las personas que habitaban en ese ámbito y en lo que hacían. Así produjo la serie fotográfica que tituló *Relato Fotográfico de un Viaje*.

Escribió el doctor Hans Wingler en el catálogo de la exposición organizada en 1975 por el Archivo Bauhaus de Berlín:

Siempre se siente la intensidad de identificación extraordinaria de Grete Stern con su modelo, con el objeto fotográfico, con un rostro, en pocas palabras: con lo que tiene en frente; en ella se percibe un interés humano que va más allá del contacto profesional. En muy alto grado, su obra está definida por su individualidad, pero al mismo tiempo resulta ejemplar para la escuela que le dio las bases. (p. 11)

Enseñó fotografía en la Universidad Nacional del Nordeste, en 1959. Durante su estadía en la zona noreste de Argentina conoció a los indios tobas que residían en los alrededores de Resistencia. (Ver Figura 15 del Cuerpo C).

Sus rostros, sus condiciones de vida y las artesanías que hacían con totora, barro y fibras de chaguar llamaron su atención. Y así se dedicó a fotografiar a la gente y a su entorno. Creyó que eso debía conocerse y que por su interés social, debía documentar. (Ver Figura 16 del Cuerpo C).

Grete señaló en un texto que describe su trabajo de 1964, que se trató de experiencias personales y de conversaciones con los aborígenes y profesores de la universidad. Concluyó: “No he estudiado la materia, me limite a fotografiar lo que veía.” (Stern, 1982, p. 6).

Al regreso de Resistencia, se reintegró a sus tareas en el museo de Bellas Artes y elaboró un proyecto de reportaje fotográfico de los aborígenes de Chaco; el cual pudo concretar en 1964 mediante una beca del Fondo Nacional de Bellas Artes.

Viajó durante tres meses por localidades de Chaco, Formosa y Salta, fotografiando hombres, mujeres y niños de tribus tobas, maticos, pilagás y mocovies; para lo cual recorrió más de 800 km.

Realizó una narración articulada en torno a tres temas: retratos de personas y grupos; hábitat y costumbres; y artesanías, en especial tejido, alfarería y cestería. Aplicó este enfoque en cada uno de los pueblos que visitó e hizo un relato visual dividido en cortos

capítulos de similar estructura; a veces, intercalando imágenes de paisajes o de temas que le llamaron la atención. (Ver Figura 14 del Cuerpo C).

Se puede afirmar que este trabajo tuvo cierto cariz precursor como ensayo fotográfico, ya que este género tiene antecedentes en el siglo XIX, pero se constituye en su forma actual hacia las últimas décadas del siglo XX.

Grete siempre se opuso a encasillar su fotografía o a destacarle características dogmáticas; lo cual no le impidió ser ajena a las controversias de la época sobre el compromiso social del artista.

Sólo proporcionó información sobre su recorrido y su trabajo por el Gran Chaco y sus habitantes originarios. Su alegato fue más implícito.

Durante la ejecución del trabajo fotográfico chaqueño no reveló los negativos durante el viaje, por lo tanto no existió la posibilidad de rehacer tomas malogradas. Utilizó dos cámaras, una con película de 6 cm X 6 cm y otra de 35 mm; pero la mayoría del conjunto de la serie está en el formato más grande, en blanco y negro. En pocas oportunidades usó película color, para registrar artesanías textiles o las pinturas en los rostros de mujeres.

Los retratos se caracterizan por un estilo simple y austero, especialmente los primeros planos. Los rostros de niños, mujeres y hombres son muy abundantes, seguramente para destacar el tipo humano de los indígenas.

Las viviendas fueron objeto sistemático de sus registros, tanto su exterior como su interior. Documentó el rancho con paredes de barro amasado con paja y, a veces, solo una pared de reparo. En la toma de interiores destaca la ausencia de muebles, utensilios y herramientas.

Algunas fotos de detalle dan cuenta de objetos varios y ropa amontonada en rincones, tinajas y latas, fogones apagados y ollas de hierro. Son imágenes que muestran la habilidad de Stern para captar los detalles importantes del entorno.

También, en su recorrido, registró los trabajos de artesanía mostrando las técnicas y materiales que utilizaban los indígenas así como sus habilidades. Tomó numerosas fotos que detallan, paso a paso, la construcción de tejidos, canastos, cacharros y sombreros.

El material recogido por Stern fue expuesto por varias instituciones y superó su intención documental, atrayendo a especialistas y antropólogos.

Poco tiempo después de su viaje, la fotógrafa hizo una muestra de sus tomas en el centro cultural San Martín; y dió numerosas conferencias, ilustradas con diapositivas.

En 1982, la Universidad Nacional de La Plata le solicitó su colección para una exposición, realizada por el Museo de Ciencias Naturales.

Su obra y trayectoria estuvo atravesada por su reiterada explicación:

En mis fotos las cosas no están por casualidad: descubro a mi alrededor lo que me interesa y, si está dentro de lo que quiero hacer, lo registro; si no, lo corrijo o espero las condiciones que harán ver lo que quiero mostrar. Mi fotografía no es objetiva: hace ver lo que yo quiero que se vea. (Stern, 1982, p. 12).

Capítulo 4: Los pueblos originarios de Misiones

El objetivo de este Proyecto principal es mirar, documentar y reconocer a los pueblos originarios de la provincia de Misiones, antes de la irrupción occidental y en la actualidad. Es oportuna la reflexión del antropólogo misionero Alejandro Kowalski cuando dice que los *mbyá* son personas que han podido inventar su propio mundo y vivir en él a pesar de que el nuestro se haya tomado libertades físicas y espirituales que terminaron por silenciar aparentemente la fuerza de su presencia.

4.1. Características actuales

Los *mbyá* son uno de los grupos guaraníes que hoy existen y que actualmente habitan en zonas de Paraguay, del sur de Brasil y de la provincia de Misiones. En esta última son unos tres mil, repartidos en setenta y cuatro comunidades.

En general están cerca de las rutas para vender sus artesanías, hacer compras e ir a hospitales. Otros, habitan en zonas apartadas separados en linajes de veinte o treinta personas.

Los *mbyá* de hoy se ganan la vida con suma dificultad y de distintos modos. Pescan y cazan con arcos, trampas y armas de fuego. Cultivan pequeñas chacras con las mismas plantas de siempre como el maíz, yerba mate, mandioca, zapallo, poroto, maní; a los que ahora agregaron cebollas, ajos, hortalizas y algunos frutales.

En cuanto a las artesanías perduran la cestería para usar en sus casas, y especialmente para vender; y tallas en madera que representan a diferentes animales.

Además, se emplean como jornaleros y hacheros en las cosechas y otros trabajos de campo.

Las casas de sus aldeas tienen armazón de postes y techos de hojas de palmera o pasto, a dos aguas. Este techo llega muy abajo, para protegerse de las lluvias. Las paredes son de madera o caña con revoque de barro.

En cuanto a muebles usan banquitos de madera de cuatro patas y para descansar, hamacas de algodón o fibra de caraguatá. La comida, herramientas u otras cosas se guardan en estantes o armazones tejidos.

Cada matrimonio tiene su propio fogón para cocinar; el cual, en época de invierno sirve de calefacción en la noche. También es el lugar por excelencia para reunirse a conversar, contar cuentos y hablar de sus tradiciones.

Los lugares públicos de una aldea son aquellos de circulación, uso colectivo y los que sirvan de escenario para un acontecimiento al que tengan acceso todos los habitantes de la aldea. Lugar público es el patio del *opy* (templo), el patio de una casa particular, la cancha de fútbol. Esta última, junto con el *opy* y la casa del jefe político son el punto de reunión más frecuentado.

Otra de las situaciones públicas son las reuniones realizadas para la solución de problemas familiares o grupales. Éstas tienen una forma ritualizada. El inicio está marcado por la música, se forman dos filas de personas que danzan. Estas filas reúnen a hombres y mujeres, tanto unos como otros bailan con los brazos enlazados lateralmente, enfrentados y llevando un paso diferente.

Desaparecieron las grandes casas comunales. Cada matrimonio trabaja por su cuenta en vez de conjuntamente con su linaje, como se hacía en tiempos pasados.

La lengua guaraní se mantiene. Y en lo religioso, si bien hay conversos a religiones cristianas, muchos mantienen las creencias tradicionales.

Las comunidades guaraníes debieron adecuarse a las características de la vida de su país y a la estructura socio-política de gestión democrática.

Para las relaciones con las autoridades nacionales y provinciales han nombrado un Cacique General del Pueblo Guaraní, que trabaja junto con un Consejo de Caciques que representa a las comunidades.

El 18 de julio de 2003 por Decreto n° 917, el Gobierno de la Provincia de Misiones reconoce al Concejo de Ancianos Arandú y Guías Espirituales como Institución

Representativa de la Cultura y Religiosidad Ancestral de la Nación *Mbyá* Guaraní (Derecho a la Autodeterminación). Este Consejo de Caciques ha presentado varios proyectos de ley a la Legislatura provincial: Competencia de la Justicia Federal para los casos en que sea parte un miembro de Comunidad y/o pueblo indígena, Derechos de Propiedad Intelectual Comunitaria de la Nación *Mbyá* Guaraní, Ley Indígena de la Provincia de Misiones.

La Madre Tierra conserva y dinamiza a todos los seres vivientes, con ritmos y procesos que son respetados con sabiduría y conciencia por los pueblos originarios. Esta relación sabia con la vida, es la ley primera. Violentar esta armonía, es el mayor crimen contra la Madre Tierra.

El conocimiento indígena es una ciencia fundamentada en la cuadratura cósmica de: territorio, naturaleza, vida y espíritu, que actúa en cada campo e interactúa conformando nuestro verdadero ser. (Concejo Guías Espirituales de la Nación *Mbyá* Guaraní, 2010, p. 3).

4.2. Orígenes e historia

Según la leyenda guaraní, Tupí y Guaraní fueron dos hermanos mellizos que se separaron porque sus esposas se peleaban continuamente. Cada uno se fue por su lado y dio origen a un pueblo. Por ello hoy tupíes y guaraníes son diferentes, pero tienen idiomas y costumbres parecidas.

Los arqueólogos coinciden con la idea general de esta leyenda. Hace aproximadamente 1600 años, un conjunto de pueblos con costumbres semejantes habitaban en la región amazónica. Eran los antepasados de los tupíes-guaraníes, que hablan lenguas parecidas. En esa época los antiguos tupí-guaraníes comenzaron a migrar.

En estas migraciones la mayoría de los guaraníes se establecieron en una gran área que abarcaba el sur de Brasil (hasta la costa del Océano Atlántico), al este de Bolivia y el Paraguay y al noreste de la Argentina. Varios grupos bajaron por los ríos Uruguay y Paraná, instalándose en sus orillas, hasta el Delta del Paraná (*Chandules* o guaraníes de las islas). Y otros grupos, entre 1480 y 1520 fueron para el oeste y se quedaron en el Chaco boliviano (chiriguano o chaguangos).

Se calcula que en el siglo XVI, cuando arribaron los españoles a la zona, eran un millón quinientos mil. Actualmente, los principales grupos guaraníes son los chiringuanos y los cainguás.

La palabra cainguás, en guaraní es “montaraces” o “del monte”. Este grupo reúne la gente de tres grupos: los chiripá y los *paí-kaiová* del sur brasileño y este paraguayo, y los *mbyá* que viven en el sur de Brasil, el Paraguay y la provincia de Misiones.

Los *mbyá* son los que tuvieron menos influencias de los europeos y los criollos.

En el siglo XVI llegaron los españoles. En 1515 arribó Juan Díaz de Solís y los suyos avanzando por el río Paraná y creyendo que encontrarían el paso al Océano Pacífico. Fueron vencidos por un grupo de guaraníes del Delta. En 1536 Pedro de Mendoza mandó expediciones que subieron por el río Paraná. Una de ellas llegó al norte del río Pilcomayo, donde fundaron la ciudad de Asunción, actual capital del Paraguay. De allí salieron expediciones que colonizaron luego zonas de Corrientes, Santa Fe y Buenos Aires.

Al principio, Asunción sobrevivió por la ayuda guaraní; ellos los ayudaron en la guerra y los guiaron para lograr su objetivo que era llegar a la ciudad de El Dorado (capital de los incas). Para los guaraníes fue tener apoyo contra algunos grupos del Chaco que los atacaban, tener armas y caballos, hachas y herramientas.

Con el tiempo los guaraníes se revelaron por el abuso sufrido. Varios alzamientos fueron reprimidos. Algunos soportaron el dominio extranjero, ya sin tierras y convertidos en sirvientes. Otros, huyeron a zonas alejadas.

Según Luis Honorio Rolón en su libro *El canto sagrado*, en 1556 las autoridades españolas impusieron un sistema llamado encomiendas; que consistía en un grupo de indígenas dados a un encomendero, para quien debían trabajar entre las edades de 18 y 50 años, en turnos de tres meses. Los hombres debían cuidar el ganado, recolectar yerba mate y cultivar la tierra, mientras las mujeres debían hilar y tejer. No dejaba de ser un modo de explotar a los nativos.

Así mismo, también señala que otros fueron sometidos al sistema de yanaconazgo, quedando como sirvientes con los españoles.

A inicios del siguiente siglo, arribaron a la zona los *bandeirantes* portugueses, que eran bandas armadas que secuestraban aborígenes para venderlos como esclavos.

De este modo y agregando epidemias de enfermedades traídas por los españoles, la población guaraní disminuyó a menos de la mitad.

En ese tiempo, los jesuitas o la orden religiosa Compañía de Jesús, comenzaron a instalar misiones o reducciones en el Paraguay, sur del Brasil y provincias argentinas de Misiones y Corrientes. Muchos aborígenes aceptaron ir a estas Reducciones Jesuíticas para resguardarse de tantas amenazas.

Estas misiones transformaron la vida de los indígenas que allí vivieron.

En 1767, los jesuitas fueron expulsados de América por el rey de España. Con esta expulsión las propiedades de las Misiones pasaron a las autoridades coloniales. Parte de los indígenas de estos lugares se dispersaron; otros se quedaron y al final, se acriollaron.

Roldan también señala que, en contrapartida al genocidio a que se los sometió, el pueblo guaraní hizo aportes a nuestra independencia. Muchos participaron en la constitución de lo que es hoy una república, y también por el modo en que combatieron con San Martín en el Regimiento de los Granaderos a Caballo. Otro guaraní que se destacó en la defensa de los territorios misioneros fue Andresito Guazurará. Conjuntamente con Irapare, Maracayu, Arapoty y Guyra-Vera fueron los defensores contra las ambiciones portuguesas.

Esto significó para la Argentina su actual frontera en todo el límite de la Mesopotamia.

En 1874, los madereros consiguen vía libre para la explotación de las riquezas forestales de la selva misionera, mediante la concesión de guaraníes que habitaban la región. Se inicia así un nuevo ciclo de explotación, cuya herramienta principal es el indio.

En el siglo XX, en contacto con los criollos, van aprendiendo el castellano y comienzan a usar vestimentas de la cultura occidental.

4.3. Modos de supervivencia y costumbres

Transmiten su historia de una forma dinámica y colectiva, a través del canto y la danza en sus celebraciones rituales.

Los guaraníes lo hacían y lo siguen haciendo con relación a su devenir, su cosmovisión y filosofía de vida, pero además comparten la manera de transmitir la historia a través de libros, fotografías, archivos, grabaciones, entre otras.

El *pityvó* es la acción conjunta entre individuos de una misma o varias aldeas, en función de la procuración de recursos. El *pityvó* requería, y requiere todavía, de un jefe o líder avezado y reconocido en la especialidad de la acción que se proyecta realizar.

Entre las variadas técnicas que han diseñado y aplican en su vida se destaca la producción agraria, utilizando para ello los elementos que ofrece la naturaleza (semillas, humus, humedad, sol, viento).

Conservan técnicas agrícolas ancestrales y no desdeñan las técnicas y herramientas ya adoptadas en el mundo entero.

El guaraní, con su estrategia del *pityvó* actúa de forma colectiva, tanto en la producción como en el reparto y consumo del producto. El cacique y los más adultos realizan la distribución equitativa según las necesidades de cada familia.

La desintoxicación natural de sus cultivos la hacen aplicando ceniza, tabaco y diversas especias.

Su alimentación resultó variada y completa, tanto en carnes como en vegetales.

En general la medicina la practicaban y practican los *payés* o chamanes de la comunidad.

La automedicación, a partir del conocimiento que tienen de las variedades vegetales es bastante común; sobre todo vegetales en forma de infusión y/o cataplasmas.

Su constante observación de la selva los llevó a registrar más de mil cien géneros y cuarenta familias botánicas.

Las manifestaciones artísticas cristalizaban espontáneamente en la fabricación de utensilios y en el arreglo personal de mujeres y varones.

Tradicionalmente, destacaron en el arte cerámico, tejeduría con fibras vegetales, tallas de madera, cestería, diademas y todo tipo de adornos.

Muchos de sus juegos son de origen anterior a la invasión aunque han incorporado el fútbol y otros juegos de la civilización occidental. Algunos de los juegos tradicionales son el *kapichá*, juego similar a la payana que se realiza con granos de poroto o de maíz; *noá*, juegos con hilos; *poríriri*, es la fabricación del lanzamiento del trompo; entre muchos más.

4.4. Organización política y cultura

“La red que identifica a la nación guaraní no se debe tanto a la política cuanto a la mitología, idioma, solidaridad y respeto a la naturaleza a la que el hombre pertenece sino a la inversa”. (Magrassi, 2010, p. 62).

La sociedad guaraní estaba constituída por muchas aldeas o comunidades, unidas en el interior de sí mismas y entre sí, sin un poder central que las nucleara.

Actualmente, a nivel político, en el interior de estas comunidades se mantienen dos instituciones que los caracterizaron en su apogeo: el *mburubichá* (cacique, jefe) y el *payé* (el chamán y consejero de la aldea).

La identidad del pueblo guaraní, que permanece hasta el presente a pesar del etnocidio perpetrado por los europeos, se basa en su idioma y la palabra que, en boca de los *payé* y *mburubichá*, es considerado incuestionable y eficaz. Y también en el respeto por la libertad de las aldeas y personas.

[...] la palabra es el pilar que sostuvo siempre la aventura del hombre sobre el planeta, posibilitándola.

Y para recuperar esa palabra, el sentido profundo, nombrador y creador del ser de las cosas de toda la palabra verdadera, es preciso acercarse al pensamiento guaraní, que las situó en el centro de su universo de un modo acaso no igualado en América. (Colombes, 1993, p 12).

La organización socio-política fue aglutinante y contenedora de sus miembros.

La base de la identidad y organización es la familia, que vivía en su *oga*. La jefatura la ejercía el *tuva*.

Varias familias emparentadas, en línea paterna, vivían en casas comunales de gran tamaño (*ogaguasú*), bajo la jefatura del *ñanderú*. Se agrupaban en un mismo territorio formando aldeas o *tekoas*, con sus propias áreas de recolección y cultivo; dirigidas por un cacique.

La reunión de aldeas formaba una parcialidad autónoma con un jefe. El jefe tenía en cuenta para sus decisiones la opinión del consejo de ancianos o adultos de la comunidad. En sus migraciones se establecían en sitios cerca de cursos de agua; lugares adecuados para la búsqueda de alimentos y materia prima para sus canoas, cerámicas, entre otros. Algunos de estas características permanecen en la actualidad.

El idioma tupí-guaraní se hablaba en un extenso territorio que hoy incluye el este de Brasil, Paraguay, Noreste argentino, sudeste de Bolivia, Uruguay y, en menor alcance, Perú, Ecuador y Guayanas. Era la lengua general, si bien las naciones de otro origen mantenían su propio idioma. Es decir, fue una lengua de gran expansión que fue un elemento aglutinante de pueblos y parcialidades.

El guaraní proveyó palabras a otros idiomas, a la ciencia, toponimia, y nombres genéricos y específicos a la Historia Natural.

Su origen es nominal y, a veces onomatopéyico porque forma palabras nominativas que imitan los ruidos o sonidos naturales.

Sus vocablos definen una idea u objeto; el vocablo puede ser cambiado por prefijos y sufijos. Es polisintética y aglutinante porque se unen dos o más fonemas para formar una palabra. Se forman palabras por yuxtaposición, y las de dos o tres sílabas pueden ser descompuestas en monosilábicas o bisilábicas.

La elaboración de una frase sigue un orden analítico, excepto las preposiciones que, en guaraní, son posposiciones.

A la nación guaraní, su dios no le pedía construir monumentales obras materiales. La fe se construía en la vida interior, que se expresaba en la vida comunitaria regida por la ayuda mutua, la solidaridad y la libertad con un sentido ético.

La religión, se puede definir como una inspiración sacramentalizada en el canto, en la danza y en el ayuno; dirigida por los chamanes, que eran los maestros en busca de la Tierra sin Mal, no como un mito sino como una tierra capaz de satisfacer las necesidades económicas y espirituales.

El *payé* o chaman era y es muy importante para los guaraníes porque creían que los dioses se comunicaban con él, le daban poder, interpretaba que quería la divinidad y lo que tenía que ver con las fuerzas de la naturaleza (animales y plantas). Creían que éstas poseían fuerza vital que influía sobre la gente. Así es como también entendían la acción medicinal de los vegetales.

Una serie de duendes invisibles (*porá*), vinculados con los animales y vegetales andaban por ríos y montes; eran, en general, benéficos.

La posibilidad para realizar el bien o el mal que se le atribuía al paye devenía de los dioses.

Los *mbyá* creían en un dios creador (*Ñanderú*: Nuestro Gran Padre), quien creó el lenguaje e inmediatamente a cuatro parejas de dioses, que a su vez tendrían hijos-dioses. Entre todos completarían la creación del universo.

Ñanderú estaba casado con Nuestra Gran Madre y tuvo dos hijos mellizos. Creó la tierra y ascendió al cielo, encomendando a los otros dioses que conservaran todo en orden.

Así, *Karaí* y su mujer quedaron a cargo del fuego; *Jakaira* de la neblina (benéfica para atraer la sabiduría y alejar males); *Tupá* y su mujer de las aguas, la lluvia y el granizo. Junto a estos dioses del bien estaba *Añá*, principio del mal. Las fuerzas del bien y del mal luchaban siempre.

Según los guaraníes, el hombre tiene dos almas: una viene de *Ñanderú*, por ellas las personas pueden hablar y son inteligentes; y la otra proviene de los animales, y es la que determina el carácter de los individuos. Así, el que tiene alma mono es una persona inquieta y juguetona, un alma mariposa o colibrí será bueno, un alma yagareté será cruel y agresiva.

A la vida en la tierra, modificada por los impulsos del alma animal, la llamaron en su idioma *nuestra imperfecta vida terrenal*.

Los guaraníes rezaban de distintas formas, buscando estar en contacto con los dioses. Una, eran oraciones para pedir o agradecer; otra, cantando, con palabras o un sonido repetido. Los rezos eran individuales o en ceremonias de grupo. Otra forma era bailando con acompañamiento de tambores, flautas, sonajas y un instrumento de cuerdas (*ravé*) que es un violín de tres cuerdas. Actualmente también usan guitarra. Las ceremonias de grupos eran comandadas por los jefes de familia, los caciques o los payes.

Otros personajes religiosos eran los *karaí* o profetas. Personas que aparecían teniendo una visión durante el sueño, en que un dios anunciaba el fin del mundo a causa de los males, y al mismo tiempo les avisaba la posibilidad de salvación en la Tierra sin Mal. A ésta había que buscarla con las recomendaciones dadas en el sueño.

El *karaí* dejaba su lugar y viajaba recorriendo aldeas para dar su mensaje y animar a la gente que lo siguiera en busca de la *Tierra sin Mal*. Fue así que los guaraníes se dispersaron por una extensa zona de América.

El *opy*, su templo, es el lugar privilegiado de una aldea. Allí, con el humo, se reza y se dicen las palabras sagradas. Su construcción es de este a oeste. La ventana da al sol naciente.

La profundidad religiosa se conserva actualmente, a pesar de la evangelización y las sectas con influencias brasileñas.

Los *mbyá* tratan que su culto no sea observado por los blancos, y el secreto es un modo de preservar la unión del grupo. La aculturación, en lo religioso, es superficial y conservan sus antiguas creencias.

La palabra *teko* se traduce como costumbre y es común que se refiera *mbyá reko* como nuestro sistema, el modo de vida *mbyá*.

El antropólogo Marcelo Larricq, en su trabajo acerca de los mecanismos educativos o de socialización señala que el sistema educativo de los *mbyá* es inseparable de la vida

comunitaria. Desde su nacimiento, el niño participa directa o indirectamente de una red social. Existe una constante en la educación, y es que el niño no está solo, el grupo es parte de sí mismo, de su ser en el mundo.

La división de sexos es notoria. Desde la infancia, en los juegos se observa, que si bien son mixtos, la niña se va integrando al trabajo de las mujeres y al ámbito del hogar.

Si bien esta división es marcada los dos sexos necesariamente son complementarios.

El crecimiento del varón lo llevará al exterior de la aldea, a los espacios blancos; ámbitos que serán articulados y mediados por él. Y el crecer mujer implica permanecer en el hogar y sus alrededores. La mujer encarna los intereses del hogar y la crianza de los hijos.

Las relaciones de parentesco guían las relaciones sociales y son sustancia y extensión de las realidades individuales.

Las relaciones cotidianas que compartan los niños surgirán de la conformación del hogar. Esa conformación planteará limitaciones y posibilidades a sus experiencias. Pero la socialización dependerá también de las relaciones de su hogar con otros del mismo asentamiento. Pautas y costumbres, lenguaje y significación, serán actualizados en la interacción cotidiana de los mayores a la que los niños asisten como sujetos u observadores.

La circulación de información, entre los miembros de una aldea teje una trama de estímulo, ajuste y punición de las actitudes personales y familiares. De este modo, la vida de una casa, las costumbres de sus miembros, están referidas en gran medida a la opinión pública.

Ante esta organización comunitaria hay posiciones relativas, determinadas principalmente, por las de parentesco. La dinámica de la aldea se apoya en esas posiciones, y su administración exitosa es uno de los sustentos del liderazgo político.

Del liderazgo político dependen los recursos a los que acceden los integrantes de la comunidad. A la redistribución material concreta, bienes, alimentos entre otros, se suman

las posibilidades de trabajo, acceso al monte o educación formal; de acuerdo con la posición que la ubicación de la aldea habilita. También es responsabilidad del jefe la posición relativa del total de la comunidad frente a la sociedad nacional, en sus manifestaciones locales.

El monte y el asentamiento forman una unidad, por oposición a los espacios blancos. Monte y espacios blancos son ámbitos masculinos y la aldea ámbito femenino, como lugar del hogar.

La educación *mbyá*, entonces, reproducirá lo que los adultos reconocen y describen como su sistema, en la medida en que el medio y las condiciones de vida que circunden a los asentamientos permitan la realización de ese sistema. Todas las formas de esta educación están entrelazadas con la práctica social circundante.

Leer y escribir se convirtió en una necesidad, pues la transculturación es inevitable. Es por ello que se han creado escuelas bilingües en reservas y aldeas. O bien, los niños y adolescentes, concurren a escuelas rurales de su zona.

Los guaraníes, aunque hoy sean pocos, han dejado una gran influencia cultural en Paraguay, partes de Brasil y Argentina. En Paraguay el idioma guaraní se mantiene como principal lengua. También es importante su idioma en las provincias argentinas de Misiones y Corrientes, donde el castellano popular tiene tonadas y maneras de pronunciar típicas del guaraní. En el 2004, el guaraní fue declarado lengua oficial de Corrientes, por Ley Provincial 5598.

En otras partes de la Argentina donde éste no es un idioma común, se usan palabras de ese origen, sin saberlo. Algunas de ellas son gurí, caracú, chiripá, pororó y muchas más; además nombres de lugares no solo en Misiones y Corrientes sino en zonas alejadas como el Tuyú.

Lo guaraní también tuvo mucha influencia en la cocina criolla paraguaya, brasileña y argentina como el uso diario de la mandioca, la chipa y el mate.

Capítulo 5: Miradas de una cultura

En este capítulo se describen y analizan las particularidades del ensayo fotográfico, como posibilidad además de narración visual.

Pasando luego al retrato, género utilizado en este Proyecto, haciendo un recorrido histórico del impacto de la fotografía y los cambios que se produjeron en él. Se describen las distintas clases, culminando con el retrato en blanco y negro; modalidad elegida por la autora su ensayo fotográfico, dado que el retrato en blanco y negro da a la imagen fotográfica una carga especial de expresividad, fuerza, sutileza y, a la vez, atemporalidad. Por último se realiza una descripción de la aldea *mbya* visitada y se recogen las vivencias, impresiones y emociones de la experiencia de la autora.

5.1. El ensayo fotográfico

Dentro del ámbito fotográfico, el reconocimiento del ensayo como género es relativamente reciente.

La denominación *photo essay* (foto ensayo) fue propuesta por Eugene Smith entre 1971 y 1975, durante su trabajo fotográfico sobre la población de Bahía de Minamata en Japón. Ésta era una villa de pescadores contaminados por mercurio vertido por la empresa *Chisso Corporation*.

Smith aborda el trabajo fotográfico en el ensayo desde la observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión.

El ensayo fotográfico es la asunción del fotógrafo como autor con autonomía de creación amplia. Ésta es la gran diferencia con el reportaje fotográfico, en donde las imágenes son seleccionadas por el editor gráfico, jefe de fotografía o director de la publicación; y el fotoperiodista puede, en algunas oportunidades, dar opinión sobre la estructuración del relato visual.

Creo que un reportaje fotográfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la

misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre con frecuencia en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de reportaje fotográfico. (Smith, 2011, p. 302).

El ensayo fotográfico es una narración visual. Un conjunto de más de diez imágenes que organizadas coherentemente muestran los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un tema al que ha dedicado un tiempo en su investigación.

Smith sostiene que el proceso de investigación en el ensayo está ligado a la observación participante. El fotógrafo se debe esmerar en la búsqueda del otro, en el encuentro en condiciones similares apuntando a la autenticidad.

El fotógrafo entablaría un diálogo con la alteridad, la traduciría y enunciaría como discurso en imágenes y es en ese trayecto que el trabajo de campo adquiere su significación como observación participante, es el encuentro y desencuentro de culturas que se implican dialécticamente para convencerse de su existencia...nos damos cuenta de la imposibilidad de uniformar en su totalidad al mundo, cuyas invenciones e imaginarios nos invaden a cada momento. (Pérez, 2011, p. 203).

Entre los métodos de búsqueda, de análisis y comparación se incluyen los trabajos de observación en el ámbito a fotografiar, diversidad e interés de las fuentes, relatos orales, historias de vida.

El fotógrafo debe mirar antes, durante y después del proceso. Ello encamina al acercamiento de la imagen novedosa de la gente y su mundo.

Los ensayos fotográficos que sobresalieron por su calidad surgieron de largos ciclos de labor y desde este abordaje. Así fueron los trabajos de Eugene Smith.

También hay ensayos que surgen de observaciones e investigaciones anteriores a la realización de fotografías. Y otros, en donde el fotógrafo, debe hacer las imágenes en un periodo corto, por las condiciones en que se produce un acontecimiento y que puede ser irrepetible. Aquí, prima la maestría del fotógrafo para registrar, en breve tiempo, esas circunstancias y su esencia; siendo esto imprescindible.

El ensayo fotográfico, similar al literario, nace de una premisa que el autor llevara a cabo.

El fotógrafo utiliza su capacidad creadora para argumentar con reflexiones, análisis e

interrelaciones el universo que observa visualmente, para mostrar el discurso entre los demás. Esto lo hace con un tratamiento personal.

En este proceso, el fotógrafo describe, narra e interpreta en imágenes su encuentro con el otro, siendo la fotografía la mediadora.

El proceso de realización de un ensayo es zigzagueante; está cercano a lo subjetivo, a la búsqueda por intuición.

[...] a decir verdad, todo en el ensayo tiene que ver con las veleidades del autor que son sin duda aceptables en el ensayo, pero que no lo serían en una obra gobernada por un método, por cualquier método...porque en cuanto a género, el ensayo permite y hasta alienta la diversión la distracción (verterse en otra cosa, traerá otra cosa), aunque lo haga siempre alrededor de un centro...ese centro puede verse como un estilo, un interés o un gusto, porque un ensayista habla siempre a su manera sobre lo que le interesa o le gusta pero también porque esas tres cosas expresan su subjetividad. (Segovia, 2011, p. 308).

El ensayo surge de la reflexión sobre un tema o idea. Para su abordaje hay opciones. Una, es desde lo temático espacial, donde predomina lo referencial, lo narrativo. Es la temática lo que interesa al fotógrafo independientemente del tratamiento que le dará para dejar su rastro personal.

Otra opción, es el “ensayo desde la idea, desde lo conceptual, donde se entiende que el ensayo es a menudo una miscelánea, un conjunto cohesionado más por el estilo, el interés o el gusto del autor que por la unidad temática”. (Segovia, 2011, p. 308).

La imagen narra, ante todo, ordenando sucesos representados. Según la corriente semiológica el relato se inscribe tanto en el espacio como en el tiempo, por lo tanto la imagen narrativa esta signada por los códigos de narratividad; incluso previo a que esta narratividad se concrete en una secuencialidad.

Cada foto cuenta una pequeña historia embrionaria, porque ha sido escenificada con esa intención. Esta observación puede extenderse a la fotografía en general, porque el arte fotográfico consiste, con frecuencia, en definir parámetros técnicos de las tomas en función de una intención narrativa.

Esta manera de contar visualmente tiende a poseer rasgos autobiográficos. Puede estar asociado al universo personal del fotógrafo. Tal es el caso del ensayo de Smith sobre su hija Juanita, en 1954.

El ensayo sobre mi hija fue fácil porque me limité a mantener mis cámaras cerca, y buena parte del asunto se hizo mientras probaba película. La seguía y la fotografiaba. A ella no le molestaba, porque generalmente yo entraba en sus juegos. Cuando se publicó en la revista *Life*, comenzó a recibir correspondencia de admiradores desde todo el mundo. Hasta recibió regalos desde Japón. (Smith, 2011, p. 309).

Otro caso, sería el de Larry Towell en el fotorreportaje realizado sobre su familia.

Narrar el mundo desde la fotografía está más cerca de las videncias que de las formas acabadas, del racionalismo estructurado.

La fotografía rompería con la continuidad de lo real. Esta discontinuidad contenida en la imagen fotográfica es el origen de la ambigüedad. La discontinuidad contenida en las fotografías preserva ciertos rasgos de las apariencias, lo que permite su interpretación; en acercamiento a una cierta coherencia que provoca ideas.

5.2. Retrato

La definición del género fotográfico del retrato ha ido cambiando a través del tiempo y la historia.

Actualmente se establecen cuatro características para que una imagen humana sea un retrato: representación de la apariencia, caracterizaciones psicológicas, pruebas de presencia o contacto y manifestaciones de la esencia o aire de la persona.

“Cualquier definición de retrato requiere tomar en cuenta la inter-relación única entre patrones, modelos, artistas y observadores que caracterizan este género.” (Shearer, 2004, p. 37).

La idealización y poetización para mejorar el aspecto del retratado han sido y son variables presentes desde los pintores del siglo XV hasta el actual *photoshop*.

El uso del retrato es una forma del arte que se remonta a las civilizaciones antiguas de Egipto, India, Atenas, Roma, China. En monedas, monumentos públicos y esculturas funerarias del mundo antiguo hay ejemplos de retratos de personas importantes.

Pero es durante el siglo XV donde el éste adquiere auge en Occidente, aunque existen ejemplos de él en China e India. Los pintores italianos y flamencos son los que profesionalizaron este género.

A partir del Renacimiento, al ponerse la pintura al servicio del poder el retrato fue el preferido de los influyentes; como objeto mismo era una demostración de poder.

Hacia finales del siglo XVIII apareció un tipo de retrato diferente que apunta a la individualidad, más íntimo y encaminado a la captación de la psicología de los que se retratan.

Las siluetas, durante esta época, fueron formas populares del retrato, tanto en camafeos o marcos ovalados. Eran retratos de sombras en negro, montados en un fondo blanco.

La fotografía expandió todas las posibilidades del retrato. En sus comienzos implicó, dada la escasa sensibilidad de las placas, largas tomas.

Los primeros fotógrafos usaron los estilos e ingredientes de la pintura. Su éxito fue inmediato; y provocó la accesibilidad y apertura al público en general.

A mediados del siglo XIX, el retrato no fue únicamente de personas sino también de un grupo social, la clase media.

“[...] los retratos de personas de la clase media no eran un simple reflejo de la jerarquía social, estaban ayudando a darles una expresión visual.” (Shearer, 2004, p. 87).

Durante este mismo siglo tuvo una función directa: registrar el aspecto exterior de una persona.

Los fotógrafos crearon fórmulas que repetían: la columna de mármol, el libro para el caballero y el abanico para las damas. Los gestos y la composición de los retratos de originaban en un molde realizado en serie.

Esto se acentuó con el formato de la *Carte de Visite*, aparecida en 1854 creada por André Adolphe Eugene Disdéri. Eran imágenes de 6x10 centímetros que permitieron a todas las personas obtener una copia en papel con la foto de personajes célebres. Con ella, la fotografía se convierte en un producto de masas.

Una función antigua del retrato es la funeraria; la cual está relacionada a un fin de trascendencia, al deseo de una cierta inmortalidad.

Otra de las funciones fue la política; de legitimización del poder, y de propaganda.

Desde siempre tuvo una función documental. No sólo registraba facciones del rostro sino también un contexto (ropajes, muebles, accesorios y escenas). Era un documento de la persona.

Luego este uso se extendió a la fotografía de identificación en documentos oficiales (pasaportes, tarjetas de crédito, documentos de identidad, entre otros). En este aspecto, el retrato cumple una función burocrático-registral; es objeto de cotejo para poder separar a una persona del resto del conjunto humano.

Julia Margaret Cameron dio un giro en el ámbito de este género; hizo retratos de sus amigos y vecinos. Pretendió registrar y capturar las virtudes, temperamento y carácter; fue más allá de la apariencia de los retratados.

El semiólogo francés Roland Barthes dice que:

La foto-retrato es una empalizada de fuerza. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (1990, p. 41).

En el post-modernismo comenzó una forma diferente de enfrentar el retrato. Éste fue una mimesis de la persona, una biografía o una forma de mostrar la personalidad; y recientemente, se ha transformado en una expresión vernácula en la fotografía.

Carlos Córdova lo expresa “Situado en la intersección de la presencia, la representación y la metáfora, el retrato es el género más filosófico de la fotografía; oscilando entre la presencia y la ausencia.” (2012, p. 32).

Actualmente existen varios tipos o clases, como es el retrato ambientado, en fondo blanco, negro o de colores, con el rostro incluido o sin éste; con intereses sociales, políticos, propagandísticos, artísticos. En cualquiera de ellos se pueden incluir elementos, lugares u objetos que representen al retratado.

“Los retratos encajan... en dos categorías: los de carácter subjetivo y dramático, y los de la variedad objetiva, realista.” (Marshall, 1990, p. 94).

Ambas categorías requieren de un fotógrafo, un fin y un mensaje a transmitir. Los de carácter subjetivo son las opiniones e intereses del sujeto. Y los de variedad objetiva son observaciones de situaciones con distancia, con el menor compromiso personal posible.

El retrato puede ser ambientado, en estudio, autorretrato, artístico, social, y documental; y registra a un individuo en un determinado tiempo y espacio.

El ambientado es la persona en su entorno. Puede incluir elementos, objetos o intereses de la persona retratada. Hay una conexión entre el fotógrafo y el fotografiado, el cual puede cooperar o no; de la interrelación de ellos procede la fotografía final.

En este tipo de retrato lo recomendable es iluminar de modo distinto al sujeto, el entorno y objetos para proveerle profundidad a la imagen o destacar a la persona retratada.

Uno de los fotógrafos que se destacó por el uso del ambiente como fondo y decorados innovadores, fue Cecil Walter Hardy Beaton (1904-1980). Fue un diseñador de vestuario y fotografía de moda que hizo la utilización de esta temática, usando la pose, la finalidad y las luces.

Otro elemento primordial es la expresión del rostro.

[...] La profundización en la esencia del arte de retratar está vinculada con un trabajo de introspección por parte del fotógrafo; en correspondencia con un deseo de traer al retratado con la mayor riqueza y sutileza, realiza una tarea en espejo al traerse a sí mismo y al observarse en el momento de accionar el obturador de su cámara. Quizás lo más importante en el retrato fotográfico sea el estudio de la mirada del retratado. Fotografiar es mirar y es también la mirada del otro. (Marcú, 2005, p. 151).

En el retrato de estudio se pueden encontrar diversos flashes con sus trípodes, fondos de diferentes colores, filtros, cámaras y objetivos. En este tipo de retrato el fotógrafo toma varias decisiones antes de realizar su trabajo. Elige sus herramientas para lograr un

mejor resultado. También, como en un estudio fotográfico hay diferentes opciones de iluminación suele existir un fotómetro, para medir la luz y controlar la cantidad que llega al sujeto.

El retratado puede adoptar poses naturalmente o pueden ser dirigidas por el fotógrafo.

Así aparecieron fotógrafos que utilizaban las luces y las herramientas para crear arte en el estudio como Irving Penn (1917-2009), quien fue un fotógrafo de moda y retratos. Utilizaba la elegancia y el minimalismo para crear simplicidad. Se destacó por su sencillez, sumando buena iluminación, pose, claridad y composición. Tenía un estudio portátil con fondos blancos y focos, que transportaba a distintos lugares.

El autorretrato aparece primeramente en la escultura, luego en la pintura, en la literatura; y también en los comienzos de la fotografía con los daguerrotipos. Fotógrafos como Robert Cornelius e Hippolyte Bayard realizaron su propia representación con fines distintos; el primero por identidad y prestigio y el segundo, como denuncia de que había inventado la fotografía.

La exploración del ser surge en las artes mencionadas. El autorretrato apunta a lo psicológico del autor, sus aficiones, gustos, personalidad, y también sus rasgos físicos.

En esta clase de retrato la técnica, la iluminación y la presentación de las fotografías son variables fundamentales. Se puede captar su sombra, su reflejo o su imagen directa, según la intención del autor.

En el presente siglo, con la aparición de las redes sociales, se origina la *selfie* que es una auto-foto que realiza una persona para mostrarse al mundo. Se diferencia del autorretrato, en que éste, es un análisis del propio artista.

“En el siglo XXI hacemos imágenes de nosotros mismos continuamente. Ahora somos autorretratistas. Nos fotografiamos intentando distintas poses, vestidos e incluso personajes: distintas versiones de nosotros mismos para mostrar al mundo.” (Cumming, 2014, sp).

La autora, crítica de arte, plantea el auge que tiene la autofoto que está presente en todas las edades.

El retrato artístico deja de lado los estereotipos y busca lo nuevo en lo cotidiano. Lo importante en el es la transmisión de alguna sensación; lo que se resalta es lo que otro no observó y se trata de influir en el espectador. Éste deberá interpretar la intención del fotógrafo.

“La fotografía artística es aquella que se realiza simplemente por sus valores estéticos.” (Prakel, 2007, p. 149).

La finalidad del autor puede estar asociada a ideas, a su visión del mundo, a sus emociones.

El mensaje tiene que estar por encima de las cualidades formales. El pensamiento y las preguntas deben estar latentes para el autor como para el espectador.

En este tipo de retrato es común la manipulación de imágenes. El *photoshop* es muy usado. Es una herramienta más que se utiliza para transmitir lo que se quiere expresar.

En lo técnico, son importantes el uso del contraste, la perspectiva y el encuadre; no dejando de lado las formas, líneas y colores.

El sujeto a fotografiar debe ser acorde a lo que se quiere transmitir, igualmente que su pose, maquillaje y vestimenta.

Lo artístico del retrato es lo que su autor realiza de modo consecuente, y que deriva de una intencionalidad, de un proceso de reflexión y análisis.

En el retrato documental el sujeto puede ser anónimo o no, y surge de la necesidad de contar una historia. Muestra a la persona, su entorno, sus rasgos físicos o sus cualidades. Y también puede mostrar un grupo de individuos que genera una temática documental.

“Se asume el compromiso único e ineludible de documentar y plasmar la realidad.” (León, 2014, sp).

En la imagen se ve lo que existe y está en el momento fotográfico.

El fotoperiodismo se relaciona con la fotografía documental. Está influido, indudablemente, por el medio al cual pertenece. Puede optar por denunciar un hecho, contar una historia de carácter testimonial o social, o sólo informar.

“En consecuencia, la labor periodística y los mensajes elaborados difundidos en los medios industriales de información, nunca son neutros ni gratuitos, en tanto promueven una intencionalidad casi siempre persuasiva; la información y las opiniones emitidas afectan e influyen en la adopción de criterios y en el comportamiento de los integrantes de nuestra sociedad. (León, 2014, sp).

Por lo tanto, en el mensaje a transmitir influyen decisiones personales y del medio al cual se pertenece.

En este género se enfatiza alguna particularidad positiva o negativa del personaje, o bien el contexto en que se encuentra el sujeto; por ejemplo la pobreza, su trabajo, en su casa.

Apela a la memoria visual; origina crítica y opinión del espectador.

El reportero gráfico debe tener agilidad para captar el instante exacto y para usar las herramientas (iluminación, perspectiva, encuadre) en una situación acelerada.

Dentro de la fotografía documental, el retrato social surge en los años 30 del siglo XX, como prueba de la realidad y a modo de inquietudes sociales.

Se puede realizar con distintos fines: como denuncia de injusticias sociales para originar transformaciones; como registro, dejando evidencia de la realidad; como identidad de descripciones físicas y del entorno de las personas; y como exteriorización de los sentimientos mostrando subjetivamente la idea, pensamiento y fin de la imagen y de las intenciones del fotógrafo.

Los temas más retratados en esta clase son personas marginales, laborales, inmigrantes. Y en la actualidad, la fotografía social es también el registro de eventos cumpleaños, embarazos, entre otros.

Según Bavister “[...] lo que se considera la fotografía social –imágenes de niños, bodas y bautizos, grupos familiares [...] tienen la reputación de aburrida, encorsetada y falta de creatividad” (2001, p. 6).

Este autor plantea una temática de la fotografía social que hoy se utiliza con mayor creatividad dado las exigencias de los clientes.

El fotógrafo utiliza este modo como herramienta al servicio de la población. Y además, genera conciencia social.

“Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana...Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las clases sociales.”
(Freund, 2006, p. 8).

Freund se refiere a dos puntos de vista; uno es la aprobación de la sociedad dejando de lado el poder adquisitivo, y el otro, que genera una conexión con la actualidad. Se refiere a que la fotografía social es el deseo de compartir con los demás un acontecimiento. Es la vida cotidiana que origina reconocimiento social.

Actualmente estas imágenes se comparten a través de las redes sociales, que dio lugar a aficionados y a que todas las personas puedan y tengan alcance a fotografiar.

El retrato en blanco y negro es un clásico y es muy frecuente. Actualmente, con los matices de la fotografía color, permite subrayar la esencia de la mirada. Se evitan las distracciones del color y se consiguen retratos profundos; donde la iluminación y la mirada son elementos clave.

Para ello hay que cuidar los fondos para reforzar el contraste; usar un valor ISO bajo; concentrarse en las luces y sombras y de qué modo afectan a los rasgos del rostro y la mirada.

El fotógrafo que retrata a un personaje mirando a cámara está ocupando transitoriamente el lugar de todos los espectadores que se encontrarán luego frente a la imagen fotográfica.

Podría decirse que es el representante de todos ellos. Y lo que se observa prioritariamente es que la mirada directa es un diálogo que no deja lugar para un tercero ni permite eludirse [...] Y en este diálogo, mi mirada está unida indisolublemente a la del personaje. (Marcú, 2005, p. 151).

El blanco y negro crea una inmediatez y una autoridad, especialmente en los rostros que casi siempre superan a los realizados con color. La reducción a tonos grises obliga a prestar atención a los rasgos del rostro, revelados por el juego de luces y sombras.

Asimismo da al fotógrafo mayor libertad de interpretación; y permite una lectura más rápida, abstracta y conceptual.

Para realizar retratos se deberá tener en cuenta el carácter y el aspecto de la persona.

Un buen retrato transmite el estado de ánimo del sujeto en el momento de la captura.

Es aquí donde radica, básicamente el arte fotográfico, y por lo tanto el talento de su autor para utilizar las gradaciones de luz para captar y registrar tanto el aspecto del sujeto como su ser interior.

“[...] cuando al ver los ojos del retratado, aquellos que le sirven para ver el mundo exterior, me siento impelido a aprehender lo que está del otro lado de esos ojos: su mundo interior.” (Marcú, 2005, p. 151).

5.3. Aldea Yryapy

Para aquellos vinculados al campo de las ciencias sociales los indios han dejado de ser, en gran medida, objeto. Objeto de investigación, de observación, de comparación. Comprendidos como minoría con derecho a existir en los términos de su propia comprensión del mundo, los grupos étnicos de nuestra región aparecen ya inseparables del mundo blanco pero, por eso mismo, aptos para mantener su diferencia en condiciones de igualdad. (Larricq, 2012, p. 15).

La aldea Mbyá Yryapy, en la cual se tomaron las fotografías, está ubicada en la región centro-este de la provincia de Misiones, departamento San Pedro, municipio de El Soberbio, Colonia La Flor.

A ella se llega desde la capital provincial Posadas por las rutas nacionales 14 o 12 al Soberbio (localidad a 300 km), luego por la ruta costera número 2 (20 km) hacia los Saltos del Moconá; accediendo a la aldea por ruta provincial número 15 (terrada), 20 km hacia el oeste de la ruta 2.

La aldea Yryapy se encuentra en un área de la Reserva de la Biosfera Yabotí. En ella está incluido el Parque Provincial Moconá, donde se encuentran los saltos del mismo nombre.

Esta Reserva fue creada por Ley Provincial 3041 y su Decreto Reglamentario 2472/93; que abrió el camino de la conservación y uso de los recursos naturales de la provincia de

Misiones. Su objetivo es promover y fomentar una relación de equilibrio entre la población y su entorno natural; y de este modo, satisfacer las necesidades humanas a través de la promoción del desarrollo ecológicamente sostenible.

Su bioma y ecosistema principal es el bosque tropical, siendo los cursos de agua numerosos.

Otras aldeas mbyá que se encuentran en esta zona de la provincia son: Yaboty, Její, Paraje Mandarina, Itapirú, Caramelito, Tacaruzú.

La aldea Yryapy, según el informe de sus autoridades, del 3 de junio de 2015, está constituida por 28 familias, con 116 personas. Cabe aclarar, que dentro de las aldeas hay cierta movilidad, ya que sus miembros suelen desplazarse y migrar hacia otras aldeas, donde existen familiares.

La aldea abarca 39 hectáreas, tierras que actualmente están en litigio; no logrando aún los títulos de propiedad como otras aldeas mbyá de la provincia.

Sus autoridades indígenas son: Cacique N°1 Teodoro Sosa, Cacique N°2 Justino Fernández, Representante N°1 y N°2 Cristian Gonzalez y Sabino Gonzalez respectivamente.

Recorriendo la aldea se observaron plantaciones de yerba mate, maíz, mandioca, y frutales. Además se encuentra un alambique, que posibilita la extracción de la esencia de citronella; planta que se cultiva en toda esta zona de la provincia, con la que se realizan esencias, jabones, perfumes y otros productos aromáticos.

Los miembros de esta aldea tienen los mismos beneficios sociales que toda la comunidad mbyá. Ellos son la tarjeta social (monto de dinero adjudicado por la provincia si poseen DNI); becas estudiantiles que obtienen con la constancia de alumno regular; los niños de 0-2 reciben un monto mensual. Además forman parte del Programa Hambre-Cero, el cual fue implementado en la provincia para disminuir la desnutrición. También se los incluye en el Programa Nacional del Salario Universal por Hijo.

Los niños y adolescentes concurren a las escuelas rurales de la zona; la escuela de nivel primario está ubicada a 7 km de la aldea. Es por ello que el Cacique está tramitando con el Consejo General de Educación de la provincia la creación de un aula satélite, de índole bilingüe, dentro de la aldea; a la que concurrirían aproximadamente 60 niños.

[...] Es necesario que nosotros, es una necesidad que hagamos educar a nuestros hijos, a nuestras hijas, tenemos que levantar escuelas, es necesario también que nos provean de remedios, para mantenernos vigorosos, para que vivamos sanos. Esas..., estas cosas, el gobierno tiene que darnos. Y nosotros tenemos que pedir las de tal manera que ellos puedan darnoslas. (Souza Nemoie'e, 2008, p. 57).

Cada familia que compone la aldea se asienta en viviendas, distribuidas dentro del predio y separadas por aproximadamente 100 metros, entre las cuales se llega por senderos rodeados de plantaciones o vegetación natural.

Las casas (*oga*) conservan la estructura tradicional: postes de madera, paredes de madera o caña con revoque de barro y paja; y techos a dos aguas de hojas de palma.

Cada una de ellas tiene un fogón al aire libre para cocinar y reunirse.

El hogar guaraní aparece muchas veces representado por el fogón. La expresión *tataipy rupa*, lecho u asiento de fogón para referirse al sitio de asentamiento del hogar (u hogares) sería el ejemplo. El fuego es abrigo, punto de reunión, luz en la noche, sitio donde se espera la comida diariamente, etc. Este centro de la actividad humana es administrado por la mujer. (Larricq, 2012, p. 70).

Durante la visita se observó que las mujeres se mantenían alejadas, algunas ofreciendo sus trabajos de artesanías y cestería, otras realizando sus tareas domésticas; pero sin comunicarse verbalmente. Se vio a los niños pequeños, a algunos jugando en grupo, y a otros con sus madres.

El templo (*opy*) ocupa un lugar importante, conservando al igual que las viviendas, su estructura tradicional; índice de que mantienen sus antiguas creencias.

Los espacios públicos son un gran salón de construcción a la manera occidental (sin concluir), con una pizarra, mesa y bancos; donde los adultos reciben clases de alfabetización y es lugar de reunión. Otros son la cancha de fútbol y los patios de las viviendas.

La cancha de fútbol es uno de esos lugares. Junto con el *opy* -cuando existe uno- y la casa del jefe político será el punto de reunión más frecuentado. A los juegos cotidianos

de niños y adultos se suman los más formalizados, realizados con mayor frecuencia los fines de semana. (Larricq, 2012, p.105).

Al finalizar la visita, en el salón niños y adultos ofrecieron cantos y danzas que forman parte de sus rituales. La música era ejecutada por adultos utilizando un violín de tres cuerdas (*ravé*) y una guitarra.

[...] El inicio está marcado por el comienzo de la música ritual, con *mbaraka* y *ravé*, si disponen de ellos. Se forman dos filas de personas que danzan. Estas filas reúnen a hombres y mujeres, tantos unos como otros bailan con los brazos entrelazados lateralmente, pero hombres y mujeres llevando un paso diferente. (Larricq, 2012, p. 107).

El objetivo principal de realizar este ensayo fotográfico, que tiene como protagonistas a las personas que conforman la aldea *mbya* Yryapy, es el poder plasmar en las fotografías sus costumbres, modos de vida, sus actividades diarias; y así, de este modo lograr que quien este observando las fotografías pueda conocer y comprender el modo de vida de esta comunidad guaraní, a pesar de nunca haber convivido o compartido con ellos el mismo espacio o lugar.

Dar a conocer es un modo también de comprometer a quien conozca. Lo distinto, lo es menos en la medida que es conocido.

También permite descubrir coincidencias y diferencias, generalidades y particularidades.

La idea es producir información y documentar.

También se busca registrar, a modo de documento cuáles son las costumbres que siguen manteniendo a pesar del contacto que tienen en la actualidad con la sociedad; para que en un futuro se pueda observar cuales son las costumbres que se preservan y las que se perdieron con el transcurso del tiempo y con la transculturación.

La idea de realizar éste ensayo fotográfico como tema central del Proyecto de Grado surge de la investigación de la fotografía documental y de autor que se realizo durante toda la cursada de la carrera, siendo abordadas de diferentes maneras por la mayoría de las materias que componen el plan de estudio.

Es así como surge el interés y la iniciativa de la autora de seguir investigando sobre estos tipos de fotografía para luego poder aplicar los conocimientos adquiridos en una serie fotográfica con una determinada temática.

En este caso el tema abordado es elegido por los orígenes de la autora. Si bien su ascendencia no es misionera ni guaraní, nació y vivió la infancia y adolescencia en la provincia de Misiones; una de las regiones donde se establecen estas comunidades.

Las fotografías realizadas para este ensayo fotográfico buscan también aplicar todos los conocimientos técnicos adquiridos durante el cursado de la carrera de fotografía.

En ellas se pueden observar diferentes encuadres, focos diferenciados, utilización de la iluminación, para lograr un mejor resultado final. Estas herramientas son usadas de diferentes maneras para conseguir comunicar lo que se quiere expresar con dichas imágenes.

Para la autora significó un reto personal el momento de realizar las tomas fotográficas. Ya que, irrumpir en una comunidad con costumbres diferentes a la sociedad actual, no resultó nada fácil.

Si bien la posibilidad de llegar y visitar la aldea fue lograda a través de la Dirección de Asuntos Guaraníes de la Provincia de Misiones su interrelación con el cacique de la comunidad, quien previamente advirtió y solicitó a toda la comunidad la posibilidad de la presencia de la fotógrafa y el fin de su visita; ésta no dejó de sentir una cierta incomodidad al realizar las primeras imágenes y no pudo evitar la impresión de estar invadiendo la privacidad de los miembros de la aldea.

En el apéndice del libro *El canto sagrado*, Luis Honorio Rolon, transcribe una carta de su autoría desde España al cacique de la comunidad que visitó, en la zona de Iguazú donde dice entre otras cosas:

Quiero explicarles cómo aquel día sentí en la cabeza como nunca el peso de esos 500 años: el peso de todo lo que nuestros antepasados, desde mi tierra y otras tierras, han estado haciendo en la tierra de ustedes.
[...] Había unas miradas y unos silencios que tapaban el objetivo de la cámara. (1993, pp. 70, 71).

Es por ello que en su mayoría las fotografías obtenidas son de los niños que viven en esta comunidad. Éstos son menos prejuiciosos y tienen menos vergüenza, generando un clima de confianza entre ellos y la fotógrafa.

En varias de las fotografías finales, adjuntadas en modo de álbum fotográfico, se puede observar a los niños en sus diferentes actividades, e interactuando más naturalmente con la cámara; debido a la actitud mencionada anteriormente. En estas tomas se puede observar como la autora logra más confianza y de este modo realizar imágenes de los niños en primeros planos, riendo o jugando, mostrando los bailes y cantos heredados y mirando directamente a la cámara sin sentirse cohibidos por ella.

La mirada se distingue de la simple visión, de manera activa y más o menos deliberada.

La psicología de la percepción la define en cuanto acto sensorio-informativo consiente y voluntario, que entra en una estrategia de conocimiento y de comportamiento que es la del sujeto en su entorno.

El enfoque psicoanalítico implica otra concepción, donde la mirada es considerada como un objeto de deseo; del deseo del espectador del sujeto fotografiado y también del fotógrafo.

“La pregunta es siempre la misma: ¿Qué nos dice la mirada, qué nos quiere relatar?” (Marcú, 2005, p. 152).

Las imágenes donde se pueden ver adultos son tomas más generales, con ellos más lejos e ignorando de algún modo la cámara.

Las fotografías son presentadas en un álbum fotográfico, en un orden específico decidido por la autora. Este orden fue seleccionado para poder mostrar de modo cronológico cómo sucedió la visita, y de esta manera notar la confianza adquirida a medida que transcurrió la jornada, tanto por los habitantes de esta comunidad como por la fotógrafa.

Se decidió que las imágenes finales sean en Blanco y negro, para que la atención del espectador no se distraiga con los colores y se centre en las personas; además porque generalmente la fotografía documental se logra apreciar con mayor atención de esta

manera.

Conclusiones

Después de haber realizado este Proyecto de Graduación, *Miradas de una cultura*, se establecen las conclusiones; basadas en el trabajo de investigación, las vivencias compartidas personalmente con la comunidad *mbya* Yryapy, la selección de fotografías y el trabajo de campo.

Se realizó una investigación sobre dos ramas de la fotografía, documental y de autor o artística, donde se repasaron sus inicios, su surgimiento. También se investigó sobre sus características específicas y las que comparte. Pudiendo decir que la fotografía documental tiene algunas características de la de autor; ya que el fotógrafo no solo busca registrar o documentar un acontecimiento, sino también al momento de elegir que plano utilizar, que incluir en la imagen y que no, si recurrir al color o al blanco y negro esta tomando decisiones estéticas en función de lo que se quiere contar; seleccionando cada herramienta para que el mensaje que quiere transmitir llegue de la mejor manera y lo más claro posible al espectador, y así lograr que la fotografía hable por sí sola.

Se efectuó un análisis de las diferentes herramientas de la fotografía, como el color, la luz y el blanco y negro. Éstos son algunos de los recursos con los que cuenta un fotógrafo para plasmar en sus imágenes lo que quiere transmitir de una manera u otra.

Se observa cada uno de ellos estableciendo sus principales características y viendo en que ocasiones es conveniente usar cada una de ellas y de qué modo. Por ejemplo, en el caso de las fotografías que componen este ensayo fotográfico se toma la decisión de utilizar el blanco y negro y no el color, para que la mirada del espectador se concentre en las personas, ya que ellos son el foco de la investigación y del registro fotográfico.

Luego se hizo una investigación sobre los principales exponentes de la fotografía documental en el mundo. Este capítulo es muy importante ya que el análisis de la vida y obra de estos fotógrafos permite un entendimiento más profundo de esta rama de la disciplina, logrando que la autora pueda aplicar los conocimientos adquiridos a través de la observación de fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Henri Cartier-

Bresson, Sebastiao Salgado y Grete Stern en sus propias fotografías que componen una de las partes más importantes de este Proyecto. Esta última fotografía fue muy importante durante el desarrollo de este Proyecto, ya que se la toma como referencia para el mismo por su trabajo realizado con las comunidades aborígenes de la región de Chaco.

Durante el análisis de cada fotógrafo mencionado anteriormente, se tratan brevemente temas como la escuela de diseño Bauhaus, una de las más importantes en la historia y que resalta por el enfoque y el modo en que se enseñaba. En esta escuela los profesores eran grandes personajes del diseño durante el siglo XX, como Lazlo Moholy Nagy quien fue el primero en incluir la fotografía en sus clases como una nueva forma de expresión. También los estudiantes fueron quienes hoy son considerados algunos de los principales y mejores fotógrafos del mundo como Grete Stern, Horacio Coppola, Ellen Auerbach, Florence Henry, entre muchos otros.

También se hace una breve descripción de la agencia MAGNUM ya que esta además de ser fundada por uno de los autores que se toma como antecedente, fue muy importante en el desarrollo de la fotografía documental.

Para la realización de las fotografías sobre la comunidad *mbya* Yryapy fue indispensable el traslado al lugar donde ellos viven, y el compartir estos momentos como si se fuera uno más de ellos; para lograr poder ver y registrar lo más fielmente posible sus costumbres y características étnicas. Durante este periodo en que se realizó una observación participante se logró captar con la cámara cada momento y detalle de su cultura, efectuando las imágenes con una postura personal y una elección de las herramientas del lenguaje fotográfico que sirvieron como composición de las imágenes.

La investigación previa sobre los orígenes de las comunidades guaraníes y su cultura y costumbres fue de suma importancia al momento de realizar este trabajo. Este conocimiento previo le aportó a la fotógrafa una idea de que debía fotografiar y que no, cuáles eran los límites para que estas personas no se sintieran invadidas en su propio lugar.

Este trabajo también fue una forma de conocer otra arista de la realidad de dichas comunidades. En Posadas, la capital de la provincia de Misiones, se suele ver a los guaraníes en condiciones de abandono, practicando la mendicidad, vendiendo sus artesanías. Esto genera que quienes los observan en esta situación se formen una idea prejuiciosa y generalizada y errónea de que los aborígenes son personas que no tienen estudios, que tienen enfermedades, que viven en la pobreza constante, sin la menor intención de poder cambiar esta realidad.

Al observarlos en su propio lugar se toma conciencia de que esto no es totalmente verdad, si bien existen quienes se encuentran en las situaciones nombradas anteriormente, también existen quienes viven en estas comunidades totalmente organizadas, viviendo de sus cultivos y otros recursos nombrados en el capítulo cinco. Con una organización que les permite ir a la escuela para poder educarse y con deseos de prosperar pero sin perder sus costumbres originales tan características del pueblo guaraní.

En cuanto a la fotografía, este Proyecto de Grado sirvió para poder integrar todos los conocimientos adquiridos durante el cursado de las diferentes materias que componen la carrera.

Sin el conocimiento de las herramientas fotográficas no se habrían podido lograr las imágenes finales, aplicando diferentes técnicas como los diversos encuadres, focos diferenciados, justificar la decisión de la utilización del blanco y negro y no el color, la iluminación, entre otras. Esta última específicamente es una de las más importantes, se recurrió a la luz natural, es decir la luz del sol, lográndose un buen manejo de ella administrando el recurso en función de las necesidades de la imagen. Teniendo en cuenta si el sol generaba reflejos o sombras que podían ayudar en el momento de transmitir el mensaje deseado.

Las fotografías poseen una mezcla de elementos artísticos y documentales, artístico en el sentido de que provocan un efecto estético creando sensaciones en el espectador, y

documentales porque informan y documentan permitiendo una aproximación a la identidad de este grupo étnico.

Referencias Bibliográficas

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baviester, S. (2001). *Técnicas de iluminación*. Barcelona: Omega
- Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *El instante decisivo*. Sl. Se. Recuperado el 10-04-2015 Disponible en <http://dpcafam.wikispaces.com/file/view/el+instante+decisivo.pdf>
- Colombres, A. Citado en Rolon, L. (1993). *El canto sagrado*. El Dorado: Librun
- Consejo de Guías Espirituales de la Nación MBYA GUARANÍ. Citado en Flores, J. (2010). *Legislación indígena. Compendio*. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert Artes Graficas.
- Córdova, C. (2012). *Tríptico de sombras*. México: Centro de la imagen.
- Cumming, L. (2014). *El extraño y maravilloso mundo de autorretratos*. [Diario en línea]. Disponible en: <http://tvguide.lastown.com/bbc/preview/eujo/ego-the-strange-and-wonderful-word-ofself-portraits.html>
- D'Amico, A. Citado en Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Evans, W. Citado en Rosenheim, J., Todolí, V., Trachtenberg, A. (1983). *Walker Evans 1928-1974*. Madrid: Ministerio de cultura dirección de bellas artes y archivo
- Evans, W. Citado en Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Hedgecoe, J. (2001). *El arte de la fotografía en color*. Buenos Aires: La isla.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Lange, D. Citado en Museo Ludwig Colonia. (2012). *La fotografía del siglo XX*. Colonia: Taschen.
- Langford, M. (2001). *La fotografía paso a paso*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- Larricq, M. (2012). *Ipytuma. Construcción de la persona entre los Mbyá-Guaraní*. Posadas: Universitaria.
- León, C. (2014). *Los géneros fotoperiodísticos: aproximaciones teóricas*. Recuperado el 20-06-2015 Disponible en: www.fotoperiodismo.org
- Magrassi, G. Citado en Rossi, J. (2010). *Los guaraníes. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Galerna.

- Marcú, M. (2005). *Formación de profesionales reflexivos en diseño y comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 15-07-2015 Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/121_libro.pdf
- Marshall, H. (Ed. Castellana) (1990) *Diseño fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli
- MiBelbeck, R. (2012). *La fotografía del siglo XX*. Colonia: Taschen
- Núñez Contreras, L. (1981). *Concepto de documento, en archivística. Estudios básicos*. Ed. Diputación provincial de Sevilla. Citado en Alonso Martínez, F. (2007) *Documentalidad y artísticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Perez, T. Citado en Vásquez Escalona, A. (2011). *El ensayo fotográfico otra manera de narrar*. Maracaibo: Se. Recuperado el 20-05-2015 Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199020215008>
- Peterhans, W. Citado en Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Prakel, D. (2007). *Composición*. Barcelona: H. Blume
- Rolon, L. (1993). *El canto sagrado*. El Dorado: Librun
- Sala-Sanahuja, J. Citado en Barthes, R. (1990). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Samaran, C. Citado en Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Segovia, F. Citado en Vásquez Escalona, A. (2011). *El ensayo fotográfico otra manera de narrar*. Maracaibo: Se. Recuperado el 20-05-2015 Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199020215008>
- Shearer, W. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, E. Citado en Vásquez Escalona, A. (2011). *El ensayo fotográfico otra manera de narrar*. Maracaibo: Se. Recuperado el 20-05-2015 Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199020215008>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Souza Nemorí'e, M. Citado en Palermo, M; Boixadós, R. (2008) *Los guaraníes*. Buenos Aires: AZ.
- Stern, G. Citado en Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Vilches, L. (1987). *La interpretación artística e informativa en teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.
- Wingler, H. Citado en Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Bibliografía

- Alonso Martínez, F. (2007). *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ardila, L. (2011). *Ensayo fotográfico sobre la cultura Wayúu*. Proyecto de grado. Universidad de Palermo, Facultad de diseño y comunicación. Buenos Aires, Argentina.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barceló, A. (2014) *Las fuerzas de las imágenes de Sebastián Salgado*. España. Recuperado el 23-06-2015. Disponible en: www.cadenaser.com/cultura/articulo/fuerza-omagenes-sebastiao/csrsrpor/20140523csrscul_1/Tes
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bauret, G. (1999) *De la fotografía*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada
- Baviester, S. (2001). *Técnicas de iluminación*. Barcelona: Omega
- Ben Gullco, J. (1982). *Fotógrafos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Berger, J. (2006) *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Bravo, M. (2003) *El nuevo retrato. Juegos en torno a la identidad de ocho artistas contemporáneo*. Madrid: Universidad complutense de Madrid. Facultad de bellas artes.
- Cadogan, L. (1959). *Ayuu Rapyca. Textos místicos de los Mbyá. Guaraníes del Guayrá*. Boletín n°227. San Pablo: Facultad de filosofía. Ciencias y letras. Universidad de San Pablo.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *El instante decisivo*. Sl. Se. Recuperado el 10-04-2015 Disponible en <http://dpcafam.wikispaces.com/file/view/el+instante+decisivo.pdf>
- Córdova, C. (2012). *Tríptico de sombras*. México: Centro de la imagen.
- Cumming, L. (2014). *El extraño y maravilloso mundo de autorretratos*. [Diario en línea]. Disponible en: <http://tvguide.lastown.com/bbc/preview/eujo/ego-the-strange-and-wonderful-word-ofself-portraits.html>
- Dondis, D. (1992). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Flores, J. (2010). *Legislación indígena. Compendio*. 2da ed. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert Artes Graficas.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Hedgecoe, J. (2001). *El arte de la fotografía en color*. Buenos Aires: La isla.
- Incorvaia, M (2008) *La fotografía un invento con historia*. Argentina: Aula Taller
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Lara Lopez, E. (2005). *La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología*. España. Recuperado el 5-02-2015 Disponible en <http://www.bio-design.com.ar/2-UNLa/historia2/libros/fotog%20documento.pdf>
- Langford, M. (2001). *La fotografía paso a paso*. 13va ed. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- Larricq, M. (2012). *Ipytuma. Construcción de la persona entre los Mbyá-Guaraní*. 2da ed. Posadas, Misiones: Universitaria.
- León, C. (2014). *Los géneros fotoperiodísticos: aproximaciones teóricas*. Recuperado el 20-06-2015 Disponible en: www.fotoperiodismo.org
- Marcú, M. (2005). *Formación de profesionales reflexivos en diseño y comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 15-07-2015 Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/121_libro.pdf
- Marshall, H. (Ed. Castellana) (1990) *Diseño fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli
- Museo Ludwig Colonia. (2012). *La fotografía del siglo XX*. Colonia: Taschen.
- Palermo, M; Boixadós, R. (2008) *Los guaraníes*. Buenos Aires: AZ.
- Prakel, D. (2007). *Composición*. Barcelona: H. Blume
- Rolon, L. (1993). *El canto sagrado*. El Dorado, Misiones: Librun.
- Rosenheim, J., Todolí, V., Trachtenberg, A. (1983). *Walker Evans 1928-1974*. Madrid: Ministerio de cultura dirección de bellas artes y archivo.
- Rossi, J. (2010). *Los guaraníes. Una mirada crítica*. Buenos Aires: Galerna.
- Shearer, W. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Vásquez Escalona, A. (2011). *El ensayo fotográfico otra manera de narrar*. Maracaibo: Se. Recuperado el 20-05-2015 Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199020215008>